DEN RADIKALE BOB DYLAN

BJARNE MARKUSSEN OG
GISLE SELNES (RED.)

DEN RADIKALE BOB DYLAN

STUDIER I ET OMSKIFTELIG SANGVERK

sap SCANDINAVIAN ACADEMIC PRESS

Den radikale Bob Dylan. Studier i et omskiftelig sangverk
© Spartacus Forlag AS / Scandinavian Academic Press, 2022

Utgitt med støtte fra Universitetet i Agder.

Denne boka er utgitt Open Access og er omfatta av åndsverklovens avgjerder og Creative Commons-lisens CC BY-NC 4.0 (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Denne lisensen gir løyve til å kopiera, distribuera, remixe, endre og bygga vidare på materialet. Lisensgiveren kan ikkje tilbakekalle desse fridommane så lenge lisensvilkåra blir følgde. Desse inneber å gi opp riktig kreditering, inkludera ei tilvisning til lisensen, og dessutan opplysa om kva endringar som er gjort. Dette skal gjerast på ein rimeleg måte, men ikkje på nokon måte som tyder på at lisensgiveren godkjenner tredjeparten eller bruken av verket. Materialet kan ikkje brukast til kommersielle formål. Det er ikkje tillate å søka juridiske vilkår eller teknologiske tiltak som juridisk avgrensar andre frå å gjera noko lisensen tillèt.
Omslagsdesign: Lukas Lehner / Punktum forlagstjeneter
Omslagsfoto: Joseph Rushmore/The New York Times. Bildet er av en metallinstallasjon som Dylan har laget, og som står i inngangspartiet til Bob Dylan Center i Tulsa, Oklahoma.
Sats: Punktum forlagstjenester
Satt med Garamond Premier Pro 11/14

ISBN 978-82-304-0340-2

Det må ikke kopieres fra denne bok i strid med åndsverkloven eller i strid med avtaler inngått med KOPINOR.

Scandinavian Academic Press
c/o Spartacus Forlag AS
Pb. 6673 St. Olavs plass, 0129 Oslo
www.scandinavianacademicpress.no

Innhold

Den radikale Bob Dylan? 7

I. Sangverket

«De gamles avantgarde»? 35
Radikalismens faser i Dylans sangverk – med særlig henblikk på hans *Spätstil*
Gisle Selnes

Når rødderne bliver ved med at skyde 79
Et halvt århundrede med Bob Dylan og historien om »The Gypsy Laddie«
Flemming G. Andersen

Er det håp? 111
Bob Dylans apokalypser
Reidar Aasgaard

«Going to bird my buy» 159
Historier om Bob Dylans karriere med reklamer
Anne-Marie Mai

«Wonderful Sampler» 191
Radikal intertekstualitet hos den sene Bob Dylan
Amund Børdahl

II. Enkeltsanger

Når svaret blåser i vinden 247
Om Bob Dylans «Blowin' in the Wind»
Erling Aadland

På dødens terskel 267
Bob Dylans «The Ballad of Donald White»
Siv Gøril Brandtzæg

«She took my Crown of Thorns» 311
Om bruk av allusjonar i Bob Dylans «Shelter from the Storm»
Sissel Høisæter

III. Stemme, tekst og musikk

En fryd for øret? 343
Om sangeren Bob Dylan
Johnny Borgan

Dylan og dominanten
Om tregrepsartistens harmoniske språk 363
Eyolf Østrem

Dylans broer 397
Musikalske og litterære variasjonsledd
Bjarne Markussen

Å oversette Bob Dylan. En samtale 439
Tom Roger Aadland og Johan Martin Aarstein

Om bidragsyterne 459

Den radikale Bob Dylan?

Gisle Selnes og Bjarne Markussen

I en tid da «radikalisme» blir forstått som et samfunnsonde forbundet med politisk islam og høyreekstrem terror, kan nok tittelen på denne boken vekke ubehagelige assosiasjoner. Derfor har vi – redaktørene – innledningsvis plassert et spørsmålstegn bak den og vil forsøke å gi en forklaring på hvorfor vi mener den er på sin plass. I hvilken forstand kan ideen om det radikale fremdeles være verdt å forsvare, og på hvilken måte forholder bokens ulike bidrag seg til dette begrepet?

Det er ikke mange tiår siden «radikal» (av latin *radix*, «rot») hadde en ganske annen valør enn det har fått etter tusenårsskiftet og med det trusselbildet som dominerer dagens offentlighet. Tidligere var det mer vanlig å skille mellom det radikale og det ekstreme: Det radikale går til roten av problemet i stedet for bare å klippe bort utvekstene, mens det ekstreme går så langt i retning av det ene eller det andre ytterpunktet at helheten mistes av syne. Innenfor kunsten, inkludert populærkulturen, finnes det en rekke ekstreme uttrykk, for eksempel hardcore punk eller death metal, som kretser fascinert om det destruktive og presser enkelte virkemidler til det ytterste. Det kan nok virke forfriskende, men vi oppfatter dem ikke av den

grunn som radikale. Det radikale krever noe mer – en tradisjonsbevissthet, men også en vilje til å bryte med tradisjonen. Og ikke minst forbinder vi det med et visst politisk budskap og en kunstnerisk holdning, kanskje særlig den som dominerte 1960-årenes motkulturelle bevegelser.

Protestsangeren Dylan og hans forløpere

Det var fra dette miljøet Bob Dylan steg opp på scenen, i Greenwich Village, New York. I løpet av en periode på knappe to år – fra tidlig 1962 til sent 1963 – skrev han mange av de sangene som senere har vært et graviterende sentrum i den moderne protestvise-kanon. Dette er den viktigste grunnen til at Dylan av mange fremdeles forbindes med en tidstypisk radikalisme, selv om han har gjort betydelige anstrengelser for å kvitte seg med dette uttrykket, eller imaget. Hans slitesterke populærkulturelle status som radikal protestsanger er sannsynligvis også en vesentlig årsak til at påfallende mange dylanologer har funnet det maktpåliggende å nedvurdere denne delen av sangverket.

Vi skal komme nærmere inn på både denne og andre versjoner av den radikale Dylan. Men aller først vil vi gå genealogisk til verks og spørre: Hvor kommer denne «radikale» sjangeren fra?

Protestvisen – og protestdiktet – har en lang og mangslungen genealogi, som strekker seg bakover i historien hinsides Joe Hills opprørske arbeidersanger tidlig på 1900-tallet og videre ned i folkevisenes univers, der den «rettferdige røveren» Robin Hood opptrer som legendarisk opprørshelt i en rekke britiske middelalderballader. I angloamerikansk sammenheng var det særlig kampen mot slaveriet – i perioden rundt den amerikanske borgerkrigen – som bidro til å forme protestsjangeren.

Abolisjonisten John Greenleaf Whittier (1807–1892), som Dylan hentet mange vendinger fra på albumet *Tempest* (2012), er en av dem har reflektert rundt sjangerens særtrekk. Mot slutten av livet sier han følgende om de politiske diktene han skrev fra borgerkrigens og abolisjonismens frontlinje:

> They were written with no expectation that they would survive the occasions which called them forth: they were protests, alarm signals, trumpet-calls to action, words wrung from the writer's heart, forged at white heat, and of course lacking the finish and careful word-selection which reflection and patient brooding over them might have given. Such as they are, they belong to the history of the Anti-Slavery movement, and may serve as way-marks of its progress. If their language at times seems severe and harsh, the monstrous wrong of Slavery which provoked it must be its excuse, if any is needed. In attacking it, we did not measure our words. «It is,» said Garrison, «a waste of politeness to be courteous to the devil.»[1]

Dette gamle sitatet beskriver protestvisens poetikk minst like godt som erklæringer fra 60-årenes motkulturelle Village: Verden brenner, det haster med å få stanset galskapen, og sangeren og dikteren må også trå til i kampen mot uretten. I forbindelse med «A Hard Rain's A-Gonna Fall» sier Dylan, helt i tråd med Whittier, at han hadde en fornemmelse av at undergangen var rett rundt hjørnet, og at det gjaldt å få sagt alt som måtte sies, i én sang.

I siste instans er dette et romantisk eller post-romantisk uttrykk. I protestsangen tar ofte vreden overhånd, brutale bilder erstatter bluesens elegiske og balladenes narrative modus. Og den romantiske diktningen tolererer kanskje bedre enn noen annen kunstart de voldsomme affektene. Vreden forenkler, den nyanserer ikke: Den deler verden inn i svart og hvitt, undertrykkerne versus de undertrykte, og lytteren avkreves ofte umiddelbar stillingtagen.

Denne åpningen for det spontane og uraffinerte har bidratt til å gjøre «romantisk» til et skjellsord blant modernister og avantgardister i det 20. og 21. århundret. Og Dylan har utvilsomt mer enn en rem av den modernistiske huden. Mange representanter for modernismens lyrikk og kritikk dyrker den komplekse holdningen og «paradoksets språk» nettopp for å motvirke det ekspressive, affektive uttrykket. Det er ironien som er deres mestertrope: ikke den bitende, sarkastiske ironien, men ironien som maskespill, som «negativ» kritikk av ideen om en overgripende harmoni. Raseriet er derimot en altoppslukende og u-ironisk affekt.

Det er nok denne holdningen som ligger til grunn for dagens relativt brede konsensus om at Dylans protestviser ikke holder kunstnerisk mål – i alle fall ikke dersom vi sammenligner dem med hans senere «modernistiske» rockelyrikk. «They [dvs. publikum] wanted to be told that the world was divided into two sides, right and wrong, and they wanted to be told that they were right», skriver Greil Marcus, vår tids kanskje mest renommerte dylanolog: «And that's what he gave them.»[2] En rekke lignende nedvurderinger kunne vært sitert.

En opplagt svakhet ved den konsensuspregede nedvurderingen av Dylans protestviser er at den praktiserer en lignende svart/hvitt-skjematisme som den kritiserer Dylans tekster for å representere: Protestsangene omtales *in toto* som sjablonger uten nevneverdige sanglyriske kvaliteter. Men politisk sanglyrikk må i likhet med alle andre sjangrer vurderes på egne premisser. Man kan ikke ganske enkelt knesette kompleksitet som et ufravikelig poetisk prinsipp; alt kommer an på en (tenkt eller reell) utsigelsessituasjon, og det vil igjen si: sjanger.[3] Dessuten har fordommene mot protestsjangeren en tendens til å tilsløre de tematiske og språklige nyansene som faktisk finnes i mange av Dylans protestviser.

La oss derfor kaste et blikk på et par av dem. Den mest kjente er selvsagt «Blowin' in the Wind» (1962), den musiserende venstresidens egen hymne, som Erling Aadland behandler i sitt kapittel i denne boken. Sangen er basert på en gammel *spiritual*, «No More Auction Block», som Dylan hadde på repertoaret på sine tidligste sceneopptredener. «Blowin' in the Wind» gir et enkelt, men virkningsfullt bilde av de grunnleggende konfliktlinjene i kampen for frihet, likhet og brorskap. Særlig dreier den seg om de svartes rett til å bli behandlet som (likeverdige) mennesker – «How many roads must a man walk down / Before you call him a man?» – men også om kampen mot krigen og den moderne våpenindustrien: «Yes, 'n' how many times must the cannon balls fly / Before they're forever banned?» Disse to temaene flettes sammen gjennom hele sangen på en lavmælt og lydhør måte, som om Dylan ønsker å etablere en kontrast til forelegget «No More Auction Block»s utålmodige besluttsomhet: «No more auction block for me / No more, no more.» Som Aadland viser, innebærer dette at sangens verdslige protest også tar opp i seg en mer dyptgripende protest som peker frem mot Dylans kanskje kraftigste brudd med sitt gamle publikum under gospelfasen omkring 1980.

Langt de fleste av Dylans protestviser handler om de samme spørsmålene, nemlig krigstrusselen og rasespørsmålet, men da som regel behandlet hver for seg og på en mer direkte og brutal måte enn i den gamle protesthymnen.

Rasespørsmålet er også et spørsmål om raseri, om undertrykkelse, oppdemmet aggresjon og vold. Dylan var særlig opptatt av å skildre obskøniteten i den rasistiske volden. Uretten er også et tema: mangelen på rettferdighet, den systemiske aksepten for despoti og overgrep – ja, det politiske og juridiske systemets aktive rolle i opprettholdelsen av en utilbørlig situasjon. Protestviser som «The Death of Emmet Till» (1962) og «The Lonesome

Death of Hattie Carroll» (1963) dveler ved noen av de mest kompromitterende episodene fra USAs moderne rettshistorie: 16 år gamle Emmet Till ble utsatt for bestialsk tortur, drept og til slutt dumpet i elven, fordi han angivelig hadde lagt an på en hvit dame mens han var på besøk i de segregerte sørstatene; Hattie Carroll, en fattig svart hushjelp, ble drept i affekt av den søkkrike plantasjeeieren William Zantzinger. I begge tilfellene var rettssaken en farse, og de tiltalte ble enten frifunnet eller dømt til latterlig milde straffer. Eksempler på den samme tematikken finnes også i senere Dylan-sanger som «George Jackson» (1971), «Hurricane» (1975) og «Blind Willie McTell» (1983).

Topiske sanger – det vil si sanger om aktuelle hendelser – sto sentralt i Dylans aller tidligste forfatterskap. «The Ballad of Donald White» (1962) handler om en mentalt syk, svart mann som skal henrettes for en forbrytelse han knapt kan holdes ansvarlig for. Også denne Dylan-balladen har brodd mot det amerikanske rettssystemet. Men sangens potensial som radikal sanglyrikk forutsetter at man kjenner til saken den handler om, og i hvilken sanglyrisk tradisjon den hører hjemme. I kapittelet «På dødens terskel: Bob Dylans 'The Ballad of Donald White'» leser Siv Gøril Brandtzæg sangen i lys av den europeiske *broadside ballad*-tradisjonen, som vi her hjemme gjerne omtaler som skillingsviser. Brandtzæg gjenoppliver sangen og saken om Donald White, og presenterer overraskende funn om forbryterens skjebne.

Som protestsanger opererer Dylan i skjæringspunktet mellom det religiøse og det politisk radikale, og i mange av sangene leker han seg med apokalyptiske scenarioer. I noen tilfeller er det snakk om et privat (perverst) ønske – fremført med selvironisk henrykkelse – om å se fienden gå til grunne. Sanger som «Whatcha Gonna Do» (1962), «Quit Your Low-Down Ways» (1962) og «I'd Hate to Be You on That Dreadful Day» (1963) kan oppfattes som absurde, kvasi-ondsinnede fantasier om *payback*

time på den ytterste dag. I sistnevnte sang beskrives blant annet følgende nemesis for en navnløs motstander:

> You're gonna cry for pills
> Your head's gonna be in a knot
> But the pills are gonna cost
> More than what you've got
> Hey, hey!
> I'd sure hate to be you
> On that dreadful day

Dylan synger med latter i stemmen og avslutter sangen med en spøkefull kommentar til lydmannen: «That's my calypso-tap number.» Kanskje er det, som Reidar Aasgaard skriver i sitt kapittel, meningen at vi skal høre ordspillet «(apo)calypso-tap»?

Den triumferende apokalyptiske grunntonen finnes imidlertid også i en «seriøs» sang som «When the Ship Comes in» fra Dylans ultimate protestalbum *The Times They Are A-Changin'* (1964). Her får vi utbrodert en utopisk-poetisk dommedagsprofeti i nautiske termer: Det skal komme en tid da vinden slutter å blåse, mens skipet driver inn til land – fiskene ler, måkene smiler, sanden ruller ut en gylden løper – og klimaks inntreffer idet fienden utslettes. Selv om triumfen her utbasuneres med en slags eksaltert naivisme, vitner den også om et oppspart *ressentiment*, ikke ulikt det vi finner flere steder i Det gamle testamente, for eksempel i Salme 58: «Den rettferdige skal glede sig, fordi han ser hevn; han skal tvette sine føtter i den ugudeliges blod.» Et annet sannsynlig forelegg for sangens «gladvoldelige» dommedagsvisjon er Bertolt Brecht og Kurt Weills «Die Seeräuber Jenny», med sitt kalkulerende, og derfor ekstra uhyggelige, raseri: Sjørøver-Jenny ser frem til den dagen da det skal komme «ein Schiff mit acht Segeln» – et skip med åtte seil – og hente henne,

for da skal hun, piratenes dronning, ta en grusom hevn over alle dem hun nå må slave og krype for!

Antikrigssangene er et vesentlig innslag i Dylans protestkorpus. Uttrykket er nokså variert. Den tidlige «Let Me Die in My Footsteps» (1962) er en idyllisk og erkeamerikansk sang om motviljen mot å «gå under jorden», det vil si gjemme seg i bomberommene, mens «Talkin' World War III Blues» (1963) gir en satirisk skisse av livet etter en tenkt (drømt) atomkrig. I sanger som «John Brown» (1962) og «Masters of War» (1963) hører vi derimot Dylan på sitt mest aggressive.

I 2004 plasserte musikktidsskriftet *Mojo* «Masters of War» som nummer én på listen over «100 Greatest Protest Songs». Sangen kulminerer til alt overmål i et utilslørt ønske om at sangens «you» – krigsherrene eller krigsprofitørene – skal dø. Her gir Dylan seg over til vreden, men på sedvanlig vis avstemmes den mot Dylans kontrollerte *deadpan*-fremføring, som gir sangen en ekstra, foruroligende dimensjon. Det er som om Dylan tar tilbake noe av den gamle heroiske vredesmotivasjonen i måten budskapet fremføres på. «Masters of War is magnificently enraged and enduringly radical», skriver Mike Marqusee, en av sangenes største apologeter.[4] Her er det ikke lenger snakk om et «reaktivt» *ressentiment*, men om en affirmativ hevntørst som avviser ethvert kompromiss. Sangeren nekter å slå seg til tåls med makthavernes ideologiske bortforklaringer, men fortsetter å insistere, mot alle odds.

Oppgjøret med protestpoetikken

Dylans oppgjør med protestpoetikken startet allerede i desember 1963, med den skandaløse talen han holdt da han mottok The Tom Paine Award. Paradoksalt nok skjedde dette *før* utgivelsen av protestalbumet *The Times They Are A-Changin'*, hvor Dylan

poserer på omslaget som folk-autentisk «angry young man». Prisutdelingen var en årlig foreteelse i regi av Emergency Civcil Liberty Committee (ECLC), lagt til den såkalte Bill of Rights-middagen. Foran 1400 gjester åpnet en temmelig bedugget Dylan sin takketale med å beklage seg over at så mange av middagsgjestene ikke hadde hår på hodet. Egentlig burde de vært ute på stranden, slik det sømmer seg for gamle folk, sier han. Nervøs latter i lokalet. Dylan høstet applaus da han mintes Woody Guthrie og den politiske situasjonen i USA på 1930-tallet. Hovedpoenget var imidlertid at tidene forandrer seg, og at ting ikke lenger er like enkle som den gang: «There's no black and white, left and right to me anymore; there's only up and down and down is very close to the ground. And I'm trying to go up without thinking about anything trivial such as politics.»[5] Dette, som med en viss velvilje kan oppfattes som en pastisj over Paulus' radikale budskap om at det ikke lenger finnes jøde eller greker, mann eller kvinne, blir vridd til en personlig fornærmelse når Dylan kommenterer de militante afroamerikanernes konforme klesvaner.

Katastrofen var et faktum da Dylan mot slutten av talen mer enn antydet at han kunne kjenne seg igjen i Kennedys drapsmann, Lee Harvey Oswald, som selv var blitt myrdet bare et par uker tidligere. Som en mild forsmak på Dylans konfrontasjoner med publikum på de elektrisk-akustiske konsertene i 1965–66 var det omtrent like deler buing og applaus fra salen da han var ferdig. Saken fikk et alvorlig etterspill, og en sobrere Dylan, sannsynligvis med assistanse fra manager Albert Grossman, måtte drive massiv brannslokking.

Det mest interessante oppgjøret skjer imidlertid i en rekke mer eller mindre programmatiske sanger fra albumet *Another Side of Bob Dylan* (1964). Det består av et knippe nye sanger hvorav enkelte var så ferske at de knapt kan sies å ha vært ferdigskrevet. Selv på den endelige albumversjonen er det tydelig at Dylan

på enkelte av låtene ikke helt hadde bestemt seg for hvilken akkordrekke han skulle bruke, og endret besifringen fra vers til vers. Han spiller og synger som om han helst ville hatt et band i ryggen. Og tekstene kretser for en stor del om indre erfaringer, reelle og imaginære erotiske fremstøt, granskende tilbakeblikk på egen kunstnerisk utvikling og mer eller mindre ondskapsfulle oppgjør med gamle elskere og deres familie.

Sistesporet, «It Ain't Me Babe», er bokstavelig lest en usentimental avskjed med en kvinnelig beiler, men det kan med små justeringer oppfattes som Dylans takk og farvel til sin gamle tilhengerskare i det venstreliberale etablissementet. Sangene som tematiserer dette siste bruddet på mest utvetydig vis, er trekløveret «To Ramona», «My Back Pages» og «Chimes of Freedom». Hver på sin måte vinker sangjeget i disse låtene farvel til det musikalske og politiske fellesskapet Dylan selv hadde vært en del av, og som han nå merker at han har vokst fra.

I «Chimes of Freedom» søker sangjeget med følge ly for et overraskende tordenvær på en kirketrapp. Etter at de har stått som fjetret av naturens overveldende klokkespill, begynner også kirkeklokkene å kime. Det er som om et apokalyptisk orkester spiller opp en fanfare for alle jordens undertrykte. Denne sangen blir av og til oppfattet som den siste av Dylans genuine, visjonære protestviser: Her er det friheten det er snakk om, honnørordet *par excellence* i datidens borgerrettighetskamp. Og omkvedets katalog over de proletære eksistensene som frihetsklokkene ringer for, åpner med «the warriors whose strength is not to fight» – en mulig allusjon til aktivistene fra SNCC (Student Nonviolent Coordinating Committee), som var utplassert i Greenwood, Mississippi, der Dylan året før hadde vært på en politisk-musikalsk dannelsesreise.

Mike Marqusee beskriver imidlertid sangen som «a transitional work, and as such [it] suggests that the break between the protest-era Dylan and the Dylan that followed may be less absolute

and abrupt than it seems at the time».[6] Og han har sannsynligvis rett: Det er noe apolitisk og uvirkelig over sangens sublime scenario, som gjør at den vanskelig kan oppfattes som en genuin protestsang. Én ting er at katalogen over proletære skikkelser virker temmelig uforpliktende: De potensielle frihetskjemperne fra første vers får snart selskap av den utstøtte, rebellen, bohemen, poeten, kunstneren, «the lonesome-hearted lover with too personal a tale» – for til slutt å omfatte «every hung-up person in the whole wide universe». I tillegg til denne avpolitiserte varianten av «jordens bundne treller» er det verdt å merke seg at det er et meteorologisk fenomen – og ikke en reell, politisk hendelse – som ligger til grunn for sangens åpenbaring. Uværet gir bare inntrykk av å være frihetens klokker som slår, «*seeming* to be the chimes of freedom flashing». Det *er* altså ikke frihetsklokkene som kimer: Alt er iscenesatt, som i en fantasmagori – og den peker videre inn i et annet musisk landskap enn det Dylan til da hadde kartlagt.

Dylans mest kategoriske avvisning av protestpoetikken kom i årene umiddelbart etter denne sanglyriske vendingen. I det berømte *Playboy*-intervjuet fra 1966 omtaler han *folk*-miljøet foraktfullt som «a bunch of fat people», og om sanger som «Which Side Are You On?», sier han: «[T]hey're not folk music songs; they're political songs. They're already dead.»[7]

Nesten 40 år senere reflekterer Dylan mer avslappet over dette fenomenet i memoarboken *Chronicles. Volume One* (2004). Da skiller han mellom de «egentlige» protestvisene på den ene siden – *fingerpointing songs*, altså sanger der de politisk ansvarlige pekes ut og stilles til ansvar – og *topical songs*, eller sanger om (dags)aktuelle hendelser, på den andre: «Topical songs weren't protest songs», forklarer han:

> The term «protest» song didn't exist any more than the term «singer-songwriter». You were a performer or you weren't, that

> was about it [...]. «Songs of dissent» was a term people used but even that was rare. I tried to explain later that I didn't think I was a protest singer, that there'd been a screwup. I didn't think I was protesting anything any more than I thought that Woody Guthrie songs were protesting anything. [...] What I was hearing pretty regularly, though, were rebellion songs and those really moved me.[8]

Sangene i den siste kategorien («rebellion songs») var kraftig kost: «The language was flashy and provocative – a lot of action in the words, all sung with great gusto. The singer always had a merry light in his eye [...]; even in a simple, melodic wooing ballad there'd be rebellion waiting around the corner», skriver Dylan med særlig referanse til opprørssangene som irsk-amerikanske The Clancy Brothers hadde på sitt repertoar.[9] Selv overtok han melodien til en av disse, «The Patriot Game», og brukte den i sin egen protestklassiker «With God On Our Side» (1963).

Den tidlige Dylan knytter seg med andre ord til en rebelsk sangtradisjon, stiller seg solidarisk med de fattige og underpriviligerte, og kritiserer – i ulike poetiske modi – rasediskriminering, krig, maktmisbruk og strukturell vold. I den grad det formuleres en utopi for en tid i endring, skjer det i et språk med religiøse overtoner.

Oppbrudd og kontinuitet

Hva skjer når Dylan forsøker å kvitte seg med protest-personaen og beveger seg over i et uutforsket sanglyrisk terreng? Gir han da avkall på en poetikk som kan kalles radikal? Det finnes minst to grunner til å svare benektende på det. For det første fortsetter Dylan å synge mange av de gamle «protestsangene», og han skriver nye sanger om de samme temaene, om enn med en annen

lyrisk valør. USAs politiske historie (slaveriet, borgerkrigen, de opprivende rasekonfliktene) og spørsmålet om fred, frihet og sannhet – noen ganger i en politisert sammenheng, men vel så ofte i en rendyrket poetisk modus – løper som en kraftig renning gjennom hele sangverket. I «John Wesley Harding» (1969) konstruerer han sin egen Robin Hood-skikkelse, paradoksalt nok med utgangspunkt i den alt annet enn barmhjertige massemorderen John Wesley Hardin; i «Political World» (1989) skildrer han en verden hvor visdommen er fengslet og freden en uønsket gjest; og i «Murder Most Foul» (2020) vender han tilbake til Kennedy-mordet og dets historiske betydning – for bare å nevne noen få eksempler over et tidsspenn på mer enn femti år.

Denne kontinuiteten forhindrer imidlertid ikke at Dylan noen ganger terger på seg venstresiden, for eksempel når han fremstår som hjemmekjær country-pop-sanger på *Nashville Skyline* (1969), som evangelisk rocke-predikant i perioden 1979–81 eller som småsentimental Sinatra-crooner på albumene fra 2015–2017. Også dette kan forstås som en form for opprør, eller i det minste en serie oppbrudd fra kunstneriske posisjoner som begynner å føles fastlåste. Selv sier han det slik i et av sine radioprogrammer på 2000-tallet: «I've always believed that the first rule of being subversive is not to let anybody know you're being subversive.»[10]

For det andre har Dylans radikalitet flere sider enn den uttalt politiske. Like viktig er den formmessige radikaliteten som særlig kjennetegner Dylans modernistiske vending, der den kunstneriske friheten gjøres absolutt; den religiøse radikaliteten, både i form av apokalyptiske forestillinger og politisk opprør; den unike fornemmelsen for rotsystemet i den amerikanske musikktradisjonen, som Dylan hele karrieren igjennom henter kraft og inspirasjon fra, og den særegne formen for radikalitet som kjennetegner den siste fasen av sangverket, der uttrykket preges av en slags nyvunnen, om enn gammelmodig, avantgardisme.

Alt dette oppfatter vi – utgiverne av og bidragsyterne til denne boken – som alternerende sider ved den radikale Dylan.

Dylans gjenbruk og omforming av tradisjonsmateriale kan forstås som en overordnet kategori for flere av disse tendensene. Mang en dylanolog-litterat har jevnført Dylans særegne – respektløse *og* andektige? – forhold til tradisjonen ved hjelp av T.S. Eliots berømte essay «Tradition and the Individual Talent» (1919), et slags høymodernistisk manifest. Her sammenligner Eliot dikteren blant annet med katalysatoren i en kjemisk prosess: Hun er nødvendig for at reaksjonen skal skje, men selv kan hun ikke etterspores i det endelige produktet.[11] I 2012 bruker Dylan et bilde som til forveksling høres ut som Eliots: «A performer, if he's doing what he's supposed to do, doesn't feel any emotion at all. It's a certain kind of alchemy that a performer has.»[12] Det som for Eliot er kjemi, er alkymi for Dylan, kunne vi kanskje si.

Sammenfallende er også ideen om at absolutt originalitet er en (romantisk) myte, som dikteren ikke trenger å etterstrebe. Originalitet kommer av seg selv, og ofte der man minst venter det, det vil si der dikteren minner *mest*, ikke minst, om sine forløpere. Derfor er det ingen god resept, i alle fall ikke etter en viss innledende famle-og-feile-fase, å imitere sine forbilder, slik Dylan gjorde med Woody Guthrie da han var rundt 20 år. Bedre, da, å *ta* det man vet at man trenger, og bruke det som sitt eget, slik den modne Dylan, det vil si etter han fylte 22 år, gjorde – til stadig kritikk fra artister og kritikere. «Immature poets imitate; mature poets steal», skriver Eliot:

> [B]ad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.[13]

I et slikt perspektiv kan Dylans sangverk minne om en røverhule eller et («tilranet») kuriositetskammer. Men tyvegodset er ettertrykkelig hans eget, og det *er* et sinnrikt system, en sammenheng, i denne sanglyriske samlingen.

Radikal intertekstualitet

Om Dylan tidlig i karrieren kunne gjøre bruk av et romantisk – ekspressivt og affektivt – uttrykk, fjerner han seg mer og mer fra den romantiske forestillingen om det originalt skapende geniet som poesiens kilde. De mange sitatene og allusjonene i Dylans sanglyrikk har vært et yndet analyseobjekt og diskusjonstema både i akademiske arbeider og i diverse fanziner og nettfora. Etter hvert utvikler Dylan det som Amund Børdahl i sitt kapittel, «'Wonderful Sampler': Radikal intertekstualitet hos den sene Bob Dylan», omtaler som en litterær samplingteknikk. Børdahl gir en rekke eksempler på Dylans tekstlige lån, eller tyverier, og spør hva som kan være motivet for Dylans nye sangskrivingsmetode. Han foreslår i utgangspunktet et tredelt svar, som han kaller for «plagiatteorien», «tradisjonsteorien» og «svampeteorien», og konkluderer med at alle de tre teoriene eller spekulasjonene har noe for seg i et forsøk på å begripe hva det er Dylan holder på med i sitt omfattende og omstridte forbruk av eksisterende materiale.

I «'She took my Crown of Thorns'. Om bruk av allusjonar i 'Shelter from the Storm'» analyserer Sissel Høisæter denne flerstemte gjengangeren i Dylans konsertrepertoar. Mens flere forskere har pekt på sangens Bibel-referanser, blant annet til Kristi lidelseshistorie, argumenterer Høisæter for at den også rommer allusjoner til det 4000 år gamle sumeriske *Gilgamesh*-eposet. Slik utvides både den kulturelle og den «tekstuelle» horisonten

som omgir sangteksten, noe som også tar tolkningen av den i nye retninger. Høisæter inviterer i tillegg til en større diskusjon om hvordan allusjoner kan fungere i en sangtekst, med tanke på lytterens forutsetninger for å gjenkjenne allusjoner og på muntlige teksters grunnleggende kjennetegn.

En annen avdeling av Dylans sanglyriske kuriositetssamling består av det allerede omtalte endetidsmotivet, som også løper som en renning gjennom sangverket. Apokalypsen er en eldgammel figur for den radikale åpenbaringen og omveltningen (katastrofen), da alt skal avdekkes og en ny verden oppstå. Dylan bruker ofte apokalypsen for å skildre et totalt kosmisk eller sosialt sammenbrudd. Flere dylanologer mener at sangene i denne kategorien er blitt mørkere med årene, men få har berørt håpsaspektet i dem.

Det gjør imidlertid Reidar Aasgaard. I sitt kapittel, «Er det håp? Bob Dylans apokalypser», tar han utgangspunkt i en religionsfaglig forståelse av apokalyptikk for så å gå igjennom sentrale sangeksempler fra ulike faser av Dylans verk. Slik kan han påvise at det apokalyptiske opptrer i kollektiv så vel som i individuell form. Aasgaard argumenterer for at det også går en «håpslinje» gjennom hele sangverket, og at den i de senere fasene er like tydelig og mer variert skildret enn tidligere. Håpet er hos Dylan forankret i tanken om en Gud som vil la det gode seire, også om det menneskelig sett synes for sent. De apokalyptiske sangene vitner om en dypere form for radikalitet som utfordrer til endring og handling, og som fremstår som en motstrøms protest mot en sekulær forståelse av tilværelsen. I en tid der kynismen er blitt en hegemonisk ideologisk kraft, kan det å hegne om det håpet som fortsatt finnes, fremstå som en mer radikal praksis enn «revolusjonær» svartmaling og liksom-stoisk resignasjon.

Dynamikken mellom tradisjonstilknytning og fornyelse finner vi også i mindre skala. I «Når rødderne bliver ved med at

skyde» følger Flemming G. Andersen Dylans bearbeidinger av en ballade han har vendt tilbake til gjennom hele sin karriere, nemlig «Gypsy Laddie», et erotisk trekantdrama. Det første nedslaget er «Gypsy Davy» (1961), det neste «Black Jack Davey» (1992) og det siste «Tin Angel» (2012). Det er den samme historien som ligger til grunn, men Dylan anvender forskjellige fortelletekniske grep for å skape nye variasjoner over temaet i alle fire tilfellene. Røtter er radikale per (etymologisk) definisjon, og Dylans be- og omarbeiding finner stadig nye kreative muligheter i det urgamle materialet: et ubrukt potensial som tar både sangen og oss i retning av omgivelser vi ellers knapt ville visst eksisterte.

I en viss forstand kan Dylan sies å ha overlevd seg selv, hevder Gisle Selnes med en henvisning til «Mother of Muses» fra Dylans foreløpig siste studioalbum, *Rough and Rowdy Ways* (2020). I «De gamles avantgarde? Radikalismens faser i Dylans sangverk – med særlig henblikk på hans *Spätstil*» argumenterer han for at det finnes en egenartet radikalitet i den sene fasen av Dylans sangverk. Han har ikke lenger det samme behovet for med ujevne mellomrom å skifte ham og fremstå som en ny utgave av seg selv. I stedet forholder han seg til det som er igjen av de gamle formene, til over- og etterlevningene av forgangne epoker, og lar dem inngå i sitt eget sangverk som de fragmentene de allerede er. Det er dette som er Dylans *Spätstil*, et begrep Selnes henter fra Theodor Adornos musikkteoretiske betraktninger.[14]

Spätstil er forbundet med endetid og derfor i en viss forstand også med døden. Men det er snakk om en epokes, en kunstforms eller et uttrykks aldring, og ikke et individs. Etter hvert finnes det så mye forsert originalitet, så mange intenst subjektive uttrykk, at de gamle formene, overlatt til seg selv, får en særegen ekspressivitet – eller også egen *mangel* på ekspressivitet. Dersom man virkelig behersker dette materialet, trenger man bare å samle det sammen og stille det opp på tilstrekkelig vindskeivt vis, så vil det

snakke sitt eget, distanserte språk. Formene invaderer sangeren, de nekter å underordne seg én dominerende intensjon, og det er som om noe ytre, fortidig og dødt opptrer der vi forventer å finne en levende nåtid, og forsteiner den. Det er dette som blir «de gamles avantgarde» – et radikalt oppgjør ikke bare med feiringen av det kreative geniet, men også med tanken om kunstens slutt. Den sanne kunstneren er den som kan nyttiggjøre seg vrakgodset etter det store forliset, og få det til å skinne med en umiskjennelig endetidsglød.

Form og fremføring

Slik kan den sene Dylans sanglyrikk minne om de metallskulpturene han i mange år hatt som kunstnerisk sideprosjekt. En av dem – utstilt ved Dylan-museet i Tulsa – er avbildet på omslaget av denne boken og viser en «ready-made» bestående av reminisenser fra amerikansk industrikultur – en sinnrik konstruksjon av hjul og stålfjærer, klokker og beslag, tannhjul og skrustikker, sagblad og bor. Den tunge materialiteten er forenet med en estetisk letthet; den bærer spor av hardt arbeid, samhold og konflikter, men vitner også om kreativitet, skjønnhetssans og drømmer. «I've been around iron all my life ever since I was a kid, I was born and raised in iron ore country», forklarer han til et nettgalleri i 2019, «where you could breathe it and smell it every day. And I've always worked with it in one form or another.»[15] På omslaget ser vi den 23 år gamle Dylan på veggen i bakgrunnen – et bilde på modernitet og kontinuitet, på oppbruddet som en paradoksal form for forankring og på det materielle og historiske grunnlaget for Dylans kunstneriske uttrykk.

Det synes å være et mønster at Dylan – idet han begynner å jobbe med modernitetens ulike uttrykksformer – stiller spørsmål

ved noen av de grunnleggende prinsippene eller forventningene som er knyttet til dem. Han rokker ved fundamentet, begynner å vri og vende på uttrykkene og gjør dem til sine egne. Et eksempel er Dylans fascinasjon for reklame. Denne interessen kan følges fra hans lek med reklamespråk på film i 1960-årene til hans profesjonelle opptreden i reklamer på 2000-tallet. Han har også skapt sitt eget varemerke med whisky-kolleksjonen Heaven's Door. Dette er tema for Anne-Marie Mais «'Going to bird my buy'. Historier om Bob Dylans karriere med reklamer». Her reflekterer hun over hvordan berømtheter har brukt og blitt brukt i reklamer, for så å ta Dylans egenrådige inntog i reklamebransjen nærmere i betraktning. Riktignok bryter den med konvensjonen om at (seriøse) rockestjerner bør holde seg unna reklameverdenen, med dette er ikke nødvendigvis noen «sell out», hevder Anne-Marie Mai: For hvem er det egentlig som reklamerer for hvem? Er det Dylan som reklamerer for Chrysler, eller er Chrysler-reklamen i større grad markedsføring av Dylan og hans kritiske holdning til globaliseringen?

Et annet eksempel er Dylans bruk av populærmusikkens harmoniske mønstre. Noen vil nok kalle Dylan en arketypisk tre-greps-artist, og det er ikke helt feil: Selv om det innimellom finnes sofistikerte harmoniske vendinger, er det ikke disse som gir Dylans musikalske uttrykk en umiskjennelig signatur. Men også innenfor den tradisjonelle funksjonsharmonikken rokker han ved et grunnleggende prinsipp. I påfallende grad prøver han å begrense bruken av én av de tre hovedakkordene: dominanten – den av akkordfunksjonene som sterkest er knyttet til det harmoniske elementet i musikken. Gjennom eksempler fra hele Dylans karriere, hentet fra både sjangermessige og instrumentaltekniske sammenhenger, viser Eyolf Østrem i «Dylan og dominanten» hvordan han konsekvent forsøker å unngå den «dominantiske» funksjonen og i stedet arbeider med å etablere

stabile stadier som underlag for det som er Dylans kunstform: en språknær melodibehandling.

På tilsvarende måte bryter Dylan med konvensjoner om hvordan en sang skal fremføres, og hvordan man skal tiltale sitt publikum. Hans særegne vokale uttrykk har gjennom hele karrieren fascinert og forarget. I «En fryd for øret? Om sangeren Bob Dylan» framhever Johnny Borgan hvor sentralt *framføringen* av sanger står i Dylans kunst, både gjennom arbeid i studio og ikke minst på scenen. I over 60 år har han utviklet nye tolkninger av egne og andres sanger, hele tiden på jakt etter mulige arrangementer, fraseringer og vokal fargelegging av stemninger og følelser. Gjennom disse tolkningene søker han å overskride det tekstlige innholdet for å løfte fram *sangen selv*. Det er den som står i sentrum, ikke artisten eller publikum. Slik utfordrer han estetikken knyttet til det å formidle en tekst i sang på grunnleggende vis. Dylans enorme live-prosjekt – med over 3800 konserter – viser hvor stor betydning han tillegger selve framføringen, slik han også understreker i sitt nobelforedrag: Sangene er ment å høres, ikke leses. Det er dette som er deres «radical of presentation», for å si det med Northrop Frye.[16]

Møtet med rocken, særlig etter «The British Invasion» i 1964 (Beatles og andre), bidro utvilsomt til Dylans brudd med folk-musikken. Da han året etter «went electric», åpnet det seg nye muligheter også når det gjaldt sangens struktur. På *Highway 61 Revisited* og *Blonde on Blonde* begynner han å eksperimentere med et nytt formledd (i tillegg til vers og refreng), nemlig en bro eller *brigde*. I «Dylans broer. Musikalske og litterære variasjonsledd» viser Bjarne Markussen hvordan Dylan bruker broen til å føre sangtekstene inn på nye spor – for eksempel gjennom en perspektivendring, en refleksjon eller et sprang i tid. Men når broen er innarbeidet i det musikalsk-lyriske repertoaret, stivner den ikke til en klisjé. Dylan utelater den i perioder, for så å hente

den inn igjen – alt etter hvilken sjanger han gjør fremstøt mot: rock, country eller Tin Pan Alley-slagere. Slik blir broen også en indikator på de uforutsigbare oppbruddene og ny-orienteringene som preger sangverket.

Å oversette tradisjoner

Som bidragene i denne boken viser, har Dylan sugd opp, lånt og stjålet, oversatt og bragt videre en rekke ulike sjangrer og tradisjoner, fra inn- og utland. Kanskje dette er en av årsakene til at han selv har blitt oversatt og gjendiktet mer enn noen annen moderne sanglyriker? I norsk sammenheng var Jan Erik Vold først ute, med boken *Damer i regn* (1977) og albumene han spilte inn sammen med Kåre Virud i 1977 og 1981. To av dagens fremste Dylan-oversettere er Tom Roger Aadland og Johan Martin Aarstein. Aadland skriver på nynorsk og har oversatt og spilt inn *Blood on the Tracks* (*Blod på spora*, 2009) og *Blonde on Blonde* (*Blondt i blondt*, 2016) i sin helhet; Aarstein synger på nordnorsk og har (sammen med Ida Løvheim) turnert med prosjektet *Det e ikkje mæ*. I «Å oversette Bob Dylan» samtaler de om utfordringene med å omsette Dylan til norsk. Som Aarstein bemerker, gjelder det å unngå et «hipt» og nåtidig språk, som raskt vil bli arkaisk og ufrivillig komisk: «Dylan [bruker ikke] språket som en samtidsmarkør. Tvert imot er tekstene hans ofte skrevet med et litt gammelmodig språk, noe som gir dem en tidløs kvalitet. Dylans kulhet, særlig i starten av karrieren hans, dreide seg mer om at populærkulturen kom til ham, ikke at han kom til den.»

«Traduttore, traditore», sier et velkjent italiensk munnhell: Oversetteren er en forræder, dømt til å svikte originalteksten. Når ordspråket klinger så godt på italiensk (men ikke på norsk), skyldes det at de to ordene er nært etymologisk forbundet. Både

oversetteren og forræderen «traderer», det vil si de overleverer et budskap fra en instans til en annen. Oversetteren gjør det riktignok som oftest med de beste hensikter, for å berike tradisjonen – nok et ord av samme rot! – mens forræderen fører budskapet på avveie og setter dermed (den egne) tradisjonen i fare. Men til tross for faremomentet trenger enhver tradisjon å oversettes, ikke bare til andre språk, men også fra generasjon til generasjon: Bare slik kan den holdes levende. «He passed it on» er blitt en hedersbetegnelse på tradisjonsmusikkens domene, og da underforstås det selvsagt at «budskapet» overleveres i riktige, trygge hender, og ikke i fiendens. «To pass it on» – tradere – er tradisjonens *sine qua non*.

Vi vet nok alle at et altfor respektfullt forhold til tradisjonen kan drepe kreativiteten. Det som kjennetegner Dylan, er den *skapende* tilegnelsen, evnen til å få det gamle materialet til å uttrykke stadig nye ting, ja, til også å motsi seg selv, til å undergrave sin iboende konservatisme, uten at tradisjonens bånd ryker. Denne evnen har en radikal side, som selv ikke den mest tradisjonsbevisste kunstner kan ignorere – dersom hun tar sin kunst på alvor, slik Dylan utvilsomt gjør.

Den meksikanske poeten Octavio Paz snakker i en av sine bøker om oversettelse som en drivkraft i tradisjonen, ikke i minst i en latinamerikansk sammenheng, der både tekster og «kulturer» er blitt satt over fra Spania til Amerika, ofte etter at spanjolene selv har overtatt (oversatt) dem fra Frankrike. Men det er først når man har tilegnet seg det man oversetter, gjort det til noe annet og mer, at det blir ens eget: Da er oversettelsen blitt til en metafor som forbinder nåtidens perspektiv med fortiden, og som gir et selvstendig blikk på verden.[17]

Også Dylans amerikanske tradisjon er blitt oversatt og tilpasset en ny horisont. Tilegnelsen har krevd en rekke brudd – blodige oppgjør med britisk koloniherredømme og med en

umenneskelig, slavebasert økonomi. Dylans radikalitet lar seg nok best forstå som en forvaltning av denne arven, en ubøyelig tro på sannhet, frihet og rettferd, ikke bare på det politiske, men også på det kunstneriske området. I dagens kyniske og omskiftelige ideologiske univers kan en slik trofasthet i seg selv sies å ha fått et nytt potensial. Bare den som er fri til å bryte med sin egen bakgrunn, slik Dylan gjorde, kan føre tradisjonen videre på meningsfullt vis. For å kunne løfte arven må man først tre ut av den. En sann dikter er, som Harold Bloom har gjentatt i bok etter bok, dømt til å feillese sine forløpere – han må svikte dem for å kunne løsrive seg selv fra tradisjonen og på den måten tvinge den til å følge etter.[18]

Dylan skapte seg selv om – først til Bob Dylan, så til en rekke, og ofte antitetiske, utgaver av seg selv. *Det* er vi som har skrevet og redigert denne boken, dypt takknemlige for. Selv om vi neppe er helt enige om hvor radikal Dylan kan sies å være, og hvilke av hans uttrykk som er mest verdifulle, så håper vi at *Den radikale Bob Dylan* kan bidra til å kaste nytt lys over denne siden av hans kunstnerskap, som altfor lenge har vært urettmessig diskreditert.

*

Denne boken springer ut fra Forskningsgruppe for sanglyrikk, som har base ved Universitetet i Agder. Redaktørene takker Kristian Wikborg Wiese og Sivje Cathrine Felldal ved Scandinavian Academic Press for støtte og tålmodighet, Universitetet i Agder for uvurderlig økonomisk støtte, og – sist, men ikke minst – alle bidragsyterne for stor faglig innsats.

God lesning!

Bergen og Kristiansand, juli 2022
Gisle Selnes og Bjarne Markussen

Noter

1 Whittier, John Greenleaf. «Introduction», i *The Writings of John Greenleaf Whittier, Volume 1: Narrative and Legendary Poems*. (Houghton: Mifflin and Company, 1888–1889), s. 14–15.
2 Marcus, Grail. «Stories of a Bad Song», i *Bob Dylan. Writings 1968–2010*. (New York: Public Affairs, 2010), s. 411.
3 Se Frye, Northrop. «Rhetorical Criticism: Theory of Genres», i *Anatomy of Criticism. Four Essays* (Princeton: Princeton University Press, 1957), s. 243 ff.
4 Marqusee, Mike. *Wicked Messenger. Bob Dylan and the Sixties.* (New York: Seven Stories Press, 2005), s. 74.
5 «Bob Dylan Speech at the Bill of Rights Dinner, 1963», https://www.youtube.com/watch?v=gJhUEm075P4 (lastet 26.7.2022).
6 Marqusee, *Wicked Messenger*, s. 99.
7 «Interview with Nat Hentoff, *Playboy*, March 1966», i Jonathan Cott (red.): *Bob Dylan: The Essential Interviews*. (Warner Books, 2006), s. 98.
8 Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. (New York: Simon & Schuster, 2004), s. 82–83.
9 Dylan, *Chronicles*, s. 82–83.
10 *Theme Time Radio Hour*, Episode 45, https://www.themetimeradio.com/episode-45-trains/. Jf. Gisle Selnes' kapittel i denne boken.
11 Eliot, T.S. «Tradition and the Individual Talent», i *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. (Methuen, 1967), s. 53.
12 Gilmore, Mikal. «Bob Dylan Unleashed». *Rolling Stone* 27.9.2012: https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/ (lest 26.7.2022).
13 Eliot, «Phillip Massinger», i *The Sacred Wood*, s. 130.
14 Adorno, Theodor W. «Spätstil Beethovens», *Musikalische Schriften* IV. *Gesammelte Schriften*, Vol. 17 (Suhrkamp, 1997), s. 13 ff.
15 Canvas Gallery, https://www.canvasgallery.com/blog/40/ (lest 25.07.22).
16 Frye, *Anatomy of Criticism*, s. 245–246.
17 Paz, Octavio. «Översettning och metafor», i *Lerans Barn. Essäer om den moderna poesin*. Oversatt av Anders Cullhed. (Brombergs Bokförlag, 1990), 102 ff.
18 Se f.eks. Bloom, Harold. *A Map of Misreading.* (Oxford University Press, 1975.)

Litteratur

Adorno, Theodor W. «Spätstil Beethovens». *Musikalische Schriften* IV. *Gesammelte Schriften*, Vol. 17. Frankfurt am Mein: Suhrkamp, 1997.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

Cott, Jonathan (red.). *Bob Dylan: The Essential Interviews*. New York: Warner Books, 2006.

Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.

Eliot, T.S. *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen, 1967.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Gilmore, Mikal. «Bob Dylan Unleashed». *Rolling Stone* 27.9.2012; https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/ (lest 26.7.2022).

Marcus, Grail. «Stories of a Bad Song», i *Bob Dylan. Writings 1968–2010*. New York: Public Affairs, 2010.

Marqusee, Mike. *Wicked Messenger. Bob Dylan and the Sixties.* New York: Seven Stories Press, 2005.

Paz, Octavio. *Lerans Barn. Essäer om den moderna poesin*. Oversatt av Anders Cullhed. Stockholm: Brombergs Bokförlag, 1990.

Theme Time Radio Hour, Episode 45, https://www.themetimeradio.com/episode-45-trains/.

Whittier, John Greenleaf. *The Writings of John Greenleaf Whittier, Volume 1: Narrative and Legendary Poems*. Houghton: Mifflin and Company, 1888–1889.

I. Sangverket

«De gamles avantgarde»?

Radikalismens faser i Dylans sangverk – med særlig henblikk på hans *Spätstil*

Gisle Selnes

Jeg vet ikke om musikken kan fortvile over musikken, eller marmoren over marmoren, men litteraturen er en kunstform som vet å spå om den tiden da den selv har forstummet …

JORGE LUIS BORGES

[A]rt imposes order on life, but how much more art will there be?

BOB DYLAN

I

«Den som ikke er radikal i sin ungdom, har ikke noe hjerte; den som ikke er konservativ på sine gamle dager, har ingen hjerne», lyder et velkjent munnhell av usikker opprinnelse. Livsvisdom av dette slaget er forståelig nok utbredt blant aldrende menn som har vært det de selv oppfatter som radikale i sin ungdom, men som etter hvert har kommet på «bedre» tanker og nå ser på seg selv som moderate, konservative eller rett og slett «realistiske».

Dem finnes det som kjent en god del av blant dagens dylanister og dylanologer – ja, i så stor grad at det lenge har vært en utbredt oppfatning at Dylans radikale protestsanger, fra hans ungdom, var relativt mislykkede, kunstnerisk sett. Var det ikke en Guds lykke at han kom på bedre tanker og ga dem opp, slik at han igjen kunne vie seg til Kunsten! De tre nålevende Dylan-kritikerne med lengst fartstid og tyngst output, Michael Gray, Greil Marcus og Clinton Heylin, har alle sagt klart ifra hvor de mener protest-skapet skal stå i Dylans sanglyriske Hall of Fame.[1] Publikum «wanted to be told that the world was divided into two sides, right and wrong, and they wanted to be told that they were right», skriver *doyen* Marcus og legger til: «And that's what he gave them».[2] I en norsk sammenheng har Håvard Rem forsøkt å dikte Dylan om fra kulturradikal protestsanger til verdikonservativ, multikulturell sanglyriker – én gang for alle og helst med tilbakevirkende kraft.[3]

Tilsynelatende er det en god porsjon kynisme – og ikke bare revisjonisme – med i regnestykket når Dylans uoffisielle eksekutører prematurt gjør opp arven han en gang skal etterlate seg. Nå som alle ideologier er erklært døde, og troen på en annen og bedre verden er avslørt som en reaktiv illusjon, gjelder det for all del ikke å fremstå som naiv radikaler. Det dagens verden angivelig trenger, er kompleksitet og resignasjon – kanskje ikke helt ulikt den Theodor Adorno tok til orde for da ungdomsopprøret raste som verst utenfor kontordøren hans i 1968: «På det nåværende tidspunkt kan ingen høyere samfunnsform skimtes konkret; følgelig har alt det som ter seg som om den var innen rekkevidde, et regressivt skjær over seg.»[4]

Den vesentlige forskjellen mellom Dylan og hans kritikere er at *han* – i motsetning til oss/dem – har gjennomlevd de ulike fasene av sitt eget sangverk som en pågående og nødvendig prosess, der ulike posisjoner og poetikker har fått anledning til

å spille ut sine indre og innbyrdes motsetninger. Som i Hegels ofte misforståtte dialektiske system – en tilsynelatende urimelig analogi, som jeg her likevel vil holde fast ved – er de ulike trinnene i Dylans sangverk en nødvendig forutsetning for dem som følger etter. Ikke bare spiller de opp til dem – de vedvarer også, på godt og ondt, i stadig nye tapninger og konstellasjoner. Men da ikke som totalt forsonende synteser, som i lærebokvarianten av Hegels system, men som stadig mer omfattende og «gjennomreflekterte» utgaver av seg selv, der de negative momentene aldri helt oppheves, men derimot innlemmes *qua* negative, som en del av perspektivet. Det negative er, slik å forstå, nøkkelen til sin egen overvinnelse, eller for å si det med Wagners Parsifal: «die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug», såret kan kun leges av spydet som forårsaket det.[5]

Det kan nok stemme at Dylan i deler av sitt tidlige materiale har vært i overkant ensidig, eller overivrig, når han iscenesetter og fordømmer urett som er begått. En og annen sang kan sikkert i ettertid fremstå som mislykket, noe låtskriveren da som regel selv har vært den første til å innse, slik tilfellet var med «You Been Hiding Too Long» (1963), som han av den grunn ganske enkelt droppet. Men, *pace* Greil Marcus & co, som av og til utviser en usunn polemisk fascinasjon for det mislykkede, eller mindre vellykkede, er dette på ingen måte noe argument, ikke engang en innvending, mot Dylans protestmateriale per se. Det ligger i sakens – og dialektikkens – vesen at en kreativ bevissthet også vil støte på stengsler, aporier, av subjektiv så vel som objektiv karakter: Derfor bryter den opp, beveger seg videre, finner stadig nye fluktveier – drevet frem av den samme «negative» erfaringen – i skjæringspunktet mellom samtid og tradisjon. Denne driften – denne fremdriften, denne utfoldelsen – kan, når den er genuint fri og kunstnerisk på høyde med sin samtid, knapt kritiseres utenfra, verken i kantiansk eller «negativ» (kunstkritisk) forstand:

Bevegelsen er sin egen kritikk, sin egen «uendelige» dom; den er *sann* i kraft av sin kreative utforskning av den helheten den både inngår i og omformer. Den uendelige dommen er nettopp den som viser hvordan tilsynelatende motsetninger speiler, eller medierer, hverandre: «Der Geist ist ein Knochen», åndens væren er et bein, er det hegelianske standardeksempelet, fra frenologiens gebet;[6] «apori er overskridelse», kunne vi si, med henvisning til den radikale dialektikken i Dylans sangverk – eller også at «røtter er vinger», med et nikk til den spanske poeten Juan Ramón Jiménez: «Raíces y alas. Pero que las alas arraiguen / y las raíces vuelen.»[7]

I så måte kan det hevdes at Dylans trang til å tre ut av den protest-politiske trollsirkelen på tampen av 1963 var like «radikal» som det engasjementet som tidligere drev ham til å synge om dagsaktuelle hendelser – om borgerrettskamp, maktarroganse og atomkrigstrussel – med klar tendens og urokkelig solidaritet med de undertrykte. Men at Dylan valgte den radikale kunstneriske friheten – som først resulterte i de mer søkende, poetiske og delvis «selvkritiske» sangene på *Another Side of Bob Dylan* (1964), for så å skyte ut i helt andre baner etter den elektriske «apostasien» i 1965 – betyr ikke at Dylans politiske radikalisme har vært en kunstnerisk blindvei, slik Håvard Rem, blant andre, plederer for. Det blir den først etter at Dylan har sagt og sunget og skapt det han var i stand til, eller det han var villig til, å si og skape – og synge – innenfor de rammene dette registeret tilbød ham. «Once I've said what I need to say in a song, that's it. I don't want to repeat myself», sa Dylan til Robert Hillburn i 1980, da den evangeliske raptusen var på hell.[8] Men uten begrensinger, avgrensinger, visse former og forelegg som setter den skapende prosessen i gang, *og* som gir den motstand – noe som gir sangen fremdrift og versene sine vendepunkter – ville det ikke finnes noe sangverk. De som i dag protesterer mot den radikale protestsangeren Dylan, skiller seg ikke nevneverdig fra dem som i

sin tid nektet å godta at Dylan forlot det området de selv (trodde at de) kontrollerte, og beveget seg videre til nye territorier, med røtter og vinger intakt. Det krever ikke overmenneskelig musikalsk sensitivitet å innse at *dette* – å innta og utforske stadig nye territorier når de gamle begynner å bli vel kjente og forutsigbare – har vært dynamikken i Dylans karriere. Derfor var det helt berettiget da Dylan, i Royal Albert Hall i London, i mai 1966, utbrøt til det buende, protest-nostalgiske publikummet: «These are all protest songs, now come on!» Med samme rett kunne han i dag ha sagt til det ikke ubetydelige segmentet av fans og fortolkere som misliker at han lefler med Tin Pan Alley-slagere: «These are all Dylan songs now, come on!»

2

I et kjent Hegel-sitat heter det at Minervas ugle flyr i skumringen: Det er først etter at historien har utfoldet sine iboende muligheter, og en epoke er over, at forstanden og filosofien – les gjerne «kritikken» – kan sette det som skjedde, på begrep. I så måte kan filosofien sies å være historiens Mister Jones: Den er ute av stand til å skjønne hva det er som skjer, mens det skjer; det er først i ettertid, *post festum*, at dens tid kommer. «Når filosofien maler alt grått i grått, er en livsform blitt gammel, og med grått i grått lar den seg ikke forynge, bare erkjenne.»[9] Dette scenarioet er ikke uten affinitet til den notoriske mangelen på forståelse fans og forståsegpåere har utvist for det Dylan har drevet med i mange av de skiftende fasene av sitt sangverk. Og uforstanden har avstedkommet en rekke frenetiske – og til dels fanatiske og konspirasjonsteoretiske – forsøk på å finne en fasit, ispedd krav og forventninger om at Dylan selv skulle avsløre hva det egentlig var han holdt på med. Dette har vært regelen i alle fall fra 1960-tallet

til 1980-tallet. På samme vis som Dylan tidlig hadde plukket opp den radikale – og muligens revolusjonære – tidsånden i det motkulturelle Greenwich Village på 1960-tallet, og utmyntet den i mange av sine mest kjente sanger, tok han senere tak i den konservative, for ikke å si reaksjonære, evangeliske kristendommen som for alvor begynte å gjøre seg gjeldende rundt 1980. Selv sier Dylan ganske enkelt: «That spirit was in the air, and I picked it up»[10] – og til tross for at det neppe er den hegelske verdensånden, «fornuften i historien», han har i tankene, er forholdet i det minste analogt nok til å være overførbart.

Men hvordan kan det ha seg at Hegel foretar stort anlagte utlegninger av estetikkens historie, fra sivilisasjonens morgen og frem til hans egen samtid? Er filosofien likevel på høyde med sin samtid? Forklaringen er enkel: På Hegels tid var kunstens epoke allerede over – ikke slik å forstå at det ikke lenger fantes kunst, men kunsten var ikke lenger primus motor i menneskets jakt på sannheten om seg selv og sin situasjon – og følgelig var det mulig å sette den på begrep. (Kunsten er, eller har vært, begrepets måte å komme til erkjennelse om seg selv på, ved hjelp av det sanselige.) Derfor er det også en museal dåm over Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835), selv om Hegel har en samlers og liebhabers unike evne til å levendegjøre sitt materiale: Verket handler om former som langt på vei fremstår som ruiner, eller fossiler, av krefter som en gang var virksomme i en levende og problemfylt nåtid, men som nå er en saga, eller en kunstsamling, blott.

Min påstand er at Dylan etter hvert legger til side den proteiske «poetics of conversion» og fremstår som «finally converted»[11] – men da som en anakronistisk, eller tidløs, og nærmest posthum artist, som har lagt ut på sin siste, evigvarende reise (turné). I en viss forstand har Dylan overlevd seg selv: «I've already outlived my life by far», synger han på «Mother of Muses» fra *Rough and Rowdy Ways* (2020), eller også, på «False Prophet» fra samme

album: «Can't remember when I was born / And I forgot when I died.» Det er som om Dylan, etter at kunsten er slutt, finner en særegen måte å være artist – dvs. kunstner – på i det som gjenstår av hans sangverk. Han har ikke lenger det samme behovet for med ujevne mellomrom å skifte ham og fremstå som en ny, og av og til yngre, utgave av seg selv. I stedet forholder han seg til det som er igjen av de gamle formene, til over- og etterlevningene av forgangne epoker, og lar dem inngå i sitt eget sangverk som de fragmentene de allerede er.

Det er dette vi, med et nikk til Adorno og hans post-hegelianske betraktninger, kunne kalle for Dylans *Spätstil*. Også Adornos referanseramme er musikalsk; *Beethoven* er hans primære eksempel. Beethoven, sier han, tar skrittet *fra* Kant – der de subjektive formene er en forutsetning for å kunne (be)gripe verden musikalsk – og *til* Hegel, der begrepet utvikles på dialektisk vis slik at substansen selv «blir subjekt». Men så, i sin *Spätstil*, beveger Beethoven seg enda et skritt videre – hinsides Hegel – og fortsetter å holde liv i de døende musikalske formene, vel vitende om at kunstens epoke egentlig er over.[12]

Dylan følger en lignende bevegelse, vil jeg driste meg til å påstå. I seinverket hans er den spontane intensiteten et tilbakelagt stadium: Der lar han tradisjonsmaterialet fremstå avklart, hvilende i sin indre spenning, for så med ujevne mellomrom å kaste et merkelig månelys over det – ofte fra en vinkel ingen visste eksisterte. I et slikt musisk scenario er det mye som skurrer. I sin posthume bok *On Late Style* (2006), der han i stor grad baserer seg på Adorno, snakker Edward Said om seinstil som noe som inntreffer når kunsten nekter å abdisere, selv om (de historiske) realitetene tilsier at den er utdatert. Resultatet blir da «a nonharmonious, nonserene tension, and above all, a sort of deliberately unproductive productiveness going *against*»[13] – en form for generell opposisjon mot tiden og døden, kunne vi si, eller også en subversiv intervensjon

på kunstens vegne. (Interessant nok er *Ibsen*s seine dramaer, der døden ulmer som en siste, radikal fristelse, eller en kald forsoning, Saids viktigste referanse på akkurat dette punktet.)

Spätstil er forbundet med endetid, og derfor i en viss forstand også med døden, men Adorno – og i noen mindre grad Said – insisterer likevel på at det ikke er snakk om et biografisk eller biologisk fenomen: Seinstil er nettopp en stilistisk og estetisk kategori; det er snakk om en epokes, en kunstforms eller et uttrykks aldring, og ikke et individs. Følgelig kan den opptre i alle faser av en kunstners verk. Likevel synes det klart at det i de fleste tilfeller *er* et fenomen som inntreffer i den sene fasen av et forfatterskap, om ikke annet så fordi det er en forutsetning at kunstneren har tilegnet seg sin epokes «state of the art», og erfart en viss utålmodighet, for ikke å si lede, ved det organisk formfullendte verket. Beethoven var gammel og døv da han komponerte de verkene Adorno identifiserer som hans *Spätstil*: Det er da mesterens hånd, allerede berørt av døden, «frigir det kunstneriske materialet den tidligere pleide å forme; dens [dvs. håndens] siste verk *er* disse riftene og sprekkene, som bærer vitnesbyrd om jegets endelige avmakt i møte med det som er».[14]

3

Det er en velkjent sak at døden går som en renning gjennom hele Dylans sangverk. Den dukker opp i form av debutalbumets notoriske preferanse for sanger om alderdom og endetid, i *The Basement Tapes*' «young men singing like old men», i de apokalyptiske visjonene på Dylans nyfrelste gospelmateriale – og så videre. Men fra og med *Time Out of Mind* (1997) åpner det seg et annet musisk og sanglyrisk katastrofelandskap. Jeg er slett ikke alene om å oppfatte *Time Out of Mind* som det første av Dylans

«seine» album. Dette er «rock for the ages as well as music for the aged», for å si det med Stephen Webb.[15] Dylan har bikket 50, og albumet kommer som det første med nye – egne – sanger på mange år, etter at han (igjen) har dvelt ved tradisjonsmateriale på *Good as I Been to You* (1992) og *World Gone Wrong* (1993). Dette er også det albumet der Dylan introduserer både den lett teatralske og «siterende» stemmen han fremdeles holder seg med, og en sanglyrisk poetikk som i større grad enn tidligere bygger på «løse» linjer og fragmenter: mange siterbare *one-linere* og kupletter, med andre ord, men ofte i et nokså diffust rammeverk. «That's how it is / When things disintegrate» – kunne vi si med Dylans egne ord – mens vi hører ham forsvinne, «walking down that dirt road», «through streets that are dead», eller «driftin' in and out of dreamless sleep», «stuck in the lonely graveyard of my mind», der alt går enten for fort eller for sakte: «I'm all used up and the fields have turned brown» – og natten er full av stemmer som gjerne vil bli hørt.

Dette kan neppe sies å være noe nytt, åndshistorisk sett. Men det er også en del av poenget: Det finnes så mye gammelt materiale at det nye er blitt overflødig. Eller kanskje bedre: Det finnes så mye forsert originalitet, så mange intenst subjektive uttrykk, at de gamle formene, overlatt til seg selv, får en særegen ekspressivitet – eller en like særegen mangel på det samme. Dersom man virkelig behersker dette materialet, slik Dylan utvilsomt gjør, trenger man bare å samle det sammen og stille det opp uten å bekymre seg så altfor mye for «totaliteten» – så vil det snakke sitt eget, distanserte språk. Formene invaderer sangeren, de nekter å underordne seg én dominerende intensjon, og det er som om noe ytre, fortidig og dødt opptrer der vi forventer å finne en levende nåtid – og forsteiner den. «Klisjeene» settes fri, så å si, som et heterogent mangfold, og alt sangeren kan oppnå, er å gi dem en viss, oblik retning, en minimal subjektiv *twist*.

4

Det er noe vedvarende apokalyptisk over den seine delen av Dylans verk – og noe katastrofalt. Uten at vi trenger å tenke i altfor teologiske baner, kan vi minne om at Messias ikke nødvendigvis kommer med brask og bram: I den jødiske tradisjonen finnes det belegg for at det bare er en liten justering som skal til, en bitte liten vri, for at det som er skakt og skeivt, skal rettes opp. Dylan er selv inne på lignende tanker i et intervju fra 2007: «I've always believed that the first rule of being subversive is not to let anybody know you're being subversive.»[16] Man kan altså være subversiv, det vil si undergrave det bestående slik at noe nytt kommer til syne, uten at det merkes.

«I musikkhistorien er det seine verker som er katastrofene», skriver Adorno.[17] Men i de opprevne, disharmoniske verkene er det også noe som settes fri: Slik «apo-kalypsen» etymologisk sett er en avsløring eller åpenbaring, er «kata-strofen» en omsnuing – samme «strofe», altså, som vi har i *versets* vending når vi kommer til slutten av én linje og må starte på en ny. I tillegg er «sub-versiv», bemerkelsesverdig nok, den latinske varianten av «kata-strofe» – altså latinsk «vers» versus gresk «strofe», med «sub-» i stedet for «kata-» som prefiks. Dylans stilltiende subversjon er med andre ord et passende supplement til de apokalyptiske scenarioene og katastrofene som utspiller seg i hans eget seinverk. De avdekker noe, gjerne en iboende eller underliggende tomhet, men det finnes også steder som rommer en eller annen form for håp, muligheten for en ny start, et slags etterliv ingen vet hvordan vil arte seg, aller minst sangeren selv: «My heart's been shattered / But I'm holding all the parts of it together», heter det i én variant av «Can't Wait» fra *Time Out of Mind* – en sang Dylan så vidt rakk å plukke opp på sin i skrivende stund siste Europa-turné, før karavanen ble korona-parkert.

«Not Dark Yet» er sannsynligvis selve emblemet på en «sein» Dylan-sang. I en viss forstand kommer den seg ikke av flekken. Den stabler vers på vers, klisjé på klisjé; den gjør også gjentatte forsøk på å lette:

> Shadows are falling and I been here all day
> It's too hot to sleep and time is running away
> Feel like my soul has turned into steel
> I've still got the scars that the sun didn't heal

Hver eneste linje lander ettertrykkelig på den samme graviterende tonikaen: E, som kanskje er den ytterste grensen mot det mørket som snart skal komme. Samtidig er den sangjegets forankring, som gjør at han står stille selv om det ser ut som om han, i likhet med sangen, beveger seg. Dylan utstråler en musisk gravitasjonskraft som gjør at «everything seems to fall within his range», for å si det med Paul Muldoon.[18] Men i «Not Dark Yet» er det sangen eller sangjeget selv som faller, med en nesten insisterende kadens ved slutten av hver eneste verselinje, slik at vi knapt legger merke til at omkvedet igjen lander både oss og sangen på grunntonen: «There's not even room enough to be anywhere / It's not dark yet but it's getting there» – det er som om vi har vært der hele tiden.

I andre strofe dukker det opp et (omvendt) ekko fra den gamle folkesangen «Pretty Saro»: «She wrote me a letter and she wrote it so kind / She put down in writing what was in her mind.» Forsikringen om at «hun» skriver ned det hun har «i» (ikke «på») sinnet eller hjertet, virker nesten påtatt naiv. Men det vesentlige spørsmålet er: Hva har nå egentlig dette ekkoet der å gjøre? Og hva gir det egentlig gjenlyd av internt i Dylans sang? Pronomenet «she» har ingen antecedent; vi vet altså ikke hvordan det forholder seg til resten av sangen. I linjen før har

vi fått servert en «schopenhauersk» maksime om at det finnes «some kind of pain» bak «every beautiful thing»; etterpå hører vi sangjeget tilstå at «I just don't see why I should even care». Dette er altså ytringer som egentlig ikke berører ham. Det vi her lytter til, eller leser, er med andre ord ikke sangjegets (subjektive) respons på brevet han mottar; vi overhører snarere sangjeget som observerer sin egen mangel på respons. Noe svar på spørsmålet om hvem «hun» er, får vi heller aldri.

Sangens mest «risikable» kuplett er sannsynligvis førstestrofens «Feels like my soul has turned into steel / I still got the scars that the sun didn't heal»: Den vakler langs grensen til det sentimentalt bekjennende. Men Dylans klisjeer er både sprikende og formfullendte. Det er *sjelen* som er blitt til stål – men er det også der, og ikke på kroppen, *arrene* befinner seg? Stål er kaldt, robust, skinnende blankt. Det reflekterer sollyset, skarpt og kontant; det berøres ikke av det, slik den levende kroppen gjør. *Den* – kroppen – absorberer sollyset som en livgivende kraft, men heller ikke kroppens arr kan leges av solen; de kan i høyden sies å være merker etter sårene solen har leget. Legg til at Dylan synger med den metallisk forvrengte stemmen Daniel Lanois fikk lov til å bruke på *Time Out of Mind*. «Not Dark Yet» er konsentrert om ett sted, der sangjeget er født og skal dø, mot sin vilje, mens mørket senker seg. Det er sent på dagen, det er sent i verden, og det er sent i tradisjonen, helt på grensen mot mørket og tausheten.

5

Sistesporet på Dylans første «sene» album – *Time Out of Mind* – er den ironisk-elegiske monster-blues-balladen «Highlands». I motsetning til det som var tilfellet på «Not Dark Yet», er jeget

i denne sangen i stadig bevegelse. Sangen er også splittet mellom en stadig mer konfus nåtid, i storbyen Boston, og et annet – ruralt, idyllisk – scenario, nemlig tittelens Highlands. Til grunn for dette siste segmentet av sangen ligger Robert Burns-klassikeren «My Heart Is in the Highlands». Men der Burns tar farvel med (det skotske) høylandet, uten at hjertet hans følger med, får det tilsvarende landskapet hos Dylan et anstrøk av noe hinsidig. Det er lite som tyder på at sangjeget i det hele tatt har vært der: Stedet eksisterer kun i futurum, og det er «only place left to go», selv om det også er «home». Dette i motsetning til nåtiden, som er et rotterace, eller et fengsel, ulevelig både i drømme og i våken tilstand.

Sangens balladeaktige kupletter er buntet sammen til kvartetter ved hjelp av det som må kunne kalles et bluesskjema. Slik forenes de to registrene musikalsk – blues og ballade, den gamle og den nye verden, nåtid og fortid, og muligens en håpefull fremtid – men uten at sømmene på noen måte glattes over. Dermed får sangens atmosfære av rotløshet en ekstra dimensjon.

Sangjeget kunne kalles en eksistensiell *drifter*. Han er definitivt «lost somewhere», men egentlig mer i tiden, virker det som, enn i byrommet: «I must have made a few bad turns», synger han, som om han har havnet i en annen fremtid enn den han hadde tenkt seg.[19] I denne fremtiden, som altså er sangens nåtid, er sangjeget ute av stand til å orientere seg og til å skille «a real blonde from a fake»; han skulle ønske at noen kunne komme og stille klokken tilbake, og når han spiller Neil Young, er det alltid noen som ber ham skru ned lyden; han ville gladelig byttet, sier han, med hvem som helst av de unge og lykkelige menneskene som morer seg i parken – og så videre. Han kunne knapt vært mer utilpass og overflødig i sin egen samtid enn det han allerede er. I denne situasjonen blir The Highlands stående som et bilde på den meningsfylden som for lengst er gått tapt i hans egen hverdag:

My heart's in the Highlands at the break of dawn
By the beautiful lake of the Black Swan
Big white clouds like chariots that swing down low
Well my heart's in the Highlands
Only place left to go

Den mest emblematiske kontrasten til denne fraværende idyllen er etter mitt syn den prosaiske scenen som manes frem i tredje siste strofe:

I'm crossin' the street to get away from a mangy dog
Talkin' to myself in a monologue
I think what I need might be a full-length leather coat
Somebody just asked me
If I'm registered to vote

Når sangjeget krysser gaten, er det altså verken for å «take a walk on the wild side» eller «direct [his] feet to the sunny side of the street», men ganske enkelt og banalt for å slippe unna en skabbete hund. Årsaken er kanskje at den minner ham for mye om ham selv? Og når han snakker med seg selv, er det ikke engang en soliloquium, men «i en monolog» – som for å understreke at han knapt hører etter og ikke under noen omstendigheter har tenkt å svare. Men det er den siste kupletten i den siterte strofen som er punchlinen: Han tror, sier han, at han trenger en lang lærfrakk – antagelig for å fremstå som en *outlaw* eller *lone rider* i beste Wild West-mytologiske stil – etter at noen har spurt ham om han står i manntallet, altså om han skal stemme ved valget, det liberale demokratiets upersonlige, formelle ritual. «Our democracy is but a name», heter det i Helen Kellers kjente maksime: «We vote? What does that mean? It means that we choose between two bodies of real, though not avowed, autocrats. We

choose between Tweedledum and Tweedledee.»[20] Hos Dylan blir dette et emblem på den anonyme tilværelsens ideologiske alibi.

De delene av «Highlands» vi har sett på hittil, er det som (litt upresist) kunne kalles sangens rammefortelling, altså de skiftende scenene som omslutter den sentrale restaurant-anekdoten. *Den* blir i sin tur gjerne forklart som en *shaggy-dog-story* om sangjegets mislykkede forsøk på en flørt med servitrisen:

> I'm in Boston town, in some restaurant
> I got no idea what I want
> Well, maybe I do but I'm just really not sure
> Waitress comes over
> Nobody in the place but me and her ...

Riktigere er det vel å si at det er historien om et mislykket forsøk på å *unngå* en flørt, noe som ender med at sangjeget trekker seg stille og rolig – og usett – tilbake, med «halen» mellom beina. Situasjonen, der sangjeget og den unge servitrisen er alene i restauranten, er opplagt erotisert, nesten som i de viktorianske romanenes «pantry scene», der en tjenestepike utsettes for (mer eller mindre) uønsket seksuell oppmerksomhet fra husets herre eller en annen mannlig maktperson. Hos Dylan er det imidlertid den unge damen som på alle måter har overtaket. Hun er vakker, sexy, selvsikker, mens *han* ikke engang vet hva han vil ha: «or maybe I do but I'm just really not sure» – han vet med andre ord ikke engang om han vet hva han vil ha eller ikke. Og når hun foreslår «hard boiled eggs», kan vi tolke det på den måten vi vil, så lenge vi holder fast ved den vulgære dobbeltbetydningen – som vendes til spott og spe når hun legger til, etter at han omsider later til å ha bestemt seg: «We ain't got any, you picked the wrong time to come.»[21] Her virker det nærliggende å tolke «time» mer i retningen av år – eller decennium – enn dag eller klokkeslett.

Den påfølgende utfordringen blir utgangspunkt for en nokså klein – eller tafatt – erotisk forviklingskomedie:

> Then she says, «I know you're an artist, draw a picture of me!»
> I say, «I would if I could, but
> I don't do sketches from memory»

Sangjeget prøver fortvilt å vri seg unna ved hjelp av stadig mer absurde unnskyldninger. Og når hun gir ham en serviett og sier «You can do it on that», er det fullt mulig, men neppe strengt nødvendig, å oppfatte dette som sangens suverent groveste replikk. *Hun* må i alle fall fiske frem blyanten som han skal «do it» med – tegne, altså – men «pencil» er en utbredt seksuell metafor i klassisk blues. Og resultatet er selvsagt nedslående: «Well, she takes the napkin and throws it back and says: / That don't look a thing like me.» Sangjegets forsøk på å glatte over det opplagte misforholdet – «Oh, kind miss, it most certainly does» – gnir bare budskapet ytterligere inn: Hans «bilde» av henne stemmer på ingen måte overens med hennes bilde av seg selv. Det er som om vi overværer en *chaplinesque* versjon av Jacques Lacans dictum «Il n'y a pas de rapport sexuelle» – «There is no sexual relationship». Det er ikke noe samsvar mellom mannens (fantaserte) forestillinger om kvinnen og kvinnens (egne) fantasier, ikke bare om mannen, men også om hva det er han «ser i» henne – ikke er det noe slikt samsvar i utgangspunktet, og enda mindre på tvers av generasjonsavgrunnen. Selv sangjegets måte å snakke på tilhører en annen tid, en annen verden, med sine ekko fra de «høviske» balladenes arkaiske idiom («Oh, kind miss» etc.).

Sangjegets svar på servitrisens «you must be joking»-replikk – «I wish I was» – bør neppe oppfattes ironisk: Han *skulle* virkelig ønske at han spøkte, men dette er, dessverre, hans bilde av henne og av (hennes) verden. Derav, sannsynligvis, hennes mistanke om at han ikke leser kvinnelige forfattere:

Then she says, «You don't read women authors, do you?»
Least that's what I think I hear her say
«Well,» I say, «how would you know
And what would it matter anyway?»

Med andre ord: På henne virker det som han er totalt uvitende om «moderne» kvinners sjeleliv. Forsikringen om at han faktisk har lest Erica Jong, høres mer ut som et innfall, eller en nødløgn – et ekko, attpåtil, av Neil *Young*, den middelaldrende rockeren, som ble nevnt som nok et eksempel på hvor frakoblet han er sine omgivelser – enn som et seriøst svar basert på en genuin «feminin» leseopplevelse. Det er da hun går bort et øyeblikk – og han ser sitt snitt til å stikke av.

Ute på gaten er det travelt, men likevel ørkesløst («nobody's goin' anywhere»). Men det er jo ikke der sangjeget «egentlig» er: Hjertet og tankene hans er fremdeles «in the Highlands», «way up in the border country far from the towns», «can't see any other way to go». Dette er det parallelle, musiske universet som gjør at han fremdeles holder ut en falmet og forsteinet tilværelse, der «everything [is] exactly the way that it seems». Ergo finnes det håp, tross alt, bare ikke her, og kanskje ikke for oss, men i evigheten et sted. Men da er det altså snakk om en evighet satt sammen av bilder og vendinger fra forgangne sanglyriske former, som her får nettopp det («subjektive») skjæret de får, fordi de er stilt opp i kontrast til en a-musisk samtid, og filtrert gjennom sangjegets rastløse sinn.

6

Atmosfæren – og poetikken – fra *Time Out of Mind* setter på mange måter standarden for den seine fasen av Dylans sangverk. Timothy Hampton leser de dystre scenarioene som et uttrykk for

«the crisis of the neoliberal self», *post* Reagan & Thatcher, der den ekstreme dereguleringen av det som en gang var noenlunde gjenkjennelige sosiale koordinater, har ført både individ og samfunn til «points at which historical catastrophe can take form as failure of resolution – in both the psychological and aesthetic sense of that term».[22] Hampton trekker også veksler på Adornos *Spätstil*-begrep når han beskriver komponentene i Dylans sanger fra denne perioden som «less as parts of stories or dramas than as a repertoire of late-style ornaments, the detritus of broken ideas or old images, like the trills in a late Beethoven quartet».[23]

«Mississippi» og «High Water (For Charley Patton)» fra Dylans neste album, *«Love & Theft»* (2001), kan illustrere denne fragmenterte kontinuiteten. Begge er overlevninger fra studioøktene til *Time Out of Mind*, og begge later til å passe bedre inn blant vrak- og tyvegodset på oppfølgeren enn de ville gjort på det Lanois-produserte 1997-albumet. I begge sangene buntes de løse blueslinjene, såkalte «floating verses», sammen med det som kunne kalles et «kjærlighetsbånd». I «Mississippi» tar det form av en amorøs understrøm – for ikke å si under*søm* – som ender med det som mest av alt minner om et sanglyrisk frieri: «I know that fortune is waiting to be kind / So give me your hand and say you'll be mine.»[24] «High Water» er på sin side en av de mest gjennomkommenterte Dylan-sangene hva bluesreferanser angår. Der er det neppe mye igjen å oppdage – men så virker det heller ikke som Dylan har anstrengt seg nevneverdig for å skjule det han har stjålet. Da er det nesten enklere å overse det erotiske narrativet som tråkler seg gjennom sangen. Det starter i tredje strofe med en karslig sjekkereplikk: «Jump into the wagon, Love, throw your panties overboard», og det ender – som på «Mississippi» – med en utvetydig kjærlighetserklæring: «I just can't be happy, love, unless you're happy too.» Dette kan leses som Dylans motstykke til den rudimentære handlingstråden i

sangens viktigste forelegg, Charley Pattons «High Water Everywhere» (1927), som Dylan både siterer fra og alluderer til: Der lengter sangjeget etter «the hilly country», hvor han ikke trenger å frykte de uregjerlige vannmassene.

At Dylan nåtler sammen det blueslyriske vrakgodset ved hjelp av et – nokså frynsete – kjærlighetsbånd, betyr imidlertid ikke at han eller sangjeget tror at denne fortøyningen vil holde. I Dylans seinverk truer flommen og katastrofen alltid med å bryte fra hverandre det kjærligheten midlertidig har ført sammen. «If it keep on rainin', the levee gonna break», synger han på en senere sang, fra *Modern Times* (2007), og fortsetter: «I tried to get you to love me, but I won't repeat that mistake.» Bildet av vannmassene som driftenes og tilfeldighetenes blinde krefter, med demningene som vårt spede forsøk på å stenge dem ute, finnes i flere blues-numre fra mellomkrigstiden og kan betraktes som en mer eller mindre stivnet metafor.

Med *«Love and Theft»* begynner også dataalderens kollektive kildekritikk å puste Dylan i nakken: Sympatisk nerdete Dylan-fans googler brokker av tekstene hans og finner de mest usannsynlige forelegg. I første omgang var det tilfeldigheter som avslørte en anselig mengde ukrediterte «lån» fra en relativt ukjent japansk roman, Junichi Sagas *Confessions of a Yakuza* (1989). Snart fikk den følge av tradisjonens høyeste fjelltopper, Shakespeare og Homer. Men også Ovid, Henry Timrod og en rekke andre «mindre» diktere fremsto som uskyldige ofre for mestertyven Bob.[25] Selv tittelen er stjålet – fra Eric Lotts studie av amerikansk *blackface minstrelsy* – men den står i det minste i anførselstegn.[26] Ja, hvilken poetikk er det egentlig Dylan har lagt seg til? Kan dette i det hele tatt sies å være annet enn simpelt tyveri? Dylan svarer i et intervju: «[I]f you think it's so easy to quote [...] and it can help your work, do it yourself and see how far you can get. [...] It's part of the tradition. It goes way

back.»[27] Og, kunne vi legge til, det er et klassisk symptom på kunstnerisk *Spätstil*.

Ikke nok med det: På *«Love & Theft»* utvider Dylan sin vante akkordpallett til å omfatte melodiøse blues-jazz-numre som «Moonlight», «Po' Boy», «Floater», «Bye and Bye» og «Sugar Baby». Dette er sanger som er «hvitere» i uttrykket enn det meste av Bob Dylans blues, men som likevel holder seg innenfor det som kunne kalles et «sørlig» register. Muligens er det disse som er best tilpasset hans nye *persona*, som fremstår omtrent slik Dylan selv beskriver Cisco (Houston) i *Chronicles*: prydet med «a pencil thin mustache» – og etter hvert også med tilpassede scenekostymer – som gjør at han mest av alt ligner på «a riverboat gambler».[28]

På de tre neste albumene med eget materiale, *Modern Times* (2006), *Together Through Life* (2009) og *Tempest* (2012), utvider Dylan dette sortimentet, ofte ved hjelp av melodilinjer fra 40- og 50-tallsslagere, med sanger som «Spirit on The Water», «When the Deal Goes Down», «Beyond the Horizon», «Life Is Hard», «Soon After Midnight» og noen flere. På min utgave av Dylans veikart går det derfor en stiplet sidevei fra *«Love and Theft»* og frem til hans flørt med Frank Sinatra på coveralbumene *Shadows in the Night* (2015), *Fallen Angels* (2016) og *Triplicate* (2017). På tilsvarende vis som Dylans elektriske apostasi i 1965, og hans evangeliske raptus fra 1979 til 1981, har også disse utskeielsene sådd dyp splid blant fansen: Kan vi virkelig tilgi at Dylan ødsler sitt musikalske talent på smektende jazz-pop-ballader? Det korte, og korrekte, svaret er: ja. Men i vår sammenheng er det mer interessant å observere hvordan dette materialet spleises sammen med Dylans egne komposisjoner til et seinverk som «egentlig» spriker i alle retninger – men som Dylans intonasjon og *persona* likevel modulerer til noe ganske annet enn en samling museale relikvier.[29]

Det Dylan her gjør, vil jeg hevde, er to ulike, men likevel beslektede ting. På sine egne sanger av det nyss nevnte slaget løfter han arven fra Tin Pan Alley over i tradisjonsmusikkens parallelle univers, ofte ved å «sitere» fra det – uten hensyn til populærmusikkens copyright-kommersialisme – som om det var snakk om fragmenter til fri avbenyttelse. På de tre cover-albumene fra 2015 til 2017 er det omvendt: Her overfører – eller «over-setter» – Dylan *seg selv* til jazz-pop-balladenes verden. Han hyller seg inn i en sky av intim crooner-mystikk og injiserer de gamle slagerne med en ekstra dose blues (som da kommer i tillegg til den de hadde i seg fra før). Slik synliggjør Dylan forbindelser hvis eksistens mange av hans fans nekter å erkjenne, og enda mindre å anerkjenne – noe som kanskje gjør dette innslaget i hans verk enda vanskeligere å akseptere. Uansett er det neppe noen tvil om at sistnevnte er – nettopp – et *innslag* i sangverket, det vil si en etappe Dylan har vært igjennom, både som scene- og plateartist, og som har satt sine tydelige spor, men som ikke kommer til å vare ved. Det gjør derimot det første av de to segmentene: Selv om de hybride jazz-balladene neppe kan sies å utgjøre en «rød» tråd som gjør at alle fragmentene faller på plass, er de i alle fall en tydelig renning – og ikke bare et innslag – i Dylans seinverk.

I sanger som «Floater (Too Much to Ask)» og «Po' Boy» flytter Dylan også sanglyriske grensesteiner inn på fremmed mark. Begge har et tydelig sangjeg og et visst narrativt forløp, men det er ikke godt å si verken hvem sangjeget er, eller hva slags historie det er som fortelles. I tillegg blander Dylan inn en god porsjon heterogent materiale som bryter ytterligere opp de allerede løse sammenføyningene.

Den første tittelens «Floater» er ikke, slik man kunne forledes til å tro, en (tømmer)fløter. Eller rettere sagt: Det er han muligens, men det er ikke det tittelen sier at han er, siden tømmerfløter på engelsk er «log driver». En «floater» er derimot en person

som driver av sted, og som ikke helt har funnet sin plass, det være seg på det politiske fargekartet eller i en sosiokulturell kontekst. Likevel befinner sangjeget seg – og det er nærliggende å anta at det er han som er tittelens «floater» – i et tømmermiljø. Det er flere referanser til skog, ved, tømmer, til førmoderne arbeidsforhold – der sjefens matfriere uanmeldt dukker opp for å vikte seg – og til elver, «Ohio, the Cumberland, the Tennessee, / All the rest of them rebel rivers», som mange av sangjegets tidligere sambygdinger har stukket av langs. Det milde paradokset er med andre ord at denne «floateren» er en av de få som *ikke* har drevet vekk, han har tvert imot blitt værende på samme sted som foreldrene og besteforeldrene før ham. «I've never seen him quarrel with my mother even once», sier sangjeget om faren. Om besteforeldrene sier han: «I don't know if they had any dreams or hopes.» Hans egen drøm har, kryptisk nok, vært «[t]o go along with all the ring dancing, / Christmas carols on all the Christmas Eves».[30] Hva det skal bety, ut over det at han vil bryte ut av ensomheten og delta i fellesskapets festligheter, er det sikkert delte meninger om. Muligens forledet av den «apokryfe» tømmerfløterassosiasjonen har jeg sett for meg at denne drømmen kan knyttes til ekspederingen av juletrær – et ønske om å kunne slå følge med dem, og komme seg vekk. Men juletrær fløtes vel neppe langs elven – og så er det vel heller ikke snakk om en tømmerfløtersang?

«Floater» er den sangen som inneholder flest lån fra den nevnte japanske mafiaromanen *Confessions of a Yakuza*. Men da er det – slik regelen synes å være når Dylan siterer fra skriftlig litteratur i sitt seinverk – ikke hele setninger eller spesielt kunstferdige formuleringer han forsyner seg med. Snarere er det snakk om nokså perifere og lite prangende fragmenter, uttrykk og analogier. For eksempel: Når sangjeget forteller at faren hans er «like some feudal lord», og at han aldri har sett ham

krangle med moren («things come alive or they fall flat») – eller også den radikalt «ikke-integrert» strofen med sine reviderte Shakespeare-allusjoner:

> Romeo, he said to Juliet, «You got a poor complexion
> It don't give you an appearance of a youthful touch.»
> Juliet said back to Romeo, «Why don't you just shove off
> If it bothers you so much»

– så er alle disse er passasjene kalkert over presise utsnitt fra Junichi Sagas roman. Men hva skal man egentlig gjøre med slike, bokstavelig talt, søkte – *far-fetched* – komponenter? Det er neimen ikke godt å si. Vi kunne forstå dem som *red herrings*, lagt ut for å forvirre overivrige fortolkere, alternativt det Eyolf Østrem omtaler som «Bones to the Vultures – flinging around obscure references, secure in the knowledge that someone out there will dig it out some day».[31] Eller er det ganske enkelt snakk om *objets trouvés*, formuleringer Dylan har bitt seg merke i og skriblet ned i sine mange notisbøker med tanke på mulig senere bruk? Uansett kan det virke som om Dylan signerer sine sprikende komposisjoner med noen ekstra (skriftlige) ornamenter, som for å understreke – overfor seg selv, eller overfor fremtiden? – hvor lite organisk sammenbundet de ulike komponentene egentlig er.

Om «Floater» er vanskelig å integrere i én sammenhengende sekvens eller situasjon, er «Po' Boy» hakket verre. I oppbygning kan den minne litt om den eldste (ikke-hvite) varianten av *talkin' blues*, som Dylan tidligere har trukket veksler på i sine to «I Shall Be Free»-sanger, fra *Freewhelin'* (1963) og *Another Side of Bob Dylan* (1964), der hver strofe er en relativt selvstendig enhet, gjerne med sangjeget som mer eller mindre komisk protagonist. «Po' Boy» overtrumfer imidlertid denne heterogeniteten. Her er så godt som alle strofene delt i to. Først kommer en mer eller

mindre narrativ vers-kuplett, dernest en sterkt varierende omkved-kuplett innledet med tittelens «Po' boy»:

> Man came to the door, I say, «For whom are you looking?»
> He says, «Your wife», I say, «She's busy in the kitchen cookin'»
> Poor boy, where you been?
> I already told you won't tell you again

Sammenhengen mellom de to strofehalvdelene er langt fra innlysende. Det er som om sangjeget lener seg tilbake etter den anekdotiske åpningskupletten, og det er slett ikke sikkert at den apostroferte «Po' boy» er identisk med mannen som banker på døren i åpningsverset. Det kan like gjerne være sangjeget selv – som i det mest kjente forelegget fra den gamle blues-katalogen, Gus Cannons «Poor Boy, Long Ways From Home» (1927), eller i Dylans cover-versjon av «Poor Boy Blues» på *The Basement Tapes* – eller også en (annen) generisk skikkelse fra «the old, weird America». Uansett: I tillegg til de sju strofene med en slik todelt struktur kommer det to broer – én for hver halvdel, så å si. Den første av dem beskriver «Po' Boy» på urban nattevandring og på (blind?) togreise; den andre serverer kortversjonen av sangjegets livshistorie i én uhyre komprimert balladestrofe:

> My mother was a daughter of a wealthy farmer,
> My father was a travelin' salesman, I never met him
> When my mother died, my uncle took me in, he ran a funeral parlor
> He did a lot of nice things for me and I won't forget him

Man kunne si at både form og substans i denne strofen gjør det nærliggende å tro at det er sangjeget som er tittelens «Po' Boy» – hadde det ikke vært for den ulmende fornemmelsen av at dette er en sang som unndrar seg pronominal koherens så

vel som andre hensyn til elementær konsistens. Og så viser det seg – selvsagt, hadde jeg nær sagt – at også denne strofen i all hovedsak er hentet fra *Confessions of a Yakuza*.

Stemningen eller «stilleiet» i sangen er også varierende, for å si det mildt. Den siterte bro-strofen har kanskje et snev av komikk med sitt vell av detaljer og viderverdigheter på fire verselinjer – men ikke mye mer enn det som allerede ligger i den «lavmimetiske» narrative modusen som her imiteres. I den siste linjen, der sangjeget ikke har plass til å utbrodere alle gode ting onkelen har gjort for ham, men lar det ganske enkelt være «a lot of nice things», motvirker avslutningen – «and I wont't forget him» – forsterket av Dylans balanserte, semi-teatralske vokale ømhet, ethvert tilløp til ironi. Omkved-kupletten rett før den elegiske broen er imidlertid en vits av standup- eller vaudeville-type: «Po' boy, in the hotel called The Palace of Gloom / Call down to room service, says 'Send up a room'»,[32] og den påfølgende vers-kupletten er en kjærlighetserklæring så enkel, (påtatt) naiv og tautologisk at den nærmer seg det sublime: «All I know is that I'm thrilled by your kiss / I don't know any more than this.»

Også denne sangen har sin revisjonistiske Shakespeare-strofe, som virker nærmere forbundet med sin søsterstrofe i «Floater» enn med de øvrige strofene i «Po' Boy»:

> Othello told Desdemona, «I'm cold, cover me with a blanket
> By the way, what happened to that poison wine?» She says,
> «I gave it to you, you drank it»
> Poor boy, layin' 'em straight
> Pickin' up the cherries fallin' off the plate

«I had to rearrange their faces / And give them all another name»: Othello og Desdemona tar her plassen til et utall karakterer fra melodramatiske drama og ballader, mens det er høyst

uklart hvilken rolle, om noen, «refrenglinjens» Po' Boy spiller. «Lay 'em straight» kan bety å ta livet av noen, men utbyttet er i så fall bare smuler, eller et og annet kirsebær, og hendelsesforløpet forblir uavklart. I sangens aller siste linje er han fremdeles like uformuende, «Washin' them dishes, feedin' them swine». Sangen har strengt tatt ikke beveget seg videre fra innledningsstrofenes anekdotiske scenarioer. Når den parkeres etter tre minutter og seks sekunder, er den tilbake der den startet.

7

En engelsk «late poet» er som oftest en død dikter. Og på norsk kan en «sein poet», med en viss vrangvilje, være langsom, treg. Dylan er ingen av delene: Hans seine verk har ofte en uventet aktualitet – og en særegen oppdrift – som har vist seg å appellere til stadig nye generasjoner. Men likevel tilhører han helt klart en annen tid. Og det er nok også der den fornyede appellen kan lokaliseres: Dylan er uvegerlig en del av vår egen (musikalske) samtid, men han observerer den sanglyrisk så vel som musikalsk fra et forgangent blikkpunkt. For ham er det der – i fortiden – den musiske kilden er å finne, og hans seinverk består i å bringe den i kontakt med en modernitet der han – og den – ikke lenger har noen tilmålt plass. Som Edward Said sier, via Adorno, om Beethoven i sin bok om litterær og musikalsk seinstil, er det snakk om «a moment where the artist who is fully in command of his medium nevertheless abandons communication with the social order of which he is a part and achieves a contradictory, alienated relationship with it». Og han legger til: «His late work constitutes a form of exile.»[33]

Også Dylan er tydelig utilpass i sin egen samtid. Hans neste utgivelse, *Modern Times* (2006), er da også et album der moderniteten – hvis vi kan gå ut fra at det er den det vises til i den

stjålne tittelen – observeres fra en utidsmessig, for ikke å si eksilert, posisjon: et refugium. Dylan er ikke her, «he's gone», men blikket og stemmen hans henger igjen, og det er disse som gir oss det trollbildet av vår egen samtid som kjennetegner Dylans seinverk. I likhet med Chaplin og hans rollefigur The Tramp, som tittelen alluderer til, er Dylan en fremmed i dette moderne landskapet, som fremstår tydeligere på albumets cover enn på sangene det inneholder. I sangen er det torden i fjellet, ånd over vannet, landskap som gløder og glimrer i gyllent dagslys, stille aftenstunder «in the world's ancient light», gamle jernbaneskinner, demninger, mystiske hager og så videre, som om sangjeget nettopp er i eksil fra det moderne, i et mer opprinnelig landskap. Eller omvendt: som om han befinner seg i en modernitet som er fremmed for ham, fordi han, lik sangjeget i «Highlands», egentlig hører hjemme i en mer arkaisk verden. Effekten er uansett den samme: I den grad *Modern Times* kan sies å handle om den moderne tiden, er det nettopp ved å unndra seg den, og se den fra et indirekte perspektiv, eller som et fotografisk negativ.

Albumets mulige unntak er «Working Man's Blues #2», med sin beryktede «marxistiske» linje om proletariatets kjøpekraft i første strofe – «The buying power of the proletariat's gone down / Money's getting shallow and weak» – som følges opp av en rimelig radikal forklaring på hvorfor det er blitt slik: «They say low wages are a reality / If we wanna compete abroad.» Dette er en del av det Mark Fisher betegner som «capitalist realism», dvs. en ideologi som oppdrar oss til å godta kapitalismens dypt urettferdige og fornedrende system fordi samfunnet angivelig ikke kan organiseres annerledes.[34] Men både disse to fragmentene og sangen som «helhet» er rammet inn av et tilnærmet pastoralt, elegisk scenario: «Well, the place I love best is a sweet memory», heter det i andre strofe, og noen strofer lenger ned hører sangjeget «a lover's breath» – og så videre. Minnene om

det som har vært, og håpet om det som kan komme, avstemmes hele sangen igjennom mot nåtidens eksistensielle og materielle armod. Ifølge refrenget finnes det kun to muligheter: enten å kjempe på barrikadene eller å resignere. Likevel virker det som om sangjeget har funnet utveier som refrenget ikke regner med, så som nostalgi, optimisme, kjærlighet, håp, glemsel – og aggresjon: «I'll drag 'em all down to hell and I'll stand 'em at the wall / I'll sell 'em to their enemies.»

Dette utbruddet kan leses som opptakten til en tiltagende «voldelig» tendens i Dylans sangverk. Det som på *Time Out of Mind* i all hovedsak var en øvelse i melankoli og resignert tapserfaring, antar i økende grad form av en aggressiv reaksjon mot de kreftene som har ødelagt det som en gang var en verden. Aggresjonen merkes på et par av sangene på *«Love & Theft»*, så som «Tweedle Dee & Tweedle Dum» og «Floater», som inneholder en (stjålen) drapstrussel. Videoen til «Beyond Here Lies Nothing» fra *Together Through Life* (2009) er en fire minutter lang voldsorgie. Og dette albumets avslutningsspor, «It's All Good», består av en «monokordisk» sammentråklet serie løse strofer, der bunnlinjen er at alt er som det skal være, selv om de fleste strofene viser til scener og situasjoner som er alt annet enn «good». I sangens – og albumets – siste strofe er det sangjeget selv som er voldens «subjekt»:

> I'll pluck off your beard and blow it in your face
> This time tomorrow I'll be rolling in your place
> I wouldn't change a thing even if I could
> You know what they say, they say it's all good

I den gamle (barokke) æreskulturen var det å røre ved noens skjegg den største fornærmelsen av dem alle. Dylan øker innsatsen ved å la sangjeget nappe ut ansiktshåret og blåse det i fjeset på den

fornærmede – for så å fastslå at også dette er «all good»!

Det hele topper seg på *Tempest* (2012), der det formelig flyter blod og hagler trusler og injurier fra brorparten av sangene. Også her er videoen, som ble laget til åpningssporet, «Duquesne Whistle», en oppvisning i vold, aggresjon – og likegyldighet. Men albumets verste utblåsning kommer på «Pay in Blood», der det fiktive rammeverket er skrelt vekk og sangjeget gir sitt indre uvær fritt utløp, som i en antikk jambe:[35]

> [...]
> I'm drenched in the light that shines from the sun
> I could stone you to death for the wrongs that you done
> Sooner or later you make a mistake,
> I'll put you in a chain that you never will break
> Legs and arms and body and bone
> I pay in blood, but not my own.

«I got dogs could tear you limb from limb», heter det senere i sangen. Og mot slutten hører vi: «Come here, I'll break your lousy head»; «I came to bury, not to praise»! Og dette er bare ett eksempel på en utilpass og utagerende voldsfantasi som bærer bud om et grunnleggende ubehag, et opprør mot tiden og tilværelsen, som ikke helt vet i hvilken retning det skal sparke. «[D]o not piss this guy off», advarer David Yaffe i sin omtale av *Tempest*: «[H]e could humiliate your corpse.»[36]

Raseriet er bare ett av Dylans mange talenter, men det er trolig symptomatisk at det gjør seg så ettertrykkelig gjeldende i hans seinverk. Også tidligere har han vist et ikke ubetydelig sanglyrisk temperament, særlig i sanger om sosial urett og erotisk frustrasjon. Men det er først i den seine fasen at aggresjonen rendyrkes til en grunnleggende stemning, en måte å være-i-verden på, et opprør mot den rådende tidsånden – heri opptatt kunsten og dens

hegemoniske uttrykk. Aldrende kunstner har mange masker: I tillegg til raseriet har den seine Dylan et religiøst, et filosofisk, et erotisk, et elegisk, et humoristisk og et tragisk uttrykk – for bare å nevne noen.

8

Også *Rough and Rowdy Ways* (2020) har sine stridslystne innslag, men her er de ikke lenger dominerende. Albumet bærer tydelig preg av at Dylan har vært igjennom sin Sinatra-periode. Ikke så å forstå at det inneholder mange sanger som kunne vært på Sinatras repertoar, men med hensyn til både vokalt og musikalsk uttrykk kunne det hevdes at Sinatra er en av de «erfaringene» som skiller *Rough and Rowdy Ways* fra *Tempest*. Spennet er større, nyansene flere. «Mother of Muses» – en slags rokokko-hymne, som skiller seg klart ut fra albumets øvrige sanger – åpner nye dører i Dylans seinverk. Særlig amerikansk er den ikke (selv om Dylan hevder at det er der, i den amerikanske sangtradisjonen, hele hans sangverk hører hjemme);[37] den høres snarere ut som noe Bellman kunne avstedkommet i et av sine mindre karnevaleske øyeblikk. Richard Brodys beskrivelse av Dylans uttrykk som «an art of radical neoclassicism that takes a tradition and remakes it even to the breaking point, to the point of his own break with it», er kanskje enda mer treffende i dag enn da han formulerte den for sju år siden.[38]

«Murder Most Foul» – albumets totalt odde sistespor, og Dylans hittil lengste sang – er egentlig et helt eller halvt album i seg selv. I vår sammenheng fremstår den som selve innbegrepet på Dylans *Spätstil*. Musikalsk må dette være Dylans «løseste» komposisjon noensinne – i alle fall av dem han har utgitt på plate. Ifølge Eyolf Østrem består den av «two tones and three chords

in simple combinations that are repeated perpetually», og sangen finner aldri noen fast harmonisk rytme.[39] De ulike instrumentene (piano, bass, strykere, perkusjon) trekker i ulike retninger, og Dylan på vokal gjør seg ingen anstrengelser for å holde disse *disjecta membra* sammen – innimellom faller de ikke engang ned på samme akkord – snarere tvert imot. Og det er som om han utnytter sangens rifter og sprekker for å bygge opp under dens post-apokalyptiske budskap: «I said the soul of a nation been torn away / And it's beginning to go into a slow decay / And that it's thirty-six hours past Judgment Day» – *slik* er det en sang både til og fra en sjelløs nasjon skal lyde, ja det er muligens selve lyden av den fremskredne oppløsningsprosessen som angivelig startet for over 50 år siden, med mordet på JFK, vi overhører.

Sanglyrisk er «Murder Most Foul» en slags kavalkade – eller kanskje mer treffende: et potpurri – over amerikanske kulturelle og politiske referanser fra Kennedys tid og frem til i dag. Hendelser, figurer, minner og musikk påkalles av sangjeget, eller de passerer revy, som det så betegnende heter – vi «gjen-ser» dem, én etter én, slik vi etter sigende gjør med scener fra vårt eget liv i dødsøyeblikket. Tittelen er selvsagt fra *Hamlet*, der gjenferdet av Hamlet d.e. omtaler kongedrapet – altså drapet på Old Hamlet himself – ikke bare som «a murder most foul», men også som «strange and unnatural» (akt 1, scene 5). Svært mye av sangens særegne atmosfære kan utledes fra disse to scenarioene. Strofene flyter over av merkelige, unaturlige og grusomme omstendigheter knyttet til drapet på JFK, og strømmen av bilder og brokker passerer inn og ut av JFKs «bevissthet» – eller mer brutalt: ut av hans sønderskutte hode – akkurat idet skuddene faller. Vi ser med andre ord situasjonen, og konteksten, både innenfra og utenfra, slik at omkvedets «It's a murder most foul» kan sies å tilhøre både – eller vekselsvis – JFK og «Shakespeare», dvs. Dylans sangjeg.

Dylan setter, noe hyperbolsk, kan man vel si, skuddene i Dallas

som den hendelsen som innstifter den kaotiske tidsalderen han selv og lytterne – og sangen – er en del av. Med Sven-Olov Wallensteins formulering kunne vi betegne drapet som «a historically singular event, an *Einmaligkeit* that condemns all that will follow to repeat, or more precisely, to unfold and radicalize a 'logic of disintegration'».[40] Denne radikaliteten gir seg utslag i et konsekvent parataktisk – sideordnet – lyrisk språk, der verselinjer og strofer stables oppå hverandre uten nevneverdig system eller struktur ut over det faktum at de befinner seg innenfor JFKs og sangjegets kulturelle horisont, og at de fire ganger i løpet av sangen «punkteres» av omkvedets «murder most foul». La oss også låne Adornos betegnelse «Avantgardismus der Greise», gamle menns avantgardisme, som er tittelen på en radiotale der han leser Hölderlins seine skrifter som et lyrisk motstykke til Beethovens *Spätstil*. «I disse sene verkene», sier Adorno, «er det musikkens eller selve materialets språk som snakker, og det komponerende subjektet snakker kun gjennom glipene i dette språket, ikke helt ulikt det som skjer med det poetiske språket i Hölderlins sene stil.»[41]

På «Murder Most Foul» intensiveres det parataktiske uttrykket idet sangen glir over i det som er blitt karakterisert, med en viss malisiøs ironi, som en «spilleliste» stilet til DJ-en Wolfman Jack (det skjer etter cirka ti minutter). Som tilfellet ofte er når det gjelder Dylan, er ironien imidlertid av det billige slaget: Ja, selvsagt er det snakk om en liste, det er en vesentlig del av poenget. Sangjeget sier det selv, helt utvetydig, til den berømte DJ-en: «If you want to remember, you better write down the names.» Slik fremhever han den radikale, «disjunktive» parataksen som er sangens viktigste dikteriske virkemiddel – og ettertrykkelig motivert av de scenarioene den fremkaller. Oppramsing, eller *enumeratio*, er da også et vel etablert litterært grep med sin egen poetikk, og en ærverdig genealogi – fra Homer via Cervantes og

Rabelais til Joyce og Borges og Gertrude Stein. Dylan behersker den til fingerspissene: Her lyses hvert eneste innslag opp av hans egen «rough magic», og sangen ender med å inkludere seg selv i spillelisten, slik at det som lenge fremsto som en «uendelig» – i betydningen veldig lang – spilleliste, til slutt blir *reelt* uendelig: Dylan «steps into the procession together with all the others. And by doing so, he also makes sure the song lasts forever.»[42]

Flere av de andre sangene på albumet iverksetter en lignende «logic of disintegration»: «False Prophet», «My Own Version of You», «Black Rider» og «Crossing the Rubicon» – med den uforlignelige kupletten «I'll cut you up with a crooked knife, / Lord, and I'll miss you when you're gone» – bare for å ha nevnt de mest opplagte eksemplene. Her snakker vi ikke bare om en radikal paratakse, men også om et regelrett *diabolsk* uttrykk. Den svarte ridderen kan vanskelig være annet enn en irriterende hverdagslig utgave av djevelen, sangjeget i «My Own Version of You» er en «lavkulturell» Dr. Frankenstein med adskillig mer obskure hensikter enn Mary Shelleys forelegg, og den falske profeten fremstår som en tidløs «fiende» av samfunnslegemet. Her kan vi ta ordet «diabolsk» i dets opprinnelige – etymologiske – betydning, dvs. som det splittende (dia-) motstykket til det «sym-bolske», altså en figur som sår splid og høster storm, bryter opp organismen til kroppsløse organer – der symbolet lar delene gå opp i en «høyere» (organisk) enhet. Sangjeget i «My Own Version of You» skaper – bokstavelig talt – sin egen versjon av «oss» ved å samle organer fra likhus og klostre. Denne demiurgens motiv endres fra strofe til strofe: Snart er det snakk om beskyttelsesbehov, snart filantropi, eller også lengsel etter noen som «feels the way that I feel». Og duet er vekselsvis den som skal «kopieres» – som i tittel og omkved – og monsteret som er i ferd med å inkarneres. Her er det fristende å gi Erling Aadland rett når han hevder at duet hos Dylan i stadig større grad er blitt et

«musisk» (metalyrisk) du, og at Dylan stadig oftere apostroferer sitt eget publikum.[43] Slik kunne vi tenke oss at skapningen som manes frem i denne sangen, er den ideelle lytteren til Dylans seine sangverk – en skikkelse som virkelig matcher det fandenivoldske sangjeget – og at denne høyst ukonvensjonelle skaperakten er et bilde på Dylans egen post-apokalyptiske poetikk.

Men hos Dylan har den seine stilen også en annen modus, som er like markant til stede på *Rough and Rowdy Ways* som sitt diabolske motstykke. I denne andre versjonen av Dylans *Spätstil* holdes de fristilte formene på en armlengdes avstand. De balanserer mellom det subjektive og det objektive, uten at det fører til en frenetisk kamp for å løsrive dem fra den konteksten de en gang tilhørte. «Rather than an encounter with death, or something demonic, this music seems often enigmatically idyllic.»[44] Dette er tilfellet med «I Made Up My Mind to Give Myself to You» – som er basert på den mest kjente sangen fra *Hoffmanns eventyr* (1881) av Jacques Offenbach, nemlig «Belle nuit, ô nuit d'amour», også kjent som «Barcarolle» – og med den allerede kommenterte utidsmessige hymnen «Mother of Muses». (Åpningssporet «I Contain Multitudes» befinner seg et sted mellom de to ytterpunktene.) Her får de antikverte formene tilbake sin tapte aura, så å si. Dylan lener seg tilbake, puster liv i dem i stedet for å hamre løs på de stivnende konvensjonene de (også) representerer, og resultatet er minst like gåtefullt og foruroligende som de voldsomme anfallene mot tidens og kunstens hegemoni.

«Key West (Philosopher Pirate)» skriver seg ettertrykkelig inn i denne delen av Dylans seinverk, kanskje som den mest storslagne Dylan-sangen på «vår» side av tusenårsskiftet. Som flere har påpekt, er det mulig å høre ekko fra «Highlands» i sangens omkved: «Down in the flatlands / Way down in Key West.» Men der The Highlands var de evige – skotske – jaktmarker,

som det aldrende sangjeget dras mot mens han vandrer ørkesløst rundt i Boston, har sangjeget i «Key West» allerede nådd sitt mål. I alle fall kan han gi oss både kjøreinstrukser og en nokså utførlig, om enn springende, skildring av dette atollparadiset, som anbefales på det aller sterkeste:

> Key West is the place to be
> If you're lookin' for immortality
> Stay on the road – follow the highway sign
> Key West is fine and fair
> If you lost your mind, you'll find it there
> Key West is on the horizon line.

I virkeligheten er Key West selvsagt et høyt priset turistmål, noe som også har vært brukt som en (mer eller mindre alvorlig) innsigelse mot sangens edenske ekfraser. «Maybe he's got some real estate he wants to boost, because he sure makes Key West sound welcoming», skriver Tim Cumming.[45] Det faktum at Key West nettopp ikke er den jomfruelige, men likevel vagt historiske idyllen Dylan skriver og synger frem, gir imidlertid sangen en ekstra – kritisk eller mytologiserende – klangbunn. De politiske realitetene er da heller ikke totalt fraværende: «Key West is under the sun / under the radar, under the gun», heter det i sangens nest siste refreng – som en forsiktig brist i den polerte overflaten.

Sannsynligvis finnes det fortsatt flere uoppdagede «Bones to the Vultures» på *Rough and Rowdy Ways*. Men det tok ikke mange timene før de enigmatiske åpningslinjene på «Key West» var gravd opp. Og godt er det, for uten forelegget – den gamle *bluegrass*-«skillingsvisen» «White House Blues», om mordet på president William McKinley i 1901 – ville det vært vanskelig å få de innledende fonemene til å falle på plass:

McKinley hollered, McKinley squalled
Doctor say, «McKinley, Death is on the wall»
Say it to me, if you got something to confess
I heard all about it, he was goin' down slow
I heard it on the wireless radio
From down in the boondocks
Way down in Key West

Første verselinje er identisk med åpningen på «White House Blues»; andre linje forholder seg friere til dette forelegget. Men så tar Dylan – via invitasjonen til et skriftemål – sangen i en helt annen retning, slik han pleier. Først mange strofer senere – på Key Wests History Street – gjør han et nytt nikk til forelegget: «Truman had his *White House* there.»

Et annet «problem» i den siterte åpningsstrofen er «the wireless radio» i linje fem: I dag er jo alle radioer trådløse, og «wireless radio» brukes først og fremst om walkietalkier – og det kan det jo umulig være snakk om her. Men dersom vi skrur tiden tilbake, slik Dylan har for vane å gjøre, skjønner vi sammenhengen: «Wireless» var lenge en konkurrent til «radio» som betegnelse på det nye apparatet – og den første trådløse transatlantiske radiokommunikasjonen fant sted i 1901, året da McKinley ble myrdet. Radiosignalene – «clear as can be» – sendes gjennom hele «Key West» og knytter ikke bare fortid og nåtid, men også historie og natur, sammen. Det er i det hele tatt noe ubestemmelig tidløst – «hinsidig» – over sangens skiftende scenarioer.

Key West er som kjent en lang, smal øy ved sørspissen av Florida. Det engelske navnet er en forvansking av det spanske «cayo hueso», det vil si «knokkel-revet», *så* kalt siden øya var kjent for sine massegraver etter spanjolenes massakre på de innfødte. Men Dylans «Key West» er ikke av denne verden – det er snarere et *locus amoenus* i nabolaget til de elyseiske marker, eller

Fortunatae Insulae, fra gresk-romersk mytologi. Sangen maner frem en limbusfornemmelse, som understrekes av referansen til «gumbo-limbo spirituals» (og «Hindu rituals») cirka halvveis. Sangjegets eget liv er egentlig over der han vandrer rundt blant historiske levninger og tropisk vegetasjon – «[Tierra] Florida» betyr selvsagt «blomstrende landskap» – omgitt av hav på alle kanter. Underveis får vi også små drypp fra hans livshistorie – fra fødselen «on the wrong side of the railroad track» og til den tidløse vegeteringen «way down in Key West». Men mot slutten tar historien en uventet, anakronistisk vri, som forsterker inntrykket av at det vi har hørt, er en forsinket versjon av det skriftemålet som ble etterspurt i første strofe:

> Twelve years old, they put me in a suit
> Forced me to marry a prostitute
> There were golden fringes on her wedding dress
> That's my story, but not where it ends
> She's still cute and we're still friends
> Down on the bottom
> Way down in Key West

«That's my story, but not where it ends»: I dette uavklarte etterlivet prøver sangjeget å tune inn «that pirate radio signal» som forbinder sangens ulike tider og steder – og episoder. Det er som om vi har lånt øre til en elegisk avatar av den falske profeten fra albumets andrespor, som ikke husker når han ble født, og som har glemt når han døde. Ja, det er noe vagt profetisk også over «Key West», i den grad vi lurer på hvor mye av sangen som handler om historiske og mytiske «signaler» i nåtiden, og hvor mye som faktisk foregriper «what salvation must be like after a while» – for å si det med en mye tidligere Dylan-sang. «Key West» kommer så seint i Dylans sangverk at den praktisk

talt er posthum, men likevel bærer den bud om nye og ubrukte muligheter, om en grense som ikke bare er en begrensing, men også en ny begynnelse – om ikke for sangjeget selv, så kanskje for hans egen versjon av oss, lytterne.

9

«Dylan is exploring terrain nobody else has reached before – yet he just keeps pushing on into the future», skrev Rob Sheffield i sin anmeldelse av *Rough and Rowdy Ways* for *Rolling Stone*.[46] Det radikale i Dylans seinverk ligger i evnen til å holde den gjennomreflekterte tradisjonen sammen i et disjunktivt øyeblikk, og til å følge det musiske imperativet hele veien – til verdens og kunstens ende, og enda et stykke til. I så måte er Dylans sangverk ikke bare radikalt – det er også ekstremt, eller «ekstremistisk», i en av disse ordenes ubrukte betydningsmuligheter: Det står på kanten av tausheten, av mørket, av verden, men det er vendt *utover* – og det beveger seg videre.

Dette, kunne vi si, er Dylans versjon av «de gamles avantgarde». Når Adorno snakker om *Spätstil* som en oppsmuldring av individets uttrykksbehov – og som en viss passivitet i møtet med det kunstneriske materialet – betyr ikke det at den «seine» kunstnerens skaperevne lider av kronisk anemi og stagnasjon. Dette kan like gjerne være en måte å avansere på – slik at tradisjonen kan betraktes fra stadig mer framskutte utsiktsposter – og samtidig gjennomgå aldringen som en indre erfaring, et nytt territorium som må utforskes. (Å eldes er like mye å erobre alderdommen med sin egen ungdom, som det er å bli overvunnet av den.) Riktignok er Dylan eldre nå enn noensinne – og de gamle *er* fortsatt eldst. Hans Sinatra-numre tilhører en annen tid, slik *Rough and Rowdy Ways* også er et umiskjennelig alderdommelig album. Men

i Dylans tilfelle er det helt klart snakk om en utforsking av de nye mulighetene som åpner seg, jo eldre han blir, og som rett og slett ikke befant innenfor rekkevidden hans da han var yngre. Dette er utfordringer, en «negativ» potensialitet som ingen tidligere har støtt på – i alle fall ikke på akkurat disse premissene – og som gir Dylan stadig nye anledninger til å fullføre den kunstneriske aldringsprosessen som er hans nåtidige bestemmelse. Da er det heller ikke til å unngå at tidligere utgaver Dylans *genius* kommer i berøring med de nye, dvs. gamle, utfordringene.

Som Wordsworth skrev i 1802: «The child is father of the man»[47] – en ikke usannsynlig forløper for Dylans «Ah, but I was so much older then / I'm younger than that now». Dette er kanskje den uendelige dommen over Dylans seinverk: Hans *Spätstil* er en alderdommelig avantgardisme, en katastrofe full av håp, et riktig skritt i helt feil retning – en retning som overhodet ikke fantes før Dylan oppdaget det moderne ruinlandskapet fem mil nord for skjærsilden og «one step from the great beyond». Men nå tilhører det tradisjonen – eller den andre. Også slik kan kollektivet ivaretas, som en videreføring av den usynlige, egalitære republikken, i en tid da samfunnet etter sigende ikke lenger eksisterer.

Noter

1 For en mer inngående diskusjon av Dylans protestsanger, og kritikken av dem, se Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan* (Vidarforlaget, 2016), særlig tredje kapittel: «Det kreative raseriet: Dylan som protestsanger».

2 Marcus, Greil. «Stories of a Bad Song», *Bob Dylan. Writings 1968–2010* (Public Affairs, 2010).

3 Rem, Håvard. «That's Where You Belong. Den verdikonservative og flerkulturelle Dylan», i Pål Ketil Botvar et al. *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken* (Dreyer, 2011).

4 Adorno, Theodor W. «Resignation», *Gesammelte Schriften,* vol. 12 (Suhrkamp, 1974), s. 795.
5 Dette er sitat Slavoj Žižek har brukt en rekke ganger i sine bøker for å underbygge dette aspektet ved Hegels dialektikk. Se f.eks. *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism* (Verso, 2014), s. 136.
6 Hegel, Georg W.F. *Åndens fenomenologi* (Bokklubben 2007), s. 190.
7 «Røtter og vinger. Men måtte vingene slå rot / og røttene fly.» Sitert etter Villalobos, José. *Elogio de la radicalidad* (Universidad de Sevilla, 2014), s. 26.
8 Hilburn, Robert. *Corn Flakes with John Lennon and Other Tales from a Rock 'n' Roll Life* (Rodale, 2009), s. 115.
9 Hegel, Georg W.F. *Rettsfilosofien* (Vidarforlaget, 2006), s. 36.
10 Gunderson, Edna. «Bob Dylan Is Positively on Top of His Game», *USA Today* 10.9.2001: https://usatoday30.usatoday.com/life/music/2001-09-10-bob-dylan.htm#more (lest 7.5.2022).
11 Jf. Wilson, Rob. *Be Always Converting, Be Always Converted. An American Poetics* (Harvard University Press, 2009).
12 Adorno, Theodor W. «Spätstil Beethovens», *Musikalische Schriften* IV. *Gesammelte Schriften*, Vol. 17 (Suhrkamp, 1997), s. 13 ff.
13 Said, Edward W. *On Late Style. Music and Literature Against the Grain* (Bloomsbury, 2007), s. 9, 7
14 Adorno, «Spätstil Beethovens», s. 15.
15 Webb, Stephen. *Dylan Redeemed. From Highway 61 to Saved* (Continuum, 2006), s. 166.
16 *Theme Time Radio Hour*, Episode 45: https://www.themetime-radio.com/episode-45-trains/
17 Adorno, «Spätstil Beethovens», s. 17.
18 Muldoon, Paul. «Bob Dylan at Princeton, November 2000», *Horse Latitudes* (Faber, 2006), s. 24.
19 Jf. tidsfilosofien som utvikles av Leibniz, og som «litterariseres» av Borges, f.eks. i «Hagen med stier som forgrener seg», der enhver hendelse, enhver kardinal situasjon, åpner for ulike utgaver av universet: Hver og én av dem er like mulige, og like konsistente, men de er gjensidig ekskluderende, eller «inkompossible». Tar man et forkjært valg, kan man med andre ord havne i «feil» fremtid.

20 Helen Keller i et brev fra 1911. Sitert etter Zinn, Howard. *A People's History of the United States* (Harper Perennial Classics, 2005), s. 345.

21 Tilsynelatende umotivert har den offisielle versjonen på bobdylan.com forkludret hele denne poengterte passasjen: «She says, 'What'll it be?' / I say, 'I don't know, you got any soft boiled eggs?' // She looks at me, says, 'I'd bring you some / But we're out of 'm, you picked the wrong time to come'.» Det er nesten så man skulle tro at Dylan bevisst ødelegger sine egne sanger når de transkriberes; det finnes en lang rekke lignende eksempler på dette, ikke minst fra *Time Out of Mind*.

22 Hampton, Timothy. *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work* (New York: Zone Books, 2019), 196, 198.

23 Hampton, *Bob Dylan's Poetics*, 198.

24 Den siste linjen, med unntak av det innledende «So», er identisk med Don Vicentios replikk til Isabella i Shakespeares *Measure for Measure* (akt V, scene 1). Men setningen er vel ikke «original» nok til at også dette kan regnes som lån/tyveri? Jf. http://dylanchords.info/41_lat/mississippi.htm (lest. 9.4.2021).

25 For en grundig drøfting av Dylans «radikale intertekstualitet» på «*Love & Theft*», se Amund Børdahls bidrag til denne antologien.

26 Lott, Eric. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (Oxford University Press, 1993).

27 Wood, Mikael. «The Bob Dylan Interview», *Rolling Stone Magazine*, 25.10.2012: https://rollingstoneindia.com/the-bob-dylan-interview/10/ (lest 2.5.2012).

28 Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One* (Simon & Shuster, 2004), s. 63.

29 Legger vi til *Christmas in the Heart* (2009), der Bing Crosby spøker i kulissene, blir bildet, vel, ikke akkurat mer komplett, men snarere hakket mer brokete, enda mer sprikende.

30 Legg til at sangjeget i første strofe sier han er forelsket i tremenningen sin og ser for seg at han kan leve lykkelig med henne alle sine dager, mens han i sangens siste bro kan fortelle at han for lengst har gitt opp alt håp: «I left all my dreams and hopes / Buried under tobacco leaves.»

31 Østrem, Eyolf. «Murder Most Foul – An American Litany», *Things Twice*, 27.6.2020: http://oestrem.com/thingstwice/2020/06/murder-most-foul-2020/ (lest 7.5.2020).

32 Ifølge Clinton Heylin stammer den fra Marx Brothers-filmen *Room Service* (1938), som i sin tur er basert på deres eget vaudevillestykke. Jf. *Still On the Road: the Songs of Bob Dylan 1974–2008* (Constable, 2010), s. 458.
33 Said, *On Late Style*, s. 8.
34 Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* (Zero Books, 2009).
35 Altså den satiriske sjangeren, som vanligvis, men ikke alltid, er på jambisk versemål.
36 Yaffe, David. «The Rage in Bob Dylan's *Tempest*»: http://www.thedailybeast.com/articles/2012/09/03/the-rage-in-bob-dylan-s-tempest.html (lest 8.9.2021).
37 «America, to me, is a rising tide that lifts all ships, and I've never really sought inspiration from other types of music», *Rolling Stone Magazine*, 6.11.2001: http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-at-60-unearths-new-revelations-20011122 (lest 23.4.2022).
38 Brody, Richard. «Deeper 'Inside Llewyn Davis'», *The New Yorker* 26.12.2013.
39 Østrem, «Murder Most Foul».
40 Wallenstein, Sven-Olov. «Adorno's Beethoven: Undoing Hegel from Within», *Problemi*, Vol. 58. Number 11–12 (2020), s. 276: https://problemi.si/issues/p2020-4/15_problemi_international_2020_4_wallenstein.pdf
41 Adorno, Theodor W. og Hans Mayer. «Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch», *Theodor W. Adorno Archiv* (München: text & kritik, 2001), s. 137.
42 Østrem, «Murder Most Foul».
43 Aadland, Erling. «Dylan og kjærligheten», i Pål Ketil Botvar et al. (red.): *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken* (Dreyer, 2011).
44 Wallenstein, «Adorno's Beethoven», 281.
45 Cumming, Tim. «Dylan's Rough and Ready Ways: https://timcumming.wordpress.com/category/bob-dylan/ (lest 9.5.2022).
46 Sheffield, Rob. «Bob Dylan Has Given Us One of His Most Timely Albums Ever With 'Rough and Rowdy Ways'»: https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/bob-dylan-rough-rowdy-ways-1015086/ (lest 8.5.2022).
47 *The Collected Poems of William Wordsworth*. (Herefordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1998), 91.

Litteratur

Aadland, Erling. «Dylan og kjærligheten». I Per Ketil Botvar et al. (red.) *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*, Oslo: Dreyer, 2001.

Adorno, Theodor W. «Resignation». I *Gesammelte Schriften*. Vol. 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Adorno, Theodor W. «Spätstil Beethovens». I *Musikalische Schriften* IV, *Gesammelte Schriften*. Vol. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

Adorno, Theodor W. og Hans Mayer. «Über Spätstil in Musik und Literatur. Ein Rundfunkgespräch». I *Theodor W. Adorno Archiv* (red. Frankfurter Adorno Blätter). München: text & kritik, 2001.

Brody, Richard. «Deeper 'Inside Llewyn Davis'». *The New Yorker* 26.12.2013.

Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. London: Simon & Shuster, 2004.

Fisher, Mark. *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Ropley: Zero Books, 2009.

Gilmore, Mikael. «Bob Dylan, at 60, Unearths New Revelations». *Rolling Stone Magazine*, 22.11.2001. https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-at-60-unearths-new-revelations-86631/

Gunderson, Edna. «Bob Dylan Is Positively on Top of His Game». *USA Today* 10.9.2001. https://usatoday30.usatoday.com/life/music/2001-09-10-bob-dylan.htm#more

Hampton, Timothy. *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work*. New York: Zone Books, 2019.

Hegel, Georg F.W. *Rettsfilosofien*. Oslo: Vidarforlaget, 2006.

Hegel, Georg F.W. *Åndens fenomenologi*. Oslo: Bokklubben 2007.

Heylin, Clinton. *Still On the Road: the Songs of Bob Dylan 1974–2008*. London: Constable & Robinsin, 2010.

Hilburn, Robert. *Corn Flakes with John Lennon and Other Tales from a Rock 'n' Roll Life*. Rodale Books, 2009.

Lott, Eric. *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford University Press, 1993.

Marcus, Greil. «Stories of a Bad Song». *Bob Dylan. Writings 1968–2010*. New York: Public Affairs, 2010.

Muldoon, Paul. *Horse Latitudes*. London: Faber, 2006.

Rem, Håvard. «That's Where You Belong. Den verdikonservative og flerkulturelle Dylan». I Per Ketil Botvar et al. (red.) *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*, Oslo: Dreyer 2001.

Said, Edward W. *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. London: Bloomsbury, 2007.
Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
Sheffield, Rob. «Bob Dylan Has Given Us One of His Most Timely Albums Ever With 'Rough and Rowdy Ways'», *Rolling Stone Magazine*, 15.6.2020. https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/bob-dylan-rough-rowdy-ways-1015086/
Villalobos, José. *Elogio de la radicalidad*. Universidad de Sevilla, 2014.
Wallenstein, Sven-Olov. «Adorno's Beethoven: Undoing Hegel from Within». *Problemi*, Vol. 58, Number 11–12, 2020. https://problemi.si/issues/p2020-4/15_problemi_international_2020_4_wallenstein.pdf
Webb, Stephen. *Dylan Redeemed. From Highway 61 to Saved*. London: Continuum, 2006.
Wilson, Rob. *Be Always Converting, Be Always Converted. An American Poetics*. Harvard University Press, 2009.
Wood, Mikael. «The Bob Dylan Interview». *Rolling Stone Magazine*, 25.10.2012. https://rollingstoneindia.com/the-bob-dylan-interview/10/
Wordsworth, William. *The Collected Poems of William Wordsworth*. Herefordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1998.
Yaffe, David. «The Rage in Bob Dylan's *Tempest*». *Daily Beast*, 3.11.2012. http://www.thedailybeast.com/articles/2012/09/03/the-rage-in-bob-dylan-s-tempest.html
Zinn, Howard. *A People's History of the United States*. New York: Harper Perennial Classics, 2005.
Žižek, Slavoj. *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London: Verso, 2014.
Østrem, Eyolf. «Murder Most Foul – An American Litany», *Things Twice*, 27.6.2020. http://oestrem.com/thingstwice/2020/06/murder-most-foul-2020/ (lest 7.5.2020).

Når rødderne bliver ved med at skyde

Et halvt århundrede med Bob Dylan og historien om »The Gypsy Laddie«

Flemming G. Andersen

Hvis man går radikalt til værks i sproghistorisk henseende, går man direkte til rødderne. Man vender tilbage til det oprindelige, man undersøger det, og – om nødvendigt – bearbejder det efter forgodtbefindende. Det er en proces, der på ingen måde er ukendt for Bob Dylan. Han er vendt tilbage til sit udgangspunkt flere gange i løbet af i sin karriere, og han har gjort det fra forskellige perspektiver i forhold til sine (folke)musikalske rødder. Man har næsten haft indtryk af, at Dylan – sådan som Sean Latham gør opmærksom på i forordet til den fortrinlige antologi *The World of Bob Dylan* – har taget »a restless farewell« med sin persona i forskellige sammenhænge.[1] Og der er jo sådan set nok »personaer«, man kan henvise til, når man vil give en fyldestgørende karakteristik af Bob Dylan som sanger og kunstner. Latham funderer over de forskellige identiteter, som Dylan har taget på

sig i sin lange karriere, og han anerkender vanskeligheden ved at slå ned på én enkelt, der kan opsummere det hele:

> But which Dylan is it? The folk-singing activist who shared the stage with Dr. King at the March on Washington? The rocker in Ray Bans and a leather jacket who faced down hostile crowds by ordering his band to »play it fucking loud«? Is it the country boy who went to Nashville and befriended Johnny Cash? Or the Beat-inspired hipster who took to the road with a ramshackle medicine show? The Christian convert? The brilliant curator of folk and blues? The Sinatra-inspired crooner? Or the weary old man who's «standin' in the doorway cryin«?[2]

Det at vende tilbage til sine rødder kan som nævnt foregå på flere måder: Man kan vende tilbage til den musik, der i første omgang har tændt ens musikalske interesse – og for Dylans vedkommende kunne Little Richard vel være et godt bud (Dylan vender jo tilbage til rocken flere gange).[3] Men senere blev den traditionelle folkemusik jo den vigtigste inspirationskilde for Dylan, og denne tidlige interesse kan man så bearbejde på alle hånde måder. At Dylan ikke blot er påvirket af den folkelige sangtradition, men også selv har fornyet den, er selvfølgelig ikke nogen nyhed (jf. det svenske akademis begrundelse for at give ham Nobelprisen i litteratur i 2016). Mit ærinde her er ikke at gennemtrave alle de måder, som Dylan bearbejder den folkelige tradition generelt igennem sin lange karriere, men at anskue denne påvirkning inden for en enkelt temaramme, hvor Dylan så at sige udfærdiger »egne« variationer over en enkelt traditionel folkelig balladehistorie. Og det gør han ved at lade handlingen udfolde sig gennem genkendelige traditionelle sproglige formuleringer, således at den tematiske inspiration afspejler sig på det (inter)tekstuelle plan.

Som nævnt har Dylan i rigt mål ladet sig inspirere af den folkelige sangtradition, men der er én traditionel historie, som han tilsyneladende har været særligt optaget af, idet han har indspillet tre forskellige versioner af den samme fortælling, som har sit udgangspunkt i en af de gamle engelsk-skotske ballader, som Francis James Child samlede og udgav i sit monumentale værk *The English and Scottish Popular Ballads*, nemlig balladen »The Gypsy Laddie«.

The Gypsy Laddie

Historien om »The Gypsy Laddie« er en af de mest udbredte i den engelsk-skotske (og senere amerikanske) sangtradition. Denne ballade har fået nummer 200 i Childs kanoniske samling af 305 balladehistorier, som på sin vis blev en form for »guldstandard« for balladerne i den britiske tradition (som typisk findes nedskrevet et par århundreder senere, end tilfældet er for den skandinaviske balladetradition).

Den tidligst trykte version af denne ballade antages at være fra Skene Manuscript fra ca. 1630,[4] og den tidligst udgivne i en balladesamling er fra 1740 fra Alan Ramsays *Tea-Table Miscellany* – under navnet »Johnny Faa, The Gypsy Laddie«.[5] Balladen er bredt kendt ud over De Britiske Øer, under mange navne, og den tog turen med til det nordamerikanske kontinent under de store emigrantbølger. Sangen findes i et utal af varianter, hvilket jo bl.a. er resultatet af den gentagne mundtlige overlevering, som den har været igennem i generationer. I det følgende vil jeg først se på to versioner af denne ballade, som Dylan tager op og laver sine egne fortolkninger af. Det drejer sig om henholdsvis »Gypsy Davey« fra 1961 og »Black Jack Davy« fra albummet *Good as I Been to You* fra 1992 – og endelig vil jeg se nærmere på »Tin

Angel« fra *Tempest* fra 2012, hvor Dylan inddrager forskellige elementer fra den gamle balladehistorie.

Den overordnede narrativ i alle versioner er, at en (oftest rig) kvinde lokkes/lader sig lokke fra hjemmet af en »sigøjner«. Da hendes ægtemand opdager, at kvinden har forladt hjemmet, sætter han straks efter de to bortløbne. Ægtemanden finder usvigeligt sikkert de flygtede, og han forsøger at overtale sin ægtefælle til at vende tilbage til sig. Men hun afviser ham og siger, at hun er parat til at forlade mand og børn for at kunne være sammen med sin sigøjner. I de tidligste (engelske) versioner af denne historie føres hustruen tilbage, og sigøjnerne bliver derefter fanget og hængt af den forurettede ægtemand og hans hjælpere. Men i de senere versioner – og især de varianter, som tog turen med emigranterne over Atlanten – er der en meget mindre systembevarende udgang på historien. Her kommer autoriteterne til kort: Bortførelsen lykkes, idet kvinden efter at have givet afkald på mand og børn fastslår: »Last night I lay on a bed of down / My baby lay beside me / Tonight I'll lay on the cold cold ground / Along with Gypsy Davy«.[6] Og der er ingen repressalier mod »sigøjnerne«.

Det vil nok ikke komme som nogen overraskelse, at det er de versioner, hvor bortførelsen lykkes, der lader til at have fanget Dylans interesse.[7] Han finder sig klart bedst til rette med den radikale variant, hvor bortførelsen/flugten ender med, at de bortløbne bliver sammen. Og det forhold, at historien foregår i en romantisk sigøjnerkontekst – ikke ulig den vagabondidentitet, som Dylan selv yndede at tildele sig selv i de tidlige år – gør jo kun attraktionen for ham endnu større.

Tre gange i sin karriere anvender Dylan denne historie og genfortæller (dele af) den i forskellige udformninger. Den første Dylanversion af den gamle ballade er fra februar 1961, hvor den benævnes »Gypsy Davey«; derefter kommer ca. 30 år senere »Black Jack Davy« på albummet *Good as I Been to You*, og på

Tempest fra 2012 finder vi en sang, »Tin Angel«, som genfortæller elementer af den gamle historie. Og mens jeg undersøger de tre forskellige udformninger af historien over disse ca. 50 år, møder vi også to af de betydelige inspirationskilder fra den folkelige musik, som Dylan har haft, og som selv har taget denne dramatiske historie op, nemlig Woody Guthrie og Carterfamilien.

Gypsy Davey

Ikke overraskende er det Woody Guthrie, der står som inspirationskilde for Bob Dylan i forbindelse med den første sang: »Gypsy Davey« (som i den version, Guthrie optrådte med, noteres som »Gypsy Davy«). Ifølge Richard A. Reuss, professor i folklore, lærte han den fra sin mor i Oklahoma omkring 1920, men vi kender ikke sangens umiddelbare proveniens.[8] Og Guthrie foretog tilsyneladende enkelte ændringer selv – selv om det altid er vanskeligt i den folkelige tradition at identificere, præcis hvem der føjer til eller trækker fra i en historie. Reuss nævner, at Alan Lomax gør opmærksom på, at Woody tilføjede et tredje vers, som er med til at placere sangen i en klart amerikansk kontekst: Sigøjnerkarakteren som »outlaw« bliver i »Gypsy Davy« erstattet af det romantiske billede af en guitarspillende »cowboy-figur«. Derfor finder den forsmåede ægtemand i denne version konen og »sigøjneren« ved et lejrbål, hvor der lyder smægtende guitartoner (dette element findes slet ikke i de oprindelige, britiske versioner).

Guthrie indspillede sangen første gang i 1942 på albummet *Anglo-American Ballads*, og Dylan tog alle Guthries formuleringer i den gamle folkesang til sig, da han selv skulle synge om »Gypsy Davey«. Dylan sang denne ballade i 1961, og den er bevaret på de såkaldte East Orange Tapes, som blev optaget i huset hos familien Rob og Sid Gleason, East Orange, New

Jersey i februar–marts 1961. Nedenfor sammenstiller jeg de to versioner, og jeg har angivet de (forholdsvis få) forskelle på Dylans og Guthries versioner. Hvor intet er nævnt under »Woody Guthrie«, er de to versioner helt identiske:

»Gypsy Davey«

Bob Dylan	Woody Guthrie
It was late last night when the Lord came in …	
It was late last night when the boss come home	
Asking 'bout his lady,	He's asking 'bout his lady
The only answer that he got,	..... he received
»She's gone with the Gypsy Davey,	
She's gone with the Gypsy Dave.«	
»Go saddle for me my buckskin horse	
And hundred dollar saddle	And a hundred dollar saddle
Point out to me their wagon tracks,	
After them I'll travel,	
And after them I'll ride.«	After them I'll ride
Well, he had not rode till the midnight moon	Well, I had not rode .....
He saw the campfire gleamin'.	When I saw the campfire gleamin'
He heard the sound of the big guitar,	I heard the notes of the big guitar
An' the voice of the gypsy singin'	..... gypsies singin'
That song of the Gypsy Dave.	
An' there by the light of the camplin' fire,	There in the light of the camplin' fire,
He saw her fair face beamin',	I saw .....
Her heart in tune to the big guitar	..... in tune with .....

And the sound of the gypsy singin' ..... gypsies singin'
That song of the Gypsy Dave.

»Have you forsaken your house and home,
Have you forsaken your baby?
Have you forsaken your husband dear
To go with the Gypsy Davey, And sing with the Gypsy Davy
To go with the Gypsy Dave?« That song of the Gypsy Dave

»Yes, I've forsaken my husband dear
To go with the Gypsy Davey.
And I've forsaken my mansion high,
But not my blue-eyed baby,
But not my blue-eyed babe.«

She turned to go away from him She smiled to leave her husband dear
And go with the Gypsy Davey,
But the tears come tricklin' down her cheeks
To think of her blue-eyed baby,
To go with the blue-eyed babe. Pretty little blue-eyed babe.

»Take off, take off your buckskin gloves
Made of Spanish leather,
And give to me your lily white hand Give to me your lily white hair
We'll ride home together, And we'll ride back home together
And we'll ride home again.«

»I'm not take off my buckskin gloves No, I won't take off my buckskin gloves
Made of Spanish leather, They're made of Spanish leather
I'll go on my way from day to day

To be with the Gypsy Davey,
To go with the Gypsy Dave,
Sing with the Gypsy Davey,
Go with the Gypsy Dave.«

And sing with the Gypsy Davy
That song of the Gypsy Dave
That song of the Gypsy Davy
That song of the Gypsy Dave.

Som det fremgår af sammenstillingen, fortælles historien på fuldstændig samme måde i de to versioner. Alle de karakteristiske træk fra balladegenren fastholdes i Dylans version: f.eks. gentagelserne mellem vers 3 og 4, mellem 5 og 6 og mellem vers 8 og 9. Også anvendelsen af formelagtig sprogbrug gentages: f.eks. vers 2, hvor hestene bliver sadlet, og vers 3, hvor det beskrives, at de når frem til et bestemt sted. Den eneste markante forskel mellem Dylan and Guthrie er faktisk, at Dylan i vers 8 nævner »lily white hand« i stedet for Guthries lidt overraskende »lily white hair« – og derved kommer Dylan meget mere i overensstemmelse med traditionen, hvor det at tage en kvindes liljehvide/mælkehvide hånd er en af de hyppigst forekommende formler.[9] Den vigtigste pointe her er, at den version, som Guthrie fremfører, har gjort så stort indtryk på Dylan, at han fastholder og forsøger at fastfryse den version som den »rigtige«.

Det, vi ser her, er den unge Dylan, som er ved at tilegne sig traditionens sprog. Han er helt afhængig af sit forlæg, som han følger næsten slavisk. Selv Guthries særlige udtale af »camplin« (vers 4) i stedet for »campin« bliver troligt reproduceret af Dylan. Her er han stadig lærling og i dyb veneration for sit forbillede. På optagelsen fra 1961 laver Dylan faktisk en »false start«, idet han begynder balladen med »when the lord came in«. Han standser abrupt og ændrer det til »when the boss came home« (hvilket er den frase, Guthrie anvender, og som han helt klart ønsker at imitere her). De oprindelige engelsk-skotske balladeversioner (som Dylan måske også har lyttet til) havde naturligvis ordet »lord«.[10]

Men tiderne vil ændre sig, og som han kommer længere hen i sin karriere, bliver Dylan mere bevidst om sine egne evner, og han kommer til at bevæge sig hjemmevant i traditionens sprog.

The Carter Family

I 1940'erne var der i USA andre versioner af denne kendte balladehistorie i omløb, også på tilgængelige indspilninger. Familien Carter var en af de mest indflydelsesrige grupper inden for folkemusikken, og de havde gjort det til deres speciale at synge versioner af gamle britiske og amerikanske ballader og sange. En af disse sange var ikke overraskende en variant af den gamle »The Gypsy Laddie«, som i deres version kom til at hedde »Black Jack Davy«. Den er meget kortere end den version, som Guthrie sang, men den er interessant her, fordi Dylan i 1992 laver sin egen version af »Black Jack Davy«, som på en måde kan ses som en kompilation af de to varianter.

Dylan er selv meget bevidst om Carterfamiliens betydning for den amerikanske sangtradition, og i en af sine Theme Time Radio Hour-udsendelser kalder han Carterfamilien »the most influential group in country music history«.[11] I Carterfamiliens version lokker »sigøjneren« kvinden med penge til at forlade sin mand, og kvinden er mere end villig til at drage med ham (hun smider straks skoene og følger ham ufortrødent). Men herfra springer historien direkte til den dramatiske afslutning, hvor kvinden siger, at hun foretrækker at blive liggende på den kolde jord ved Black Jack Daveys side. Der er blot fem vers i Carterfamiliens version, men de fortæller den samme gamle historie, selvfølgelig i knap så mange detaljer. Dylan vil også have kendt til denne version. Carterfamilien indspillede den oprindeligt i 1940, og den kom med på Harry Smiths meget

berømmede opsamling *Anthology of American Folk Music* vol. 4, som blev udgivet i 1950'erne, og som blev en slags bibel for alle de nye folkesangere, der kom frem i de tidlige 1960'ere. Som Greil Marcus nævner i sin bog om tilblivelsen af Dylans såkaldte »The Basement Tapes«, er Harry Smiths antologi »the founding document« for hele »the folk revival«. Og han citerer Dylans samtidige sangerkollega Dave van Ronk for at sige, at »The *Anthology* was our bible ... We all knew every word of every song on it, including the ones we hated«.[12] Suze Rotolo gør sig i sin erindringsbog tilsvarende overvejelser, idet hun dog tager hele autenticitetsspørgsmålet med mere end et gran salt:

> Back in those days, the study of the origins of traditional music was a passion among musicians. Some folksingers believed they had to perform a song authentically in the traditional style with no deviation from the way the original singer sang it on the scratchy old LPs they listened to, taken primarily from Harry Smith's *Anthology of American Folk Music*; those recordings were the Holy Grail. A folksinger who dared reinterpret a traditional song by adding a personal inflection of some sort was scorned as inauthentic. Yet most of these performers were about as authentic as Las Vegas.[13]

Som det fremgår, var det vigtigt for de unge folkesangere på det tidspunkt at imitere deres forlæg så tæt som muligt. De skulle være »autentiske« i forhold til deres inspirationskilder, som jo blev opfattet som udtryk for den »ægte« traditionelle vare. Det var den fremherskende filosofi i folkemusikmiljøet. Men – som Rotolo så præcist skriver – var meget af det blot en facade, som mange af sangerne tillagde sig, og et romantisk ideal, som man (naturligvis) ikke kunne leve op til. Man kunne forsøge at efterligne sangene på Harry Smiths udgivelse – men i virkeligheden var

disse jo heller ikke udtryk for den »oprindelige«, »autentiske« folketradition. Sangene på pladen er blot (yderligere) eksempler på, hvilke viser der er blevet sunget i tidernes løb – og hvordan de er blevet sunget – på det tidspunkt.

Black Jack Davey

Det er interessant at se, hvad der sker, når Dylan næste gang tager historien om »The Gypsy Laddie« under behandling – og det gør han på albummet *Good As I Been to You* fra 1992. 1980'erne opfattes ofte som en kunstnerisk lidt tør periode i Dylans karriere, og albummet *Under the Red Sky* fra 1990 gjorde ikke meget til at genstarte Dylans kreative åre. Noget måtte der ske, og så var det måske på tide igen at vende tilbage til rødderne. Og det er faktisk, hvad Dylan gør med de to album *Good as I Been to You* (1992) og *World Gone Wrong* (1993), hvor han genoptager den akustiske stil og præsenterer sine versioner af gammelt folkeligt materiale. Dette var et markant skift hos Dylan, og det er bl.a. af Chris Morris blevet karakteriseret som »cleansing his artistic palate.«[14] Dylan er helt bevidst om, hvor vigtige disse gamle sange er for ham som kunstner. Således fortalte han John Pareles i et *New York Times*-interview i 1997: »Those old songs are my lexicon and my prayer book ... You can find all my philosophy in those old songs.«[15]

Og her tænker Dylan på alle aspekter af den folkelige tradition, som han har øst af: dramaet i de traditionelle historier, de skæbnekræfter, som menneskene er underlagt, portrætteringen af arketypiske karakterer, men også selve den form, som disse historier er fortalt i. Dylan skriver i sin *Chronicles*, at »The folksingers could sing songs like an entire book, but only in a few verses« (s. 39) og senere s. 51:

> I couldn't have come up with anything comparable or halfway close to the folk song lyrics I was singing to define the way I felt about the world. I guess it happens to you by degrees [...]. You want to write songs that are bigger than life. You want to say something about strange things that have happened to you, strange things you have seen. You have to know and understand something and then go past the vernacular.[16]

Og det var det digteriske sprog, Dylan gradvis tilegnede sig – til perfektion.

I »Black Jack Davey« drejer det sig ikke om, at Dylan solidarisk gengiver en enkelt inspirationskildes version af den gamle historie, sådan som han gjorde tidligere. Dylan præsenterer derimod »sin« version ved at sammenstykke to tidligere versioner: den, han selv sang i 1961 (under stor inspiration af Woody Guthrie), og den version, som Carterfamilien sang i 1940 – og som blev indspillet på Harry Smiths *Anthology*. Sangen er således bygget op af helt traditionelle elementer: Carterfamilien er inspiration for begyndelsen og slutningen af Dylans version, og den centrale narrativ er bygget på Guthries oprindelige version.

Herunder bringes Dylans fulde version fra 1992 (i kursiv), med angivelse af de vers fra henholdsvis Guthrie og Carter, som Dylan har anvendt som inspiration:

Dylan 1992 – »Black Jack Davey«

1. Black Jack Davey come a-ridin' on back
A-whistlin' loud and merry
Made the woods around him ring
And he charmed the heart of a lady
Charmed the heart of a lady

2. »How old are you, my pretty little miss
How old are you, my honey?«
She answered to him with a lovin' smile
»I'll be sixteen come Sunday
Be sixteen come Sunday«

3. »Come and go with me, my pretty little miss
Come and go with me, my honey
Take you where the grass grows green
You never will want for money
You never will want for money

Carter 1940 1–3

Black Jack Davey came running through the woods
And he sang so loud and gaily
Made the hills around him ring
And he charmed the heart of a lady / and he charmed the heart
of a lady

How old are you my pretty little miss
How old are you my honey.
She answered him with a silly little smile
I'll be sixteen next Sunday / I'll be sixteen next Sunday

Come go with me my pretty little miss
Come go with me my honey,
I'll take you across the deep blue sea
Where you never shall want for money / where you never shall
want for money.

4. »Pull off, pull off them high-heeled shoes
All made of Spanish leather
Get behind me on my horse
And we'll ride off together
We'll both go off together«

5. Well, she pulled off them high-heeled shoes
Made of Spanish leather
Got behind him on his horse
And they rode off together
They rode off together

Carter 4
She pulled off her high heeled shoes
They were made of Spanish leather,
She put on those low heeled shoes
And they both rode off together / both rode off together.

6. At night the boss came home
Inquiring about this lady
The servant spoke before she thought
»She's been with Black Jack Davey
Rode off with Black Jack Davey«

7. »Well, saddle for me my coal black stud
He's speedier than the gray
I rode all day and I'll ride all night
And I'll overtake my lady
I'll bring back my lady«

8. Well, he rode all night till the broad daylight
'Till he came to a river ragin'

And there he spied his darlin' bride
In the arms of Black Jack Davey
Wrapped up with Black Jack Davey

Guthrie 1–3

It was late last night when the boss came home
he's askin' 'bout his lady
The only answer that he received,
»She's gone with the Gypsy Davy,
She's gone with the Gypsy Dave.«

Go saddle for me my buckskin horse
And a hundred dollar saddle.
Point out to me their wagon tracks
And after them I'll travel,
After them I'll ride.

Well I had not rode to the midnight moon,
When I saw the campfire gleaming.
I heard the notes of the big guitar
And the voice of the gypsies singing
That song of the Gypsy Dave.

9. »Pull off, pull off them long blue gloves
All made of the finest leather
Give to me your lily-white hand
And we'll both go home together
We'll both go home together«

10. Well, she pulled off them long blue gloves
All made of the finest leather
Gave to him her lily-white hand

And said good-bye forever
Bid farewell forever

Guthrie 8
Take off, take off your buckskin gloves
Made of Spanish leather;
Give to me your lily-white hair
And we'll ride back home together
We'll ride home again.

11. »Would you forsake your house and home
Would you forsake your baby?
Would you forsake your husband, too
To go with Black Jack Davey
Ride off with Black Jack Davey?«

12. »Well, I've forsaken my house and home
And I'll forsake my baby
I'll forsake my husband, too
For the love of Black Jack Davey
Love my Black Jack Davey«

Guthrie 5–6
Have you forsaken your house and home?
Have you forsaken your baby?
Have you forsaken your husband dear
To go with the Gypsy Davy?
And sing with the Gypsy Davy?
The song of the Gypsy Dave?

Yes I've forsaken my husband dear
To go with the Gypsy Davy,

And I've forsaken my mansion high
But not my blue-eyed baby,
Not my blue-eyed babe.

13. »Last night I slept in a feather bed
Between my husband and baby
Tonight I lay on the river banks
In the arms of Black Jack Davey
Love my Black Jack Davey«

Carter 5
Last night I lay on a warm feather bed
Beside my husband and baby
Today I'll lay on the cold, cold ground
By the side of Black Jack Davey / By the side of Black Jack Davey.

Når vi sammenstiller disse versioner, ser vi klart en udvikling i, hvordan Dylan forholder sig til traditionen i sammenligning med den første »Gypsy Davey« fra 1961. Her er der ikke tale om, at Dylan ser det som sin opgave at »reproducere ordret«, hvad han har hørt. Her er han i færd med at gendigte på et traditionelt grundlag. Hvad vi ser, er den modnede Dylan, der sammenstykker sin egen version, som har ligheder med de to forlæg, men som også afviger på mange punkter. Og disse afvigelser finder dog sted inden for traditionens rammer.

Indledningen til Dylans version bygger i meget høj grad på Carterfamiliens version, og Dylan afspejler gentagelserne mellem vers 2 (linje 1 og 2) og vers 3 (linje 1 og 2). Til gengæld lover forføreren blot at bringe hende til det sted, hvor »the green grass grows« (vers 3, linje 3), hvorimod Carterfamiliens version vil bringe hende over det store dybe hav.

Midterstykket i Dylans version genfindes hverken hos Carter eller Guthrie, men er karakteriseret ved at være bygget op af helt traditionelle sproglige greb, i form af balladeformler (vers 7, vers 9) og gentagelser mellem versene 4 og 5, 7 og 8, 9 og 10, 11 og 12. Hermed får han sangen til at hænge sammen – på en ny måde. Det er interessant at se, hvorledes Dylan i sin gendigtning af sangen i indledningen bibeholder de traditionelle gentagelsesmønstre i teksten – og ikke mindst, at han også indføjer nye typer af gentagelser (hvilket er helt i den folkelige balladetraditions ånd).[17] Faktisk har sprogbrugen i »Black Jack Davey« en ældre sprogtone over sig, end tilfældet var med »Gypsy Davey«, og næsten hvert vers indgår i en eller anden relation med de andre. Dette forhold ændrer sig radikalt, når vi kommer til den seneste Dylanbearbejdning af denne balladehistorie i »Tin Angel«.

Der er selvfølgelig også den teoretiske mulighed, at Dylan kan have fundet sin inspiration andetsteds fra – og ikke selv har foretaget sammenstillingen af de to versioner. Men i realiteten betyder det ikke så meget, hvor og hvordan Dylan fandt sin inspiration. Vigtigt i denne forbindelse er det, at Dylan på dette tidspunkt i sin karriere søger tilbage til den folkelige tradition og synger en version, som er karakteriseret ved at have alle de typiske balladetræk – også flere end »forlæggene«. Og Morris har tilsyneladende haft ret: Processen med at »rense ganen« i forbindelse med de to akustiske album fra 1992 og 1993 så ud til at lykkes for Dylan: Det næste selvstændige albumudspil var *Time Out of Mind* fra 1997 – og det viste klart, at Dylan var tilbage igen – i storform og med høj kunstnerisk kvalitet.

Tin Angel

Og man fristes til at sige, at »the rest is history« for Dylans vedkommende, idet han jo i sine senere album faktisk er gået fra succes til succes. Men alligevel er Dylan (naturligvis) ikke færdig med at lade sig inspirere af den folkelige tradition, ikke engang med historien om den bortførte kvinde og mandens efterfølgende fortrædeligheder. På albummet *Tempest* fra 2012 søger han igen tilbage til de folkemusikalske rødder, og her findes flere referencer til Dylans tidligere versioner af traditionelle ballader (f.eks. låner sangen »Scarlet Town« flere elementer fra »Barbara Allen«, som Dylan sang i sin tidlige karriere). Men her og nu er det sangen om »Tin Angel«, der tiltrækker sig opmærksomhed, for den er en ny genfortælling af den gammelkendte historie. Og »Tin Angel« fortæller, især i starten, historien på næsten helt samme måde, som vi har set tidligere. Men bortset herfra tegner sangen et meget nuanceret billede af det samlede narrative forløb over sine i alt 28 vers.

Indledningen til sangen strækker sig over fem vers, og det narrative spænd fra det øjeblik, hvor ægtemanden får nys om hustruens bortførelse, og til han reagerer ved at ride efter de bortløbne, lyder som noget, vi har hørt før:

1) It was late last night when the boss came home
To a deserted mansion and a desolate throne
Servant said: »Boss, the lady's gone
She left this morning just 'fore dawn«

2) »You got something to tell me, tell it to me, man
Come to the point as straight as you can«
»Old Henry Lee, chief of the clan
Came riding through the woods and took her by the hand«

3) The boss he lay back flat on his bed
He cursed the heat and he clutched his head
He pondered the future of his fate
To wait another day would be far too late

4) »Go fetch me my coat and my tie
And the cheapest labor that money can buy
Saddle me up my buckskin mare
If you see me go by, put up a prayer«

5) Well, they rode all night, and they rode all day
Eastward, long down the broad highway
His spirit was tired and his vision was bent
His men deserted him and onward he went

Der er mange sproglige ekkoer i denne indledning: Sangens første linje erindrer vi fra første vers, første linje i »Gypsy Davey« og fra »Black Jack Davey« vers 6, linje 1. Og ægtemandens resolutte reaktion med at få sadlet sine heste (»Tin Angel« vers 4 linje 3) genfindes ligeledes i både »Gypsy Davey« (vers 2, linje 1) og »Black Jack Davey« (vers 7, linje 1) – inklusive gentagelsen af, at de rider længe »all night and all day«. Og »Tin Angel« udmærker sig ved i denne indledning at være meget traditionel, idet Dylan i vers 2, linje 4 anvender den gamle balladeformel »to take somebody by the hand«, som kendes fra et utal af viser, og som viser, at bortførelsen foregår med seksuel hensigt.

Efter nogen tid lykkes det så for ægtefællen og hans mænd at opspore kvinden og »sigøjneren« – denne gang under navnet Henry Lee, Chief of the Clan.[18] Det kommer til en uundgåelig konfrontation mellem de to mandlige kamphaner – men i modsætning til både »Gypsy Davey« og »Black Jack Davey« bliver den iltre ægtemand her dræbt af bortføreren med en pistol,

hvilket medfører, at den bortførte kvinde, som oprindeligt fulgte velvilligt med – måske lidt sent – indser, at »all husbands are good men / as all wives know« (vers 24, linje 3). Og hun tager nu pludselig sagen i egen hånd og dræber først sin bortfører/elskede, og dernæst – i en smuk balladeagtig klassisk scene – dræber hun sig selv. Tragedien er total med de tre hovedpersoner på lit de parade, og på dette sted i fortællingen er sangen klædt i en næsten Barbara Allen-formulering, idet kvinden udsiger følgende over sin mands afsjælede legeme: »You died for me / Now I'll die for you« (vers 27, linje 3). Det er tragisk, grænsende til det patetiske, men en effektiv udgang på en dramatisk historie, hvor Dylan samtidig skaber en sproglig ramme for sin fortælling ved at lade begravelsesfølget drage gennem landsbyerne »all night and all day« (vers 28, linje 4). Hermed afsluttes det drama der begynder, da ægtemanden sætter efter de bortløbne og rider hele natten og hele dagen (vers 5, linje 1).

Hvad er det så, Bob Dylan er i færd med i »Tin Angel«? Den korte genfortælling af historien ovenfor falder stort set inden for rammerne af den traditionelle ballade. Men hvis vi ser nærmere på teksten og studerer de enkelte sproglige formuleringer, åbenbares et andet billede, som mere end antyder, at det er noget andet end en rent folkelig ballade, som vi har at gøre med her. De mange traditionelle træk står nemlig i kontrast til en lange række formuleringer, der trækker i en helt anden retning end traditionel digtning. Som den moderne digter, Dylan også er, psykologiserer han f.eks. lystigt i beskrivelsen af sine personer, og vi følger deres overvejelser og begrundelser for handling på en meget direkte måde:

Da ægtemanden får at vide, at hans hustru er blevet bortført, griber han ikke umiddelbart til handling, men lægger sig på sengen og overvejer, hvad han skal gøre: »He pondered the future of his fate« (vers 3). Og da han i vers 6 kommer frem til de bortløbnes

opholdssted, bliver hans sindstilstand meget nøje beskrevet: »His forehead pounding in his skull / Heavy heart was racked with pain / Insomnia raging in his brain« (vers 6, linje 2–4). Sådanne internaliserende personskildringer kendetegner en individuel digtning og ligger fjernt fra den gamle folkelige balladetradition.

Dylan leger også med persontegningen på andre måder: Således beskrives ægtemandens ansigt i vers 11 (linje 4) som havende: »all the nobility of an ancient race«, samtidig med at han – noget mindre helteagtigt – »ran his fingers through his greasy hair« (vers 9, linje 4), da han nærmer sig de to bortløbne. Og på netop dette sted i narrativen indføjer Dylan en markant anakronisme: Da ægtemanden når frem, tager han sin hjelm af og lægger sit »cross-handled sword« (vers 7, linje 1), hvilket jo tyder på, at handlingen foregår i en middelalderlig kontekst. Men dette negeres hurtigt i næste vers, da ægtemanden bøjer sig og »cut the electric wire« (vers 8, linje 1), så slottet kan henligge i mørke til de kommende mørkets gerninger.[19]

Dylans humoristiske tilgang til den dramatiske historie afsløres i en række andre formuleringer: Da ægtemanden i vers 3 har overvejet, hvordan han vil agere på nyheden om, at hustruen er løbet bort, anmoder han om at få stillet sine heste til rådighed (hvilket er en helt traditionel, formelagtig handling), men formuleringen er noget særegen, idet selve ordren »Saddle me up my buckskin mare« (vers 4, linje 3) bliver foregrebet af »Go fetch me my coat and my tie / And the cheapest labor that money can buy« (vers 4, linje 1–2). En sådan begrundelse passer jo ikke helt i en heroisk fortælling, hvor en ægtemand ikke burde spare nogen omkostning, men straks kaste alt, hvad han har i hænderne, for at redde sin hustru fra en skæbne, der er værre end døden.

Og den samme lette tone i dialogen møder vi i vers 10, hvor Henry Lee tilsyneladende har en forudanelse om, at en mand har nærmet sig deres skjulested, men kvinden affærdiger ham

med »Don't worry about him, he wouldn't harm a fly« (vers 10, linje 4), selv om historien kort efter resulterer i tre dødsfald. Og fornærmelserne fortsætter, idet ægtemanden i vers 16 karakteriserer Henry Lee som »He's a gutless ape with a worthless mind« (vers 16, linje 4).

Fortælleren tillader sig også at gøre sig lystig over handlingen: Da Henry Lee har affyret sit dræbende skud mod ægtemanden, som nu ligger hjælpeløs på gulvet, lyder den skælmske kommentar: »It would take more than needle and thread / Bleeding from the mouth, he's as good as dead« (vers 21, linje 3-4). Og netop hvor historien når sit dramatiske højdepunkt – i konfrontationsscenen mellem de tre hovedpersoner – bliver handlingen lidt uklar og forvirrende, idet den hurtige dialogudveksling kan gøre det vanskeligt præcist at henføre stemmerne til de enkelte personer, og det kan være lidt vanskeligt at identificere, hvem der skyder først. Og på et tidspunkt er det, som om sproget bryder sammen, idet det i meningsudvekslingen hedder »You made a monkey of me, what and for why?« – i stedet for »why and what for« (vers 18, linje 4). Vi møder også hurtige skift i sindsstemning i den højdramatiske konfrontation: Da de to bortløbne bliver overrasket af ægtemanden, stirrer kvinden vantro på ham »with a hatred that could hit the skies« (vers 12, linje 2), og kort tid efter slår hun sin elsker ihjel med denne begrundelse: »all husbands are good men, as all wives know« (vers 25, linje 3). Og for at sætte trumf på ender hun med at begå selvmord for hans skyld, idet hun siger til sin døende mand: »You died for me, now I'll die for you / She put the blade to her heart and she ran it through« (vers 27, linje 3–4). Dette er en typisk udgang på en tragisk ballade, men den får unægtelig en anden valør i den kontekst, den optræder i her.

Alle disse bemærkninger kaster et sarkastisk skær over den tragisk-dramatiske historie. »Tin Angel« er helt klart bygget over den traditionelle ballade, men »something is happening

here«, og selv en Mr. Jones kan ikke undgå at se for sit indre blik et billede af Dylan, som – med et blink i øjet – (gen)fortæller en gammel historie, men gør det med så stor virtuositet, at det potentielt tragiske element modsvares af overskudshumor, med mange anakronistiske tiltag og vendinger.

De tilbageblevne elementer fra Dylans tidligere versioner af »Black Jack Davy« og »Gypsy Davey« bliver her taget under særlig kærlig behandling, og Dylan er helt bevidst medfortolkende i den evindelige proces, som de gamle viser har været igennem. Som han selv siger i sit radioshow: »You know a lot of early blues and folk songs have lyrics that are passed around from performer to performer. Each one putting their own spin on it, with the lyrics kinda floating from person to person.«[20] Og han giver i »Tin Angel« sig selv stor poetisk frihed til at gendigte historien helt efter eget hoved.

Han underminerer sin historie ved at præsentere umulige sammenhænge, som han placerer sine personer i – og vi ender med et typisk dylansk univers, hvor der til stadighed er plads til fortolkning af, hvad der egentlig menes. Det er, som om der ikke kan tages endelig beslutning, om det er en heroisk dramatisk historie eller en letbenet pastiche over en alt for gammel genre.

Og i Dylans tilfælde er det nok lidt af begge dele.

En sanger krydser sit spor

Det interessante ved rodskud og rødder, der skyder på ny, er, at man ikke altid ved, hvad der kommer ud af dem. Sommetider kommer der en fuldendt kopi af moderplanten, men til andre tider (også selv om det ikke er egentlige vildskud) kan der komme nye og spændende varianter. Og hele spektret lader til at komme i brug, når det drejer sig om Bob Dylan og hans forhold til den tradition, han har forholdt sig til i så mange år.

Igennem hele sin karriere har Dylan haft et godt øje til folkemusikkens rødder, når det gælder om at finde (ny) inspiration. I de første år tilegnede han sig den folkelige sangtraditions fortællegreb. Han efterlignede/kopierede meget præcist, hvad han havde hørt og læst rundtomkring – på plader, i bøger, hos andre sangere. Senere viste han med stor virtuositet, at han kunne beherske de narrative redskaber i sin egen gendigtning af ballader, og endelig viser »Tin Angel«, at han hen imod slutningen af karrieren bevæger sig overlegent rundt i materialet og betragter det på ny fra alle sider. Dylan forholder sig aktivt skabende til den tradition, han er vokset op med: Han tilføjer elementer og fjerner andre, hvilket er en helt traditionel måde at tilgå materialet på. Han bearbejder sit udgangspunkt kreativt, og ikke bare kopierende. Dylans virtuositet er langt mere end blot og bart plagiat, hvilket også Kevin Dettmar med rette gør opmærksom på:

> So much has been written by this point about Dylan and plagiarism that new work is hardly possible without extensive outright quotation – or a lot of plagiarism. By now we can stop debating whether or not Bob Dylan has built some of his songs through a process of intertextual reference – it's an essential part of his technique and a fundamental part of creativity writ large.[21]

Spørgsmålet om plagiat stilles typisk helt forkert, når talen er om den folkelige tradition, som jo netop lever og ånder af at blive taget op igen og igen i nye sammenhænge og i nye formater. Den folkelige tradition ville uden tvivl gå i glemmebogen, hvis der ikke var tale om, at man (sangerne) lånte og stjal lidt fra hinanden hele tiden og tilpassede sangene nye sammenhænge. Inspiration på denne måde er jo en form for kærlighedstyveri – en slags »love and theft« for nu at blive i Dylans univers.[22]

Og Dylan selv er ikke fremmed for den opfattelse, idet han prøver at opsummere sin baggrund som kunstner i de allersidste sætninger af sin »autobiografiske« *Chronicles*, hvor han inddrager både folketraditionen og de højere magter:

> The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like Adam had to leave the garden. It was just too perfect … The road out would be treacherous, and I didn't know where it would lead but I followed it anyway. It was a strange world ahead that would unfold … Many got it wrong and never did get it right. I went straight into it. It was wide open. One thing for sure, not only was it not run by God, but it wasn't run by the devil either.[23]

Og netop hvad angår den folkelige tradition, kan han ses hele tiden at være i bevægelse og gå frem og tilbage mellem sine inspirationskilder: samme historie, samme persongalleri, men med en lille ændring i fokus, især hvad angår den kvindelige aktør.

Kvinderne synes at spille en vigtig rolle i historien om »The Gypsy Laddie«, som jeg har fulgt over 50 år i Dylans karriere – også selv om titlerne måtte antyde, at sangene handler om mænd. Kvinderne i »Gypsy Davey« og »Black Jack Davey« får det sidste ord – uden at være aktivt handlende – og opnår tilsyneladende, hvad de vil, nemlig friheden fra deres ægtemand. Men det er vel ikke emancipation i egentlig forstand, men snarere en mandlig (drømme)fortolkning af, hvordan man ville ønske, at kvinder kunne følge deres drifter – uden skam.

Kvinden i »Tin Angel« er aktivt handlende i ekstrem grad og får to liv på sin samvittighed: Hun slår sin bortfører ihjel – efter at hun har belært ham om, at ægteskabet er en god institution – og dernæst slår hun sig selv ihjel, idet hun erklærer sin kærlighed til den ægtemand, som bortføreren/hendes elsker netop har slået ihjel. Men hustruens handlekraft er et resultat af

den interne kamp mellem modstridende følelser. I det afgørende øjeblik i historien falder alt sammen for hende (og for os, der lytter med på sangen): Alt er et virvar: Hvem udfører hvilken handlig hvornår? Rollerne virker utydelige. Hvem siger hvad i den dramatiske dialogscene? Hvilken af de to mænd vil kvinden »egentlig« gerne følge? Det er dramatisk og uforudsigeligt. Tragedien lurer lige om hjørnet, men Dylan tager luften ud af den tragiske ballon, bl.a. ved hjælp af de sproglige finurligheder, der er beskrevet ovenfor.

Hvor dialogen i de to første udgaver af historien ofte er formelagtig og bundet i traditionelle gentagelsesmønstre, er den i »Tin Angel«[24] kaotisk og forvirrende og understreger den tumultariske mordscene, hvor alle tre hovedpersoner dør. Men til slut bindes den traditionelle balladeagtige sløjfe, idet alle dør, og de stedes til hvile i samme grav. Men – ulig »Bonny Barbara Allan« – vokser der ikke en rose op, som kan sammenslynge de dødes sjæle. Tragedien er ikke fuldendt – og det stemmer fint overens med den letbenede tilgang, som fortælleren har til historien. Fortællingen har et tragisk udkomme, men det tragiske undermineres hele tiden af tekstens humoristiske, anakronistiske undertone. Dylan anvender traditionelle fortælletekniske greb, men han fortæller en moderne historie, hvor (køns)rollerne ikke synes klart definerede.

Bob Dylan er på en og samme tid bevarer og fornyer af den folkelige tradition. Over de sidste 50 år har han holdt liv i den gamle ballade om »The Gypsy Laddie«, og han har formået både at gengive originalen og tilsætte nye perspektiver til historien. Det er det, de bedste folkelige sangere kan. Dylan er ikke og har aldrig været for fastholdere. De konceptuelle rødder viser stadig sangerens søgende sjæl, som finder inspiration i og fortolker de gamle balladehistorier på nye måder.

Noder

1 Latham, *The World of Bob Dylan* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), loc 521.
2 Latham, *The World of Bob Dylan* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), loc 459.
3 Se f.eks. Douglas Brinkleys 2020-interview med Dylan i *New York Times*, »Bob Dylan Has a Lot on His Mind« (12.6.2020).
4 Bronson, *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads* (Princeton: Princeton University Press, 1976), 349.
5 Child, *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover Publications, 1965, vol. IV), 61.
6 Her i en version fra 1941, indsamlet af Alan Lomax (Bronson nummer 200.8).
7 Vi ved, at han havde kendskab til de engelsk-skotske ballader, jf. hans bemærkning »I had heard a Scottish ballad on an old 78 record that I was trying to really capture the feeling of, that was haunting me«. Og faktisk lader det til, at det var fra den skotske sanger Jeannie Robertsons version af »Mary Hamilton«, at han fik inspiration til melodien til »The Lonesome Death of Hattie Caroll« (Heylin, *Revolution in the Air* (Chicago: Chicago Review Press, 2009), 168.
8 Richard A. Reuss, »Woody Guthrie and His Folk Tradition«. *The Journal of American Folklore* 83 (1970): 273-303.
9 Se Andersen, *Commonplace and Creativity* (Odense: Odense University Press, 1985), 161–174, som beskriver brugen af denne formel i de engelsk-skotske traditionelle ballader.
10 Som et kuriosum kan nævnes, at Gypsy Daveys navn forekommer i Dylans »Tombstone Blues«: »Gypsy Davy with a blowtorch he burns down their camps / With his faithful slave Pedro behind him he tramps / With a fantastic collection of stamps / To win friends and influence his uncle.«
11 http://www.themetimeradio.com/episode-11-flowers/ (hørt 12.5.22).
12 Marcus, *Invisible Republic* (London: Picador, 1997), loc 87 og 88.
13 Rotolo, *A Freewheelin' Time* (New York: Broadway Books, 2008), loc 1797.
14 Morris, *Together Through Life.* (Los Angeles: Rothco Press, 2016), loc 1536.

15 Pareles, »A Wiser Voice Blowin' in the Wind«, *New York Times*, 28.9.1997.

16 Bob Dylan, *Chronicles. Volume One.* (London: Pocket Books 2005, først udgivet 2004), 51.

17 Den samme teknik anvender han også i en af de sange, som han selv har skrevet: »Boots of Spanish Leather«. Den er bygget op af alle de traditionelle karakteristika: en kort dramatisk historie fortalt ved hjælp af gentagelser, faste udtryk mv. Se Andersen, »Boots of Spanish Leather« (Odense: Odense Universitetsforlag, 2013). Og det bliver endnu mere balladeagtigt, når man undersøger de mange versioner, som Dylan har sunget af netop denne sang. Her viser der sig igen et traditionelt mønster, idet han gennem sine mange fremførelser af sangen ændrer den gradvis på en helt traditionel måde. Se Andersen, »How Many Boots Can One Man Have?« i *The Bridge* no 55 (summer 2016: 33–47).

18 Henry Lee er en figur, der optræder som outlaw-helt i andre ballader, herunder »Young Hunting« (Child nr. 68).

19 Det er naturligvis en morsomhed, men er det også en subtil henvisning til myten om, at Pete Seeger ønskede at hugge de elektriske ledninger over med en økse, da Dylan spillede sit første elektriske sæt på Newport Festivalen i 1965? (Nej, det er vist at gå for vidt.)

20 *Theme Time Radio Hour*. Episode 68 (»Presidents«).

21 Dettmar, »Borrowing« (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), loc 6895.

22 Se også Andersen, »Though This be Plagiarism – Yet There is Method in It«. I *New Approaches to Bob Dylan,* redigeret af Anne-Marie Mai. (Odense: University Press of Southern Denmark, 2020), 149–168.

23 Dylan, *Chronicles*, s. 292.

24 »Tin Angel« er en noget overraskende titel på denne sang, men også titlen har rødder tilbage til fortiden. The Tin Angel er titlen på Odettas første album (som indeholder blues og folk), det er navnet på en restaurant i Greenwich Village, og det er endelig titlen på en sang af Joni Mitchell, som bl.a. beskriver, hvordan hun mødte en kæreste på en cafe i Bleecker Street – og i denne gade ligger cafeen »The Bitter End«, hvor Dylan bl.a. optrådte i de tidlige 60'ere. Alle disse henvisninger kan spille ind her.

Bibliografi

Andersen, Flemming G. *Commonplace and Creativity. The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry.* Odense: Odense University Press, 1985.

Andersen, Flemming G. »Boots of Spanish Leather« – en traditionel ballade? I *Hvor dejlige havfruer svømmer. Om Bob Dylans digtning,* redigeret af Anne-Marie Mai et al., p. 33–57. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.

Andersen, Flemming G. »How Many Boots Can One Man Have? A Note on Dylan's 'Boots of Spanish Leather' in Transmission«. *The Bridge* no 55 (summer 2016): 33–47.

Andersen, Flemming G. »Though This be Plagiarism – Yet There is Method in It: Dylan's Inspiration from Tradition«. I *New Approaches to Bob Dylan,* redigeret af Anne-Marie Mai, p. 149–168. Odense: University Press of Southern Denmark, 2020.

Brinkley, Douglas. »Bob Dylan Has a Lot on His Mind«, *New York Times*. 12.6.2020.

Bronson, Bertrand, H. (red.). *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads.* Princeton: Princeton University Press, 1976.

Child, Francis James (red.). *The English and Scottish Popular Ballads.* Genudgivet i 5 bind. New York: Dover Publications, 1965.

Dettmar, Kevin. »Borrowing«. I Sean Latham (red). *The World of Bob Dylan.* Cambridge: Cambridge University Press, 2021. [e-bog: www.cambridge.org/9781108499514].

Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One.* London: Pocket Books 2005 (først udgivet 2004).

Dylan, Bob (vært). *Theme Time Radio Hour.* New York: Siriuws XM (radioprogram). 2006-2009.

Heylin, Clinton. *Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan, 1957–1973.* Chicago: Chicago Review Press, 2009.

Latham, Sean (red.). *The World of Bob Dylan.* Cambridge: Cambridge University Press, 2021. [e-bog: www.cambridge.org/9781108499514].

Marcus, Greil. *Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes.* London: Picador, 1997.

Morris, C. *Together Through Life. A Personal Journey with the Music of Bob Dylan.* Los Angeles: Rothco Press, 2016. [e-bog – ISBN: 978-1-945436-18-5].

Pareles, John. »A Wiser Voice Blowin' in the Wind«. *New York Times*. 28.9.1997.
Reuss, Richard A. »Woody Guthrie and His Folk Tradition«. *The Journal of American Folklore* 83 (1970): 273–303.
Rotolo, Suze. *A Freewheelin' Time: A Memoir of Greenwich Village in the Sixties.* New York: Broadway Books, 2008. [e-bog : ISBN 978-0-7679-2912-7].

Diskografi

Carter Family, The. »Gypsy Davy«. *Clinch Mountain Treasures.* Sony Records, 1991. CD.
Dylan, Bob. »Gypsy Davey«. East Orange Tape, optaget februar–marts 1961 og tilgængelig på YouTube.
Dylan, Bob. »Blackjack Davey«. *Good As I Been To You*. Columbia Records, 1992. CD.
Dylan, Bob. »Tin Angel«. *Tempest.* Columbia Records, 2012. CD.
Guthrie, Woody. »Gypsy Davy«. *A Treasury of Library of Congress Field Recordings.* Rounder Records, 1997. CD.

Er det håp?

Bob Dylans apokalypser

Reidar Aasgaard

Det apokalyptiske er et av de mest særegne trekkene ved Bob Dylans omfangsrike sangverk. Apokalyptiske motiver går igjen helt fra hans første album i 1962 til det foreløpig siste i 2020. Ja, i mange av sangene er det apokalyptiske så dominerende at de faglig sett faktisk kan karakteriseres som apokalypser. Det skal her handle om disse sangene og bildet de gir av virkeligheten og av enkeltmenneskets og samfunnets situasjon.

I sine mer enn seksti år som kunstner har Dylan gjennomgått en rekke litterære og musikalske forvandlinger. Samtidig er det atskillig kontinuitet i de ulike fasene.[1] Det gjelder også bruken hans av apokalyptiske motiver. Jeg vil ta for meg sentrale apokalypser og spørre: Hvilken plass og funksjon har disse motivene hos Dylan? Hva slags endringer skjer over tid? Og hva synes å være varig?

Både forskere og andre har allerede skrevet en del om dette, spesielt med politiske og teologiske vinklinger.[2] Men man har oftest lagt vekt på katastrofebeskrivelsen i sangene og tolket den

som uttrykk for misantropi og dyp pessimisme. Flere hevder også at Dylan er blitt mer svartsynt med årene, og at han ser få eller ingen muligheter for individet og fellesskapet mennesker imellom. Mens han på 60-tallet sang «the times they are a-changin'» – underforstått som til det bedre – lyder refrenget på en av sangene han på 2000-tallet har fremført hyppigst, slik: «People are crazy and times are strange / I'm locked in tight, I'm out of range / I used to care, but things have changed.»[3]

Stemmer det at vi finner en slik økende pessimisme hos Dylan? Eller er det mer håp i de senere sangene enn mange mener? Og kanskje mindre optimisme enn antatt i de tidligere? Håpet er i det hele tatt et tema hos Dylan som hittil er løftet lite fram.[4] Derfor: Finnes det håp i sangene hans? Og i så fall: Hva består det i, og hvordan ser det ut i de forskjellige fasene? Og hva bygger håpet på? Dette vil være en hovedsak i fortsettelsen.

Hva er en apokalypse?

I moderne populærkultur brukes ordet «apokalypse» oftest om skildringer av verdens undergang eller et fullstendig sivilisasjonssammenbrudd, der ingenting eller bare ruiner står igjen.[5] Altså om en tilstand av total katastrofe, der alt håp er ute. Dylans sanger blir vanligvis tolket innenfor en slik ramme. Her vil jeg i stedet ta utgangspunkt i en mer spesifikk forståelse av ordet, nemlig den vi finner i forskningen på antikkens apokalyptikk.[6] I denne forskningen blir det apokalyptiske primært forstått som en ny start, en vending til noe godt – det jeg her vil kalle håp. Etter min mening er dette en mer adekvat måte å nærme seg Dylans sangmateriale på, både fordi den vestlige kulturens apokalyptiske forestillinger har sine røtter i antikken, og fordi Dylan selv henter stoff fra denne perioden.[7]

Antikkens apokalyptikk er særlig kjent fra jødiske og kristne kilder, men også fra gresk-romerske og orientalske. Selve ordet «apokalypse» kommer av det greske *apokalypsis*, «avsløring», «avdekking», på norsk ofte gjengitt med «åpenbaring».[8] Viktige apokalypser er Daniels bok i Det gamle testamentet og Johannes' åpenbaring og deler av evangeliene i Det nye testamentet.[9] Siden et flertall av apokalypsene er jødiske og kristne, er det i forskningen på disse at temaet har blitt drøftet grundigst.[10] En definisjon av apokalypse som har bred tilslutning i forskningen, og som jeg bygger på her, lyder slik:

> [Apokalypse er] en sjanger av åpenbaringslitteratur med en narrativ ramme der en åpenbaring formidles av et overjordisk vesen til en jordisk mottaker og avslører en transcendent virkelighet, som både er temporal, idet den innvarsler en eskatologisk frelse, og romlig, idet den omfatter en annen, overnaturlig verden.[11]

Felles for denne definisjonen og en populærkulturell forståelse er at det apokalyptiske handler om en omveltende hendelse. Men ulikt den populærkulturelle forståelsen inkluderer definisjonen en forestilling om en endelig redning – «frelse» – og dessuten et romlig aspekt: En apokalypse avdekker noe som allerede finnes i en dimensjon utenfor tiden, ikke bare noe fremtidig. Både det romlige og det temporale aspektet flyter sammen i apokalypsen, men balansen dem imellom kan variere mye. I de antikke apokalypsene er faktisk det romlige aspektet mer fremtredende enn det temporale.

Apokalypser kan være både kollektivt og individuelt orientert: De kan handle om en omveltning av kosmisk omfang, men også om en eksistensielt skjellsettende erfaring for et individ, en «mikrokosmisk» omveltning. Dette siste vil være nokså fremmed for en moderne apokalypseforståelse, men hører ofte med i den

antikke formen. I mange apokalypser er begge disse perspektivene kombinert: Omveltningen kan gjelde både den enkelte, menneskeheten og verden som helhet.

Det som skal skje, kan åpenbares på svært ulike vis, for eksempel via ikke-menneskelige sendebud, ofte engler, gjennom allvitende jeg-figurer i tekstene eller ved at personer foretar en «himmelreise». Svært ofte mottar og formidler de budskapet gjennom visjoner eller også audisjoner, dvs. hva de har sett eller hørt.[12] Vi finner mange av disse trekkene igjen i Dylans apokalypser.

Det apokalyptiske uttrykkes gjerne i bilder, symboler og hendelsesmønstre, som kan utvikles til omfattende allegorier. Apokalypsene har derfor ofte en poetisk eller hymnisk form. Dette er velkjent fra Bibelen og er videreført i senere tradisjoner, som i Dantes *Den guddommelige komedie*, *Draumkvedet*s visjoner, John Bunyans *Pilegrims vandring* – og i Dylans sanger.

Hvilken hensikt har apokalypser?

Formålet med apokalypser er å møte adressatenes lengsel etter rettferdighet og befrielse fra forhold de opplever som skremmende eller ødeleggende, og der de selv er ute av stand til å løse problemene. Felles for apokalypsene er at de ikke innvarsler en total kollaps, men en åpning mot noe kvalitativt nytt og godt. Apokalypser der det temporale dominerer, peker på muligheten for en ny fremtid, mens de romlig pregede viser til en plan eller orden som allerede eksisterer i en høyere og mer egentlig virkelighet. Budskapet er: Etter eller utenfor alt dette finnes noe helt annerledes – en tilstand der det gode, ikke det onde, har det siste ordet.[13]

De antikke apokalypsene har vanligvis en religiøs basis, der en mer-enn-menneskelig instans, en gud, er garantisten for at håpet skal bli oppfylt. Apokalypser av kollektiv karakter har

ofte politiske implikasjoner. Johannes' åpenbaring har dannet mønster for sekulære, eksplisitt politiske varianter, som marxismens idé om det klasseløse samfunnet. Apokalypser som er mer individuelt rettet, kan også ha en sosial hensikt, som å formidle en allmenngyldig plan eller hva som venter etter døden. Et eksempel på dette er apostelen Paulus' himmelreise, slik han beskriver den i Andre Korinterbrev, kapittel 12, vers 1–10.

Apokalypser skal inspirere til endring og handling: Man må være beredt, omvende seg eller på andre vis spille på lag med det som venter. Dette kan inntreffe raskt, og når det skjer, medfører det dom over både det onde og det gode, der man kan forspille eller vinne livet, med fortapelse eller frelse som ytterste konsekvens. Apokalypsene er dermed preget av en dualisme der forholdet mellom lys og mørke, godt og ondt, sant og falskt blir tegnet særlig skarpt, enten det gjelder fellesskapet, individet, det etiske eller det eksistensielle.

Slik forstått er apokalypse-sjangeren uttrykk for en radikal virkelighetsforståelse: Livet og tilværelsen utspiller seg på største alvor, der det dreier seg om grunnleggende oppfatninger av mennesket, samfunnet og kosmos. Historien har vist at det apokalyptiske sosialt og politisk sett kan fremstå både i en aktiv, forandrende og i en passiv, konserverende form. Apokalypser kan bidra til engasjement i verden eller også til verdensflukt. Hvordan kommer så det apokalyptiske til uttrykk hos Dylan: som sosial og politisk radikalitet, som noe apolitisk og mer eksistensielt, eller som en kombinasjon av alt dette?

Dylans tre apokalyptiske faser

Mange Dylan-sanger kan ut fra definisjonen ovenfor karakteriseres som apokalypser, men uten at det er mulig skille dem klart fra andre sanger der det apokalyptiske også er fremtredende.[14]

Det lar seg imidlertid å gjøre å dele Dylans sangverk inn i tre apokalyptiske faser: årene 1962–1968, 1978–1981 og 1988 til i dag.[15] Som vi vil se, skjer det endringer i apokalyptikken hans fra fase til fase. I de to første kommer utgivelsene tett, mens de i den siste, lange fasen kommer mer spredt. I alle tre er det atskillige sanger som kan kalles apokalypser. I årene mellom fasene er de langt sjeldnere. Det skyldes nok dels temaene og sjangrene som Dylan utforsket da, og dels at han var mindre produktiv. Likevel forekommer det sanger med sterke apokalyptiske trekk også i mellomårene. Et sentralt eksempel er «Blind Willie McTell» (1983). Flere albumtitler gir også apokalyptiske assosiasjoner, slik som *Planet Waves* (1974), *Before the Flood* (1974), *Hard Rain* (1976), *Infidels* (1983) og *Empire Burlesque* (1985).

1962–1968

Vi finner apokalyptisk orienterte sanger i hele denne første fasen, men mest markant på starten og slutten. Alle albumene har minst én apokalypse. «I'd Hate to Be You on That Dreadful Day» er en av Dylans første sanger (1962; off. utg. 2010).[16] Allerede her er både det apokalyptiske og det bibelske sterkt fremme. Første og siste strofe går slik:

> Well, your clock is gonna stop
> At Saint Peter's gate
> Ya gonna ask him what time it is
> He's gonna say, «It's too late»
> Hey, hey!
> I'd sure hate to be you
> On that dreadful day
> ...
> You're gonna yell and scream

«Don't anybody care?»
You're gonna hear out a voice say
«Shoulda listened when you heard the word down there»
Hey, hey!
I'd sure hate to be you
On that dreadful day

Teksten refererer til tradisjonelle forestillinger som Sankt Peter ved himmelporten, forkynnelse («the word»), dommens dag («that dreadful day») og alvoret ved å avvise budskapet. Også de andre strofene lister opp kvaler og redsler som kan komme over menneskene i endetiden. Teksten retter seg mot et «you», en person eller en gruppe som er «utenfor», og der jeget er «innenfor» og har rollen som budbringer, underforstått fra Gud.[17] Sangen er for det meste romlig-apokalyptisk, språket speiler kristen vekkelsestradisjon, og muligheten, håpet, ligger i å omvende seg mens det ennå er tid. Teksten kan forstås på fullt alvor, men også som pastisj og parodi.[18] Innholdsmessig kunne den gått nærmest friksjonsfritt inn i Dylans neste apokalyptiske fase, bortsett fra at den er poetisk og motivmessig enklere.

Domstemaet er dominerende også i «A Hard Rain's A-Gonna Fall» på *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963). Men til forskjell fra i «I'd Hate to Be You» er det her kollektivt orientert og mer utpenslet dramatisk sett. Sangen er formet som en spørsmål–svar-utveksling mellom en forelder og en sønn, der substansen ligger i svarene, mens spørsmålene driver samtalen fram og opp i intensitet. Sønnen kan muligens stå som en representant for den yngre generasjonen. Den tredje av de fem strofene er typisk for teksten som helhet:

And what did you hear, my blue-eyed son?
And what did you hear, my darling young one?

I heard the sound of a thunder, it roared out a warnin'
Heard the roar of a wave that could drown the whole world
Heard one hundred drummers whose hands were a-blazin'
Heard ten thousand whisperin' and nobody listenin'
Heard one person starve, I heard many people laughin'
Heard the song of a poet who died in the gutter
Heard the sound of a clown who cried in the alley
And it's a hard, and it's a hard, it's a hard, it's a hard
And it's a hard rain's a-gonna fall

Bildene Dylan bruker, er mye mer varierte og originale enn i forrige sang, og nesten overveldende. De er hentet fra ulike sosiale situasjoner (krig, sult, marginalisering o.a.) og omfatter både individer og grupper. Samtidig er sangen fri for det tvetydig-ironiske – apokalypsen er utvilsomt her på fullt alvor. Metaforikken trekker mye på storm- og uværsmotiver, særlig i refrenget: «It's a hard rain's a-gonna fall.» Den er surrealistisk og flertydig – inspirasjonen fra bibelsk apokalyptikk er tydelig (f.eks. Åp 18). Situasjonen er høydramatisk: Apokalypsen, som er primært temporalt orientert, skildres som at alle områder av virkeligheten bryter sammen, og uten at det sies noe om hva følgen av det blir.

I sluttstrofen trer den visjonære skikkelsen, sønnen eller «seeren», sterkere fram, og rollen hans kommer i fokus: Han er en budbringer som roper ut budskapet av all kraft og fra alle utsiktspunkt. Han er den som til sin fortvilelse ser hvor ille det er fatt, og vil formidle det til dem som ennå ikke har innsett det. Det lille som er av håp, ligger i at ropet kan bli hørt, og i at budbringeren ikke lar seg stoppe: Han vil «tell it and think it and speak it and breathe it». Men budskapet er brutalt: Det er først og fremst et varsel om å forberede seg på det som venter, «It's a hard rain's a-gonna fall». Her i sangens klimaks blir

bibelmotivene tydeligere, med referanser til Moses på Sinai, Jesus i Bergprekenen og Peters forsøk på å gå på vannet:

> … And I'll tell it and think it and speak it and breathe it
> And reflect it from the mountain so all souls can see it
> Then I'll stand on the ocean until I start sinkin'
> But I'll know my song well before I start singin'
> And it's a hard, it's a hard, it's a hard, it's a hard
> It's a hard rain's a-gonna fall

Omkring et år etter disse to sangene, der håpet bare er implisitt, gir Dylan oss to sanger der stemningen er helt annerledes, begge på albumet *The Times They Are A-Changin'* (1964). Tittelsangen «The Times They Are A-Changin'» innvarsler en dramatisk omveltning av politisk-sosialt slag. På vegne av de unge, «your sons and your daughters» (str. 4), henvender den seg til ulike autoriteter – åndseliten, politikere og foreldre – og oppfordrer dem til å se tegnene i tiden. «[W]riters and critics» (str. 2) må holde øynene åpne, «senators» og «congressmen» (str. 3) må lytte slik at de ikke stiller seg i veien, og mødre og fedre må ikke i uforstand kritisere den yngre generasjonen, men slutte seg til dem.

Det som er i gjære, er en slags revolusjon, men er samtidig skildret i et sterkt apokalyptisk språk, som en omveltning ut over virkelighetens rammer. Flomvannet stiger, sosiale relasjoner snus opp ned, og det pågår jordskjelvaktige kamper: «There's a battle outside and it is ragin' / It'll soon shake your windows and rattle your walls / For the times they are a-changin'» (str. 3). En ny verdensorden tar nå over, og den gamle «is rapidly fadin'». Hvordan den nye blir – hva håpet er –, blir bare antydet, i paradokser og negasjoner: Taperne skal seire, det gamle skal vike for det nye, og de første skal bli de siste: «the first one now will later be last» (str. 5). Selv om det går ille for dem som stiller seg

i veien, er skiftet nødvendig. Noe langt bedre vil komme i stedet: «For the times they are a-changin'.»

Den andre sangen, «When the Ship Comes In», skildrer en liknende omveltning, men metaforikken og stemningen er lysere. Her er et skip på vei over havet i retning av en havn. Seilasen tegnes som en seiersferd, der de som er om bord, er fylt av forventning. Vinden har stilnet, som om det var stille før stormen: «Like the stillness in the wind / 'Fore the hurricane begins» (str. 1). Skipet pløyer likevel bølgene, på et vis som henspiller på sivsjøunderet i Første Mosebok, kapittel 12: «the seas will split» (str. 2). Og alt som omgir skipet underveis, selv klippene på stranden der skipet legger til, deltar i jubelen (str. 3):

Oh the fishes will laugh
As they swim out of the path
And the seagulls they'll be smiling
And the rocks on the sand
Will proudly stand
The hour that the ship comes in

Idet de nærmer seg stranden, setter mannskapet i å synge, så solen stråler av glede (str. 5):

A song will lift
As the mainsail shifts
And the boat drifts on to the shoreline
And the sun will respect
Every face on the deck
The hour that the ship comes in

Til og med sanden ruller seg ut som en løper av gull for de slitne reisende: «the sands will roll / Out a carpet of gold / For

your weary toes to be a-touchin'» (str. 6). Hele scenen antar kosmisk-apokalyptiske dimensjoner og skildres med en rekke naturmetaforer. Også «the hour», selve timen da skipet legger til, blir som i skapelsen i Første Mosebok, kapittel 1 starten på noe nytt, en ny dag: «the morning will be breaking» (str. 2). Men sangen avrundes samtidig med et hevnmotiv. De før så overmektige motstanderne blir overrumplet og går til grunne: «And like Pharoah's tribe / They'll be drownded in the tide / And like Goliath, they'll be conquered.» Som mange andre apokalypser inneholder også denne en dualisme: Kampen står ikke bare mellom godt og ondt, men også mellom gode og onde, der sangeren tilhører de gode (siste str.). Håpet er sentralt i begge sangene, og i begge er det av temporal og kollektiv art. Men det er opplagt lysest og sterkest i «When the Ship Comes In»; håpet skildres der som en hjemkomst og en velkomst.

«Chimes of Freedom» fra *Another Side of Bob Dylan* (1964) kan også regnes blant Dylans apokalypser. Her er det romlige perspektivet viktig, og scenarioet er mer avgrenset i tid og sted enn i de tidligere. Sangen skildrer en gruppe som søker tilflukt i en bygning for et brått og veldig uvær. Stemningen er dramatisk og sakral: Det er en «wild cathedral evening» (str. 4). Lynene og tordenen synes å smelte sammen med lyden av kirkeklokker (str. 2–3), og dette oppleves som en plutselig åpenbaring av frihet for alle verdens fortvilte og utstøtte, som beskrevet i sluttstrofen:

> Tolling for the aching ones whose wounds cannot be nursed
> For the countless confused, accused, misused, strung-out ones an' worse
> An' for every hung-up person in the whole wide universe
> An' we gazed upon the chimes of freedom flashing

Opplevelsen blir fremstilt som paradoksal. Den er skakende og skremmende, men samtidig frigjørende: Lyden og lyset gir glimt

av en høyere orden, en orden der alle ytre og indre hjemløse får sin rett. Som i «When the Ship Comes In» tegnes gruppen som et fellesskap, et vi, som selv er truet av uværet. I sluttstrofen trer også én av dem fram og tolker hendelsen, som nå er blitt et minne – den varslet ikke katastrofe, men det motsatte: rettferdighet og redning. I stormen ble noe «hellig» synlig, noe som tiltrakk, trollbandt og gledet. Sangen handler om håp, mest om hvem som har grunn til å håpe: de utstøtte, misforståtte og forfulgte, men også om hva de kan håpe på, nemlig det som samles opp i visjonen om «freedom».

«Gates of Eden», en av de sterkt surrealistiske sangene på *Bringing It All Back Home* (1965), skildrer i et vell av situasjoner og skikkelser en tilværelse full av strid, uten grenser og styring. Kaoset som tegnes, er en verden etter Adam og Evas fall, der kjeruber nå vokter veien inn gjennom «the gates» (1 Mos 3,24). Verden er alt i apokalypsen og levnes knapt et håp: Det eneste kan være å finne paradiset igjen, dit noen synes å være på vei, i «ships with tattooed sails / Heading for the Gates of Eden» (str. 3), en metaforikk som minner om «When the Ship Comes In». Eden, den nye og ekte tilværelsen, beskrives primært som et motstykke til den nåværende verden: Mens denne er i maktens, grådighetens og det ondes vold, er det innenfor portene i Eden lys, fred, latter, ingen mektige, ingen synd og ingen dom. Sangen setter dermed mer enn «Chimes of Freedom» ord på hva håpet handler om.[19]

I sistestrofen dukker en kvinne opp, sangerens «lover»; hun kommer med en ny dag, «at dawn». Og lik et apokalyptisk sendebud åpenbarer hun med drømmene sine hvordan det egentlig er fatt med verden, og den ubehagelige sannheten som han skal fortelle videre:

> At dawn my lover comes to me
> And tells me of her dreams [...]

At times I think there are no words
But these to tell what's true
And there are no truths outside the Gates of Eden.

«All Along the Watchtower» fra *John Wesley Harding* (1967) er den mest kryptiske og samtidig mest uhyggelige apokalypsen i denne fasen, ja kanskje i hele Dylans sangverk. Den skildrer en undergangsscene med to skikkelser, en narr og en tyv. De er i en kritisk tilstand fylt av tomhet og uvirkelighet, «the hour is getting late». Selv om slutten er nær, deler de to en slags heroisk overbevisning om at det ikke er over: Det gjelder å være beredt, også stilt overfor det totale sammenbrudd. Det eneste som synes å være igjen, er et trassig håp om at «this is not our fate».

«I Shall Be Released» (1967, off. utg. 1971), siste eksempel fra denne fasen, spiller på det flertydige «released», som kan bety både «løslatt», «befridd» og «forløst». Konkret skildrer sangen en person i fengsel, men det kan også dreie seg om et indre fangenskap. Jeget roper ut sin nød igjen og igjen: Han lengter etter å slippe ut, mens han dels klandrer andre, dels seg selv (str. 3). Likevel har han en tydelig forventning om å bli satt fri: Noen vil gripe inn, det være seg mennesker eller noe annet.

Det som gjør sangen til mer enn bare et uttrykk for en allmenn frihetslengsel, er refrenget: «I see my light come shining / From the west unto the east / Any day now, any day now / I shall be released.» Dette refererer til Jesu ord i Matteusevangeliet, kapittel 24, vers 27: «For slik som lynet går ut fra øst og lyser like til vest, slik skal det være når Menneskesønnen kommer.»[20] Ordene skildrer hvordan Messias i en apokalyptisk endetid skal befri alle som er i trengsel. Ingen vet når, men det guddommelige inngrepet vil skje «any day now». Og jeget har i en visjon sett og blitt overbevist om at også han «shall be released.» Både det romlige og det temporale aspektet er til stede i sangen og utfyller

hverandre: Den fremtidige befrielsen blir synlig allerede her og nå i visjonen jeget har.

Til forskjell fra «When the Ship Comes In» står et jeg i sentrum i denne sangen: Redningen, enten det er en løslatelse eller frelse, gjelder jeget som individ. Og ulikt «All Along the Watchtower», som formidler en liknende klaustrofobi, er det i «I Shall Be Released» helt tydelig at det finnes håp: Fangenskapet skal ta slutt.

Apokalypsene i denne første fasen spenner vidt. Selv om grensene ikke er klare, kan de plasseres i ulike grupper. Det er både kollektivt og individuelt rettede sanger, som henholdsvis «All Along the Watchtower» og «I'd Hate to Be You»; temporalt og romlig pregede, som «When the Ship Comes In» og «Chimes of Freedom»; og sosialt og eksistensielt orienterte, som «The Times They Are A-Changin'» og «I Shall Be Released». Selve den apokalyptiske hendelsen gjengis også forskjellig: Storm-, uvær-, hav- og flommetaforer er mest fremtredende, men vi finner også metaforer som uttrykker isolasjon og innestengthet.

Resultatet av de apokalyptiske hendelsene er svært ulikt fremstilt: Det kan enten dreie seg om et totalt sammenbrudd eller føre til noe nytt og bedre. I spennet mellom håp og katastrofe befinner «All Along the Watchtower» og «A Hard Rain» seg på den ene siden, og «Chimes of Freedom» og «When the Ship Comes In» er på den andre. Håpet skildres gjennom metaforer som befrielse, oppreisning, seier, ny dag og ny tid; mange av dem har et bibelsk opphav. Og det er de avmektige og undertrykte, de utstøtte og outsiderne håpet særlig gjelder. Aller tydeligst utpenslet er det i «Chimes of Freedom».

Det er viktig å merke seg hvordan det apokalyptiske budskapet uttrykkes: Det skjer i alle sangene primært gjennom syner – i «Chimes of Freedom» også gjennom hørselen, såkalte audisjoner. Sangeren kan både fremtre som en som overskuer alt utenfra,

som i «All Along the Watchtower», men også befinne seg midt i det hele og være sterkt berørt, som i «A Hard Rain» og «I Shall Be Released». I alle sangene er det et jeg som formidler åpenbaringen. Med ett unntak: I sluttstrofen av «Gates of Eden» har en kvinne rollen som medium, på en måte som minner om den «overjordiske» skikkelsen i mange antikke apokalypser.

Et siste, påfallende trekk ved sangene er at ingen av dem eksplisitt sier hva eller hvem som utløser apokalypsen, og som er kilden til håpet – hele veien er det selve de apokalyptiske hendelsene som står i sentrum. Dette endrer seg i neste fase.

1978–1981

Denne korte fasen dekker Dylans mest intense karismatisk-kristne periode samt tiden rett før. Det mest markante trekket er endringene i bruk av bibelreferanser og apokalyptisk orientert språk.[21] Begge deler er tydelig til stede på *Street-Legal* (1978), men tiltar på *Slow Train Coming* (1979) og *Saved* (1980). Særlig bibelreferansene blir langt flere, men også de apokalyptiske trekkene blir mer markante. I siste del av denne fasen, på *Shot of Love* (1981), nedtones både bibelbruken og det apokalyptiske. Sammenliknet med den forrige fasen er det relativt få opplagte apokalypser i denne. Det er heller slik at apokalyptiske elementer er mer til stede i sangene generelt. Enkelte av sangene jeg omtaler her, er derfor grensetilfeller.

To sanger på albumet *Street-Legal* kan karakteriseres som apokalypser. Åpningskuttet «Changing of the Guards» er en billedrik og flimrende *stream of consciousness*-preget sang, der metaforer hentet fra naturen, bymiljø, følelseslivet, sosiale relasjoner, mytologi, Bibelen og andre religiøse tradisjoner flyter sammen. Kombinert med drivet i melodien skaper de en stemning av uro, konflikt, oppløsning og desperasjon, slik første strofe signaliserer:[22]

Sixteen years
Sixteen banners united over the field
Where the good shepherd grieves
Desperate men, desperate women divided
Spreading their wings 'neath the falling leaves

Tre skikkelser står sentralt i sangen: et jeg, en kvinne og en mann. Det er uklart hvem som er hvem. I tillegg opptrer en rekke andre figurer, både virkelige og fiktive, i et mylder som likner på «Desolation Row» (1965). Jeget skildres i oppbrudd, nærmest i panikk på vei gjennom en virkelighet som er i ferd med å gå i stykker: «I stumbled to my feet / I rode past destruction in the ditches» (str. 5).

Tredje siste strofe tegner en scene med kvinnen og mannen som gir assosiasjoner til evangelienes fortellinger om Jesu oppstandelse: «She wakes him up / Forty-eight hours later, the sun is breaking / Near broken chains, mountain laurel and rolling rocks» (str. 7). I nest siste strofe, som danner et klimaks, henvender mannen seg til et «you», en gruppe, og refser dem: «I don't need your organization», og han holder fram hvor mye han har gjort for dem: «I've shined your shoes / I've moved your mountains and marked your cards.»[23] Dette har vært tegn de skulle ha oppfattet: For Eden, verden(?), står i brann, og de må innstille seg på enten å gå til grunne («elimination») eller å våge et vaktskifte, en total endring, i hjertet sitt: «[Y]our hearts must have the courage for the changing of the guards.» Strofen er utformet som et gammeltestamentlig profetord, der jeget på vegne av en guddommelig makt varsler om en nært forestående apokalyptisk dom.

I sistestrofen, der teksten går over i vi-form, vendes blikket fremover. Det tragiske perspektivet er fremdeles til stede: «[it] will bring us no reward». Men samtidig og like sterkt skildres følgene for dem som tar del i vaktskiftet: «Peace will come /

With tranquillity and splendor on the wheels of fire / ... / And cruel death surrenders.» Håpet er der: muligheten for at paradiset, fredsriket, vil komme eller vende tilbake. Lest slik skildrer «Changing of the Guards» et mørkt apokalyptisk drama, der sammenbruddet er nærmest uavvendelig, men der det likevel finnes håp om en fortsettelse, noe nytt.

Den andre apokalypsen, «Señor (Tales of Yankee Power)», er av et annerledes slag.[24] Sangen skildrer et menneske på reise, med tog eller kjerre, gjennom et halvt virkelig, halvt mytisk landskap, og den kombinerer elementer fra amerikansk geografi og folkeliv («Lincoln County Road», «yankee», «painted wagon» o.a.) med bibelsk mytologi og symbolikk («Armageddon», «iron cross», «tail of the dragon»). Sangjeget har mistet eller er blitt forlatt av sin elskede og er i sangens første del på leting etter henne. Jeget henvender seg til en reisefelle, en mystisk skikkelse han kaller «señor». Ordet er flertydig: Det kan være brukt som høflig tiltale og referere til en sosialt overordnet («herre»), eller det kan også referere til Gud («Herren» på spansk). Jeget tiltaler den andre som «señor» gjentatte ganger, i fem av de sju strofene, og stiller ham spørsmål, ber og bønnfaller ham.

I sangen gjennomgår jeget en utvikling. Underveis blir situasjonen gradvis mer statisk og klaustrofobisk. Han kler av seg, faller på kne og holder på å miste bevisstheten, og ber mot slutten om en sjanse til å komme seg på beina igjen: «I just gotta pick myself up off the floor» (str. 6). Spørsmålene hans blir stadig mer insisterende: «[D]o you know where we're headin'», «will there be any comfort there, señor», «Can you tell me who to contact here, señor» (str. 1, 2, 4). Uvissheten og frustrasjonen vokser til eksistensiell desperasjon, og innestengtheten blir utålelig: Jeget må ut, noe nytt og drastisk må skje.

I sluttstrofen, sangens klimaks, fremstår situasjonen som kritisk og uten mening, og jeget appellerer for siste gang til den tause

«señor». Bildene han griper til, er dramatiske: å velte bord, som Jesus gjorde med pengevekslerne i templet (Matt 21, 12–13), og dra ut kabler, for eksempel mellom togvogner eller på et musikkanlegg.[25]

> Señor, señor, let's overturn these tables
> Disconnect these cables
> This place don't make sense to me no more
> Can you tell me what we're waiting for, señor?

Med dette fortvilte ropet toner sangen ut, uten at den antyder en løsning eller en forløsning.

«Changing of the Guards» og «Señor» har enkelte fellestrekk, særlig opplevelsen av desperasjon. Men mens den første er kollektivt rettet og primært varsler en fremtidig omveltning, er «Señor» individuelt orientert, der det romlige fortrenger det temporale: Det dreier som et personlig drama, der ingenting blir sagt om resultatet. Det eneste håpet om en utvei er knyttet til den nærværende, men tause «señor». Til forskjell er håpet i «Changing of the Guards» mye tydeligere til stede innenfor rammen av sangen selv.

Mange av sangene på albumet *Slow Train Coming* rommer sterke apokalyptiske trekk, også kombinert med politiske referanser, som for eksempel «Slow Train». Men den som klarest kan betegnes som apokalypse, er sistesangen «When He Returns». Den spiller på en rekke gammel- og nytestamentlige tekster som handler om Guds inngripen og dom over verden og det onde. Dommen vil være hans suverene handling og skje brått og uforutsigbart når Jesus kommer igjen: «For like a thief in the night, He'll replace wrong with right / When He returns» (str. 1; jf. 1 Tess 5, 2). Dylan skildrer gjenkomsten som en kosmisk hendelse, men relaterer den primært til den enkelte, som en utfordring til sangjeget selv (str. 2):

How long can I listen to the lies of prejudice?
How long can I stay drunk on fear out in the wilderness?
Can I cast it aside, all this loyalty and this pride?
Will I ever learn that there'll be no peace, that the war won't cease
Until He returns?

Den tredje og siste strofen henvender seg så til et «you», som trolig også omfatter sangeren selv:

Surrender your crown on this blood-stained ground, take off your mask
He sees your deeds, He knows your needs even before you ask
How long can you falsify and deny what is real?
How long can you hate yourself for the weakness you conceal?

Følgen av apokalypsen er en total omveltning for individet: Stolthet og tilgjorthet vil vike for ydmykhet og selvinnsikt. Og også for verden: Rett vil komme i stedet for urett, fred i stedet for krig. Men dette håpet blir ikke en realitet uten at Gud griper inn: «Of every earthly plan that be known to man, He is unconcerned / He's got plans of His own to set up His throne / When He returns» (str. 3). Mens det kosmiske og det personlige i «Changing of the Guards» og «Señor» ble skildret atskilt, vever Dylan i «When He Returns» dette sammen til ett apokalyptisk drama.

Også på albumet *Saved* er det sistesangen som fremtrer som apokalyptisk. «Are You Ready?» har en del til felles med «When He Returns», men har som resten av *Saved* et mer tradisjonelt gospelpreg. Det kommer fram i en sterkere appell til å ta et selvoppgjør: Vekten ligger på beredskap, ikke på håpet og håpets innhold. Og utfordringen øker i intensitet fram mot siste strofe: «Are you ready for Armageddon? / Are you ready for the day of the Lord?»

Mer interessant her er imidlertid sangen «City of Gold» (1980), som ikke ble med på *Saved*, men som klart kan karakteriseres som en apokalypse.[26] Også denne skildrer negative sider ved livet i verden, som i første strofe: «There is a City of Gold / Far from the rat race that eats at your soul / Far from the madness and the bars that hold.» Men skildringen tjener bare som bakteppe for det motsatte: Byen er – slik Dylan pensler det ut strofe for strofe – en by av gull, kjærlighet, fred og håp, som for eksempel i strofe fire:

There is a City of Grace
You drink holy water in sanctified space
No one is afraid to show their face
In the City of Grace

Det dramatiske og katastrofale synes langt unna, nesten som et minne, og er erstattet av en lys visjon. Her er det ikke sammenbruddet som får oppmerksomheten, blikket rettes i stedet mot «City of Gold». Og for første gang ser vi et pilegrimsmotiv hos Dylan, der et menneske, et individ, er på vei mot et lovet land. Motivet har dype røtter både i Det gamle og Det nye testamentet (jf. israelsfolkets vandring) og står sentralt i senere kristen apokalyptisk tradisjon. Vi har riktignok støtt på et reisemotiv allerede i «Señor», men der i en langt mer negativ form.[27] I «City of Gold» klinger forestillinger om den hellige og himmelske by Jerusalem med. Sangen er preget av forventning. Like fullt gjelder det å nå fram til byen før det, ifølge siste strofe, er for sent:

I'm heading for the City of Gold
Before it's too late, before it gets too cold
Before I'm too tired, before I'm too old
I'm heading for the City of Gold

Også albumet *Shot of Love* har sanger med apokalyptiske motiver.[28] Det er særlig tilfellet for de to siste, «Trouble» og «Every Grain of Sand», men uten at det er rimelig å kalle dem apokalypser. «Trouble» skildrer en verden der naturen og samfunnet er i ferd med å gå i oppløsning: «Drought and starvation, packaging of the soul / Persecution, execution, governments out of control». Det innvarsler et dramatisk skifte: «You can see the writing on the wall inviting trouble» (str. 3). Ikke engang en revolusjon vil nytte: «Revolution even ain't no solution» (str. 2). Sangen minner om «Changing of the Guards», men er mindre bilderik, mer politisk kommenterende og uten en synlig utvei: Sangerens dom er nådeløs – det er knapt et spor av håp.

Sistesangen «Every Grain of Sand» fremstår som både en parallell og et motstykke til «Trouble». Også her skildres et gjennomgripende drama, men nå av individuell art: «in the hour of my deepest need», der jeget famler etter mening, «[t]oiling in the danger and in the morass of despair» (str. 1).[29] Samtidig som jeget er i limbo, «hanging in the balance of the reality of man» (str. 6), opplever det å bli holdt fast og oppe: «I can see the Master's hand» (str. 2) og «I come to understand / That every hair is numbered like every grain of sand» (str. 4; jf. Matt 10, 30). Som i «City of Gold» er vandringsmotivet viktig også i «Every Grain of Sand». Jeget er underveis, «onward in my journey» og har «gone from rags to riches» (str. 4, 5). Veien er lang og går «[i]n the violence of a summer's dream, in the chill of a wintry light» (str. 5). Men jeget er ikke alene, det hører innimellom en Annens trinn: «I hear the ancient footsteps like the motion of the sea» (str. 6).

Sett sammen kan «Trouble» og «Every Grain of Sand» stå som uttrykk for henholdsvis det kollektive og det individuelle aspektet i apokalyptikken. I sistesangene «When He Returns» og «Are You Ready» på de to foregående albumene var det

kollektive og det individuelle kombinert. Og mens begge disse utfordret til selvoppgjør og omvendelse, gjør verken «Trouble» eller «Every Grain of Sand» det, i alle fall ikke eksplisitt: Den første synes å ha resignert på fellesskapets vegne, og den siste på sett og vis for jegets del. Men i «Every Grain of Sand» er det likevel et håp om at jeget tross alt bæres i «the Master's hand».

Denne andre fasen hos Dylan har tydelige linjer tilbake til den første, blant annet når det gjelder spennet mellom håp og katastrofe, som man ser i henholdsvis «City of Gold» og «Trouble». Men det skjer også endringer. For det første trer den kristne Gud fram som aktør, klarest i «When He Returns», og kilden til håp er ikke lenger implisitt eller udefinert, som i «The Times They Are A'Changin'». Også nå har vi apokalypser der enten det kollektive eller det individuelle dominerer, henholdsvis i «Changing of the Guards» og «Señor», men til forskjell fra den første fasen er det sosiale og personlige vevd sterkere sammen, som i «Are You Ready» og «When He Returns». Det dukker også opp et pilegrimsmotiv, først i «City of Gold», så i «Every Grain of Sand», og i begge sangene synes den apokalyptiske hendelsen å ligge lenger fram i tid enn før. Dette temaet utvikler Dylan videre i den siste fasen.

1988 til i dag

Dylans tredje apokalyptiske fase omfatter over halvparten av karrieren hans.[30] Selv om albumene med nye sanger kommer mer spredt enn før, er antallet apokalypser betydelig. Albumtitler som *Oh Mercy* (1989), *Under the Red Sky* (1990), *World Gone Wrong* (1993) og *Tempest* (2012) indikerer også at tematikken stadig er viktig. Fra denne fasen tar jeg bare fram de seks mest sentrale; disse dekker hele perioden. De fire midtre behandler jeg parvis og ikke-kronologisk, siden de har en del fellestrekk.

Den eldste apokalypsen, «Death Is Not the End», den ene av bare to egne sanger på *Down in the Groove* (1988), er en slags trøstesang.[31] Den henvender seg til et «you» og forteller at selv når livet går en imot og andre mennesker svikter, er det håp, for «death is not the end». Her er det ingen kritikk eller oppfordring til omvendelse overfor andre. Før den siste strofen legger Dylan uventet inn en overgang, en bro, som formidler en visjon av lys inn i den ellers nokså mørke sangen:

Oh, the tree of life is growing
Where the spirit never dies
And the bright light of salvation shines
In dark and empty skies.

I sistestrofen befinner sangeren seg fullt og helt innenfor en apokalyptisk situasjon av katastrofe og lovløshet (jf. f.eks. Matt 24–25), men forkynner at ikke engang da er håpet ute:

When the cities are on fire
With the burning flesh of men
Just remember that death is not the end
And you search in vain to find
Just one law-abiding citizen
Just remember that death is not the end
Not the end, not the end
Just remember that death is not the end

I denne sangen spiller tanken om et liv etter døden en sentral rolle. Selv om dette motivet også er til stede i «I'd Hate to Be You» (se ovenfor), og i «Knockin' on Heaven's Door» (1973), er det først i «Death Is Not the End» at det får alvor og tyngde, men uten at Dylan utdyper temaet.

Det apokalyptiske er hovedtema i «Highlands», sluttsangen på albumet *Time out of Mind* (1997). Sangen er inspirert av den skotske poeten Robert Burns' «My Heart's in the Highlands» (1789). I «Highlands» er pilegrims- og vandringsmotivet som dukket opp i «City Of Gold», det bærende motivet. Teksten, som har tjue strofer og et gjennomført jeg-perspektiv, faller i tre deler. Midtdelen (sju str.) er en novellistisk skildring av jegets møte med en kvinnelig servitør i en Boston-restaurant; hun opptrer som en slags åpenbarer, som gir jeget ny selvinnsikt. Første del (sju str.) og siste del (seks str.) veksler mellom jegets beskrivelse av høylandet og av sitt nåværende liv; skildringen av høylandet innleder og avslutter begge delene.

Jeget tegner et dystert bilde av situasjonen: Han er urolig og ute av seg, «woke up this morning and I looked at the same old page / Same old rat race / Life in the same old cage» (str. 2). Her ligger vekten likevel ikke på et samfunn som har gått av hengslene, a «world gone wrong»: Verden tegnes som et levelig og til og med tiltrekkende sted. Det er jeget som er problemet. Han er som i et fengsel der tiden er i ferd med å løpe ut: «Feel like a prisoner in a world of mystery / I wish someone would come / And push back the clock for me» (str. 3). Når han observerer andre på gaten og i parken, opplever han at han er utenfor, utrangert og hudløs, ja nær et eksistensielt bunnpunkt, muligens sitt eget sammenbrudd.

Samtidig begynner han å ane at noe annet og nytt er på vei, skildret i nest siste strofe:

The sun is beginning to shine on me
But it's not like the sun that used to be
The party's over and there's less and less to say
I got new eyes
Everything looks far away

Og det er i denne tilstanden at det apokalyptiske trer fram, i visjonen av «the Highlands», av noe mer enn virkeligheten her og nå. Rundt om i sangen dukker det opp glimt av høylandet, skildret i ulike fasetter: «Well my heart's in the Highlands, gentle and fair / Honeysuckle blooming in the wildwood air» (str. 1) og «[m]y heart's in the Highlands at the break of dawn / By the beautiful lake of the Black Swan» (str. 7). Dette er stedet seeren, uansett hvor han er, kan kalle hjemmet sitt: «[W]herever I roam / That's where I'll be when I get called home» (str. 4). Det vil være himmel-likt, med store «white clouds like chariots that swing down low» (str. 7; jf. 2 Kong 2, 11). Der vil han være «at the break of day / Over the hills and far away» (str. 20).

Til forskjell fra «City of Gold» fra to tiår tidligere skildrer Dylan denne gangen ikke en pilegrimsvei til en by, men til et naturlandskap, et slags Eden: Det ligger «[w]ay up in the border country, far from the towns». Dit vil seeren dra når han kjenner seg «good enough to go», og det vil være hans eneste «place left to go» (str. 7). Ja, han kan ikke tenke seg å dra noe annet sted. Og dit kan man ikke komme gjennom en brå omveltning, bare ved å lete seg fram: «There's a way to get there and I'll figure it out somehow», og ved å ta «one step at a time». Og når alt kommer til alt, er jeget «already there in my mind / And that's good enough for now» (str. 20). Her er det paradisforestillinger som dominerer, og håpet er å nå fram til et sted, et «hjem», der verden er god og vakker. Som på *Time out of Mind* ellers råder det individuelle perspektivet i «Highlands», med jegets fornemmelse av at en annen, større virkelighet er i vente.

Vandring er også et hovedtema i «Ain't' Talkin'», sistesangen på *Modern Times* (2006), men her synes vandreren å ha kommet flere steg videre.[32] Det er kveld eller natt, og jeget befinner seg allerede, «tonight», i et paradisaktig drømmelandskap: Første strofe skildrer en «mystic garden», der vandreren passerer en

«cool and crystal fountain». Skildringen minner om flere bibelpassasjer (f.eks. Åp 22, 1–5).[33] Men dystopien er også straks og fullt til stede: Blomstene der hangler, og den harde virkeligheten bryter inn – noen gir vandreren et slag bakfra. Jeget er så å si i to verdener samtidig, og fortsettelsen skildrer i en rad bilder en verden av nød, fiendskap og nederlag: «world of woe», «cities of the plague» og «the suffering is unending» (str. 2, 6 og 13).

Likevel finnes det strimer av lys: «It's bright in the heavens and the wheels are flying / [...] / The fire's gone out but the light is never dying / Who says I can't get heavenly aid?» (str. 11). Og det gjør at vandreren holder ut. Han har ingenting mer å si, eller ikke lenger krefter til å sette ord på det, men fortsetter likevel å gå. Lengselen i hjertet, håpet, lar seg ikke slukke: «Heart burnin', still yearnin' / Walkin' 'til I'm clean out of sight» (str. 14).

I nest siste strofe omtaler jeget igjen «the mystic garden», og nå positivt, som en varm sommerdag: «On a hot summer day, hot summer lawn» (str. 15). Men også her er det en revne i idyllen. Hagens gartner er borte: «the gardener is gone». Handler det om at Gud er blitt borte, at verden er blitt overlatt til seg selv, eller om Jesu oppstandelse og himmelfart (jf. 1 Mos 3; Joh 20, 11–18)? Svaret blir stående ubesvart. I den siste strofen er jeget kommet fram til reisens slutt – og til verdens ende, der apokalypsen finner sted:

> Ain't talkin', just walkin'
> Up the road around the bend
> Heart burnin', still yearnin'
> In the last outback, at the world's end

Med dette toner sangen ut. Samtidig, i de siste sekundene, skjer det en dreining: Melodien går fra moll til dur, og det synes å åpne seg et nytt landskap, en ny verden, som vandreren trer inn i.

Pilegrimsmotivet er sentralt i begge sangene ovenfor. Jeget er på vandring: Det er overlatt til seg selv og opplever verden dels som fremmed («Highlands») og dels som fiendtlig og farlig («Ain't Talkin'»). I begge sangene fører veien bort fra byen og mot det landlige. Apokalypsen kommer ikke som en brå omveltning, men gradvis nærmere: høyere opp og fram («in the Highlands» og «up the road»). Begge sangene skildrer «den andre verden» ved hjelp av visjoner. Både det temporale og det romlige spiller med i beskrivelsen av håpet. Vandringen synes å være et individuelt prosjekt, som et liv bak eller etter døden, men den kan også dreie seg om en forvandling, en nydannelse av mennesket generelt.

I det andre apokalypse-paret, «'Cross the Green Mountain» og «Tempest» er perspektivet langt mer dramatisk. Den første laget Dylan til filmen *Gods and Generals* (2002), som handler om den amerikanske borgerkrigen (1861–1865).[34] I tolv strofer tegner sangen et impresjonistisk bilde av menneskelig lidelse og død, men også av offervilje og håp, der det hele løftes opp på et allment og tidløst plan. Situasjonen er beskrevet fra den tapende partens perspektiv. Også her møter vi en pilegrimsfigur, et jeg på vandring. Hvem han er, og hvilken tilstand han er i, om han er levende, døende eller død, er uklart: «I'm ten miles outside the city, and I'm lifted away / In an ancient light at the start of the day» (str. 12). Det er heller ikke klart hvor han er på vei. Men det antydes at han er seg bevisst målet: «Heaven blazing in my head» (str. 1).

Landskapet minner om Eden: Han er på «the green mountain», der han hviler ved en slags paradis-elv, en «stream» (1 Mos 2 og Åp 22). Han legger seg til å sove, og i et mareritt («a monstrous dream») har han visjoner av en annen virkelighet, en verden i kaos: Noe uhyrlig stiger opp av havet, feier gjennom landet og legger det øde – et endetidsmonster likt udyret i Johannes' åpenbaring (str. 1; Åp 13, 1–8). Fiendene er på vei, verden er

blitt gammel, og den siste time er kommet – «It's the last day's last hour of the last happy year» (str. 7) – og gudsbespottelse er «on every tongue» (str. 8). Han som var lederen, er død, drept av sine egne. Referansen til Jesu død er tydelig (str. 6; jf. Joh 1, 11). Situasjonen er akutt apokalyptisk, og jeget opptrer enda tydeligere som seer og åpenbarer her enn i de to foregående apokalypsene.

Selv om slutten er nær, er det likevel håp. Det kommer fram på flere måter – faktisk fremstår «'Cross the Green Mountain» som en av Dylans lysere apokalypser. Jeget får en visjon av en barmhjertig venn: «I look into the eyes of my merciful friend» (str. 2). Hvem det er, blir klart to strofer senere: Et lys nærmer seg, gatene vider seg ut, og alle må gi rom for «the avenging God», en Gud som hevner ondskapen og gir rettferd til dem som har tapt. En ny verden er nær, der «Pride will vanish and glory will rot / But virtue lives and cannot be forgot» (str. 7). Dette gir håp om at trofasthet, «that I was loyal to truth and to right», og oppofrelse, «they fell where they stood», får sin lønn, og at hver og en med glede kan tjene Gud: «Serve God and be cheerful» (str. 8 og 9).

Håpet skildres i tillegg som et liv i en annen verden – etter døden eller i et fremtidsland: «I think of the souls in heaven who will meet» (str. 2);[35] «I watch and I wait, and I listen while I stand / To the music that comes from a far-better land» (str. 5); og «look upward beyond / Beyond the darkness that masks the surprises of dawn» (str. 9). Flere steder beskrives denne vendingen som en morgen, en overgang fra natt til dag.

Men Dylan forankrer også håpet i fellesskapet mellom mennesker. I sluttstrofens siste linjer endrer perspektivet seg: Jeget viker for et vi. Til tross for at menneskene i sangen virker uberørte eller lukkede i krisen, «they were calm, they were blunt», stemmer ikke dette. Kjærligheten dem imellom er der, også om den er skjult. Den enkelte er ikke alene, men tilhører et vi – håpet er også kollektivt.

For «we loved each other more than we ever dared to tell». Dermed ser fellesskapet og kjærligheten menneskene imellom ut til å få det siste ordet, også i møte med nederlag og død.

I den 35 strofer lange «Tempest» (2012) fra albumet med samme navn er det apokalyptiske dramaet penslet enda mer ut enn i «'Cross the Green Mountain».[36] Også her er vekten lagt på det kollektive. Men teksten er holdt i tredje person, uten et jeg. Metaforene er hentet fra sjølivet, som i «When the Ship Comes In», men er brukt helt annerledes: «Tempest» beskriver en tragedie, ikke en seiersferd. Sangen tar utgangspunkt i Titanics forlis hundre år tidligere (1912), i en form som mikser sammen elementer fra ulike sammenhenger, blant annet fra 1997-filmen *Titanic*. Med et stort og broket persongalleri som minner om «Desolation Row», skildrer sangen det sosiale og ideologiske dramaet som utspiller seg idet skipet går ned. Sangen er opplagt apokalyptisk og kan leses som en allegorisk beskrivelse av en verden på undergangens rand. Det er alle slags mennesker der: snille og slemme, rike og fattige, navngitte og anonyme (str. 37 og 42), og de ristes sammen i et kaos som fremkaller både det beste og det verste i dem.

Dylan tar i bruk en rekke bilder fra det apokalyptiske repertoaret, og med ironisk vri: Skipet er på vei mot «a golden age foretold», «the promised hour was near», med passasjerene «[h]eading for their eternal home» (str. 1–4). Her klinger antikke gullalder-forestillinger tydelig med.[37] Orkesteret spiller sanger der kjærligheten hører fortiden til, «songs of faded love» (str. 5). Dylan tar også i bruk bibelsk-apokalyptiske motiver fra evangeliene og Johannes' åpenbaring: «Brother rose up against brother» (str. 26; Mark 13, 12); «[t]he veil was torn asunder / 'Tween the hours of twelve and one» (str. 16; Matt 27, 51 par); «[t]he ship was going under / The universe opened wide / The roll was called up yonder» (str. 12; Åp 5–6). Og i de dramatiske

sluttstrofene da skipet synker, forstår kapteinen at nå skjer det som han for lenge siden leste i «the Book of Revelation» (str. 41).[38] Her blir det eksplisitt at sangen ikke bare skildrer en menneskelig-sosial katastrofe, men at selve katastrofen er av guddommelig art. Den har på uutgrunnelig vis å gjøre med Guds dom: De som ventet på skipets ankomst «... tried to understand / But there is no understanding / On the judgment of God's hand» (str. 43).

Den apokalyptiske hendelsen er enda mørkere tegnet i «Tempest» enn i «'Cross the Green Mountain». Menneske står mot menneske, og de som skulle og kunne hjelpe, for eksempel en krigshelt og en biskop (str. 18 og 28), reagerer unnvikende, irrasjonelt eller egoistisk. Til og med den nådige Gud synes å være borte. Bare dommen gjenstår, der alt vil gå til grunne: «All things had run their course» (str. 43 og 44).

Finnes det da i det hele tatt håp i endetidsskildringen i «Tempest»? Ikke mye, men likevel noe. Det kommer fram på to vis. For det første trår noen skikkelser til og ofrer seg selv for å berge andre. En av disse er Leo. Han introduseres tidlig i sangen (str. 7–11) og forsøker mot slutten, mens han selv er livstruende skadet, å stenge en dør «to save all those from harm» (str. 33–34).[39] De andre er personer man ikke skulle ha forventet noe av: Bordelleieren Davey slipper jentene fri og opplever – i en tvetydig formulering – «to see the changing of his world» (str. 29), trolig til det bedre, til et nytt og rett forhold til livet og/eller Gud. Og levemannen Jim Dandy som ikke kunne svømme, overlater plassen i redningsbåten til et funksjonshemmet barn og gjennomgår med det sitt livs forvandling (str. 30–31):

He saw the starlight shining
Streaming from the East
Death was on the rampage
But his heart was now at peace

Det andre tegnet på håp er «the watchman», en figur som ligger og drømmer. Han opptrer i fire strofer.[40] I den første ser han for seg at båten ikke bare synker ned i havet, men også – mer eksistensielt – ned i dødsriket, «the underworld» (str. 6). Han synes å være om bord når båten krenger «[a]t forty-five degrees» (str. 17). Forliset beskrives som at skipet kneler som i bønn, «falling to her knees». Tredje gang vaktmannen nevnes, er mot slutten (str. 38). Grunnskaden er nå skjedd, «[t]he damage had been done», og skipet går under. Her får vi et signal om vaktmannens rolle: «he tried to tell someone». Han er en seer som skal formidle advarselen til andre. En slik skikkelse har vi allerede møtt i flere utgaver i Dylans apokalypser, i både første- og tredjepersons form.

Den siste gangen vaktmannen opptrer, er i sluttstrofen (str. 45). Han ligger fremdeles og drømmer, nå «[o]f all things that can be». Formuleringen er åpen for tolkning: Det kan være et resignert varsel om at det nå er for sent, og at skipet vil synke. Men det kan også være en vond drøm, der det ennå er håp, bare noen hører og handler, enten vi som lytter til sangen eller noen andre. Tross sangens dystre tittel kan dette være hovedbudskapet i «Tempest».

«Key West (Philosopher Pirate)», den siste sangen på *Rough and Rowdy Ways* (2020), skildrer gjennom 14 strofer en liten øy ytterst på Florida-flatlandet – «Key West is on the horizon line» (str. 3 og 14). Småbymiljøet beskrives gjennom et flimmer av natur, bygninger og personer. Dylan tegner øya som et slags mytisk Atlantis eller Utopia: Den er «the gateway key / To innocence and purity / … Key West is the enchanted land» (str. 6). Jeg-personen synes å oppholde seg der, eller i hvert fall å være godt kjent der, og inviterer andre dit: «Feel the sunlight on your skin / And the healing virtues of the wind / … Key West is the land of light» (str. 10) og «Key West is the place to be / If you're looking for immortality / Key West is paradise divine»

(str. 14). Det er stedet der man finner seg selv igjen: «If you lost your mind, you'll find it there» (str. 3 og 14).

Likevel er det heller ikke her bare idyll. Sangen rommer flere illevarslende trekk: Jeget har «my right hand high with the thumb down / Such is life – such is happiness» (str. 5); blomstene kan være giftige (str. 7); og naturen der kan «give you the bleeding heart disease» (str. 8). Jeget har hatt traumatiske erfaringer, blant annet med kjærligheten (str. 12), og har blitt kynisk: «I don't love nobody – gimme a kiss» (str. 13). Sangen synes dermed å skildre en vakker, men krakelert verden, et paradis der slangen fremdeles er virksom. Key West er, der den ligger på «the horizon line», både vår verden og selve paradiset, samtidig – både det tapte og det gjenfunne Eden.[41]

Med denne dobbeltheten likner «Key West» på «Ain't Talkin'». Men der vandreren i «Ain't Talkin'» opplever seg truet og utsatt, er bildet av Key West atskillig lysere. Øya fremstår som et håpets land: Vandringen i en verden i krise er så godt som erstattet av synet av et lovet, «enchanted», land og av «paradise divine» (str. 6 og 14). Det romlige perspektivet er i ferd med å ta over for det temporale. «Key West» har også mye til felles med «Highlands»: I den første sangen er landskapet «fine and fair», i den andre «gentle and fair». Som i «Highlands» er Key West både fremtidig og nærværende: Seeren har hjemmet sitt i Key West, «[w]herever I travel – wherever I roam» (str. 11), og Highlands-vandreren er «already there in my mind». Og i begge sangene er det ytre apokalyptiske dramaet borte, det samme er «vi innenfor / de utenfor»-perspektivet. Men mens jeget i «Highlands» er sosialt fremmedgjort og ennå et stykke fra målet, inviterer jeget i «Key West» andre med inn, dit han selv egentlig allerede er fremme.

Det er i denne siste, lange fasen både kontinuitet og fornyelse å se hos Dylan. Som tidligere finner vi apokalypser der vekten

skiftevis ligger på katastrofe og på håp. Hans varierte bruk av ulike slag metaforer føres også videre. Men Dylan foretar samtidig en dreining fra urbane til landlige metaforer, og han bruker stoff fra den gresk-romerske forestillingsverdenen mer aktivt, særlig i «Key West».[42] Pilegrimsmotivet blir klart mer sentralt. Det temporale perspektivet er fremdeles til stede, men det romlige blir mer markant. I tillegg får tanken om et liv etter døden større plass, som i «Death Is Not the End» og «'Cross the Green Mountain».[43]

Kontinuitet og endring

Apokalyptiske motiver er altså sentrale i Dylans sanger fra begynnelsen av og til i dag.[44] Sangene jeg har gjennomgått, samsvarer godt med den faglige definisjonen jeg presenterte i innledningen. Og kanskje er ikke det så uventet, siden det for en stor del er antikke, og særlig bibelske, forestillinger Dylan trekker på. Vi finner både kollektivt og individuelt orienterte apokalypser, og temporale og romlige perspektiver er gjennomgående i dem, i ulik blanding. Forskjellige figurer fungerer som medier for åpenbaringen, for eksempel et sang-jeg, en implisitt forteller eller en kvinne, og de opptrer av og til i en idealisert eller mer-enn-menneskelig skikkelse. Budskapet har de ofte mottatt gjennom drømmer eller visjoner, sammen med et oppdrag om å formidle det videre – de er både seere og profeter.

Apokalypsene fordeler seg over alle de seks tiårene Dylan har vært virksom. De forekommer ikke oftere i den karismatisk-kristne fasen, selv om han da mer eksplisitt bruker et tradisjonelt bibelspråk. At apokalypsene er viktige for Dylan, og kanskje er blitt viktigere over tid, ser man også av plasseringen på de senere albumene, der de ofte er avslutningssanger.

Analysen min av Dylans apokalypser har fått fram to ulike, men parallelle linjer, eller strategier, i sangene. Jeg vil kalle dem for håpslinjen og katastrofelinjen. De mest typiske representantene for håpslinjen er «When the Ship Comes In», «When He Returns», «City of Gold», «Highlands» og «Key West», og for katastrofelinjen «A Hard Rain's A-Gonna Fall», «All Along the Watchtower», «Trouble» og «Tempest». Begge linjene løper gjennom hele sangverket, og det er i rommet mellom dem at «den apokalyptiske» Dylan har beveget og beveger seg – i et spenn mellom pessimisme og optimisme og mellom besk resignasjon og trassig tro.

Dylans apokalyptikk har imidlertid endret seg underveis. Endringene ytrer seg ikke som brudd, men heller som perspektivutvidelser, der nye elementer er kommet til. De tidlige apokalypsene er for det meste kollektivt orientert, med samfunnet og verden i fokus. Etter hvert, fra 1978 av, blir også et individuelt perspektiv fremtredende. Da handler apokalypsene ikke lenger bare om et sosialt, men også om et eksistensielt drama, som i «Señor». I denne endringsprosessen blir noen sider ved den apokalyptiske dualismen svekket. For eksempel blir «vi innenfor / de utenfor»-skillet så godt som borte, særlig fra siste fase av. Dreiningen fra «When the Ship Comes In» til «Tempest» kan stå som uttrykk for det: I «Tempest» befinner alle seg i samme båt.

Det skjer også en utvikling i metaforene Dylan bruker for å beskrive apokalypsen. Naturmetaforer er sentrale fra begynnelsen av, særlig metaforer knyttet til uvær og flom. De forblir også viktige hele veien, med vannet som det mest truende elementet, senest i «Tempest».[45] Metaforer fra det sosiale liv er også alltid med, som strid og krig, blant annet i «Changing of the Guards». Men etter hvert får topografiske metaforer mer plass, som fjellandskapet i «Highlands» og kystlandskapet i «Key West». Og mens by-metaforer kunne ha en positiv klang

i den andre fasen, som i «City of Gold», fremstår de ofte mer negativt i den siste.[46]

Dylan bruker også bevegelsesmetaforer i skildringen av det apokalyptiske. Disse metaforene blir over tid mer mangfoldige: Ferden mot apokalypsen foregår fra tidlig av primært kollektivt, i båt og med tog, som i «When the Ship Comes In» og «Slow Train». Etter hvert og i økende grad skjer den også til fots, som i «City of Gold» og «Ain't Talkin'». Sjø- og landreiser blir supplert med langsom vandring, et motiv som er gjennomgående på *Time out of Mind*. Endringen speiler en utvikling der tidspunktet for den apokalyptiske hendelsen blir mindre viktig. Dette er synlig allerede i «Highlands», men forsterkes i «Key West». Der er det romlige i ferd med å overta for det temporale: Jeget skuer det evige, den nye verden, allerede her og nå.[47]

Og endelig: Det skjer en klar utvikling hos Dylan i hva som skal forårsake den apokalyptiske hendelsen. I den første fasen synes drivkraften å være en indre historisk eller sosial lovmessighet, som i «The Times They Are A-Changin'». Med andre fase får drivkraften et ansikt: den kristne Gud slik han fremtrer i Bibelen og i Jesu skikkelse, sterkest tegnet i «When He Returns». Denne forståelsen av Gud som den apokalyptiske aktør tar Dylan med inn i tredje fase, ofte mindre eksplisitt, men likevel mange steder tydelig, som i« 'Cross the Green Mountain». Det er i siste instans bare Gud som har viljen og evnen til å fullbyrde den apokalyptiske nyskapelsen.

Dylans håp

Dylans skildring av apokalypsen som en katastrofe er velkjent. Men som jeg har pekt på underveis, er det spor av håp selv i apokalypsene som tilhører «katastrofelinjen». Sporene kan

være synlige i selve teksten, som i «Tempest». Men de kan også ligge i sangenes retorikk, i form av en implisitt advarsel eller en oppfordring til omvendelse, slik som i «All Along the Watchtower» og «Trouble».

Hva så med «håpslinjen» – hvordan kommer håpet til uttrykk der? Som jeg har vist, er også denne linjen til stede i de tre apokalyptiske fasene, og Dylan beskriver håpet på ulike måter i hver av dem. Det er håp for enkeltmennesket. Dylan uttrykker det blant annet i forestillinger om frigjøring fra et ytre eller indre fengsel, som i «I Shall Be Released» og «Señor». Han gjør det noen ganger i et eksplisitt kristent språk, med ord som frelse og nåde, som i «City of Gold».[48] Håpet kommer også til syne når mennesker er trofaste mot kallet sitt, som i «'Cross the Green Mountain». Etter hvert, fra 1980-tallet av, blir tanken om et liv etter døden tydeligere, som i «Highlands».

Dylan skildrer imidlertid håpet enda mer variert for kollektivets del. Ofte gjør han det med allmenne metaforer som lys, daggry, sommervarme, uskyld, fred, renhet og fortryllelse, som i «Key West». Han finner det også i menneskets evne til empati og solidaritet, selv i den ytterste krise, også dette i «'Cross the Green Mountain».[49] Mange steder beskriver Dylan håpet i form av at sosiale målestokker snus opp ned, der de svake seirer over de mektige, og der undertrykte og utstøtte får sin rett, for eksempel i «The Times They Are A-Changin'» og «Chimes of Freedom». Men sist og ikke minst finner han håp i troen på at Gud en gang skal gripe endelig inn og forvandle verden, som i «When He Returns».

Skjer det noe over tid med håpet i Dylans apokalypser? Blir håpslinjen svakere eller sterkere? Selv om svaret ikke er opplagt, er det etter mitt syn grunn til å si at den blir sterkere. Riktignok er det mye alvor og pessimisme i Dylans siste apokalyptiske fase – og i de sene sangene hans ellers. Men som jeg har villet vise, gjelder dette også for de tidligere fasene. Faktisk finner vi noen av

de mørkeste apokalypsene hans, som «A Hard Rain's A-Gonna Fall» og «All Along the Watchtower», i den tidligste fasen. I de senere fasene, og særlig den siste, møter vi flere apokalypser som tegner et lysere bilde, der det er mulig for både mennesket og verden å bli fornyet.

Dylans bruk av Eden-motivet kan illustrere hvor viktig håpet er i sangene hans, og hvordan det utvikler seg. Dette motivet, der han henter det meste av stoffet fra Bibelen, men noe også fra antikke forestillinger, er sentralt i apokalypser fra alle de tre fasene.[50] I tidlige apokalypser som «Gates of Eden» og «Changing of the Guards» skildrer Dylan paradiset som fortidig og tapt. I «Gates of Eden» synes portene å være stengt, i «Changing of the Guards» står Eden til og med i brann, og verden fremstår som en dystopi. I de senere apokalypsene er det motsatt. Der beskriver Dylan paradiset som en mulighet og et uttrykk for håp. I «Death Is Not the End» er livets tre et symbol på det evige liv. Og i «City of Gold» og «'Cross the Green Mountain» skildrer Dylan Eden som et nytt Jerusalem, i «Highlands» som en landskapsidyll, i «Key West» som lysets og udødelighetens land.

Med sanger som disse har Dylans apokalyptiske register blitt bredere og mer mangfoldig. Håpet har fått en stadig rikere topografi: Det favner nå om by og land, fjell og kyst, og hav og himmel. Det er derfor ikke grunnlag for å si at Dylans sanger – i alle fall hva angår apokalypsene – er blitt mørkere med årene. Det er mer treffende å si at det er motsatt.

En radikal Dylan?

Det overgripende temaet for denne boka er hvorvidt Dylan kan kalles radikal. Dette spørsmålet reiser seg med stor tyngde i lys av hans sterke interesse for det apokalyptiske. Er den uttrykk

for noe radikalt? Og hva med apokalypsene: Kan de sies å være radikale? I så fall hvordan?

Det er ikke mulig å gi et enkelt svar på spørsmålet om Dylan er politisk radikal. På den ene siden er flere av de apokalyptiske sangene tydelig samfunnskritiske. Prototypen på en slik sang fra den tidlige Dylan er «The Times They Are A-Changin'», mens et eksempel på en sen, men like kritisk sang er den sterkt apokalyptiske «Scarlet Town» (2012). På den andre siden har Dylan også gitt uttrykk for politiske holdninger som peker i mer konservativ retning.[51] Det amerikanske samfunnet er på mange måter annerledes politisk konfigurert enn det norske, og det gjør en sammenlikning vanskelig. Likevel kan man etter min mening si at Dylan med sitt bevisste nedenfra-blikk, ved å se tilværelsen fra små og avmektiges perspektiv, i en mer generell forstand fremstår som politisk radikal.

En mer sakssvarende måte å nærme seg forholdet mellom apokalyptikk og radikalitet på hos Dylan er imidlertid å gripe tak i den opprinnelige betydningen av «radikal». Ordet kommer av det latinske ordet *radix*, som betyr rot: Å være radikal vil da si å gå ned til, å ha kontakt med røttene sine. I denne betydningen blir diskusjonen om Dylan som radikal langt mer interessant. Dylan har sin basis i en jødisk-kristen virkelighetsforståelse, og han identifiserer seg med den og tolker samtiden ut fra den. Det vil si at han ser normativt på verden: Den er ikke et spill av tilfeldigheter, men har i seg en slags orden. Det som kalles for sant, godt og rett, er ikke noe mennesker har funnet på eller innbiller seg. Sannhet, godhet og rettferdighet finnes, også om det ikke ser slik ut. Det finnes fordi det er gitt av en gud, den jødisk-kristne Gud, som har skapt menneskene og verden, og som er den eneste som virkelig kan redde menneskene, enten det er den enkelte eller fellesskapet.

Det er denne verdensanskuelsen som gjør at det apokalyptiske er så viktig for Dylan.[52] Som beskrevet innledningsvis har

apokalypser til hensikt å møte adressatenes behov for rettferdighet og befrielse fra forhold som kjennes truende og overveldende, og å motivere til handling og tro på at det gode vil seire, eventuelt allerede har seiret. Når Dylan bruker apokalypse-sjangeren så aktivt, er det med samme hensikt. Sangene skal forberede lytterne på det som kan være i vente, men også formidle håp. Apokalypsene fungerer hos Dylan som et uttrykk, en «garanti», for at det eksisterer en guddommelig orden der godhet og rettferdighet har det siste ordet, selv når det menneskelig sett virker for sent.

Dylan ser ut til å forstå det som sitt kall å formidle dette budskapet, enten det er via et jeg, en implisitt forfatter eller andre skikkelser i sangene. I de kollektive apokalypsene der katastrofeperspektivet dominerer, som i «All Along the Watchtower», opptrer han som alarmist. I håpsapokalypsene, for eksempel «Chimes of Freedom», er han en utopist som forkynner frihet. I de individuelt orienterte apokalypsene kan han dels fungere som et overjeg, dels som en veiviser. Det første synes å gjelde «Señor», der jeget nærmest varsler sitt eget sammenbrudd, men også – mer implisitt – sin egen omvendelse. Og det siste kan vi se i skildringen i «Highlands» av jegets ferd mot en tilværelse «over the hills and far away», i håp om et liv etter døden.

Er så Dylans apokalypser uttrykk for noe radikalt? Noen vil hevde at de heller er uttrykk for eskapisme, for verdensflukt – i de kollektive apokalypsene med idéen om at «Gud en gang vil ordne opp», og i de individuelle med forestillingen om å få «pie in the sky when you die». Men som jeg innledningsvis var inne på: Det apokalyptiske kan både føre til verdensflukt og til engasjement. For Dylans del er det ingenting som indikerer det første, heller tvert imot: De kollektive apokalypsene er sosialt radikale i hvordan de utfordrer til endring og handling. Og de individuelle er eksistensielt radikale i hvordan de stiller krav om

å la seg forvandle og å være utholdende. Ut fra denne dypere forståelsen av ordet er det etter mitt syn riktig å kalle Dylan radikal.

Men Dylan kan også kalles radikal på en annen måte. Mange vil karakterisere virkelighetsforståelsen hans som førmoderne og med det avvise den som foreldet. Dylan tenker annerledes. For ham er mennesket og verden forankret i noe større og absolutt: en guddommelig dimensjon. Selv om mennesket og verden er ute å kjøre, gir denne forankringen håp. Også slik sett er den «apokalyptiske» Dylan radikal, men da som en motstrøms protestant mot en sekulær og ofte hegemonisk forståelse av tilværelsen.

*

På en pressekonferanse i 1965 ble Dylan spurt om hva hans egentlige budskap er. Han svarte: «Hva budskapet mitt er? Hold hodet klart, og bær alltid med deg en lyspære.»[53] Om dette surrealistiske svaret var gjennomtenkt eller bare en fleipete avvisning av spørsmålet, er vanskelig å si. Men kanskje var det likevel mer sant – eller ble mer sant – enn Dylan selv innså. To år tidligere hadde han skrevet den mørke apokalypsen «A Hard Rain's A-Gonna Fall», der det unge jeget med livet som innsats ville rope ut fra fjellet eller på havet hva han hadde sett om verden, og ville at alle skulle se. Mer enn femti år senere formidler Dylan det samme gjennom en vaktmann på et synkende skip og en seer på en jordisk utpost. Begge befinner seg på den tynne linjen mellom en høy himmel og et dypt hav. Begge vil melde det de ser: den ene at katastrofen ennå kan unngås, den andre at dette grenselandet er «paradise divine». Budskapet er fortsatt: Møt vår kaotiske verden med et klart hode, og bær alltid med deg et lys. Midt i mørket er det håp.[54]

Noter

1 Det handler her primært om Dylan som forfatter-/jeg-stemme i tekstene. I mye (særlig populær) litteratur legger man stor vekt på å tolke sangene, også de apokalyptisk pregede, i lys av hans eget liv, biografien hans.

2 Se særlig Andersen, «Before the Flood» og «Hard Rain»; Brønnum, *Sange ved himlens port*; Burns, *Series of Dreams*; Crotty, «Bob Dylan's Last Words»; Detering, «Dylan und die Religion»; Gilmour, *Tangled Up in the Bible* og *The Gospel According to Bob Dylan*; Jabukowski, *Bob Dylan*; Janssen/Whitelock, *Apocalypse Jukebox* (kap. 5); Kvalvaag, «Late Great Planet Earth» og «Titanic Sails at Dawn»; Spiegel, «With God»; Selnes, *Den store sangen* (bl.a. kap. 15); Stige, «Death is Not the End»; Taylor/Israelson, *Political World of Bob Dylan*; Webb, *Dylan Redeemed*. Disse inneholder mange innsiktsfulle analyser av Dylans tenkning og sanger, ofte med vekt på apokalyptikk. Faglitteraturen er omfattende, og jeg har holdt referanser og diskusjoner på et minimum.

3 Se f.eks. Baines, «Dylan's dystopianism», 16–17; Stige, «Death Is Not the End», 98–99, 115–116. Sitatene er fra «The Times They Are A-Changin'» (1964) og «Things Have Changed» (2000).

4 Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, 421–460, behandler også temaet, men uten å knytte an til det apokalyptiske. Brønnum, *Sange ved himlens port*, gjennomgår Dylans album kronologisk med vekt på bibelbruken. Han berører håpstemaet mange steder og har en rekke interessante enkeltanalyser, men drøfter ikke temaet systematisk. Også Andersen, «Before the Flood» og «Hard Rain», fokuserer en del på temaet håp; han tolker Dylans apokalyptikk som et kristen-modernistisk oppgjør med en ikke-religiøs modernitet. Noe liknende gjør Gilmour, *Tangled Up in the Bible* (kap. 4).

5 Se f.eks. Walliss/Newport, *The End All Around Us*; Hummel, «Evangelicals and the Apocalypse»; DiTommaso, «Apocalypticism in the Contemporary World».

6 Se Collins, «Apocalypticism» for en nyttig innføring.

7 Se f.eks. Lyons/Økland, *The Way the World Ends*; Bockmuehl/Stroumsa, *Paradise in Antiquity*.

8 Apokalyptikk-begrepet hører innholdsmessig nært sammen med begrepet eskatologi, «læren om de siste ting», men dette har delvis andre nyanser, der f.eks. åpenbarings- og endetidsaspektene er mindre viktige.

9 Se Paul, «Book of Revelation». Bibelsitatene mine er fra Bibelselskapets 2011-oversettelse.

10 Se Collins, «Apocalypticism».

11 Min oversettelse av «[An apocalypse is] a genre of revelatory literature, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world.» Paul, «Book of Revelation», 42 (note 17; oppr. formulert i 1979). Det er særlig Johannes' åpenbaring som har dannet modell for denne beskrivelsen, men den er også dekkende for ikke-jødiske/ikke-kristne kilder fra antikken.

12 Apokalypser har mange trekk felles med visjonsdiktning, og det er ikke mulig å skille klart mellom dem som sjangre. Men apokalypser vil gjennomgående referere til en ytterste, endelig «frelse» eller «fortapelse», mens visjonsdiktningen kan dreie seg om mer foreløpige og spesifikke budskap.

13 Til dette og det følgende, se Collins, «Apocalypticism», også Paul, «Book of Revelation» mfl.

14 Hva man klassifiserer som apokalypser hos Dylan, avhenger mye av hvordan det defineres, og må uansett baseres på skjønn. Se f.eks. Stige, «Death Is Not the End» for en drøfting av eskatologi/apokalyptikk og gjennomgang av relevante sanger (fram til 2002).

15 Se Aasgaard, «Med Bibel i Babel». Brønnum, *Sange ved himlens port*, har en liknende inndeling, men med litt andre årsangivelser. Se også Stige, «Death Is Not the End», 19–22.

16 Dylan, *The Witmark Demos*. Flere cover-sanger på debutalbumet *Bob Dylan* (1962) har apokalyptiske elementer, bl.a. «Gospel Plow».

17 Se Kvalvaag, «Profeten som ikke ville være profet» og Flory, «Postmodern prophecy» for drøfting av budbringerrollen hos Dylan; også Gilmour, *Tangled Up in the Bible* (kap. 2 og 5).

18 På slutten av opptaket bemerker Dylan – humoristisk og/eller unnskyldende – at «That's my calypso tap number», noe som

gir lite mening – men «calypso (tap)» kan være Dylans vri på «apocalypse».

19 Se Bockmuehl/Stroumsa, *Paradise in Antiquity* og Scafi, *Mapping Paradise* for presentasjoner av antikkens og middelalderens Eden-/paradisforestillinger.

20 Men se også Romerbrevet 8, 18–39, der Paulus skildrer hvordan det skapte skal frigjøres fra lidelse og forgjengelighet til et nytt liv «i herligheten». Det er flere tolkninger av hvorfor Dylan snur om på øst–vest-rekken i bibelreferansen. En enkel forklaring kan være at det er *east* som rimer på *released*.

21 For denne fasen, se særlig Kvalvaag, «Bob Dylans apokalyptiske teologi», Gilmour, *The Gospel According to Bob Dylan* (kap. 4), og Stige, «Death Is Not the End», 72–74.

22 «Sixteen years» blir av og til tolket biografisk, at det dreier seg om antallet år Dylan har vært artist.

23 Den mannlige skikkelsen – en slags Jesus-figur – tiltaler adressatene på en uventet høflig måte, som «[g]entlemen». Det kan imidlertid også være sarkastisk ment.

24 Se Aasgaard, «Señor», 20–24, for en detaljert analyse av sangen.

25 I linjene 1–2 gjengir jeg her *Street-Legal*-versjonen, ikke Dylan, *Lyrics*, 390. Se Aasgaard, «Señor», 20 og 46.

26 Sangen finnes på Dylan, *Trouble No More* (Deluxe Box, CD 3).

27 Se også «Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat)», sluttsangen på *Street-Legal*.

28 Særlig «In the Summertime» og «The Groom's Still Waiting at the Altar».

29 På *Shot of Love* synger Dylan «morass of despair», mens *Lyrics*, 451 har «morals of despair». «Morass» gir mer mening og er i tråd med bildebruken ellers i teksten.

30 Den kan deles i tre: 1988–1990, 1997–2006 og 2012 til i dag, men uten tydelige endringer i apokalyptikken.

31 Sangen var opprinnelig en outtake fra *Infidels* (1983), som ble bearbeidet for *Down In the Groove*.

32 Se McCarron, «Christianity» for en kort, men interessant analyse av sangen og av albumet *Modern Times*.

33 Se også 1 Mos 2–3 og Esek 47, 1–12.

34 For en analyse av sangen med vekt på Dylans bruk av Bibelen, se Aasgaard, «Med Bibel i Babel», 156–163.

35 Eller «… who we'll meet», se Aasgaard, «Med Bibel i Babel», 162.
36 Kvalvaag, «Titanic Sails», har en inngående analyse av sangen og karakteriserer den som apokalyptisk (55–57, 78–86). Jeg er generelt enig i vurderingene og konklusjonene hans. Se Selnes, *Den store sangen*, 565–595, for en fin gjennomgang av *Tempest*. En annen, sterkt apokalyptisk preget sang på albumet er «Scarlet Town».
37 Se Bockmuehl/Stroumsa, *Paradise in Antiquity*.
38 Kvalvaag, «Titanic Sails at Dawn», 78–82.
39 Leo-rollen har muligens trekk fra Jesu lidelse og død.
40 Se Kvalvaag, «Titanic Sails», 61–65, for en analyse. Jeg er enig i tolkningen hans av «the watchman».
41 Se Gray, «Rough And Rowdy Ways (2021), 336–338, for en liknende oppfatning av denne dobbeltheten.
42 Også i «Highlands» og «Mother of Muses» (2020).
43 Motivet er til stede i flere sanger på *Time out of Mind*, bl.a. «Tryin' to Get to Heaven» og «Not Dark Yet».
44 Day, «Dylan's Judgment», hevder at Dylans apokalyptikk (i alle fall) fram til 1980-tallet primært tok utgangspunkt i jødisk og ikke kristen tenkning. Jeg er ikke enig i det, men det er ikke rom for å drøfte det her.
45 Også i sanger som «Mississippi», «High Water (For Charley Patton)» (begge 2001) og «The Levee's Gonna Break» (2006).
46 Blant annet i «Scarlet Town» (2012).
47 Dette kaller man i teologien en dreining fra en «futuristisk» til en «realisert» eskatologi.
48 Også «frelse» i «You Changed My Life» (1982) og «nåde» i «Saved» og «Saving Grace» (begge 1980).
49 Se også «Mississippi» (2001), «I've got nothin' but affection for all those who've sailed with me» (str. 3).
50 Særlig fra 1 Mos 1–3 og Åp 21–22, og ellers fra de gammeltestamentlige profetene. Se også Bockmuehl og Stroumsa, *Paradise in Antiquity*; Scavi, *Mapping Paradise*.
51 Se særlig Taylor og Israelson, *Political World of Bob Dylan*.
52 Se f.eks. Kvalvaag, «Late Great Planet Earth».
53 «My real message? Keep a good head and always carry a light bulb», https://www.youtube.com/watch?v=3eESdRU-O2I. Se «God Knows» for en liknende tankegang: «God knows we can get all the way from here to there / Even if we've got to

walk a million miles by candlelight» (1990; siste str.), og «Ain't Talkin'»: «The fire's gone out but the light is never dying / Who says I can't get heavenly aid?» (2006; str. 11).

54 Dylan uttrykker et liknende budskap i sin hilsen ved lanseringen av «Murder Most Foul»: «Stay safe, stay observant and may God be with you» (06.04.2020, https://www.bobdylan.com/news/murder-most-foul-lyrics-on-bobdylan-com/).

Litteratur

Andersen, Anders Thyrring. «Before the Flood. Apokalypse og kristen modernisme hos Bob Dylan». I Anne-Marie Mai, Anders Thyrring Andersen, Flemming G. Andersen og Heinrich Detering (red.). *Hvor dejlige havfruer svømmer. Om Bob Dylans digtning*, 151–208. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.

Andersen, Anders Thyrring. «Hard Rain: The End of Times and Christian Modernism in the Work of Bob Dylan». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 183–212. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2019. https://doi.org/10.23865/noasp.74.

Baines, Gary. «Songs of fate, hope and oblivion: Bob Dylan's dystopianism and apocalyptism». I *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, redigert av John Walliss og Kenneth G.C. Newport, 1–21. London: Equinox, 2009.

Bibelen. Oslo: Verbum, 2011.

Bockmuehl, Markus og Guy G. Stroumsa (red.). *Paradise in Antiquity: Jewish and Christian Views*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Brønnum, Jakob. *Sange ved himlens port. Bob Dylans bibelske inspirationskilder*. Frederiksberg: Alfa, 2014.

Burns, John. *Series of Dreams: The Vision Songs of Bob Dylan*. Kirkcudbright, Scotland: Glen Murray, 2008.

Collins, John J. «Apocalypticism as a Worldview in Ancient Judaism and Christianity». I *The Cambridge Companion to Apocalyptic Literature*, redigert av Colin McAllister, 19–35. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

Crotty, Patrick. «Bob Dylan's Last Words». I «*Do You, Mr. Jones?*»

Bob Dylan with the Poets and Professors, redigert av Neil Corcoran, 307–333. London: Pimlico, 2003.
Day, Aidan. «Dylan's Judgment». I *American Studies in Scandinavia*, 39:1 (2007), 84–101.
Detering, Heinrich. «'I Believe in You.' Dylan und die Religion». I *Bob Dylan. Ein Kongress: Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main*, redigert av Axel Honneth, Peter Kemper og Richard Klein, 92–119. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
DiTommaso, Lorenzo. «Apocalypticism in the Contemporary World». I *The Cambridge Companion to Apocalyptic Literature*, redigert av Colin McAllister, 316–342. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
Dylan, Bob. *The Lyrics 1961–2012*. New York: Simon & Schuster, 2016.
Flory, Mark W. «Postmodern prophecy: Bob Dylan and the practices of self-subversion». I *Understanding Religion and Popular Culture: Theories, Themes, Products and Practices*, redigert av Terry Ray Clark og Dan W. Clanton, Jr., 203–312. London/New York: Routledge, 2012.
Gilmour, Michael J. *Tangled Up in the Bible: Bob Dylan and Scripture*. New York: Continuum, 2004.
Gilmour, Michael J. *The Gospel According to Bob Dylan: The Old, Old Story for Modern Times*. Louisville KY: Westminster John Knox, 2011.
Gray, Michael. «Rough and Rowdy Ways (2021)». I *Outtakes On Bob Dylan: Selected Writings 1967–2011*, redigert av Michael Gray, 286–346. Pontefract, UK: Route, 2021.
Hummel, Daniel G. «American Evangelicals and the Apocalypse». I *The Cambridge Companion to Apocalyptic Literature*, redigert av Colin McAllister, 288–315. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
Janssen, David og Edward Whitelock. *Apocalypse Jukebox: The End of The World in American Popular Music*. Berkeley: Soft Scull, 2009.
Kvalvaag, Robert W. «The Late Great Planet Earth. Bob Dylans apokalyptiske teologi fra 1979 til 1983». *Teologisk tidsskrift* 4:1 (2015): 42–64.
Kvalvaag, Robert W. «Profeten som ikke ville være profet». I *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken*, redigert av Pål Ketil Botvar, Robert W. Kvalvaag og Reidar Aasgaard, 126–144. Oslo: Dreyer, 2011.

Kvalvaag, Robert W. «'The Titanic sails at dawn': Bob Dylan, 'Tempest', and the Apocalyptic Imagination». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 47–90. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2019. https://doi.org/10.23865/noasp.74.

Lyons, William John og Jorunn Økland (red.). *The Way the World Ends? The Apocalypse of John in Culture and Ideology*. Sheffield: Sheffield Phoenix, 2009.

MacCarron, Andrew. «Christianity. An Exegesis of Modern Times». I *The World of Bob Dylan*, redigert av Sean Latham, 226–236. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

Paul, Ian. «Introduction to the Book of Revelation». I *The Cambridge Companion to Apocalyptic Literature*, redigert av Colin McAllister, 36–58. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

Ricks, Christopher. *Dylan's Visions of Sin*. New York: HarperCollins, 2005.

Scafi, Alessandro. *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*. London: The British Library, 2006.

Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.

Spiegel, James S. «With God (and Socrates and Augustine) on Our Side». I *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright Ma (I'm Only Thinking)*, redigert av Peter Vernezze og Carl J. Porter, 134–144. Chicago/La Salle: Open Court, 2005.

Stige, Petter. «Death Is Not the End. Ei undersøking av eskatologien i Bob Dylan sine tekster». Upublisert hovedfagsoppgave i religionshistorie. Universitetet i Oslo, 2004.

Taylor, Jeff og Chad Israelson. *The Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Webb, Stephen H. *Dylan Redeemed: From* Highway 61 *to* Saved. New York and London: Continuum, 2006.

Aasgaard, Reidar. «Med Bibel i Babel: Den skriftlærde Dylan». I *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken*, redigert av Pål Ketil Botvar, Robert W. Kvalvaag og Reidar Aasgaard, 145–165. Oslo: Dreyer, 2011.

Aasgaard, Reidar. «'Señor (Tales of Yankee Power)': A Window into Bob Dylan's Existential and Religious World». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av

Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 17–46. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2019. https://doi.org/10.23865/noasp.74

Nettressurser

https://www.bobdylan.com
https://www.bobdylan.com/news/murder-most-foul-lyrics-on-bobdylan-com/
https://www.youtube.com/watch?v=3eESdRU-O2I

Diskografi

Dylan, Bob. *The Witmark Demos: 1962–1964* (The Bootleg Series, Vol. 9). Sony, 2010. CD.
Dylan, Bob. *Trouble No More* (The Bootleg Series, Vol. 13, Deluxe Box). Sony, 2017. CD.

«Going to bird my buy»

Historier om Bob Dylans karriere med reklamer

Anne-Marie Mai

En forbruger i fantasien

Bob Dylan giver i sin erindringsbog *Chronicles* (2004) et indtryk af sin dannelses og sin kunsts vidtforgrenede kilder. Efterkrigstidens film, populærmusik, medier og reklamer spiller en afgørende rolle. Dylan dyrker tidens radioshows og radiogysere, der appellerer til fantasien. Fjerne steder føles nær på, og han synes selv, at han ved, hvad der er værd at vide, om skurke, juveler, smarte tricks og retfærdighed. Han er interesseret i, hvordan de forskellige medier og udtryksformer fungerer, og hvordan de bliver lavet. Hvordan man skaber lydeffekter i radioen. Hvordan fremstiller man lyden af en henrettelse i den elektriske stol? Jo, fortæller en lydmand, man lægger bacon på panden og får det til at sprutte, og lyden af knogler, der brækkes, fremkaldes ved at knase noget hårdt slik mellem tænderne. Dylan fremhæver skolens litteraturundervisning og sine venners mange tip om bøger, han må læse, og billedkunst og dramatik, han må opdage, men *Chronicles* fortæller også om populærkulturens

indflydelse. En særlig betydning får reklamernes sprog og navne på forbrugsgoder:

> Before I had ever gone into any department store, I was already an imaginary consumer. I used Lava Soap, shaved with Gillette Blue Blades, was on Boliva Time, putting Vitalis in my hair, used laxatives and pills for acid ingestions – Feenamint and Dr. Lyon's tooth powder.[1]

Han tiltrækkes af produkternes navne, deres eksotiske islæt, deres poesi, klang og indbyggede løfter. Allerede i sangen «I Shall Be Free» (1962) har Dylan, som Gisle Selnes har gjort opmærksom på, en reference til en reklame for Vitalis, hvis navn han var fascineret af i sin barndom.[2] Dylan er tidligt en forbruger i fantasien, og denne erfaring baner sammen med oplevelser af alle mulige slags kunst – fra Rimbauds digte til Bertolt Brechts dramatik og Brigitte Bardots film – vejen for en sproglig og kunstnerisk radikalitet, som er gennemgående hos Dylan.

Han lader de mange kilder flyde sammen i sin kunst. Han afviser ikke populærkulturen som en kunstnerisk mindre gyldig udtryksform, og reklamernes verden bliver for ham ikke et univers, han lægger afstand til. Som sangskriver er han også forbruger af reklamernes sprog, og det i en grad, så han selv begynder at deltage i reklamer for produkter fra Pepsi, Apple, Cadillac, Chrysler, Victoria's Secret, IBM, og han lader en af sine sange være underlægning til en reklame for yoghurt fra Chobani. Han har tillige skabt sit eget whiskeybrand.

Når begrebet «radikal» sættes i forbindelse med kunstnere, er det ofte blevet forstået som politisk radikale, venstreorienterede kunstnere, selv om politisk radikalitet i det 21. århundrede tillige forbindes med højreorienterede og yderligtgående religiøse bevægelser. Radikale kunstnere er dog også blevet opfattet

som kunstnere, der afgørende vil forandre den måde, som kunst bliver udformet og udøvet på.[3] Man kan selvfølgelig forsøge at inddrage et begreb om avantgarde i forbindelse med «radikalitet i kunsten». Men i forhold til Dylan er «avantgarde»-begrebet malplaceret, idet Dylan ikke, som den historiske avantgarde i begyndelsen af det 20. århundrede, tilstræber at lade kunsten reintegrere sig i livspraksis og ophæve sig selv indefra, således som en af de førende avantgardeteoretikere, Peter Bürger, har formuleret det i sin afhandling *Theory of the Avantgarde* (1974, s. 22). Dylan skriver sange og tekster, maler billeder og fremstiller skulpturer, der forholder sig til en kunstnerisk tradition, herunder den historiske avantgarde fra begyndelsen af det 20. århundrede, og etablerer sig som et globalt kunstnerisk netværk med egne regler og adfærdsmønstre.[4]

Begrebet om en radikalisme i kunsten er måske vagt og meget generelt, men det er alligevel relevant i forbindelse med Dylan, fordi det samler de mange bestræbelser på uforfærdet at inddrage tilsyneladende modsætningsfyldte kilder i det kunstneriske arbejde og dermed forandre den måde, som kunsten udformes og udøves på. Reklamen er en central del af den verden, Dylan vokser op i, og han vil som kunstner ikke ignorere den. Han er «hooked», og han bruger dens udtryksformer. Begrebet «radikal kunst» anvendes i forbindelse med amerikansk 1960'er-digtning i Mark Silverbergs *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde. Between Radical Art and Radical Chic* (2010). Her analyseres New York-skolens digtning og kunstsyn. En amerikansk tradition for at påpege, hvordan en «høj» avantgardistisk modernisme må distancere sig fra massekulturen, fremhæves. Det understreges, at 1960'ernes radikale kunst med Ginsberg og beatdigterne netop lægger afstand til og direkte søger at provokere dette kunstsyn. Samtidig fremhæves det, at New York-skolen forsøger at placere sig et andet sted og undgå at ende som moderigtig, «radical

chick», som dele af Ginsberggenerationen. Dermed åbner de for en æstetisk position, der giver plads til at bevæge sig ud over «radical art» – and its favorite gestures of antagonism, individualism, and futurism – for a different avant-garde which follow a presentist, processual, and apparitional (rather than oppositional) aesthetic»[5].

Andy Warhol og Bob Dylan

Dylan er som antydet bestemt ikke ene i sin samtid om som kunstner at være fascineret af vareæstetik og reklamesprog og benytte det i sin kunst. Det er nærliggende at pege på popkunstneren Andy Warhol, der selv startede som reklametegner, og som åbnede sit kunstværksted, The Factory, i New York og færdedes i samme miljøer som Dylan.

I sine malerier på silkelærred af Campbell's Soup Cans fra 1962 brugte Warhol reklamens æstetik, og han arbejdede på at ophæve forskellen mellem den «høje» kunst og den kommercielle, masseproducerede billedkunst, der optræder i reklamer og magasiner. Warhol anså stormagasiner for at være en slags museer og forudså, at museer ville blive stormagasiner. Hans kunst kunne både forme sig og også opfattes som en ren og genstandsløs overflade, som et simulacrum, og som et referentielt og følelsesfuldt udtryk. Warhols billedkunst har paradoksalt begge dimensioner.[6]

Dylan havde kontakt med Warhols The Factory, og han kom som andre berømtheder til prøvefilmning hos Warhol ved en omdiskuteret session i juli 1965. Den blev ikke anledning til noget samarbejde, tværtimod. Men stribevis af anekdoter bliver fortalt om deres møde.[7] Måske var de to kunstnere på en gang alt for forskellige og samtidig alt for tæt på hinanden. Dylans

deltagelse i avantgardemiljøet i New York kulminerede i midten af 1960'erne, og han forlod for en periode New York, da han stiftede familie og flyttede til Woodstock i 1966, hvor han i en lang periode rekreerede sig efter en motorcykelulykke.

Warhols arbejde med reklameuniverset tog sigte på en minimalisme og raffineret forenkling og banalisering af billedkunsten, mens reklamen for Dylan kun var en af kilderne til et sammensat kunstnerisk udtryk. En dialog mellem dem ville måske ikke have fremmet det arbejde, de var i gang med. Warhol synes også at være blevet fuldstændig starstruck, da Dylan gjorde sin entre i The Factory.[8] Han refereres for at have udtalt, at han kunne lide Dylans stil, og at han forærede ham et af sine berømte dobbelte Silver Elvis-silketryk. Andre kilder fortæller, at Dylan uden videre tog det store billede med sig og senere solgte det til sin manager, Alf Grossmann, for en sofa![9]

En af Dylans mest berømte sange, «Like a Rolling Stone» (1965), er ofte blevet fortolket som en kritisk kommentar til dekadencen i Warholmiljøet og den unge Warholsuperstjerne Edie Sedgwicks skæbne. Hun afbrød samarbejdet med Warhol omkring 1966, blev narkoman og døde af sit misbrug 1971. I en af stroferne lyder det:

> You used to ride on the chrome horse with your diplomat
> Who carried on his shoulder a Siamese cat
> Ain't it hard when you discover that
> He really wasn't where it's at
> After he took from you everything he could steal[10]

I *Chronicles* tænker Dylan tilbage på sine møder med en række kunstnere, og i en samtale med Bono fra U2 diskuteres Andy Warhol. Dylan opponerer her mod en gængs fortolkning af Warhol:

> We talked about fame and both agreed that the funny thing about fame is that nobody believes it's you. Warhol's name got batted around, too. Warhol, the king of pop. One art critic in Warhol's time had said that he'd give you a million dollars if you could find one ounce of hope or love in any of this work, as if that was important.[11]

Den korte bemærkning antyder Dylans anerkendelse af Warhol, og den lægger op til, at han forstår, at Warhols ambition er en helt anden, end hvad en traditionel kunstkritik forventer og er i stand opfatte. Kunsten drejer sig ikke om at udtrykke noget bestemt, heller ikke håb eller kærlighed; kunsten har sine egne veje. Det er det, der betyder noget. Og både for Dylan og for Warhol var reklamen en uomgængelig del af det moderne liv og en fascinerede kunstnerisk mulighed.

Dylans lydhørhed som sangskriver og digter indebærer, at han forholder sig til talrige diskurser og sproglige udtryk. Alene hans brug af amerikanske dialekter er legendarisk og omdiskuteret.[12] Dertil kommer de mange citater af digtning, sangskrivning og prosa, som han fletter sammen. Hans værk er et netværk af citater fra anden kunst, og det repræsenterer et yderst sammensat sprogbrug. Hans kunstneriske praksis kan også betegnes som en bricolage, en sammenstykning af forskellige forhåndenværende referencer og hentydninger, der sættes i et spil med hinanden i et nyt betydningssystem.[13]

Reklamerne er et sprog, Dylan selvfølgelig også vil forholde sig til. Han afviser ikke reklamens univers som andre af samtidens rockmusikere, der ikke vil sælge ud af deres idealer og integritet. Jim Morrison går amok over ideen om at bruge et Doorsnummer i reklamer og truer i 1968 med at smadre en Buick på live-tv (Eckhardt og Bradshaw, 168). Og i 1988 proklamerer Neil Young i «This Note's for You», at han ikke vil synge sange for hverken Pepsi eller Coca-Cola.

Ain't singin' for Pepsi
Ain't singin' for Coke
I don't sing for nobody
Makes me look like a joke
This note's for you.
[...]
I've got the real thing
I got the real thing, baby
I got the real thing
Yeah, alright.[14]

For Dylan stiller det sig anderledes. En tidlig hentydning til reklamesproget er en filmsekvens, der bliver brugt i Martin Scorseses film *No Direction Home* (2005). På sin turne til England i 1965 fabulerer Dylan over tre skilte på et gadehjørne ved en dyrehandel, og han sætter sætninger sammen på sjove måder, så der ud af reklamens ord opstår surrealistiske fortællinger. Først læser Dylan teksten på de tre skilte:

1. I'm looking for a place that will collect, clip, bath and return my dog.
2. Kn 1 7727
3. Cigarettes and tobacco
4. Animals and birds bought or sold on commission.

Da Dylan begynder at fabulere over teksterne, lyder det således i én lang ordstrøm:

I want a dog that's gonna collect and clean my bath, return my cigarette, and, and give tobacco to my animals, and give my birds a commission. I want – I'm looking for somebody to sell my dog, collect my clip, buy my animal and straighten out my bird. I'm looking for a

> place to bathe my bird, buy my dog, collect my clip, sell me cigarettes and commission my bath. I'm looking for a place that's gonna collect my commission, sell my dog, burn my bird, and sell me to the cigarettes. Going to bird my buy, collect my will, and bathe my commission. I'm looking for a place that's going to animal my soul, knit my return, bathe my foot and collect my dog. Commission me to sell my animals to the bird to clip and buy my bath and return me back to the cigarettes. (Min afskrift efter filmscenen i *No Direction Home*).

Man kan vel roligt sige, at så er den ged sprogligt barberet, idet historien fortæller om, hvor hurtigt og let Dylans sproglige register og fabulerende energi sættes i gang, også af reklametekster. Videoen til sangen «Subterranean Homesick Blues» (1965), hvor Dylan viser skilte frem med sangens tekst, refererer til reklamen som genre. Skiltene ligner primitive reklamer og antyder, hvordan reklameslogans er en slags subgenre hos Dylan, der ligger under versenes imperativer: «Get Well» – står der på et af skiltene og i teksten, som reklamerede sangen for et middel mod en eller anden sygdom. Reklameslogans og omkvæd er hos Dylan genrer, der tangerer hinanden.

Det er også i 1965 (3. december), at Dylan optræder på en pressekonference i San Francisco og får spørgsmålet om, hvilke kommercielle interesser han ville sælge ud til, hvis han skulle vælge, og resolut svarer: dameundertøj. Den erklæring tager han op mere end 40 år senere, da han i 2008 som ældre herre optræder i en reklame for det amerikanske brand Victoria's Secret.

At sælge ud – berømtheder i reklamer

Forskningen i reklame og marketing har i mange årtier beskæftiget sig med, hvordan berømtheder er blevet brugt i reklamer, og hvordan nye tendenser er dukket op i de senere år. Det er et

spændende kapitel af historien om den berømthedskultur, Dylan indgår i, at se nærmere på, hvordan brug af berømtheder er en del af marketingkommunikationsstrategier og en forholdsvis almindelig praksis for store virksomheder, der vil udvikle deres brands. Man søger at forbinde en berømtheds særlige kvaliteter med sit produkt. En kulturvidenskabeligt orienteret forsker, Grant McCracken, fremhæver i en artikel fra 1989, der ofte henvises til, «Who is the celebrity endorser? Cultural foundations of the endorsement process», at selve den proces, hvor et produkt bliver anbefalet, afhænger af de symbolske egenskaber, som berømtheden sidder inde med. Og her er det vigtigt at gøre sig klart, at berømtheden er en kompleks størrelse, der besidder meget individualiserede og sammensatte kulturelle betydninger. Det er disse betydninger, der kommer i spil, når der overføres kulturel mening fra berømtheden til produktet og fra produktet til forbrugeren. McCracken nævner skuespilleren James Garners reklame for Mazda fra 1985 som en succesfuld overførelse af mening:

> James Garner's endorsement of Mazda succeeds when a transfer takes place between his persona and the Mazda line. It succeeds when the qualities of maturity, Americanness, confidence, good humor, and a certain kind of maleness are made the qualities of the Mazda vehicle. The endorsement succeeds, in other words, when the properties of the man are made the properties of the car.[15]

McCracken diskuterer også, hvordan skuespilleren John Waynes reklame for de smertestillende piller Datril i 1978 faldt dårligt ud. Han forklarer det med, at man ikke gjorde sig den komplicerede meningsoverførelse klar, men blot brugte den berømte John Wayne som en pålidelig kilde til at anbefale produktet. Imidlertid er ideen om berømtheden som kilde

problematisk; man skal have fat i meningsoverførelsen for at forstå, hvad der er på spil. Der er sådan set ikke noget galt i at sætte John Wayne i forbindelse med hovedpinepiller, men man skal begribe mekanismen i meningsoverførelsen og bruge den for at få reklamen til at fungere optimalt. McCracken fremhæver således, at en «source-credibility»-tese står i modsætning til en «meaning-transfer»-tese i hans forskning i berømtheder og marketing.

I sin gennemgang af forskningslitteraturen, «Celebrity Endorsement. A Literature Review» (1999), følger B. Zafer Erdogan denne tankegang op. Han pointerer, at selv om brug af berømtheder kan være en effektiv strategi på udviklede og mættede markeder med mange reklamer for at understrege forskelle mellem produkter, kan det være meget vanskeligt at vælge den rette berømthed. Berømtheders komplekse kulturelle betydninger gør det vanskeligt, og der kan ikke rigtig opstilles generelle teoretisk og praktisk gangbare kriterier for det rette valg. Det ser endvidere ud til, at selv om berømtheden kan være med til at skabe positive følelser over for reklamen og produktet, er det ikke sikkert, at det resulterer i, at forbrugeren vil købe produktet. Når berømtheder måske kun har en svag indvirkning på salget, kan det skyldes, at deres anbefalinger i højere grad påvirker kognitive og affektive sider af forbrugerens holdning end selve adfærden.[16]

Mens marketinganalytikere og -teoretikere forsøgte at udrede de spegede tråde om berømtheder i reklamer fra 1970'erne og frem, var flere af 1960'er-musikkens ledende figurer ikke i tvivl om, at de ikke ville «sælge ud» og optræde i reklamer. I den amerikanske folkemusik-revival i 1960'erne, som Dylan var en del af, var man komplet overfølsom for «kommercialisering». Mange anså det for et forræderi, et udsalg til poppen og kapitalen, da Dylan gik elektrisk i 1965. Men flere af de gamle folkemusik-frontkæmpere

sang på sidste vers, da Dylan i 2014 optrådte i en Chryslerreklame ved den amerikanske Super Bowl. Dylans gamle ven Dave van Ronk var død i 2002, og Pete Seeger, der så Dylan som folkemusikkens unge kronprins, døde netop i januar 2014, så også han blev forskånet for, hvad mange betragtede som Dylans komplette kapitulation til kommercialiseringen, som det fremgår af Scorseses film *No Direction Home*, 2005.

Folkemusikmiljøet skelnede skrapt mellem kulturel produktion og kulturindustri, men tiderne var virkelig ved at skifte også på dette felt, da Dylan tog de første skridt ud af folkemusikmiljøet. Dylan var med i den proces, hvor musikindustrien forandrer sig fra en klassisk kulturindustri med enkeltstående produkter i form af album til en global kulturindustri med brands, ikoner og begivenheder. Dylan, hans produktion, marketing, formidling, hans forbrugere og hans følgere blev et neverending, åbent netværk af komplicerede kulturelle betydninger.

Den berømte tyske filosof og musiksociolog Theodor Adorno så kulturindustrien som begyndelsen til musikkulturens endeligt. Han betragtede musikken som et humanistisk løfte og et middel for mennesker til at realisere det menneskelige. Men løftet falder fra hinanden, når kulturindustrien gør musikken til varer og integrerer den i den fremmedgørende kapitalistiske produktion, der komplet ensretter den og gør den fordummende. Musikken kan kun svare igen ved at blive svær og usælgelig som Arnold Schønbergs 12-tonekompositioner. Men den dialektiske teoribygning, som Adorno udformede sammen med Horkheimer, egner sig ikke til at forklare de forandringer, der sker, når kulturindustrien bliver en global industri, hvor kulturen infiltrerer alle dele af økonomien lige fra mærkevarer, til finansielle tjenesteydelser til fritid. Kulturen fungerer her medierende på tværs af former for produktion og organisation, der selv er affektive, vidensbaserede og æstetiske.

Kulturteoretikerne Scott Lash og Celia Lury kritiserer Adorno og Horkheimer og beskriver i deres *Global Culture Industry. The Mediation of Things* (2007), hvordan den globale industrialisering af kulturen komplicerer og forandrer den vareliggørelse af kulturen, som Adorno og Horkheimer beskrev i deres afhandling *Oplysningens dialektik* (1944/1996). Kulturprodukter er ikke længere noget, der forbruges som produkter og varer; de bliver til brands, der «gøres»/»udføres» i en række medier: Musik bliver til vinyl, til streaming, til video/film, til spil, til mode, til performance og til reklamer.

Desuden får det betydning, at digitaliseringen afgørende ændrer musikproduktionens økonomi som en af de første blandt flere kulturøkonomier. Lou Reed beskrev det med enkle og klare argumenter, da han i 2013 optrådte ved The Cannes Lions International Festival of Creativity:

> Unlike people who download things for free ... the advertising people actually pay you for what you do. This is a startling turn of events. And people like the ads now and they like the music. It used to be thought of as selling out, now it's the opposite.[17]

Streamingtjenesterne underbetaler ifølge Lou Reed kunstnerne for deres musik, modsat reklamefolkene, der faktisk afregner ved kasse 1. Kunstnerne sælger ikke ud, de regner den ud sammen med reklamefolkene, der er med til at formidle deres musik til et bredt publikum og kickstarte unge musikeres karriere. Giana M. Eckhardt og Alan Bradshaw argumenterer i deres artikel «The erasure of antagonisms between popular music and advertising» (2014) for, at populærmusikken og reklamebranchen er blevet godt og grundigt gift med hinanden. Baggrunden er både udviklingen af den globale kulturindustri, som Lash og Lury beskriver, og en afpolitisering af populærmusikken. Afpolitiseringen

kunne ifølge Eckhardt og Bradshaw hænge sammen med, at en neoliberal ideologi har bredt sig verden over, og at social relation og ideologisk alliance mellem unge håbefulde musikere på kunstskoler og unge fra arbejderklassen, der var karakteristisk for 1960'erne og 1970'erne, især i Storbritannien, ikke længere gør sig gældende.

Men er al tale om at sælge ud helt outdated? Ikke ifølge Bethany Klein, Leslie M. Meier og Devon Powers, som i artiklen «Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age» (2017) diskuterer det skiftende terræn, som kunstnere navigerer i. De hævder, at de værdier, der ligger til grund for tanken om, at kunstnere kan sælge ud til reklamebranchen, stadig betyder noget. Men digitaliseringen og kunstnernes forvandling til brands indebærer, at der ikke rigtig længere er plads til «at sælge ud». Forestillingen om kunstnerisk integritet og autonomi består, men der er nu ikke længere en enkelt handling, der afgør, at den kunstneriske integritet er blevet kompromitteret:

> There is no single act—signing to a major label, licensing to a commercial, entering into a business partnership, relying on advertising-supported platforms—that proves integrity has been compromised. Instead, there are countless considerations, decisions, and justifications that demonstrate the extent to which integrity is maintained and remains at the heart of music-making.[18]

Vi er muligvis vågnet op til Adornos værste mareridt, men måske kan den kunstneriske integritet og de værdier, der knytter sig til den, alligevel mobiliseres, selv om vi lever i en tid, hvor kræfter inden for digitalisering, promotion og globalisering vikles mere og mere ind i hinanden. Men hvordan forholder Dylans reklamekarriere sig til disse tendenser? Har han solgt ud?

Dameundertøj, biler og computere

Det er ikke almindeligt, at mænd, og slet ikke gamle mænd, reklamerer for dameundertøj, men det er ikke desto mindre tilfældet med Bob Dylan, der dukker op i en reklame fra 2007 for undertøjsbrandet Victoria's Secret. Heri optræder også supermodellen Adriana Lima. Det er hende, der er iført undertøjet og et par englevinger i en 60 sekunder lang reklame med titlen «Angels in Venice». Dylan og hun ses ikke sammen og optræder ikke i samme klip. Han dukker frem af skyggerne i et veneziansk palads og ser på hende, der står på et bord, hvorefter hun begynder at sende ham lange blikke og dybe åndedrag. Mens hun er udstyret med dunede vinger, holder han en sort cowboyhat i hånden, som han tilkaster hende, før han vender ryggen til hende og forlader scenen. Hun tager hatten op, fører den langsomt og kærtegnende op langs sine lår og ses til slut med hatten på hovedet. Det lille erotiske plot antyder et gensidigt begær, en tiltrækning og en kontakt. Men også en uformåenhed fra hans side, der understreges af, at underlægningsmusikken er hans sang «Love Sick» fra 1997. Han er syg og dødtræt af kærlighed, men også syg efter en kærlighed, han ikke længere kan få, siger teksten, og reklamen slutter med, at han synger linjen: «I'll give anything to be with you.» Hvor man i en undertøjsreklame, hvad enten den handler om mænds eller kvinders undertøj, ofte ser smukke, unge mennesker, får vi her en historie om et erotisk møde mellem en ældre, kærlighedsskuffet mand og en voksen kvinde. Det er vist kun til reklamer for lange, lodne underbukser, at Dylans aldersklasse normalt bliver castet. Hattehistorien og englevingerne antyder tillige, at de begge har brug for visse hjælpemidler. Hans potens er ikke, hvad den har været, og hun må dulle sig op med både uskyldsvinger og en sexet pushup-BH for at virke forførende. Begge er de «engle i Venedig» i smukke blå og grå nuancer.

Der er utvivlsomt mange Victoria's Secret-forbrugere, der ikke aner, hvem den ældre herre er, men der er alligevel komplekse kulturelle meninger på spil omkring Dylan. Gådefuldhed, forførelse, moden erotik og en evne til i sang og gestus at udtrykke følelser. Det er disse betydninger, reklamen kredser om og overfører til situationer mellem mænd og kvinder og til undertøjet. Omvendt kan man også fremhæve, at Adriana Lima, undertøjet og plottet overfører erotik, begær, gådefuldhed, veneziansk kulturværdi til Bob Dylan. Hvem der egentlig reklamerer for hvem og hvad, er faktisk tvetydigt. Men det er uomtvisteligt, at reklamen er radikal i sin overskridelse af et kodeks omkring alder og potens hos Victoria's Secret. Victoria's Secret-universet er generelt helt uden mænd.[19] Dylankendere har med garanti hørt historien om Dylan, der som purung erklærede sig rede til at sælge ud til dameundertøjsindustrien. De får sikkert en vis moro ud af at se, hvordan Dylan tackler den situation, han forudså mere end 40 år tidligere.

Dylans forkærlighed for biler og motorcykler fremgår af utallige fotos af Dylan fra ungdom til alderdom, og i 2007 medvirker han i en 60 sek. lang reklame for bilmærket Cadillac Escalade.[20] En sortklædt Dylan iført cowboyhat og handsker sidder ved rattet og kører igennem et landskab med en amerikansk og patriotisk ikonografi. I selskab med tavse Dylan passerer vi øde marker, landbrugsredskaber, vandingsanlæg, olieboringer, en ørn, der letter, trucks, kvæg, jernbanespor og elmaster. Underlægningsmusikken er en instrumentel sekvens af musikeren Smogs (Bill Callahan) sang «Held» (1999). Ved et vejkryds standser Dylan bilen, går lidt rundt og siger: «What's life without the occasional detour?», og der sluttes af med teksten: «Life. Liberty and The Pursuit». Den lidt gådefulde replik, Dylan udtaler, skaber betydningsforbindelser mellem kunstneren, hans eksistentielle tilværelsestolkning og bilen, som han har valgt til sine vigtige omveje. Dylan er senere med i en længere version af reklamen (2 min.),[21] hvor et uddrag

af hans eget radioprogram, *Theme Time Radio Hour*, afspilles. Sekvensen er fra det program, der eksplicit handler om Cadillac og de sange, hvori bilen optræder (udsendelse, nr. 56, anden sæson).[22] Reklamen slutter med at pointere, at Dylans radioudsendelser er en del af bilens udstyr. Med Cadillacreklamen begynder Dylan at bruge andre brands til at reklamere for sig selv som brand, en tendens, der allerede ses tydeligt i hans reklame for Apples iPod i 2009, hvor man oplever, at iPod'en kan bruges til at lytte til Dylans musik fra albummet *Modern Times*. Denne tendens understreges i hans store Super Bowl-reklame for Chrysler.

Super Bowl er en ubegribeligt vigtig amerikansk sportsbegivenhed, en national fest, som markerer den årlige afslutning på den professionelle amerikanske fodboldliga. Super Bowl-kampen afholdes den første weekend i februar. Prisen for reklamer er astronomiske, og der er enorm prestige knyttet til at optræde som kunstner ved Super Bowl. Den sanger, der vælges til at synge nationalsangen, er nærmest blevet helgenkåret, og fortolkningen af sangen kan blive en politisk og ideologisk erklæring, som da Whitney Houston i 1991 sang hymnen og med sin stemmes fantastiske tonale register betonede sangens ord om frihed. Hun fik gjort «The Star-Spangled Banner» til en hyldest til friheden og en politisk erklæring om sorte amerikaners frihedskamp.[23] Dylan har aldrig optrådt ved Super Bowl, men i 2014 var han med i to reklamer, der blev sendt undervejs: en reklame for Chryslerbiler og en reklame for yoghurt fra Chobani.[24] I yoghurtreklamen optræder Dylan ikke selv, men hans gamle kærlighedssang «I want you» (1966) bliver brugt som underlægningsmusik i en lille film om en lækkersulten kæmpebjørn, der leder efter yoghurt i en lokal dagligvarebutik. Begge reklamer omhandler amerikanske produkter og anslår et patriotisk tema.

I den 2 minutter lange Chryslerreklame[25] optræder Dylan selv og henvender sig direkte til seerne. Reklamen indledes med

et billede af et motorvejsnetværk, hvorefter der klippes til et billede af en rygvendt Dylan, der synger og spiller for et enormt, udendørs publikum. Scenen skal tydeligvis lede tanken hen på Dylans optræden ved borgerretsmarchen i Washington 1963, hvor han spillede lige før Martin Luther Kings berømte «I have a dream»-tale. Herefter følger et billede, hvor vi ser ind gennem persienner på små filmsekvenser med cowboys til hest, unge sportsfolk og en ung kvinde, der har svøbt sig i det amerikanske flag. Hun lader flaget folde sig ud, mens Dylans voiceover siger: «Is there anything more American than America?» Et sådant gådelignende spørgsmål er typisk Dylanretorik. Vi kender det igen fra en stribe af hans klassiske sange. I hans måske allermest berømte sang, «Blowing in the Wind» (1963), hedder det i indledningens gådefulde retorik:

> How many roads must a man walk down
> Before you call him a man?
> How many seas must a white dove sail
> Before she sleeps in the sand?
> Yes, and how many times must the cannonballs fly
> Before they're forever banned?[26]

Nu spørger han til det amerikanske og Amerika. Reklamen kredser om spørgsmålet ved at vise scener fra Amerika. Vi ser korte ikonografiske sekvenser fra motorvejsrestauranter, veje, forlystelser og fra sport, og vi ser filmstjernerne Marilyn Monroe og James Dean. Indimellem kommer der billeder af Dylans guitar og hans hånd. Han er med os hele tiden, og på et tidspunkt går han os direkte i møde: Han kører ned i en elevator (som kom han fra et højere luftlag) og taler direkte til os. Underlægningsmusikken er sangen «Things Have Changed» (2000), som Dylan skrev til filmen *The Wonder Boys*. Dylan vandt en Oscar for denne filmmusik.

Dylans stemme fortæller om, at man ikke kan importere noget originalt, man kan ikke snyde med det sande «cool», man kan ikke kopiere «legacy», og til dette ord knyttes en reklame fra anden verdenskrig, der viser en sej og muskuløs arbejderkvinde. Den patriotiske sekvens fletter historien om Detroit som hjembyen for den første bilproduktion ind i sin fortælling og hylder de arbejdende mænd og kvinder ved samlebåndet. Også billeder fra Dylans ungdom dukker op, og sekvensen sluttes med en scene med en smilende sort arbejder og Dylans erklæring: «You can't import American Pride.» Billedet af noget kaffe, hvor farverne sort og hvid blandes, leder frem til afslutningen, hvor Dylan i imperativer, der også minder om hans sange, siger: «Let Germany brew your bear», «Let Schwitzerland make your watch», «Let Asia asample your phone», «We will build your car». Vi ser billeder af fabrikation af øl, ure og telefoner, og til slut følger vi Dylan igennem en billardsalon. Han tager del i spillet og stiller sig for bordenden, og bag ham står en større forsamling af mandlige arbejdere i alle aldre og fra forskellige tidsaldre. Dylan udtaler i afslutningen ordene «We will build your car», mens han læner sig ind over bordet og ser direkte på tilskuerne. Vi hører faktisk ikke selve teksten til «Things have Changed» før til sidst. Den kunne måske underminere budskabet om, at det er bilfabrikationen, der har skabt Amerika. Eller også prøver reklamen at knytte en forandret globaliseringstanke til Chrysler, ikke en no-nations-globalisering, men en united nations-globalisering, hvor nationer værdsætter hinandens ekspertise.

Nogle af Dylankenderne kom hurtigt i tanke om hans gamle sang fra 1983, «Union Sundown», som handler om en grådig kapitalisme, der, støttet af staten, har outsourcet produktionen og bruger billig arbejdskraft i fattige lande. Det er slut med fagforeningerne – de er gået med til omlægningerne, og nu dør de som dinosaurusser. Demokrati og retfærdighed er en illusion. Vold

og grådighed hersker i verden. Dagligvarer importeres fra fattige lande, og hvis man ser sig om i sit hjem, møder man de billige varer:

> All the furniture, it says «Made in Brazil»
> Where a woman, she slaved for sure
> Bringin' home thirty cents a day to a family of twelve
> You know, that's a lot of money to her[27]

Det paradoksale ved reklamen er, at Chrysler blev købt af det italienske Fiat i januar 2014, og den samlede virksomhed i realiteten blev lige så europæisk, som den er amerikansk. Desuden har Chrysler siden midten af 1990'erne haft fabrikker i Mexico. Reklamens patriotiske billede stemmer måske bedre overens med Dylans holdninger og hans globaliseringskritik i hans sange end med produktets oprindelse.

Et andet amerikansk produkt, som Dylan har promoveret, er IBM Watson, en computer, der kan svare på mundtlige spørgsmål. Dylan optrådte i en 30 sekunder lang tv-reklame for computeren i 2015.[28] Reklamen former sig som en samtale mellem Dylan og computeren. De to mødes i et næsten tomt rum. Dylan sidder på en sofa med en stor bogreol bag sig, og han har sin guitar med. Computeren står på et sofabord, og den fortæller ham, at den har udviklet sine sprogkompetencer ved at læse hans sange. Den siger, at den kan læse 800 millioner sider i sekundet. Dylan siger, at det sandelig er hurtigt. Computeren fortæller, at de vigtigste temaer i Dylans sange er tiden, der går, og kærligheden, der blegner. Dylan erklærer, at det jo nok er rigtigt, og computeren siger, at den aldrig har kendt kærligheden. Dylan foreslår, at de to skal skrive en sang sammen. «Jeg kan synge», siger computeren og begynder «Do Be Do/Do Be Do». Dylan rejser sig og forlader rummet med sin guitar. Den afsluttende tekst lyder: «IBM Watson thinks with us to outthink the limits of creativity.» I reklamen overskygger

maskinens grænser dens formåen. Den kan ikke synge, selv om den kender og kan overskue hele Dylans opus, og den er en lidt stakkels «skabning», der aldrig har kendt kærligheden. Men den er på talefod med geniet Dylan. Den får nærmest lov til at interviewe ham, og han, der ellers hader at få udlagt sine tekster, giver den fuldstændig ret i dens temmelig banale udlægning af hans sange. Dylan ser faktisk ud til at være imponeret af computeren. Dylans genialitet knyttes til Watson; den får ham til at optræde meget venlig og imødekommende, tilmed smile, og måske forlader han den for at tænke nærmere over, hvordan de to kan samarbejde og overskride grænserne for kreativitet. De forskellige kulturelle betydninger, der er knyttet til Dylans skyhed over for interview, hans vrissenhed og uvilje til at svare på spørgsmål, fordufter ved mødet med computeren, der gør geniet imødekommende og samarbejdsvillig.

Eget whiskeybrand

Et af Dylans senere tiltag er reklamen for hans eget amerikanske whiskeybrand, Heaven's Door (2018). Brandet er skabt i et samarbejde mellem forretningsmanden Marc Bushala og Dylan i deres fælles firma, Heaven's Door Spirit, der ligesom whiskeyen er opkaldt efter en af hans sange, «Knocking on Heaven's Door» (1973). Det er det første consumerbrand, Dylan selv har skabt. Det består af fire slags whiskey, og Dylan har forsynet flaskerne med gengivelser af de jernlåger, han i de senere år har givet sig til at fremstille af brugt jern. I en billedserie om whiskeyen ser man først Dylan i gang med smedearbejde iført svejseudstyr, dernæst en elegant aftenklædt Dylan, der sidder i et bibliotek med en bog i den ene hånd og et glas whiskey i den anden. En håndskrevet, signeret tekst siger: «We wanted to create a collection of American whiskeys that, in their own way, tell a story. Bob Dylan.»[29]

Reklamebilder for whiskey-merket Heaven's Door. Gjengitt med tillatelse.

Det er de forskellige kulturelle betydninger omkring kunstneren Dylan, som overføres til whiskeyen. Brandet har den enorme fordel, at Dylans sange har masser af henvisninger til netop whiskey. Han har eksempelvis indsunget folkesangen «Copper Kettle», som beskriver, hvordan man destillerer whiskey, på albummet *Self Portrait* (1970). Det store katalogs sange, hvor arbejdere og whiskey forbindes, kaldes frem. Også Dylans egen optræden som svejser på reklamebillederne understreger arbejderens forkærlighed for whiskey. Dylan er både den hårdtarbejdende svejser og digteren, der læser i sit bibliotek. Hans sociale rækkevidde fra arbejderklasse til intelligens er i spil og forsyner whiskeyen med en aura, der understreges af teksten: whiskey, som på sin egen måde kan fortælle en historie. Serien er et kunstværk på linje med Dylans øvrige. Forretningspartneren Marc Bushala erklærer om Dylan: «He didn't sell out. This is his brand and it's his idea. We just helped him do what he wanted to do.»[30]

Dylan var som ung optaget af, hvordan lyd, billede og film er lavet. Hvordan gør man? Hvad er det for et sprog, der bruges, og hvordan er det skruet sammen? Hans lange karriere med reklamer er et udtryk for denne interesse, og man kan følge, hvordan reklamesproget giver genklang i sangene. Reklamens spørgende retorik finder paralleller hos Dylan, ligesom dens slogans har lighedstræk med hans effektfulde omkvæd. Reklamens imperativer kan endvidere sammenlignes med Dylans hyppige brug af bydende vers, tænk blot på den tidlige sang «Don't Think Twice, It's All Right» (1963), hvor vi både har det sloganlignende omkvæd og imperativet. Dylans sange har på deres side også influeret reklamerne, ikke mindst fordi han optræder med sine sange og sin person i en række storstilede reklameprojekter.

Når man studerer Dylanreklamerne, bliver man imidlertid mere og mere i tvivl om, hvem der faktisk reklamerer for hvad. Chryslerreklamen er faktisk i højere grad en reklame for Dylan

Heaven's Door. Gjengitt med tillatelse.

og hans holdning til globaliseringen, end den er en reklame for bilmærket. IBM-reklamen påkalder Dylans genialitet som sangskriver, mens computeren højst kan rose sig af at få lov til at tale med ham. Victoria's Secret reklamerer for den gådefulde, maskuline kunstner, der endelig udlever sin gamle drøm om at sælge ud til dameundertøj.

Lou Reed talte i 2013 om, at kunstnerne ikke længere sælger ud; de gør marketing- og reklamebranchen til samarbejdspartnere i deres kamp mod digitaliseringens udfordringer. Dylan tager tendensen et radikalt skridt længere og bruger reklamerne som en mulighed for at udvikle og fremme sit verdensomspændende brand og sin kunst som et netværk af kulturbetydninger. Reklamer for

produkter, der ikke direkte vedrører ham eller hans kunst, bliver Dylanaktører. Det er ikke Dylan, der reklamerer for Chrysler, det er Chrysler, der reklamerer for Dylan og overfører sin kulturbetydning som et gammelt amerikansk varemærke, produceret af dygtige amerikanske arbejdere, til ham i den bedste amerikanske sendetid.

Med whiskeybrandet er Dylan for første gang selv blevet consumerbrandproducent. Lader han det være godt med whiskeyen, eller fortsætter han ad dette spor med at forbinde sit eget sangskriverbrand med andre brands? Det er ufortalt, men det turde være velkendt, at Dylan elsker at overraske og forarge og optræde på måder, som ingen forventer af ham, og som mange vil hade ham for.

Forargelsen bølger

Dylans karriere med reklamer har altid forarget; en strøm af protester har fulgt ham, og han er gang på gang blevet gjort til grin. Nogle kritikere har ikke så meget imod Dylans optræden i reklamer, men synes, at reklamerne er elendige. Ord og billeder i Chryslerreklamen får kontant kritisk afregning af Amy Davidson Sorkin i *The New Yorker* (3.2.2014). Hun hævder, at både billedside og tale er elendigt tænkt. Er det eneste, amerikanerne, dur til, at fremstille biler, spørger hun forarget:

> All we're asking for is to build cars. Who cares if other people make better phones (or that Chrysler is part of Fiat)? It's the international manufacturing infrastructure reimagined as the divvying up of toys in a preschool, with Tinkertoys thrown into the corner in favor of some Matchbox racers. Dylan is playing an ode to parochialism. And why cars? «Because what Detroit created was a first and became an inspiration to the rest of the world.»

> What that «first» was isn't specified; the image, weirdly, is of an Autobahn sign. One doesn't have to get into the historical timeline of who invented the car or the relative development of freeways and the Autobahn (and its uses) to be baffled. We are now at least psychologically prepared for the sight of Dylan talking to a chair, or to his Swiss watch, at a national political convention.[31]

Forskellige fans vendte sig på sociale medier mod det ideologiske indhold i Chryslerreklamen. Haroohurray skrev på Reddit:

> Any one else disappointed/offended by Dylans Chrysler ad during the Super Bowl?
> Dylan has always been a hero of mine, and I was pretty shocked by this ad. I found it xenophobic and borderline racist. I also feel like Dylan has sold out a little bit and betrayed his principles – which is sad to see so late in the game. How does anybody else feel about this?[32]

Der kom en stribe svar, men få delte Haroohurrays kritik. En enkelt var bekymret for, at Dylans hår så meget tørt ud, og at han havde et tykt lag af makeup i ansigtet! Var der noget galt med ham? Et par stykker brugte anledningen til at fyre vittigheder af. Andre vendte sig eksplicit mod tanken om reklamen som racistisk. Det gjaldt eksempelvis Hwy61Revisited:

> xenophobic and borderline racist
> That's absolutely fucking idiotic, there was nothing «racist» or «xenophobic» about this commercial once so ever. It was a commercial about American pride, saying that Germany can make our beer and Asia can make our phones isn't fucking xenophobic or racist, and if you think it is you are vastly over analyzing what Dylan was saying. I hate people that try to twist and turn someones

> words into something racist or hate filled when it obviously isn't. You are no different that the people that were bashing Dylan for controversial lyrics in the 1960's. It's a fucking commercial, it has a patriotic undertone no doubt but its not selling out once so ever, in fact I think its the total opposite of selling out. Dylan is defending a dying industry in a nearly dead town and encouraging fellow Americans to help support it and hopefully bring back a classic American city from the hell hole it has become.[33]

Chryslerreklamen blev også genstand for komik, da man i talkshowet Conan fra Team Coco lavede en udvidet version. Showets vært fortalte, at der havde været en udvidet version, som man nu kunne vise. Her fortsatte man simpelthen reklamens liste i det absurde:

> [L]et France make your water, let Denmark make your cheese, let India answer your tec-support, let Chile catch your seabass, let Mexico make your piñatas, let Canada make your dental floss, let Costa Rica sew your cargo short, let Yemen manufacture your Chia Pets, let Japan produce your animated Tortur Chords, we will build your car[34]

Dylans reklamer har også ofte efterladt fans og followers yderst forbløffede. DJ Dennis Elsas citeres for at erklære Victoria's Secret-reklamen for mærkelig:

> «It's weird,» said New York disc jockey Dennis Elsas, who's played Dylan music for three decades. «I would be hesitant to say it's awful or wonderful. It's just strange.»[35]

Og mange SoMe-kommentarer går i den retning. Dylan er ikke for fastholdere.

Et langt liv med reklamer

Dylan har fortalt om, hvordan han er vokset op med reklamen som et moderne og fascinerende fænomen. Han er fantasiens forbruger, længe før han har været i et stormagasin. Som kunstner bruger han reklamens sprog på linje med de mange andre sproglige referencer, han benytter sig af både fra klassisk digtning og fra folkemusiktraditionen. Men reklamebranchen lærer også af ham og hans sange. Hans karriere starter i en periode, hvor mange unge kunstnere ser en modsætning mellem kunst og marketing. Kunstnere kompromitteres, hvis de sælger ud til reklamebranchen. Men forholdene forandres med globaliseringen og digitaliseringen. Kunstnere begynder at alliere sig med reklamebranchen, og her ser det ud til, at Dylan tager mere radikale skridt end de fleste. Hans deltagelse i reklamer overskrider genrens grænser, som i Victoria's Secret-reklamens udstilling af en mandlig potens, der tydeligvis skal hjælpes på vej, og i IBM-reklamen, hvor seeren får medynk med det lidt naive produkt. Dylan får tillige store brands som Chrysler til at reklamere for sig selv som et never-ending kunstnerisk netværk, der vokser ud af amerikansk kultur og historie, og han bruger tilmed reklamen for det ærkekapitalistiske foretagende til at udtrykke sin modstand mod en grådig, global kapitalisme, som han advarede mod i en af sine sange flere årtier tidligere. «Going to bird my buy» er måske, hvad Dylan har foretaget sig i sin karriere med reklamer.

Noder

1 Dylan. *Chronicles. Volume One* (London: Scribner, 2012), 50.
2 Jf. Selnes. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan* (Oslo:Vidarforlaget 2016), s. 143. Vitalisreklamen er tilgængelig på youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=C3s284_8JvQ.
3 Jf. Thorsen. «Radikal», *Store norske leksikon*. https://snl.no/radikal (2019), 5.3.2021.
4 Jf. Mai. *Digteren Dylan* (København: Gyldendal, 2018), 29 ff.
5 Silverberg. *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde. Between Radical Art and Radical Chic* (New York: Taylor & Francis Group, 2010), 197.
6 Foster. «Death in America», Michelson (red.). *Andy Warhol* (Cambridge, 2001), 71.
7 Warhol og Hackett. *POPism.The Warhol Sixties* (Orlando: Harcourt, 2015), 108.
8 Jf. Scherman og Dalton. *Pop: The Genius of Andy Warhol* (London: HarperCollins, 2010).
9 Bals. «Bob Dylan & the Strange Journey of Warhol's Silver Elvis», https://fredbals.medium.com/bob-dylan-the-strange-journey-of-warhol-s-silver-elvis-c56432cd4f01 (2016), 5.3.2021.
10 Dylan. *The Lyrics 1961–2012* (New York: Simon and Schuster, 2016), s. 167.
11 Dylan, *Chronicles*, 174.
12 Jf. Pichaske. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan* (New York: Continuum, 2010), 65 ff.
13 Jeg har anvendt et bricolage-begreb, der har udgangspunkt i Claude Lévi-Strauss' bestemmelser, i forbindelse med Dylans kunstneriske praksis, se nærmere: Mai. «Tingene har forandret sig – også for kunstneren», 120.
14 Young. «This Note's for you». https://www.azlyrics.com/lyrics/neilyoung/thisnotesforyou.html, u.å., 5.3.2021.
15 McCracken. «Who is the celebrity endorser? Cultural foundations of the endorsement process», 312.
16 Erdogan. «Celebrity Endorsement. A Literature Review», 301.
17 Reed. «Cannes Lions 2013», https://www.youtube.com/watch?v=82mvq6upO9w (2013), 5.3.2021.
18 Klein, Meier og Powers. «Selling Out: Musicians, Autonomy,

and Compromise in the Digital Age», 234.

19 Se reklamen her: https://www.youtube.com/watch?v=o_5FAgxX3Fw (2018), 5.3.2021.

20 Se reklamen her: https://www.youtube.com/watch?v=9X3Bcm-f3ckQ (2009), 5.3.2021.

21 Se reklamen her: https://www.youtube.com/watch?v=YRkch5FcN-8 (2014), 5.3.2021.

22 Udsendelsen kan aflyttes her: http://www.themetimeradio.com/episode-56-cadillac/, u.å., 5.3.2021.

23 Se Whitney Houstons optræden her: https://www.youtube.com/watch?v=N_lCmBvYMRs (2012), 5.3.2021.

24 Se reklamen her: https://www.youtube.com/watch?v=X-MEfF0A2ihY (2014), 5.3.2021.

25 Se reklamen her: https://www.youtube.com/watch?v=UU-6CFr2ndbQ&t=2s (2014), 5.3.2021.

26 Dylan. *The Lyrics 1961–2012*, 53.

27 Dylan. *The Lyrics 1961–2012*, 472.

28 Se reklamen her: https://www.youtube.com/watch?v=8xYvwcnHn9k (2016), 5.3.2021.

29 Se billedmaterialet her: https://www.heavensdoor.com/, 5.3.2021.

30 Helmore. «Tangled up in booze: Bob Dylan launches his own brand of whiskey», https://www.theguardian.com/music/2018/apr/29/bob-dylan-whiskey-heavens-door (2018), 5.3.2021.

31 Sorkin. https://www.newyorker.com/news/amy-davidson/why-bob-dylan-lost-the-super-bowl-and-why-coke-won (2014), 5.3.2021.

32 Haroohurray. https://www.reddit.com/r/bobdylan/comments/1wuu7z/any_one_else_disappointedoffended_by_dylans/, u.å., 5.3.2021.

33 Hwy61Revisited. https://www.reddit.com/r/bobdylan/comments/1wuu7z/any_one_else_disappointedoffended_by_dylans/, u.å., 5.3.2021.

34 Team Coco. https://www.bing.com/videos/search?q=team+coco+Dylan+chrysler&docid=608037709067650897&mid=AFEC862BCC49C8596FB4AFEC862BCC49C8596FB4&view=detail&FORM=VIRE (2014), 5.3.2021.

35 Today. «Dylan's lingerie ad sparks controversy». https://www.today.com/popculture/dylans-lingerie-ad-sparks-controversy-wbna4670845 (2004), 5.3.2021.

Referencer

Adorno, Theodor W. *Introduction to the Sociology of Music*, oversat af E.B. Ashton. New York: The Seabury Press, 1976.

Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer. *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*, oversat af Per Øhrgaard. København: Gyldendal, 1944/1996.

Angel, Callie. *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonné, Volume One*. New Work: Harry N. Abrams, 2006.

Apple iPod. https://www.youtube.com/watch?v=3rH1ziC060A, 5.3.2021.

Bals, Freddy. «Bob Dylan & the Strange Journey of Warhol's Silver Elvis». https://fredbals.medium.com/bob-dylan-the-strange-journey-of-warhol-s-silver-elvis-c56432cd4f01, 2016, 5.3.2021.

Bürger, Peter. *Theory of the Avantgarde*, oversat af Michael Shaw. Minnesota: University of Minnesota Press, 1974/1984.

Cadillac Escalade. https://www.youtube.com/watch?v=9X3Bcmf3ckQ, 2009, 5.3.2021.

Cadillac / XM Radio commercial. https://www.youtube.com/watch?v=YRkch5FcN-8, 2014, 5.3.2021.

Chobani Yogurt. https://www.youtube.com/watch?v=XMEfF0A2ihY, 2014, 5.3.2021.

Chrysler. https://www.youtube.com/watch?v=UU6CFr2ndbQ&t=2s, 2014, 5.3.2021.

Dylan, Bob. Press Conference. 3. December 1965 San Francisco. https://www.youtube.com/watch?v=OMp8x4SYREI&t=632s, u.å., 5.3.2021.

Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. London: Scribner, 2012.

Dylan, Bob. *The Lyrics 1961–2012*. New York: Simon and Schuster, 2016.

Eckhardt, Giana M. og Alan Bradshaw. «The erasure of antagonisms between popular music and advertising». *Marketing Theory* 14(2) (2014): 167–183.

Erdogan, B. Zafer. «Celebrity Endorsement. A Literature Review». *Journal of Marketing Management* 15 (1999), 291-314.

Foster, Hal. «Death in America», Michelson (red.). *Andy Warhol*. Cambridge: 2001-

Haroohurray. https://www.reddit.com/r/bobdylan/comments/1wuu7z/any_one_else_disappointedoffended_by_dylans/, u.å., 5.3.2021.

Heaven's Door. https://www.heavensdoor.com/, u.å., 5.3.2021.

Helmore, Edward. «Tangled up in booze: Bob Dylan launches his own

brand of whiskey», https://www.theguardian.com/music/2018/apr/29/bob-dylan-whiskey-heavens-door, 2018, 5.3.2021.
Houston, Whitney. https://www.youtube.com/watch?v=N_lCmB-vYMRs, 2012, 5.3.2021.
Hwy61Revisited. https://www.reddit.com/r/bobdylan/comments/1wuu7z/any_one_else_disappointedoffended_by_dylans/, u.å., 5.3.2021.
IBM Watson. https://www.youtube.com/watch?v=8xYvwcnHn9k, 2016, 5.3.2021.
Klein, Bethany, Leslie M. Meier og Devon Powers. «Selling Out: Musicians, Autonomy, and Compromise in the Digital Age». *Popular Music and Society* 40/2, 2017, 222–238.
Lash, Scott og Celia Lury. *Global Culture Industry. The Mediation of Things*. New Hampshire: Policy Press, 2007.
Mai, Anne-Marie. «Tingene har forandret sig – også for kunstneren». I *Hvor dejlige havfruer svømmer*, redigeret af Anne-Marie Mai m.fl., 117–149. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.
Mai, Anne-Marie. *Digteren Dylan*. København: Gyldendal, 2018.
Mai, Anne-Marie (red.). *New Approaches to Bob Dylan*. Odense: University Press of Southern Denmark, 2019.
McCracken, Grant. «Who is the celebrity endorser? Cultural foundations of the endorsement process». *Journal of Consumer Research*. Volume 16 (December 1989), 310–321.
Pichaske, David. *Song of the North Country: A Midwest Framework to the Songs of Bob Dylan*. New York: Continuum, 2010.
Reed, Lou. «Cannes Lions 2013», https://www.youtube.com/watch?v=82mvq6upO9w, 2013, 5.3.2021.
Scherman, Tony og David Dalton. *Pop: The Genius of Andy Warhol*. London: HarperCollins, 2010.
Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
Silverberg, Mark. *The New York School Poets and the Neo-Avant-Garde. Between Radical Art and Radical Chic*. New York: Taylor & Francis Group, 2010.
Sorkin, Amy Davidson. «Why Bob Dylan lost the Super Bowl». https://www.newyorker.com/news/amy-davidson/why-bob-dylan-lost-the-super-bowl-and-why-coke-won, 2014, 5.3.2021.
Team Coco. https://www.bing.com/videos/search?q=team+coco+-Dylan+chrysler&docid=608037709067650897&mid=AFEC-

862BCC49C8596FB4AFEC862BCC49C8596FB4&view=detail&FORM=VIRE, 2014, 5.3.2021.
Theme Time Radio. http://www.themetimeradio.com/episode-56-cadillac/, u.å., 5.3.2021.
Thorsen, Dag Einar. «Radikal», *Store norske leksikon*. https://snl.no/radikal, 2019, 5.3.2021.
Today. «Dylan's lingerie ad sparks controversy». https://www.today.com/popculture/dylans-lingerie-ad-sparks-controversy-wbna4670845, 2004, 5.3.2021.
Victoria's Secrets. https://www.youtube.com/watch?v=0_5FAgxX3Fw, 2018, 5.3.2021.
Warhol, Andy og Pat Hackett. *POPism. The Warhol Sixties*. Orlando: Harcourt, 2015.
Wolf, Reva. *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
Young, Neil. «This Note's for you». https://www.azlyrics.com/lyrics/neilyoung/thisnotesforyou.html, u.å., 5.3.2021.

Diskografi

Bob Dylan, «Blowing in the wind», *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia, 1963. LP.
Bob Dylan, «Don't Think Twice, It's All Right», *The Freewheelin' Bob Dylan*. Columbia, 1963. LP.
Bob Dylan, «Like a Rolling Stone», *Highway 61 Revisited*, Columbia, 1965. LP.
Bob Dylan, «Subterranean Homesick Blues», *Bringing It All Back Home*, Columbia, 1965. LP.
Bob Dylan, «I want you», *Blonde on Blonde*, Columbia, 1966. LP.
Bob Dylan, «Copper Kettle», *Self Portrait*, Columbia, 1970, LP.
Bob Dylan, «Knocking on Heaven's Door», *Pat Garrett & Billy the Kid*, Columbia, 1973. LP.
Bob Dylan, «Union Sundown», *Infidels*, Columbia, 1983. LP.
Bob Dylan, *Modern Times*, Columbia, 2006. LP.
Whitney Houston, «The Star Spangled Banner», *The Star Spangled Banner*, Sony Legacy, 2001. CD.
Smog, «Held», *Knock Knock*, Drag City, 1999. CD.
Neil Young, «This Note's for You», *This Note's for You*, Reprise, 1988. LP.

«Wonderful Sampler»

Radikal intertekstualitet hos den sene Bob Dylan

Amund Børdahl

Some of these bootleggers, they make pretty good stuff
Plenty of places to hide things here if
you want to hide 'em bad enough

BOB DYLAN, «SUGAR BABY», *«LOVE AND THEFT»* (2001)[1]

Lots of places to hide things, you want to hide
them bad enough. Ain't like Easter eggs, like
Christmas presents. Like life and death.

LARRY BROWN, «KUBUKU RIDES (THIS IS IT)», *FACING THE MUSIC* (1988)[2]

Bob Dylan vant, som vi vet, Nobelprisen i litteratur i 2016 for å ha «skapt nye poetiske uttrykk innenfor den store amerikanske sangtradisjonen». Begrunnelsen er like klok som den er kort. Den formulerer et argument for å gi Dylan en litteraturpris, den mister ikke av syne at det er en sanger det er snakk om, og den ivaretar spennet mellom original skaperkraft og tradisjonstilknytning i Dylans verk. I et intervju rett etter pristildelingen omtalte Sara Danius, daværende sekretær i Svenska Akademin, Dylan som en stor poet i den engelskspråklige tradisjonen, «a

great poet in the English-speaking tradition». Så føyde hun til i samme åndedrett at han er «a wonderful sampler – a very original sampler».[3] Det engelske ordet «sampler» betyr strengt tatt en samplemaskin, eller, i eldre betydninger av ordet, en som selger vareprøver, eller et broderi som blander stilarter. Det var neppe det Danius hadde i tankene da hun beskrev Dylan, selv om tampen brenner i alle disse betydningene. Med sampler sikter hun åpenbart til en kunstner, en poet, en låtskriver, som skaper kunst ved å sample eksisterende materiale, for på det viset å frembringe noe vidunderlig nytt og originalt.

Bob Dylan er altså en vidunderlig og veldig original sampler. Hans «nye poetiske uttrykk», hva enten vi tar formuleringen i betydningen nye bilder, rim og refrenger (Danius' utlegning i nevnte intervju), eller som nye kunsteriske uttrykk i en bredere forstand,[4] oppstår ikke på bakgrunn av ingenting, men innenfor en tradisjon. Det vil nærmest per definisjon si innenfor en sammenheng der det nye allerede fins på forhånd. «Try to create something original, you're in for a surprise», uttalte den nyslåtte prisvinneren et halvt år etterpå i anledning den tredje og største bunken slagere fra The Great American Songbook som han forsynte fansen med på denne tiden, trippelalbumet *Triplicate* (2017).[5] Få vil likevel benekte at den unge Dylan i sin eksplosive genialitet omkring midten av 1960-tallet skapte sanger som var nye og uhørte både utenpå og inni. Da Danius ble spurt av en journalist hvor hun ville foreslå at man begynte å lese årets nobelprisvinner, svarte hun med å anbefale den femti år gamle diktsamlingen *Blonde on Blonde*. Den er fantastisk, mente hun, i tråd med tradisjonen, får vi vel si. Ifølge litteraturkritikkens høye smaksdommer Harold Bloom viser poeter som William Wordsworth og Walt Whitman sitt verd det første tiåret; resten er lange etterspill, der det bare nå og da glimter til.[6] Dylan sleper rundt på en rem av den samme huden, men bare unntaksvis har

han i årenes løp satt tempoet noe særlig ned av den grunn. Etter hvert har han imidlertid skrudd opp for lyden av den store amerikanske sangtradisjonen som han synger innenfor, og, parallelt med det, lagt seg tettere opp mot eksisterende tekster i sine valg av de ordene som han ved siden av sine egne evergreens vil synge.

«Wonderful» i «wonderful sampler», har det slått meg, kan også utlegges som «forunderlig». Det er noe forunderlig over Bob Dylans sampling, spesielt i senere år. Med senere år mener jeg det siste kvarte århundret omtrent, som kan sies å utgjøre en samlet fase i Dylans karriere eller livsverk. Perioden kan strekkes til å utgjøre en tredveårsperiode dersom vi inkluderer de to akustiske albumene med traditionals og coverlåter fra tidlig 1990-tall, *Good as I Been To You* (1992) og *World Gone Wrong* (1993). Eller vi kan velge «come back»-albumet *Time Out of Mind* fra 1997 som portal. Eller vi kan, og spesielt dersom talen er om sampleren Dylan, fremheve *«Love and Theft»* fra 2001 som det store gjennombruddet for en ny type gjenbruksestetikk eller -metode i Dylans sangskriving – en estetikk eller metode som dette albumet navngir allerede i tittelen, med sitt lån av tittelen på Eric Lotts bok *Love and Theft* fra 1993 om *blackface minstrelsy* på amerikansk 1800-tall.[7]

Det forunderlige med Bob Dylans sampling består for det første i fenomenets omfang. Overalt dukker det opp brokker av eksisterende dikt og sanger, romaner, filmer og skuespill, og sangene han synger, er ofte mer eller mindre direkte, ofte ganske direkte, kalkert over eksisterende melodier og arrangementer. Dylans lån eller tyverier er ikke fullstendig kartlagt og blir det neppe noensinne heller. Takket være den ivrige, om enn spredte og ukoordinerte, innsatsen til dylanologene, ikke minst den typen dylanologer som publiserer sine forskningsfunn fortløpende på internett, er det imidlertid mulig å danne seg et stadig mer utførlig og detaljert inntrykk av Dylans tekstlige og musikalske forelegg.

For det andre skjer bruken av foreleggene i en forunderlig veksling mellom åpne allusjoner og skjulte sitater, mellom gammelt og nytt, fra fjern og nær. Det er ikke alltid lett å trekke grensene mellom kunstneriske intensjoner og tilfeldige kombinasjoner, mellom fortolkningsmessig distinkte og håndterbare størrelser, og fragmenter i fri flyt mot en allemannseid talestrøm av resirkulert språk. Dylan er *all over the place*. Selv om brorparten av det han gjør, kan relateres til den amerikanske sangtradisjonen og er i slekt med hva andre innenfor denne tradisjonen har holdt på med og holder på med, er han også her et hestehode foran alle andre. Dylan kan i sin gjenbruk av tekster og melodier ikke karakteriseres som annet enn radikal, eller revolusjonær om man vil,[8] med mindre man vil ty til krassere ord som frekk og skamløs. Bortsett fra i opprørte innlegg på internettet slipper imidlertid Dylan unna med alt han foretar seg, slik en mestertyv må.

Mestertyven tas på fersken

Med «*Love and Theft*» og oppfølgeren *Modern Times* kom tyven Bob Dylan for alvor i rampelyset. «Who's This Guy Dylan Who's Borrowing Lines From Henry Timrod?» spurte *The New York Times* i september 2006, etter at en diskjockey i Albuquerque, Scott Warmuth, hadde hintet dem om innslagene på *Modern Times* fra sørstatspoeten Henry Timrod (1828–1867).[9] Vi snakker om et drøyt dusin mer eller mindre omarbeidede fraser eller poetiske uttrykk fra åtte forskjellige Timrod-dikt, fordelt på fem av platens ti sanger. Også på åpningssporet på «*Love and Theft*», «Tweedle Dum and Tweedle Dee», samt i filmsangen «'Cross The Green Mountain» (2003), hadde Dylan lånt ord og formuleringer fra Timrod.

I sistnevnte sang er Timrod i lag med åtte andre poeter fra tiden omkring den amerikanske borgerkrigen.[10] En av dem er Walt Whitman. Hans «Come Up from the Fields Father» (1865) leverer ord og innhold til den gripende nest siste strofen, om moren som mottar et brev om at sønnen er såret, men snart vil bli bedre, mens sannheten er at han er død:

> A letter to mother came today
> Gunshot wound to the breast is what it did say
> But he'll be better soon, he's in a hospital bed
> But he'll never be better – he's already dead

> Come up from the fields father, here's a letter from our Pete, / And come to the front door mother, here's a letter from thy dear son. [...] Sentences broken, *gunshot wound in the breast, cavalry skirmish, taken to hospital, / At present low, but will soon be better* [...] *See, dearest mother, the letter says Pete will soon be better.* / Alas poor boy, he will never be better [...] While they stand at home at the door he is dead already (originalens utheving)[11]

Dette er bare et utdrag av Whitmans tåredryppende historie av et dikt, så vi legger greit merke til hvordan Dylan effektivt komprimerer sitt forelegg. Samtidig vil et kjennskap til forelegget berike vår oppfatning av Dylans strofe; forholdet mellom teksten og underteksten er en poetisk utveksling innenfor samme historiske og litteraturhistoriske horisont. Lånene fra Timrod og andre er innenfor den samme horisonten, men allusjonene er gjennomgående mer spredte og ubestemte, i alle fall om vi tar dem enkeltvis. Det er mer snakk om ord og vendinger som bidrar til den språklige og historiske koloreringen, med ett og annet skarpere tegnet innslag, som når Dylan runder av en av strofene med sluttsentensen i R.C. Waterstons «The Departed» (1857):

«But virtue lives, and cannot be forgot.» Poetisk pertinent virker også innmonteringen, når man først har fått øye på den, av en vending fra William Butler Yeats' forsvar for kunstens katarsis i et truet Europa anno 1936 i diktet «Lapis Lazuli»: «All men have aimed at, found and lost; / Black out; Heaven blazing into the head: / Tragedy wrought to its uttermost», heter det her.[12] «Heaven blazin' in my head, I dreamt a monstrous dream», synger Dylan i opptakten av sin elegi over den store amerikanske tragedien.

En plagiatdebatt pågikk allerede i kjølvannet av *«Love and Theft»*, da med vekt på det drøye dusinet innslag fra den japanske legen og forfatteren Junichi Sagas mafiaroman *Confessions of a Yakuza*, som en engelsklærer og Dylan-fan i Japan, Chris Johnson (opprinnelig fra Minnesota), kom over da han trålte bøker i en bokhandel i Fukuoka.[13] Funnet av Saga-sitatene førte til oppslag i *Wall Street Journal* og skapte blest om Sagas roman. «Please say hello to Bob Dylan for me because I am very flattered and very happy to hear this news», var forfatterens reaksjon. «We're flattered as hell, let's face it», la hans forlegger til. Forfatteren mente riktignok avslutningsvis i samtalen med *Wall Street Journal* at dersom Dylans plate skulle vise seg å komme i nytt opplag, ville en kreditering av romanen hans vært «honourable».[14]

Sagas skildring av livet i Tokyos underverden er for øvrig en pageturner. Man glemmer helt å tenke på Dylan i de tross alt ganske lange strekkene mellom hver gang man får ham midt i fleisen. Men selvsagt skjerper det leseappetitten at Dylan dukker opp et par ganger i rask rekkefølge allerede i begynnelsen av romanen. Første gang er når hovedpersonen minnes sin far, en butikkeier og utleier som hver nyttårsdag premierer de mest hardtarbeidende butikkmedarbeiderne sine med å forære dem et gullur, under stort seremoniell: «My old man would sit there like some feudal lord, with his back to some fancy flower arrangement.»[15] Den

ustadige rabagasten i Dylans «Floater (Too Much To Ask)» beskriver sin far på lignende vis:

> My old man, he's like some feudal lord
> Got more lives than a cat
> Never seen him quarrel with my mother even once
> Things come alive or they fall flat

Handlingen i Sagas roman kjøres kort etter i gang når hovedpersonen må springe ærend for sin far og kreve inn husleie, i et hus der en skjønnhet på omkring tjue holder til og tar imot besøk fra sin elsker, en dommer i førtiårene. Av litt uklare grunner lokker hun gutten til seg med smil og riskaker, og det blir hans erotiske oppvåkning:

> I went completely overboard, as you can probably guess. The woman was lonely, and I was fifteen at the time, so everything apart from her stopped existing for me. [...] When I was with her, I was always horribly on edge, my heart pounding with fright at the idea that the judge might turn up at any moment. I actually thought that if I was caught in the act there, a policeman would come for me and I'd be put in jail – sentenced to death, maybe. / This made her laugh, and she'd tease me about it: «If it bothers you so much,» she'd say, «why don't you just shove off? The only thing is, if you do, I won't let you in here tomorrow or ever again.»[16]

Den unge damens lattermilde, ertelystne replikk blir i «Floater» flettet inn i en vaudevilleaktig scene mellom Romeo og Julie, der tonen er alt annet enn lattermild. Det mest berømte av alle nyforelskede par opptrer her som om de var blitt det ekteparet de kunne blitt, om ikke Shakespeare hadde tatt livet av dem etter mønster av Ovids eventyr om Pyramus og Thisbe

i *Metamorfosene*. Omplasseringen av replikken demonstrerer med all mulig tydelighet det generelle språkteoretiske poenget at ytringen, ikke setningen, er den grunnleggende størrelsen i språket. Eller sagt på en annen måte: Konteksten trumfer kilden, her sitatet:

> Romeo, he said to Juliet, «You got a poor complexion
> It doesn't give your appearance a very youthful touch»
> Juliet said back to Romeo, «Why don't you just shove off
> If it bothers you so much»[17]

Rundt 150 sider avsted i romanen har vi rasket med oss en håndfull flere Dylan-sitater og støter på en beskrivelse av en bookmaker som supplerer portrettet av det fredlynte foreldreparet i «Floater»: «A good bookie makes all the difference in a gambling joint – it's up to him whether a session comes alive or falls flat.» Den lokale bookien, en viss Kamezo, kan imidlertid ikke med den beste vilje i verden kalles god, og når vår hovedperson (straks Bob er ute av syne) møter ham, får han «a feeling that something nasty was going to happen».[18]

Men om Junichi Saga er gøy å lese, og nesten får oss til å glemme Bob Dylan, forholder det seg nærmest omvendt med den romerske poeten Publius Ovidius Naso (43 f.Kr.–17 e.Kr.). Hans frivolt amorøse ungdomspoesier fra keiser Augustus' Roma og nitriste alderdomsdiktning skrevet i eksil ved Svartehavskysten, gjør et byks i underholdningsverdi straks man leser ham over skulderen på Bob. Og her snakker vi om flere titalls lån, i all hovedsak på *Modern Times*, der Dylan i syv av ti sanger forsyner seg mer eller mindre grådig av Peter Greens Ovid-oversettelser for Penguin Classics; cirka syv prosent av versene som synges på *MT*, er eller er isprengt sitater fra Ovid.[19] Dette ikke ubetydelige tyveriet brer seg ut over hele den ovidianske teksten, slik at når

man leser Ovids dikt, synes man stadig å høre eller nesten høre Dylans diksjon. Det siste skyldes ikke minst at oversetteren, en eldre samtidig av Dylan, bruker bredden i et angloamerikansk språkregister, der blues, rock, Bogart-filmer, beatpoesi, og Dylan selv, klinger med. «You'd better think twice», heter det et av de stedene hos Green-Ovid som Dylan er innom,[20] men det er jo nummeret før det også er omvendt. Samtidig er det i allslags slike formuleringer også snakk om et felles språklig gods. «You'd better think twice», eller motsatt, «Don't think twice», er noe Raymond Chandlers Philip Marlowe kunne sagt.

Henry Timrod, Junichi Saga, Ovid … og det baller på seg. Å nevne alle ved navn ville fort begynne å minne om spillelisten til radioverten Mr. Wolfman Jack i «Murder Most Foul». David Yaffe snakker i sin Dylan-studie *Like a Complete Unknown* om Dylans «pathological kleptomania», med særlig adresse til *Modern Times*.[21] I en anmeldelse av *Tempest* snakker han en smule mer moderat om Dylans «almost pathological tendency for using other people's words».[22] Å sitere andres verker og sanger blir med Timothy Hamptons ord i *Bob Dylan: How the Songs Work* «an almost obsessive feature throughout Dylan's late work».[23]

«It is almost as if he cannot bring himself to sing a single original verse»,[24] piper det fra Clinton Heylins horn på veggen i møtet med en omarbeidet nachspielversjon av predikantlåten «Gonna Change My Way of Thinking» (1979), fremført i duett med r&b-sangerinnen Mavis Staples og med en rykende fersk tekst (2003), pepret med titler rappet fra gamle *standards*. Når alt kommer til alt, formoder den dylanologiske nestor etter å ha kastet et bistert blikk på teksten, ser den omarbeidede versjonen ut til å være konstruert bare for at Dylan kan runde av det hele med «a punchline with its own biblical connotations: 'A brave man will kill you with a sword, a coward with a kiss.'»[25] Bibelske er konnotasjonene nok; men dertil kommer at punchlinen

Dylan runder av seansen med, er fra Oscar Wildes fengselsdikt *The Ballad of Reading Gaol*, der den 109. og avsluttende strofen (samt strofe syv) åpner med å alludere til Shakespeares Bassanio i samtale med Shylock i *The Merchant of Venice* (IV.1): «Do all men kill the things they do not love?», før den konkluderer med Bob i duett med Mavis:

> And all men kill the thing they love,
> By all let this be heard,
> Some do it with a bitter look,
> Some with a flattering word,
> The coward does it with a kiss,
> The brave man with a sword![26]

En av dem som ga sitt besyv med da plagiatdebattene raste som verst, var signaturen «Long John» på nettsiden *Expecting Rain*. I et rasende innlegg i en av internettets halvåpne avdelinger for dylandebatt går Lange John de fleste kritikere en høy gang, før han i sluttsatsen tevler med François Rabelais i kreativ bruk av ordboken:

> The Timrod, Japanese novel and Ovid stuff was bad enough, but they might at least partially be explained by coincidence. But this!!! / Holy crap! / I started listening to all Bob's records from the 1st one through MT and when I started leafing through my Webster's Dictionary of the English Language ... WOW! / EVERY WORD on those records is taken from Websters! Every single word! / I am shocked, stunned, appalled, outraged, furious, depressed, bummed, crestfallen, abject, atrabilious, blue, cheerless, despondent, disconsolate, discouraged, disheartened, dispirited, downhearted, gloomy, glum, heavyhearted, melancholy, miserable, moody, mopey, mopish, morose, sad, spiritless, woebegone, and generally wretched. / Zowie.[27]

Innlegget møtte motbør fra meddebattanter som mente at det var en for enkel antakelse at ordboken var «originalen». Andre mente at Dylan burde holde seg til egne stavelser og lage sine egne noter. Det ble også påpekt at sangene på *Modern Times* i sin helhet var kopier av sangene på *Modern Times*.

Stemmer fra omverdenen

Dylanologer forklarer «the current intensification of [Dylans] allusive scale»[28] og «the ubiquity of citation»[29] som best de kan og ofte med fruktbare resultater. Sean Wilentz' tyr til den historisk forankrede metaforen «et moderne *minstrel show*» om albumet «*Love and Theft*»;[30] ordningen av lyd- og ordmaterialet på den platen er «in keeping with the seemingly miscellaneous but highly structured randomness»[31] til de burleske revyforestillingene fra hine harde tider. Hampton analyserer fragmentets poetikk hos den sene Dylan med avsett i Theodor Adornos begrep om sen stil ut fra Beethoven.[32] I Heinrich Deterings *Die Stimmen aus der Unterwelt: Bob Dylans Mysterienspiele* er et av utgangspunktene Dylans ord i en tale fra 2015 om at sangene hans er i slekt med mysteriespillene som Shakespeare vokste opp med som barn.[33] Så gjennomføres en serie inngående analyser av hvordan innholdet i Dylans tekster gestaltes gjennom allusoriske lag-på-lag av intertekst. Robert Polito henter inspirasjon fra en renessansejesuitts begrep om et hukommelsens palass i artikkelen «Bob Dylan's Memory Palace» og tematiserer blant annet hvordan intertekstualiteten hos Dylan arter seg som en blanding av åpne operasjoner og dekkoperasjoner, der de mest opplagte lånene avleder oppmerksomheten fra de mindre åpenbare.[34] Politos observasjon kan illustreres med et par artikler av ham selv. I «Henry Timrod Revisited» fra 2006, som artikkelen om

hukommelsens palass bygger videre på, sier Polito om en strofe i «Rollin' and Tumblin'» at Dylan «follows another oblique intimation of Timrod with the confession 'I've been conjuring up all these long-dead souls from their crumbling tombs'».[35] Her legger Dylan angivelig kortene på bordet hva bruken av Timrod og andre døde sjeler angår. På det tidspunktet hadde Ovid ennå ikke gjort sin entré som ghostwriter på *Modern Times*, så Polito var ukjent med at Dylans bekjennelse er tett på ordrett overtatt fra beskrivelsen av en trollkvinne i *Amores*: «She conjures up long dead souls from their crumbling sepulchres.»[36] I den senere artikkelen er Ovid knirkefritt inkorporert i analysen: «Since in this little verse of 'Rollin' and Tumblin'" the opening repeated phrases derive from 'Our Willie,' an 1865 poem by Timrod, and the final line comes from Ovid's poem [...] and both are cut inside a blues out of Hambone Willie Newbern and Muddy Waters, Dylan manages at once here to describe and embody that mechanism.»[37]

Polito var en av dem som var tidlig ute med en kraftig tilbakevisning av plagiatbeskyldningene i Timrod-affæren. I nevnte «Henry Timrod Revisited» heter det i ingressen at «[w]hen Bob Dylan lifted lines from an obscure Civil War poet, he wasn't plagiarizing. He was sampling». Apropos «*Love and Theft*» skriver Polito at Dylans gjenbruk er så gjennomgripende og dyktig utført er det ikke vil forbause ham om vi en vakker dag finner ut at alt som synges på det albumet, kan kildebelegges: «if [...] every bit of speech on the album – no matter how intimate or Dylanesque – can be tracked back to another song, poem, movie, or novel».[38]

Faktisk kan det oppleves som noe av en skuffelse i møtet med en Dylantekst av nyere dato å måtte slå seg til ro med at akkurat *dette* verset eller *denne* vendingen har mannen visst diktet opp helt selv, i alle fall til det motsatte er bevist. Det fins alltid håp i det havet av tekster som piraten Dylan har eller kan ha krysset, eller, med en supplerende metafor, i den skattekisten av gamle

ballader, blues, bibelsteder og Shakespeare-replikker som Dylans kranium er. «I'm not even acquainted with my own desires», crooner Dylan på «*Love and Theft*»-svisken «Bye and Bye». «Or have acquaintance with my own desires», kommer Rosalind ham i forkjøpet i første akt av *As You Like It* (I.3). Melodien henter han fra Billie Holidays «Having Myself a Time».[39]

Er det Shakespeare, er saken biff, og det er duket for litteraturprofessor Christopher Ricks og hans gjester.[40] Er det deltablueskongen Robert Johnson som får ordet, er saken likeledes i den skjønneste orden; han er minst like berømt som Shakespeare i vår, dvs. i dylanologisk, sammenheng. Bare forholdsvis sjelden støter man på profesjonelle lesere av Dylan som undrer seg over at det lyriske jeget i en Dylan-sang kan finne på å tale «absurd nok» om å «støve sin kost af», slik Anne-Marie Mai gjør på nærmest befriende vis i sin analyse av «High Water (For Charley Patton)», tilsynelatende uten å ha klart for seg at «dust my broom» er Robert Johnsons og alle de andre ærverdige bluesmennenes nedarvede vending for å stikke eller forlate stedet for godt.[41] En mer utbredt respons er å vende det døve øret til det Dylan synger, ettersom det mest iørefallende er at han siterer Robert Johnson.

Men like påfallende som det er at Dylan siterer fra, alluderer til og imiterer den store amerikanske sangtradisjonen og dens tilliggende herligheter, fra Shakespeare til *Huckleberry Finn* og *The Great Gatsby*, like påfallende, og på sett og vis enda mer påfallende, er det betydelige innslaget av sitater og halvsitater som ikke covrer originalene, så å si, men snarere er «undercover»,[42] og som derfor går under radaren, ikke bare til Dylan-fans av den sorgløse typen, men også til litterært og musikkhistorisk skolerte dylanologer. Og det hører med til det påfallende at en såpass kjent dikter som romeren Ovid er på nippet til å gå under radaren han også, slik at han trolig kunne levd et rolig og ubemerket liv i Dylans tekstunivers i lange tider, om ikke det var

for rene slumpetreff og sitatjegere hakk i hæl. Selv en Dylan-fan som er informert om saken, må knipe seg i armen for å huske at sistelinjen i refrenget til «Nettie Moore» er latin via Green: *et ante oculos nox stetit alta meos*: «the world has gone black before my eyes».[43]

Det neste eksemplet er tett på umulig å forestille seg at noen uten forutgående varsel vil forbinde med klassisk romersk poesi:

> I got troubles so hard, I can't stand the strain
> I got troubles so hard, I just can't stand the strain
> Some young lazy slut has charmed away my brains
> («Rollin' and Tumblin'»)

Skal det oppstå en forbindelse her, må det en langsom leser til, nærmere bestemt en leser som fordyper seg i Peter Greens Ovid-bok *The Erotic Poems* uten stort annet på hjernen eller på nattbordet enn Bob Dylan:

> Give me some wild love-making to disrupt dull slumber,
> With congenial company between the sheets,
> And no holds barred. If one girl can drain my powers
> Fair enough – but if she can't, I'll take two. I can stand the strain.[44]

En slik leser kan, ut over å merke seg «stand the strain», få noen intertekstuelle ablegøyer med på kjøpet: Der Ovid tåler to ville damer mellom laknene, kan det sanglyriske jeget i «Rollin' and Tumblin'» ikke makte sine sorger etter at ett dovent ludder har tryllet vekk hans forstand. Om det da er så at Dylan her siterer Ovid? Det gjør han bare i en lesning som allerede har etablert et tilstrekkelig antall ubestridelige konvergenser mellom Dylans og Ovids tekstuniverser[45] til at Dylans strofe lar seg oppfatte som annet enn rein blues:

Took a Smith and Wesson: and blew out my brain
Took a Smith and Wesson: and blew out my brain
Didn't take no poison: I couldn't stand the strain
(Maggie Jones, «Suicide Blues», 1925)[46]

High Water (for Glenn Frey)

En av de tungt alluderende sangene på *«Love and Theft»*, og en sang som tidlig fikk klassikerstatus, er «High Water (for Charley Patton)». Gisle Selnes vier sangen nær åtte sider i sin Dylan-bok og åpner med å karakterisere den som «Heraklits elv på en regntung dag: Alt flyter; selv tiden er i drift, og vannmassene virvler opp en mengde *floating verses* fra bluesens univers».[47] Bluesreferansene har mange pekt på, men Selnes vender også oppmerksomheten mot et dialogisk kjærlighetsnarrativ mellom sangens jeg og dens du, som i alle fall et stykke på vei binder sangen sammen og redder den fra den drukningsdøden som dominerer Charley Pattons opprinnelige «High Water Everywhere 1 & 2» fra 1929. Ikke minst den avsluttende strofen gir «et godt inntrykk av hvordan sangens ulike fragmenter er buntet sammen»: Dylan «tangerer nesten sitathyppigheten i sluttstofen av [T.S. Eliots] *The Waste Land*» når han «stabler Robert Johnsons 'I Believe I'll Dust My Broom' oppå en linje fra bluegrassklassikeren 'Bald Headed End of a Broom', etterfulgt av en linje kalkert over Pattons 'High Water Everywhere'»:[48]

I'm gettin' up in the morning – I believe I'll dust my broom
Keeping away from the women
I'm givin' 'em lots of room
Thunder rolling over Clarkesdale, everything is looking blue
I just can't be happy, love

Unless you're happy too
It's bad out there
High water everywhere

Stablingen av bluesklassikere avløses, skriver Selnes, av «en replikk som sannsynligvis bør leses som den tredje og siste i en langsom dialog mellom sang-jeget og sangens du: 'I just can't be happy, love, unless you're happy too.'» Selnes foreslår videre at Dylan nærmest «signerer sin egen modernistiske *blackface-minstrelsy*-medley med å sitere seg selv: I den langsomme dialogen mellom sang-jeget og sangens du hører vi tydelig den 'dylanesque' fortrolige tonen som har preget så mange av Dylans kjærlighetssanger [...]».[49]

Så langt, så godt. «High Water (for Charley Patton)» hyller en av bluesens *grand old men* i et idiom som er i åpenlys kontakt med bluesen og dens omland. Hva kildegrunnlaget angår, har Dylan alt på det tørre i sin allegori over den store flommen; sangen raser gjennom allusjon etter allusjon til et tradisjonsrikt reservoar av gjenkjennelige formuleringer og formularer. I Selnes' lesning «bunter [Dylan] sammen det blueslyriske vrakgodset ved hjelp av et frynsete kjærlighetsbånd» av velkjent dylansk merke, selv om det ved sangens slutt er uvisst om båndet vil holde (noe som i seg selv er dylansk tematikk så det holder).[50]

I en nyere gjennomgang av den andre store elvesangen på *«Love and Theft»*, «Mississippi», trekker imidlertid Jochen Markhorst frem en strofe som er av atskillig yngre dato enn førkrigsbluesen, og som ikke bare er relevant for oppsporingen av språklige kilder til «Mississippi» (Markhorsts ærend), men også for Dylans Charley Patton-låt. Det dreier seg om tredje strofe i eks-Eagles-sangeren Glenn Freys (1948–2016) poprocklåt «I Got Love» fra albumet *The Allnighter* (1984):

Jumped on the freeway with this song in my head
I started thinkin' 'bout the things we said
I said I'm sorry; She said I'm sorry too;
You know I can't be happy 'less I'm happy with you.[51]

Dylans «unless you're happy too» i stedet for Freys «'less I'm happy with you», gjør en forskjell, men forskjellen er ikke veldig stor, i alle fall ikke på papiret. I Dylans fremføring av linjen i «High Water (for Charley Patton)» er forskjellen enorm. Men da dreier det seg om forskjellen mellom Dylans røst i Dylans blues og Eagles-stemmen til Frey over et catchy komp i en popsang om parforholdsproblematikk. Samme forskjell gjør seg gjeldende med om mulig enda større styrke i Dylans omskrivninger av «I Got Love» i femte og sjette strofe av «Mississippi». Her formelig gisper Frey etter luft mellom Howlin' Wolf og bluesmama Rosie, i en poesi som man trygt kan si at overdøver hans egen:

Well, the devil's in the alley, mule's in the stall
Say anything you want to, I have heard it all
I was thinkin' about the things that Rosie said
I was dreaming I was sleeping in Rosie's bed

Walking through the leaves, falling from the trees
Feeling like a stranger nobody sees
So many things that we never will undo
I know you're sorry, I'm sorry too

Men i tillegg gjør altså den forskjellen seg gjeldende at Freys «I Got Love» ikke umiddelbart finner seg så godt til rette i en sanglyrisk (fortolknings)kontekst som er dominert av samspill med klassisk blues og absolutt ikke av allusjoner til 1980-tallspop. En

løsning ligger i å si at førstnevnte absorberer sistnevnte, eventuelt kombinert med et «anything goes»: «I'm working within my art form. [...] It's called songwriting. It has to do with melody and rhythm, and then after that, anything goes. You make everything yours. We all do it.»[52] Det blir en slags parallell til hva Dylan gjør med forfattere som Ovid og Junichi Saga, som i utgangspunktet ikke har mye med hverandre eller med amerikansk sangtradisjon å gjøre: De absorberes av et dylansk idiom som er sammensatt av mange stemmer og i den forstand er polyfont, men der Dylan bryter gjennom og overdøver koret. Han gjør alt til sitt.

Samtidig låner de andre stemme til Dylan. Heinrich Detering snakker om stemmene fra underverdenen, «die Stimmen aus der Unterwelt». Med tanke på Dylans samtidige sufflører kan vi like gjerne eller supplerende snakke om stemmene *aus der Umwelt*, fra omverdenen. Følger vi Selnes og hører hvordan «High Water»s «siste fortrolige replikk» («I just can't be happy...») gir gjenlyd også i «Mississippi»s «I know you're sorry, I'm sorry too»,[53] må vi konstatere at Dylan i så fall artikulerer denne fortroligheten i duett med Glenn Frey. Men så er da også, til alt hell må vi nesten si, Frey (uttales Fry!) med på spillelisten som sangjeget rekvirerer fra sin radiovert i «Murder Most Foul»: «Play Don Henley – play Glenn Frey / Take it to the limit and let it go by.»[54]

Like a Henry Rollins Stone

En lignende forskjell som den mellom popsangeren Glenn Frey og bluesmann Dylan gjør seg gjeldende også andre steder. Scott Warmuth har på en av sine oppdagelsesekspedisjoner i Dylans intertekstualitet støtt på straight edge-pønkeren, standupkomikeren, radio- og TV-verten, kort sagt altmuligmannen Henry

Rollins – som i tillegg til alt mulig annet har begått bok etter bok med knekkprosapoesi og journalistisk dagbokprosa av vekslende intensitet. Henry Rollins er født i 1961 og hadde knapt lært å gå da Dylan debuterte som plateartist; han har med andre ord ikke den helt store litteratur- eller musikkhistoriske patina som ellers preger mye av det Dylan rapper, fra Bibelen til blues. Det får han så å si først når Dylan leser ham og dernest husker ham når han selv tar pennen fatt. Får vi «Mississippi» i øret når vi blar i forskjellige skrifter av Rollins, må vi selvsagt først ha hørt Dylans sang:[55]

> (1) Yes your days are numbered / No you'll never escape
> (2) I have nothing for you / I don't even have a self for myself anymore
> (3) It should start getting interesting right about now
> (4) You can't come back. Smoke slowly rises from the burnt villages I left back there. You can't come back, not all the way. Never.[56]

Når vi må gi Warmuth rett i at Dylan høyst sannsynlig faktisk har lest og tatt inntrykk av Rollins' skrifter, skyldes det ikke bare verbale overensstemmelser, men, som også i tilfellene Timrod, Saga og Ovid, at de ulike funnene styrker hverandre i retning av sammenheng og ikke bare tilfeldige sammenfall (som hvis «funnet» var «your days are numbered», som kan spores til Daniels bok og er et eldgammelt uttrykk, som eksempelvis Dylan tar i bruk i «When The Ship Comes In»).[57] Dette er siste strofe i Dylans sang:

> Now the emptiness is endless, cold as the clay
> You can always come back, but you can't come back all the way
> Only one thing I did wrong
> Stayed in Mississippi a day too long

Refrenget er fra «Rosie» («O Rosie», «Rosie O Ho»), en gammel *chain-gang*-blues eller vekselsang mellom hardtarbeidende fanger, samlet inn i ymse varianter av far og sønn Lomax under deres sangetnografiske ekspedisjoner:

> Little Rosie, your hair grow long,
> 'Cause I'm goin' to see your daddy when I get home.
> They ain't but the one thing that I done wrong.
> I stayed in Mississippi just one day too long.[58]

Det er med andre ord igjen et klassikersitat, en klar allusjon, et eksempel på hvordan Dylan spiller på og med tradisjonen. Samspillet med Henry Rollins er, som med Glenn Frey, vanskeligere å begrepsfeste.

Vi tar med nok et Rollins-sitat. Det er fra en tekst der han parodierer Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) på sitt mest hektiske. «Celine rocked like a motherfucker» er tittelen:

> Goddamn!...they're dead!...walking corpses...and so young!...from now on I push them all away...call me any damn thing you want...I don't care!....they're dead...the pretty ones too!...so hard to talk to them...a waste of time...so empty!...I can't figure out what makes them go....too bad...life is over so quickly...oh well...I used to care... things have changed and I see that I must have been out of my mind to think that I could have woken them up!...they're dead... can you imagine that...trying to wake the dead...what a joke!... more powerless power to them![59]

Et snaut tiår etter at Henry Rollins publiserte sin Céline-pastisj i samlingen *One From None*, skrev Dylan sin Oscar-vinnende filmsang «Things Have Changed», med sikker sans for akkurat hvor han skulle plyndre bunken:

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care but – things have changed

Det kan jo være et tilfeldig verbalt sammentreff, og mange er de (eller kanskje heller: mange *var* de) som skulle ønske at det forholdt seg slik. Men slik forholder det seg nok ikke. Det er et sitat – et tyveri eller lån. Er det også en allusjon? Til Céline?

«Mississippi» var opprinnelig med i bunken av sanger som Dylan tok med seg til innspillingen av *Time Out of Mind*, men som ble skrotet på grunn av uoverensstemmelser med produsenten Daniel Lanois. Ifølge Warmuth drysses sitater og halvsitater fra Henry Rollins ikke bare ned over «Mississippi», men over åtte av elleve sanger på *Time Out Of Mind*, fra «Dirt Road Blues» til «Highlands». Funnene er av litt ujevn kvalitet isolert sett, men det ene tar det andre når man finner sånt som dette: «I'm the king of fools with nothing to prove, and everything to lose. Now if you think you lost it all, you're wrong. You can always lose a little more.»[60] Dylan forbedrer forelegget, kan man saktens påstå, når han i «Tryin' to Get To Heaven» synger: «When you think that you lost everything / You find out you can always lose a little more» – slik han så ofte, om ikke alltid, forbedrer det han tar tak i av det andre måtte ha å rutte med. Men «[t]his coming», som vår mann bemerker, «from the guy who famously sang, 'When you got nothing, you got nothing to lose –' is a [sic] quite an about-face. It is Dylan as Rollins».[61]

«Tryin' to Get To Heaven» var for øvrig før Warmuth det best kjente eksemplet på en sitatsang på *Time Out of Mind*, da med vekt på eldre materiale. Michael Gray gir i *Song and Dance Man III* en gjennomgang av den bunken med gamle Alan Lomax-folkesanger og tilsvarende som Dylan gjør ekstensiv bruk av.[62] Richard F. Thomas gjentar suksessen for egen regning i *Why*

Dylan Matters mange år senere,[63] og flere andre har også vært i sving.[64] *Time Out of Mind* foregriper med andre ord ganske kraftig resirkuleringspoetikken på «*Love and Theft*» og platene som følger.

Her kunne man skyte inn, slik det ofte er blitt gjort, at Dylans verk foregriper denne poetikken eller metodikken fra starten av – og det i både tekst og musikk. Ifølge Robert Shelton var «the folk scene» på tampen av 1963 «bitterly divided over whether Dylan was a song cribber or a composer working in the accepted tradition of building new songs on the skeletal remains of old folk songs».[65] Det er fortsatt mulig å få litt bakoversveis når man oppsøker Dylans musikalske forelegg for «Song to Woody», «Masters of War», «With God on Our Side», med flere. Tekstlånene er jevnt over mindre påtakelige og befinner seg stort sett, hva direkte sitater angår, innenfor en sangtradisjonell horisont, med den give-and-take som der er kutyme. «I'd rather see you dead, little girl, than to be with another man», sang Elvis og Buddy Holly etter Arthur Gunter («Baby, Let's Play House», 1954) i tiåret før John Lennon skrev «Run For Your Life» til *Rubber Soul*; «I'd rather see you dead» var da for lengst et blueslyrisk uttrykk. «Go 'Way From My Window» er en ofte spilt sang av John Jacob Niles fra 1930. Når Dylan siterer den i åpningen av «It Ain't Me, Babe», er det samme ulla.

Det er riktignok godt dokumentert at det utover et rikt nettverk av mer eller mindre åpenbare allusjoner og resonanser kan påvises en serie mer håndfaste innslag i klassisk (og etter-klassisk) Dylan som foregriper den sene Dylans kleptomani. Michael Gray og andre har flittig påvist Dylans omgang med sangskattene i blues og beslektede sjangrer, hans bruk av barnerim og -regler (*Under the Red Sky*, 1990), av filmreplikker (*Empire Burlesque*, 1985), med mer. Et finlitterært eksempel, som spesielt har påkalt Christopher Ricks' oppmerksomhet, er når det i en sjelden spilt sang på *Knocked*

Out Loaded, «Maybe Someday» (siste på A-siden, og så langt når man sjelden), er snakk om å dra «[t]hrough hostile cities and unfriendly towns», etter T.S. Eliots «And the cities hostile and the towns unfriendly».[66] *Stand der Forschung* er likevel at det skjer en økning i tettheten av tyverier i Dylans sanglyrikk fra omkring årtusenskiftet av. Den dagen noen begynner å forske seg frem til at «Like a Rolling Stone» og «Visions of Johanna» er spekket med sitater fra (og ikke bare reminisenser av) diverse forutgående tekster, bør det av hensyn til spesielt de eldre dylanologenes helse antakelig utstedes et generelt forskningsforbud. «Praise be to Nero's Neptune»: Ingen vet hva det betyr, men våge den som googler seg frem til at det er et sitat og ikke et av den tjuefireårige Dylans mange geniale påfunn på «Desolation Row».

«Maybe Someday» inneholder for øvrig linjen: «When you've lost everything you'll have nothing left to hide.» Den linjen skrev Dylan før Henry Rollins rullet inn på banen. Så han kan selv. Hvorfor gjør han det da ikke selv? Grovt sagt går svaret i tre retninger, som vi for enkelhets skyld kan omtale som tre teorier: plagiatteorien, tradisjonsteorien og svampeteorien. Men vi runder først av denne seksjonen med et Shakespeare-sitat: «Where having nothing, nothing can he lose» (*3 Henry VI,* 3.3).

Plagiatteorien

Plagiatteorien har gjerne, om ikke nødvendigvis, vært ledsaget av en påstand om at gamle Bob er gått tom for krutt, at hans poetiske åre tømmes, at han trenger påfyll. Han er i beit for ord, rett og slett, for ikke å snakke om hans manko på melodier. Motstandere av teorien forsikrer oss om at Dylans fremgangsmåte «is not a matter of laziness or plagiarism»,[67] men uttrykk for en bevisst kunstnerisk strategi. Vi kunne kalle denne motteorien for «allusjonsteorien»:

Det er når vi ikke vil at stjeleriet vårt skal bli oppdaget, at vi driver med plagiat. Allusjoner er lov, de klinger med og beriker klangen i sangen og tekstens spill og lek med forgjengere.[68]

Dylan er ikke akkurat i beit for ord i et intervju fra 2012 i anledning *Tempest*. Mot slutten av intervjuet konfronterer journalisten Dylan forsiktig med alt snakket om Henry Timrod og Junichi Saga. Dylan unngår å avlegge sin samtidige Saga (f. 1941) en visitt i sitt svar, men holder seg til Timrod og spør tilbake:

> And as far as Henry Timrod is concerned, have you even heard of him? Who's been reading him lately? And who's pushed him to the forefront? Who's been making you read him? And ask his descendants what they think of the hoopla. And if you think it's so easy to quote him and it can help your work, do it yourself and see how far you can get.[69]

Det siste har Dylan utvilsomt rett i, og argumentet er da også en gjenganger hos folk som rykker ut til Dylans forsvar i plagiatdebattene.[70] Hadde journalisten vært mer pågående, kunne han imidlertid ha presset Dylan på dette punktet, for eksempel ved å konfrontere ham med denne varianten av Dylans svar: «And as far as Ovid is concerned, have you even heard of him? Who's been reading him lately? And ask his descendants what they think of the hoopla.» («And as far as Henry Rollins is concerned» ...) Men Dylan har fått ordet og får beholde det:

> Wussies and pussies complain about that stuff. It's an old thing – it's part of the tradition. It goes way back. These are the same people that tried to pin the name Judas on me. Judas, the most hated name in human history! If you think you've been called a bad name, try to work your way out from under that. Yeah, and for what? For playing an electric guitar? As if that is in some kind of

> way equitable to betraying our Lord and delivering him up to be crucified. All those evil motherfuckers can rot in hell.[71]

Visste man ikke bedre, fordi man ikke vil vite verre, kunne man et øyeblikk tenke at Dylan her snakker seg vekk fra saken og tar ufrivillig hardt i fordi han føler seg truffet. Og kanskje såret?

Det spørs. Et av hans gamle triks er å la intervjuene han gir, resonere med diksjonen i de sangene han for tiden har ute. Tonen i *Tempest*-intervjuet faller fint inn i tonen til det nye albumet, der «all those evil motherfuckers can rot in hell» noe nær kunne gjort nytten som et sanglyrisk vers. «Come here I'll break your lousy head», heter det mellom andre fraser av samme sorten i torpedorockeren «Pay in Blood»; «I'll strip you of life, strip you of breath / Ship you down to the house of death», lyder en av meldingene i machobluesen «Early Roman Kings». Slik lyder en strofe i «Soon After Midnight»:

> They chirp and they chatter, what does it matter
> They're lying there dying in their blood
> Two Timing Slim, who's ever heard of him?
> I'll drag his corpse through the mud

En dylanolog med ørene på stilk legger merke til at Dylans motspørsmål om Henry Timrod, «have you even heard of him?», alluderer elegant til «Two Timing Slim».[72] Samtidig sorterer nok dette sammenfallet under hva man pleier å kalle for rene tilfeldigheter.

Mindre av en ren tilfeldighet er at den nettopp siterte trusselen i «Early Roman Kings» er Odysseus' hån mot kyklopen i Robert Fagles' oversettelse av *Odysseen*: «Would to god I could strip you of life and breath / and ship you down to the House of Death.»[73] Her er kilden sikker i kraft av et eneste sitat. Kilden

sikres ytterligere når det viser seg at enda en serie Homer-sitater fra samme oversettelse er i sving på samme plate,[74] spesielt i finalen «Roll On John», der øredøvende Beatles-sitater er sydd sammen med nesten uhørlige Homer-sitater i en vev av western, blues, soul, martyrlegende, aftenbønn og William Blake.[75]

Og hva med «Come here I'll break your lousy head»? Den replikken tilhørte først en av de hysteriske gjestene i William Burroughs-inspiratoren Joseph Moncure March' (1899–1977) beryktede langdikt *The Wild Party* fra 1928. I det diktet fins også flust med andre ekkoer av tekstene på *Tempest* (når vi leser i motsatt rekkefølge), for eksempel et sted der diktets kvinnelige hovedperson Queenie klager sin nød til en ny kavaler: «You've no idea. I've been through hell. / What good does it do / To say I'm through?» Det sanglyriske torpedo-jeget i «Pay in Blood» gjentar etter Queenie: «I been through hell, what good did it do?»[76] En leser som er innstilt på den homeriske frekvensen, hører i «been through hell» snarere en allusjon til Odysseys' besøk i dødsriket.[77]

Tradisjonsteorien

Men hva godt besøket enn gjorde: Dylans samvittighet er ren, skal vi tro ham på hans ord i *Tempest*-intervjuet. Ren som blod, hadde vi nær sagt. Han får i samme intervju satt navn på den andre teorien: tradisjonsteorien. Den går ut på at Dylan gjør det han alltid har gjort, og som for øvrig også alle andre alltid har gjort, hva enten de har tilhørt folket og dets tradisjoner (Dylans vante henvisning når det blir snakk om disse tingene) eller vært i den delen av kunstbransjen der mestertyvene holder på, for å alludere til T.S. Eliots i Dylan-sammenheng til stadighet siterte ord om at gode poeter ikke tilbakeleverer sine lån:

> One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different than that from which it is torn.[78]

Ut fra T.S. Eliots distinksjon er det to veier å gå med Dylan: Utstede en carte blanche-erklæring om at mannen er en god poet, og ergo kan han grabbe til seg det han er god for – eller ta på seg det mer møysommelige kritiske arbeidet det er å gå gjennom sang for sang og avgjøre fra gang til gang hvorvidt og hvordan Dylan lykkes med å sveise sammen de stjålne materialene til et nytt uttrykk.

I utgangspunktet har Dylan gode odds. Selv når han opererer på grensen av hva noen burde begi seg ut på, får han det til på et vis. I den avsluttende strofen i «Roll on John» siterer han fra William Blakes mest berømte dikt:

> Tyger, tyger burning bright
> I pray the Lord my soul to keep
> In the forests of the night
> Cover him over and let him sleep

Andre vers er en gammel godnattbønn. Selv om sisteverset ikke er et like direkte Homer-sitat som andre formuleringer i sangen, kan det, slik Detering viser, leses inn i den samme homeriske eller homeriserende konteksten som utgjør et av tekstens mange lag, via tekststeder hos Homer som dette: «A heavy sea covered him over, then and there unlucky Odysseus would have met his death ...»[79] «Forests of the night» er, som hos Blake, natten, men forvandles også til et (tydeligere) bilde på døden eller den

evige søvn. At John Lennon i samme åndedrett forvandles til Blakes gudeskapte tiger, er kan hende et mer tvilsomt utkomme, men Dylan får det til å passere så vidt det er, i kraft av sangens soulinspirerte refreng:

> Shine your light
> Movin' on
> You burned so bright
> Roll on, John[80]

Samme sang inneholder for øvrig nok en briljant demonstrasjon av hvordan et sitat kan dele seg i to totalt ulikeartede ytringer når det omplasseres: «Christ, you know it ain't easy / You know how hard it can be», synger Lennon friskusaktig i «The Ballad of John and Yoko». «Your bones are weary, you're about to breathe your last / Lord, you know how hard that it can be», synger Dylan tungt som om han mener det. Verset om de trøtte knoklene er Odyssevs' ord om seg selv i en pronominal omdreining: «I'm bone-weary, about to breathe my last.»[81] På det manifeste lytteplanet hører vi fortsatt John Lennon synge balladen sin om seg og Yoko; på et dypere leseplan er John forvandlet til en utslitt Odyssevs før møtet med prinsesse Nausikaa på fajakernes øy. I forgrunnen ruver Dylan i kraft av sin stemmes positur, som var det ham det hele handlet om.

Tradisjonsteoretikere som skal hanskes med Dylan, kan rett som det er ha behov for å shine opp tradisjonsbegrepet. I tillegg til den type bruk og gjenbruk som kjennetegner ballade-, blues- og folkevisetradisjoner «way back», altså mer og mindre før-moderne og oralkulturelle praksiser, kan det ha forklaringskraft å henvise til det tjuende århundres collage- og montasjekunst-tradisjoner i modernismen,[82] og gjerne med another turn of the screw i postmodernistisk lei, etter hvert som vi beveger oss inn mot vår

egen www-verden. Det er *timing* når Dylan i det 21. århundre praktiserer en form for intertekstualitet som inviterer til, ja, nærmest forlanger, sitatjakt på internettet for å fungere.[83] Ingen verken leser eller går og nynner på Henry Timrod før Dylan tar hans ord i sin munn. Siterer han Homer, er det mer og mindre bortgjemte brokker fra en bestemt amerikansk oversettelse, ikke «Sangmø, fortell om hin rådsnare helt som flakket så vide». Dylan siterer kort fortalt Homer (eller Vergil, Ovid, Chaucer …) omtrent som han siterer Henry Rollins og Glenn Frey. Målet er ifølge Dylan selv å lage sangbar tekst. «All that profound meaning stuff – that comes later.»[84]

Det er en blanding av noe tidsmessig og noe arkaisk ved Dylans kunstneriske praksis. Dylan selv vektlegger det arkaiske. Tradisjonen han åpent vedkjenner seg, er den som går *way back*. Men hva betyr det? For en litteratur- og musikkhistorisk orientert dylanologi kan det å ha blikk for tradisjoner fort bety å skue tilbake mot klassiske epoker, som «førkrigsbluesen», «gamle Amerika», «Shakespeare», eller, med innslagene av antikke forfattere, det klassiskfilologen Richard F. Thomas med oppdatert yrkesstolthet kaller «The Classical Dylan».[85] Uttalelser fra Dylan selv kan gi vann på denne gamle møllen, som i linernoten til *Biograph* fra 1985: «To the aspiring songwriter and singer I say disregard all the current stuff, forget it, you're better off, read John Keats, Melville, listen to Robert Johnson and Woody Guthrie.»[86] Motsetningen til «the current stuff» er her den velkjente kombinasjonen av høylitterær, kanonisk litteratur og den etter hvert ettertrykkelig kanoniserte amerikanske sanglyrikken. De to utgjør et tospann. I sin utførlige analyse av den litterære resonansbunnen i Dylans forfatterskap, gjort ut fra Deleuze og Guattaris begrep om rhizomet, «mangfoldets og ikke-hierarkiets figur», skriver Kaja Schjerven Mollerin avslutningsvis at i «Dylans litterære univers finnes det ingen rangering, ingen over- og underordning: Her lever

John Donne side om side med Blind Willie McTell, her hører man Woody Guthrie like godt som man hører Shakespeare og Eliot». Det er godt oppsummert – men med den tilføyelsen at fraværet av hierarkisering hos Dylan sprenger grensene også for den litterære og musikalske kanon som dylanologer normalt holder seg med når de forfølger, med Mollerins ord igjen, «forgreiningene til Rimbaud, til Guthrie, til Shakespeare, til Browning, til Donne, til Eliot, til Fitzgerald, til de bibelske historiene, til de mange bluespoetene, til de anonyme dikterne bak barnerimene og balladene – for kun å nevne noen av inspirasjonskildene».[87] Dylans, og kanskje især den sene Dylans, kanon- og tradisjonsbegrep er bredt: Han låner glatt musikkopplegget til «Things Have Changed» fra en Marty Stuart-låt fra samme kalenderår, «Observations Of A Crow» (1999), med velsignelsen «Go ahead» fra opphavsmannen (f. 1958)[88] – og punchlinen i refrenget har han som vi nå vet fra en Henry Rollins-tirade.

For Dylan, ser det ut til, betyr tradisjon like gjerne her-og-nå som det betyr forgangen tid. Alt er i en viss forstand samtidig, eller tidløst. Dette er et mer autentisk, eller i alle fall et annet, begrep om tradisjon enn det historikere og litteraturfortolkere har med seg med når de ankommer sanger og sangtekster utenfra. For tradisjonens utøvere betyr tradisjon at ting og saker går fra hånd til hånd i en pågående aktivitet. Både fortiden og nåtiden er for hånden i sin samtidighet. Et vers fra Vergil passer godt å synge mellom bluessangeren Leroy Carr og romanforfatterne Junichi Saga og Mark Twain i «Lonesome Day Blues», men verset tas ikke fra en tekstkritisk utgave, men fra Allen Mandelbaums *The Aeneid of Virgil*, en klassiker fra Vietnamkrigens tid.[89] I *Together Through Life*-slageren «Jolene» trår His Bobness til (som igjen påvist av Warmuth) med diverse mer og mindre dulgte lån fra et par Mink DeVille-skiver fra ultimo 1970-tall.[90] Resultatet er et erkeeksempel på en avledningsmanøver som nærmer seg ren

mobbing: Tittelen får fort kvalitetssøkende dylanologer med hodet fullt av Dolly Parton til å vende snuten hjem med uforrettet sak.[91] At Dylan i et intervju legger ut et agn om at det nok her dreier seg om en helt annen dame enn Partons kastanjebrune femme fatale,[92] får dem ikke til å spore opp, langt mindre sette på (og med god grunn), Willy DeVilles coverversjon eller Moon Martins originalversjon av «Rolene» (1979).

At alt er til stede og er eller kan gjøres aktuelt, er noe Dylan rett som det er gjør et poeng ut av når han skal karakterisere sin egen tradisjonsmusikk. I et intervju i anledning *Triplicate* bes han ta stilling til en påstand om at albumet er nostalgisk:

> Nostalgic? No I wouldn't say that. It's not taking a trip down memory lane or longing and yearning for the good old days or fond memories of what's no more. A song like «Sentimental Journey» is not a way back when song, it doesn't emulate the past, it's attainable and down to earth, it's in the here and now.[93]

En kan likevel ikke fri seg fra en følelse av at Dylans kontant troskyldige avvisning av nostalgifaktoren i hans restituerte katalog av svisker på de såkalte Sinatra-platene, er polemisk: De gamle sangene står seg, og ikke minst står de seg mot «the current stuff» i alle kanaler i vår her-og-nå-verden, det Frank Zappa i sin tid omtalte som «the slime oozin' out of your TV set». Tradisjonen er ikke lagt bak oss, men det er fordi den lar seg mobilisere.

Svampeteorien

Den tredje teorien kan vi kalle svampeteorien, eller trekkpapirteorien. Den er i slekt med tradisjonsteorien, men går mer personbiografisk ut på at Bob Dylan er en svamp eller et trekkpapir,

og det har han alltid vært. «He soaked everything up», sa den irske sangeren Liam Clancy berømmelig så tidlig som i 1961 om «the bloating paper» Bob: «He had this immense curiosity; he was totally blank, and ready to soak up everything that was in his range.»[94] – «He has been sopping up influences like a sponge», skrev Robert Shelton i en anmeldelse i *The New York Times* av en Dylan-konsert samme år, et snaut halvår før debutalbumet *Bob Dylan* (1962).[95] Beskrivelsen har gått sin seiersgang i dylanologien siden. Den styrkes av mesterens egne beskrivelser i *Chronicles* av hvordan han som ung fråtset i kompisers plate- og boksamlinger.[96]

Bob Dylan suger til seg fra alle hold, men når han gir fra seg, kommer alt sammen innenfra. Svampeteorien er en teori som også kan finne støtte i diverse intervjuer, og da eventuelt omdøpes til transeteorien:

> I wrote these songs in not a meditative state at all, but more like in a trancelike, hypnotic state. *This* is how I feel? Why do I *feel* like that? And who's the me that feels this way? I couldn't tell you that, either. But I know that those songs are just in my genes and I couldn't stop them comin' out.[97]

Platen det er snakk om, er *Modern Times*, der om lag halvparten av sangene er basert på eksisterende låter og melodier, noe musikologen Eyolf Østrem undrer seg over at ikke får flere enn ham til å se rødt.[98] (Forholdstallet har i etterkant vist seg å være omtrent det samme på «*Love and Theft*».) Selv når vi holder oss til tekstene Dylan «wrote», fremstår hans ord om at «I couldn't stop them comin' out» som en blanding av en plausibel og en mindre plausibel forklaring på hvordan sangene er blitt til. Fulle av følelser er de nok, og man kan spørre fra strofe til strofe hvordan sangeren føler det akkurat nå. Men på nært hold virker det

ikke som om tekstene er skrevet i transe eller hypnotisk tilstand, men i en forholdsvis våken poetisk raptus med så vel bibliotek som platesamling innen rekkevidde:

> I've been sitting down studying The Art of Love
> I think it will fit me like a glove
> I want some real good woman to do just what I say
> Everybody got to wonder what's the matter with this cruel world today
> («Thunder on the Mountain»)

Denne strofen i førstesporet på *Modern Times* påkaller spesiell oppmerksomhet når det gjelder Dylans bruk av Ovid.[99] At Ovids best kjente bok etter *Metamorfosene* er en bok Dylan *ikke* siterer i de titalls lånene han fra og med låt nr. 2 («Spirit on the Water») strør utover *Modern Times*, er for god ironi til at en hermeneutiker kan anse den som uintendert. Referansen til Ovid, den eneste åpne allusjonen til den romerske poeten på albumet, flettes så via et elegant rimsmedrim sammen med Lord Byrons *Don Juan*, et dikt som ett sted gir en pregnant vurdering av Ovids elskovsvers (V.1. 5–6), og der det et annet sted heter: «In her first passion woman loves her lover / In all the others all she loves is love / Which grows a habit she can ne'er get over / And fits her loosely – like an easy glove.»[100] Strofens tredje vers er etter Robert Johnsons «Honeymoon Blues». I fjerde vers gis ordet til Kokomo Arnolds «Mean Old Twister», en sang som dukker opp ved navns nevnelse noen strofer senere i forkant av nok et Kokomo-sitat. Kort sagt, her stables igjen klassiker på klassiker. Strofen er muligens et særlig påfallende, men ellers typisk eksempel på hvordan Dylan vever sammen gamle vers til nye, her over et komp som bringer tankene til Chuck Berry og hans kompanjonger. Samlet er likevel uttrykket et distinkt annet enn i klassisk 50-tallsrock, og hva teksten angår, ligner

den ikke på noe noen andre i Dylans bransje presterer, alle likheter til tross.

Om vi vil oppfatte meningen i teksten som fragmentarisk, kan vi slå oss til ro med det, men ellers er det fritt frem for fortolkninger. Det gir for eksempel god mening eller i alle fall mening å lese alle fire vers som ytret av en tenkt Ovid i eksil ved Svartehavet, med sin elskede hustru og tallrike ekser igjen i Roma, der keiser Augustus rår. «Show mercy, I beg you, shelve your cruel weapons», skriver Ovid i et dikt henvendt til ham.[101] «My cruel weapons have been put on the shelf / Come sit down on my knee», lyder det truende svaret fra den tilbaketrukne proletaren i «Working Man's Blues #2» – med et «sit down on my knee» lånt fra Johnsons «If I Had Possession Over Judgment Day». I bakgrunnen har en rolig fremadskridende akkordrekke etter Johann Pachelbel (1653–1706) tatt over for Chuck Berry. Også lyrikklytteren blir etter hvert en dryppende svamp.

Containing Multitudes

Andresporet på *Rough And Rowdy Ways* (2020), «False Prophet», stjeler uten blygsel musikken fra Billy «The Kid» Emersons «If Lovin' Is Believin'» (1954).[102] Men ellers ser det ut til at Dylans så langt siste plate er neddempet, musikalsk som tekstmessig, i sin «Ecstasy of Influence» (Jonathan Lethem).[103] Namedropping av navn og låttitler skorter det ikke på, til tider ligner det nesten på en ny metode (mest spektakulært anvendt på hovedsporet «Murder Most Foul», men ellers *passim*, fra «Mr. Poe» i «I Contain Multitudes» til «Fly Around My Pretty Little Miss» i «Key West»). At den etter hvert tradisjonelle sitatmetoden ikke er gått ut av bruk, lar seg også belegge. Et særlig tydelig (og litt corny) eksempel er sluttstrofen i «Black Rider»:

Black rider, black rider, hold it right there
The size of your cock will get you nowhere
I'll suffer in silence, I'll not make a sound
Maybe I'll take the high moral ground
Some enchanted evening, I'll sing you a song
Black rider, black rider, you've been on the job too long

Den skandaløse andrelinjen (der noen først hørte og enkelte fortsatt hører «cockerel», hanekylling) blir mindre skandaløs om vi tar «cock» i betydningen revolverhane («hold it right there»). Skjeler vi til forelegget, kommer den skandaløse betydningen tilbake: I Peter Greens gjendiktning av den romerske satirikeren Juvenal (ca. 55–ca. 135) heter det i god tid før revolverens oppfinnelse: «If the stars go against you / The fantastic size of your cock will get you precisely nowhere.»[104] I samme strofe hører vi også musikalsvisken «Some Enchanted Evening» (1949) og sluttlinjen i morderballaden «Duncan and Brady» (1929): «He's been on the job too long.» Mens det må en Warmuth til for å finne frem til Juvenal (klassisk dannelse er definitivt ikke det som skal til), er de to andre innslagene gamle kjenninger: «Some Enchanted Evening» er på B-siden av *Shadows in the Night* (2014). «Duncan and Brady» var på repertoaret i mange år;[105] i sesongene 2000 til 2002 var den *opener* på 80 konserter, noe som kan svare omtrent til antall ganger B-siden på *Shadows* har snurret og gått lørdagskvelden i en gjennomsnittlig Dylan-husstand.

Og hvem vet om ikke Dylan minnes en engelsk versjon av Baudelaires «Le Balcon» (1857) – «Mother of memories, mother of mistresses» –[106] når han påkaller musenes mor i «Mother of Muses»? Eller for sitt indre øre hører Al Greens (og siden Talking Heads' hit «Take Me to the River» (1974) når han i samme sang ber musen «take me to the river and release your charms / Let me lay down a while in your sweet, loving arms»?

Forfølger vi denne røde tråden, kan vi havne i et hermeneutisk stevnemøte à la Ricks mellom Al og Charles i utkanten av Dylans tekst: «Take me to the water, drop me in the river» (Green) – «You'll remember the sweetness of our caresses / The peace of the fireside, the charm of the evenings [...] After being bathed in the depths of deep seas?» (Baudelaire). Hva som kan komme ut av et slikt stevnemøte, er uvisst.

Sikkert og visst er det at tittelen på platens åpningssang er et Walt Whitman-sitat: «I Contain Multitudes». Det er en åpen, for ikke å si vidåpen, allusjon. «Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)» er en av de mest siterte passasjene i et av USAs mest berømte dikt. Å bruke Whitmans formulering i tittelen på en sang, tilmed en åpningssang, er nesten for mye av det gode. Umiddelbart høres det ut som en spøk, et inntrykk teksten, om ikke det musikalske foredraget, langt på vei bekrefter. Om Whitman er uten ironi i sin selvgestaltning, er Dylan det neppe. I lanseringsintervjuet beskriver han sangen som «the kind of thing where you pile up stream-of-consciousness verses and then leave it alone and come pull things out [...] you write it on instinct. Kind of in a trance state». De fleste av hans nyere sanger er slik, føyer han til: «They kind of write themselves and count on me to sing them.»[107] Det hører med til ironien at målt mot Whitmans megalomane mesterverk er Dylans lille opptakt til en «Song of Myself» en dråpe i havet. Ironien fordobler seg når Dylan i sin sang ikke gir det minste inntrykk av at det her skulle være tale om ironi.

Ironien kan få tilfang om vi leser Dylans sangtittel også som en mer fordekt allusjon. Whitmans uttrykk har vært brukt noen ganger før, også av dylanologer. Åpningskapitlet i Timothy Hamptons Dylan-studie, fra året før *Rough and Rowdy Ways* utkom, heter «Containing Multitudes». «Dylan's voice can 'contain multitudes'», heter det her, som konklusjon på en analyse

av hvordan Dylan bebor sine sanger uten å la seg absorbere av dem eller ende opp i et skuespilleri der sangene overtas av en *persona* (som for eksempel i Paul McCartneys «When I'm Sixty-Four»).[108] David Yaffe slår tidlig i sin studie *Like A Complete Unknown* fast at «Dylan contains multitudes», og følger opp, apropos Todd Haynes' Dylan-film *I'm Not There* (2007), med at «Dylan finally had a chance to see his story told as one that contained multitudes»; ja, «Dylan's multitudes contain multitudes» i Haynes' film, og i Dylans eget liv «those multitudes accumulated over time», osv.[109] Kanskje Dylan leser mer dylanologi enn han har for vane å åpent innrømme?

Eller kan hende holder han seg til avisen og til hva han tar på øret. Da The Guardian anmeldte *I'm Not There*, åpnet anmelderen Philip French med å slå på den samme Walt Whitman-gongongen som Yaffe og Hampton. French minnet i den forbindelse om en tale som forfatteren og musikkritikeren Tom Piazza holdt i 1997 i anledning av at Dylan vant en av sine mange noble priser og ble «Kennedy Center Honoree». Piazza åpner sin tale med å slå fast at «[t]he central question for an American artist – both as an American and as an artist – is how to remain indivisibly oneself while, in Walt Whitman's phrase, containing multitudes. Few in our time have done both as fully as Bob Dylan.»[110] Dylan var ved samme anledning tvunget av omstendighetene til å høre på sin kollega Bruce Springsteen fremføre «The Times They Are A-Changin'» med kassegitar og med daværende President of the United States og hans førstedame blant publikum, så talen må ha gjort et desto bedre inntrykk.[111] Stor er dessuten sannsynligheten for at Dylan nitten år senere skummet lederartikkelen i *The New York Times* samme dag som han ble tildelt nobelprisen i litteratur. Her heter det: «The hallmark of genius, of course, the kind the Nobel committee likes to reward, is creative immensity, the ability to absorb and contain multitudes.»[112] Om dere sier det

så, kan man forestille seg at han har tenkt med bevisstheten på klem idet han gikk i transe og skrev «I Contain Multitudes».

*

Er så Bob Dylan en plagiator, en tradisjonalist eller en svamp? Det enkleste svaret er Dylans eget: Han er låtskriver. Svamp og tradisjonalist er han til gagns, men som tradisjonalist er han, med en formulering av Richard F. Thomas, «quite freewheeling in his intertextuality»[113] og fremstår som en barokk kombinasjon av omhyggelig montør og random rapper i sin mosaikkunst. Om han er en plagiator, avhenger av hvordan vi vil definere begrepet, og det vil blant annet si hvordan vi vil kontrastere begrepet plagiat med begrepet allusjon. En plagiator opererer i det skjulte, allusjoner blir oppfattet – av noen, og det vil si av oss eller, med en vri på Aristoteles, av de fleste eller de beste av de andre. Spørsmålet om plagiat kompliseres i Dylans tilfelle av at der hvor han er eller er mest faretruende nær å være en frekk og freidig plagiator, er han det ved høylys dag, som når han utgir seg for å være både komponist og tekstforfatter til «Rollin' and Tumblin'» og en suite av andre låter med tydelige musikalske forelegg, fra de lett gjenkjennelige til de lettere obskure, med eller uten dekning i «public domain».

Dylans tekstlige lån er en mer broket forsamling. Som eksemplene i det foregående viser, er Dylans sitatmetode ikke én, men flere – også hans måte å skrive låter på «contains multitudes». Noen sitater er åpne og åpenbare, som Beatles-, Blake- og Whitman-sitatene, eller som når Charley Pattons «High Water Everywhere» gir navn til «High Water (For Charley Patton)». Andre sitater er mindre åpenbare, men kan fortsatt karakteriseres som åpne: «Only one thing I did wrong / Stayed in Mississippi a day too long.» Slike sitater kan samtidig karakteriseres som allusjoner, selv om det ikke nødvendigvis er fortolkningsmessig

åpenbart hva allusjonene skal tjene til. Hvorfor Blakes «Tyger, tyger burning bright» i en sang om John Lennon? Endelig fins det sitater som er så å si fullstendig skjulte, og skjulte sitater fins det garantert flere av enn dem dylanologene til dags dato har funnet. Sitatene skriver seg fra forfattere som på tidsaksen, og på en akse av litterær berømmelse, strekker seg fra Homer til Henry Rollins.

Størst umiddelbar glede gir selve skattejakten. Med ordene til sjefsarkivaren for The Bob Dylan Archive: «It gets incredibly deep incredibly quickly»[114] – til berikelse for skattejegeren, selv om også følelsen av å havne i en hengemyr eller i ren kvikksand melder seg fra tid til annen. Fortolkningene – «all that profound meaning stuff» – kommer senere, og ofte kommer de for sent. Neste strofe er for lengst rullet i gang. «Things come alive or they fall flat.»

Song and Dante Man

Skulle man hatt et motiv for å klage høylytt over Dylans sangskrivingsteknikk, måtte det være hans ord i det før nevnte *Tempest*-intervjuet: «Wussies and pussies complain about that stuff.» Helt til sist i samme intervju klager han selv hoderystende over plagiatbeskyldningene som har fulgt ham siden «Blowin' in the Wind». Sluttsatsen lyder: «Fuck 'em. I'll see them all in their graves.»[115] Hva enten leseren av intervjuet hører en allusjon til Dantes *Inferno* eller ikke, er det med utsikten til et besøk i det hinsidige vel bare å begynne glede seg til å takke for oppmerksomheten.

Noter

1 Dylans tekster siteres i det følgende fra Østrem, dylanchords.com, der unøyaktighetene på den offisielle hjemmesiden bobdylan.com gjennomgående er korrigert.

2 Brown, *Tiny Love*, 39; Calemine, «Bob Dylan's Admiration»; jf. Warmuth, «Re: Chronicles question»; «April Fool's Day 2013».

3 *The Nobel Prize 2016*.

4 En viss flertydighet kommer frem i de ulike oversettelsene av «new poetic expressions»: Den spanske oversettelsen har «nuevas expresiones poéticas», den franske «de nouveaux modes d'expression poétique», «nye poetiske uttrykksmåter», den tyske «poetische Neuschöpfungen», «poetiske nydannelser». *The Nobel Prize 2016*.

5 Flanagan, «Q&A with Bill Flanagan».

6 Bloom, *Genius*, 378.

7 Lotts bok er nærmest blitt en Dylan-bok i denne prosessen; jubileumsutgaven fra 2013 er således utstyrt med et forord av Greil Marcus. Lott, *Love & Theft*. Lott er selv trådt inn i dylanologenes rekker, jf. hans bidrag «'Love and Theft' (2001)» i *The Cambridge Companion to Bob Dylan*.

8 Jf. Jacobi: «[I]t seems fair to say that, in addition to his revolutionary addition of meaningful lyrics to rock music, Dylan has shown a revolutionary approach to collaboration.» «Bob Dylan and collaboration», 79.

9 Rich, «Who's This Guy Dylan». Scott Warmuth er med god margin den ledende grunnforskeren i den sene Dylans intertekstualitet de siste femten årene. Ved siden av hans mange bidrag til å spore opp sitater i Dylans sanger, er et av hans hovedprosjekter å kartlegge kilder til sitatmosaikken i Dylans memoarbok *Chronicles: Volume One* (2004) (med resirkulert Hemingway, Jack London, Thomas Wolfe, en turistbok om New Orleans, osv.). Warmuth har også vært pioneren i påvisningen av Dylans gjenbruk av fotografier i maleriene sine, m.m. Han publiserer sine funn på bloggen *Goon Talk* samt på *Pinterest*, *Twitter*, og i diskusjonstråder på nettsiden *Expecting Rain*.

10 Warmuth, «Tell Tale Signs dispatch #6»; jf. Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, 162–3; Heylin, *Still on the Road*, 579–80;

Wilentz, *Bob Dylan in America*, 284.

11 Whitman, *The Complete Poems*, 327–28.

12 Yeats, *Collected Poems*, 338.

13 Johnson, «Textual Sources». Johnson identifiserer 14 lån, åtte i «Floater», ett i «Po' boy», to i «Summer Days», ett i «Honest With Me», og to i «Lonesome Day Blues».

14 Eig og Moffett, «Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?».

15 Saga, *Confessions of a Yakuza*, 5–6.

16 Saga, *Confessions of a Yakuza*, 9.

17 I ekteskapselegien «Long and Wasted Years» (*Tempest*) spør han henne: «What you doing out there in the sun anyway? / Don't you know the sun can burn your brains right out?» etter en scene (replikk) i eventyret «Uglier Than A Grinning Buzzard» i Louise Andersons *Talk That Talk: An Anthology of African-American Storytelling* (1989), der den som soler seg, er en apekatt. Warmuth, «A Tempest Commonplace».

18 Saga, *Confessions of a Yakuza*, 153–54.

19 Ovid/Green, *The Erotic Poems*; *The Poems of Exile*. Nelson, «Avid Follower of Ovid»; Warmuth «More Ovid lines on Modern Times»; «Additional Ovid lines in 'Ain't Talkin'»; «Comments»; Børdahl, «Dylan ved Svartehavet»; Thomas, «The Streets of Rome»; *Why Dylan Matters*, 238–52; Polito, «Bob Dylan's Memory Palace».

20 *Amores* 1.9.32; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 101. Jf. min «Dylan ved Svartehavet», 77n90; Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 144.

21 Yaffe, *Like a Complete Unknown*, 119.

22 Yaffe, «The Rage in Bob Dylan's 'Tempest'».

23 Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 207.

24 Heylin, *Still on the Road*, 184.

25 Heylin, *Still on the Road*, 184.

26 Wilde, *De profundis*, 138; «notdarkyet», «Re: Jesus is coming».

27 «Long John», «Bob plagarized the dictionary!».

28 Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 150.

29 Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 207; jf. Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 144.

30 Wilentz, «American Recordings»; *Bob Dylan in America*, 261–86 («The Modern Minstrel Returns»).

31 Wilentz, *Bob Dylan in America*, 270.

32 I kapitlet «'A Whisp of Starled Air': Late Style and the Politics of Citation». Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 193–223.
33 Detering, *Die Stimmen aus der Unterwelt*, 19ff. Talen er Dylans *MusiCares Speech* i februar 2015.
34 Polito, «Bob Dylan's Memory Palace».
35 Polito, «Henry Timrod Revisited».
36 *Amores* 1.8.17; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 97.
37 Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 141.
38 Polito, «Henry Timrod Revisited»; jf. min «Dylan fra Svartehavet», 49–50.
39 Østrem, «Bye and Bye» (kreditert: Nick Dorman). Her er også forbindelsen til Shakespeare notert; den er ikke overraskende notert *passim*.
40 Ricks, *Dylan's Visions of Sin*.
41 Mai, *Digteren Dylan*, 99; anført av Markussen i hans anmeldelse i *Edda*, 160.
42 Jf. Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 140.
43 *Amores*. 3.5.46; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 146.
44 *Amores*, 2.10.20–24; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 124.
45 I en komparasjon av «Not Dark Yet» (Time Out of Mind) og Keats' «Ode to a Nightinggale» støtter Christopher Ricks seg til forskjellige formuleringer av T.S. Eliot om den akkumulerende sannsynligheten («cumulative plausibility») for sammenfall (eller «påvirking») når antallet av isolert sett svake overensstemmelser øker. Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, 367. Forbindelsene som Ricks etablerer mellom Dylan og klassisk engelskspråklig poesi, er imidlertid gjennomgående mer kreativt assosiative enn håndfast empiriske, noe han er klar over; han skiller mellom «tilfeldigheter» og «rene tilfeldigheter», og går inn for førstnevnte som hermeneutisk nøkkel, selv om det ikke dreier seg om allusjoner. Skillet mellom påviselige tekstlige lån og tekster som «minner om» eller utløser ymse assosiasjonsrekker hos beleste og kulturhistorisk informerte personer, blir i det hele tatt ikke håndhevet med noen styrke i dylanologien. Skillet kan da heller ikke trekkes absolutt.
46 Taft, «Pre-War Blues Lyrics Concordance».
47 Gisle Selnes, *Den store sangen*, 614.
48 Selnes, *Den store sangen*, 620.

49 Selnes, *Den store sangen*, 620. Jf. Wilentz, *Bob Dylan in America*, 274.
50 Selnes, *Den store sangen*, 621.
51 Jack Tempchin og Glenn Frey, «I Got Love», *The Allnighter*. Jochen Markhorst, *Mississippi*, 41. Markhorst overså versets relevans for «High Water» da han skrev (personlig kommunikasjon, 28.11.2019).
52 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».
53 Selnes, *Den store sangen*, 621.
54 Jf. Markhorst, *Mississippi*, 39–40. «Take It to the Limit» er en Eagles-hit; «Let It Go By» er også for lengst blitt identifisert som en låttittel (av Fiora Cutler og Robert Koch) …
55 «Your days are numbered […] Nowhere to escape […] I ain't got nothing for you / I had nothing before / Don't even have anything / For myself anymore […] Things should start to get interesting right about now […] You can always come back / But you can't come back all the way» («Mississippi»).
56 (1) *See a Grown Man Cry: Collected Work, 1988–1991*, 156; (2) Ibid.; (3) *Now Watch Him Die*, 77–78; (4) *Art To Choke Hearts & Pissing In The Gene Pool*, 26; sit. Warmuth, «Bob Dylan takes Henry Rollins through 'Mississippi'». Warmuths innledende interesse for Rollins er knyttet til hans arbeid med Dylans *Chronicles*; «Bob Dylan disguised as Henry Rollins»; «The Mind Polluting Words of Bob Dylan and Henry Rollins».
57 Jf. Markhorst, *Mississippi*, 11–12. Markhorst vil på dette (bibelske, allmennspråklige) grunnlaget avskrive Rollins som kilde til «Your days are numbered». «Nowhere to escape» vil han heller plassere hos Tsjekhov, der han finner igjen akkurat det uttrykket (i en engelsk oversettelse av novellen «Steppen»), innenfor en lesning der en tsjekhovsk atmosfære brer seg ut over «Mississippi» i sin helhet (15). Anything goes, men undertegnede holder en knapp på Warmuth hva filologien angår.
58 Lomax, *Selected Writings*, 73; Markhorst, *Mississippi*, 8. Se også Selnes, *Den store sangen*, 623.
59 Rollins, *One from None*, 14; Warmuth, «'Things Have Changed'».
60 *High Adventure in the Great Outdoors*, 45–46; sit. Warmuth, «Bob Dylan disguised as Henry Rollins».
61 Warmuth, «Bob Dylan disguised as Henry Rollins».

62 Gray, *Song and Dance Man III*, 825–27.
63 Thomas, *Why Dylan Matters*, 168–75.
64 Se f.eks. kommentarene på Østrem, «Trying To Get To Heaven ;-)».
65 Shelton, *No Direction Home*, 384.
66 «Journey of the Magi» (1927). Christopher Ricks, *Visions*, 8. (Ricks oppgir et oppslag i *The Telegraph* fra 1987 som kilde.); Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, 207.
67 Thomas, *Why Dylan Matters*, 259.
68 Jf. Christopher Ricks: «Plagiarism wants you not to know the original, whereas allusion wants you to know.» Rich, «Who's This Guy Dylan». Da Ricks ble konfrontert med Dylans bruk av Saga og Timrod, virket han ikke helt bekvem med sin innrømmelse av at her falt sannelig sitatene tett. Rich; Eig og Moffett, «Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?».
69 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».
70 F.eks. Scott Warmuth i oppslaget om Timrod i *New York Times*: «You could give the collected works of Henry Timrod to a bunch of people, but none of them are going to come up with Bob Dylan songs.» Rich, «Who's This Guy Dylan».
71 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».
72 Forbindelsen trekkes av Richard F. Thomas i *Why Dylan Matters*, 243.
73 Homer/Fagles, *The Odyssey*, 9.580–581; 227–228.
74 Warmuth, «A Tempest Commonplace»; Thomas, *Why Dylan Matters*, 254–65.
75 Detering, *Die Stimmen aus der Unterwelt*, kapitlet «Heldenlied und Totenklage: Roll On John», 103–30.
76 For forbindelsen til Joseph Moncure March, se «tom w», «The Wild Party & Tempest»; også (på selvstendig grunnlag) «ceilingfan_broken», «New source for Tempest lyrics !!». Dylan leser fra *The Wild Party* (Part 3, 3) i *Theme Time Radio Hour*, «Episode 60: Party» (5.12.2007).
77 Thomas, *Why Dylan Matters*, 264–65.
78 «Philip Massinger», 206.
79 Homer/Fagles, *The Odyssey*, 5.489–90; 166; Detering, *Die Stimmen aus der Unterwelt*, 116.
80 Det er også mulig, og kanskje tilmed bedre, å ikke lese påkallelsen av Blake-tigeren i sluttstrofen som henvendt til dikt-duet

Lennon qua tiger, men til tigeren – og så via en innholdsforrykning (en såkalt trope) til Gud: I «Cover him over and let him sleep» går jo henvendelsen snarere dit.

81 Homer/Fagles, *The Odyssey*, 5.518; 167. Pronominale skift er et gjennomgående trekk ved Dylans gjenbruk av sitater. En systematisk analyse ville sannsynligvis kunne kaste lys over metoden, innenfor en allerede etablert interesse for pronomenbruken i Dylans tekster; se f.eks. diskusjonen i Aadland, «Against Liberals».

82 Jf. Polito, «Henry Timrod Revisited»; «Bob Dylan's Memory Palace».

83 Jf. Wilentz, *Bob Dylan in America*, 309.

84 Elderfield, «Bob Dylan in Conversation».

85 Thomas, «The Streets of Rome»; *Why Dylan Matters*.

86 Dylan, *Biograph*.

87 Mollerin, «'With one hand waving free'», 80.

88 «'I took him to my warehouse to see all the country music treasures I have,' Stuart said. 'Bob said, 'Hey, I like that 'Crow' song. I might borrow something out of that.' I said, 'Well, I probably borrowed it from you in the first place. Go ahead.'» Beviglia, «Lyric Of The Week».

89 Vergil/Mandelbaum, *The Aeneid of Vergil*, 6.1136–37; 157–8 (i originalen 6.851–53); «Lonesome Day Blues», strofe 10 («I'm gonna spare the defeated [...] / I am goin' to teach peace to the conquered / I'm gonna tame the proud»). Jf. Thomas, «The Streets of Rome», 31; *Why Dylan Matters*, 7.

90 *Cabretta* (1977) og *Return To Magenta.* (1978). Warmuth, «April Fool's Day 2013»; «'Jolene' meets the music of Willy DeVille»; også Attwood, «Jolene: the real meaning» med kommentarer.

91 Jf. Heylin, *Still on the Road*, 617.

92 Flanagan, «The Mojo Interview».

93 Flanagan, «Q&A with Bill Flanagan».

94 Sitert etter Marqusee, *Wicked Messenger*, 16.

95 Shelton, «20-Year-Old Singer». «Sponge» er også en metafor Suze Rotolo og Dave Van Ronk bruker i sine beskrivelser av den unge Dylan. Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, 594, 681. Christopher Ricks til *The New York Times*: Dylan ligner «some very imaginative sponge». Rich, «Who's This Guy Dylan».

96 Et eksempel er Dylans fortryllende beskrivelse av vennen Ray Goochs bokhyller, der Dylan i ett kjør erter leseren med en blanding av faktiske, fiktive og forvirrende referanser, som i legeringen av Ovid og Kafka i «Ovid's *Metamorphoses*, the scary horror tale» og av Sofokles, Ciceros *De natura deorum* og Platons *Symposium* i «Sophocles' book on the nature and function of the gods – why there are only two sexes.» Dylan, *Chronicles*, 36–7. Ikke bare journalister, men også for eksempel Harvard-filologen Richard F. Thomas går rett i baret. «The Streets of Rome», 41–44; *Why Dylan Matters*, 110–116. En ekstra rosin i pølsen er at også «Ray Gooch» er en oppdiktet person.

97 Lethem, «The Genius and Modern Times of Bob Dylan».

98 Østrem, «It's Modern to Steal».

99 Til det følgende, jf. min «Dylan ved Svartehavet», 53–65.

100 Byron, *Don Juan*, III. 3.17–12; *Selected Poems*, 132. Beviset for at Dylan faktisk har lest Byrons epos, foreligger når det et tredje sted heter: «Grim reader! did you ever see a ghost? No; but you have heard [...]» (XV. 754–55; 522); jf. «Spirit on the Water»: «You ever seen a ghost? No; but you have heard of them.»

101 *Tristia* II. 179; Ovid/Green, *The Poems of Exile*, 29.

102 For en presisering, se Østrem, «'False Prophet' vs. 'If Lovin' is Believin'"».

103 Lethem, «Ecstasy of Influence». Om *Rough and Rowdy Ways*, jf. Thomas, «'And I Crossed the Rubicon'».

104 Juvenal/Green, *The Sixteen Satires*, IX. 35–36; 196. Warmuth, «Tweet Jun 22, 2020». Warmuth har annetsteds påvist at Dylan i et intervju (Flanagan, «The Mojo Interview») (som Warmuth følgelig antar må ha blitt delvis til i en skriftlig korrespondanse) siterer fra Juvenals åttende satire, denne gang troligst fra en oversettelse av Susanna Morton Barund i Loeb Classical Library (2004). Warmuth,. «Together Through Life dispatch #7».

105 Deluxe-utgaven av *Tell Tale Signs* (2008) har en studioversjon fra 1992.

106 Jf. rekken av oversettelser på FleursDuMal.org; her William Aggeler 1954. Warmuth har pekt på at et vers i «Po' Boy» (*«Love and Theft»*), «Time and love has branded me with its claws», er overtatt fra Edward K. Kaplans oversettelse av et av Baudelaires prosadikt i *The Parisian Prowler* (1989, 1997). Warmuth, «Bob Dylan and The Parisian Prowler».

107 Brinkley, «Bob Dylan Has a Lot on His Mind».
108 Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 38. Jf. Dylan til Bill Flanagan (2009): «Wait a minute Bill. I'm not a playwright. The people in my songs are all me. I thought we talked about that? – *What exactly makes it you?* – It's in the way you say things. It's not necessarily the things you say that make you who you are.» Flanagan, «The Mojo Interview».
109 Yaffe, *Like a Complete Unknown*, xvii, 32, 50. French, «I'm Not There».
110 Piazza, «Biographical Essay». Det var for øvrig Tom Piazza som tyve år etter skrev den fyldige linernoten til *Triplicate*.
111 The Kennedy Center Honors, «The Times They Are A-Changin' (Bob Dylan Tribute)».
112 The Editorial Board, «How Dylan Became Dylan».
113 «The Streets of Rome», 34.
114 Dylan Review, «Interview with Mark Davidson».
115 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».

Litteratur

Attwood, Tony. «Jolene: the real meaning and the music in Dylan's song (and making fun of Clinton Heylin)». Kommentarer fra «Lonesomefetter» mfl. *Untold Dylan*, redigert av Tony Attwood. 15.8.2015. https://bob-dylan.org.uk/archives/1496.

Beviglia, Jim. «Lyric Of The Week: Marty Stuart, 'Observations Of A Crow'». *American Songwriter: The Craft of Music*. https://americansongwriter.com/lyric-week-marty-stuart-observations-crow/.

Bloom, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2002.

Brinkley, Douglas. «Bob Dylan Has a Lot on His Mind». *The New York Times*. 12.6.2021. «https://www.nytimes.com/2020/06/12/arts/music/bob-dylan-rough-and-rowdy-ways.html.

Brown, Larry. *Tiny Love: The Complete Stories*. Chapel Hill: Algonquin, 2019.

Byron, Lord. *Selected Poems of Lord Byron*, redigert av Paul Wright. Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 1995.

Børdahl, Amund. «Dylan fra Svartehavet». *Agora: Journal for metafy-*

sisk spekulasjon, 1–2/2007: 34–90.
Calemine, James. «Bob Dylan's Admiration for Mississippi Writer Larry Brown». Swampland.com. 2.8.2011. http://swampland.com/posts/view/title:bob_dylans_admiration_for_mississippi_writer_larry_brown.
«ceilingfan_broken». «New source for Tempest lyrics !!». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 21.3.2021. https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=100796.
Detering, Heinrich. *Die Stimmen aus der Unterwelt: Bob Dylans Mysterienspille*. München: Beck, 2016.
Dylan, Bob. *Chronicles: Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.
Dylan Review. «Interview with Mark Davidson about The Bob Dylan Archive», *Dylan Review*. 2.1 2020. https://www.dylanreview.org/interview-mark-davidson.
Eig, Jonathan og Sebastian Moffett. «Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?» *The Wall Street Journal*. 8.7.2003. https://www.wsj.com/articles/SB105761761942206oo; også tilgjengelig på https://jcdurbant.wordpress.com/category/musique/.
Elderfield, John. «Bob Dylan in Conversation with John Elderfield». Publisert på bobdylan.com 29.11.2011, men ikke lenger tilgjengelig. En redigert versjon med det meste av teksten på plass er «nickwardscenarios». «Bob Dylan 30 asides (2011)» 12.11.2011. https://nickwardscenarios.wordpress.com/2011/11/12/rip-barry-feinstein-photographer/.
Eliot, T.S. «Philip Massinger» (1920). I *Selected Essays*, 205–220. London: Faber & Faber, 1932.
Flanagan, Bill. «The Mojo Interview». https://fdocuments.in/document/bob-dylan-bill-flanagan-interview-mojo-mag-aug-2009.html.
Flanagan, Bill. «Q&A with Bill Flanagan». bobdylan.com. 22.3.2017. https://www.bobdylan.com/news/qa-with-bill-flanagan/.
FleursDuMal.org. https://fleursdumal.org/poem/133.
French, Philip. «I'm Not There». *The Guardian* 23.12.2007. https://www.theguardian.com/film/2007/dec/23/features.review3.
Gilmore, Mikal. «Bob Dylan Unleashed». *Rolling Stone*. 27.9.2012. https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/.
Gray, Michael. *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. London: Continuum, 2000.

Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Continuum, 2006.

Hampton, Timothy. *Bob Dylan: How the Songs Work*. New York: Zone Books, 2019. (Første opplag med tittelen: *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work* (s.å.)).

Heylin, Clinton. *Still on the Road: the Songs of Bob Dylan 1974–2008*. London: Constable, 2010.

Homer/Fagles. *The Odyssey* (1996). Overs. Robert Fagles. Penguin Classics, 2006.

Jacobi, Martin. «Bob Dylan and collaboration». I *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, redigert av Kevin J. H. Dettmar, 69–79. Cambridge University Press, 2009.

Johnson, Chris. «Textual Sources To The 'Love And Theft' Songs». *Dylanchords*, redigert av Eyolf Østrem. https://dylanchords.info/41_lat/textual_sources.htm.

Juvenal/Green. *The Sixteen Satires* (1967, 1974). Overs. Peter Green. Penguin Classics, 1985.

Lethem, Jonathan. «The Genius and Modern Times of Bob Dylan», *Rolling Stone*. 7.9.2006. https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-genius-and-modern-times-of-bob-dylan-237203/. Intervjuet er trykt opp flere ganger, bl.a. i Jonathan Cott, *Bob Dylan: The Essential Interviews* (2007), New York: Simon & Schuster, 2017, 469–81.

Lethem, «Ecstasy of Influence». *Harpers Magazine,* februar 2007. Tilgjengelig på: https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/.

Lomax, Alan. *Selected Writings, 1934–1997*, redigert av Ronald Cohen. New York-London: Routledge, 2003.

«Long John». «Bob plagarized the dictionary!» *Expecting rain,* redigert av Karl Erik Andersen. 12.10.2006. http://expectingrain.com/discussion/viewtopic.php?t=9821&view=next&sid=7a4258444adb06e5ec3459d26ef47a4b8.

Lott, Eric. *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Lott, Eric. «*'Love and Theft'* (2001)». I *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, redigert av Kevin J.H. Dettmar, 167–173. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Mai, Anne-Marie. *Digteren Dylan*. København: Gyldendal, 2018.

Markhorst, Jochen. *Mississippi: Bob Dylan's midlife masterpiece*. Inde-

pendently published, 2020; også tilgjengelig som «The Mississippi-series» på *Untold Dylan*, redigert av Tony Attwood. https://bob-dylan.org.uk/.

Markussen, Bjarne. «Anne-Marie Mai, *Digteren Dylan*» [bokanmeldelse]. *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* 2/2019: 158–161.

Marqusee, Mike. *Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s*. New York: Seven Stories Press, 2005.

Mollerin, Kaja Schjerven. «'With one hand waving free': Om tradisjonen, tyveriet og flukten i Bob Dylans forfatterskap». Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2006.

«notdarkyet». «Re: Jesus is coming, he's coming back to gather his jewels». *Expecting Rain,* redigert av Karl Erik Andersen. 7.10.2009. https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?p=685450#p685450.

Nelson, Cliff. «Avid Follower of Ovid». *The Nelson Mail*. 10.10.2006. http://www.stuff.co.nz/stuff/nelsonmail/0,2106,3823946a6507,00.html.

Ovid/Green. *The Erotic Poems* (1982). Overs. Peter Green. Penguin Classics, 1986.

Ovid/Green. *The Poems of Exile: Tristia and the Black Sea Letters*. Overs. Peter Green. Opr. Penguin Classics, 1994, revidert utgave Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2005.

Piazza, Tom. «Biographical Essay from the Kennedy Center Honors» (1997). Talen er publisert (med den siterte tittelen) på *American Masters*. https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/bob-dylan-biographical-essay-from-the-kennedy-center-honors/576/.

Polito, Robert. «Bob Dylan: Henry Timrod Revisited». *Poetry Foundation*, 2006. https://www.poetryfoundation.org/articles/68697/bob-dylan-henry-timrod-revisited.

Polito, Robert. «Bob Dylan's Memory Palace». I *Highway 61 Revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*, redigert av Collen J. Sheehy og Thomas Swiss, 140–153. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2009; også tilgjengelig på *The Riggio Honors Program*, «Writing & Democracy». http://riggio.americanvanguardpress.com/portfolio/bob-dylans-memory-palace-robert-polito/.

Rich, Motoko. «Who's This Guy Dylan Who's Borrowing Lines From Henry Timrod?». *The New York Times*. 14.09.2006. https://www.nytimes.com/2006/09/14/arts/music/14dyla.html.

Ricks, Christopher. *Dylan's Visions of Sin* (2003). New York: Ecco, 2004.
Rollins, Henry. *One from None: Collected Works, 1987*. 2.13.61 Publications, 1991.
Saga, Junichi. *Confessions of a Yakuza: A Life in Japan's Underworld* (1989). Overs. John Bester. Tokyo–New York–London: Kodansha International, 1991.
Selnes, Gisle. *Den store sangen: Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
Shelton, Robert. «20-Year-Old Singer Is Bright New Face at Gerde's Club». *The New York Times*. 29.7.1961. https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/04/reviews/dylan-gerde.html.
Shelton, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* (1986). Milwaukee: Backbeat Books, 2011.
Taft, Michael. «Pre-War Blues Lyrics Concordance». http://konkordans.se/taft%20%20blues%20lyrics.txt.WebConcordance/framconc.htm.
The Editorial Board, «How Dylan Became Dylan», *The New York Times* 13.10. 2016. https://www.nytimes.com/2016/10/14/opinion/bob-dylan-the-poet-sponge.html.
The Kennedy Center Honors, «The Times They Are A-Changin' Bob Dylan Tribute) – Bruce Springsteen – 1997 Kennedy Center Honors». *Youtube*. 18.12.2013. https://www.youtube.com/watch?v=-WaofOE-x84k&ab_channel=TheKennedyCenterHonors.
The Nobel Prize 2016. NobelPrize.org. Nobel Media AB. «Prize announcement», *The Nobel Prize in Literature 2016*. https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/press-release/.
Thomas, Richard F. «The Streets of Rome: The Classical Dylan». *Oral Tradition*, 22/1 2007: 30–56; tilgjengelig på https://journal.oraltradition.org/. Gjenopptrykt i *Reception and the Classics: An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, redigert av William Brockliss, Pramit Chaudhuri, Ayelet Haimson Lushkov og Katherine Wasdin, 134–159. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
Thomas, Richard F. *Why Dylan Matters*. New York: Dey St. Books, 2017.
Thomas, Richard F. «'And I Crossed the Rubicon': Another Classical Dylan». *Dylan Review* 2.1 (Summer 2020). https://www.dylanreview.org/richard-thomas-crossed-the-rubicon.

«tom w». «The Wild Party & Tempest». *Bob Dylan in (het) Nederland(s)*. 25.5.2019. http://bobdylaninnederland.blogspot.com/2019/05/the-wild-party-tempest.html.

Yaffe, David. *Bob Dylan: Like a Complete Unknown*. Yale: Yale University Press, 2011.

Yaffe, David. «The Rage in Bob Dylan's 'Tempest'». *The Daily Beast*. 3.9.2012. https://www.thedailybeast.com/the-rage-in-bob-dylans-tempest.

Yeats, William Butler. *Collected Poems*. London: Macmillan (Papermac), 1982.

Vergil/Mandelbaum. *The Aeneid of Virgil. A Verse Translation* (1961, 1972). Overs. Allen Mandelbaum. Berkeley: University of California Press, 2004.

Warmuth, Scott. «More Ovid lines on Modern Times». *Expecting Rain,* redigert av Karl Erik Andersen. 12.10.2006. https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=10088&p=118235&hilit=More+Ovid+lines+on+Modern+Times#p118235.

Warmuth, Scott. «Additional Ovid lines in 'Ain't Talkin'». *Expecting Rain,* redigert av Karl Erik Andersen. 13.10.2006. https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=10148&p=118683&hilit=Additional+Ovid+lines+in+%E2%80%98Ain%E2%80%99t+Talkin%E2%80%99%E2%80%99#p118683.

Warmuth, Scott. «Comments». *rogueclassicism*, redigert av David Meadows. 19.10.2006. http://www.atrium-media.com/rogueclassicism/Archives/2006_10.html.

Warmuth, Scott. ««Tell Tale Signs dispatch #6». *Goon Talk*. 15.10.2008. http://swarmuth.blogspot.com/2008/10/tell-tale-signs-dispatch-6.html».

Warmuth, Scott. «Bob Dylan and The Parisian Prowler». *Goon Talk*. 22.12.2008. http://swarmuth.blogspot.com/2008/12/bob-dylan-and-parisian-prowler.html.

Warmuth, Scott. «Together Through Life dispatch #7 – Sideshow Bob». 18.4.2009. http://swarmuth.blogspot.com/2009/04/together-through-life-dispatch-7.html

Warmuth, Scott. «Bob Dylan disguised as Henry Rollins». *Goon Talk*. 13.2.2011. http://swarmuth.blogspot.com/2011/02/bob-dylan-disguised-as-henry-rollins.html.

Warmuth, Scott. «The Mind Polluting Words of Bob Dylan and Henry Rollins». *Goon Talk*. 16.2.2011. http://swarmuth.blogspot.com/2011/02/mind-polluting-words-of-bob-dylan-and.html.

Warmuth, Scott. «Bob Dylan takes Henry Rollins through 'Mississippi'». *Goon Talk*. 2.3.2011. http://swarmuth.blogspot.com/2011/03/bob-dylan-takes-henry-rollins-through.html.

Warmuth, Scott. «'Things Have Changed' between Bob Dylan and Henry Rollins». *Goon Talk*. 13.3.2011. http://swarmuth.blogspot.com/2011/03/things-have-changed-between-bob-dylan.html.

Warmuth, Scott («scottw»). «Re: Chronicles question». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 3.8.2011. https://expecting-rain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=59200&p=974210&-hilit=kubuku#p974210.

Warmuth, Scott. «April Fool's Day 2013: Bob Dylan, Revisionist Art and The 'Jolene' Smoke Screen». *Goon Talk*. 1.4.2013. http://swarmuth.blogspot.com/2013/03/april-fools-day-2013-bob-dylan.html.

Warmuth, Scott. «'Jolene' meets the music of Willy DeVille». *Youtube* 9.2.2014. https://www.youtube.com/watch?v=nn6Q0YvAA2c.

Warmuth, Scott. «A Tempest Commonplace». *Pinterest*. https://no.pinterest.com/scottwarmuth/a-tempest-commonplace/.

Warmuth, Scott. «Tweet Jun 22, 2020». https://twitter.com/scottwarmuth1/status/1274906112928538624

Whitman, Walt. *The Complete Poems*. Edited by Francis Murphy. Harmondsworth: Penguin, 1975.

Wilde, Oscar. *De Profundis: The Ballad of Reading Gaol and Other Writings*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002.

Wilentz, Sean. «American Recordings: On 'Love and Theft'and the Minstrel Boy». I *Do You, Mr Jones? Bob Dylan with the Poets and Professors*, redigert av Neil Corcoran, 295–305. London: Pimlico, 2003. Opprinnelig publisert på (men fjernet fra) bobdylan.com 2001.

Wilentz, Sean. *Bob Dylan in America* (2010). London: Vintage Books, 2011.

Østrem, Eyolf. «'False Prophet' vs. 'If Lovin' is Believin'' – Greedy Plagiarism or Lovin' Recycling?». *Things Twice*. 22.6.2020. https://oestrem.com/thingstwice/2020/07/false-prophet-why-is-it-plagiarism-if-when-the-deal-goes-down-isnt/.

Østrem, Eyolf. «Bye and Bye». https://www.dylanchords.com/41_lat/bye_and_bye

Østrem, Eyolf. «Trying To Get To Heaven ;-)». Kommentarer fra Rob Lake mfl. *Dylanchords*. https://www.dylanchords.com/38_toom/heaven_comments.

Østrem, Eyolf. «It's Modern to Steal». *Things Twice*. 28.9.2006. https://oestrem.com/thingstwice/2006/09/its-modern-to-steal/. Tidligere publisert som «Modern Times and Plagiarism». *Dylanchords*. https://dylanchords.info/professors/tt/ttpa4.html; også http://www.dylanchords.com/45_modern.

Aadland, Erling. «Against Liberals: Multi-layered and Multi-directed Invocation in Dylan's Christian Songs». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 91–118. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

II. Enkeltsanger

Når svaret blåser i vinden

Om Bob Dylans «Blowin' in the Wind»

Erling Aadland

Den berømte sangen

«Blowin' in the Wind» er den første Dylan-sangen som ble verdenskjent, hans første kommersielle suksess og en av hans mest berømte sanger, som han – med noen pauser – har fremført i konsert gjennom hele karrieren.[1] Få av de andre sangene hans kan konkurrere når det gjelder oppmerksomhet, antall coverversjoner og påvirkningskraft – ikke engang «Mr. Tambourine Man» (1965), «All Along the Watchtower» (1967), «Forever Young» (1974) eller «Every Grain of Sand» (1981). Den eneste sangen hans som *kan* gjøre «Blowin' in the Wind» rangen stridig, i alle fall når det gjelder påvirkningskraft, er «Like a Rolling Stone» (1965), Dylans gjennombrudd som rockartist.

«Blowin' in the Wind» ble skrevet i april 1962, og den tredje strofen ble til i mai samme år. Dylan fremførte sangen første gang

under sitt tredje opphold på Gerde's Folk City i New York – også det i april 1962. I juli samme år ble sangen innspilt, men den ble først utgitt da hans andre album, *The Freewheelin' Bob Dylan*, kom ut et år senere, i mai 1963. Samme år ble sangen også utgitt som singel.

«Blowin' in the Wind» forandret Dylans verden, skriver Clinton Heylin, for på denne tiden ble Dylan av sine samtidige – også av plateselskapet – ennå primært betraktet som en utøvende artist og ikke som sangforfatter.[2] Men med denne sangen tok sangskriveren et langt skritt frem.

Protestsang eller ikke

Fra starten av var det mye snakk om hva sangen egentlig uttrykker, og ifølge Heylin virket dette forstyrrende inn på den unge forfatteren, og Heylin håner den nyskrevne strofe tre. Alt snakket om hva sangen egentlig sier, fikk Dylan til å «[...] give folk the surface-level profundity they sought, devising a trio of platitudes regarding the number of times one must look up in order to see the sky, the number of ears required to 'hear people cry', and finally how many deaths it takes to get a rhyme for *sky* and *cry*».[3] Heylin tar sterkt i, men det er kanskje riktig at denne nye strofen ikke helt holder samme nivå som de to andre.

Bakgrunnen for Heylins overveielser er at Dylan først synes å ha ment at han *ikke* hadde skrevet en protestsang. Ifølge Heylin sa han dette da han introduserte sangen på Gerde's: «This here ain't a protest song or anything like that, 'cause I don't write protest songs.»[4] Mye tyder på at alle spørsmålene han fikk om sangens mening, må ha plaget ham til en viss grad og også ha vært en forsmak på det som gjorde at han to år senere brøt med både protestsangen og borgerrettsbevegelsen: Han ville ikke settes i bås eller bli fortalt hva han skulle skrive, eller bli forklart hva det han skrev, egentlig uttrykte.

Men det må ha gjort inntrykk på ham at så mange umiddelbart oppfattet sangen som protestsang, noe han selv hadde benektet – kanskje bare for å kokettere? For senere i 1962 forsøkte han å forklare sangen:

> Too many of these hip people are telling me where the answer is but oh I wont't believe that. I still say it's in the wind and just like a restless piece of paper, it's got to come down some time ... But the only trouble is that no one picks up the answer when it comes down so not too many people get to see and know it ... and then it flies away again. ... I still say that some of the biggest criminals are those that turn their heads away when they see wrong and know it's wrong.[5]

Samtidig som han fortsetter å være diffus angående svaret, er det tydelig at han har falt ned på én bestemt tolkning av hva det vil si at svaret blåser i vinden (som jeg snart skal komme nærmere inn på), nemlig at det bare er å plukke det opp, selv om få gjør det. Han sier også at det er galt å vende seg bort og ikke konfrontere urett. Han bekrefter altså langt på vei at sangen likevel er en protestsang.

Men det er tydelig at han ble usikker på hvordan han skulle besvare spørsmålene om sangens unnvikende mening, for han sluttet å snakke om den, og til slutt oppga han en god stund å spille den. Først etter et personlig ønske fra George Harrison tok han den frem igjen i 1971 for Bangladesh-konsertene, og senere har den stadig vært fremført fra tid til annen.

Peter, Paul & Mary

Jeg var et barn da jeg første gang hørte sangen – ikke sunget av Dylan selv, men av Peter, Paul & Mary, for det var deres versjon fra juni 1963 som gjorde sangen verdenskjent. Og alle oppfattet den

som en protestsang. Lenge oppfattet også jeg sangen slik – ikke akkurat som en topisk sang, en sang om et standard-emne, for det er den ikke, men som en antikrigssang – ja, som protestsangen over alle protestsanger. Og slik er det nok for de fleste – ennå. Jeg er ikke uenig, men har en stund undret meg over hvordan akkurat *denne* sangen kunne bli protestsangens, visesangmiljøets og borgerrettsbevegelsens fremste signalsang.

Det er denne undringen jeg vil holde fast ved. Mitt mål er ikke å vise at den *ikke* er en protestsang, men at den kanskje ikke *bare* er det, at den har mer i seg.

Ode eller hymne?

Diktet består av tre strofer som til sammen rommer ni ganske abstrakte og lite spesifikke spørsmål, og et omkved som avslutter hver strofe og kun sier at svaret (på spørsmålene) «blåser i vinden». Strofene er utvidede balladestrofer (på 6 vers), og hver strofe rommer tre retoriske spørsmål, før omkvedet altså svarer – uten å svare.

Noen ballade er det likevel ikke. Her er det ikke noe narrativ. Sangen er en ode, kanskje til og med en hymne. Men til hvem? Både oden og hymnen er adressert til noe eller noen, og man kan si at her er det den likegyldige og handlingslammede verden som er adressaten ved at sangen vender seg til hver og en av oss – i omkvedet forekommer jo også tiltalen «my friend».

Jeg skal også berøre spørsmålet om hvorvidt «Blowin' in the Wind» har apokalyptiske trekk. For dette følger av at den kanskje også er en hymne. Er den hymnisk, så henvender den seg ikke til folk og befolkninger, men til oversanselige makter. Hvilke makter skulle det være? Det måtte i så fall være vinden selv, vinden som er et gammelt bilde på inspirasjon og guddommelig ånd.

Det er vel flere enn meg som snart er blitt litt lei av denne sangen, men bredden i variasjonene mellom de ulike versjonene, og dybden i forandringene fra versjon til versjon, taler for at sangen var et lykketreff, en begunstiget mottakelse av inspirasjon.[6]

Den historiske situasjonen

At vi den gang ikke *kunne* annet enn å oppfatte «Blowin' in the Wind» som en protestsang, henger sammen med både den historiske situasjonen og den unge Dylans posisjon. Det første først: Det lå så å si i luften at denne sangen var en protestsang, det var slik den ble hørt og oppfattet; og flere momenter taler for at dette er riktig.

Visesangmiljøet i Greenwich Village, hvor Dylan den gang gjorde seg gjeldende, fikk stor påvirkningskraft, for der ble folke- og protestsangen dyrket, og protestsangen samlet skarer av unge som etter hvert dannet en viktig del av det gryende ungdomsopprøret. En hovedfaktor i opprøret var atombombetrusselen og antikrigsholdningen. Et halvt år etter at Dylan skrev «Blowin' in the Wind», inntraff Cubakrisen (oktober 1962), da verden kom nær en fatal storkonflikt mellom USA og Sovjetunionen. Etter hvert som Vietnamkrigen eskalerte noen år senere, ble antikrigsbevegelsen styrket og gled sammen med de ungdomsskarene som noen år senere ble kalt blomsterbarn og hippier, metonymisk kalt Woodstock-generasjonen.

En annen viktig faktor var den nære fortidens paranoide forfølgelse i USA av kommunister og personer *mistenkt* for kommunistsympatier, mccarthyismen, et ord dannet av navnet til senator Joseph McCarthy, som var en ildsjel på området. Mange kjente kunstnere ble forfulgt og trakassert, blant andre musikeren og visesangeren Pete Seeger, som hadde høy status i folkesangmiljøet.

Motstanden mot statlig forfølgelse av (kanskje ikke engang reelt) opposisjonelle, noe som var mer utbredt i østblokken enn i Vesten, bidro til at mange unges lojalitet til staten ble svekket, og både dette og krigs- og atombombetrusselen bidro til å gjøre folkesangmiljøet radikalt – og delvis også revolusjonært.

En tredje faktor er borgerrettsbevegelsen, som på denne tiden gjorde seg mer og mer gjeldende. Den fikk økt tilslutning og ble en viktig samfunnsfaktor på nasjonalt amerikansk nivå. Også borgerrettssaken bidro til å gjøre folkesangmiljøet både liberalt og radikalt.

Dylans sanger før «Blowin' in the Wind»

Dylan hadde skrevet om lag 50 sanger før han skrev «Blowin' in the Wind», og flere av dem holder bra nivå. Mange er ulike blues-variasjoner, og blant disse er «Standing on the Highway» (1962) ikke den dårligste. Noen er *talking blues*, en undersjanger Dylan revitaliserte tidlig i 1960-årene: «Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues» (1961) og «Talkin' John Birch Paranoid Blues» (1962). Dette er sanglyrikk med satirisk brodd, men også med store doser humor og selvironi, noe som gjør sangene godt og har bidratt til å holde dem levende.

Mange av de tidlige sangene er ungdommelige sangdikt om å begi seg veien i vold (reelt, og enda mer metaforisk). Til disse hører det tidlige mesterverket «Song to Woody» (1961). Dylan hadde også skrevet protestsanger. Talking-blues-sangene har et betydelig innslag av protest, og like før han skrev «Blowin' in the Wind», hadde han skrevet flere topiske protestsanger: «The Death of Emmett Till», «Ballad of Donald White» og «Let Me Die in My Footsteps» (1962) – de to første om borgerrettsemnet, den siste (blant annet også) om atomnedfallet.

En spiritual basert på en spiritual

Alle de nevnte momentene var med på å forme inntrykket av Dylan og de forventninger han ble møtt med. At «Blowin' in the Wind» melodisk var sterkt påvirket av en *spiritual*, som Dylan også fremførte på den tiden, nemlig antislaverisangen «No More Auction Block»,[7] er også en faktor som underbygger den gjengse oppfatning av sangen. Men dette er kanskje en kortslutning. Det kan være minst like rimelig å oppfatte også «Blowin' in the Wind» som en spiritual, en åndelig sang, med et åndelig protestinnhold.

Spirituals er kristne folkesanger skapt og sunget av afrikansk-amerikanere i USA i slavetiden og senere. Sangene kombinerer gjerne bibelske motiver og det kristne håp med frihetstrang og lengsel etter å bli frigjort fra slaveriet i dette livet. Slik sett er temaet ofte dobbelt: dels oversanselig, dels verdslig. «No More Auction Block» er en verdslig spiritual uten noe bibelsk preg. Den anroper ikke noen oversanselige størrelser direkte, men de mange gjentatte «No more, no more» må kunne sies å vende seg i alle retninger og til alt og alle. Som en verdslig spiritual er sangen en protestsang, og slik sett på flere måter et godt forelegg for «Blowin' in the Wind».

En tilsvarende dobbelthet av protest og borgerrettssak på den ene siden og et oversanselig tema som gjelder åndelig søken, takksigelse og triumferende frelse på den andre, finner vi i Dylans mer hymne- og gospelaktige «Paths of Victory» (1962), som han skrev et halvt års tid etter «Blowin' in the Wind», og som på Dylans tredje album (*The Times They Are A-Changin'*, 1964) ble erstattet av den enda mer triumferende og glad-apokalyptiske «When the Ship Comes In» (1963).[8]

Dobbeltheten av åndelig søken og verdslige bekymringer finner vi også i gospelsangene. Her skal jeg bare nevne ett

eksempel. Roger McGuinns «I Trust» er tilsynelatende en sang om menneskelig kjærlighet oppstaset som gospelhymne. Men flere av strofene åpner for dobbeltheten av kristen og erotisk henvendelse. Her er den første:

> In times of despair, I think about the good things that you've done
> And though you're not there, I sometimes ask myself, is anyone?
> It's hard being human, when the whole world's uptight

Senere i livet så Dylan «Blowin' in the Wind» i forhold til «Every Grain of Sand», en annen av hans fremste sanger (og også en åndelig sang), og betraktet forholdet mellom dem som en 18 år lang reise fra lengsel til frelse, og like før omvendelsen til evangelisk kristendom, uttalte han i 1978:

> «Blowin' in the Wind» has always been a spiritual. I took it off a song ... called «No More Auction Block». .... «Blowin' in the Wind» follows the same feeling. ... I just did it on my acoustical guitar when I recorded it – which didn't really make it sound spiritual – but the feeling, the idea ... that's where it was coming from.[9]

Omkvedets to meningsretninger

Det er altså mange momenter i sangens ytre kontekst som understøtter oppfattelsen av den som en verdslig protestsang. Like tydelig er det ikke om vi går til sangens lyrikk og lyrikkens litterære kontekst. Men også en av de to mest nærliggende oppfatninger av sangens omkved klargjør at den kunne, og ennå kan, oppfattes som en verdslig protestsang. Omkvedet synger: «The answer, my friend, is blowing in the wind / The answer is blowing in the wind.» Den kameratslige henvendelsen

(«my friend») bygger opp under inntrykket av at dette er en protestsang. Her har vi et dikt som vender seg til leseren, og en sang som vender seg til lytteren, på kameratslig vis, og som lar både leseren og lytteren ta del i sitt budskap – at svaret blåser i vinden.

At svaret på sangens ni spørsmål kun konstaterer dette, er en lyrisk styrke. Hadde omkvedet konkludert annerledes og mer spesifikt, for eksempel med at svaret, min venn, er at du må melde deg inn i et sosialistparti, ville sangen trolig vært glemt for lenge siden.

Men hva vil det si at svaret blåser i vinden? To oppfatninger peker seg ut, og begge sier noe om hva et *retorisk spørsmål* er. Den ene forståelsen av et slikt spørsmål går ut på at svaret ikke *trenger* å gis, for det er opplagt; den andre går derimot ut på at svaret er uoppnåelig, og derfor ikke *kan* gis. Den første oppfatningen sier: Det at svaret blåser i vinden, innebærer at det er der – like foran nesen på oss, og det er bare å plukke det ut av vinden, ta det og ha det. Den andre oppfatningen sier at svaret ikke lar seg gripe, for det virvler stadig vekk og flyr videre med vinden.[10]

Spørsmålene i første strofe

Tar vi et overblikk over de ni spørsmålene i de tre strofene, er det ikke altfor mange av dem som uten videre gir støtte til den førstnevnte forståelsen av hva et retorisk spørsmål er: at svaret skulle være opplagt, den oppfatning som nesten uvilkårlig gjør sangen til en samtidsorientert protestsang.

Det tredje spørsmålet i første strofe, «Yes, 'n' how many times must the cannonballs fly / Before they're forever banned?», uttrykker et tydelig antikrigstema, og vi får lyst til å svare: Aldri mer, forby, forby! Svaret synes selvsagt, men samtidig må vi

innrømme at «cannonballs» er et så gammeldags og balladeaktig ord at betydningen trekker ut av samtidshorisonten.

De to første spørsmålene i første strofe kan derimot ikke sies å være verken klart orientert mot samtiden eller ha noe entydig protestinnhold. I det minste er det slik ved første øyekast.

Det første, «How many roads must a man walk down / Before you call him a man?», handler vel primært om generelle eksistensielle forhold: erfaring, modenhet, selvstendighet, verdighet. Men det ligger nok en iboende protest i at noen blir nektet selvstendighet og verdighet. Her er det en implisitt (og for samtiden også eksplisitt) referanse til de svartes borgerrettskamp, for det å bli kalt «a man» var et tema i borgerrettsbevegelsen, som angikk nettopp verdighet og selvstendighet. At «Blowin' in the Wind» er blitt covret av mange svarte artister – blant andre The Staple Singers, Sam Cooke og Stevie Wonder – peker i samme retning.[11]

Det andre spørsmålet, «Yes, 'n' how many seas must a white dove sail / Before she sleeps in the sand?», sier bokstavelig talt noe om strevet en due må gjennom før den kan finne hvile og eventuelt utånde, og figurlig talt: hvor strevsomt livet er før døden forløser oss.

Så kan vi selvsagt si at den hvite duen skal forstås allegorisk, som et fredsemblem. Men skal vi først oppfatte den allegorisk, er det mer nærliggende å tenke på duen Noah sendte ut for å undersøke om den store flommen hadde begynt å avta og trekke seg tilbake: «Så sendte han ut en due for å se om vannet hadde sunket fra jordoverflaten. Men duen fant ikke noe sted hvor den kunne hvile sin fot, og kom tilbake til ham i arken; for det stod vann over hele jorden» (1 Mos 8, 8–9).

En slik allegorisk forståelse strider naturligvis ikke mot å oppfatte sangen som protestsang: Tilstanden er kritisk, vi lever under trusselen om krig og katastrofe, og Noahs due blir et symbol på håpet om at den kritiske tilstanden skal ta slutt.

Men om den snart tar slutt, eller om det er lenge til, eller om den overhodet noen gang *vil* kunne ta slutt, forblir uvisst. For svaret blåser i vinden.

De stadige anaforiske gjentakelsene av «How many» underbygger dette, for de synes nettopp å avle og understreke en plagsom uvisshet. Uvisshet er kanskje allerede en kime til protest, i alle fall er det en kime til uro.

Spørsmålene i strofe to

Det første spørsmålet i strofe to, «How many years can a mountain exist / Before it's washed to the sea?», kan ikke kalles protestorientert, og heller ikke samtidsorientert, for det uttrykker bokstavelig talt noe generelt geologisk om forvitring og figurlig talt noe apokalyptisk om at en dag vil vår kjente verden fremstå som ugjenkjennelig. En assosiasjon til frykten for en omfattende atombombekatastrofe kan imidlertid spille med også her.

De to neste spørsmålene i strofe to har derimot mer av direkte protest i seg: «Yes, 'n' how many years can some people exist / Before they're allowed to be free? / Yes, 'n' how many times can a man turn his head / Pretending he just doesn't see?» Det første uttrykker at noen folk nektes frihet, og det synes å være åpent om dette skal forstås som moderne antroposentrisk frigjøring eller noe dypere eksistensielt og i siste instans eskatologisk: Virkelig fri blir vi først når den endelige dommen felles.

Men spørsmålet kan også plasseres i en samtidskontekst, ikke minst via det som kan se ut som en litt hjelpeløs taktutfyllende stavelse, nemlig «some» i «some people». For gjennom dette hintet i retning av 'visse grupper' peker «some» mot borgerrettstemaet og viser dermed til diskriminering og undertrykkelse.

Det andre av disse spørsmålene retter oppmerksomheten mot en samtidsvirkelighet hvor konformitet og frykt har gjort det vanlig å vende seg bort og late som om man ikke ser urett og urettferdighet, med andre ord feighet og unnfallenhet. Men dette kan også oppfattes mer generelt moralsk og metafysisk-psykologisk: at det er typisk menneskelig å være feig og unnfallende.

Spørsmålene i strofe tre

De tre spørsmålene i strofe tre er ikke klart protestorientert, men alle kan med litt *velvilje* leses som en samtidsprotest: «How many times must a man look up / Before he can see the sky? / Yes, 'n' how many ears must one man have / Before he can hear people cry / Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows / That too many people have died?»

De to første sier at uansett hvor godt synet vårt og hørselen vår bokstavelig talt er, så er vi figurlig talt blinde og døve. Men for hva, og hva har gjort oss blinde og døve? En forståelse av sangen som protestsang vil måtte legge vekt på den nevnte urett – at vane, konformitet og alminnelig unnfallenhet har gjort oss blinde for urettferdighet og døve for lidelse, og for hva som skal til for å rive forblindelsens slør bort fra blikket vårt.

Men dette peker i retning av at vi *må* lese sangdiktet figurlig og allegorisk, og Bibelen melder seg som en nærliggende kilde og litterær kontekst. Hos *Jesaja* heter det nemlig tilsvarende: «Hør, dere som er døve! / Løft blikket og se, dere blinde!» (Jes 42, 18), og hos Esekiel: «Herrens ord kom til meg, og det lød så: Menneske, du bor midt iblant en trassig ætt, et folk som har øyne å se med, men ikke ser, og ører å høre med, men ikke hører; for de er en trassig ætt» (Esek 12, 1–2). For å oppnå innsikt må vi overvinne denne blindheten og døvheten. Tilsvarende

hos Matteus: «Derfor taler jeg til dem i lignelser. For de ser, og likevel ser de ikke; de hører, og likevel hører de ikke og forstår ikke» (Matt 13, 13).

Den figurlige betydning av «å se» i Bibelen synes hovedsakelig å handle om å se Herrens herlighet og hans skaperverk (jf. 2 Mos 16, 7; 33, 23). Det er også eskatologiske trekk ved dette: å se langt og langsiktig frem. Matteus skriver: «Da skal Menneskesønnens tegn vise seg på himmelens skyer med stor makt og herlighet» (Matt 24, 30), og i Åpenbaringen heter det: «Og jeg så en ny himmel og en ny jord, for den første himmel og den første jord var borte, og havet fantes ikke mer» (Åp 21, 1).

Sangens spørsmål om syn og innsikt åpner for flere tolkninger. Det samme gjelder spørsmålet om hørsel. At vi hører – eller rettere: unnlater å høre – at folk gråter, er det selvsagt lett å tolke inn i en protestsammenheng. Som Ordspråkene sier: «Den som lukker sitt øre for de fattiges skrik, / skal selv måtte rope uten å få svar» (Ordsp 21, 13). Også her handler det om figurlig forståelse, for det hjelper ikke hvor gode ører vi har, om vi nekter å høre og stenger av for både forståelse og medfølelse. Salmene sier: «De har gift i seg likesom slangen, / de er døve som en orm når den lukker øret» (Sal 58, 5). Å høre og se har altså fortrinnsvis figurlig betydning: å sanse det vesentlige og presserende. Matteus sier: «Men salige er dere, for dere har øyne som ser og ører som hører» (Matt 13, 16).

Det tredje spørsmålet i strofe tre, «Yes, 'n' how many deaths will it take till he knows / That too many people have died?», *må* forstås figurlig, for bokstavelig gir det ikke mening. Vi er dødelige vesener, og derfor *kan* ikke altfor mange ha dødd. Meningen må gå i andre retninger: at altfor mange har dødd ubetimelig, for eksempel i altfor ung alder, som følge av krig og elendighet, eller figurlig: dødd metaforisk ved at de har levd uegentlig og ugudelig – og skuslet bort sin salighet.

Omkvedet

Det er altså relativt få av spørsmålene som helt klart og direkte peker mot en samtidsrettet protest. Noen verselinjer trekker i andre og mer universelle og generelle retninger, men de fleste balanserer mellom en samtidsorientert mening, enten denne fremkommer bokstavelig eller figurlig, og en figurlig mening som overskrider alt vi kan kalle protest mot en samtidig tilstand, og som har et meningsinnhold som i siste instans er innrettet mot endetiden.

Vi ser igjen på omkvedet: «The answer, my friend, is blowin' in the wind.» Nøkkelordene er svar, blåse og vind, og som sagt peker omkvedet i to retninger: enten at svaret ligger like foran oss, det er bare å plukke det opp, eller at det er bortimot umulig å få fatt på. Disse to meninger samsvarer med de to forståelsene av hva et retorisk spørsmål er: Svar forventes ikke, for svaret er enten opplagt eller umulig å gi. Og videre, disse to tilsvarer de to hovedoppfatningene av sangen – som en samtidig protestsang eller en åndelig sang, en *spiritual*.

Det spørs om jeg ikke ad denne vei har endret det retoriske spørsmålet til et metafysisk spørsmål, men det har kanskje vært nødvendig for å få grep om hva sangen spør etter. Metafysiske spørsmål, for eksempel spørsmål som angår sinnets evner og begrensinger, og spørsmålet: «Hvorfor fins det et univers, og ikke snarere intet univers overhodet?», har svar, men ikke enkle eller endegyldige svar. Slik ligner metafysiske spørsmål såkalt evige spørsmål – av typen «Hvor kommer vi fra, og hvor skal vi hen?» Analysen av sangens spørsmål har uansett vist at det åndelige veier like tungt som det samtidsorienterte, og at den verdslige protesten i sangen synes å være innfelt i en større åndskritikk.

Hva med nøkkelordene «svar», «vind» og «blåse»? Hva sier Bibelen, Dylans fremste lærebok? «Svar» er i Bibelen ofte forbundet med svar fra Gud. Salmene sier: «En stakkar ropte, og

Herren gav svar, / han frelste ham ut av alle trengsler» (Sal 34, 7). Vind er både konkret og figurlig forbundet med bevegelse og ustadighet, og også, igjen både konkret og figurlig, forbundet med noe vi ikke rår over. Ordspråkene sier: «Hvem har steget opp til himmelen / og er kommet ned igjen? / Hvem har samlet vinden i sin hule hånd / og bundet vannet i et klede?» (Ordsp 30, 4), og Forkynneren sier: «Ingen har makt over vinden, / så han kan holde den tilbake» (Fork 8, 8). Hos Johannes sier Jesus: «Vinden blåser dit den vil, du hører den suser, men du vet ikke hvor den kommer fra og hvor den farer hen. Slik er det med den som født av Ånden» (Joh 3, 8). Her forbindes vind med ånd, og i Brevet til hebreerne sammenlignes vinden med engler: «Om englene har han sagt: Han gjør sine engler til vinder [...]» (Hebr 1, 7).

Av dette opplyses vi på to punkter: Et svar er ikke alltid lett å tilegne seg, og vinden symboliserer foranderlighet og uro – også som metafor for livet: Livet er ustadig, og det er derfor ingen grunn til å tro at det bare er å gripe svaret som blåser i vinden. Snarere er det nødvendig å innse at svaret unnslipper oss.

Vinden blåser

Til slutt må vi se litt nærmere på ordet «blåse». Svaret blåser i vinden, sier sangen. Da jeg gjorde rede for de to nærliggende forståelsene av omkvedet (at det bare er å gripe svaret, og at det vanskelig kan gripes), vektla jeg svaret som et objekt for vindens bevegelse: Det er vinden som blåser, og svaret befinner seg i blesten. Svaret blåses omkring i vinden. Men svaret kan også oppfattes mer aktivt, som noe som selv blåser, eller mer forsiktig uttrykt: som noe som er uatskillelig fra vindens blest.

Dette siste aspektet ved det blåsende svaret setter sangen inn i en bibelsk kontekst, og i Bibelen er «blåse» i stor grad en

metafor for Guds ånd. Nytestamentlig sett vil det si Den hellige ånd. Kristent forstått møter vi denne ånden allerede i Bibelens andre vers: «Jorden var øde og tom, og mørke lå over havdypet. Men Guds Ånd svevet over vannet» (1 Mos 1, 2).[12]

Det er ganske vanlig i Bibelen at Guds ånd beskrives som vind eller pust. Skapelsen av mennesket skildres slik: «Og Herren Gud formet mannen av jord fra marken og blåste livspust inn i hans nese, så mannen ble til en levende skapning» (1 Mos 2, 7). Men viktigst er fortellingen om pinseunderet, når disiplene fylles av inspirasjon og forkynnelseskraft:

> Da pinsedagen kom, var de alle samlet. Med ett kom det et brus fra himmelen som når det blåser en sterk storm, og det fylte huset hvor de satt. Tunger likesom av ild kom til syne, og de delte seg og satte seg på hver enkelt av dem. Da ble de alle fylt av Den hellige ånd [...] (Apg 2, 1–4).

Overført til «Blowin' in the Wind» vil dette kanskje kunne bety at svaret som blåser i vinden, og som så å si er ett med vinden, kanskje også er ett med Den hellige ånd – noe som definitivt gjør sangen *mer* til en *spiritual* enn en verdslig protestsang.

Som kjent var ikke Dylan kristen på denne tiden, men han har i hele sitt sangverk sitert fra og alludert til både GT og NT, så dette biografiske faktum er ingen sterk innvending.

Vær varsom når du konkluderer

Likevel er det å identifisere sangens «the answer» med Den hellige ånd å gå for langt. Det er for bastant og legger en fribåren, assosiativ lyrikk i lenker – en tendens Dylan selv gjennom hele sitt liv synes å ha motsatt seg og bare hatt forakt til overs for.

Nå betyr det i og for seg ikke så mye hva Dylan selv mener eller måtte ha ment, men hans (av og til litt for nedlatende) holdning til litterær fortolkning synes å ha klokskapen på sin side.

Klokskapen er ikke sannhetens herre, men det er verdt å ta inn over seg at den sannhet som etterstrebes i litterær fortolkning er *historisk* i ordets sterkeste forstand. Det innebærer at en sannhet oppnådd gjennom fortolkning, oftest bare er midlertidig og fort kan settes til side av en ny og bedre fortolkning. Når vi tar hensyn til dette, lar vi sannheten spille på lag med klokskapen.

Fortolkere av Dylan-sanger bør i de fleste tilfeller utvise varsomhet når de nærmer seg noe som ligner bastante konklusjoner, og slik skal det være her også: Selv om noen av sangdiktets linjer peker klart i retning av samtidsprotest, og andre verselinjer gjør det samme litt mindre klart, synes sangen å ha en større betydningsrikdom enn dette. Som en verdslig spiritual balanserer den mellom visesangens topiske og selvrettferdige samtidsprotest og spiritualens tidløse og åndelige søking.

Legeringen av disse to sjangrene er ikke overraskende, for en spiritual er gjerne *mer* – og ikke mindre – protestsang enn 1960-tallets typiske og topiske protestsanger. Som (verdslig) spiritual peker «Blowin' in the Wind» slik sett også fremover mot Dylans heftigste og mest glødende protestsanger, *gospelsangene* hans fra 1979–1981, som går til angrep på en mektigere motstander enn hva de profane protestsangene er i stand til å «se», nemlig Satan og alt hans verk.

Noter

1 Oliver Trager skriver: «It is hard to name a song that was more vital to Dylan's career than 'Blowin' in the Wind'. Thanks in large part to this one song, it is now virtually axiomatic that Dylan changed the face of popular music. To put it plainly, 'Blowin' in the Wind' put Bob Dylan and America's youth culture on the map with a statement that easily stands at the pinnacle of the moderne protest song» (*Keys to the Rain, The Definitive Bob Dylan Encyclopedia*, Billboard Books, 2004, s. 85).

2 Clinton Heylin: *Revolution in the Air*. (London: Constable, 2009), s. 94.

3 Heylin: *Revolution in the Air*, 96–97.

4 Heylin: *Revolution in the Air*, 95.

5 Utsagnet stammer fra magasinet *Sing Out!*, oktober–november 1962, og er sitert fra Heylin, *Revolution in the Air*, 96, og Trager, *Keys to the Rain*, 56.

6 Dylan skrev selv på plateomslaget: «The first way to answer these questions in the song is by asking them. But lots of people have to first find the wind» (jfr. Trager, *ibid*.). Versjonene på *Before the Flood* (1974), *Bob Dylan at Budokan* (1978), *The Bootleg Series Vol 5: Live 1975 – The Rolling Thunder Revue* (2002) er f.eks. både vidt forskjellige og gode på hver sine måter. I tillegg kommer alle de bootleg-versjonene den enkelte har eller ikke har hørt, f.eks. den sublime versjonen fra Bergen i 2001, eller fra Fairfax i 2002. Det er tydelig at senere års versjoner har kastet av seg det meste av det visepreget sangen en gang hadde, og at den fremstår mer og mer som en elegisk ode.

7 Også kalt «Many Thousand Gone». En versjon fins på Dylans *The Bootleg Series Vol. 1–3* (1991). «No More Auction Block» ble skapt av slaver på flukt, som rømte til Nova Scotia tidlig på 1800-tallet, etter at Storbritannia hadde fjernet slaveriet fra alle sine kolonier, og ble videreført til svarte nordstatssoldater under borgerkrigen.

8 Heylin, *Revolution in the Air*, 128.

9 Heylin, *Revolution in the Air*, 98.

10 Som Donovans Dylan-etterligning «Catch the Wind» (1965) sier: «you may as well try to catch the wind».

11 Trager, *Keys to the Rain*, 55–56.

12 Ordene opptrer i Dylan-sangen «Spirit on the Water» (2006).

Litteratur

Den hellige skrift Bibelen, Det Norske Bibelselskap, 1978.
Heylin, Clinton. *Revolution in the Air*. London: Constable, 2009.
Trager, Oliver. *Keys to the Rain, The Definitive Bob Dylan Encyclopedia*. Billboard Books, 2004.

Blowin' in the Wind

Cooke, Sam: «Blowin' in the Wind», *Sam Cooke at the Copa*, RCA Victor, 1964.
Dylan, Bob: «Blowin' in the Wind», *The Freewheelin' Bob Dylan*, Columbia Records, 1963.
Dylan, Bob: «Blowin' in the Wind», *Before the Flood*, Asylum Records, 1974.
Dylan, Bob: «Blowin' in the Wind», *Bob Dylan at Budokan*, Columbia Records, 1978.
Dylan, Bob: «Blowin' in the Wind», *The Bootleg Series Vol 5: Live 1975 – The Rolling Thunder Revue*, Columbia Records, 2002.
Peter, Paul & Mary: «Blowin' in the Wind», *In the Wind*, Warner Bros. 1963.
The Staple Singers: «Blowin' in the Wind», *This Land*, Riverside Records, 1963.
Wonder, Stevie: «Blowin' in the Wind», *Up-Tight*, Motown Records, 1966.

Andre sanger som er nevnt

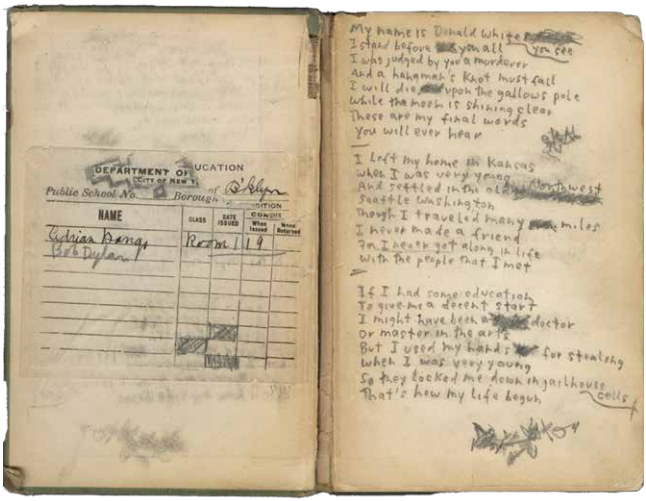
Donovan: «Catch the Wind», *What's Bin Did and What's Bin Hid*, Pye Records, 1965.
Dylan, Bob: «All Along the Watchtower», *John Wesley Harding*, Columbia Records, 1967.
Dylan, Bob: «Ballad of Donald White» (1962), *Broadside Ballads, Vol. 6: Broadside Reunion*, Folkways Records, 1972 (Dylan opptrer under navnet Blind Boy Grunt).
Dylan, Bob: «The Death of Emmett Till» (1962), *Broadside Ballads,*

Vol. 6: Broadside Reunion, Folkways Records, 1972 (Dylan opptrer under navnet Blind Boy Grunt); *The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962–1964*, Columbia Records, 2010.
Dylan, Bob: «Every Grain of Sand», *Shot of Love*, Columbia Records, 1981.
Dylan, Bob: «Forever Young», *Planet Waves*, Asylum Records, 1974.
Dylan, Bob: «Let Me Die in My Footsteps» (1962), *The Bootleg Series, Vol 1–3: Rare & Unreleased 1961-1991*, Columbia Records, 1991; *The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962-1964*, Columbia Records, 2010.
Dylan, Bob: «Like a Rolling Stone», *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, 1965.
Dylan, Bob: «Mr. Tambourine Man», *Bringing It All Back Home*, Columbia Records, 1965.
Dylan, Bob: «Paths of Victory», *The Bootleg Series, Vol 1–3: Rare & Unreleased 1961–1991*, Columbia Records, 1991; *The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962–1964*, Columbia Records, 2010.
Dylan, Bob: «Song to Woody» (1961), *Bob Dylan*, Columbia Records, 1962.
Dylan, Bob: «Spirit on the Water», *Modern Times*, 2006.
Dylan, Bob: «Standing on the Highway» (1962) *The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962–1964,* Columbia Records, 2010.
Dylan, Bob: «Talkin' Bear Mountain Picnic Massacre Blues» (1961), *The Bootleg Series, Vol 1–3: Rare & Unreleased 1961–1991*, Columbia Records, 1991; *The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962–1964*, Columbia Records, 2010; *Bob Dylan in Concert: Brandeis University 1963*, Columbia Records, 2011.
Dylan, Bob: «Talkin' John Birch Paranoid Blues» (1962), *The Bootleg Series, Vol 1–3: Rare & Unreleased 1961–1991*, Columbia Records, 1991; *The Bootleg Series, Vol 6: Bob Dylan Live 1964*, Columbia Records, 2004; *The Bootleg Series, Vol 9: The Witmark Demos: 1962–1964*, Columbia Records, 2010; *Bob Dylan in Concert: Brandeis University 1963*, Columbia Records, 2011.
Dylan, Bob: «When the Ship Comes In», *The Times They Are A-Changin'*, Columbia Records, 1964.
McGuinn, Roger: «I Trust (Everything Is Gonna Work Out Alright)», The Byrds: *Byrdmaniax*, Columbia Records, 1971.
Trad.: «No More Aucion Block» – fremført av Bob Dylan på *The Bootleg Series, Vol 1–3: Rare & Unreleased 1961–1991*, Columbia Records, 1991.

På dødens terskel

Bob Dylans «The Ballad of Donald White»

Siv Gøril Brandtzæg



I en bok fra New York City Library har Bob Dylan skrevet inn de tre første strofene av «The Ballad of Donald White» (1962).[1] Den slurvete håndskriften, overstrykningene og det tilfeldige valget av notatblokk (en utlånsversjon av Longfellows *Tales of a Wayside Inn*) antyder at han har hatt hastverk i nedskrivningsøyeblikket.

En slik skriftens skjødesløshet er i og for seg ikke unik, verken i Dylans eller andre musikeres omgang med lyrikk som er ment å synges heller enn å leses. Men i dette tilfellet kan hastverket ha vært etisk motivert. Når Dylan her førte blyant til papir, var det i vissheten om at en mentalt syk mann ved navn Donald White snart skulle henrettes for en forbrytelse som i praksis kan ha vært et rop om hjelp. Senere får vi vite at omstendighetene rundt henrettelsen hadde gjort et sterkt inntrykk på Dylan:

> I'd seen Donald White's name in a Seattle paper in about 1959. It said he was a killer. The next time I saw him was on a television set. My gal Sue said I'd be interested in him so we went and watched... Donald White was sent home from prisons and institutions 'cause they had no room. He asked to be sent back 'cause he couldn't find no room in life. He murdered someone 'cause he couldn't find no room in life. Now they killed him 'cause he couldn't find no room in life. They killed him and when they did I lost some of my room in life. When are some people gonna wake up and see that sometimes people aren't really their enemies but their victims?[2]

TV-programmet Dylan viser til, er dokumentaren om Donald White, *The Volcano Named White*, som ble sendt den 12. februar 1962.[3] «My Gal Sue» var Sue Zuckerman, som erindrer at «Bobby just got up at one point, and he went off in the corner and started to write. He just started to write, while the show was still on, and the next thing I knew he had this song written, *Donald White*».[4] Hva slags sang var det Dylan skrev i løpet av noen hektiske minutter eller timer denne februardagen i 1962?

«Donald White» var en sanglyrisk respons på en konkret, aktuell hendelse i Dylans samtid. I likhet med en håndfull andre sanger fra samme periode, som «The Ballad of Emmett Till» (1962) og «The Lonesome Death of Hattie Caroll» (1964), er

«Donald White» inspirert av en eldre folk- og balladetradisjon. Forholdet mellom disse sangene og de virkelige sakene de omtaler har i det store og hele blitt kartlagt av sangforskere – forbindelsene til folketradisjonen likeså. Men noen blinde flekker er det, og «Donald White» er en slik. I kapitlet skal jeg lese denne sangen i lys av en annen og eldre sanglyrisk tradisjon enn forskerne tidligere har gjort. Ved å sammenligne den med skillingsviser om henrettelser i en anglofon og skandinavisk tradisjon skal jeg vise hvordan «Donald White» har en moralsk og juridisk *edge* som gjør at den føyer seg inn i rekken av Dylans politisk radikale sanger. Det var det ene. Det andre handler om forholdet mellom sang og sak. «Donald White» er langt mindre kjent og mindre omtalt enn en del av de andre saksspesifikke 60-tallssangene i Dylans diskografi. Hverken selve hendelsen eller Dylans sanglyriske respons på denne hendelsen har blitt tilstrekkelig belyst. Forskere som har kommentert «Donald White», har ikke undersøkt saken rundt Donald White – hva som faktisk skjedde med mannen sangen handler om – med det resultat at et feilaktig saksforløp har sirkulert i Dylan-forskningen i flere tiår.[5] I det følgende skal jeg gjenopplive Donald White, så å si, og med det også kaste nytt lys over en understudert del av den tidlige Dylans radikale sanglyrikk.

«'Peter Amberly', I think the name of it is»: sangen og dens forelegg

«The Ballad of Donald White» forteller historien om en forbryter som står på terskelen til å bli henrettet for mord. Gjennom ti strofer skrevet i første person entall beretter det lyriske jeget om sitt tragiske livsløp, og om begivenhetene som skal føre ham til galgen: en vanskelig barndom, en kriminell løpebane i ungdomstiden, psykiske problemer, og institusjoner som ikke kunne hjelpe ham. Sangen er

skrevet i et enkelt sangbart jambisk versemål, med en veksling mellom firestavelses tetrameter og trestavelses trimeter i doble balladestrofer.[6]

«The Ballad of Donald White»

1
My name is Donald White, you see
I stand before you all
I was judged by you a murderer
And the hangman's knot must fall
I will die upon the gallows pole
When the moon is shining clear
And these are my final words
That you will ever hear

2
I left my home in Kansas
When I was very young
I landed in the old Northwest
Seattle, Washington
Although I'd a-traveled many miles
I never made a friend
For I could never get along in life
With people that I met

3
If I had some education
To give me a decent start
I might have been a doctor or
A master in the arts
But I used my hands for stealing
When I was very young
And they locked me down in jailhouse cells
That's how my life begun

4
Oh, the inmates and the prisoners
I found they were my kind
And it was there inside the bars
I found my peace of mind
But the jails they were too crowded
Institutions overflowed
So they turned me loose to walk upon
Life's hurried tangled road

5
And there's danger on the ocean
Where the salt sea waves split high
And there's danger on the battlefield
Where the shells of bullets fly
And there's danger in this open world
Where men strive to be free
And for me the greatest danger
Was in society

6
So I asked them to send me back
To the institution home
But they said they were too crowded
For me they had no room
I got down on my knees and begged
«Oh, please put me away»
But they would not listen to my plea
Or nothing I would say

7
And so it was on Christmas Eve
In the year of '59
It was on that night I killed a man
I did not try to hide
The jury found me guilty
And I won't disagree
For I knew that it would happen
If I wasn't put away

8
And I'm glad I've had no parents
To care for me or cry
For now they will never know
The horrible death I die
And I'm also glad I've had no friends
To see me in disgrace
For they'll never see that hangman's hood
Wrap around my face

9
Farewell unto the old north woods
Of which I used to roam
Farewell unto the crowded bars
Of which've been my home
Farewell to all you people
Who think the worst of me
I guess you'll feel much better when
I'm on that hanging tree

10
But there's just one question
Before they kill me dead
I'm wondering just how much
To you I really said
Concerning all the boys that come
Down a road like me
Are they enemies or victims
Of your society?

Ifølge Dylans offisielle nettside ble «Donald White» kun fremført to ganger: I Cynthia Goodings leilighet den 16. februar i 1962, og i Eve og Mac McKenzies hjem den 20. september samme år.[7] Under begge fremføringene ble det gjort opptak, hvor Dylan synger sangen med et enkelt gitarakkompagnement. «Donald White» fins også i en innspilling fra radioprogrammet *The Broadside Show* i mai 1962, hvor han intervjues av Gil Turner og Pete Seeger.[8] I dette radiointervjuet peker Dylan på et konkret, eldre forelegg som inspirasjon, og han staker slik ut kursen for senere sangforskere. «I took this from Bonnie Dobson's tune, 'Peter Amberly', I think the name of it is», sier Dylan i intervjuet.[9] «Peter Amberley» er en såkalt «lumberjackballad» fra 1880, om en tømmerhogger som ligger for døden etter å ha blitt skadet i en arbeidsulykke. Gjennom ti strofer skrevet i et selvbiografisk,

første person entall forteller Amberley om ulykken og ser tilbake på et hardt liv. Det er ikke bare melodien Dylan har hentet fra «Peter Amberley», han har også forsynt seg med en hel strofe:

«Peter Amberley»:	«Donald White»:
There's danger on the ocean	And there's danger on the ocean
where the waves roll mountains high,	where the salt sea waves split high
There's danger on the battlefield	And there's danger on the battlefield
where the angry bullets fly.	where the shells of bullets fly
There's danger in the lumber woods,	And there's danger in this open world
for death lurks sullen there,	where men strive to be free
And I have fell a victim	And for me the greatest danger
into that monstrous snare.	was in society

Gitt hvor tett opp til originalen Dylan har lagt seg i verset over, er det ikke vanskelig å forstå hvorfor sangforskere har slått seg til ro med at «Peter Amberley» er Dylans forelegg. Dylan kan også ha blitt inspirert av det selvbiografiske, lyriske jeget i sangen så vel som gjentakelsen av «farvel» over flere vers. Hvis vi så føyer til at Dylan selv pekte på tømmehoggersangen som inspirasjonskilde, synes puslespillbitene bak inspirasjonen til «Donald White» å ligge der de skal. Når jeg likevel legger puslespillet på nytt ved å vise til en annen sanglyrisk tradisjon, er det fordi dette åpner opp for nye lag i fortolkningen av Dylans ballade. Jeg vil derfor la «Peter Amberley» spille en birolle i det følgende og heller se på slektskapet «Donald White» har med en annen gren av den eldre sanglyrikken.

Vi skal starte med det mest åpenbare: Dylan har lånt den ene strofen sitert ovenfor fra «Peter Amberley» fordi den er sentrallyrisk, i motsetning til sangen for øvrig, som er konkret, og som slik

handler om én bestemt begivenhet. De ni øvrige versene av «Peter Amberley» har ingen plass i «Donald White» fordi historiene om Peter og Donald er unike og forskjellige i kraft av å være dokumentariske. Dette er den *topiske* sangens viktigste kjennetegn: Det er en sanglyrisk skildring av en konkret hendelse fra virkeligheten, og som sådan blir den sjelden gjenstand for appropriering og gjentakelse.[10] Men selv om den topiske sangen er et unikum, står den likevel ofte i en relasjon til andre emnespesifikke sanger om lignende hendelser. I strofen over ser vi hvordan Dylan forlater sitt forelegg i femte verselinje, hvor tømmerskogen og ulykken i «Peter Amberley» har blitt til *verden, samfunnet og den farlige friheten* i Dylans «Donald White». Omskrivningen speiler en viktig forskjell mellom de to sangene: «Peter Amberley» er en ulykkessang om et tragisk arbeidsuhell, mens «Donald White» er en sang om en forbryter som står på dødens terskel, og som reflekterer over hvordan og hvorfor han havnet der. For å finne den sanglyriske sjangeren som «Donald White» slekter på, må vi derfor forlate skogen og forflytte oss til et langt dystrere sted: skafottet.

«I stand before you all»: sanger på dødens terskel

Sanger om forbrytere som er dømt til døden ved henrettelse var en populær sjanger i skandinavisk, engelsk og europeisk sanglyrikk. I England kalles de *good night ballads* eller *execution ballads*, og som trykksaker er de en del av den gedigne kulturarven *broadside ballads* – ettbladstrykk med en enorm popularitet og utbredelse i senrenessansen og i den tidligmoderne perioden. I Skandinavia kalles slike viser *skafottviser* eller *henrettelsesviser*, og de hadde sin storhetstid i Sverige, Danmark og Norge på 1700- og 1800–tallet, da de ble spredt gjennom det populære

småtrykkmediet skillingstrykk – trykte viser i små sanghefter med tekst på hver side. I Tyskland var henrettelsesviser kjent som *Moritaten*; i Spania *literatura de patíbulo* og i Frankrike og Italia *complaintes* og *lamentos*.[11] Dette er topiske sanger som skildrer aktuelle hendelser fra virkeligheten – det fins noen eksempler på henrettelsesviser som rapporterer om henrettelser som aldri fant sted, men de tilhører unntakene. Henrettelsene var så klart høydramatiske, men likevel en del av hverdagen i et tidligmoderne Europa hvor man med overlegg avholdt henrettelser på offentlige steder. Henrettelsene skulle samle store folkemengder, slik at flest mulig kunne bevitne destruksjonen av forbryterens kropp og på det viset avskrekkes fra selv å begå kriminelle handlinger.[12] Sangene var skrevet i forlengelse av selve henrettelsesritualet: I de sanglyriske dramatiseringene av henrettelsen møter vi forbryteren som står foran publikum, i øyeblikket før øksen faller eller tauet strammes. På dødens terskel passerer forbryterens liv revy, og han eller hun angrer på sin misgjerning og søker tilgivelse fra Gud. Den narrative og dramatiske formelen er en generisk gjenganger på tvers av de europeiske landegrensene, og på tvers av ulike århundrer.

Det er den samme formelen Dylan bruker i sin henrettelsessang om Donald White, men da adaptert inn i en moderne, amerikansk 60-tallskontekst. For å vise hvordan og hvorfor det gir mening å lese «Donald White» som en henrettelsesvise, sammenligner jeg den her med en engelsk *good night ballad* og en norsk henrettelsesvise, skrevet og trykt da sjangeren var på sitt mest populære i de to respektive landene, på 1600-tallet og på 1700-tallet. Jeg mener ikke å påstå at Dylan noen gang hørte akkurat disse sangene. Hvis man skal lete etter konkrete inspirajonskilder for «Donald White» som skafottsang – hvilke låter Dylan kan ha hørt på radio eller på de mange scenene i sin umiddelbare samtid –, vil det gi mening å se i retning av blant

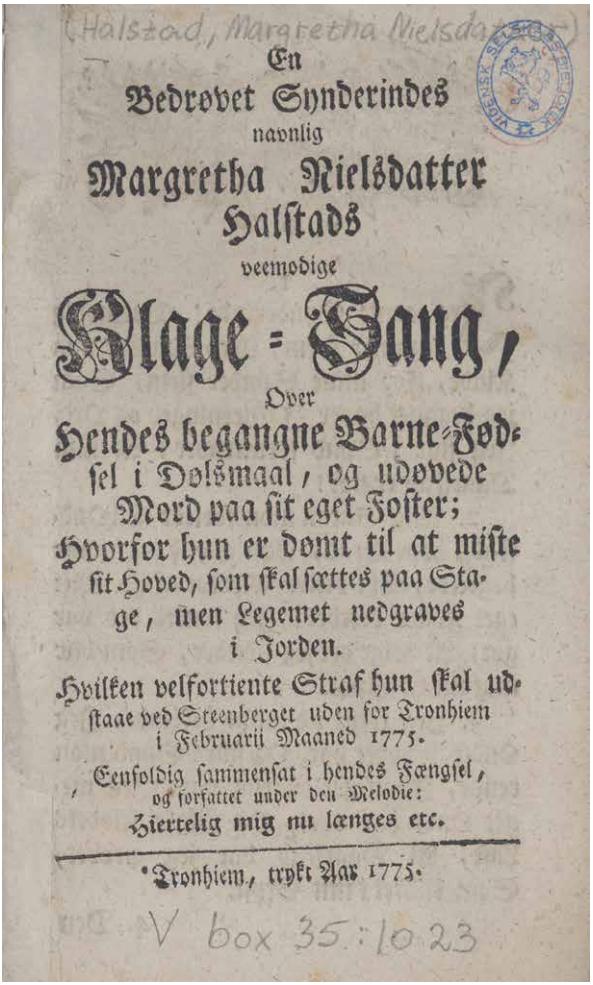
andre Woodie Guthrie, som skrev en håndfull morderballader hvor også henrettelser ble tematisert. Forøvrig er Donald White beslektet med det Gisle Selnes kaller Dylans «lovløse balladehelter», og slik Selnes viser, står Dylan i gjeld til balladetradisjonen slik den ble appropriert fra eldre forelegg som hadde fulgt med europeiske immigranter fra Europa til Nord-Amerika.[13] Imidlertid skal vi se at «Donald White» ligger tettere på de *aller eldste* henrettelsessangene, både stilistisk og tematisk, enn på noen av morderballadene eller forbrytersangene som fins overlevert fra Guthrie eller andre singer-songwriters i samme periode. I intervjuer har Dylan selv nevnt den eldste balladetradisjonen, særlig de elizabetanske balladene fra 1500-tallet, som en inspirasjonskilde.[14]

La oss se på de to eldre henrettelsessangene jeg har valgt til sammenligning. «Francis Winter's last Farewel: OR, THE White-Fryers Captain's Confession and Lamentation, Just before his Execution at the Gate of White-Fryers, on the 17th of this instant May, 1693» handler om en kaptein som ble hengt

Francis Winter's last Farewel:
OR, THE
White-Fryers Captain's Confession and Lamentation,
Just before his Execution at the Gate of White-Fryers, on the 17th of this instant May, 1693. Tune of, Russel's Farewel.

Printed for J. Deacon, at the Sign of the Angel in Guilt-spur-street.

Francis Winter's last Farewel: OR, THE White-Fryers Captain's Confession and Lamentation, Just before his Execution at the Gate of White-Fryers, on the 17th of this instant May, 1693.


(Halstad, Margretha Nielsdatter)

En
Bedrøvet Synderindes
navnlig
Margretha Nielsdatter
Halstads
veemodige
Klage-Sang,
Over
Hendes begangne Barne-Fød-
sel i Dølsmaal, og udøvede
Mord paa sit eget Foster;
Hvorfor hun er dømt til at miste
sit Hoved, som skal sættes paa Sta-
ge, men Legemet nedgraves
i Jorden.
Hvilken velfortiente Straf hun skal ud-
staae ved Steenberget uden for Tronhiem
i Februarii Maaned 1775.
Eenfoldig sammensat i hendes Fængsel,
og forfattet under den Melodie:
Hiertelig mig nu længes etc.

Tronhiem, trykt Aar 1775.

V box 35:10 23

En bedrøvet synderindes navnlig Margretha Nielsdatter Halstads veemodige Klage-Sang, over Hendes begangne Barne-Fødsel i Dølsmaal, og udøvede Mord paa sit eget Foster; Hvorfor hun er dømt til at miste sit Hoved, som skal sættes paa Stage, men Legemet nedgraves i Jorden. Hvilken velfortiente Straf hun skal udstaae ved Steenberget uden for Tronhiem i Februarii Maaned 1775. Eenfoldig sammensat i hendes Fængsel, og forfattet under den Melodie: Hiertelig mig nu længes etc.

ved retterstedet Tyburn i London for å ha drept en mann i et kaotisk oppgjør mellom to politiske grupper.[15] «En Bedrøvet Synderindes navnlig Margretha Nielsdatter Halstads veemodige Klage-Sang over Hendes begangne Barne-Fødsel i Dølsmaal» er en dansk-norsk skillingsvise fra 1775, om en trondheimskvinne som fikk hodet hogget av med øks og satt på stake etter at hun hadde drept sitt spedbarn født utenfor ekteskap.[16] Dette er altså henrettelsessanger fra to ulike land og to århundrer, om to helt ulike forbrytelser, men med slående generiske likheter i både form og tema – og med interessante paralleller til Dylans «Donald White».

Innledningsvis i dette kapitlet så vi et visuelt spor av «Donald White» – Dylans hastige nedtegnelser av de tre første strofene i en biblioteksbok. For øvrig ble Dylans sang også trykket i magasinet *Sing Out!*, og den hadde slik sett et mer «skriftlig» og trykk-orientert liv enn de fleste av Dylans sanger. Bildene av den engelske og den norske henrettelsessangen som er gjengitt ovenfor, viser hvordan vi kan få tilgang til eldre sanglyrikk i hundreårene før lydmediet ble etablert, nemlig gjennom tradisjonen med å publisere visene som enkle trykksaker. Begge sangtrykkene har dokumentariske virkelighetsmarkører som en integrert del av selve tittelen: tid, sted og detaljer om hendelsen. De lange titlene med *spoilere* som avslører sangenes innhold, er sjangertypiske for europeiske aktualitetsviser gjennom hele den tidligmoderne perioden. Her ser vi også hvordan navnet på forbryterne bakes inn som en sentral del av tittelen, slik det gjøres i balladen om Donald White.

Dylan har også valgt å inkludere navnet i innledningsstrofen, mens den engelske og norske henrettelsesvisen nøyer seg med et lyrisk jeg. Men det er nettopp dette lyriske jeget og dets plassering i et svært spesielt *tid og rom*, som setter oss på sporet av de tre sangenes viktigste likheter. Her fra innledningsstrofene:

«Donald White»:
My name is Donald White, you see,
I stand before you all.
I was judged by you a murderer
And the hangman's knot must fall.
I will die upon the gallows pole
When the moon is shining clear,
And these are my final words
That you will ever hear.

«Margrethas vise»:
Jeg arme Synderinde;
Veemodig kommer frem
Med Taarene paa Kinde,
For mine Synder slem
Som jag begaaet haver
I Gierninger og Ord,
Jeg flux i Synd fremtraver;
Ak min Daarskab er stor!

«Francis Winters ballade»:
BEhold these sorrows now this day,
you that are standers by,
All former joys are fleed away,
now I am brought to die:
My heart is fill'd with fear and dread,
for here is no relief,
Since I a sinful life have led,
I nothing see but Grief.

I motsetning til de fleste aktualitetsviser (for eksempel sanger om ulykker og naturkatastrofer) er henrettelsesviser som regel

skrevet i første person entall, der forfatterne iscenesetter et lyrisk jeg som står foran publikum på skafottet. I alle disse tre sangene henvender jeget seg direkte til publikum og kommenterer situasjonen og det som skal skje, i dramatisk presens: *Her står jeg, forbryteren, og venter på min (velfortjente) straff.* Ifølge renessansehistorikeren Una Mcilvenna kan henrettelsesvisens viktige didaktiske funksjon bidra til å forklare hvorfor mange av disse sangene er skrevet i første person entall. Forbryteren på dødens terskel blir, ifølge Mcilvenna, iscenesatt som et «speaking corpse» – en hybrid mellom en levende og død: «The body of the condemned – both the living body and the corpse – spoke to its witnesses with a potency that no other entity could possess, of the perils of immoral living and the imperative to prepare for divine judgment.»[17] Den viktigste forskjellen mellom de tre strofene sitert ovenfor er at Francis og Margretha uttrykker sorg og smerte over misgjerningene som har brakt dem til dødens terskel, mens Donald er mer observerende. Han antyder at straffen er påført ham utenfra, og at han slik sett er uskyldig: «I was judged by *you* a murderer.» Denne vesentlige juridisk-emosjonelle vesensforskjellen mellom de tre forbryterne kommer vi tilbake til.

De tre henrettelsessangene har forskjellig rimmønster, men samme jambiske versemål, firestavelses tetrameter og trestavelses trimeter i doble balladestrofer. Dette betyr at vi kan bruke Dylans melodi – eller snarere den melodien Dylan lånte fra folktradisjonen – til å synge den norske og den engelske teksten. Og motsatt vei: melodiene som er oppgitt til den skandinaviske og den engelske henrettelsesvisen, fungerer også på Dylans sang. Margrethas vise oppgir på tittelbladet at den er «forfattet under den Melodie: Hiertelig mig nu lenges» – en svært populær salme som ble særlig mye brukt i topiske sanger i denne perioden. I Francis Winters ballade oppgir forfatteren at den skal synges til «(the)

tune of Russel's farewell», en melodi som ble brukt på minst tolv andre henrettelsesviser i perioden.[18] I skillingsviseforskningen brukes begrepet *kontrafaktum* om praksisen å sette ny tekst til en eksisterende melodi.[19] Kontrafaktum er ikke en unik praksis innenfor de europeiske skillingsvisenes univers – vi finner den også i folksangbevegelsen som Dylan var en del av på 60-tallet. Det vil likevel være riktig å si at skillingsviser er den sanglyriske sjangeren hvor dette i størst grad gjøres til en norm: I Norge fins det knapt en skillingsvise produsert i perioden 1650–1950 som ikke oppgir en kjent melodi på tittelbladet. I noen tilfeller oppgis det flere alternative melodier som teksten kan synges til, eller det står at visen kan synges på «sin egen velklingende melodi». Denne fleksible overførbarheten mellom melodier og sangtekster er en viktig årsak til skillingsvisenes folkelige appell gjennom fire hundre år av europeisk kulturhistorie.

Hvis vi synger oss videre inn i de tre henrettelsessangene, oppdager vi ytterligere likheter. Alle de tre sangene presenterer biografiske detaljer om sine respektive hovedpersoner. Det var ikke uvanlig å inkludere biografier i narrative sanger og ballader om virkelige hendelser – i «Peter Amberley» får vi også skissert hans liv og levnet frem til den fatale ulykken. Henrettelsesviser skiller seg likevel ut ved at hovedpersonen, i kraft av sin forbrytelse, har en ambivalent status som antagonist/protagonist. Sangene skisserer et livsløp med tidlig kriminell debut. «I left my home in Kansas / When I was very young», skriver Dylan. Donald fikk aldri noen utdanning, får vi høre, og det fremheves hvordan jeget «used my hands for stealing / When I was very young.» Francis Winter minnes «the follies of my youth», hvor «I spent my days with roaring boys, / and little thought of death». Når de nå står på dødens terskel, angrer både Francis og Donald på de tapte mulighetene. «If I had some education / To give me a decent start / I might have been a doctor or / A

master in the arts», synger Donald, mens Francis reflekterer: «Had I been guided by the truth, / then had I left behind / A better name then now I shall.»

Også for trondheimskvinnen Margretha passerer livet revy ved dødens terskel, og selv om angeren her er sentrert om selve barnedrapet, er det klart for lytteren at kvinnen som snart skal få hodet skilt fra kroppen, har levd et syndefullt liv også forut for misgjerningen: «Jeg meget Ondt har øvet, / Og fulgte Kiødets Lyst.» Samtidig antydes det at hun har hatt tøffe livsvilkår, med foreldre som døde mens hun var svært ung.[20] Ved skafottet er dette en trøst, siden opphavet slipper å bevitne Margrethas tragiske endelikt: «Det er min Trøst i Nøden, / At min' Forældre kiær / Afgangne er ved Døden, / Og ey min Skiæbne seer.» 200 år senere gjør Dylans Donald White seg de samme tankene ved galgen:

> And I'm glad I've had no parents
> To care for me or cry,
> For now they will never know
> The horrible death I die.
> And I'm also glad I've had no friends
> To see me in disgrace,
> For they'll never see that hangman's hood
> Wrap around my face.

Allerede her kan vi fastslå at ønsket om å vekke lytterens sympati for hovedpersonen er sterkere i Dylans sang enn i de eldre henrettelsesvisene. Margretha fremstilles som at hun er tilfreds med foreldrenes fravær ved retterstedet. I «Donald White», derimot, fremstår «gleden» som ironi, og i verset over aktiveres lytterens medfølelse idet vi forstår at mannen som snart skal henrettes, er uten familie og uten venner – og at han er ensom både i livet og i døden. Like fullt har alle de tre sangene til felles at de tildeler

sine lyriske jeg en barndom og en fortid, og gjennom å gi dem et levd liv forut for forbrytelsen skapes det en ambivalens omkring deres status som forbryterantagonister.

«I will die upon the gallows pole»: å drepe og å bli drept

Sympatien som lytteren eventuelt måtte føle i møte med forbryternes biografi, settes på prøve i beskrivelsene av ugjerningene. I alle de tre sangene blir forbrytelsene beskrevet i mer eller mindre detalj, og det er forbryterne selv som bekjenner sine misgjerninger. «It was on Christmas Eve / In the year of '59 / It was on that night I killed a man / I did not try to hide», hører vi i Dylans sang.[21] Også Francis Winter spiller med åpne kort: «I must acknowledge this is true, that when in arms we rose, / I was the captain of that crew which did the sheriff oppose: / 'Tis said a man was slain by me, therefore here's no relief, / For I must executed be, and nothing see but Grief.» Francis er ikke helt overbevist om sin skyld i mordet – det var flere som skjøt i et kaotisk basketak –, men slik tilfellet er med Donald White, har han likevel ingenting å skjule, og han aksepterer sin skjebne. Hos Margretha, derimot, er selve hemmeligholdet en del av misgjerningen:

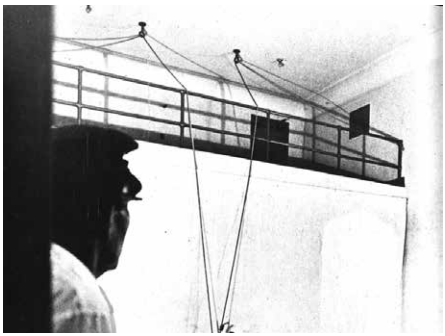
I dølsmaal jeg det føder,
Slet ingen veed deraf;
Jeg det og siden døder
Og lægger det i Grav
I Gaarden, hvor det findes
Saa meget Grus og Skarn,
At just min hensigt vindes,
Og skiueler der mit Barn.

Margrethas barnefødsel i dølgsmål innebærer en forbrytelse i trippel forstand: Hun har i hemmelighet født et barn avlet utenfor ekteskap, drept det og så forsøkt å skjule misgjerningen ved å grave ned barneliket i bygårdens gjødselhaug.[22]

Det er også i Margrethas vise vi får de mest detaljerte skildringene av den nært forestående henrettelsen. «Mit hoved skal affældes, / Mit Blod skal gydes ud», heter det i en strofe.[23] Etter at hodet var hogget av, ble det satt på stake, til skrekk og advarsel, mens kroppen ble begravd av nattmannen ved retterstedet. En morbid og uverdig avslutning på livet, tenker vi i dag, men Margrethas endelikt var langt fra det verste på denne tiden. I enkelte tilfeller – og særlig i kriminalsaker som innebar majestetsfornærmelse eller opprør mot myndighetene – praktiserte man ulike former for tortur: steile og hjul, radbrekking, brennmerking og lemlestelse. Ifølge Una Mcilvenna var selve henrettelsen et *oppsiktsvekkende skue* med en viktig didaktisk funksjon: «[T]he condemned would undergo at times severe torture and mutilation in order that spectators could learn from the perpetrator's agony and shame, and meditate on how to conduct their own lives so as to avoid such an end.»[24]

Francis Winter øyner også en smertefull avslutning: «Grim Death appears this day in sight.» Dylans Donald White omtaler henrettelsen som «The horrible death I die», og som i Margrethas vise blir henrettelsesmetoden beskrevet. Han skal få «that hangman's hood / Wrap around my face». I et annet vers hører vi at han vil dingle fra «that hanging tree» og at «the hangman's knot must fall». For dagens lyttere vil de gjentatte referansene til hengning som henrettelsesmetode gi sangen et visst arkaisk preg som rykker den ut av den aktuelle samtidskonteksten og setter den inn i et eldre forbryterunivers. Hengning var imidlertid den vanligste henrettelsesmetoden i Walla Walla fengsel i Washington State, hvor virkelighetens

Donald White satt på *death row*.[25] Men om Dylan hadde de faktiske detaljene på plass, er det likevel en tøtsj av romantisk *western* i beskrivelsene av den kommende henrettelsen, slik vi hører i innledningsstrofen: «I will die upon the gallows pole / When the moon is shining clear.»



Galgen i Walla Walla fengsel, hvor Donald White satt på death row. Bilde hentet fra Donald Delano Wright. To Die Is Not Enough: A True Account of Murder and Retribution, *114*.

Den forestående henrettelsen ligger som et bakteppe gjennom sangene, og i de siste strofene befinner vi oss på dødens terskel. Nå gjenstår det for forbryteren å ta et endelig farvel med publikum og med verden:

«Donald White»:
Farewell unto the old north woods
Of which I used to roam,
Farewell unto the crowded bars
Of which've been my home,
Farewell to all you people
Who think the worst of me,
I guess you'll feel much better when
I'm on that hanging tree.

«Margrethas vise»:
Farvel nu een og alle,
Som er forsamlet her,
At see naar jeg skal falde
For det dødende Sværd;
Betænke sig nu alle,
Som følger Kiødets Løst,
At Syndens Løn blir Galde,
Som volder skamfuld Høst

«Francis Winters ballade»:
The thousands that are standing by,
alas! you little know
My inward grief and misery,
and what I undergo:
O let me have your prayers this day,
my sorrows here condole:
I now have nothing more to say,
but, Lord receive my soul.

Iscenesettelsen av forbryternes siste ord ved skafottet, og foran et publikum som her tiltales direkte av det lyriske jeget, oppsummerer henrettelsesvisens viktigste funksjon gjennom dens 400 år lange historie: Gjennom å få bevitne – eller, i sanglyrisk forstand, *påhøre* – destrueringen av forbryterens kropp, og gjennom å høre hans eller hennes siste, angrende ord som en bønn om tilgivelse, skal lytteren avskrekkes fra å begå forbrytelser som vil lede ham eller henne i den samme avgrunnen. Selv om det lyriske jeget henvender seg til skafottets iscenesatte publikum, kan budskapet nå ut til et større publikum via sangens iboende potensial til å bli gjentatt *ad infinitum* gjennom tradering. «Betænke sig nu alle» er først og fremst en henvendelse til sangens lyttere.

«Oh, please put me away»: å myrde for å få dø

De tre henrettelsesvisene fra hvert sitt århundre har bemerkelsesverdige generiske likheter, både når det gjelder form og innhold. Den store forskjellen dem imellom er naturligvis knyttet til det juridisk-historiske bakteppet de er skrevet innenfor. På 1600- og 1700–tallet var forbrytelse og straff et religiøst anliggende: Henrettelsesvisene er skrevet i en periode hvor teologi og jus ennå ikke hadde blitt adskilt, men snarere hørte til samme sfære. Moralen i de to tidligmoderne sangene handler om at forbryteren har syndet mot Gud, og med det påkalt Guds vrede, slik at de fullt ut fortjener å få sin straff. For engelske Francis Winters vedkommende fremstilles saken omkring forbrytelse og straff som nokså enkel: «I by the hand of justice fall, / and nothing see but Grief.» Francis Winter er sorgfull i sin siste stund, men straffen er slik den skal være. Om Margretha står det på tittelbladet at hun skal motta sin «velforttiente Straf». Margretha ble henrettet i et luthersk Danmark-Norge hvor man mente at det var mulig å oppnå frelse fra fortapelse gjennom å innrømme og oppriktig *angre* på det man hadde gjort:

> Alt Haab om Liv er ude,
> nu Tiden nærmer sig
> At løse Livets Knude,
> som vil henføre mig
> Hen til det Stæd at være;
> hvor jeg da være skal:
> Enten til ævig Ære,
> eller til ævig Qval.

Å løse «Livets Knude» handler om at hun må erkjenne sin skyld og angre sine synder, for da kan hun sikres «ævig Ære» fremfor «ævig Qval» – altså kan hun havne i himmelen i stedet for i helvete. På tittelbladet fremstilles Margretha som en «En bedrøvet synderinde», og her leser vi også at visen er «Eenfoldig sammensat i hendes Fængsel». Fordi *pønitens* var så viktig i datidens lutherske Skandinavia, ble forbrytere som skulle henrettes, oppsøkt i fengselet av prester hvis rolle var nettopp å mane frem skriftemål og anger. Forbryterne kunne ikke få sin straff før de var klare, det vil si når de fullt ut hadde erkjent sin forbrytelse og synd, og angret fremfor Gud i prestens påhør.[26] Det som gjør den religiøs-juridiske konteksten i det tidligmoderne Skandinavia spesiell, er at denne spesifikke formen for kristen frelsesomsorg medførte at det oppstod et fenomen som historikere har kalt *suicidalmord*. Dette innebar at desperat ulykkelige mennesker som ønsket å dø, begikk mord for å selv kunne få dø omgitt av religiøs pleie, botsgang og frelse. Selvmord var utelukket, for da mistet man billetten til himmelen og havnet i helvete. Den danske historikeren Tyge Krogh kaller suicidalmordene for «the lutheran plague», en luthersk selvmordsbølge som sveipet over Europa i denne perioden, og som var særlig fremtredende i Danmark og Sverige, hvor det skal ha dreid seg om flere hundre tilfeller.[27] Skillingsviseforskeren Karin Strand har funnet svenske henrettelsesviser med skildringer av suicidalmord, og mange av sakene omhandler mentalt forstyrrede mennesker som ikke fikk hjelp i et førmoderne samfunn hvor institusjoner og omsorg for dem som falt utenfor, var fraværende.[28] Hva har så disse tidligmoderne suicidalmordene å gjøre med Dylans «Donald White»?

I sangens fjerde strofe får vi vite at det ikke er plass til Donald på institusjonene – «the jails they were too crowded / Institutions

overflowed / *So they* turned me loose to walk upon / Life's hurried tangled road» (min utheving). I strofe 6 og 7 får vi følgende narrativ (mine uthevinger):

So I asked them to send me back
to the institution home
But they said they were too crowded
for me they had no room
I got down on my knees and begged
«oh, please put me away»
But they would not listen to my plea
or nothing I would say

And so it was on Christmas Eve
in the year of '59
It was on that night I killed a man
I did not try to hide
The jury found me guilty
and I won't disagree
For I knew that it would happen
if I wasn't put away

Kausaliteten han skaper i disse versene – først skjedde A, så B, så C –, er ikke tilfeldig: Den inviterer lytteren til å reflektere trinnvis bakover, først til det som fører Donald White til å begå mord, så til at han innrømme ugjerningen, noe som i sin tur fører ham til «That hanging tree». Ifølge denne kausaliteten er Donald White også en suicidalmorder – en som har myrdet for å få dø, fordi det ikke fantes noen annen utvei. Det er den samme kausaliteten vi møter i intervjuet med Dylan som jeg siterte innledningsvis: «Donald White was sent home from

prisons and institutions 'cause they had no room. He asked to be sent back 'cause he couldn't find no room in life. He murdered someone 'cause he couldn't find no room in life. Now they killed him 'cause he couldn't find no room in life.» Både i sangen og i intervjuet peker Dylan på et reelt og akutt problem i USA på 1960-tallet: overfylte fengsel og mentalinstitusjoner. Det dreier seg altså helt konkret om «no room», men også om et manglende handlingsrom i samfunnet for å ta vare på dem som faller utenfor. Sangens radikale *jurisprudence* er derfor å hevde morderen Donald Whites uskyld: Det er samfunnet og dets sviktende apparat som til syvende og sist har ansvaret for Donald Whites ugjerning.

Om «Donald White» er en suicidalmorder i slekt med den tidligmoderne varianten, opererer likevel Dylan med et motsatt juridisk-moralsk utgangspunkt enn de tidligmoderne henrettelsesvisene: på 1600- og 1700-tallet tok sangforfatterne helt og holdent parti med myndighetenes etiske og strafferettslige justis. Disse henrettelsesvisene er *ikke* anti-establishment protestsanger som tar oppgjør med de moralske kodene innenfor et gjeldende rettssystem, slik vi kan si om Dylans sang. I Margrethas og Francis Winters tilfelle er sangene rettssystemets forlengede arm i sanglyrisk format. Men til tross for denne forskjellen gir det mer mening å lese Dylans sang som en henrettelsesvise heller enn en hvilken som helst topisk sang. Denne sjangeren gir altså rom for den kriminelle biografien og for at lytteren skal forstå sammenhengen mellom årsak og virkning. Når det lyriske jeget i «Donald White» er på vei mot galgen, i et dramatisk presens, får dette store konsekvenser for Dylans budskap. Det innebærer nemlig at det samfunnet som er skyld i at Donald White har blitt som han er, nå skal til å begå en ny ugjerning: henrettelsen, som ifølge sangens radikale logikk kan karakteriseres som et justismord.

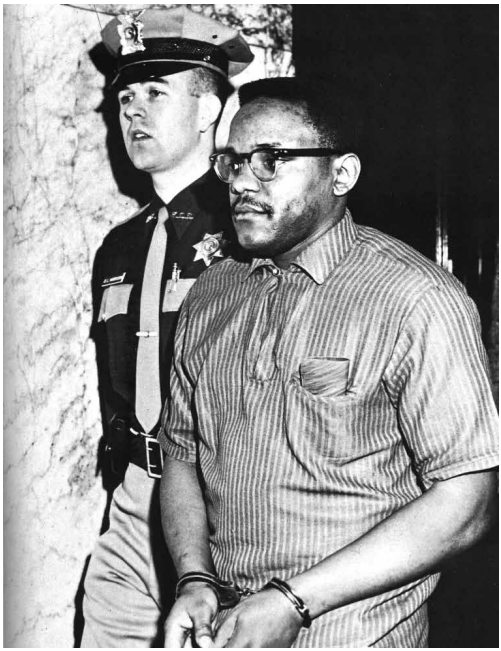
«But there is just one question before you kill me dead»: balladen om Donald Whites (etter)liv

Dylans sanglyriske skildring av Donald Whites forestående henrettelse har enda en affinitet til henrettelsesvisene fra den tidligmoderne perioden. Jeg har spart det mest besnærende til slutt, nemlig forholdet mellom sak og sang. Når man studerer fortidens trykte sanger om aktuelle hendelser og personer, gir det mening å undersøke, så langt det lar seg gjøre, de virkelige hendelser og personer sangene springer ut fra. I skillingsviser om kriminalsaker fins det som regel dokumentasjon i form av rettsprotokoller som omtaler lovbruddet, i noen sjeldne tilfeller avisartikler. Man *må* ikke lese disse dokumentene for å analysere den enkelte visen, eller for å forstå henrettelsesvisen som sanglyrisk sjanger, men det vil ofte være interessant å se nærmere på forholdet mellom saksopplysningene og de sanglyriske bearbeidelsene av disse opplysningene. Hvor tett på sakens gang har sangforfatteren lagt seg; hva er fakta og hva er fiksjon; hvor er opplysningene hentet fra; hvilke sider ved saken har sangforfatteren valgt å legge vekt på, og hva er utelatt?

Margrethas henrettelse er ikke nevnt i avisene som sirkulerte på den tiden, og det er en av årsakene til at skillingsvisene er så viktige som historiske kilder. Ofte er visene alene om å formidle dramatiske hendelser som denne til et bredere samtidspublikum. Imidlertid fins det ganske mange spor av Margrethas forbrytelse og biografi i rettsprotokoller. Gjennom å krysslese skillingsvisen mot rettsdokumentene ser vi at skillingsvisens dokumentariske detaljer – tid, sted, beskrivelser av henrettelsen, detaljer rundt selve mordet og biografiske opplysninger om den 32 år gamle «delinquetinden» Margretha – stemmer med fremstillingen

av saken. I dokumentene fra Trondheim Rådstuerett, den 5. april 1774 står det blant annet at Margretha var foreldreløs, og at hun endte sitt liv på Steinberget i Trondheim, hvor hodet ble hogget av med øks og satt på stake den 22. februar 1774.[29] Selv om viseforfatteren har dramatisert selve henrettelsessituasjonen og iscenesatt Margretha som forfatter og taler i hennes siste stund, er Margretha sammenfallende med «Margretha». Historien om hennes liv og død er en sann historie om et levd liv og et tragisk endelikt, om enn filtrert gjennom en tidligmoderne, religiøs idéverden hvor narrativet om forbrytelser kretset om synd, straff og botsgang.

Francis Winters forbrytelse er beskrevet i *Proceedings of the Old Bailey* fra den 26. april 1693.[30] Her står det, som i sangen, at Winter er uenig i at han skal straffes så hardt, all den tid det hadde vært et pågående basketak hvor flere løsnet skudd. Men for øvrig påpeker rettsdokumentene at «White he had very little to urge in his own defence … So the Jury having well considered of their Verdict, they brought the Prisoner in guilty of Murther». I engelske rettssaker fra denne perioden fins det ytterligere dokumenter som beskriver forbryterens siste timer før henrettelsen, og som balladeforfattere kan ha hentet inspirasjon fra når de skrev sine *good night ballads*. I «AN ACCOUNT OF THE Condemnation, Behaviour, Execution, and Last dying Words OF Captain Francis Winter» får vi et inntrykk av den enorme folkelige oppslutningen rundt en offentlig henrettelse anno 1693: «several Thousands of Spectators, who thronged to see him.»[31] I den videre beskrivelsen får vi høre hvordan Winter «Behav'd himself in a Christian like manner, being much Concerned for his Souls Everlasting Welfare … acknowledging the Justice of God, in bringing him to Undergo so Severe a Punishment, for that he had been guilty of several Irregularities in the Course of his Life».[32] I likhet med sin norske forbrytersøster, Margretha, fremstilles han



Øverst: Don Anthony White i håndjern, på vei til rettsalen.
Under: Don Anthony White flankert av sine advokater. Foto: Seattle Post-Intelligencer. *(Begge bildene er hentet fra Donald Delano Wright.* To Die Is Not Enough: A True Account of Murder and Retribution *(Boston: Houghton Mifflin Company, 1974), 114.*

som en angrende og botferdig synder, i rettsdokumenter så vel som i sangen. Og slik har historien om begge disse to forbryterne en *happy ending* i følge tidens juridisk-religiøse logikk.

Hva så med saken om Bob Dylans Donald White? Interessant nok tok det uforholdsmessig mye lengre tid å finne opplysninger om denne forbryteren fra moderne tid enn tilfellet var med de fortidige sakene. Dette kan imidlertid forklares med at jeg lette på feil sted, i lister over *henrettede* i Washington state – en bomtur som følge av en blind fortrolighet til Dylan som sanglyrisk dokudramatist. Kort sagt: Jeg stolte på hans ord i både sangteksten og radiointervjuet»: «Oh Yeah, he's dead now», sa Dylan. «They killed him.» *Men mannen var ikke død*. I virkeligheten ble ikke Don Anthony White, som han het, henrettet, men levde et ganske bemerkelsesverdig liv frem til han døde i 1995.[33] Gjennom en lang og komplisert rettsprosess som innebar heftige politiske diskusjoner om dødsstraff versus forvaring for mentalt syke kriminelle, ble dommen mot White i 1968 omgjort til to ganger livstid i fengsel.[34] Her tar historien en nokså melodramatisk vending som ligner mer på skillingsviser om forbryter-utbryterne Gjest Baardsen og Ole Høiland: White greide å rømme fra fengsel, men meldte seg til politiet og fikk forlenget straff. Deretter rømte han igjen, begikk nye kriminelle handlinger, ble siden fullstendig rehabilitert og begynte å studere i fengselet; på 70-tallet figurerte han endog i Oprah Winfrey Show![35]

Detaljene rundt selve forbrytelsen og rettergangen er beskrevet i et 50-siders dokument, «State vs. White».[36] Ved første øyekast synes det som om saken mot virkelighetens Don Anthony White ligger langt unna Dylans sanglyriske Donald White. Han drepte en mann, men det var etter at han skal ha voldtatt og drept en kvinne i sekstiårene, og slik stod han tiltalt for dobbeltdrap og seksuell vold.[37] Men med unntak av dette ikke ubetydelige saksforholdet, er det slående hvor tett Dylan har lagt seg opp

mot de faktiske hendelsene. Både tid og sted stemmer. Ugjerningen(e) skjedde den 25. desember 1959 (Sangen: «And so it was on Christmas Eve in the year of 59»). White var fra Kansas, men endte opp i Washington (Sangen: «I left my home in Kansas / When I was very young / I landed in the old Northwest / Seattle, Washington»). I rettsdokumentene blir White beskrevet som usedvanlig begavet og belest (Sangen: «I might have been a doctor or a master in the arts»).[38] For øvrig er Whites bakgrunnshistorie for en nitrist og bekmørk skillingsvise å regne: Han ble mishandlet av fostermoren som barn, prøvde å begå selvmord i en alder av fem år, ble diagnostisert med schizofreni som niåring og var utsatt for rasisme gjennom hele sin barndom og ungdom.[39] I rettssalen sa White følgende:

> I should've been in the bughouse a long time ago. ... If I get a lawyer and he tries to get this reduced from «murder first» to «murder second» I'm not going to let him. It probably would be better if I did drop off the end of that rope.[40]

I Dylan sanglyriske bearbeidelse av historien finner vi alle disse smertefulle dokumentariske elementene: Don Anthonys innrømmelse av skyld («The jury found me guilty and I won't disagree»); selvinnsikt i at hans psykiske problemer kvalifiserer til et liv på institusjon («For me the greatest danger was in society»), og fornemmelsen av at det er best om han dør («you'll feel much better when I'm on that hanging tree»).

Som vi kan se, blir sangen «Donald White» langt sterkere når vi kjenner til saken om Don Anthony White. Det sentrale spørsmålet i både saken og sangen er likevel hvem som *egentlig* hadde skylden for at Donald White endte opp på death row, jamfør den omtalte kausaliteten som Dylan konstruerer i sin sang. Dette spørsmålet er såpass viktig for Dylan at det ikke

kan overlates til lytterens evne til å dekonstruere sanglyriske strukturer. Han har derfor føyd til et avsluttende vers, som en konklusjon:

> But there's just one question
> Before they kill me dead
> I'm wondering just how much
> To you I really said
> Concerning all the boys that come
> Down a road like me
> Are they enemies or victims
> Of your society?

Her endrer Dylan preposisjonen, fra et personlig «I» til et inkluderende «they», som også blir et konfronterende «you» idet sangen ender med et spørsmål direkte til lytterne: Er Donald White og andre forbrytere med lignende skjebner samfunnets fiender, eller er de egentlig ofre? Dylan bruker de samme ordene i intervjuet som jeg siterte fra innledningsvis: «When are some people gonna wake up and see that sometimes people aren't really their enemies but their victims?»[41] Dylans henrettelsessang er nettopp dette varskuropet for å få folk til å våkne opp og til å innse at det er samfunnets manglende evne til å ta vare på sine svakeste som er den egentlige forbrytelsen. Å henrette morderen Donald White blir, ifølge denne logikken, et justismord. I dette ligger det radikale budskapet i Dylans sang, men det kommer først til syne når vi kjenner til saken om Donald White – og, må vi føye til, når vi leser den opp mot den sanglyriske sjangeren den først og fremst slekter på, nemlig henrettelsesvisen. Imidlertid er det også i verset over at Dylans sang tar farvel med henrettelsesvisen og blir noe annet og noe mer. Strofen over innledes med en innsigelse, et «but», og kan slik leses som et etterord

til resten av sangen. Dylans «but» er å ligne med en pekefinger (eller en knyttneve!) som han løfter i været, som en protest mot uretten man er i ferd med å begå ved å sende White i døden. I overført betydning blir dette strofen hvor Dylan *redder* Donald White fra døden. Når vi kjenner sakens gang, innebærer denne bevegelsen en sjangermessig forflytning, der sangen går fra henrettelsessang til protestsang. Spørsmålet blir så hvorvidt denne protesten, denne sanglyriske knyttneven, kan ha hatt innflytelse over *sakens* videre utvikling.

Saken om Donald White og sangen som forsvant

Når vi studerer henrettelsesviser fra den tidligmoderne perioden, blir vi aldri ferdig med å spekulere over hvilken rolle denne morbide sanglyrikken kan ha spilt i samtiden. Ble sangene sunget i forbindelse med henrettelsene og distribuert som en slags *merchandise* på retterstedene? Fins det eksempler på at slike viser har snudd opinionen i den ene eller andre retningen? I England har forskere funnet noen få eksempler på samtidige nyhetsrapporter som beskriver hvordan *goodnight ballads* ble skrevet, trykt og solgt mens henrettelsesritualet pågikk.[42] Men dette var kun unntaksvis: I England så vel som i Europa for øvrig var henrettelsessangene skrevet i preteritum; de beskrev et *case closed* og kan slik leses som en refleksjon i etterkant av selve henrettelsen. I Francis Winters sang gir forfatteren *inntrykk* av at sangen, hans «Confession and Lamentation», er forbryterens egen, «Just before his Execution at the Gate of White-Fryers». Men vi vet at dette var et dramatiserende virkemiddel, og at balladen er trykt i ettertid, blant annet fordi den har datoen innskrevet: «on the 17th of this instant May, 1693».

I det norske og danske skillingsvisematerialet forholder det seg noe annerledes. Her fins det unike eksempler på bruk av *futurum* på tittelbladet, slik tilfellet er med Margrethas vise, hvor det står at hun er «dømt til at miste sit Hoved, som *skal* sættes paa Stage, men Legemet nedgraves i Jorden. Hvilken velforttiente Straf hun *skal udstaae* ved Stenberget uden for Trondhjem i *Februarii Maaned* 1775» (mine uthevinger). Bruken av futurum her, så vel som fraværet av en konkret dato for henrettelsen, kan bety at visen er skrevet i forkant av henrettelsen, mens hun satt i fengsel. Det betyr at vi kan spørre oss om skillingstrykket kan ha fungert som reklame i forkant av henrettelsen, for å trekke et større publikum til retterstedet på Steinberget. Futurum i denne og andre lignende norske henrettelsesviser åpner også for muligheten for at skillingsvisen kan ha blitt sunget og solgt på selve retterstedet. Det vi imidlertid kan utelukke, er at en eventuell tradering eller handel av en slik vise har hatt til hensikt å *avverge* selve avrettingen, altså å rykke Margretha bort fra dødens terskel og hente henne tilbake til livet. Idet øksen treffer halsen, får hun sin «*velforttiente* Straf», som det står på tittelbladet.

Mellom Margrethas vise og Donald Whites sang ligger det et gap på 200 år med en voldsom idé- og religionshistorisk utvikling. Likevel er møtepunktene mellom de to interessante, også når det gjelder tidsperspektivet. For Dylans sang er også skrevet i futurum, i tidsrommet der forbryteren venter på å få straffen fullbyrdet, det som skal være slutten på historien. Og når vi nå vet at Don Anthony White ikke *ble* henrettet, kan vi også lure på hvilken rolle Dylans sang spilte i dette tidsrommet. I de mange rettssakene i årene 1960–1968 argumenterte Whites advokater for at han var psykotisk i gjerningsøyeblikket, og de avdekket hvordan Whites vonde barndom og den manglende omsorgen fra myndigheter og psykiatri hadde forsterket psykosene som til slutt endte med dobbeltmord.[43] De argumenterte også for at

Whites eksemplariske oppførsel i fengsel talte for at dødsdommen burde oppheves.[44] Men dommere og jury var ikke overbevist, og i 1964 ble datoen for henrettelsen satt til 25. mars.[45] Nå var det lite som tydet på at Whites liv kunne reddes. Men så dukker plutselig Joan Baez opp i vår historie:

> On the eve of Palm Sunday, 1964, with White's date with the gallows just days away, Joan Baez, the famous folk singer, and a dozen pickets staged an all-night vigil in front of the Capitol at Olympia. Inside, Gov. Al Rosellini was mulling a swarm of pleas for clemency. He invited Baez and some of the other death penalty protesters into his office.[46]

Demonstranter på trappen utenfor Capitolbygningen i Washington 1964. Joan Baez er ikke synlig på bildet, men hun skal ha vært til stede på demonstrasjonen nettopp denne dagen. Kanskje var hun på guvernørens kontor i det bildet ble tatt? (Susan Parish Collection, Washington State Archives. Foto: Ukjent. Hentet fra https://olympiahistory.org/donald-anthony-white-demonstration-10-11-2020/*. Lastet ned i august 2022.)*

Dette må være et av de sterkeste eksemplene på hvordan aktivisten Baez overtok der hvor musikeren Dylan slapp. «Oh yeah, he's dead now», sa Dylan i radiointervjuet, mens Baez altså stod på barrikadene for å forsøke å stanse henrettelsen. Baez var ikke alene om å engasjere seg i saken til White – religiøse ledere, nonner,

en biskop og en gjeng med kvekere var også i sving. Journalisten Donald Delano Wright omtalte Donald Whites sak i en prisvinnende serie om dødsstraff i *The Seattle Times* og skrev senere en bok om saken. (En bok som, må vi bemerke, ikke nevner Dylans sang.)[47] Mest interessant i denne sakens, eller snarere sangens, sammenheng er imidlertid Baez' engasjement. Resultatet av Baez' og de andre aktivistenes møte med guvernøren, skildret i sitatet over, var at guvernør Rosellini innvilget 30 dagers utsettelse for henrettelsen av Don Anthony White, noe som ble startskuddet for en serie med utsettelser og rettssaker, inntil dødsdommen endelig ble opphevet i 1968. At saken fikk et heldig utfall for White, var først og fremst takket være godt juristarbeid. Men man må også spekulere på om Dylans ballade ble sunget der inne på guvernørens kontor, eller hvilken rolle sangen kan ha spilt for sakens gang. Gitt Baez' forkjærlighet for Dylans protestsanger er det nærliggende å tenke seg at «Donald White» i alle fall påvirket henne til å engasjere seg i Whites skjebne, og at Dylans ballade slik har hatt en reell innvirkning på saken.

Vi kan også snu spørsmålet på hodet og spørre hva sakens utvikling kan ha hatt å si for *sangens* videre skjebne. Som nevnt er det kun dokumentert en liten håndfull fremføringer av «Donald White» og utelukkende fra det året den ble skrevet, i 1962. Det er nærliggende å tenke seg at en av grunnene til at Dylan valgte bort «Donald White» i påfølgende måneder og år, var at han hadde laget en henrettelsesvise om en mann som stod på dødens terskel, men som unngikk det skjebneløpet som sangen skisserte for ham. Om *sakens* utfall var aldri så gledelig, ble jo konsekvensen for den topiske *sangen* at den beskrev et feilaktig saksforløp. Her kan vi imidlertid få Dylan selv i tale, ikke om «Donald White» spesifikt, men om «sannhet» i topiske sanger, slik han skriver i *Chronicles*: «Songs about real events were always topical. You could usually find some kind of point

of view in it, though, and take it for what is was worth, and the writer doesn't have to be accurate, could tell you anything and you're going to believe it.»[48] Dylans sanglyriske «synsvinkel» er et av mange forsvar for en *poetisk* sannhet, mot den topiske virkelighetssangens tvangstrøye.

Donald White» står ikke på Dylans spilleliste i årene som kommer, og her deler sangen sitt korte traderingslivsløp med en rekke andre sanger i Dylans diskografi – og da særlig de topiske sangene. Et kort traderingsløp representerer også en parallell til skillingsvisene, denne gangen av det ganske åpenbare slaget. Aktualitetssangene om konkrete, gjerne tragiske hendelser har vist seg å være langt mindre levedyktige enn tilfellet er med de sentrallyriske visene: De nyhetsformidlende skillingsvisene fins bare unntaksvis bevart i flere utgaver, og de er sjelden representert i håndskrevne visebøker eller på innspillinger. Ikke overraskende er det altså skillingsvisene om allmennmenneskelige tema – kjærlighet, sorg, død, lengsel – som blir de eviggrønne, flerårige sangene som overlever i tradisjonen, mens de aller fleste viser om henrettelser, ulykker, naturkatastrofer og sjøforlis er ettårige viser som visner hen og glemmes etter en kort blomstringsperiode. Billedbruken fra floraens verden er bevisst her: Den korte levetiden til topiske sanger versus det lange livsløpet til de mer sentrallyriske, eviggrønne sangene er en naturlig del av sanglyrikkens syklus, både da og nå. Dette betyr imidlertid ikke at de saksspesifikke sangene er uinteressante. Som sjanger representerer de en unik type sanglyrisk virkelighetslitteratur. I kraft av sin konkretiserende historisitet blir disse sangene tidskapsler som lar enkeltskjebner tre frem fra historiens mørke. Henrettelsesvisene om engelske Francis White og trønderske Margretha Nielsdatter Halstad er to slike tidskapsler. I motsetning til de fleste fra sin stand har disse to forbryterne fått et ettermæle – om enn et lite ærbart et – i form av egne sanger som er bevart for ettertiden.

«Donald White» er også en slik sanglyrisk tidskapsel. Og som jeg har foreslått her, beror sangens potensielle radikalitet både på sjangeren den leses inn i, og den faktuelle konteksten rundt saken. Uansett hvor reduserende enkelte sangforskere, eller for den del Dylan selv, måtte mene det er å «klebe» sangene til virkeligheten utenfor, kan en bevisstgjøring av sammenhengen mellom sang og sak bidra til å kaste lys over tragiske og bemerkelsesverdige kapitler av amerikansk historie som kanskje ellers ville blitt glemt. «I think that if people understand me, they'll understand themselves, their children, the rest of the Don Whites. I just don't feel that by dying I can be an asset to anybody», sa White under en av rettssakene.[49] Han ville leve videre for at andre skulle lære. Det hører også med til vår historie at henrettelser jo ikke *er* historie i den nasjonen hvor saken og sangen om Donald White ble til. Som det eneste vestlig-liberale landet i verden praktiseres fortsatt dødsstraff i 27 amerikanske stater. På death row sitter antakelig en rekke mennesker hvis livsløp og forbrytervei ligner på Don Anthony Whites – som er «victims» like mye som «enemies». Slik sett er Bob Dylans «Donald White» fremdeles en radikal sang med et viktig budskap som fortjener å lyttes til og gjentas inn i fremtiden.

Noter

1 Bildet av Dylans tre strofer i biblioteksboken er hentet fra auksjonssiden *Gotta Have Rock and Roll*. Her lå boken i 2012 ute som auksjonsgjenstand nr. 186 (Lot #186) med en estimert verdi på $55,000–$65,000 og med minimumsbud på $25 000. «Current Bidding (Reserve Not Met)» står det her, så antakelig venter samlerobjektet fortsatt på en kjøper (https://www.gottahaverockandroll.com/bob-dylan-the-ballad-of-donald-white-original-ha-lot10178.aspx. Lastet ned i august 2022). Heretter

vil jeg stort sett referere til «The Ballad of Donald White» som «Donald White».

2 «Sing Out!» (vol. 12, nr. 4, okt & nov. 1962), 9. Dylans kontekstualisering av sangen er filtrert gjennom Gil Turner, som har skrevet bakgrunnsinformasjon om de tre sangene som er trykt i dette nummeret av «Sing Out!»: «Donald White», «Blowin' In The Wind», og «Song To Woody». I samme nummer har Turner også et essay om Dylan: «Bob Dylan – a new voice singing new songs».

3 Anthony Scaduto. *Bob Dylan* (New York: Grosset & Dunlap, 1971), 116.

4 Scaduto. *Bob Dylan*, 116. Suzu Rotolo har også beskrevet tilblivelsen av «Donald White», på følgende måte: «Donald White was only partly a journalistic approach. Dylan was perceptive. He felt. He didn't read or clip the papers and refer to it later, as you would write a story, or as other songwriters might do it. With Dylan it was not that conscious journalistic approach. It was more poetical. It was all intuitive, on an emotional level. Not as a newspaper rewriteman, although it may have on occasion seemed that way. It was more than just writing, it was more like something flowing out of him» (Scaduto. *Bob Dylan*, 116).

5 Donald White ble «omsider henrettet», skriver Erling Aadland i «One big prison yard: Om rett og urett i noen Dylan-sanger» (*Bøygen*, vol. 20, nr. 3. Oslo: Universitetsforlaget, 2008). Dette er den artikkelen på norsk som har den mest omfattende analysen av sangen, tilsammen to sider (ss. 83–84). Det fins også korte omtaler av Donald White blant annet hos Fartein Horgar, Petter Myhr og Steinar Gismerøy. *Bob Dylan leksikon* (Oslo: Historie & Kultur, 35); Mike Marqusee *Den onde budbæreren: Bob Dylan og sekstitallet* (Oslo: Oktober, 2006, 75); Gisle Selnes. *Den store sangen – kapitler av en bok om Bob Dylan* (Oslo: Vidarforlaget, 2016, 515). Hos flere av de internasjonale Dylan-forskerne er saksforløpet til Donald White uriktig gjengitt. Se for eksempel Jeff Taylor, Chad Israelson. *The Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin* (New York: Palgrave Macmillan, 2015); Clinton Heylin, *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan 1957–1973* (Chicago: Chicago Review Press; 2nd edition, 2012); Clinton Heylin. *Behind the Shades: The 20th Anniversary Edition* (London: Faber & Faber, 2011, s. 91–92).

Hos en del Dylan-forskere blir selve topikaliteten i «Donald White» en grunn til å underkjenne dens plass i Dylans sanglyriske univers. Alan Gill skriver at «efforts like 'The Ballad of Donald White' and 'The Death of Emmett Till' had been fairly simplistic bouts of reportage songwriting. 'Blowin' in the Wind' was different: for the first time, Dylan discovered the effectiveness of moving from the particular to the general. Whereas 'The Ballad of Donald White' would become completely redundant as soon as the eponymous criminal was executed, a song as vague as 'Blowin' in the Wind' could be applied to just about any freedom issue» (Alan Gill. *My Back Pages: Classic Bob Dylan Songs 1962–69* (New York: Carlton Books, 1999, 23)). Selv om Gill kan ha rett i skisseringen av levnetsløpet til de partikulære versus de generelle sangene, er han litt for rask til å ta livet av «Donald White» – både mannen og sangen. Det fins også eksempler på forskere som via Dylans sang «frikjenner» Donald White, gjerne når sangen nevnes i sammenheng med andre mer eller mindre uskyldige dømte i Dylans sangunivers. Boucher og Browning skriver at «Dylan tends to see the inmates of prisons as victims, as in 'The Ballad of Donald White' (1962) many of whom, like Rubin Carter, have been falsely imprisoned on trumped-up charges» (Boucher, D. og G.K. Browning. *The Political Art of Bob Dylan: Vol. Revised and expanded second edition* (Andrews UK, 2017)). Heller ikke nyere nettsider om Dylan har undersøkt hva som egentlig skjedde med Donald White. Tony Attwood innrømmer at «I have very little knowledge of how Donald White would have been put to death, or indeed if he was put to death from his crime of murder» https://bob-dylan.org.uk/archives/4800. (Lastet ned i august 2022).

6 Sangteksten er hentet fra nummeret av «Sing Out!» hvor alle de ti strofene stod på trykk (vol. 12, nr. 4, okt. & nov. 1962), 8. Det er den samme teksten som er gjengitt på Dylan.com og andre nettsider.

7 Hentet fra https://www.bobdylan.com/setlists/?id_song=27576 (Lastet ned i august 2022). Scaduto nevner et tredje opptak, hvor Dylan blir bedt om å synge «Song to Woody», men hvor han i stedet velger å synge den nyskrevne balladen om Donald White (Scaduto, *Bob Dylan*, 114).

8 Denne innspillingen ble senere inkludert i *Broadside Reunion*

(Folkways FR 5315) fra 1972, hvor Dylan opptrer under pseudonymet Blind Boy Grunt. Opplysninger hentet fra http://www.bobdylanroots.com/emberl.html (Lastet ned i august 2022).

9 Ifølge Tony Attwood er «Peter Amberley» i virkeligheten skrevet av John Calhoun (1845–1939,) https://bob-dylan.org.uk/archives/4800 (Hentet i oktober 2021).

10 Begrepet «topisk» er hentet fra Erling Aadland, som omtaler et knippe av Dylans emnespesifikke sanger i artikkelen «One big prison yard: Om rett og urett i noen Dylan-sanger» (s. 83).

11 For en oversikt over henrettelsessanger som en pan-europeisk sjanger, se Una Mcilvenna, Siv Gøril Brandtzæg og Juan Gomis. «Singing the News of Punishment: The Execution Ballad in Europe, 1550–1900». I *Quærendo* 51 (2021). Leiden: Brill, 123–159.

12 For en redegjørelse av henrettelsesritualet i den tidligmoderne perioden og den trykte sangens plass i dette ritualet, se Una Mcilvenna, «Ballads of death and disaster». I *Disaster, Death and the Emotions in the Shadow of the Apocalypse*, 1400–1700. Red. Jennifer Spinks og Charles Zika (London: Palgrave Studies in the History of Emotions, 2016), 275–294.

13 Selnes. *Den store sangen*, 516 og 499–509. For refleksjoner om den lovløse forbryterprotagonisten hos Dylan, se også Michael Prince. «Bob Dylans John Wesley Harding: Skillingsviser og sosialbanditter etter kjærlighetssommeren». I *Arven fra Skillingsvisene. Fra en sal på hospitalet til en sofa fra IKEA*. Red. Siv Gøril Brandtzæg og Bjarne Markussen (Oslo: Scandinavian Academic Press, 2021), 285–310.

14 Se for eksempel Paul Zollo. *Bob Dylan*: The *Song Talk Interview*. 1991. https://www.interferenza.net/bcs/interw/1991zollo.htm (Hentet i januar 2022); Clinton Heylin, *Behind the Shades*, 731.

15 Originalen befinner seg i Magdalene College ved Cambridge University, Pepys Library, Pepys Ballads 2.188. Den er digitalisert gjennom *English Broadside Ballad Archive* (EBBA), hvor den har ID-nr. 20803.

16 Hentet fra NTNU Gunnerusbiblioteket, Trondheim, v. box 35: 1023. Digitalisert gjennom databasen til forskningsprosjektet *Skillingsvisene i Norge, 1500–1950: Den forsømte kulturarven*. Feticidum (fostermord) er en av de vanligste typen kriminelle handlinger som beskrives i de bevarte henrettelsesvisene i

norske arkiver, og slik sett er Margrethas vise en representativ henrettelsesvise i norsk og skandinavisk sammenheng

17 Mcilvenna, «Ballads of death and disaster», 279.

18 Oversikten over melodibruken er hentet fra Una Mcilvennas database over henrettelsessanger. https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/execution-ballads/items/show/1170. (Lastet ned i august 2022).

19 Mcilvenna, «Ballads of death and disaster», 277.

20 «Toe aar jeg monne være, / Da fader fra mig faldt, / Min Moer maae Byrden bære, / Det da paa Venner galdt»

21 Tidsangivelsen i Dylans sang er et typisk journalistisk trekk ved topiske skillingsviser helt tilbake til 1500-tallet, og den har antakelig fungert som en autentisitetsmarkør, for å gjøre hendelsen mer troverdig.

22 Visen om Margretha er adskillig mer detaljert i beskrivelsen av forbrytelsen enn tilfellet er med de to anglofone sangene, og det lyriske jeget beskriver seg selv som «En Morderinde» som «Mit Foster dræbede.» Forfatteren tar dessuten ingen sjanser når det gjelder å forklare for lytteren relasjonen mellom forbrytelse og straff: «Nu maae jeg Døden lide, / Som begik Barne-Mord.» Her finner vi spor av det jushistorikeren Tyge Krogh kaller et mosaisk rettsgrunnlag, hvor Moselovenes gammeltestamentlige idé om en gudommelig sanksjonert hevn – øye for øye – fortsatt var gjeldende (Tyge Krogh, *Oplysningstiden og det magiske – Henrettelser og korporlige straffe i 1700-tallets første halvdel* (København: Samleren, 2000)), 369.

23 Her inneholder visen en unøyaktighet når det gjelder henrettelsesmetoden. I et av versene hører vi at hun snart skal «falde / For det dødende Sværd». Som et samtidspublikum ville visst, skulle Margrethas hode imidlertid kappes av med en øks, slik det også presiseres på tittelsiden. I Norge var henrettelse med sverd primært forbeholdt høyerestående forbryterborgere.

24 Mcilvenna, «Ballads of death and disaster», 280.

25 Donald Delano Wright. *To Die Is Not Enough: A True Account of Murder and Retribution* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974), 6.

26 Det fins flere eksempler på at skillingsvisene var forfattet av slike prester, og nettopp henvisningen til nedskrivningssituasjonen på tittelbladet til Margrethas vise kan tyde på at denne sangen ble

laget av daværende domprost i Nidaros, Ole Irgens, som antakelig var den eneste som fikk besøke Margretha i fengslet, og som kunne hatt tilgang til de biografiske opplysningene i sangen, via Margrethas skriftemål (Torgrim Sørnes, *Mørkets gjerninger. De henrettede i Norge 1772–1782* (Sandnes: Commentum, 2014)), 111–123.

27 Tyge Krogh. *A Lutheran Plague: Murdering to Die in the Eighteenth Century* (Leiden: Brill, 2012).

28 Karin Strand, *En Botfärdig Synderskas Svanesång. Barnamord i skillingstryck mellan visa och verklighet* (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2019). Ofte var det barn som var ofre for suicidalmordene, fordi de var enkle å drepe, men også på grunn av troen på at barn var uskyldsrene og derfor kom rett til himmelen. Strand konkluderer også med at suicidalmord naturligvis ikke bare handlet om religiøs tro, men at misgjerningen ofte ble begått av mentalt forstyrrede individer som ikke fikk hjelp. I Norge har vi fortsatt en lang vei å gå i forskningen for å finne ut om slike suicidalmord skjedde her, og hvorvidt noen av sakene ble skildret i henrettelsesviser.

29 Historiker Torgrim Sørnes har kartlagt alle henrettelser i Norge. Ifølge Sørnes ble Margretha arrestert for misgjerningen den 18. september 1773 og ble samme dag satt i arresten i rådstueretten i Trondheim (i kjelleren under biblioteket i Midtbyen). Rettsdokumentene som Sørnes har undersøkt, avslører at en mann ved navn Johan Schmidt hadde hatt «letfærdig legemlig Omgang» med Margretha, men det var han ikke alene om, påstod han, og han slapp derfor straff. Margretha innrømmet sin skyld og fortalte også om et annet barn født og begravd i dølgsmål året før. Hun ble først dømt i bytinget, men anket til flere instanser og aller sist til Høyesterett i København, hvor kongen kom til samme konklusjon: Margretha måtte dø for sin ugjerning. Henrettelsen skjedde den 22. februar i Steinberget i Trondheim (Sørnes, *Mørkets gjerninger*, 111–123).

30 *Old Bailey Proceedings Online* (www.oldbaileyonline.org, version 8.0, 09 April 2021), April 1693, trial of Francis Winter (t16930426-45). Hentet fra https://www.oldbaileyonline.org/images.jsp?doc=16930426003 (Lastet ned i august 2022). Rettsdokumentet er transkribert i databasen til Una Mcilvenna: https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/execution-ballads/items/

show/933 (Lastet ned i august 2022).

31 *Old Bailey Proceedings Online* (www.oldbaileyonline.org, version 8.0, 09 April 2021), Ordinary of Newgate's Account, May 1693 (OA16930517).

32 *Old Bailey Proceedings Online*.

33 Hentet fra https://www.sos.wa.gov/legacy/stories/robert-utter/; https://www.themarshallproject.org/2015/04/30/no-human-is-wise-enough-to-decide-who-should-die. (Begge lastet ned i august 2022.)

34 Journalisten Donald Delano Wright omtalte Don Anthony Whites rettssak i en serie om dødsstraff i *The Seattle Times*, og han skrev senere boken *To Die Is Not Enough: A True Account of Murder and Retribution* om denne saken. Se også note 25 og 41.

35 Hentet fra https://www.sos.wa.gov/legacy/stories/robert-utter/ (Lastet ned i august 2022).

36 Hentet fra https://law.justia.com/cases/washington/supreme-court/1962/35692-1.html. (Lastet ned i august 2022).

37 Ifølge Donald Delano Wright innrømte White begge mordene, men han benektet å ha voldtatt 69 år gamle Alice Ann Jumper (*To Die is Not Enough,* 15). Det andre mordofret var 49 år gamle Willie LeRoy Dixson. Ingen av ofrene kjente hverandre eller gjerningsmannen (*To Die is Not Enough*, 3).

38 I boken til Delano Wright forteller også fostermoren og andre bekjente at White var et vidunderbarn som kunne lese aviser fra han var fire år gammel (*To Die is Not Enough*, 18, 20, 25).

39 Delano Wright, *To Die is Not Enough*, 29, 56, 57, 66.

40 Delano Wright, *To Die is Not Enough*, 4–5.

41 «Bob Dylan – a new voice singing new songs». I «Sing Out!», 65.

42 Se for eksempel Mcilvenna, Brandtzæg og Gomis, «Singing the News of Punishment».

43 Delano Wright, *To Die is Not Enough*.

44 Delano Wright, *To Die is Not Enough*, 124.

45 Delano Wright, *To Die is Not Enough*, 120.

46 Hentet fra https://www.sos.wa.gov/legacy/stories/robert-utter/ (Lastet ned i august 2022).

47 Donald Delano Wrights *To Die is Not Enough*: *A True Account of Murder and Retribution* er en svært detaljert, dokumentarisk gjengivelse av Don Anthony Whites liv og rettergang, fra en forfatter som kom tett på forbryteren. Når den så ikke nevner

«The Ballad of Donald White», må man spørre seg om Delano Wright rett og slett ikke har kjent til Dylans sang, eller om han bevisst valgte å utelate sangen fra bokens historie?

48 Bob Dylan, *Chronicles,* vol. 1 (New York: Simon & Schuster, 2005), 82.

49 Delano Wright, *To Die is Not Enough*, 118.

Litteratur

Aadland, Erling. «One big prison yard: Om rett og urett i noen Dylan-sanger». *Bøygen: Litterært tidsskrift*, vol. 20, nr. 3 (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 82–88.

Boucher, D. og G.K. Browning. *The Political Art of Bob Dylan: Revised and expanded second edition* (Andrews UK: Imprint Academic, 2017).

Delano Wright, Donald. *To Die Is Not Enough: A True Account of Murder and Retribution*. (Boston: Houghton Mifflin Company, 1974).

Dylan, Bob. *Chronicles,* vol. 1 (New York: Simon & Schuster, 2005).

Gill, Alan. *My Back Pages: Classic Bob Dylan Songs 1962–69* (New York: Carlton Books, 1999).

Heylin, Clinton. *Revolution in the Air: The Songs of Bob Dylan 1957–1973* (Chicago: Chicago Review Press; 2nd edition, 2012).

Heylin, Clinton. *Behind the Shades: The 20th Anniversary Edition* (London: Faber & Faber, 2011).

Horgar, Fartein, Petter Myhr og Steinar Gismerøy. *Bob Dylan leksikon* (Oslo: Historie & Kultur, 2012).

Krogh, Tyge. *Oplysningstiden og det magiske – Henrettelser og korporlige straffe i 1700-tallets første halvdel* (København: Samleren, 2000).

Krogh, Tyge. *A Lutheran Plague: Murdering to Die in the Eighteenth Century* (Leiden: Brill, 2012).

Marqusee, Mike. *Den onde budbæreren: Bob Dylan og sekstitallet* (Oslo: Oktober, 2006).

Mcilvenna, Una, Siv Gøril Brandtzæg og Juan Gomis. «Singing the News of Punishment: The Execution Ballad in Europe, 1550–1900». I *Quærendo* 51 (2021). Leiden: Brill, 123–159.

Mcilvenna, Una. «Ballads of death and disaster». I *Disaster, Death and the Emotions in the Shadow of the Apocalypse*, 1400–1700. Red. Jennifer Spinks og Charles Zika (London: Palgrave Studies in the

History of Emotions, 2016), 275–294.
Prince, Michael. «Bob Dylans John Wesley Harding: Skillingsviser og sosialbanditter etter kjærlighetssommeren». I *Arven fra Skillingsvisene. Fra en sal på hospitalet til en sofa fra IKEA*. Red. Siv Gøril Brandtzæg og Bjarne Markussen. Scandinavian Academic Press, 2021, 285–310.
Scaduto, Anthony. *Bob Dylan* (New York: Grosset & Dunlap, 1971).
Strand, Karin. *En Botfärdig Synderskas Svanesång. Barnamord i skillingstryck mellan visa och verklighet* (Stockholm: Gidlunds Förlag, 2019).
Sørnes, Torgrim. *Mørkets gjerninger. De henrettede i Norge 1772–1782* (Sandnes: Commentum, 2014).
Selnes, Gisle. *Den store sangen – kapitler av en bok om Bob Dylan* (Oslo: Vidarforlaget, 2016).
Taylor, Jeff og Chad Israelson. *The Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin* (New York: Palgrave Macmillan, 2015).
Thomson, Elizabeth og David Gutman (red.). *The Dylan Companion* (London: Papermac, 1991).
Turner, Gil. «Bob Dylan – a new voice singing new songs». I «Sing Out!» (vol. 12, nr. 4, okt. & nov. 1962).

Sanger

Anon. «Francis Winter's last Farewel: OR, THE White-Fryers Captain's Confession and Lamentation, Just before his Execution at the Gate of White-Fryers, on the 17th of this instant May, 1693» (Original i Magdalene College, Cambridge University, Pepys Library, Pepys Ballads 2.188. Digitalisert gjennom English Broadside Ballad Archive, EBBA, ID-nr. 20803).
Anon. «En bedrøvet synderindes navnlig Margretha Nielsdatter Halstads veemodige Klage-Sang, over Hendes begangne Barne-Fødsel i Dølsmaal, og udøvede Mord paa sit eget Foster; Hvorfor hun er dømt til at miste sit Hoved, som skal sættes paa Stage, men Legemet nedgraves i Jorden. Hvilken velfortiente Straf hun skal udstaae ved Steenberget uden for Tronhiem i Februarii Maaned 1775. Eenfoldig sammensat i hendes Fængsel, og forfattet under den Melodie: Hiertelig mig nu længes etc. Tronhiem, trykt Aar 1775» (Hentet fra

NTNU Gunnerusbiblioteket, Trondheim, v. box 35: 1023. Digitalisert gjennom databasen til forskningsprosjektet *Skillingsvisene i Norge, 1550–1950: Den forsømte kulturarven*).
Dylan, Bob. «The Ballad of Donald White. Hentet fra «Sing Out!» (vol. 12, nr. 4, okt. & nov. 1962).

Rettsdokumenter

State vs. White. Hentet fra https://law.justia.com/cases/washington/supreme- court/1962/35692-1.html.
Trondheim Rådstuerett, den 5. april 1774. Hentet fra Digitalarkivet.no.
Old Bailey Proceedings Online (www.oldbaileyonline.org, version 8.0, 09 April 2021), April 1693, trial of Francis Winter (t16930426-45).
Old Bailey Proceedings Online (www.oldbaileyonline.org, version 8.0, 09 April 2021), Ordinary of Newgate's Account, May 1693 (OA16930517).

Nettsider

http://www.bobdylanroots.com/emberl.html
https://bob-dylan.org.uk/archives/4800.
https://www.bobdylan.com/setlists/?id_song=27576.
https://www.gottahaverockandroll.com/bob-dylan-the-ballad-of-donald-white-original-ha-lot10178.aspx.
https://skillingsviser.no/en-sangbar-kulturskatt-i-bergen/.
https://omeka.cloud.unimelb.edu.au/execution-ballads/items/show/1170.
https://www.interferenza.net/bcs/interw/1991zollo.htm
https://www.oldbaileyonline.org/images.jsp?doc=16930426003
https://www.sos.wa.gov/legacy/stories/robert-utter/
https://www.themarshallproject.org/2015/04/30/no-human-is-wise-enough-to-decide-who-should-die.
https://law.justia.com/cases/washington/supreme-court/1962/35692-1.html.

«She took my Crown of Thorns»

Om bruk av allusjonar i Bob Dylans «Shelter from the Storm»

Sissel Høisæter

Musikk liknar språk, skriv Theodor W. Adorno i essayet «Fragment om musikk og språk». «Musikk ligner språk i at den er en tidsmessig følge av artikulerte lyder, som er mer enn bare lyd. De sier noe, ofte noe menneskelig.»[1] Møtet mellom dei to ytringsformene, verbalspråket og musikken, er som kjent utgangspunktet for lyrikken.[2] I songlyrikken utgjer musikken og verbalspråket eit udeleleg heile. Songen er retta mot eit lyttande publikum og inngår såleis i ein direkte kommunikasjonssituasjon. Desse vilkåra for songlyrikken dannar bakteppet for analysen min av Bob Dylan sin songtekst «Shelter from the Storm»[3] frå albumet *Blood on the Tracks* frå 1975.[4]

«Shelter from the Storm» handlar om to personar og forholdet mellom dei. Den eine er det lyriske eg-et som fører ordet, den andre «ho», ei kvinne omtalt i tredje person. Kvinna sin

replikk «Come in, she said / I'll give ya shelter from the storm» er omkved i songen. Eit landskap er også skildra, delvis mytologisk, med «wilderness», «trail», «road» og «hilltop village» som nokre gjenkjennelege landskapselement. I landskapet finst dyr, ulike vêrtilhøve, andre menneske som «the newborn baby», «old men» og «they», samt rollefigurar som «the deputy», «the preacher», og «the undertaker». Songen skildrar ei rekke laust samanknytte hendingar, desse hendingane er fjerne i tid og rom for det lyriske eg-et, slik det går fram av siste strofa.

Som mange songar av Bob Dylan har også «Shelter from the Storm» blitt omtalt, analysert og tolka mange gonger. Eg skal dra inn tre norske omtalar i min eigen analyse av songteksten, dei refererer også til ikkje-norske tolkingar av teksten. Dei tre er i kronologisk rekkefølgje Petter Fiskum Myhr i 2001, 2011 og 2012,[5] Erling Aadland i 2011[6] og Gisle Selnes i 2016.[7] Alle dei tre omtalar «Shelter from the Storm» som ein blant fleire tekstar i større framstillingar.

Myhr skriv første gongen om «Shelter from the Storm» i boka *Bob Dylan – jeg er en annen* frå 2001. Han går gjennom Bob Dylan sin diskografi fram til 2001 og gir korte, informative omtalar av alle songtekstane. Teksten hans er trykt uforandra i ei ny utgåve av boka frå 2011 og i *Bob Dylan leksikon* frå 2012. I omtalen av «Shelter from the Storm» parafraserer han ein del av innhaldet i songteksten og legg vekt på bibelallusjonane. Myhr tolkar teksten inn i biografiske samanhengar. Etter den korte omtalen av «Shelter from the Storm» skriv han at Dylan i 1974, etter skilsmissa frå kona Sara, har innsett at kvinnene ikkje kan gi han frelse, at han treng noko anna, og at songen handlar om dette.

I artikkelen «Bob Dylan og kjærligheten» skisserer Aadland ei utvikling i Dylan si framstilling av kjærleiken gjennom karrieren, frå det Aadland kallar ei pastoral tru på evigvarande kjærleik

til «en seriøs avsky for menneskelig kjærlighet».[8] Aadland hevdar at albumet *Blood on the Tracks* står sentralt innan denne vendinga. Han lar eit tema frå Platons *Symposium* summera opp utviklinga: «Kjærlighetens gjenstand er udødeligheten. Den høyeste form for kjærlighet gjelder ikke mennesker, men en livsform», og «… hans kjærlighet gjelder primært sangverkets udødelighet»,[9] ein musisk kjærleik. Aadland overfører dette temaet til Dylans tekstar, og han les «Shelter from the Storm» med utgangspunkt i sitatet. Formmessig karakteriserer Aadland «Shelter from the Storm» som ein ballade med eit delvis ikkje-lineært narrativ. Aadland peikar vidare på fleire allusjonar til bibeltekstar i songteksten. Kvinna i songteksten er svært romantisert, ifølgje Aadland, men han konkluderer med at kvinnefiguren i «Shelter from the Storm» hemmar kunstnarens inspirasjon, og at kjærleiken til kvinna altså endrar seg til kjærleik til det kunstnarlege verket.

Selnes skriv om «Shelter from the Storm» i kapittelet «Reise til nattens ende: Anamnese (1969–1979)» i boka *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*, men set også songen inn i ulike samanhengar elles i boka. Han karakteriserer songteksten som narrativ og viser til dei bibelske allusjonane. Selnes kallar dei ti strofene i songteksten for ti tablå i ei fragmentert forteljing utan noko eintydig kronologisk forløp. Slike tablå finst i kombinasjonen av bibelske allusjonar og skildring av amerikanske omgivnader, representert ved sheriffen sin assistent, predikanten og gravferdsagenten, som er kjente roller i westernfilmar. Selnes drøftar song-eg-et som ein Kristus-skikkelse, både som i ein disjunktiv syntese med kvinna som den eigentlege frelsaren, og som den frelsande poeten.

Aadland og Selnes les «Shelter from the Storm» som ein fragmentarisk tekst, ein tekst sett saman av mange innhaldsmessig nokså frittståande element. Nokre av desse fragmenta er allusjonar som fungerer estetisk og retorisk i heilskapen. Eg

forstår desse allusjonane som ein type analogi, og som innhaldsmessige og formelle *topoi* i teksten. Eit sentralt spørsmål er korleis allusjonane bidrar til tolkinga av teksten.

«Shelter from the Storm» som fragmentarisk tekst

Songteksten «Shelter from the Storm» har ei fast ytre form. I den skriftlege versjonen[10] består songteksten av ti strofer, kvar strofe er på fire verseliner med jambisk versefot. Den siste verselina er eit fast omkved, altså plassert som eit etterstev på kvar strofe.[11] Rimmønsteret på enderima er enkelt parrim, aabb. Nokre rim er det Hallvard Lie kallar ureine rim.[12] Riminga mellom «thorns» og «storm» i strofe fem kviler til dømes stort sett berre på likskap mellom stavinga «or» i begge ord, det er kanskje eit uttrykk for at «thorns» ikkje er mogleg å byta ut med noko anna ord. Bruken av slike ureine rim kan også vera tilsikta for å oppnå ein effekt, ifølgje Lie.[13]

I enkelte av Dylan sine framføringar av «Shelter from the Storm» er femte strofa sungen som ei bru. «Shelter from the Storm» er med andre ord strukturert som songar flest, med fast oppbygde strofer og med omkved og bru som musikalske og tekstmessige verkemiddel som kan underbyggja det innhaldsmessige.

Trass i den faste, ytre forma er «Shelter from the Storm» fragmentarisk. «Fragment» kjem frå latin, *fragmentum*, og tyder brotstykke. Frå renessansen av har fragment også blitt brukt om tekstbrokkar.[14] Tekstfragment kan vera litt av kvart, både ekte tekstbrokkar som er lausrivne frå sine samanhengar, og tekstar skrivne som fragment, som i modernistisk lyrikk. Det finst filosofiske fragment, som hos Ludvig Wittgenstein, og fragment som kortformer innan prosa og lyrikk. Det fragmentariske ved «Shelter from the Storm» er at songteksten består av kontekstlause

og innhaldsmessig laust samanknytte tekstbrokkar. Fragmenta inneheld språklege bilde, omtalar av hendingar og skikkelsar, replikkar og omkved. Aadland brukar nemningane montasje og episodisk, Selnes kallar fragmenta ei rekke tablå. Aadland og Selnes peikar også på at Dylan sine framføringar av songen understrekar denne fragmentkarakteren, han reduserer og kastar om på rekkefølgja på strofene på ulike konsertar. Nokre raske lytte-stikkprøver på ulike konsertopptak viser stor variasjon i kva for nokre strofer som er med. Om ein nummererer strofene frå ein til ti i albumversjonen frå 1975 og i den offisielle skriftlege versjonen av teksten, er fordelinga av strofer slik i opptak frå fem ulike konsertar i løpet av 40 år:

1976 (Hard Rain):[15] 1, 3, 4, 5, 7, 9, 6, 10
1978 (Bob Dylan at Budokan):[16] 1, 2, 4, 5, 8, 7, 9, 10
1994 (The Roseland Ballroom in New York City, 19. oktober):[17] 1, 3, 5, 4, 9, 10
2002 (First Union Center, Philadelphia, 15. november):[18] 1, 4, 5, 7, 9, 10, 10
2015 (Stimmen Festival Market Square, Lorrach, 16. juli):[19] 1, 3, 4, 9, 10

Det er overraskande stor variasjon i kva for nokre strofer som er med i framføringane av songen, og rekkefølgja på dei. Denne praksisen kan kanskje karakteriserast med eit omgrep diktaren og omsetjaren Svein Jarvoll har brukt for å skildra korleis han sette opp rekkefølgja på diktfragment av Arkhilokhos i ei omsetjing. Han skriv at det oppstod flyktige forbindelsar mellom fragmenta medan han omsette dei, og han kallar forbindelsen *tiksotropisk*.[20] Tiksotropi eit omgrep frå kjemien, det er den eigenskapen som gjer at ei væske blir tynnare ved røring, men stivnar når den ikkje blir rørt i. Slik kan væska stivna i stadig

nye konstellasjonar. Tiksotropisk kan kanskje vera eit omgrep som skildrar «Shelter from the Storm» i konsertversjonane, der stadig nye flyktige forbindelsar oppstår mellom dei strofene som blir brukte. Til grunn for denne analysen ligg den opphavlege versjonen av songteksten frå *Blood on the Tracks*, med alle strofene representerte.

Bob Dylan karakteriserer sjølv songane sine som mysteriespel. I talen han heldt i samband med at han mottok ein pris frå organisasjonen *MusiCares* i 2015, seier han: «These songs of mine, they're like mystery plays, the kind that Shakespeare saw when he was growing up.»[21] Mysteriespela, eller Corpus Christie-syklusane, han viser til her, høyrer til i europeisk mellomalderkultur. Dei var religiøse drama som gjenfortalde forteljingar frå Det gamle og Det nye testamentet i Bibelen.[22] Ulike laug hadde ansvar for ulike bibelforteljingar, og stykka vart oppførte på småscener eller på vogner. A.C. Cawly skriv i innleiinga til boka *Everyman and Medieval Miracle Plays* om måten framføringane skjedde på:

> In the acting area were two or three fixed positions representing different localities, the space between them being neutral ground except when it was localized by the words of the actor. By this method of simultaneous staging it was possible to suggest a change of scene without the actor having to do more than to cross from one position to another.[23]

For publikum på Shakespeares tid vil oppføringa av dramaet såleis ta seg ut som små opptrinn knytte til tablåa, der rekkefølgja var knytt til narrativet i Bibelen, men der kvart opptrinn var frittståande. Det er ikkje vanskeleg å sjå at denne strukturen har likskap med songar, der strofene kan representera slike frittståande tablå. Ein annan likskap knytt til «Shelter from the Storm» er innhaldsmessig. Mange av strofetablåa i denne

songen inneheld allusjonar, mange av dei til bibeltekstar både frå Det gamle og Det nye testamentet.

Samanheng i ein tekst er eit spørsmål både om den indre tekstlege samanhengen, tekstkohesjonen, og om den ytre formmessige kohesjonen. I balladen vil den innhaldsmessige kohesjonen vera sterk, eit tidsleg forløp blir utvikla gjennom strofene, og strukturen som ligg til grunn, kan vera den kjente og-så/og-så-strukturen. Andre måtar å oppnå kohesjon på er gjentakingar av like element, som faste formuleringar i strofene og omkved. I Bob Dylan sine songar «Blowin' in the Wind»[24] og «A Hard Rain's A-Gonna Fall»[25] finst til dømes begge delar. På innhaldssida har «Shelter from the Storm» både eit tidsleg forløp, narrativet, og eit omkved som fungerer som kohesjonsmekanismar i teksten.

På formsida er rytmen ein sterk kohesjonsmekanisme. Multimodalitetsforskaren Theo van Leeuwen reknar rytme som ein av fire viktige kohesjonsmekanismar i multimodale tekstar, og rytme finst i multimodale tekstar med tidsleg forløp. Han forklarar måten rytme fungerer på, slik: «Rhythm does not just provide some kind of formal structure, some kind of scaffolding to keep the text from collapsing, or some kind of cement to hold it together. It plays an indispensable part in getting the message across.»[26] Den amerikanske songlyrikkteoretikaren Pat Pattison skriv: «Lyrics are far more dependent on regular rhythm than poems, since lyric's rhythm is set to musical rhythm.»[27] Den musikalske rytmen gjer at rytmen på den verbale modaliteten ikkje kan varierast. I tillegg bestemmer den musikalske rytmen tempoet i framføringa.[28] Pattison legg til: «Because a song lyric is directed to the ear, *rhyme* is important since it provides a roadmap for the ear, by showing relationships between lines, creating forward motion, creating either stability or instability in sections, and telling the ear where sections end.»[29] Slik er musikken med på å leggja rammene for kva som kan seiast i ein songtekst.

Fragment og heilskap i «Shelter from the Storm»

Innhaldet i «Shelter from the Storm» er ikkje umiddelbart enkelt å oppfatta. Lesen på ein konkret, parafraserande måte ser det ut til, som tidlegare lesingar også viser, at songen krinsar rundt vanskar ein kan møta i livet, sette opp mot ei inviterande kvinne som tilbyr ly mot det som stormar. Songen skildrar prøver og lidingar eit menneske kan koma ut for, kvinna sin invitasjon kjem i dei regelmessige omkveda. Det lyriske eg-et omtalar seg sjølv i første person i ni av ti strofer, det er sannsynleg at også den siste strofa, strofe sju, er uttrykk for observasjonar eg-et gjer. Eg føreset at det lyriske eg-et er ein mann, sjølv om det ikkje er avgjerande for tolkinga av teksten.

Songteksten kan ut frå innhaldet delast i tre. I den første delen av songen, strofe ein til fire, blir det skildra korleis naturen og omgivnadane byr på vanskar for eg-et. Vegane er fulle av gjørme, eg-et blir grave ned i hagl. Motgangen kjennest på kroppen. Å vera «burned out from exhaustion» er ein pleonasme for den totale utmattinga: utbrent av utmatting. Å bli forgifta i buskane og blåsen ut langs spora inngår i plagene. Eg-et er utsett for ei skånsellaus jakt; han er jakta på som ein krokodille eller eit skadedyr i åkeren. All motgang i denne sekvensen av songen er knytt til natur. Verda består av død: «steel-eyed death», og i denne verda kjempar menn om varme. Strofe fem og seks handlar mest om eg-et sitt forhold til ei kvinne, desse to strofene kan lesast som del to av songteksten, eg kjem tilbake til dei.

Tredje og siste del av songen er frå strofe sju til ti. Her held dei fragmenterte lidingsframstillingane fram, men lidingane er no knytte til kulturelle fenomen. Strofe sju nemner nokre menn ved yrket deira, i denne strofa er ikkje det lyriske eg-et nemnt. «The deputy» er ein kjent figur frå westernverda, det er sheriffen sin

nestkommanderande, som me også møter i Clapton sin song «I Shot the Sheriff». Her er deputyen nemnd saman med predikanten, og i same strofa også den einøygde gravferdsagenten. Alle tre møter vanskar, uttrykt i bilde som at deputyen trør på spikrar, forkynnaren rir i motbakke, og gravferdsagenten blæs på eit horn som ikkje verkar. Desse bilda minner om absurde skildringar i tekstar frå albumet *Blonde on Blonde*. Døme på slike bilde er «Oh, jewels and binoculars hang from the head of the mule»[30] i songen «Visions of Johanna» og «I watch upon your scorpion / who crawls across your circus floor»[31] i «Temporary Like Achilles». Dei absurde bilda er med på å understreka det fullstendig meiningslause i situasjonen. Den neste strofa, strofe åtte, er bygd opp over ein antitese mellom nyfødde barn og gamle menn. Eg-et høyrer nyfødde som gret, medan tannlause menn er stranda utan kjærleik. Desse observasjonane blir kommenterte i det påfølgjande spørsmålet om eit spørsmål som er stilt: «Do I understand your question, man, is it hopeless and forlorn.» Dei to ledda i tautologien «hopeless and forlorn» kan knytast til dei to livsaldrane. For dei nyfødde er alt håplaust, og for dei gamle mennene ved slutten av livet er alt fortapt.

I tillegg til desse bilda som uttrykkjer dei største prøvingar og dei mest håplause tilstandar livet kan by på, har songen altså eit hint om ei episk utvikling. Den hyppige bruken av preteritum byggjer opp om dette. Preteritumsforma legg til rette for at hendingar og handlingar det blir fortalt om, kan knytast saman i kronologiske sekvensar, og at eit narrativ kan tre fram. Det er ei veksling mellom preteritum og presens i verba i songen, men preteritumsforma dominerer ved å finnast i sju av dei ti strofene.

Ei tydeleg byrjing og ein tydeleg slutt er til stades i songteksten. «Shelter from the Storm» startar som dei aller fleste narrativ med å etablera personane i handlinga, samt den tida og staden

handlinga skjer på, og også litt om situasjonen. «'Twas in another lifetime, one of toil and blood / When blackness was a virtue the road was full of mud / I came in from the wilderness, a creature void of form.» Deretter blir kvinna sin replikk referert. William Labov og Joshua Waletzky kallar dette «an orientation section», tekstens orienteringsdel.[32] Siste strofa i songen plasserer på same måten det lyriske eg-et utanfor rom og tid på ny, men med eit ønske om å venda tilbake til byrjinga av tida: «Well, I'm livin' in a foreign country but I'm bound to cross the line / Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine / If I could only turn back the clock to when God and her were born.»

I den femte strofa i songen dukkar det opp to vers som kanskje, med ei omskriving av eit sitat frå Svein Jarvoll, inneheld det som kan kallast «ein minimal epikk-utløysande partikkel»:[33] «Suddenly I turned around and she was standin' there / With silver bracelets on her wrists and flowers in her hair.» Det er «suddenly» som i dette tilfellet er den utløysande partikkelen. I det tidsadverbialet ligg ei brå vending i ei hending, ei handling eller ein tilstand. Det er eit skifte frå ein før-tilstand til ein etter-tilstand, det er ein svært kort augneblink som er nemnd. Bruken av tidsadverbial før dette plutselege hender, er «again», to gonger «always» og «up to that point». Etter at situasjonen plutseleg endra seg, er ei anna tid innvarsla med det einaste tidsadverbialet som blir nemnt etterpå: «now».

Det som endrar seg frå før-tilstanden til etter-tilstanden, no, er at *ho* står der. Og ho lettar situasjonen for eg-et: «She walked up to me so gracefully and took my crown of thorns.» Å bera tornekransen er eit bilete frå Bibelen, ein allusjon. Den konkrete tydinga her er at ei plage blir tatt frå eg-et, ei konstant smerte blir borte. Men så, alt i neste strofe, har situasjonen blitt endra igjen, denne gongen altså innvarsla av tidsadverbialet «now». Denne andre endringa er ikkje plutseleg, den kjem over tid.

Metaforen «there's a wall between us» blir forklart vidare i strofa: «Now there's a wall between us, somethin' there's been lost / I took too much for granted, I got my signals crossed.» I denne prosessen er kanskje «ho» tapt for eg-et. De tre neste strofene krinsar igjen om dei nemnde håplause situasjonane for ulike menn. Handlingsrekka i narrativet har såleis ei utvikling, Jørgen Holmgaard kallar det narrativ kausalitet: «Handlingselementernes rækkefølge må ikke være et 'efter hinanden' men et på 'grund af' ...»[34] Det er framstillinga av forholdet til kvinna som gir narrativ kausalitet til «Shelter from the Storm».

I den niande strofa fortel eg-et igjen om sjølvopplevde hendingar, den første finn stad i ein landsby på ei høgd; kleda til eg-et er tapt, nokon veddar, og kleda er premie. Landsbyen på høgda og kleda har vore peikte på som bibelallusjonar. Men dei to neste versa i strofa handlar ikkje lenger om denne situasjonen. Her er ein av aktørane igjen «ho»: «I bargained for salvation and she gave me a lethal dose.» Dette kan sjå ut som ein antitese, eg-et ber om frelse, men får ein dødeleg dose. Etter mitt syn er det heller eit paradoks: Eg-et får ein dødeleg dose frelse. Det neste verset utdjupar kva som har skjedd: «I offered up my innocence / I got repaid with scorn.» Desse to utsegnene viser eit meir komplisert forhold mellom eg-et og «ho».

Om me ser på kva strofer Dylan syng i dei seks konsertversjonane av «Shelter from the Storm» i dei vilkårlege konsertopptaka, ser me at dei tre sentrale strofene i denne utlegginga av teksten så å seia alltid er med. Han syng alltid strofe ein og ti, og berre i eitt av tilfella, i 2015, har han utelate strofe fem. Strofe fem er også den som blir sungen som ei bru i på *Blood on the Tracks*-albumet og i tidlege konsertversjonar. Det kan vera eit argument for å lesa den narrative strukturen som særleg kvilande på desse tre strofene, og strofe fem som særleg utheva på grunn av at situasjonen endrar seg i den strofa.

Tre episodar i det episke forløpet

Kvinna i songen blir presentert på to måtar i songteksten. Den eine er gjennom den refererte direkte talen i omkvedet: «Come in, she said / I'll give ya shelter from the storm.» Dette blir gjentatt ti gonger. Refrenget er altså danna av hennar direkte replikk og dermed hennar kommentar til situasjonen. Gjentakingane gir det ho seier, eit insisterande, men etter kvart også eit litt monotont preg. Det at dette omkvedet alltid er hennar innspel til situasjonen, og at det aldri endrar seg, gjer at framstillinga av henne gjennom eigne replikkar blir eindimensjonal. Invitasjonen hennar passar dårlegare og dårlegare til eg-et sine skildringar av situasjonen.

Den andre måten ho blir framstilt på, er gjennom det lyriske eg-et sine betraktningar. Om ein ser nærare på korleis innspelet hennar i situasjonen fungerer saman med det lyriske eg-et si framstilling av henne, kan ein oppdaga ei mogleg inndeling i, og gjentaking av, tre repeterande episodar innanfor det større narrativet, som samstundes har same struktur som det overordna narrativet. Dei tre episodane blir utvikla i strofene ein til tre, fire til seks og sju til ni, og har alle den same strukturen; vanskelege situasjonar blir skildra, møtet med kvinna blir skildra, og møtet blir kommentert av det lyriske eg-et. Sjølv om episodane repeterer den same strukturen, skjer det ei sterk forverring av forholdet mellom det lyriske eg-et og kvinna gjennom dei tre episodane.

Den første gongen kvinna ytrar seg i den første strofa, heng invitasjonen hennar svært godt saman med det som er skildra før, ho kjem med ein direkte invitasjon til eg-et som kjem inn frå villmarka. I byrjinga av den påfølgjande strofa forsikrar eg-et om at han i framtida alltid vil gjera sitt beste for henne, og skildringa av forholdet deira i strofe tre viser at ingenting er endra på ein grunnleggjande måte: «everything up to that point had

been left unresolved.» Verselina «Try imagining a place where it's always safe and warm» kan også lesast som eg-et si undring over om dette kan vera for godt til å vera sant. I denne episoden er møtet med kvinna og invitasjonen hennar positiv.

I strofe fire startar neste episode, den tredelte situasjonen startar på ny. Eg-et er igjen skildra i den harde røyndomen, og møtet med kvinna blir skildra skarpare. Han snur seg, ser tilbake, og der står ho plutseleg. Ho blir skildra nærare, med sølvarmband, blomar i håret, og ho rører seg yndefullt, medan ho lettar eg-et for dei tyngste pinslene. Etter dette, i strofe seks, oppstår no-til-standen som ikkje lenger er uløyst: «now there's a wall between us, something that's been lost.» Denne episoden skildrar større plager og ei tydelegare, sterkare og meir handlekraftig kvinne, men også den nye reaksjonen frå eg-et, noko er borte.

Den tredje episoden startar med strofe sju og åtte, der prøvingane i livet igjen er tematiserte, og der det meste viser seg å vera forgjeves og tapt. Sjølv figurar som representerer lov, orden, liv og død, møter motgang. I strofe ni er den tredje av episodane understreka av bibelallusjonen til soldatane, som etter å ha delt kleda hans mellom seg spelar om kjortelen til Jesus. Alt er tapt. Forholdet til kvinna har blitt stadig forverra, kvinna tilbyr eg-et ein dødeleg dose frelse, lese paradoksalt, det er inga frelse i det, og invitasjonen hennar om varme og ly står plutseleg som eit malplassert og ironisk-hånleg svar på det lyriske eg-et sin påstand om at han har bydd henne uskulda si.

I siste strofa er det lyriske eg-et fristilt overfor den repeterte situasjonen. Han har ikkje lenger tilgang til kvinna og hennar liv. Han kan berre som i strofe to sjå framover, men innser at for å endra situasjonen må han starta på nytt. Verselina «Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine» er interessant. «Beauty» kan her vera ein metonymi for kvinna i songen, men det kan også vera ein metonymi for det kvinnelege som kjem til

uttrykk i omkvedet, at det finst ei vakker, varmande kraft, men at denne krafta er kopla til «a razor's edge», noko skadeleg. Ei tredje mogleg tolking som passar i forlenginga av dette, er det Aadland omtalar som eit skifte i eg-et sitt kjærleiksobjekt, frå kvinna til den kunstnarlege skjønnheita.

Bruken av allusjonar: Korleis fungerer allusjonane i teksten?

«Shelter from the Storm» inneheld, som tidlegare analysar har vist, ein del allusjonar. I *The Bedford Glossary* blir allusjonar definert slik: «An indirect reference to a person, event, statement, or theme found in literature, the other arts, history, myths, religion, or popular culture.»[35] Den er ein type intertekstualitet: «The condition of interconnectedness among texts».[36] Om ein kallar intertekstualiteten ein allusjon, impliserer ein at intertekstualiteten er knytt til diktaren sin intensjon. Men å bestemma kva som er diktaren sin intensjon, er ei usikker oppgåve, det vil gjerne føra til utanomtekstlege spekulasjonar. I artikkelen «The Intentional Fallacy» avviser W.K. Wimsatt og M.C. Beardsey at det er mogleg å fastslå kva som er ein diktar sin intensjon med verkemiddelbruk i eit diktverk, og konstaterer: «The poem is not the critic's own and not the author's. (...) The poem belongs to the public.»[37] I tråd med dette ser eg leiting etter allusjonar i tekstar som tilhøyraren sin meiningskonstruksjon av teksten. Å oppfatta intertekstualiteten som intendert er dermed ei tolking.

Dei tre tidlegare lesingane eg viser til av «Shelter from the Storm», legg alle stor vekt på allusjonane i songteksten, og tolkinga av desse allusjonane er det grunnleggjande for tolkingane deira. Bibelallusjonane står mest sentralt i analysane, men også allusjonar til andre fenomen blir dradd inn. Myhr legg vekt på

forholdet mellom det lyriske eg-et og kvinna. Han ser sølvarmbanda og blomane i håret som ein allusjon til ei kvinne frå hippie-tida, der «Be sure to wear some flowers in you hair», slik Scott McKenzie song i 1967,[38] kan knytast til «peace-and-love»-rørsla i USA. Elles er det bibelallusjonar Myhr legg vekt på i den korte utlegginga av songteksten. Han skriv at som Jesus ber forteljaren på ei tornekrone, som kvinna løftar av han, og han ser kvinna som ei positiv kraft, «uansett hva fortelleren blir utsatt for, står kvinnen der og ønsker han velkommen».[39]

Aadland legg også vekt på bibelallusjonane i songteksten. Han peikar på at «a hilltop village» kan vera Jerusalem, han ser det lyriske eg-et som naken og fortapt som Jesus ved kjøpslåinga om kleda hans, og han legg vekt på framstillinga av kvinna som problematisk, ho er ein falsk frelsar. Selnes omtalar også desse allusjonane til Bibelen og koplinga mellom dei og det erketypiske westernfilmmiljøet med gambling.

Å finna allusjonar i ein tekst vil altså innebera å gjera ei tolking av diktaren sin intensjon med å skriva slik han gjer. Eg skil mellom tre typar allusjonar i «Shelter from the Storm» bygd på tolkinga av diktarintensjonen: den intenderte allusjonen, den moglege allusjonen og skinallusjonen. Dei intenderte allusjonane liknar svært på kjeldene dei alluderer til, medan moglege allusjonar er opnare og meir avhengige av resepsjonen. Den tredje typen kan vera eit særtilfelle av ein av dei to andre, og det er glidande overgangar mellom dei tre typane.

Dei allusjonane som blir trekte fram av Aadland og Selnes, er først og fremst henta frå Jesu lidingshistorie, og det er rimeleg å sjå dei som utdjupingar av dei lidingane det lyriske eg-et er utsett for. Allusjonane kan tolkast som intenderte fordi dei viser til scener i Bibelen som til dømes kjøpslåinga av kleda til Jesus.

I det eg kallar dei moglege allusjonane, er koplinga til tekstar og kulturelle fenomen meir usikker og i endå større grad knytt

til lesaren eller lyttaren si tolking av teksten. Allusjonar til Det gamle testamentet kan vera intenderte eller moglege allusjonar. Aadland peikar på at frasen «Shelter from the Storm» er henta frå bibelstaden Jesaia 32, 2. Ein annan allusjon til Det gamle testamentet som ein kan lesa inn i teksten, er knytt til naturfenomenet hagl. Som uttrykk for dei plagene eg-et er utsett for, blir han skildra som gravlagt i hagl. Hagl er ei av landeplagene som Gud sende over egyptarane for å få farao til å sleppa israelittane leia av Moses ut av fangenskapet. Men det er også mogleg at formuleringa «Shelter from the Storm» eller vêrfenomenet hagl ikkje er bibelallusjonar.

Eg vil gå grundigare inn på den første strofa i songen som eit meir utvikla døme på ein mogleg allusjon, for å sjå nærare på måten allusjonane kan fungera på. Etter mitt syn kan den første strofa i «Shelter from the Storm» alludera til ein førkristen mytologi. I strofa høyrer me at det lyriske eg-et kjem frå villmarka og er «a creature void of form». Dette liknar svært på karakteristikken av personen Enkidu i det eldgamle sumeriske Gilgamesj-eposet. Gilgamesj-eposet er den eldste kjente mytologiske forteljinga frå Midtausten, det finst i bitar og brokkar, og det kan vera frå så tidleg som 2200 fvt.[40] Hovudpersonen i eposet er Gilgamesj, han er tyrann i byen Uruk og er to tredelar gud og ein tredel menneske. Enkidu er Gilgamesj sin likemann i styrke og blir hans gode ven, og dei to utrettar store bragder og vinn over prøver dei blir utsette for.

Enkidu er skapt frå leire av gudane si jordmor Anunu, til eit villdyr utan menneskeleg form. I ei engelsk utgåve av Gilgamesj frå 1960 står det om Anunu at «She dipped her hands in water and pinched off clay, she let it fall in the wilderness, and noble Enkidu was created».[41] Først lever Enkidu saman med villdyra i villmarka nord for Uruk. Enkidu får si menneskelege form ved at den tempelprostituerte Shamhat freistar han til samleie, og

ved å ha samleie med henne i ei veke misser Enkidu dei dyriske trekka sine. I eposet heiter det: «And now the wild creatures had all fled away; Enkidu was grown weak, for wisdom was in him, and the thoughts of a man was in his heart.»[42] Enkidu er blitt sivilisert. Seinare i historia blir Gilgamesj straffa ved at gudinna Ishtar lar Enkidu døy i Gilgamesj sin stad, og Enkidu blir igjen til leire. Det å tre i staden for nokon er såleis eit tema som også er til stades i historia om Enkidu og spelar med i allusjonane til Moses, Kristus og til og med til deputyen som opptrer i staden for sheriffen i westernfilmen i strofe sju.

Måten Enkidu først er skapt på, er i tråd med det som blir kalla *golem*-motivet. *Golem* er hebraisk og tyder leire, og det er ein heil motivkrins frå Midtausten som handlar om korleis liv blir blåse inn i død materie, som leire, av ein guddom.[43] Skapinga av Adam er ein kjent variant av dette motivet. Ein kunne dermed tenkja seg at det ikkje var Enkidu spesifikt det blir alludert til i første strofa. Ei innvending mot dette er at sjølv om golem-motivet utan tvil spelar med, så er ikkje det sentralt her. Den første strofa, og dermed allusjonen, legg ikkje vekt på hendinga då det lyriske eg-et blir skapt av leire. Den første strofa handlar om ein allereie levande skapning som ikkje har fått si menneskelege form, skapningen er enno ikkje sivilisert. Det kjem i møtet med kvinna.

Det er mogleg å tolka at det lyriske eg-et som skildrar seg sjølv som «a creature void of form» som kjem inn frå villmarka, har fått tilgang til si menneskelege form gjennom den kvinnelege invitasjonen. Andre formuleringar i dei første verselinene kan også lesast som allusjonar til Gilgamesj. «'Twas in another lifetime» kan alludera til den førhistoriske tida, «When blackness was a virtue» til at sumerarane vart kalla svarthovuda, «… the road was full of mud» til leira Anunu skapte Enkidu frå.

Vanlegvis blir ikkje denne strofa i «Shelter from the Storm» lesen som ein allusjon til Gilgamesj, så ei anna mogleg tolking er

at det her ikkje er alludert til nokon eldre tekst i det heile i den første strofa. Dei første tre verselinene kan lesast som eit uttrykk for at det lyriske eg-et fortel om ein situasjon som skjedde for lenge sidan. Aadland tolkar første strofa i denne retninga. Han kommenterer at «Sangen åpnes med en språkbruk som minner om eventyret»,[44] og held fram med at eg-et ser tilbake på ein periode prega av kaos og formløyse, der han er lojal mot kvinna og hennar intervensjon og tar sin del av skulda for at forholdet braut saman. Dei innleiande verselinene er då lesne bokstavleg og metaforisk. Bilda i «'Twas in another lifetime, one of toil and blood / When blackness was a virtue the road was full of mud» kan lesast som metaforar og klisjear for eit liv i slit og motgang. Det bildet ein dannar seg ut frå formuleringa «I came in from the wilderness, a creature void of form», er sannsynlegvis nokså vagt, ein ung mann kjem ut frå ein ikkje-definert stad, «a creature void of form» kan oppfattast metaforisk, som ein uferdig mann. Begge dei to lesemåtane er gangbare, men dei gir ulike perspektiv til tolkinga.

I forlenginga av Gilgamesj-allusjonen meiner eg at den kvinna det lyriske eg-et plutseleg oppdagar, også kan visa til eit eldre kvinnebilete enn hippie-kvinna frå 60-talet. I dei førkristne religionane i Midtausten stod gudinner sterkt. Desse kvinnene var mektige, ei av dei mektigaste og farlegaste var Lilit. Lilit er ei kvinne som levde før Eva, skapt av jord som Adam, og ho var den første maken hans. Lilit var kjent som ein babylonsk kvinneleg vinddemon så langt tilbake som på 2000-talet fvt., ho flaug rundt og oppsøkte menn som sov åleine om natta.[45] Ein reknar med det kan vera Lilit som er framstilt på eit velkjent relieff frå Babylon, ho har venger og fugleføter og står med heva armar med blomar i håret og med sølvarmband.[46] Lilit er nemnd i Gilgamesj, og *ein* stad i Bibelen. Den staden er Jesaia 34, 14, altså svært nær det verset som tittelen «Shelter from the Storm» moglegvis er

henta frå, som er Jesaia 32, 2. Det står om henne: «Ville hundar og ørkendyr møtest, raggetroll ropar til kvarandre. Der slår Lilit seg òg til ro og finn seg ein kvilestad.»[47]

To ulike kvinnebilde blir altså framstilte i dei to første episodane av «Shelter from the Storm». Det første kvinnebildet er positivt, det er kvinna som siviliserer mannen, og som på den måten førebur og gir han tilgang til verda med dei oppdraga som skal utførast. I den andre episoden er kvinnebildet meir uavklara. Den kvinna som det lyriske eg-et plutseleg oppdagar, kan alludera til eit mindre positivt kvinnebilde, ei gudinne med stor makt, men også med øydeleggjande eigenskapar.

Sentralt i songteksten finst det som kan vera ein skinallusjon, ein allusjon som ser ut til å vera, eller kan bli oppfatta som, ein intendert allusjon, men som ikkje er det. Sjølve tornekransen kvinna løftar av det lyriske eg-et, er ein Kristus-allusjon, men i bibelforteljinga er det inga kvinne som løftar tornekrona av Jesus. I Bibelen er tornekrona sjølve kroninga av livsverket til Jesus. Lese slik er det å få løfta tornekrona av seg det omvendte av det som skjer i Bibelen, ein slags negert allusjon. Det er å ta frå eg-et livsoppgåva. I det eg har lese som den siste episoden i «Shelter from the Storm», blir kvinna sitt tilbod om ly og frelse i tråd med dette meir oppfatta som ein hån, avstanden mellom eg-et og kvinna er for stor. Både Aadland og Selnes problematiserer at kvinna i «Shelter from the Storm» kjem med tilbod om å frelsa eg-et. Selnes peikar på at i siste strofe «… tilkjennegis omsider den apoteosen sangen hele tiden har underforstått: I sang-jegets øyne er hun ikke av denne verden, men har guddommelige, madonnalignende egenskaper».[48] Denne opphøginga av kvinna til guddom ser han som ei innsikt det lyriske eg-et har retrospektivt.

Å lesa inn ein allusjon til bildet av ei førkristen gudinne kan støtta og utvida desse lesingane. Kvinna løftar tornekrona av

det lyriske eg-et i strofe fem, den mest sentrale strofa der det episke vendepunktet skjer, strofa som ofte er sungen som ei bru, og som nesten alltid er med i framføringane av songen. Det at kvinna løftar tornekrona av hovudet på eg-et, vil i samanhengen umiddelbart verka som ei svært positiv handling, kopla til den varmen og trøysta ho kan gi, og den positive rolla ho har hatt i den første delen av songen. Det ligg dermed skjult i verset «She walked up to me so gracefully and took my crown of thorns» at her skjer det noko katastrofalt, eg-et blir fråtatt livsoppgåva si. Eg kallar det å bli fråtatt tornekrona for ein skinallusjon fordi den anten gir seg ut for, eller av tilhøyraren blir oppfatta som, å visa til bibelteksten, men ikkje gjer det. Skinallusjonen kan vera intendert eller vera gjort av tilhøyraren.

Ei vanleg tolking av Gilgamesj-eposet er at det handlar om mennesket si søking etter å bli udødeleg.[49] Slik harmonerer denne utvida tolkinga av villmannsallusjonen godt med Aadland sitt forslag til tolking av «Shelter from the Storm»: at kjærleiken i songteksten har endra seg frå kjærleik til kvinna og primært handlar om lengten etter udødelegheit gjennom songverket. Det å alludera til eldre litteratur peikar også i seg sjølv mot udødeleggjeringa av kunstverk. Gjennom allusjonen lever andre kunstverk vidare i nye former, knytte til nye erfaringar.

Mi tolking av Gilgamesj-allusjonen kan demonstrera eit trekk ved måten allusjonar fungerer på i resepsjonen av ein tekst, i dette tilfellet ein songtekst. Ettersom Gilgamesj-allusjonen ikkje er kommentert i dei lesingane eg har referert til i dette kapittelet, kan ein gå ut frå at den ikkje er oppdaga, eller er oppdaga og avvist. Dette seier mykje om måten allusjonar fungerer på. Verknaden allusjonane har, er i første hand opp til om den som lyttar eller les, tolkar dei inn i samanhengen og konstruerer sambandet mellom fenomenet og det som det blir alludert til. Det er dermed tilfeldig om allusjonane i det heile har ein verknad.

Allusjonen som analogi

Allusjonen er som me har sett, ein indirekte referanse til ein person, ei handling, ei utsegn eller tema frå litteraturen, kunsten elles eller kulturen. Allusjonen kan forståast som ein type analogi, ei samanlikning. Noko blir samanlikna med eit kjent kulturelt fenomen. Mats Rosengren skriv i essayet «Analogt skapande: en metafor» om den ordnande verkemåten språket har, og legg til:

> I denna diskursiva, världsordnande verksamhet använder vi oupphörligen och oundvikligen analogier, jämförelser, liknelser och metaforer. Genom att jämföra något okänt med något bekant struktureras det okända enligt en välkänd modell och ger oss möjlighet att förstå och tala om det dittills obekanta.[50]

Denne måten å forstå på er grunnleggjande for mennesket, slik det er skildra i mange teoriar om forståing. For å forstå noko drar me analogiar mellom det ukjente som me ønskjer å forstå, og noko me kjenner. Ut frå definisjonen ser me at allusjonen lagar analogiar mellom eit partikulært tilfelle og eit anna partikulært tilfelle. Slik kan personlege livserfaringar uttrykte i til dømes ein songtekst forståast i lys av kulturelle mønster, handlemåtar, men utan å måtta generalisera enkelthandlingar til abstrakte omgrep. Generaliseringa, med sine definisjonar og kategoriseringar, er skrifta sin viktigaste slutningsmåte. Dette er det som kjent lite rom for i munnleg dikting. Å samanlikna to spesifikke handlingar, hendingar eller personar er derimot gjennomførleg til dømes i ein flyktig, munnleg songtekst. Handlingar og hendingar i eit spesifikt liv blir sette i samanheng med hendingar og hendingar og personar fortalde om i den felles mytologiske bakgrunnen i kulturen. Slik blir lyttaren sine kunnskapar om kulturelle mønster avgjerande for djupna i forståinga av ein tekst, men ikkje i

det å kunna forstå han i det heile, han kan forståast på ulike nivå. Allusjonen sin funksjon gjennom analogislutninga er såleis at ein kan oppnå ein slags transendens, ei overskriding mellom noko konkret, her-verande, til bakanforliggjande handlings- og hendingsmønster, som dannar svakt synlege bakteppe, og som hintar til utvida tolkingar.

Ein slik lese- eller lyttemåte kan karakteriserast som topologisk, den som lyttar, forstår teksten ved å gjenkjenna det teksten handlar om relatert til eigne erfaringar med verda, men også ved å gjenkjenna dei stadane teksten openberrar, som er tekstleg basert eller på andre måtar kulturelt forankra. Christian Dahl, Knut Ove Eliassen og Michael Høxbro Andersen skriv i «Toposlærens aktualitet» at *topoi* «... betegner retoriske relasjoner, det vil si overbevisende måter å etablere logiske så vel som estetiske sammenhenger mellom elementer på».[51] Allusjonen hjelper tolkinga og skapar logiske og estetiske samanhengar mellom tolkingsnivå og er svært nyttig for den munnleg framførte songteksten, der tolkinga må skje raskt. Eg har til dømes tolka tornekroneallusjonen som eit uttrykk for den store lidinga det lyriske eg-et vil formidla. Om eg ikkje kjente bibelteksten og derfor oppfatta tornekroneanalogien som ein metafor, altså ein type samanlikning som ikkje alluderte til ei tidlegare forteljing, ville den framleis vore ein effektiv måte å formidla stor smerte på. Å bera ein tornekrans vil vera både smertefullt og stigmatiserande. Ved å alludera gir analogien ei endå sterkare oppleving, ikkje minst fordi den framkallar indre bilete av ikoniske framstillingar av Jesus med tornekrona på frå altertavler og statuar, ofte med eit ansikt fordreidd av smerte og blod rennande frå panna.

Så kan ein spørja seg korleis den foreslegne Gilgamesj-allusjonen kan fungera. Eg har vist at om ein les første strofa i songteksten som ein Gilgamesj-allusjon, kan den føya noko til tolkinga. Den seier at det som det lyriske eg-et har opplevd, er

ei grunnleggjande erfaring som blir opplevd på nytt og på nytt. Frå tidenes morgon har menneska blitt fødde og blitt siviliserte av samværet med andre og av erfaringar med det andre kjønnet. Den er ein måte å alminneleggjera, og allmenngjera spesifikke opplevingar på. Og dette kjem ikkje fram i ei ikkje-alluderande lesing av strofa.

Gilgamesj-allusjonen kan også, på same måte som Kristi tornekrone-allusjonen, hjelpa den lyttande til å danna seg indre bilde og så sjå samanhengar gjennom analogiane som blir dradd, i eit tempo som ikkje hadde vore mogleg utan gjennom allusjonar. Om ein tolkar innleiingsverselinene i «Shelter from the Storm» som ein allusjon til Gilgmesj-eposet, ser ein straks for seg scenene, eller tablåa, der villdyret kjem inn til vatnet og møter den vakre Shamhat.

Analogi er i klassisk retorisk teori ein av dei generelle, formelle *topoiane*.[52] *Topos*læra var opphavleg knytt til antikke kulturars mnemoteknikkar.[53] Ein skil mellom spesifikke *topoi*, det saka handlar om, og dei språklege ordensmåtane det spesifikke blir omtalt på, generelle *topoi*. Analogien er ein måte me ordnar forståinga vår på. Toposlæra vart etter kvart også ein del av poetikken, og «... blir til et reservoar for litterære fremstillinger; topikken blir en samling av allmennsteder, *loci communes*, som står til rådighet for dikterne».[54]

Det førnemnde sitatet av Dylan der han karakteriserer songane sine som mysteriespel, plasserer den kreative praksisen hans i ein førromantisk tradisjon der imitering og alludering står sterkare enn nyskaping og streving etter stadig nye uttrykksformer. Songtekstar er bygde over ei fast og kjent form. Dylans bruk av allusjonar minner såleis om eit velkjent trekk ved munnleg overlevert dikting; «En utelukkende oral komposisjonsmåte forutsetter et stort arsenal av fraser, hendelser, skikkelser, klisjéer, epiteter, forløp, rytmiske rekker; og kompositørens dyktighet

består i evnen til å manipulerer disse elementene», skriv Jarvoll.[55] Songteksten som er spelt inn på eit album, eller som blir framført på ein konsert, er ikkje ein type munnleg overlevert dikting, den er skapt ved hjelp av skrift. Men den enkelte framføringa liknar på ein munnleg tekst, der er vilkåra dei same som for den munnleg overleverte folkevisa. Analogien er ein tankefigur som spelar på lag med dette, han lettar minnet og plasserer historia i kjente strukturar. Songteksten har dårleg plass til å utvikla nyanserte framstillingar av eit tema, framføringa gir tilhøyraren dårleg tid til å oppfatta slike nyansar. Allusjonen er botemiddel for begge desse vilkåra.

Allusjon og tolking

Å oppfatta første strofa i «Shelter from the Storm» som ein allusjon til Gilgamesj-eposet utdjupar tolkinga av songen. Om ein les første strofa som ein allusjon til *Gilgamesj*, spenner ein opp eit større lerret for tolkinga av «Shelter from the Storm» som ein song om å bli udødeleg. Det å bli skapt av, og ha ein relasjon til, ei kvinne fører ikkje til at ein blir udødeleg. Enkidu er som Kristus ein menneskeskikkelse som blir utsett for store prøvingar, og som blir ofra i staden for ein annan. Slik Kristus er framstilt som ein som trer i staden for menneska som søkjer evig liv, døyr Enkidu i staden for ein halvgud som søkte evig liv. I mi tolking er kvinna tydelegare framstilt, men sameleis forklart som i tidlegare tolkingar; gudinnehamen gir henne ikkje makt til å gi ekte frelse. Ho kan, eller vil, berre by på det same, sjølv etter at det er klart at det ikkje er til hjelp for eg-et i hans situasjon. Eg-et må tvert om tola lidingane på vegen mot udødeleggjering.

Allusjonen er ein særeigen estetisk måte å få djupne i framstillinga på. Det finst fleire måtar å alludera på, og fleire typar

allusjonar, og andre kan ha andre formål enn dei estetisk-topologiske som er nemnde her. Dylan sin aukande bruk av allusjonar, særleg i dei siste tiåra, opnar for ulike måtar å forstå analogibruken hans på.[56]

Og kva med musikken si rolle i samspelet? «Musikk og språk krever interpretasjon i like høy grad, men på helt forskjellig måte», skriv Adorno. «Å interpretere språk vil si å forstå språk, å interpretere musikk vil si å fremføre den.»[57] I det lyttande møtet med den framførte songteksten går desse to tolkingane opp i ein heilskap.

Noter

1 Adorno, *Musikkfilosofi* (Oslo: Pax, 2003), 7.
2 Kittang skriv i kapittelet «Om kjærleik og lyrikk» at «Det ligg i sjølve nemninga 'lyrikk', som stammar frå 'lyre', namnet på det strengeinstrumentet som vart brukt i det gamle Hellas når lyrikken eller *melos* som grekarane kalla den, skulle framførast». Kittang, *Poesiens hemmelige liv* (Bergen: Fagbokforlaget, 2012), 38.
3 Dylan, *Lyrics, 1962–2001*. (New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004), 345–346.
4 Dylan, *Blood on the Tracks*, 1975.
5 Myhr, «Shelter from the Storm – 5.03» I *Bob Dylan – jeg er en annen*, 211–212 (Trondheim: Nidrosia Forlag A/S, 2001), og Horgar mfl., «Shelter from the Storm» (Bob Dylan)». I *Bob Dylan leksikon,* 586 (Oslo: Historie & Kultur, 2012).
6 Aadland, «Bob Dylan og kjærligheten. Blood on the Tracks -musisk og petrarkisk kjærlighet». I Ketil Botvar, Robert Kalvaag og Reidar Aasgaard (red.), *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*, 76–94 (Oslo: Dreyer, 2011).
7 Selnes, «Kapittel 10. Reise til nattens ende. Anamnese (1969–1979)». I *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan,* 355–428 (Oslo: Vidarforlaget, 2016).

8 Aadland, «Bob Dylan og kjærligheten», 78.
9 Aadland, «Bob Dylan og kjærligheten», 88.
10 Dylan, *Lyrics, 1962–2001,* 345–346.
11 Lothe mfl., *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007), 210.
12 Ureine rim er rim der det ikkje er full kvantitativ og kvalitativ kongruens mellom stavingane som deltar i rimet. Lie, Hallvard, *Norsk verselære* (Oslo: Universitetsforlaget, 1967), 95.
13 Lie, *Norsk verselære*, 95.
14 Lothe mfl., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 84.
15 Bob Dylan, *Hard Rain*.
16 Bob Dylan, *Bob Dylan at Budokan*.
17 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Quk63tzMXi8.
18 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=TePxvrQQdpY.
19 YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=H69W8X-hA72w.
20 Jarvoll, «Arkhilokhos». I *Fragmenter, gjendiktet av Svein Jarvoll*, 5–14 (Oslo: Gyldendal, 1993), 13.
21 Bob Dylan's 2015 MusiCares person of the year acceptance speech: Los Angeles Convention Center, West Hall. https://www.google.com/url?q=https://www.google.com/url?q%3Dhttp://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-grammys-2015-transcript-of-bob-dylans-musicares-person-of-year-speech-20150207-story.html%2523page%253D5%26amp;sa%3DD%26amp;source%3Deditors%26amp;ust%3D1633858491406000%26amp;usg%3DAOvVaw0AQLi4InRnbB2DxlXY-5QDA&sa=D&source=editors&ust=1633858491453000&usg=AOvVaw24vO1sgJcX-RmIp7_n0c6g.
22 Murfin og Ray, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms. Second Edition* (Boston & New York: Bedford/St. Martin, 2003), 280.
23 Cawly, *Everyman and Medieval Miracle Plays* (London, Vermont: Orion Publishing Group, 1993), xx.
24 Dylan, *Lyrics*, 53.
25 Dylan, *Lyrics*, 59.
26 Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, *An Introductory Textbook* (London: Routhledge, 2007), 181.
27 Pattison, «Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry», (2012), [ikkje paginert]. DOI: http://dx.doi.

org/10.14325/mississippi/9781617031564.003.0009.

28 Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, 189.

29 Pattison, «Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry», [ikkje paginert].

30 Dylan, *Lyrics*, 193.

31 Dylan, *Lyrics*, 205.

32 Labov og Waletzky, «Narrative analysis. Oral versions of personal experience». I Paul Cobley (red.): *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III* (London and New York: Routledge, [1966] 2006), 46.

33 Jarvoll, «Arkhilokhos», 11. Jarvoll skriv at «eg-et» i folkediktinga «... ikke er et personlig, men en minimalt fiksjonsutløsende partikkel».

34 Holmgaard, *Teorienes topik. Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol. 4* (Ålborg: Medusa, 1998), 215.

35 Murfin og Ray, *The Bedford Glossary*, 11.

36 Murfin og Ray, *The Bedford Glossary*, 219.

37 Wimsatt og Beardsley, «The Intentional Fallacy». I *The Sewanee Review*, 468–488, 1946. 470. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt_Beardley_The_Intentional_Fallacy__1946.pdf.

38 Scott Mckenzie, «San Francisco (be sure to wear some flowers in your hair)».

39 Myhr, *Bob Dylan – jeg er en annen*, 211–212.

40 Braarvig 2009, «Innledende essay». I *Gilgamesh.* Oversatt av Jens Braarvig og Tor Åge Bringsværd. Redigert og med innledende essay av Jens Braarvig (Oslo: Verdensbiblioteket/De norske bokklubbene, 2009), VIII.

41 *The Epic of Gilgamesh. An English version with an introduction by N.K. Sanders* (London, New York, Camberwell, Ontario, Albany, Rosebank: Penguin books, 1960), 62–62.

42 *The Epic of Gilgamesh*, 65.

43 I *Encyclopedia Britannica* er golem definert slik: «**golem**, in Jewish folklore, an image endowed with life». https://www.britannica.com/topic/golem-Jewish-folklore.

44 Aadland, «Dylan og kjærligheten», 88.

45 Walgermo, *Bibelens kvinner. Historiene som forma verda* (Oslo: Samlaget, 2020), 37–40.

46 *Store Norske Leksikon*, https://snl.no/Lilit

47 *Bibelen*, 788.
48 Selnes, *Den store sangen*, 402.
49 Braarvig, «Innledende essay», XI.
50 Rosengren, «Analogt skapande: en metafor». I *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet. Doxologiska essäer*, 43–60 (Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag, 2006), 45.
51 Dahl mfl., «Forord. Toposlærens aktualitet». *Kultur & Klasse,* årg. 45, nr. 123 (2017): 3–12, 5.
52 Sjå t.d. Aristoteles, *Retorikk* (Oslo: Vidarforlaget, 2006), 183.
53 Dahl mfl., «Forord», 5.
54 Dahl mfl., «Forord», 6.
55 Jarvoll, «Arkhilokhos», 10.
56 Sjå Amund Ove Børdahls artikkel «'Wonderful Sampler'. Radikal intertekstualitet hos den sene Bob Dylan» i denne antologien.
57 Adorno, *Musikkfilosofi*, 15.

Litteratur

Adorno, Theodor W. «Fragment om musikk og språk». I *Musikkfilosofi*, 7–15. Oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik. Oslo: Pax, 2003.

Aristoteles, *Retorikk*. Oversatt av Tormod Eide. Oslo: Vidarforlaget, 2006.

Bibelen. Den heilage skrifta Bibelen. Det gamle og Det nye testamentet. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1998.

Braarvig, Jens. «Innledende essay». I *Gilgamesh.* Oversatt av Jens Braarvig og Tor Åge Bringsværd. Redigert og med innledende essay av Jens Braarvig. Oslo: Verdensbiblioteket / De norske Bokklubbene AS, 2009.

Cawly, A.C. *Everyman and Medieval Miracle Plays.* London, Vermont: Orion Publishing Group, 1993

Dahl, C., K.O. Eliassen og M.H. Andersen. «Forord. Toposlærens aktualitet». *Kultur & Klasse,* 123, 3–12, 2017. DOI: https://doi.org/10.7146/kok.v45i123.96825.

Dylan, Bob. *Lyrics, 1962–2001*. New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004.

Gilgamesh. Oversatt av Jens Braarvig og Tor Aage Bringsværd. Redigert og med innledende essay av Jens Braavig. Oslo: De norske Bokklubbene, 2009.

Holmgaard, Jørgen. *Teorienes topik.* Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol. 4. Ålborg: Medusa, 1998.

Horgar, Fartein, Petter Fiskum Myhr og Steinar Gismerøy Olafsen. «'Shelter from the Storm' (Bob Dylan)». I *Bob Dylan leksikon*. Oslo: Historie & Kultur, 2012.

Jarvoll, Svein, «Arkhilokhos». I *Fragmenter*, gjendiktet av Svein Jarvoll, 5–14. Oslo: Gyldendal, 1993.

Kittang, Atle. *Poesiens hemmelige liv*. Bergen: Fagbokforlaget, 2012.

Labov, William og Joshua Waletzky. «Narrative analysis. Oral versions of personal experience». I Paul Cobley (red.): *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III*. London og New York: Routledge, [1966] 2006.

Leeuwen, Theo van. *Introducing Social Semiotics. An Introductory Textbook.* London: Routledge, 2007.

Lie, Hallvard. *Norsk verselære*. Oslo: Universitetsforlaget, 1967.

Lothe, Jakob, Cristian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.

Murphin, Ross og Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms.* Second Edition. Boston og New York: Bedford/St. Martin, 2003.

Myhr, Petter. «Shelter from the Storm – 5.03». I *Bob Dylan – jeg er en annen*, 211–212. Trondheim: Nidrosia, 2001.

Pattison, Pat. «Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry», 2012. DOI: 10.14325/mississippi/9781617031564.003.0009.

Rosengren, Mats. «Analogt skapande: en metafor». I *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet. Doxologiska essäer*, 43–60. Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag, 2006.

Selnes, Gisle. «Kapittel 10. Reise til nattens ende. Anamnese (1969–1979)». I *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan,* 355–428. Oslo: Vidarforlaget, 2016.

The Epic of Gilgamesh. An English version with an introduction by N.K. Sanders. London, New York, Camberwell, Ontario, Albany, Rosebank: Penguin, 1960.

Walgermo, Alf Kjetil. *Bibelens kvinner. Historiene som forma verda*. Oslo: Samlaget, 2020.

Wimsatt, W.K. og M.C. Beardsley. «The Intentional Fallacy». I

The Sewanee Review, 468–488, 1946. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt__Beardley_The_Intentional_Fallacy__1946.pdf-

Aadland, Erling. «Bob Dylan og kjærligheten. Blood on the Tracks – musisk og petrarkisk kjærlighet». I Ketil Botvar, Robert Kalvaag og Reidar Aasgaard (red.): *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*, 76–94. Oslo: Dreyer, 2011.

Diskografi

Dylan, Bob, «Shelter from the Storm», *Blood on the Tracks*, CBS, 1975. LP.

Dylan, Bob, «Shelter from the Storm», *Hard Rain,* CBS, 1976. LP.

Dylan, Bob, «Shelter from the Storm», *Bob Dylan at Budokan,* CBS, 1977. LP.

Mckenzie, Scott. «San Francisco (Be Sure to Wear [Some] Flowers in Your Hair)», Ode, 1967. Single.

III. Stemme, tekst og musikk

En fryd for øret?

Om sangeren Bob Dylan

Johnny Borgan

Det har alltid vært slik, for meg, at det er nettopp lyden av Bob Dylan som danner grunnlaget for mitt lidenskapelige forhold til artisten. Nettopp lyden er også grunnleggende for min forståelse av kunst. Dette på ingen måte til forkleinelse for Dylans talent som poet og ordbetvinger, hans ubestridte posisjon som rockens Shakespeare, hans nobelprisvinnende kraft som fornyer og hans virke som tradisjonsbærer. For meg er han alltid sanger først, poet så. Med vokalen kan han ta det mørke ut av natta, male dagen svart, løfte små og tilsynelatende ubetydelige sanger fram i lyset, samtidig som han tidvis evner å løfte selv de største sangene til nye høyder med den særskilte alkymien som skjer på scenekanten.

Dette handler likevel slett ikke om hvorvidt Dylan er en «stor» sanger eller ikke, eller om han er mer toneangivende og trendsettende som sanger enn som låtskriver, men om forståelsen av hans kunstneriske prosjekt, der det er framførelsen som er sannhetens øyeblikk og omdreiningspunktet for den figuren vi kjenner som Bob Dylan. Han er først og fremst sangeren som skriver låter, mer enn han er en låtskriver som synger. Så vil

det kunne argumenteres fram og tilbake om at han er begge deler, noe som selvfølgelig er riktig, men likevel på siden av mitt hovedpoeng.

Det hevdes, med en viss rett, at «å skrive om musikk er som å synge om arkitektur».[1] Dette gjelder ikke minst om man forsøker å kaste lys over framførelsens sentrale plass i et kunstnerskap. Begrensningene i lydløse bokstaver på et hvitt ark er åpenbar. Jeg forsøker likevel.

Dylans radikale vokalestetikk blir helt fra starten av et særlig kjennetegn for den unge artisten, et element som deler flokken mellom de som blir trollbundet av den, og de som hører den som «a dog with his leg caught in barbed wire».[2] Uforstyrret av denne disputten arbeider Dylan videre med å utvikle den karakteristiske vokalen og gjør den til sitt aller viktigste redskap, gjennom hele hans kunstneriske virke sannsynligvis det mest undervurderte og oversette, til tross for hederlige unntak, både i musikkjournalistikken og i akademia.

Selv om også Dylans poesi i seg selv er et mål i bevegelse, er litteraturkritikkens og -vitenskapens verktøykasse velfylt og rik, både hva målestokker og kriterier angår. At denne kunstneren også kom i skade for å vinne Nobelprisen i litteratur, vil sannsynligvis øke oppmerksomheten ytterligere mot Dylans skrevne ord på bekostning av interessen for ham som utøvende kunstner og som sanger. Om så skulle være, vil kanskje dette være noe av grunnen til Dylans egen spådom om at han ikke vil bli forstått før om hundre år.

Dylans begavelse som sanger har selvfølgelig ikke gått helt upåaktet hen. Slett ikke. Å fremme denne siden av ham som hans største og viktigste fortrinn, hører likevel til sjeldenhetene. Selv gledet det meg derfor stort da jeg første gang leste *Rolling Stone*s redaktør, Jann Wenner, anmelde *Slow Train Coming* (1979) med blant annet disse ordene:

> Bob Dylan is the greatest singer of our times. No one is better. No one, in objective fact, is even very close. His versatility and vocal skills are unmatched. His resonance and feeling are beyond those of any of his contemporaries. More than his ability with words, and more than his insight, his voice is God's greatest gift to him.[3]

Sterke, dristige ord, og åpenbart kontroversielle, idet de utfordrer hele forståelsen av hva en «great singer» egentlig er. Wenner legger like mye, om ikke mer, vekt på formidlingsevne som på «sangstemme». At Grammy-komitéen i 1980 endelig, først atten år etter debuten, ga Dylan prisen for beste mannlige rockevokal på «Gotta Serve Somebody», viser at det tok tid, men også at noe var endret. (Dylan mottok den samme utmerkelsen i 1998, etter utgivelsen av *Time Out of Mind*, for vokalen på «Cold Irons Bound», og i 2007 for sangen «Someday Baby» fra albumet *Modern Times*, altså 36 og 45 år etter debuten.[4]) Dette understreker at synet på Dylan som sanger har vært delt gjennom hele hans karriere, noe det fortsatt er. Nærmest daglig kan man finne eksempler på dette i mer og mindre opphetede diskusjoner i nettgrupper og på Twitter.

Dylan utfordret altså ikke bare forestillingen om hva en låtskriver kunne være, men i høyeste grad også hva en sanger er. Dette forsto også en annen stor artist innen samme segment, Leonard Cohen:

> Most music criticism is in the nineteenth century. It's so far behind, say, the criticism of painting. It's still based on nineteenth century art – cows beside a stream and trees and «I know what I like.» There's no concession to the fact that Dylan might be a more sophisticated singer than Whitney Houston, that he's probably the most sophisticated singer we've had in a generation. Nobody is identifying our popular singers like a Matisse or Picasso. Dylan's

> a Picasso – that exuberance, range, and assimilation of the whole history of music.[5]

Noen år senere formulerer den samme Cohen seg slik: «Dylan's achievement is so monumental. He was the Picasso. I'm the Matisse. I love Matisse, but I'm in awe of Picasso.»[6] Cohen kaster på denne måten et lys over sangerens lekenhet og mangfoldighet og hans vilje til å utforske og flytte grenser, stikk i strid med andre ytterpunkter som konsekvent har omtalt den samme røsten som kunstnerens svakeste punkt.

På samme måte som forakten har fascinasjonen for Dylans spesielle begavelse og måte å synge på fulgt ham fra starten av, og den er godt dokumentert i videoen av ham der han for første gang dukket opp på Newport-festivalen (1963), syngende på «North Country Blues», omkranset av andre og mer erfarne artister som stumme av beundring får med seg hver frasering fra den unge nykommeren.[7]

Stemmen omfavner tradisjonen, men bringer også med seg fornyelse, som om en gammel sjel formidler noe friskt og tidløst. Dylan jakter ikke perfeksjon eller skjønnhet, men på å levere sangen og sangens innhold på en måte som treffer tilhørerne i hjertet. Som han selv sier det i sine memoarer: «Most of the other performers tried to put themselves across, rather than the song, but I didn't care about doing that. With me, it was about putting the song across.»[8] Dette er da også et prinsipp, eller kanskje mer en ryggmargsrefleks, han kompromissløst har holdt seg til gjennom hele karrieren, nesten alltid et flokkdelende element, mellom de som ønsker en kopi av originalen, og de som ønsker stadig nye versjoner velkommen.

Musikkmagasinet *Rolling Stone* ba i 2008 et panel på 179 artister, kritikere og musikkvitere stemme fram det de selv oppfattet som de største stemmene. Resultatet ble en liste over «the 100

greatest vocalists ever». Fremdeles er det fra tid til annen noen som lidenskapelig uttrykker sin bestyrtelse over at Bob Dylan havner på en prominent sjuende plass på listen, foran artister som Otis Redding og hakk i hæl på Marvin Gaye. Jonathan Lethem introduserer hele listen med blant annet denne kommentaren:

> For me, Bob Dylan and Patti Smith, just to mention two, are superb singers by any measure I could ever care about — expressivity, surprise, soul, grain, interpretive wit, angle of vision. Those two folks, a handful of others: their soul-burps are, for me, the soul-burps of the gods. The beauty of the singer's voice touches us in a place that's as personal as the place from which that voice has issued.

Avstand mellom sjel og stemme er særskilt kort for de største stemmene, de tar ingen unødig omvei, men strake veien til kunsten. David Weiss i *Newsweek* er inne på noe av det samme når han forsøker å analysere Dylans spesielle tilnærming: «Like a great jazz wind or horn player, Dylan's sound is unmistakable because he chose his own tonality, hewing close to the microtonal pitches of spoken speech to achieve a specific expressive effect. In that sense, he prefigured the Rap Revolution, where melody took a back seat to rat-a-tat elocution and the People's Diction.»[9] Så er det altså mulig å finne støtte, fra flere hold, for at Dylan etter rimelige kriterier kan sies å ha en «stor» stemme, uavhengig av om den enkelte lytter anser den som «vakker» eller ikke.

I sin takketale for prisen som «MusiCares Person of the Year» i 2015 overrasket Dylan de lykkelige tilstedeværende med sin hittil lengste tale eller takketale for noe som helst.[10] «Some critics say I can't sing», sier han bryskt etter hvert og viser oss at han i høyeste grad har fått med seg det som har blitt sagt om stemmen hans, helt siden han startet. Han undres, til høylytt

latter fra salen, over hvorfor andre sangere, som Cohen, Lou Reed og Tom Waits, har fått gå i fred for lignende påstander, og føyer til et «Why Me, Lord?»[11] som del av sitt resonnement om at kritikerne har trådt feil eller ikke har forstått. Talen avslutter han med å referere til Sam Cooke, en av de få som havnet over ham på ovennevnte liste, som en gang ble rost for sin vakre stemme, hvorpå Cooke svarte: «Well, that's very kind of you, but voices ought not to be measured by how pretty they are. Instead they matter only if they convince you that are telling the truth.»[12] Så føyer Dylan til: «Think about that the next time you are listening to a singer.» Det er rimelig å tro at dette er et credo han ikke bare selv bekjenner seg til i sin vurdering av sangere, men også noe han har forsøkt å leve opp til på sin endeløse ferd fra scene til scene, så vel som i studio, det siste også et miljø som han nærmest kontinuerlig har behandlet som et sted for spontane og «live» framførelser av sine sanger, aldri to ganger på samme måte. At han flere steder har framhevet den kvinnelige egyptiske sangeren Om Khalsoum som en av sine favoritter, sier også noe viktig om den vokale estetikken han er inspirert av. Den sterkt personlige framførelsen fra en kvinnelig arabisk sanger, kjent for aldri å synge den samme strofen på samme måte to ganger, er det lett å forstå at Dylan kjenner seg igjen i og inspireres av. I jakten på nye måter å synge en sang på, velger han ofte heller risikoen knyttet til en ny frasering enn å gjenta en han har brukt før. Så smiler han kanskje for seg selv hvis den sitter, og synger ufortrødent videre om den ikke gjør det. Det går flere sakte tog.

Vi møter selvfølgelig sangeren Bob Dylan allerede på det selvtitulerte albumet fra 1962, og selv om han har beskrevet seg om en «Woody Guthrie Jukebox» på det tidspunktet da han kommer til byen som aldri sover, gir han oss i debuten rik tilgang til et bredere spekter av inspirasjonskilder. At han høres eldre og mer moden ut enn alderen skulle tilsi, er åpenbart ikke

tilfeldig. I «liner notes» til *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963), ført i pennen av Nat Hentoff, snakker Dylan selv åpent om det å synge, om framførelsens kunst og om håpet om å nå opp til sine favoritter en gang i framtiden:

> Dylan treats «Don't Think Twice, It's All Right» differently from most city singers. «A lot of people,» he says, «make it sort of a love song-slow and easy-going. But it isn't a love song. It's a statement that maybe you can say to make yourself feel better. It's as if you were talking to yourself. It's a hard song to sing. I can sing it sometimes, but I ain't that good yet. I don't carry myself yet the way that Big Joe Williams, Woody Guthrie, Leadbelly and Lightnin' Hopkins have carried themselves. I hope to be able to someday, but they're older people. I sometimes am able to do it, but it happens, when it happens, unconsciously.[13]

Dette sitatet traff meg med full tyngde da jeg så flere konserter med Dylan i 2019, vel vitende om at jeg overvar en aldrende bluesmann som har blitt nettopp det han strakk seg etter i ungdommens dager, fortsatt intenst opptatt av å formidle sangen. Hans framførelser av «Don't Think Twice, It's Alright» var en av de mest rørende gjennom hele karrieren. Dette harmonerer helt med Dylans egen kommentar fra filmen *No Direction Home* (2005): «[T]he ideal performances of the songs [came] on stages throughout the world. Very few could be found on any of my records.»

Det er åpenbart mange stemmer som har gjort sterkt inntrykk på Dylan, og det er med lidenskap han beskriver deres, av og til, nærmest fysiske virkning på ham selv. I *Chronicles* nevner han noen av dem. Om sitt første idol, Hank Williams, sier han følgende: «The sound of his voice went through me like an electric rod.» Om en Wilbury-kollega, Roy Orbison, sier han det slik:

«He sounded like he was singing from an Olympian mountaintop and he meant business. [...] Made you want to drive your car over the cliff.» Om Dave Van Ronk, «the major of McDougal Street» i Greenwich Village, som holdt vingene over Dylan fra starten av, og som tidlig så Dylans potensial, uttaler han: «He never phrased the same thing the same way twice.» Ikke ulikt Om Khalsoum, altså. I samme bok forteller han også nøye om sitt møte med Brecht og om da Suze Rotolo tok ham med for å se *Tolvskillingsoperaen*, der «Pirate Jenny» ble et høydepunkt og en sterk inspirasjonskilde for hans videre arbeid med låtskriving:

> It was the form, the free verse association, the structure and disregard for the known certainty of melodic patterns to make it seriously matter, give it its cutting edge. It also has the ideal chorus for the lyrics. I wanted to figure out how to manipulate and control this particular structure and form.
>
> I could see that the type of songs I was leaning towards singing didn't exist and I began playing with the form, trying to grasp it — trying to make a song that transcended the information in it, the character and plot.[14]

Det sterke inntrykket sangen ga, handlet ikke bare om sangens form som sådan, men også om hvordan formen påvirker opplevelsen direkte: «Each phrase comes at you from a 10-foot drop, scuttles across the road and then another comes like a punch on the chin. This piece left you flat on your back and it demanded to be taken seriously. It lingered.» Dylan ville lage sanger som skapte tilsvarende opplevelser når han framførte dem.

I den stadig mer omseggripende litteraturen om Dylans liv og virke ble også hans framførelse av sangene gjenstand for musikologiske studier og musikkviterske blikk. Betsy Bowden var tidlig ute med sin bok *Performed Literature*,[15] hvor hun utvikler

en metode for analyser av kunst som høres, ikke ses, og for dette formålet tar utgangspunkt i 24 framførelser av elleve av Dylans sanger. Paul Williams' lidenskapelige bøker om Dylan som *Performing Artist* har lagt sterk vekt på Dylans vokale utvikling og mesterskap. De senere år har også Steven Rings dykket dypt ned i materien, blant annet i essayet «A Foreign Sound To Your Ear. 'It's Alright, Ma, I'm Only Bleeding', 1964–2009», hvor han behandler hele sangen primært ut fra lyden av framførelsen, ut fra musikkfaglige kriterier, både hva arrangement, tonearter, frasering og timing angår. I innledningen formulerer han sin utfordring og ambisjon på denne måten:

> This article presents a «longitudinal» study of Bob Dylan's performances of the song «It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)» over a 45-year period, from 1964 until 2009. The song makes for a vivid case study in Dylanesque reinvention: over nearly 800 performances, Dylan has played it solo and with a band (acoustic and electric); in five different keys; in diverse meters and tempos; and in arrangements that index a dizzying array of genres (folk, blues, country, rockabilly, soul, arena rock, etc.). This is to say nothing of the countless performative inflections in each evening's rendering, especially in Dylan's singing, which varies widely as regards phrasing, rhythm, pitch, articulation, and timbre. How can music theorists engage analytically with such a moving target, and what insights into Dylan's music and its meanings might such a study reveal?[16]

Det er dette spørsmålet Rings forsøker å besvare, gjennom en kombinasjon av musikologisk disseksjon, dypt engasjement og blikk for Dylans begavelse som sanger.

Jeg tar med sitatet og henvisningen fordi dette essayet setter ord og uttrykk på det jeg som lytter erfarer som en enorm

variasjon og spenning i Dylans utvikling som «performing artist» gjennom sin sekstiårige karriere. Og det gjør Rings med utgangspunkt i én av hundrevis av sanger som Dylan har arbeidet med på denne måten. Som Dylan selv har uttalt det: «My work is a moving thing.»[17] Dette viser seg i særdeleshet i øyeblikk som oppstår på scenen, foran et publikum. Påstanden om at en artist som har levert over 3700 konserter ikke har interesse for sitt publikum, er etter min mening høyst tvilsom – det er nettopp i møtet med publikum svært mye av Dylans kreativitet kommer til uttrykk. Det er der han utvikler sangene, fra de skissene de var ved den første hastige innspillingen, og til de, i noen tilfeller, slår ut i full blomst ett år, fem år eller kanskje tiår senere. Dylan, som slett ikke er et så fåmælt intervjuobjekt som man ofte skulle tro, har også åpent snakket om den skrekkblandede fryden ved å stå på scenen. En ville tro at skrekken er større når man går på scenen uten sikkerhetsnett, vel vitende om at man ikke ønsker å kopiere gårsdagens konsert:

> A lot of people don't like the road, but it's as natural to me as breathing. I do it because I'm driven to do it, and I either hate it or love it. I'm mortified to be on the stage, but then again, it's the only place where I'm happy. It's the only place you can be who you want to be. You can't be who you want to be in daily life. I don't care who you are, you're going to be disappointed in daily life. But the cure-all for all that is to get on the stage, and that's why performers do it. But in saying that, I don't want to put on the mask of celebrity. I'd rather just do my work and see it as a trade.[18]

Både live-opptredener og arkiverte studioopptak gir oss en mulighet til å følge utviklingen av de enkelte låtene. Her vil vi finne ulike tilnærminger – jazz-aktige improvisasjoner, ulike fraseringer, ulikt tempo og ulike tonearter – alt som del av forsøket på

å komme helt til bunns i sangens iboende mulighet. Så er også eksemplene mange på sanger som har blitt liggende i arkivene som ufullendte, enten fordi de etter Dylans oppfatning ikke matchet konteksten til et aktuelt album, eller fordi han etter egen oppfatning ikke helt klarte å fange det han var ute etter. «I didn't record it right», som han skal ha sagt om «Blind Willie McTell», innspilt i 1983, utgitt første gang i 1991. Spesielt gjennom den omfattende serien av arkivutgivelser, Bootleg Series, får vi rik tilgang til å studere måten Dylan jobber med framførelsen på, gjennom alternative versjoner både live og i studio.

Da Jann Wenner i 1969 spurte Dylan om det er spesielle sanger han har utgitt som han er spesielt fornøyd med, repliserer Dylan: «On any of my old albums? Uh…as songs or as performances?» For Dylan var de to tingene aldri det samme. Til tider nedtoner han også helt studioarbeidet til fordel for det å framføre sangene live. Han har antydet at studioversjonene bare er «blueprints», og at sangenes fulle potensial ofte først realiseres på veien.

> An album for me isn't anything more than a collection of songs … written to be sung from the stage … It's always been that way for me … songs aren't any good unless they can be sung on stage. They're meant to be sung to people, not to microphones in a recording studio.[19]

La oss så se nærmere på noen eksempler. Steven Rings går i dybden på én av Dylans sanger, «It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)», først utgitt i akustisk versjon på *Bringing It All Back Home* (1965), med en rolig, nesten hypnotisk framførelse av den sterke teksten. Ni år senere hører vi den fortsatt i akustisk tapning, denne gang foran et jublende publikum på *Before The Flood* (1974), i et betydelig høyere tempo. Det er en mer rocka og rappende tilnærming, hvor enkelte punchlines nærmest brøles ut, med et anstrøk av

gråt her, av sinne der. På 1978-turnéen får vi den tunge rockeversjonen med fullt band, med Billy Cross på hvinende gitar, et kor i bakgrunnen og David Mansfield på fiolin (*Bob Dylan At Budokan* (1978)). Under feiringen av Dylans 30-årige karriere som plateartist dukker han selv opp etter hvert, bevæpnet med kassegitar, i en meget intens framførelse av sangen, men denne gangen også farget av at det er en mann på over femti som synger, der levd liv ikke bare preger stemmen, men også framførelse og fraseringer. Sangen ble sist framført i Stockholm i 2013, da Dylan hadde passert sytti år, denne gangen med et fullt band med akustiske instrumenter, forent i en nesten bluegrass-aktig sound, mens Dylan resiterer, av og til hviskende ømt, av og til plutselig snerrende: «Money doesn't talk, it SWEARS!»

«Tangled Up in Blue» dukker først opp på *Blood on the Tracks* (1975) i den klassiske versjonen med full besetning, før Dylan tar den til scenen senere på året alene med kassegitaren. I rekken av Bootleg Series-utgivelser fikk vi i 1991 høre distinkt alternative studioversjoner, både hva tekst, arrangement, framførelse og stemning angår. Da Dylan plukker frem sangen i 1978, resiterer han den med stor dramatisk effekt, akkompagnert av saksofon og klokkespill. I 1984 gjør han den igjen til et akustisk høydepunkt alene, med store endringer i teksten og høy intensitet i framførelsen. I 2018 sitter han ved pianoet og leverer et nesten jazz-aktig arrangement som ikke ligner på noen tidligere versjoner: snart resiterende, snart syngende, kommenterende med sitt eget piano, ulikt fraserende fra vers til vers, som også inneholder tekstmessige endringer.

«I Want You» fra *Blonde on Blonde* er lystig pop i originalversjonen, men dukker i 1978 opp som en sørgmodig ballade med lyrisk fløytespill. Dylan nesten gråter sangen fram med håndholdt mikrofon, og hvert ord rommer sorg og savn, stemninger han overraskende tar fram igjen da han synger sangen under innspillingen av *MTV Unplugged* i 1995, denne gang med kun

akustiske instrumenter, gitardrevet og med en sterk basstone som understreker alvoret.

Den funky versjonen av «Gotta Serve Somebody» (1979), som brakte Dylan sin første Grammy, ble i 2019 framført i en rullende honky-tonk-versjon, virkelig som om toget kommer rullende, og med Dylan bredbent ved pianoet med nyskrevet tekst. Samme år fikk vi tidenes mest følsomme framførelse av «Girl from the North Country» i en dempet pianoballadeversjon, melankolsk tilbakeskuende fra et aldrende jegs ståsted, følsomt framført med en patos som var langt utenfor rekkevidde da den ble innspilt til *The Freewheelin' Bob Dylan* i 1963.

«A Hard Rain's A-Gonna Fall» har vært gjennom mange hamskifter, fra den dirrende intense originalversjonen fra 1963, til dramatisk boogieversjon på Rolling Thunder Revue i 1975, til dempet countryversjon på Rolling Thunder Revue i 1976, til den fabelaktige versjonen i Nara i 1994. I Nara møter vi Dylan med kassegitar, men finstemt backet av Tokyo-filharmonien. En fantastisk forestilling, der hvert vers og hvert refreng blir presentert på en distinkt egen måte. Ja, og så er det den frenetiske bandversjonen fra Holmdel, New Jersey i 2002, hvor desperasjonen lyser opp dramaet fra start til mål. Eksemplene er utallige.

For Dylan er altså ikke sanger hogget i stein. Han jobber med sangene som om de er gjort av leire. De er i utvikling. Første utgitte versjon er bare et utgangspunkt for å jobbe videre. Når vi ser ham på konsert, er han som en maler i sitt atelier, der han stryker ut og maler over, en dypere blåfarge her, et gyllent skjær der, før han dagen etter gjerne starter på nytt, med nye pensler.

Likevel er det ingen tvil om at tekstene, både form og innhold, også er viktig for Dylan. Men heller ikke de hogget i stein. «Alle» vet at Dylan i årenes løp skriver om tekster, om ikke ned på papiret, så i framførelsen, mer og mindre spontant. I sangen «Long and Wasted Years» (2012) kunne han i lengre

perioder endre ett av versene fra kveld til kveld, og «Tangled Up in Blue» hadde i sin 1984-tapning fått sterkt endret tekst, osv. Utgivelsen av boken *Mondo Scripto* (2018) tok dette til nye høyder. Boken er i utgangspunktet en samling av et sekstitall av Dylans mest kjente sanger, illustrert med blyanttegninger av Dylan selv, teksten i Dylans egen håndskrift. Interessant nok i seg selv. Mens jeg blar i boken første gang, oppdager jeg at teksten på en av sangene er endret, noe som får meg til gå å gjennom alle tekstene nøye, og jeg finner at ca. fjerdeparten av sangene er til dels vesentlig omskrevet – ikke nødvendigvis til noe bedre, rent litterært, men likevel et uttrykk for Dylans rastløse metode og whitmanske touch. I noen av tilfellene får jeg senere samme år høre de nye tekstene framført slik de framkommer i boken, dog ikke «You're Gonna Make Me Lonesome When You Go» med denne nye passasjen:

I see things inside my mind –
things Milton saw after he went blind
I saw your little footprints in the snow,

These sleeping pills belong to you –
I guess I ought to take one too,
you're gonna make me lonesome when you go.

Dette er et eksempel på hvordan nye karakterer og hendelser kan drive inn og ut av sangene, så vel som at ny tekst gir rom for nye fraseringer. Det er i seg selv en studie verdt, ikke minst fordi Dylans pusteteknikk og «tonal breath control»[20] lar ham presse inn til tider uforståelig mange ord i perfekt timing med de tidsrommene melodien tillater. Så er det selvfølgelig et samspill og en dynamikk mellom livet, sangen og framførelsen hele veien. I MusiCares-talen kommer Dylan eksplisitt inn på dette og gir

flere eksempler på hvordan han borer i tradisjonen og finner veien til egne nye sanger:

> I learned lyrics and how to write them from listening to folk songs. And I played them, and I met other people that played them, back when nobody was doing it. Sang nothing but these folk songs, and they gave me the code for everything that's fair game, that everything belongs to everyone. For three or four years, all I listened to were folk standards. I went to sleep singing folk songs. I sang them everywhere, clubs, parties, bars, coffeehouses, fields, festivals. And I met other singers along the way who did the same thing and we just learned songs from each other. I could learn one song and sing it next in an hour if I'd heard it just once.
>
> If you sang «John Henry» as many times as me – «John Henry was a steel-driving man / Died with a hammer in his hand / John Henry said a man ain't nothin' but a man / Before I let that steam drill drive me down / I'll die with that hammer in my hand.» If you had sung that song as many times as I did, you'd have written «How many roads must a man walk down?» too.[21]

Her koketterer han nok en smule, men åpner likevel døren på gløtt til hvordan han ser sin egen utvikling, der han etter hvert måtte skrive sangene selv for å ha noe å synge, noe som representerte den og hvor han selv var, og som kunne skape de reaksjonene og opplevelsene han ønsket, både for seg selv og for sitt publikum.

Fra de gamle sangene kom nye sanger. Fra å synge kom nye sanger. Og fra den nye sangen kom nye måter å synge den samme sangen på. Stadig vekk. Selv sanger som han har sunget over to tusen ganger, arrangerer han stadig på nytt, som han nylig gjorde med selveste «Like a Rolling Stone» etter å ha latt den hvile noen år. Han stoppet midtveis i hvert vers og resiterte et stykke, før han fortsatte med refrenget. Det hele for å få oss også

til å stoppe opp og lytte, lytte på nytt, ikke som om dette var noe vi hadde hørt før, tidenes største rockelåt, men noe vi hørte for første gang denne kvelden. Sånn holder han på. «Örats poesi», som «ständig sekreterare» i Svenska Akademien kalte Dylans kunst.[22] Og det er nettopp det det er. Ment for øret, fra der hvor det, i hvert fall i mitt tilfelle, lett finner veien til hjertet, uten unødige stopp andre steder.

Historien om Dylans nobelpris i litteratur passer fint inn i denne drøftingen av sangens og framførelsens betydning. Rasjonalet bak tildelingen knytter Dylan til litteraturens opprinnelse, den som var basert på muntlig framførelse, en opplevelse i det herlige nuet, for ikke å si «blowing in the wind». Eller, slik komitéen faktisk la det fram: Tildelingen ble gjort som takk «for having created new poetic expressions within the great American song tradition». Dylans takketale bygger videre på dette. Han takker Akademin for å ha tatt seg bryet med å finne ut av om hans kunst fortjener å bli omtalt som litteratur, noe han ikke selv, og sikkert ikke Shakespeare heller, har hatt tid eller ro til å tenke på. Om han primært hadde vært en låtskriver som sang, og ikke en sanger som skriver låter, hadde dette ganske sikkert vært annerledes. Rørende er det likevel når han i talen takker Akademin for at «they came to such an wonderful answer» – der Akademin selv var med på en ytterligere «connecting of the dots», som han selv har vært beskjeftiget med gjennom livet og karrieren. Hans bevissthet og særskilte affinitet for språket, for rimet og for nye poetiske uttrykk har selvfølgelig vært helt avgjørende for hans virke, fra «Song To Woody» på debutalbumet og til han skrev sin egen messe i «Murder Most Foul» i 2020. Likevel, til tross for den åpenbare koblingen til verdenslitteraturen, konkluderer han etter moden overveielse, i nobelforedraget, som i seg selv ble laget som en forestilling, en framførelse, med pianoakkompagnement, på nettopp denne måten:

> … but songs are unlike literature. They are meant to be sung, not read. The words in Shakespeare's plays were meant to be acted on the stage. Just as lyrics in songs are meant to be sung, not read on a page. And I hope some of you get the chance to listen to these lyrics the way they were intended to be heard: in concert or on record or however people are listening to songs these days.
>
> I return once again to Homer, who says, «Sing in me, O Muse, and through me tell the story.»[23]

Og det var akkurat det hun gjorde. Lytt til Dylan. En gang til. Den som har ører, hør.

Noter

1 Quoteinvestigator.com har etter grundige utredninger kommet til at komikeren Martin Mull er den første som beviselig har brukt uttrykket «Talking about music is like dancing about architecture». Her må altså Frank Zappa mfl. finne seg i å stille bak i køen.
2 Playboy Interview: Bob Dylan, Nat Hentoff, February, 1966: «But they argued about his voice. Some found its flat Midwestern tones gratingly mesmeric; others agreed with a Missouri folk singer who had likened the Dylan sound to that of 'a dog with his leg caught in barbed wire.»
3 *Rolling Stone*, 20. september 1979.
4 I tillegg til dette er Dylan en rekke ganger nominert til tilsvarende pris, samt for sine tre American Songbook-album nominert til prisen for årsbeste «Pop Vocal Album».
5 Intervju med Mark Rowland publisert i tidsskriftet *Musician* (1988).
6 Intervju med Jim Slotek i *Toronto Sun*, 19.11.92.
7 «North Country Blues» (Newport Folk Festival 1963) finnes

på Youtube, men er hentet fra Murray Lerners flotte dokumentarfilm *The Other Side of the Mirror: Bob Dylan At The Newport Folk Festival* (2007).

8 Bob Dylan: *Chronicles. Volume I*. (New York: Simon & Schuster), s. 2004.

9 David Weiss, Newsweek, 2015

10 *Rolling Stone*, 9.2.2015, gjengir en transkribert versjon av takketalen for prisen «Musicare Person of the Year 2015».

11 Lett alluderende til Kris Kristoffersons sang «Why Me, Lord», og til sine egne anerkjennende ord til Kristofferson i samme tale.

12 Det hører med til historien at Sam Cooke selv ble overbevist av Bob Dylans stemme, imponert over den unge og hvite artistens evne til å sette ord på også de svartes erfaring. Det sies også at Cooke ble inspirert av «Blowin' in the Wind» (som han selv covret) til selv å skrive «A Change Is Gonna Come».

13 «Freewheelin'», Liner Notes av Nat Hentoff, 1963.

14 Bob Dylan: *Chronicles*, 2004, s.

15 Betsy Bowden: *Performed Literature. Words And Music of Bob Dylan*. Lanham: University Press of America, 2001 [1982].

16 Steven Rings: «A Foreign Sound to Your Ear: Bob Dylan Performs 'It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)', 1964–2009». Tilgjengelig på MTOs nettside (MTOSMT.org) – «A Journal of the Society of Music Theory».

17 Sitatet er håndskrevet av Dylan på et av notatene fra Dylans venn Tony Glovers samling, som ble auksjonert bort i 2020.

18 Intervju med Jon Pareles i *Rolling Stone*, 1997.

19 *Star Tribune*, 3. februar 1978. Intervju med Jon Pareles.

20 Fra liner notes på *Highway 61 Revisited*, 1965: «the songs on this specific record are not so much songs but rather exercises in tonal breath control.»

21 Fra *Rolling Stone*s transkriberte versjon av Dylans takketale på «MusiCares Person of the Year», 2015.

22 Intervju med SvT, 13. oktober 2016: «Bob Dylan skriver en örats poesi. Precis som Sapfo och Homeros gjorde för 2500 år sedan så skriver han poesi som ska framföras.»

23 Bob Dylan, Nobel Lecture, 2017, © The Nobel Foundation.

Litteratur

Borgan, Johnny. «'Where Have You Been, My Blue Eyed Son?' – The Singer And The Song. About the performing artist – Bob Dylan», johnnyborgan.blog.

Bowden, Betsy. *Performed Litterature: Words And Music of Bob Dylan*. Lanham: University Press of America, 2001.

Dylan, Bob. *Chronicles.: Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.

Nainby, Keith og John M. Radosta. *Bob Dylan in Performance – Song, Stage, and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2019.

Otiono, Nduka og Josh Toth (red.). *Polyvocal Dylan – Music, Performance, Literature*. London: Palegrave Macmillian, 2019

Rings, Steven. «A Foreign Sound to Your Ear: Bob Dylan Performs 'It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding),' 1964–2009». *MTO – a journal for The Society for Music Theory*, vol. 19, nr. 4, desember 2013.

Wenner, Jann. «Slow Train Coming», *Rolling Stone*, 20. september 1979.

Williams, Paul. *Dylan – What Happened*, New York: Entwhistle Books, 1979.

Williams, Paul. *Bob Dylan: Performing Artist* I–III. London: Omnibus Press, 1990, 1992, 2004.

Zuk, Tara. «Beyond an angel's art: Bob Dylan's voice, his vocal styles, delivery, and the oral tradition of storytelling through song.» ISIS 193, august, 2017: 37–48. Gjenopptrykt i *No Depression*, 6. november 2017. https://www.nodepression.com/beyond-an-angels-art/.

Dylan og dominanten

Om tregrepsartistens harmoniske språk

Eyolf Østrem

Det er to klisjéforestillinger som gjerne dukker opp i forbindelse med Bob Dylan som musiker. Den ene er at han «ikke kan synge»: at det lyder nasalt og skingert, og at det er bedre når andre artister synger hans sanger – altså at han skriver gode tekster, men at han ikke er mye til sanger. Den andre er at han bare kan tre grep på gitaren – at han er den arketypiske «tregrepsartisten».

Den første av klisjéene kan diskuteres og må uansett henføres til domenet «smak og behag», hvilket ikke er et tema her. Den andre, derimot, ligger nærmere en målbar sannhet: Dylan *er* faktisk ingen sofistikert harmoniker – han holder seg gjerne til de grunnleggende, enkle akkordfunksjonene. Delvis henger dette sammen med hans forkjærlighet for sangsjangre med røtter i blues og ballade, der hovedakkordfunksjonene er sentrale. Det bemerkelsesverdige er at han ut fra et akkordforråd som allerede i utgangspunktet er begrenset, ser ut til å unngå én av disse akkordene, nemlig *dominanten*. Det er temaet for dette kapitlet: Hvorfor gjør han det, og hvordan?

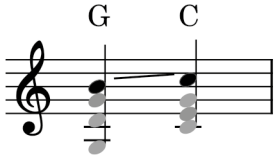
Dominanten i musikken og hos Dylan

De tre akkordene det handler om, er akkordene på første, fjerde og femte trinn i skalaen. Det er disse akkordene som utgjør sanger som «Twist and Shout», «La Bamba», det meste av verdens blues-sanger, og fra Dylans egen sangskatt sanger som «Blowin' in the Wind» og «Mr. Tambourine Man» eller refrenget til «Like a Rolling Stone».[1]

I klassisk musikkteori kalles disse tre trinnene henholdsvis tonika, subdominant og dominant (forkortet **T**, **S** og **D**).[2] De representerer tre ulike *funksjoner* i et musikalsk forløp. Vi begynner og slutter med tonika, det stabile *fundamentet*, det sentrum som alle andre toner forholder seg til, og som definerer systemet for forbindelsene mellom dem. Subdominanten kan beskrives som *forberedelsen* til å forlate tonikaens stabile ro, mens dominanten representerer *spennings*funksjonen, som så oppløses når tonika kommer tilbake igjen i slutten av et forløp eller av hele stykket. Altså **T-S-D-T**, en progresjon alle har hørt et utall ganger; det er for eksempel første linje av «Blowin' in the Wind».

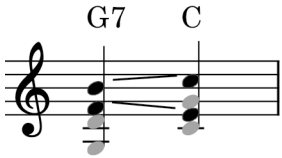
Når dominanten har denne funksjonen, henger det sammen med det som i musikkteori kalles *ledetoner*. Kort fortalt betegner dette *halvtonetrinn* i anslutning til de viktigste tonene i tonika, først og fremst grunntonen. Disse ledetoneforbindelsene fungerer som magneter som trekker akkorder mot hverandre – de skaper en spenning som krever oppløsning.[3]

Det er denne spenningen som er kjernen i dominantfunksjonen. Dominant i C-dur er G-dur, og tersen i G-dur – den tonen som gjør det til dur og ikke moll eller noe helt annet – er *h*, ledetonen til grunntonen *c*:[4]



Akkordforbindelsen G–C, med ledetonen *h–c* markert.

Den spenningsskapende funksjonen kan forsterkes ytterligere, for eksempel ved å legge til flere toner som kontrasterer med tonika. Den viktigste av disse er *septimen*, den sjuende tonen i skalaen. G7 består altså av tonene *g, h, d* og *f*. Den tillagte tonen gjør to ting som er viktig for spenningsfunksjonen. For det første skaper den en *dissonans* mot grunntonen *g*, for det andre har den ledetoneforbindelse med tersen i C-dur, slik at vi altså har *to* ledetoner som vil oppløses:



Akkordforbindelsen G7–C, med de doble ledetonene *h–c* og *f–e* markert.

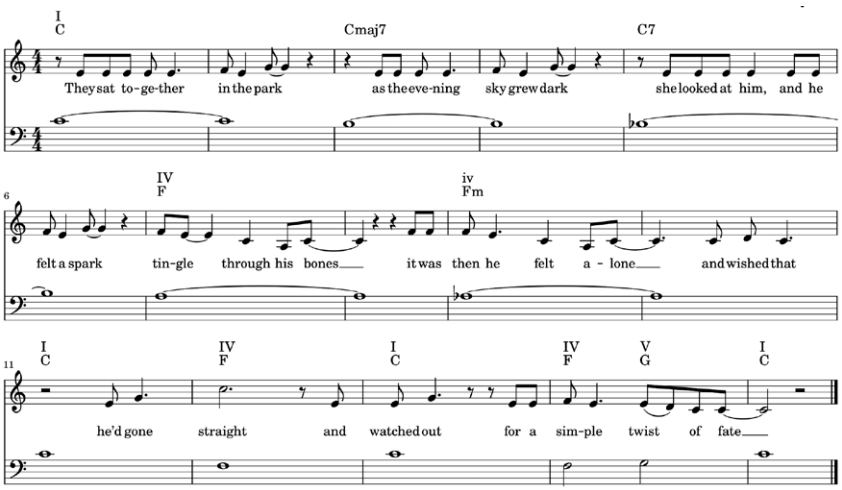
Selv om dominant- og septimakkorder er to forskjellige virkemidler, kan de altså betraktes som to sider av samme sak, to forskjellige måter å skape harmonisk spenning på: (a) enten med durakkorden på det femte trinnet i skalaen med en bestemt posisjon i et standardisert akkordmønster (dominant), (b) eller gjennom spenningsforsterkning med harmoniske midler før tilbakevendingen til tonika mot slutten av en frase (septimakkord). De er to forskjellige uttrykk for samme *funksjon*, og det er altså denne funksjonen Dylan gir avkall på: Han unnlater å bruke dominanttrinnet der det ellers kunne forventes, og når han først

bruker dominantakkorder, er det stort sett alltid i enkleste form med bare de tre akkordtonene og ingenting mer. Dominantseptimakkorder forekommer sjelden i Dylans sanger.

Hvordan unngå dominanten?

«Simple Twist of Fate», som ble skrevet og innspilt i 1974, er et godt eksempel å begynne med, siden sangen og dens utvikling illustrerer mange av de punktene jeg vil ta opp. Ikke minst illustreres dominantens rolle tydelig i en rekke live-versjoner.

Oppbygningen av sangen kan beskrives kort som en kromatisk fallende basslinje, ledsaget av et harmonisk forløp som gjennom det meste av sangen holder seg i området **T–S**, før det faste «Simple twist of fate»-refrenget i de aller siste taktene avsluttes med en vending til **D** og lander på **T** igjen:[5]



Figur 1: «Simple Twist of Fate», versjon fra *Bob Dylan at Budokan* (1978), med akkord- og funksjonsbetegnelser.

I live-versjonen fra *Bob Dylan at Budokan* (1978), gjengitt i eksemplet ovenfor, følges dette mønsteret til punkt og prikke. Refrenget avsluttes med en meget klassisk tonal kadens i dens mest ikke-påfallende form, hvor dominanten inntreffer akkurat som ventet som siste akkord før den avsluttende tonikaen: **T-S-D-T** (C-F-G-C):

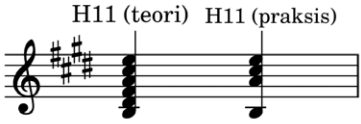
T S D T
And watched out for a simple twist of fate.

Men i originalinnspillingen fra 1974 slutter versene i stedet slik:

T D11 T
And watched out for a simple twist of fate.

Det som i Budokan-versjonen var **S-D**-delen av **TSDT**-kadensfiguren (ved «simple twist»), er her redusert til en **D11**-akkord.

Dette er en akkordform som kan beskrives som en subdominant over dominantens basstone. Elleve-akkorder består i utgangspunktet av en stabel terser helt opp til det ellevte trinnet i skalaen, men i praksis vil ofte bare basstonen og de øverste tonene brukes:



D11-akkord.

Dette innebærer en kraftig redusering av akkordens dominantfunksjon: Ledetoneforbindelsen *h–c* mangler, den vante **T-S-D-T**-progresjonen er borte, og det samme er den tydelige kontrasten mellom to tonale områder, som ellers kjennetegner forholdet mellom dominant og tonika. I en sang i E-dur, som er den tonearten sangen spilles i her, ligger dominant–tonika-spenningen i kontrasten mellom tonen *d#* og dens oppløsning til grunntonen *e*. Men her er *d#* borte, og oppløsningstonen *e* høres allerede i den foregående akkorden (det er den som er «elleveren» i akkordnavnet), med det resultat at den viktigste motoren for å skape harmonisk spenning er borte.

Mellom disse to versjonene ligger Dylans Rolling Thunder Revue-turné i 1975. Her spilles den samme passasjen på denne måten:

T Sp T
And watched out for a simple twist of fate.

Dominanten er helt borte! Den er erstattet, ikke engang av en subdominant, men av subdominantens mollparallell. Det er vanskelig å komme lenger bort fra en tonal kadens.[6]

Ser man på versene i sin helhet, kan man dessuten bemerke at det melodiske klimakset ligger på subdominanttrinnet, ved «gone straight», etter en lengre veksling mellom **T** og **S**. Dominanttrinnet derimot – i den grad det brukes i det hele tatt, og uansett på hvilken måte det brukes eller unngås – kommer nærmest som en attpåklatt etter klimaks, og etter at høydepunktet er blitt oppløst i en tonika, langt fra hva vi ville forvente ut fra en klassisk harmonisk behandling av dominantfunksjonen.

At dette er en dylansk særegenhet, fremstår tydelig hvis man sammenligner med andre artisters versjoner av samme sang. Levon Helm, sanger og trommeslager i The Band, gjør en langsom pianoblues av sangen, og versene avslutter med en fullstendig

turnaround. Både Joan Baez og Jerry Garcia synger hele passasjen fra «watched out» over en utstrakt dominant, mens Emma Swift kommer inn på en alminnelig dominant på «simple».[7]

Den samme observasjonen kan gjøres om coverversjoner av Dylans sanger generelt: Helt siden Peter, Paul and Marys versjoner av «Blowin' in the Wind» og «The Times They Are A-Changin'» har andre sangere krydret hans sanger både med dominanter og dominantseptimer.

«Ballad of a Thin Man»

I andre sanger bruker Dylan andre strategier enn i «Simple Twist of Fate», men med samme utfall. På to steder i «Ballad of a Thin Man» (fra *Highway 61 Revisited*, 1965) finnes det opplagte muligheter for å høyne spenningen og driften mot oppløsning i tonika gjennom å forsterke en potensiell dominantfunksjon, men denne muligheten utnyttes sjelden eller aldri.

Versene består i hovedsak av en kromatisk fallende basslinje *a-g#-g-f#-f-d*:[8]

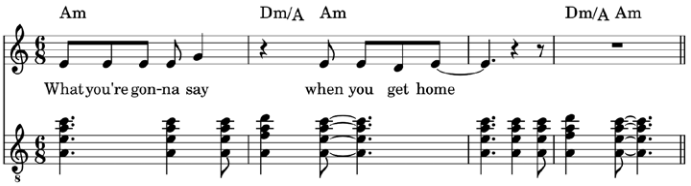
t
You walk into the room
/#7
With your pencil in your hand
/7
You see somebody naked
/6
And you say, "Who is that man?"
sP
You try so hard
s
But you don't understand

Først ved slutten av denne nedgangen høres en markert tonika igjen:

tP d t
Just what you will say when you get home

Den foregås av en dominant, som man kunne forvente, men det er mollvarianten som brukes. En av den tonale harmonikkens grunnprinsipper er ellers at dominanten alltid er i dur, uansett om grunntonearten er dur eller moll, fordi det bare er durdominanten som har ledetoneforbindelsen til tonikaens grunntone. Bruker man bare toneartens naturlige toner, vil dominantakkorden i a-moll, som er denne sangens toneart, være e-moll, som består av tonene *e-g-h*, mens durvarianten E-dur har *e-g#-h*. *G#* ligger en halv tone under grunntonen *a* og bidrar sterkt til dragningen mellom de to akkordene.

Det ville altså ikke vært utenkelig med en durdominant her, tvert imot, men det skjer aldri – ikke i en eneste live-versjon opp gjennom årene, såvidt jeg har kunnet konstatere. Dylan går heller i motsatt retning: I de fleste live-arrangementene synges hele frasen fra «Just what …» over et statisk riff på tonikaen, uten minste antydning til å utnytte muligheten for en dominantvending:



«Ballad of a Thin Man» (utsnitt), gjengitt etter konserten i Brixton Academy, London, 31. mars 1995, men tilsvarende arrangement ble brukt i 1978, i 1984, og i de mange første årene av The Never Ending Tour. Siden ca. 2010 spilles partiet enda mer bart, over en liggende Am-akkord.

Det andre stedet i sangen der en sterkere dominanteffekt ville vært naturlig, er ved overgangen fra broen til verset. Broen ender med en kraftig fremhevet og utstrukket G-dur-akkord. Dette er parallellakkorden til molldominanten e-moll (dette forkortes til dP = molldominantens durparallell). Det vil si at de deler visse egenskaper og i visse sammenhenger kan innta samme plass og fylle samme funksjon i det harmoniske forløpet. Her dannes det et slags omriss av en full kadens, men i svakest mulige form, **s-dP-t**:

s dP (--> t)
tax-deductible charity organizations

Dette er sangens klimaks, både når det gjelder tonehøyde og lydstyrke. Igjen ville det ikke vært utenkelig om dette høydepunktet ble forsterket også med harmoniske midler, for eksempel ved at basslinjen fortsatte kromatisk oppover til grunntonen ved starten av neste vers, *g-g#-a*, for å knytte de to delene sterkere sammen. Tonen *g#* ville da oppfattes som durters i en E-dur-akkord, altså den kraftigere varianten av dominantakkorden i a-moll. Passasjen er faktisk blitt spilt på denne måten én enkelt gang i løpet av Dylans konsertliv – på 1984-turneen:

Dm G . . . E/g# (--> Am)
To tax-deductible charity organizations

Men dette er en ensom svale; i alle andre versjoner av sangen utnyttes ikke denne opplagte muligheten til å skape harmonisk spenning.[9]

Gitarer og Gud: åpne stemninger og gospel-idiomet

Den offisielle plateversjonen av «Simple Twist of Fate», som jeg innledet med, hvor **S-T**-trinnet var erstattet av en H11-akkord, er uttrykk for en strategi for å unngå dominantfunksjonen som kommer inn i Dylans musikk fra to forskjellige kanter på 1970-tallet.

Den første påvirkningen er gitarteknisk og kommer inn i forbindelse med platen *Blood on the Tracks*, som ble innspilt høsten 1974, og der sangen ble utgitt første gang.

Opprinnelig ble hele platen innspilt i åpen E-stemming. Det vil si at hele gitaren er stemt om til en ren E-durakkord: E-A-e-g#-h-e'. Gitarer er vanligvis stemt med kvarter mellom de fleste av strengene. Det gjør at det er lettere å spille i mange forskjellige tonearter uten å hoppe for mye rundt på gitarhalsen. Men man kan også stemme om gitaren på forskjellige måter, og slik kan stemmingen knyttes sterkere til bestemte tonearter. Åpen E er altså designet til å spille E-dur-akkord; andre akkorder vil dermed passe mer eller mindre godt.

Siden hele poenget med dominantakkorden er å skape en kontrast til tonika, sier det seg selv at de åpne strengene – strenger som alltid klinger med samme toner – i hvert fall ikke gjør noen større nytte på det området.

Ikke dermed sagt at det er umulig å spille en ren dominant i åpen stemming. Tvert imot er det faktisk ganske lett: Det er bare å legge fingeren over alle strengene på sjuende bånd. Men det er ikke spesielt vanlig. En ting er at man da må flytte hele hånden. Men viktigere er at det vil være å gå mot stemmingstypens karakter. Hensikten med åpne stemminger er vanligvis ikke å gjøre det lettere å spille, men å bruke de åpne strengene som

borduntoner, omtrent som resonansstrengene på ei hardingfele.

I dette konkrete tilfellet betyr det at hvis den lyseste e-strengen klinger med mens resten av strengene spiller H-dur, er man allerede kommet et godt skritt på veien til en H11.[10]

Det er altså grunn til å anta at elleve-akkorden, som jo ser ut til å passe Dylans motstand mot dominanten som hånd i hanske, kom inn i hans musikk takket være hans eksperimenteringer med åpne stemminger, som han var blitt inspirert til på den tiden av Joni Mitchell.

Men når 11-akkorden også ble hengende igjen i hans idiom, var det takket være gospeltradisjonen, som Dylan dykket dypt ned i etter at han ble *born again*-kristen i 1978, og hvor denne akkorden er en av de mest karakteristiske. Om 11-akkordene på *Blood on the Tracks* først og fremst er resultat av gitarstemmingen, er situasjonen en helt annen på Dylans rene gospelplater, først og fremst *Slow Train Coming* (1979) og *Saved* (1980). Typisk nok dukker den første 11-akkorden på *Slow Train Coming* – antakelig den første ordentlige 11-akkorden i hans produksjon – opp på den avsluttende sangen, «When He Returns», der Dylan trer i bakgrunnen som musiker og overlater akkompagnementet (opprinnelig også sangen) til musikerne, i dette tilfellet Barry Beckett, legendarisk medlem av rytmeseksjonen i Muscle Shoals og en av produsentene av platen. På neste plate, *Saved*, er 11-akkorden fremtredende på flere av sangene («A Satisfied Mind, «Covenant Woman», «What Can I Do For You?»), og på 1979–80-turneen høres den jevnlig, ikke minst i de sangene som de *ekte* gospelsangerne fremførte før Dylan kom på scenen.[11]

Dylan har imidlertid beholdt 11-akkorden også etter den kristne perioden, som en forholdsvis vanlig variant for dominanter – altså en dominant som ikke riktig er det.

Bluesens dominans

En stor andel av Dylans sanger er basert på bluesskjemaet i en eller annen form. På dette området handler unnvikelsen av dominanten ikke så mye om å *unngå* en bestemt akkord – de fleste av Dylans bluesbaserte sanger bruker tross alt akkorden på det femte trinnet i skalaen – men om hvordan han forholder seg til faste akkordskjemaer der akkordene har bestemte roller og funksjoner.

Selv om det faktisk finnes bluessanger hos Dylan hvor dominanten ikke forekommer i det hele tatt (for eksempel «Tombstone Blues» fra *Highway 61 Revisited*, 1965), er dette likevel av mindre betydning i denne sammenhengen i forhold til den mengden av forskjellige variasjoner over «tolvtaktsbluesskjemaet» som han bruker gjennom hele karrieren, og de tendensene som kan utledes fra dette materialet.

«Tolvtakteren», som vi alle elsker så høyt (eller kanskje: elsker å hate) fra allverdens pubband og stadionrockere, ser i standardform slik ut:

T	**S**	**T**	**T7**
S	**.**	**T**	**.**
D	**S**	**T**	**D7 (turnaround)**

Altså en første frase som stort sett holder seg til tonika, med én takts utsving til **S**; en andre frase hvor **S** er enda mer framtredende enn i første; og en tredje frase hvor **D** dominerer, først som ledd i kadensvendingen tilbake til **T** igjen, deretter ved den «turnaround»-figuren som leder tilbake til begynnelsen på neste vers.

Det finnes sanger hvor Dylan følger dette skjemaet til punkt og prikke, men de er sjeldne.[12]

Vanligere er det at han modifiserer skjemaet. Her kan vi identifisere flere trinn:

1. Han lar første del av skjemaet, som i hovedsak holder seg til tonika, reduseres til bare tonikaakkorden, som får ligge uforandret over hele firetaktsfrasen:[13]

T	.	.	.
S	.	**T**	.
D	**S**	**T**	**D7 (turnaround)**

2. Han er heller ingen stor fan av *turnaround*-er. De forekommer, men de er ikke spesielt vanlige:[14]

T	.	.	.
S	.	**T**	.
D	**S**	**T**	.

3. Han unngår også gjerne den karakteristiske **D-S-T**-vendingen mot slutten og lar i stedet **D** ligge over hele den første delen av den siste frasen (litt på samme måte som da den lignende **T-S-T**-vendingen i første frase forsvant i den første reduksjonen):

T	.	.	.
S	.	**T**	.
D	.	**T**	.

Her har vi den altså, den utgaven av bluesskjemaet som forekommer oftest i Dylans sanger, enten i denne formen eller en av mange

varianter med ulik fraselengde, uregelmessige taktinndelinger og mer tilfeldige variasjoner.[15]

Ut over de konkrete reduksjonene av mønsteret kan også andre generelle tendenser nevnes:

- Først og fremst viser eksemplene en forkjærlighet for lange, statiske partier. Dylans foretrukne versjon av 16-takters-bluesen er for eksempel å strekke det innledende **T**-trinnet til dobbel lengde. Reduksjonene ovenfor har også noe av den samme effekten, siden de forlenger de korte trinnene til hele stadier, på bekostning av den dynamiske framdrif-ten som harmonisk variasjon kan gi.
- Dylan legger hovedvekten på behandlingen av **T–S**-forbindelsen, mens **D** behandles mer stemoderlig, som et pliktskyldig familiebesøk.
- Det er en imponerende stor variasjon mellom sanger som i prinsippet bruker det tilsynelatende enkle tolvtak-tersbluesskjemaet.

«Standing in the Doorway»

De eksemplene jeg har gitt hittil, er for det meste hentet fra de første tjue årene av Dylans karriere, men tendensene jeg beskriver, er ikke begrenset til disse årene. De kan for eksempel observeres i «Standing in the Doorway» fra *Time Out Of Mind* (1997).

På en måte er dette også en bluessang, som dessuten følger Dylans foretrukne versjon av skjemaet. Gjennom det meste av verset går en statisk fallende basslinje, *e-d#-c#-b*, som fungerer som en uttrukket tonika:

T /7 /6 /5
I'm walkin' through the summer nights
T /7 /6 /5
the jukebox playing low
T /7 /6 /5
yesterday everything was goin' too fast
T /7 /6 /5
Today it's movin' too slow

Deretter følger en passasje som kretser rundt A, hvilket tilsvarer vendingen til **S** i andre frase av bluesskjemaet:[16]

S SS S SS
I got no place left to turn
S SS S S D
I got nothin' left to burn

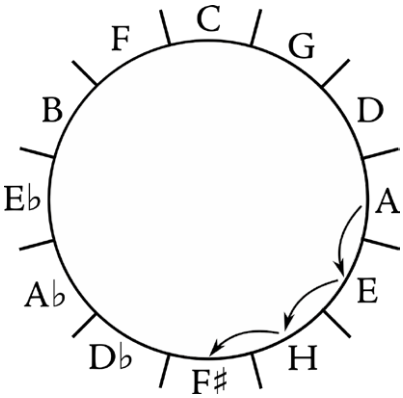
og den fortsetter ved å vende tilbake til den statiske tonika-kretsingen igjen.

T /7 /6 /5
Don't know if I saw you if I would kiss you or kill you
T /7 /6 /5
It probably wouldn't matter to you anyhow

Her er vi altså ved det punktet i bluesskjemaet der dominanten skulle komme inn, det som tilsvarer begynnelsen på tredje frase i skjemaet. Og her skjer det virkelig saker og ting. Etter at sangen hittil har vært gjennomgående statisk, fyres plutselig en rask akkordsekvens av:

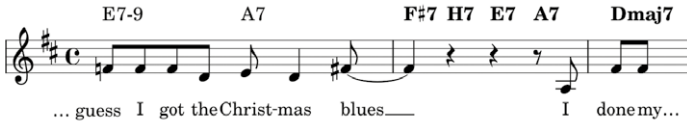
S T D DD
You left me standing in the doorway cryin'
S T
I got nothin' to go back to now.

De klingende akkordene er A-E-H-F#-A-E. De fire første akkordene følger hverandre i den såkalte kvintsirkelen, en figur som gjerne brukes for å illustrere hvordan akkorder henger sammen i kvintforbindelser. Enhver akkord i sirkelen har sin dominant medurs og subdominanten moturs. Fører vi inn akkordene i kvintsirkelen, får vi følgende skjema:



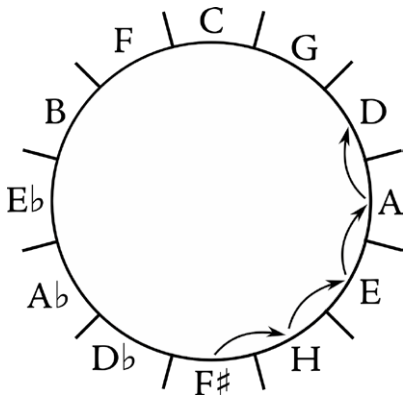
Akkordene i klimakspassasjen i «Standing in the Doorway» lagt inn i kvintsirkelen.

Ved første øyekast kan dette minne om flodbølgen av dominantforbindelser som finnes i det Sinatra-inspirerte jazzrepertoaret Dylan har kastet seg inn i med hud og hår på 2010-tallet, hvor det ikke bare er dominanter overalt, men hvor dominanter gjerne forberedes med *sine* dominanter, og så videre i lange kjeder, her eksemplifisert med en passasje fra «Christmas Blues» (*Christmas in the Heart*, 2007):



Dominantkjede i «Christmas Blues».

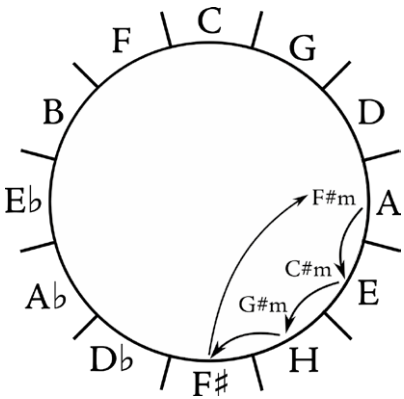
Akkordprogresjonen i overgangen mellom frasene tar turen gjennom en stor del av kvintsirkelen:[17]



Akkordene i dominantkjeden fra «Christmas Blues» lagt inn i kvintsirkelen.

Dette minner sterkt om passasjen fra «Standing in the Doorway» – akkordene er de samme, bevegelsen er den samme – men det er én vesentlig forskjell: Den går i motsatt retning! Passasjen skaper et kraftig dominantisk inntrykk, siden akkordene havner lenger og lenger ut på dominantsiden, med flere kryssfortegn for hver ny akkord. Men der dominantfunksjonen kan beskrives som en etablering av et høyere spenningsnivå som deretter utløses, er det her det motsatte som skjer: Akkord etter akkord forbereder, legger opp til et høyere spenningsnivå, men noen utløsning kommer egentlig aldri. Det er som om passasjen etterligner en dominantkjede, men på subdominantens domene, som nettopp kan beskrives som

«forberedelse». Den slutter på F#, og man kunne tenke seg en tilbakegang til tonika tilsvarende passasjen i «Christmas Blues», hvor F# kunne fungere som dominant til H, som er den egentlige dominanten i tonearten, E-dur. Men det skjer ikke – i stedet omtolkes F# til sin mollvariant, F#m, som er parallelltoneart til A-dur, og med ett slag er vi tilbake i subdominantens område igjen.



«Standing in the Doorway», fullstendig akkordsekvens.

Altså: Etter den lange stillstanden på tonika, får vi en gest som skaper illusjonen av en dominantisk bevegelse, men i feil retning og hvor målet ikke er en dominant som forbereder tilbakegangen til tonika, men i stedet subdominanten.

Den virkelige dominanten i tonearten, H-dur, opptrer faktisk som del av progresjonen, men i en meget beskjeden rolle: Den er bare ett menig element i serien av akkorder som leder til F#:

A E H F#
You left me standing in the doorway crying
A E
I got nothing to go back to now.

Hvordan la være å unngå dominanten?

Det er ikke det at Dylan konsekvent unngår dominanter og dominantseptimakkorder. De forekommer, og det kan være verdt også å se nærmere på de tilfellene hvor han faktisk skamløst bruker dominantiske vendinger og septimer. Tre hovedområder utmerker seg:

1. Selv om Dylan altså er uvillig til å fremheve dominanten i sine egne bluesbaserte sanger, bruker han dem gladelig som genremarkører. Det tydeligste eksemplet er antakelig «Rainy Day Women #12 & 35» fra *Blonde on Blonde* (1965), en nesten-parodi på en løssluppen New Orleans-brass-blues, men også hans jazz-pastisj «If Dogs Run Free» (*New Morning*, 1970) og diverse genreøvelser fra de mer country-orienterte platene fra slutten av sekstitallet faller i denne kategorien. Det de har felles, er den noe etterapende karakteren, som om han ikke helt mener det oppriktig: Han tror ikke selv at han er en cool jazz-crooner, han bare leker med genren.

I én bestemt genre har dominanten en strukturell betydning som er essensiell for genren, og der bruker Dylan den også med den største selvfølgelighet. Det gjelder den såkalte «talking blues», hvor en tekst «snakkesynges» over et enkelt akkordskjema bestående av gjentatte **T-S-D**-passasjer, og hvor **D**-trinnet kan strekkes nærmest i det uendelige for å legge opp til en punchline og til tonikaen i starten av neste vers. «Talkin' World War III Blues» er Dylans mest virtuose sang i denne genren, med sluttpoenget «Half of the people can be part right all of the time, / and some of the people can be all right part of the time, / but all of the people can't be all right all of the time. / I think Abraham Lincoln said that» levert over en liggende dominant (fulgt av det selvsikre svaret «I'll let you be in my dreams if I can be in yours, / I said that» til en siste **T-S-D**-runde).

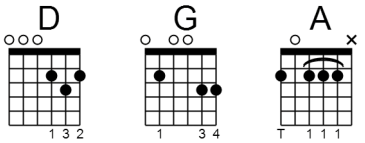
2. Coverversjoner: Når Dylan spiller andres sanger, er han vanligvis respektfullt tro mot originalen. Det gjelder også på dette området. Dette er ikke minst tydelig i den tidligere nevnte serien med Sinatra-inspirerte plater som startet med *Christmas in the Heart* (2009). Her leveres sang etter sang fulle av dominantforbindelser og sirkelprogresjoner av den typen jeg har diskutert ovenfor, fremført med største selvfølgelighet og uten spor av parodi eller distanse.

Det er ellers interessant å notere seg at denne totale neddykkingen i et dominantbasert tonespråk ikke har satt tydelige spor etter seg i hans egne sanger: På *Rough and Rowdy Ways* fra 2020 er vi tilbake til den vanlige dominant-unnvikende stilen igjen.

3. På ett område fremstår det kanskje tydeligere enn noe annet hvordan Dylan faktisk ikke ønsker dominanteffekten: gitarstemminger og de forutsetningene som settes av bestemte tonearter. Her blir det klart at Dylan ikke bare tilfeldigvis ikke spiller dominantseptimakkorder – han unngår dem aktivt og bevisst.

To måter å stemme på som Dylan brukte mye på sekstitallet, kalles «Drop D» og «Drop C». I begge stemmingene stemmes den dypeste strengen ned henholdsvis én og to hele toner, fra E til D og C, derav navnet.

Drop D brukes vanligvis i sanger som går i D-dur. Det gir de følgende tre grepene for hovedakkordene:[18]



Hovedtreklangene i åpen D-stemming: D, G og A.

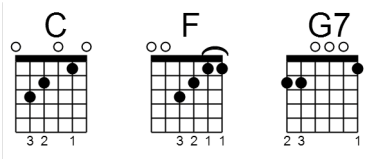
Den viktigste forbindelsen i denne stemmingen er den mellom tonika (D) og subdominant (G), både når det gjelder klangen og på gripebrettet. De har åpne strenger felles, en av fingrene ligger fast mellom de to grepene (ringfingeren på andrestrengen), og overgangen mellom de to grepene krever minimal innsats: Pekefingeren flytter seg et par strenger opp, og lillefingeren faller på plass der den allerede befinner seg.

Dominantgrepet er litt mer besværlig: Det krever større hånd- og armbevegelser, og fordi tommelen må nå hele veien rundt halsen, er det vanskelig å få den lyseste strengen til å klinge ordentlig. Dette høres også tydelig i de sangene der Dylan bruker denne stemmingen: Basstrengen kan mange ganger knapt høres, og førstestrengen høres av og til ikke. Av og til havner den under pekefingeren på andre bånd sammen med de andre strengene.

Et tydelig eksempel på dette er «Rocks and Gravel» i den akustiske soloversjonen som Dylan ofte spilte live i de første årene, for eksempel på Gaslight-innspillingen fra 1962. Her blir det ekstra påfallende fordi sangen spilles med fingerspill, hvor hver enkelt streng høres tydelig – eller i dette tilfellet: *ikke* så tydelig.

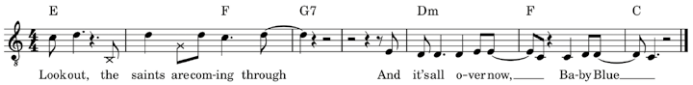
Albumversjonen av «A Hard Rain's A-Gonna Fall» er også verdt å trekke fram, ikke minst siden det er en studioinnspilling. A-dur spilles her på to forskjellige måter. I slutten av innledningen («where have you been, my darling young *one*»), hvor akkorden opptrer som en alminnelig dominant, brukes formen i grepskjemaet ovenfor, og klangforskjellen i gitarstemmen er påtagelig. I de mange «I've …»-seriene, derimot, spilles A-dur ved at G-grepet (000433) flyttes to bånd opp på de lyseste strengene (000655), hvilket betyr at det snarere kan betraktes som en klangvariasjon over de liggende basstrengene, som ikke rikker seg fra sitt solide d-fundament. I denne stemmingen er dominanten altså langt ifra å oppfylle sitt potensial til å stikke seg ut som en djerv og frekk kontrast til tonika.

I Drop C, som brukes i sanger i C-dur, spilles hovedakkordene slik av Dylan:



Hovedtreklangene i åpen C-stemming: C, F og G7.

Igjen er det et nært og naturlig forhold mellom **T** og **S** (C og F) når det gjelder fingersettingen: Lang- og ringfingeren rykker ned en streng, pekefingeren legger seg flat og treffer en streng til, og resten er åpne strenger.

I *denne* stemmingen er det kort vei for fingrene også til dominanten, ifølge prinsippet om minste mulige forflytning av fingrene og utstrakt bruk av åpne strenger. Det interessante er at de sangene Dylan spiller i Drop C, er blant de eneste sangene i hele hans produksjon hvor *septimversjonen* av dominantakkorden forekommer. Her er for eksempel versjonen av «It's All Over Now Baby Blue» fra *Live 1966*:[19]

Bruk av G7 i åpen C: «It's all over now, baby blue» (slutten av verset).

Septimklangen på «through» stikker seg tydelig ut. Tilsvarende markerte septimer finnes i de fleste sanger som spilles i Drop C: «Sad Eyed Lady of the Lowlands», «Just Like A Woman», for bare å nevne noen.

At det handler om aktivt å unngå septimklangen, blir tydelig hvis vi sammenligner de to versjonene av dominantakkorden i de to stemmingene.

Mulighetene for dominantakkord i åpen D og C.

I Drop D ville det vært fullt mulig for Dylan å erstatte det besværlige og ofte klangløse A-grepet med A7 hvis han hadde ønsket det. Ikke bare ville det vært mulig – det er betraktelig lettere å spille, og det ville gjort det mulig å bruke alle strengene fullt ut. Men Dylan er tydeligvis villig til å risikere dårlig klang fremfor å få med den uønskede septimen.

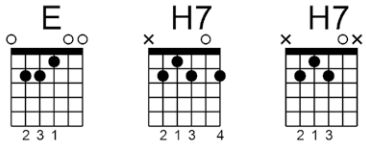
Men i Drop C blir risikoen ved å spille den rene dominanten, G uten septim, for stor. Det er selvfølgelig *mulig* å spille som vist i grepfiguren, men det krever et langt presisjonsstrekk mellom ring- og lillefinger – håndens svakeste fingre – og det er ikke noe man kan tillate seg i en konkret konsertsituasjon hvor man står alene på scenen og er ansvarlig for både sang og akkompagnement. I en *så* ekstrem situasjon tillater Dylan dominantseptimen, men så mye skal det altså til. Så sterkt ser han ut til å mislike denne akkorden – eller i hvert fall foretrekke den rene, enkle dominanten fremfor den forsterkede harmoniske spenningen septimen tilfører.

Ytterligere et eksempel i forbindelse med grep og tonearter kan nevnes. En av de vanligste toneartene å spille blues i er E-dur, takket være den fyldige og kraftige klangen den åpne sjettestrengen gir, men Dylan spiller påfallende sjelden i E-dur, selv om blues er en av hans kjernegenrer.

En av grunnene til dette kunne være at det er vanskeligere å finne septimløse alternativer til dominanten her enn i mange andre tonearter.

Det enkleste er å bruke septimvarianten H7, enten i den fullstendige formen i midten, eller «jukseversjonen» til høyre,

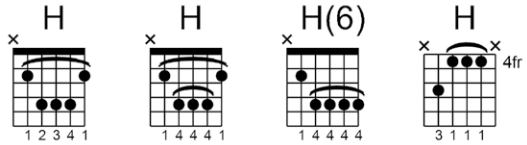
hvor det eneste som skal til for å komme til og fra E, er å bytte om på to fingre:



T og D7 i E-dur.

Det er flere måter å spille H på uten septim, men alle har sine problemer. Versjon 1 og 2 nedenfor er barrégrep, hvor pekefingeren trykker ned alle strengene; i den første versjonen må alle de resterende fingrene klemmes sammen i en ubekvem stilling, i den andre brukes en av de andre fingrene som en ekstra-barré, noe som lett leder til den tredje formen, hvor en ufrivillig sekst klinger med på den lyseste strengen. Et annet alternativ er versjon

4. Det er bekvemt å spille og ligger godt i forbindelse med E-dur, men grepet mangler grunntonen i bassen.



Alternativer for dominantakkorder uten septim i E-dur: (a) bruk av alle fingre; (b) dobbel-barré; (c) med ufrivillig sekst; (d) uten grunntone i bassen.

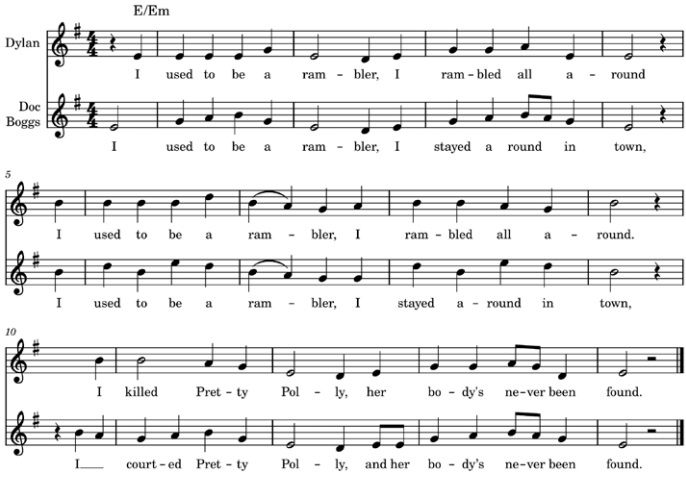
Grunnlaget er for magert til å påstå at dette er årsaken til den lave frekvensen av Dylan-sanger i E-dur, men det stemmer i det minste overens med det mønsteret som tegnes av de øvrige indisiene: Dylan gjør hva han kan for å unngå dominantseptimakkorder.

Hvorfor?

Det naturlige oppfølgingsspørsmålet er: Hvor kommer denne motstanden mot dominanten fra? Igjen er det et spørsmål som selvfølgelig ikke kan besvares entydig – antakelig ikke engang hvis jeg hadde muligheten for å spørre Dylan direkte – men jeg vil skissere to mulige svar. Det ene handler om genre, det andre om språk og uttrykk.

I det sangrepertoaret som utgjør Dylans «leksikon og bønnebok»,[20] er dominantfunksjonen ikke spesielt fremtredende. Det gjelder for den tidlige bluesen såvel som for den britiske balladetradisjonen.

Selv om bluesgenren gjerne forbindes med sterke dominantforbindelser, for eksempel slik vi kjenner den fra Chicago-bluesen, ser det ganske annerledes ut i den tidlige country-bluesen som Dylan gravde seg ned i tidlig i sin karriere. De innspillingene som er bevart fra Dylans opptredener fra den første tiden i New York, før han slo gjennom som plateartist, for eksempel konserten fra The Gaslight Cafe i New York City i oktober 1962 (utgitt i 2005 under tittelen *Live at the Gaslight 1962*), er tydelige eksempler på hvor viktig denne stilen var for Dylan på den tiden.

Og her er det langt mellom dominantene. Det er ingen tilfeldighet at Dylan baserer flere av sine egne sanger helt eller delvis på «Pretty Polly»-mønsteret, hvor en pentatonisk frase – altså en frase som bruker den pentatoniske skalaen, der de to halvtonetrinnene som finnes i en vanlig durskala, er eliminert – synges, først rundt grunntonen, og deretter gjentas rundt det femte skalatrinnet, for så å avrundes rundt grunntonen igjen. Ofte spilles det, både av Dylan selv og av de gamle bluesmusikerne han etterligner, uten noen som helst forandring i harmonisk underlag.

«Pretty Polly», i Dylans egen versjon fra den såkalte Minnesota Party Tape, innspilt i 1961, og i Dock Boggs' versjon, som Dylan åpenbart er inspirert av.

Hva dette mønsteret har til felles med en tonika–dominant-basert harmonikk, er kontrasten mellom to separate toneområder, men når det gjelder den harmoniske spenningens rolle, er forskjellen markant. Det tonale mønsteret som kommer nærmest «Pretty Polly»-mønsteret, er den enkle versjonen av bluesskjemaet som Dylan foretrekker, uten vendinger til **D** og **S** og uten *turnaround*, der akkordene er statiske nivåer som melodier og instrumentalfigurer kan bevege seg relativt fritt til.

«Pretty Polly»-mønsteret får her stå som representant for både tidlig blues og britisk ballade. Som Peter van der Merwe tydelig illustrerer i sin bok *Origins of the Popular Style*, er det sterke likhetstrekk mellom de to tradisjonene, og når bluesen fikk det gjennomslag den fikk i USA, var det ikke minst på grunn av likhetene, både i frasestruktur (AAB, som i «Pretty Polly»), det pentatoniske toneutvalget og fraværet av en grunnleggende harmonisk tenkning.[21]

Beslektet med Dylans bevisste forhold til sin musikalske arv er også en slags anti-estetisk stillingstagen mot det sofistikerte og vakre, som også kunne omfatte dominanten. Når for eksempel Billy Parker – Dylans rollefigur i den merkelige filmen *Hearts of Fire* (1987), som på mange punkter er basert på Dylan selv – sier om seg selv at «I've got simple tastes, in food, women and rock 'n' roll», kunne det like gjerne vært Dylans egne ord. Det samsvarer godt med hans tidlige «estetiske manifest», baksideteksten han skrev til *Joan Baez In Concert, Part 2* allerede i 1963, hvor han avviser skjønnheten, fordi bare det stygge er virkelig («An' I'd judge beauty with these rules / An' accept it only 'f it was ugly»).[22] Dylan foretrekker det enkle fremfor det sofistikerte, og det er ikke urimelig å anta at denne innstillingen også kan ha spilt med i motstanden mot dominantseptimakkorden.

Den antiharmoniske Dylan

Med dette siste poenget er tematikken utvidet fra å gjelde en bestemt akkordtype til å handle om Dylans estetikk. Eksemplene jeg har diskutert så langt, ser ut til å antyde på et mer generelt plan at det i Dylans musikk ikke er harmonikken som styrer den musikalske progresjonen – det er snarere *stemmen* (delvis, men ikke bare, som bærer av *teksten*) og *fraseringen*. De lengre partiene med statiske akkorder er åpne for variasjoner – spontane så vel som planlagte, på samme måte som når det gjelder språket – i stedet for fast regulerte trinn i den tonale harmonikkens etablerte mønstre. Heller enn å benytte seg av akkordrelasjonenes fremadrettede funksjon lar han i større grad hver enkelt akkord stå for seg selv. Han unngår standardiserte progresjoner som går gjennom forutbestemte stadier av ulik hierarkisk betydning, og han nekter å bidra til å etablere ett elements herredømme over

et annet. Dette betyr ikke at alle akkorder er like viktige, det er bare ikke den harmoniske progresjonen som skal bestemme det. Dette ser dessuten ut til å være et bevisst valg.

I en annen sammenheng har jeg argumentert for at det Dylan først og fremst gjør, og som gjør ham så uforlignelig, er å lage «prosamusikk». Et musikalsk uttrykk er – for å parafrasere Edgard Varèses betegnelse «organisert lyd» – menneskelig intendert organisert, stilisert lyd.[23] Ifølge Varèses enkle definisjon omfatter «musikk» både fuglesang, hammerslag i en fabrikk og alminnelig tale. Det som skiller musikk fra fuglesang eller hammerslag, er den menneskelige forståelseshorisont – at den organiserte lyden er intendert som et uttrykk; og det som skiller musikk fra fri tale, er det stiliserte elementet. Blant språklige uttrykk ligger musikk poesien nærmest, med en strammere organisasjon av materialet enn i prosa, og en viss metarefleksjon over forholdet mellom materiale (lyd) og innhold (betydning), som hever det opp fra hverdagstale.

Det Dylan imidlertid gjør, er å behandle musikken som om den var prosa og ikke poesi: Med åpne øyne later han som om musikkens lydverden, som selvfølgelig alltid vil være stilisert og regulert, tross alt fungerer som dagligtale, som prosa.

Han utforsker det rommet som språket og musikken har til felles. Det er dette som er hans kunstform: å utforske sammenhengen mellom språkets lydegenskaper og musikkens kvasibegrepslighet. Han «danser om arkitektur», men han gjør det på gitar og munnspill og med sang i stedet for i artikkelform.[24] Han later som om det er mulig å snakke på prosa i musikkens poetiske verden av rytmemønster og harmoniske progresjoner.

Og innenfor denne rammen har dominanten ingen naturlig plass, fordi den er en rent musikalsk uttrykksform og derfor ikke lar seg «prosifisere». Den rene harmonien er det eneste av musikkens kjerneelementer som ikke har noen direkte parallell

i språket (i den grad ideen om flere stemmer samtidig – selve fundamentet for musikalsk harmoni – kan overføres til språket, vil det fremkalle bilder av høylytt krangel eller maktspill, altså det *motsatte* av harmoni). Dominanten er den reneste representanten for musikalsk harmoni – og det finnes ingenting som tilsvarer septimakkorden i språkets verden, og det finnes ikke noe språklig element i septimakkorden.

Men hvis dominanten i stedet fratas sin harmoniske, altså ikke-språklige rolle, og reduseres til et statisk stadium uten nødvendige konsekvenser (som f.eks. en etterfølgende tonika), kan den likevel innlemmes i den dylanske kunstformen. Dylan er en prosamusiker, og i prosa har dominanten ingen naturlig plass.

Noter

1 Harmoniske analyser av den typen jeg gjør i denne artikkelen, er ikke noe stort tema i Dylan-forskningen, eller for den saks skyld i populærmusikkforskningen generelt, som fra starten har hatt sterk, og i stor utstrekning uttalt, vekt på andre områder enn den klassiske musikkvitenskapen; se f.eks. Richard Middletons klare stillingstagen for en mer sosial og mindre tradisjonelt musikkvitenskapelig tilgang til populærmusikken helt siden *Studying Popular Music* (Open University Press: Milton Keynes, 1990). De poengene jeg tar opp, er derfor i hovedsak resultater av krysspollineringen mellom min akademiske rolle som musikkforsker og min mangeårige fascinasjon for Bob Dylan som musiker, hvilket blant annet har resultert i hjemmesiden dylanchords.com, hvor det i tillegg til gitarakkorder til alle Dylans sanger finnes mer dyptgående analyser enn hva som er vanlig på gitar-sider. Ikke dermed sagt at harmonisk analyse overhodet ikke forekommer i populærmusikkforskningen. Av særlig betydning for min egen

tilgang vil jeg fremheve Peter van der Merwes *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*, (Oxford: Clarendon, 1989), men også Walter Everetts *The Foundations of Rock* (Oxford: Oxford University Press, 2009) og Dominic Pedlers *The Songwriting Secrets of The Beatles* (London: Music Sales, 2010) kan også nevnes.

2 Her bruker jeg noteringssystemet fra funksjonsharmonisk analyse, med **T**, **S** og **D** som forkortelser for hovedfunksjonene, og **Tp**, **Sp**, **Dp** som betegnelse for mollparallellene (hvis tonika er C, er **Tp** = Am). Store bokstaver betegner dur-, små bokstaver betegner mollakkorder. Jeg noterer funksjonsbetegnelser i fet stil. Notenavn står i kursiv, mens akkordnavn står med stor bokstav (med tillagt -m for mollakkorder), så *d* = tonen *d*, D = D-dur, **D** = dominant og **d** = molldominant. «/» angir basstoner, så **T/6** = tonika med sjette skalatone i bassen.

3 Delvis med røtter i tonesystemets fysiske egenskaper, delvis av stilistiske grunner.

4 I engelskspråklig litteratur betegnes tonen et halv trinn under *c* som *b*, og dennes senkede variant *b flat*. Jeg følger her den norske tradisjonen med *h* og *b*.

5 Alle transkripsjoner er mine egne og er basert på konkrete innspillinger. De kan derfor skille seg fra gjengivelser i de offisielle sangbøkene.

6 Eventuelt har vendingen modale trekk, som kan lede tankene til de folkemusikalske inspirasjonskildene Dylan har trukket på gjennom hele sin karriere, selv om denne forbindelsen akkurat i dette tilfellet ikke er åpenbar.

7 Man kan også spekulere på hvorfor Dylan spiller som han gjør i *Budokan*-versjonen fra 1978. To mulige forklaringer er at det store bandet han hadde med på den turneen, krevde fastere arrangementer, og at det for det meste ikke var Dylan selv som sto for disse, samt at hans miserable økonomiske situasjon etter skilsmisse og total flopp med filmen *Renaldo & Clara* kan ha gjort ham mer orientert mot en mer kommersielt gangbar mainstream-stil. Dette er selvfølgelig bare spekulasjoner.

8 Likheten med «Simple Twist of Fate» i dette henseende er antakelig en tilfeldighet.

9 Det er ikke helt sant: I Boston 13. november 2009 forekommer det en antydning til g# i slidegitaren like før neste vers begynner,

samtidig som bassen spiller bassgangen *g-f-e-d-a*, som har vært brukt på dette stedet siden begynnelsen av 90-tallet; tilsammen produserer det unektelig en E7, men noen strukturell rolle i arrangementet kan det ikke sies å ha. I skrivende stund har Dylan spilt sangen 1253 ganger, ifølge bobdylan.com, og jeg kan ikke utelukke at tilsvarende versjoner forekommer også andre steder. Andre midler for å danne overgang mellom de to formdelene dukker opp av og til; i mange livearrangementer endres G-akkorden til G7, så det gjennom den tillagte tonen *f* oppstår en linje *g-f-e*, som leder til kvinten i Am. I 1986 og 1987 går bassen ofte en kort tur forbi tonen *e*, men uten at det følges av resten av akkorden.

10 De resterende trinnene skyldes dels spilletekniske, dels – formodentlig – estetiske forhold. Den fingersetningen som Dylan bruker for H11, x02120, ligger bare én fingerflytning fra hans fore-trukne grep for A, subdominantakkorden som kommer rett før H11: x20120.

11 F.eks. Regina McCrarys «Till I Get It Right» og Carolyn Dennis' «Walk Around Heaven All Day».

12 De tydeligste eksemplene er «Down Along the Cove» fra John Wesley Harding (1968) og tvillingsangene «Meet Me in the Morning» og «Call Letter Blues» fra *Blood on the Tracks* (1975).

13 Se f.eks. «One More Night» fra *Nashville Skyline* (1969).

14 F.eks. «Rita May», «Change my way of thinking», og «The groom's still waiting at the altar». «Gotta Serve Somebody» har samme skjema, men med en første frase som er dobbelt så lang (altså en 16-takters blues).

15 Sanger som følger skjemaet nøyaktig som det er gjengitt her, er f.eks. «From a Buick 6», «Odds and Ends», «Clothes-Line Saga», «Rainy Day Women #12 & 35», «Man of Peace», og med små variasjoner «Highway 61 Revisited», «Cat's in the Well», «Tom Thumb's Blues», Crash on the Levee», og – karakteristisk nok: «Bob Dylan's Blues».

16 «SS» står for «subdominantens subdominant.

17 Tilsvarende «kvintsirkelløp» som i «Christmas Blues» finnes flere steder på samme plate, f.eks. i «I'll Be Home for Christmas» (slutten av verset: | G Hm7-5 E7 | Am7 D7 | G), «Here Comes San-ta Claus» (A7 Dm7 G7 C) og «Have Yourself a

Merry Little Christmas» (B7 E7 A7 D7 Gmaj7).

18 «o» betegner en åpen streng og «x» en streng som ikke skal brukes; tallene nederst angir finger (1 = pekefinger, osv.; T = tommel fra baksiden av gitarhalsen).

19 Under konserten spilles sangen med capo på andre bånd, hvilket innebærer at den klingende to-nearten er D-dur.

20 «Those old songs are my lexicon and my prayer book», intervju med Jon Pareles, «A Wiser Voice Blowin' In the Autumn Wind» i *The New York Times*, 28. sept. 1997; «Songs like 'Let Me Rest on a Peaceful Mountain' or 'I Saw the Light' – that's my religion. I don't adhere to rabbis, preachers, evangelists, all of that. I've learned more from the songs than I've learned from any of this kind of entity. The songs are my lexicon. I believe the songs.» Fra et intervju med David Gates, «Dylan Re-visited», Newsweek, 5. okt. 1997 https://www.newsweek.com/dylan-re-visited-174056

21 Peter van der Merwe, *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music,* (Oxford: Clarendon, 1989).

22 Se også min diskusjon av Dylans skjønnhetsbegrep på bakgrunn av nettopp denne teksten, i «'Beauty May Only Turn to Rust'», i *Judas!*, 8 (2004), s. 33–41.

23 Edgard Varèse og Chou Wen-chung, «The Liberation of Sound», *Perspectives of New Music*, 5 (1966), s. 18. Varése brukte uttrykket som en betegnelse for sin *egen* musikk, ikke som den definisjon av musikk generelt det gjerne fremstilles som.

24 Mange har fått æren for formuleringen om at «Writing about music is like dancing about architecture», alt fra Clara Schumann til Elvis Costello.

Litteratur

Everett, Walter. *The Foundations of Rock*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Gates, David. «Dylan Revisited», *Newsweek*, 5. okt. 1997 https://www.newsweek.com/dylan-revisited-174056.

Middelton, Richard. *Studying Popular Music*. Open University Press: Milton Keynes, 1990.

Pareles, Jon. «A Wiser Voice Blowin' In the Autumn Wind», The New York Times, 28. sept. 1997.

Pedler, Dominic. *The Songwriting Secrets of The Beatles*. London: Music Sales, 2010.

van der Merwe, Peter. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon, 1989.

Varèse, Edgard og Chou Wen-chung. «The Liberation of Sound», *Perspectives of New Music*, 5 (1966), 18.

Østrem, Eyolf. «'Beauty May Only Turn to Rust'», *Judas!*, 8 (2004), 33–41.

Dylans broer
Musikalske og litterære variasjonsledd

Bjarne Markussen

I 1965 krysset Dylan populærmusikkens Rubicon. Han snudde ryggen til folksong-miljøet og «went electric». Fra akustisk til elektrisk gitar, fra solo- til bandformat, fra folk- til rockemusikk. Det var et *point of no return*. Om han senere har kommet tilbake til akustisk gitar og folkesanger i ulike varianter, har han ikke vendt tilbake til miljøet. I stedet har han fortsatt med å utforske nye musikalske landskap.

På *Highway 61 Revisited* innførte Dylan et nytt formledd i noen av sangene sine – en bro eller «bridge». Broen er et kontrastledd, den skiller seg ut fra verset og refrenget, og har vært brukt i populærmusikken siden 1920-tallet. Ikke minst er slagerfabrikken Tin Pan Alley kjent for sine sanger i AABA-form, altså vers–vers–bro–vers, som Arlen og Harburgs «Over the Rainbow», fremført av Judy Garland i *The Wizard of Oz* fra 1939. Tjue år senere fant låtskriverduoen Jerry Leiber og Mike Stoller på å bygge ut A-leddet med et refreng, slik at formelen ble vers/refreng – vers/refreng – bro – vers/refreng, som i «Poison Ivy», innspilt av The Coasters i 1959. Det skulle bli en suksessoppskrift

i pop og rock. Men i folk-miljøet som Dylan tilhørte tidlig på 1960-tallet, var slike former bannlyst:

> The AABA form was also encumbered with negative connotations in the folk revival of the '50s and '60s in the United States, where it was considered taboo. Apparently, the AABA signified a mass-produced commercial entertainment commodity and thus vitiated the claim to authenticity that they felt obligated to uphold. Instead, they wrote songs in the tradition of narrative ballads, blues, and early country in the AAA or «simple verse» form.[1]

Den tradisjonelle AAA-formen, også kalt strofisk form, innebærer at vers følger vers, uten avbrudd av andre formledd. Også Dylan holdt seg til strofisk form de første årene av karrieren, selv om han ofte brukte omkved i versene. Men i 1963–64 kom de første sangene med refreng, som «A Hard Rain's A-Gonna Fall» og «It Ain't Me Babe», og i 1965 kom den første med bro: «Ballad of a Thin Man», hvor sang-jeget i broen henvender seg direkte til Mister Jones: «You have many contacts / Among the lumberjacks / To get you facts / When someone attacks / Your imagination», osv.

På *Blonde on Blonde* (1966) og særlig *Nashville Skyline* (1969) har flere av sangene AABA-form, og enda flere den utvidede varianten AABAA.[2] Slik Beatles på begynnelsen av 60-tallet hadde kombinert rockemusikk med popstruktur, kombinerte Dylan på slutten av 60-tallet countrymusikk med popstruktur.

Følger vi Dylans bruk av sangformer gjennom karrieren – og med form mener jeg den overordnede strukturen i sangen –, oppdager vi at sanger med bro ikke kommer jevnt og trutt, men i faser.[3] Disse fasene synes å være knyttet til de sjangrene Dylan til enhver tid orienterer seg mot. Som nevnt finner vi ingen

broer i folksong-perioden 1961–64, og det gjør vi heller ikke i den gospel-inspirerte perioden 1979–81. Her er det strofisk form eller vers/refreng-form som gjelder. Motsatt kommer de mest utpregede bro-albumene i to perioder. Den første perioden er 1966–70, med *Blonde on Blonde*, *Nashville Skyline* og *New Morning*. Det skjer i kjølvannet av «the British Invasion», Dylans elektriske vending og hans inkorporering av sjangertrekk fra rock og country. Det er verdt å merke seg at de tre albumene er produsert av samme mann, Bob Johnston. Han kan ha hatt en finger med i spillet. Den andre perioden er 1985–90, med *Empire Burlesque, Oh, Mercy* og *Under the Red Sky*. Hvorfor broene igjen florerer her, er ikke lett å si, men det kan være en reaksjon på de foregående gospelpregede albumene, et ønske om formmessig fornyelse. Her flørter Dylan med 1980-tallets pop-estetikk, hvor lydbildet var preget av synthesizere og elektriske trommer, og hvor broer og prechorus var populære form-elementer.[4] Produsenten fikk dessuten en viktigere rolle, og i *Chronicles* vier Dylan et helt kapittel til innspillingen av *Oh, Mercy*, med Daniel Lanois bak spakene. Samlet sett har 20 til 25 prosent av Dylans sanger en bro (min opptelling).

Når det er interessant å undersøke Dylans broer, har det selvsagt også med tekstene å gjøre. Sanglyrikken er mer «modulbasert» enn skriftlyrikken. De lyrisk-musikalske modulene vi kaller vers, refreng, bro osv. har ulike funksjoner i sangen, for eksempel å fortelle en historie, repetere et poeng, føre sangen inn på et nytt spor eller dra publikum med på allsang.[5] Når det gjelder broen, har populærmusikkforskningen for lengst slått fast at den er et musikalsk kontrastledd.[6] Men spørsmålet om hvilken *litterær* funksjon broen har, har knapt vært stilt. Hva gjør broen med *sangteksten*? Danner den en kontrast til verset, og i så fall på hvilken måte? Skal man undersøke dette, er Dylans sanger det beste stedet å begynne.

Mitt hovedpoeng er at selv om det ikke er noen *nødvendig* sammenheng mellom den musikalske og lyriske siden ved broen (de kan være skrevet helt uavhengig av hverandre), vil det i sanglyrikken være en *tendens* til at det skjer noe nytt i teksten når det skjer noe nytt i musikken. Det ligger i sakens natur, dvs. i samspillet mellom tekst, musikk og fremføring. Som musikalsk kontrastledd *inviterer* broen til en vending i teksten, for eksempel en perspektivendring, en refleksjon eller et sprang i tid. Dersom denne invitasjonen besvares, føres teksten inn på en nytt spor – og deretter tilbake til hovedsporet i det påfølgende verset eller refrenget. For sangskriveren blir broen et incitament til å utvide eller utdype perspektivet. Jeg skal gi noen eksempler på hvordan Dylan gjør det. Men først en avklaring av begrepet.

Hva er en bro?

Begreper som «vers», «refreng», «bro», «prechorus» og «postchorus» er relasjonelle, de må forstås i sammenheng med hverandre. De to siste betegner formledd som kommer henholdsvis før og etter refrenget, eller «chorus» på engelsk.[7] Når det gjelder vers og refreng, har disse som regel ulik melodisk og harmonisk struktur, men dette er ikke i seg selv nok til å avgjøre hva som er hva. Hovedforskjellen er at verset nesten alltid har ny tekst for hver gang den musikalske sekvensen gjentas, mens refrenget har samme tekst. I versene skjer det en litterær utvikling, de driver sangen fremover, for eksempel ved å fortelle en historie eller skildre en tilstand. Refrenget på sin side bremser den fremadskridende bevegelsen, repeterer et sentralt poeng og løfter sangen opp mot et klimaks.

Hva så med broen? Den skiller seg fra de andre formleddene både musikalsk og tekstlig. Den «tar av» fra et vers eller et

refreng, gjør noe annerledes og leder deretter frem mot et nytt vers eller refreng. Derfor ender broen vanligvis ikke på grunntonen, men på skalaens femte trinn, dominanten. Walter Everett skriver i *The Foundation of Rock*:

> Most pop songs have a bridge, a section that provides greatest contrast to the verse. If the chord changes are simple in the verse, they may become complex in the bridge, and similar contrasts may hold true for other musical qualities: texture may thin out, melody may move to a different register, the key may change, the lyrics may become deeply introspective or begin to reach out more desperately. Sometimes the bridge reflects a singer's consideration of an alternative view to that expressed in the song's main thrust. The bridge nearly always builds up to an anticipatory V or Vm7, in a retransitional motion ending an open phrase group with a call for the return of I in a verse or chorus, sometimes with an exciting vocal spilling-over [...].[8]

Den siste setningen betyr at broen nesten alltid ender på dominanten, enten i form av en dur-akkord (V) eller en moll-akkord med den syvende tonen i tillegg (Vm7). Det er her man finner ledetonene som bringer oss tilbake til grunntonen, «the return of I in a verse or chorus».[9]

Sangteksten kan ifølge Everett enten bli mer introspektiv eller mer ekspressiv i broen, som åpner for nye perspektiver og gir anledning til vokal intensivering. Det mest kjente eksemplet hos Dylan er slutten av broen i «Ballad of a Thin Man»: «to tax-deductible charity organisatioooooooons». Appen og Frei-Hauenschild skriver at broens kontrastfunksjon «may be encapsulated in the lyrical content through a change of perspective or subject, through commentary of any kind, through exemplification, irony, or other literary means. In narrative songs,

the bridge may contain the decisive turning point in the story.»[10] Også Charles O. Hartman bemerker at den lyriske modusen kan endres: «the lyrics turn more abstract, shift tense, abandon detachment for pleading, and so on.»[11] Og i boka *Songwriting. Essential Guide to Lyric Form and Structure* skriver Pat Pattison følgende om broen:

1. It is a DEVELOPMENTAL section.
2. It develops a new perspective or contrasting idea.
3. It unbalances the section by moving away from established structures, creating structural tension.
4. It is resolved by a return to previously established structures,

Thus, 5. It is frequently the lyric's most unbalanced section.[12]

Kontrast, forandring, spenning, ubalanse: Med slike nøkkelord omtales broen i populærmusikkforskningen.

Hvilke litterære funksjoner har broen?

I noen sanger er broen utelukkende et musikalsk variasjonsledd, mens teksten fortsetter i samme spor uanfektet av endringene i musikken. Det kan for eksempel skje når teksten er skrevet først og musikken lagt på i ettertid. I andre (og trolig flere) tilfeller vil tekst og musikk være tilpasset hverandre. Da vil det musikalske variasjonsleddet invitere til en tekstlig endring eller omvendt: En kontrasterende strofe vil invitere til en musikalsk variasjon. Broens litterære funksjon er *å bringe teksten inn på et nytt spor*. Når den deretter vender tilbake til hovedsporet, ser vi situasjonen med en dypere forståelse eller et utvidet perspektiv. At teksten bringes inn på et nytt spor, betyr at det skjer en betydningsfull endring i den fortellingen, situasjonen eller tilstanden som

skildres i versene, eller i den talehandlingen som utføres der. Det kan dreie seg om:

- Innskutte refleksjoner over de omtalte hendelsene
- Kontekst og bakgrunnsinformasjon
- Forskyvninger i tid, f.eks. i form av minner
- Forflytninger i sted, f.eks. fra byen til naturen
- Endring av situasjonen, f.eks. fra trygghet til utrygghet
- Endring av synsvinkel, f.eks. fra jegets til du-ets perspektiv
- Endring av sinnstilstand, f.eks. følelsesmessig intensivering
- Endring av talehandling, f.eks. fra fortelling til bekjennelse
- Endring av grammatisk eller retorisk form

Listen er ikke utfyllende, for i broen kan alle språkets muligheter tas i bruk. Flere av endringene kan dessuten forekomme samtidig. Poenget er at broen gir anledning til å vri og vende på tekstens forløp. Siden den er et formledd som skaper en vending, kan den kalles en sanglyrisk *trope*, av gresk *tropos*, «vending», «dreining».

Broen som refleksjonsrom: «Everything Is Broken», «I Threw It All Away» og «Man in the Long Black Coat»

Én type vending skjer når sangen tar en pause fra den handlingen som skildres i versene, og begynner å reflektere over begivenhetene. Her kan det også forekomme sammenfatninger og generaliseringer, som i «Everything Is Broken» fra *Oh, Mercy* (1989). Sangen er bygd over et bluesskjema, men har også to broer, hver på fire takter: AABABA. Det er en såkalt *list song* eller *catalog*

song, hvor oppramsinger brukes som virkemiddel, gjerne på en humoristisk måte. Hos Dylan er det ødelagte ting som listes opp, både fysiske («Broken dishes, broken parts»), emosjonelle («Streets are filled with broken hearts») og språklige («Broken words never meant to be spoken»). Oppramsingene uttrykker et forgjengelighetsmotiv. Her er det tilsynelatende ikke noe håp, alt er ødelagt. Det eneste lyspunktet ligger i språket selv, i det viddet og overskuddet som rimene og den finurlige sidestillingen av ulike virkelighetsområder skaper.

I kontrast til versenes opplisting av partikulære ting har broene generaliserende helsetninger. De er som variasjoner over Murphys lov.[13] I den første broen innføres et (allment) du: «Seem like every time you stop and turn around / Something else just hit the ground.»[14] I den andre dukker det i tillegg opp et jeg, og da kan du-et forstås som en bestemt person, kanskje en kjæreste. Det antydes at det er du-ets *fravær* som får verden til å rase sammen: «Every time you leave and go off someplace / Things fall to pieces in my face.» Her får forgjengelighetsmotivet en psykologisk dimensjon. I «Everything Is Broken» er det i broene at refleksjonen foregår, mens versene leverer råstoff i form av virkelighetsfragmenter.

«I Threw It All Away» fra *Nashville Skyline* er en av de enklere Dylan-sangene, i alle fall tilsynelatende, for det er vanskelig å si hvor oppriktig Dylan bruker country- og pop-klisjeene. Hele albumet har et lekende, kanskje til og med ironisk, preg, med utstrakt bruk av AABA-form. Slik også i «I Threw It All Away», hvor jeget i de to første versene bebreider seg selv for å ha skuslet bort kjærligheten: «I was cruel / I treated her like a fool»; «I must have been mad / I never knew what I had / Until I threw it all away». I broen stanser fortellingen brått og slår over i en refleksjon over kjærlighetens betydning i livet:

Love is all there is, it makes the world go 'round
Love and only love, it can't be denied
No matter what you think about it
You just won't be able to do without it
Take a tip from one who's tried

Her formulerer Dylan en kjærlighetsmetafysikk. Det er den ene kraften som «makes the world go 'round», om ikke i fysisk forstand, så i alle fall sosialt og eksistensielt. Hva man tenker om den, spiller ingen rolle, for man kan likevel ikke klare seg uten.

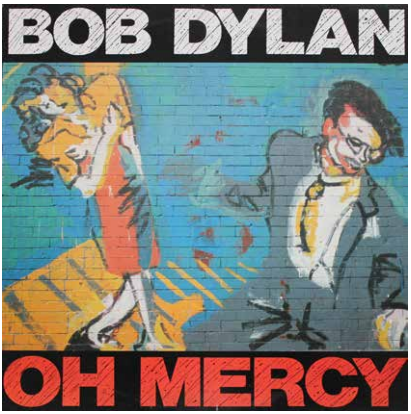
I siste vers er vi tilbake på det konkrete, mellommenneskelige planet, men nå flyttes perspektivet fra fortid til fremtid. Refleksjonen skal omsettes i praksis og investeres i fremtidige forhold. Men noe løfte om bot og bedring får vi ikke, det er ikke Dylans stil. I stedet gjør sangen nok en vending, en forskyvning fra *jeg* til *du*: «So if *you* find someone that gives you all of her love / Take it to *your* heart, don't let it stray» (min kursiv). Dette du-et kan også inkludere jeget, men det er først og fremst et du som lytteren kan identifisere seg med. Dermed plasserer jeget seg i en belærende posisjon, mens lytteren bare kan nikke samtykkende. Slik turnerer Dylan et velkjent tema på en elegant måte.

Mer uutgrunnelig er «Man in the Long Black Coat», som Dylan vier mye plass til i *Chronicles*. Den ble åpenbart viktig for innspillingen av *Oh, Mercy*, som Daniel Lanois produserte:

I had a feeling about it and so did he. The chord progression, the dominant chords and the key changes give it the hypnotic effect right away – signal what the lyrics are about to do. The dread intro gives you the impression of a chronic rush. The production sounds deserted, like the intervals of the city has disappeared. It's cut out from the abyss of blackness – visions of a maddened brain, a feeling of unreality – the heavy price of gold upon someone's head. Nothing

> standing, even corruption is corrupt. Something menacing and terrible. The song came nearer and nearer – crowding itself into the smallest possible place. We didn't even rehearse the song, we began working it out with visual cues. Before the lyrics even came in, you knew that the fight was on. This is Lanois-land and couldn't have been coming from anywhere else. The lyrics try to tell you about someone whose body doesn't belong to him. Someone who loved life but cannot live. Any other instrument on the track would have destroyed the magnetism. After we had completed a few takes on the song, Danny looked over to me as if to say, This is it. It was.[15]

Dylans skildring av den skjebnetunge atmosfæren er i seg selv fascinerende, men samtidig en påminnelse om at det kan være langt mellom dikterens og lytterens idé om hva som foregår. Sangteksten sier ikke et ord om at hovedpersonen er «someone whose body doesn't belong to him», eller at han «loved life but cannot live». At den mystiske mannen med den lange, svarte kappen er en plaget sjel, er det likevel ikke tvil om. Det er noe *unheimlich* over ham, kanskje har han også diabolske trekk.



Oh, Mercy (1989).

Noe av atmosfæren kan tilskrives rytmen, en litt vuggende 6/8 takt. Når det gjelder Dylans «chord progression, the dominant chords and the key changes», beveger disse seg innenfor et standard tonika–subdominant–dominant-mønster, med en stadig veksling mellom parallelltoneartene A-dur og f#-moll. Den hyppige bruken av forbindelsen tonika–dominant er imidlertid uvanlig hos Dylan.[16] Slik er åpningslinjene:

f#m A E c#m
Crickets are chirpin', the water is high,
f#m A E f#m
There's a soft cotton dress on the line hangin' dry.

F#-moll og A-dur er tonika i sine respektive tonearter, mens c#-moll og E-dur er dominanter. Faktisk forekommer det ikke en eneste subdominant i versene. De kommer først i broen og endrer stemningen slik at man skulle tro at sangen skifter toneart, noe den ikke gjør.

Formen er AAABA, og omkvedet forteller om mannens dragende kraft på kvinnen som har spurt om han vil danse: «She gone with the man in the long black coat», «There was dust on the man …», «She gave her heart to the man …», osv. Mannen selv beskrives delvis gjennom vitneutsagn. «Somebody» har sett ham streife rundt utenfor dansehallene, og «somebody» sier at han siterer fra Bibelen. I tredje vers forfølges den bibelske linjen, for her dukker det opp en predikant som sier: «Every man's conscience is vile and depraved / You cannot depend on it to be your guide / When it's you who must keep it satisfied.» Hva betyr det? Ideelt sett skal vi følge vår samvittighets røst, men siden den er fordervet, er den en dårlig guide. Hvilken moralsk guide skal vi da følge? Predikanten vil nok svare Bibelen, og det ville kanskje også Dylan ha gjort ti år tidligere. Men nå, i

1989, nøyer fortelleren seg med denne kommentaren: «It ain't easy to swallow, it sticks in the throat.» Det er hardt å svelge at vi ikke er så samvittighetsfulle som vi burde være, men å *innse* det er likevel en begynnelse. Så kommer broen, som består i en fortettet refleksjon over livets feiltakelser:

> There are no mistakes in life some people say
> And it's true sometimes you can see it that way
> But people don't live or die, people just float
> She went with the man in the long black coat

Når dette synges, og ikke bare leses, får den andre linjen en enjambement-effekt. Først høres det ut som om «it's true sometimes» bekrefter påstanden om at det ikke fins feiltakelser i livet, men så oppdager man at det er en aksept av at man noen ganger «can see it that way», hvilket er noe annet. Hva mener «some people» med at det ikke fins feiltakelser i livet? De kan enten mene at alle handlinger er forutbestemte eller determinerte av faktorer utenfor vår kontroll, slik at de ikke kan unngås. Da kan de ikke være gale, moralsk sett. Eller de kan mene at såkalte «mistakes» er nødvendige for at vi skal kunne lære og utvikle oss. Da har de en positiv effekt. Det ser ut til at fortelleren erkjenner dette som mulige synspunkter, uten å bekrefte dem. I stedet løftes diskusjonen fra et moralfilosofisk til et eksistensfilosofisk nivå: «But people don't live or die, people just float.» Dette forklares heller ikke nærmere, men en mulig tolkning er at enkeltmenneskets liv og død, dets dygder og feiltakelser, må sees som en integrert del av en evig flyt, en stadig bevegelse mellom vekst og forfall. Det er i så fall en påstand som kan tangere mange religiøse og filosofiske posisjoner, både arkaiske, kristne, hegelianske og vitalistiske. Kanskje er det denne «flyten» kvinnen er i når hun «went with the man in the long black coat»?

Etter dette intermessoet vender sangen tilbake til hovedsporet. Siste vers antyder at hengivelsen har vært skjebnesvanger. De to har forsvunnet, hun har ikke gitt lyd fra seg, og det eneste sporet etter dem er et uhyggelig landskap med tåke over vannet, veltede trær og en vibrerende, destruktiv kraft: «Somebody is out there beating on a dead horse.» Det er nærmest en horror-avslutning, og hadde det ikke vært for broens eksistensfilosofiske løft, ville sangen vært lite annet enn en grufull fortelling. I stedet blir fortellingen en klangbunn for refleksjoner om samvittighet og feiltakelser, begjær og død.

Broen som tidsmaskin: «Oh, Sister» og «You're Gonna Make Me Lonesome When I Go»

En annen form for vending er forflytninger i tid og sted. I «Oh, Sister» fra *Desire* (1976) skjer det et sprang fra nåtid til fortid. Sangen har AABA-form, om vi ser bort fra de mange for- og mellomspillene, som går over versets akkordskjema. Den musikalske signaturen er møtet mellom Dylans munnspill og Scarlet Riveras fiolin, som gir assosiasjoner til romani-musikk og bidrar til det omstreifende imaget Dylan bygget opp i denne perioden, ikke minst gjennom Rolling Thunder-turneen, hvor Rivera var med. I versene bidrar Emmylou Harris med en andrestemme, slik at man får inntrykk av at både mannen og kvinnen i teksten stemmer i. Men man oppdager raskt at det er mannens perspektiv som gjelder.

Sangen er en henvendelse fra et jeg til et du, og hvert vers begynner med «Oh, sister», noe som gir sangen et hymnisk preg. Selv kaller han seg «brother», og her er det ikke tale om et biologisk, men et religiøst slektskap med erotiske overtoner. Joan

Baez mente sangen handlet om henne, og ble sterkt provosert. Hun ga svar på tiltale i «O Brother!» året etter: «And would you kindly tell me, mister / How in the name of the Father and the Son / Did I come to be your sister?»[17]

I versene prøver jeget å overtale du-et til å ta imot ham med åpne armer. Det synes han at han fortjener: «Oh, sister, when I come to lie in your arms / You should not treat me like a stranger»; «am I not a brother to you / And one deserving of affection?» Lengselen er ekte, men tonen paternalistisk, med en veksling mellom forbud i første vers («You should not») og retoriske spørsmål i andre vers («am I not»). Han går ikke av veien for å advare mot Guds misnøye med hennes avvisninger: «Our Father would not like the way that you act / And you must realize the danger»; «is our purpose not the same on this earth / To love and follow His direction?» Det er kort sagt Guds vilje at de skal ligge sammen – et tvilsomt, men neppe uvanlig sjekketriks. I tredje og siste vers fortsetter overtalelsen. Hun vil utløse sorg («create sorrow») dersom hun snur seg vekk når han banker på døra, og dessuten kan det da være for sent: «Time is an ocean but it ends at the shore / You may not see me tomorrow.» Skal han dø, reise bort? Han spør ikke hva hun kunne tenke seg, det er nå eller aldri.

Hva så med broen? Den skifter toneart fra C-dur til G-dur og bringer oss tilbake i parets dramatiske forhistorie:

> We grew up together
> From the cradle to the grave
> We died and were reborn
> And then mysteriously saved

Ikke bare har de vokst opp sammen, de er døde, gjenfødt og frelst, i hvert fall i åndelig forstand. Det er snakk om et skjebnefellesskap med langvarige, nære og sterke bånd. Da er det ikke

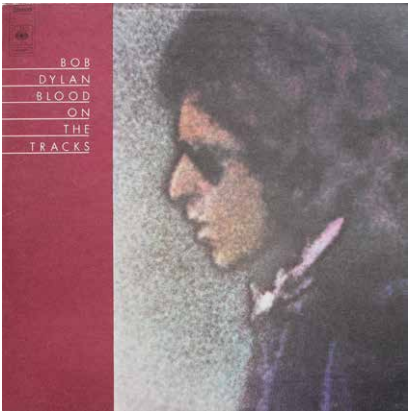
rart at et erotisk begjær gjør seg gjeldende, selv om måten begjæret uttrykkes på, har karakter av utpressing. Broen bringer oss imidlertid ikke bare tilbake i tid, men også over i en slags mytisk virkelighet, som minner om den Dylan omtaler i sin lovprisning av folk-musikken i *Chronicles*, en verden med «more archaic principles and values; one where actions and virtues were old style (...) – ideal and God-fearing».[18] Gisle Selnes skriver i *Den store sangen*:

> Ambivalensen sangen utstråler er både fascinerende og foruroligende: Når sang-jeget sier at «our Father» ikke vil sette pris på måten hun avviser ham på – og oppfordrer henne til å tenke over risikoen hun dermed løper – er det umulig å si om dette er en uholdbar «erotisk» utpressing, eller om vi befinner oss i en gammeltestamentlig allegori på linje med dem vi finner i «All Along the Watchtower» eller «Shelter from the Storm».[19]

Antakelig er det begge deler, og her bidrar broen både med et psykologisk forklarende tilbakeblikk og en forskyvning mot en «gammeltestamentlig allegori». Fra et feministisk perspektiv gjør det ikke saken bedre, men det er et åpent spørsmål om sangen står inne for jegets forføreriske strategier, eller om den blottlegger og avslører dem. Albumet heter tross alt *Desire*.

I «You're Gonna Make Me Lonesome When You Go» går bevegelsen motsatt vei – fra nåtid til fremtid. Denne sangen fra *Blood On the Tracks* (1975) blir fremført med gitar, munnspill og bass, og består av fem vers (med refrenglinje) og to broer: AAABABA. Den har tre tidsplan: En fortid med konfliktfylte kjærlighetsforhold som kan sammenlignes med tidligere poeters («Mine've been like Verlaine's and Rimbaud»), en nåtid med et nærmest fullkomment forhold («This time around it's more correct / Right on target, so direct») og en foregrepet fremtid

hvor jeget er forlatt og ensomt («You're gonna make me lonesome when you go»). I siste strofe nevnes dessuten tre stedsnavn som peker mot biografiske hendelser. Både Honolulu, San Francisco og Ashtabula er ifølge dylanologene byer hvor Ellen Bernstein har bodd. Hun var ansatt i Columbia Records, og i 1974–75 hadde hun og Dylan et utenomekteskapelig forhold. *Blood on the Tracks* ble spilt inn da dette gikk mot slutten.[20]



Blood On The Tracks (1975).

Omkvedet «You're gonna make me lonesome when you go» kan tolkes på flere måter. Én mulighet er å lese «when you go» som en eufemisme for «når du dør». Erling Aadland legger vekt på den petrarkiske inspirasjonen og tolker sangen som en dødselegi: «Det petrarkiske innebærer (...) at den døde kjære inderliggjøres som oversanselig bilde.»[21] Dette fins det spor av i teksten, særlig i siste vers, hvor det heter: «But I'll see you in the sky above / In the tall grass, in the ones I love.» Aadland skriver: «Hun lever altså videre både oppe og nede, ute og inne, i naturen og i menneskelig omsorg og kjærlighet. Da er det ikke uberettiget å si at hun er blitt oversanselig.»[22] Sant nok, men hvis det er

hennes død som foregripes, må også linjen «Yer gonna have to leave me now, I know» i samme vers tolkes i retning av «Jeg vet at du kommer til å dø fra meg ganske snart». Men det er ikke noe i teksten som tyder på det, og det bryter dessuten med den relativt positive stemningen i sangen. En annen mulighet er å tolke «when you go» som «når du du gjør det slutt». Jeget vet at forholdet snart er over, selv om årsaken ikke blir nevnt. Det forhindrer ikke at du-et blir inderliggjort og idealisert.

Et tredje alternativ er å tolke «you» som en allegorisk skikkelse. Det er nemlig ikke en kvinne som går forbi husdøra i åpningslinjene, men kjærligheten selv: «I've seen love go by my door / It's never been this close before.» Vi får knapt et glimt av ansiktet hennes, bare «Crimson hair across your face», og attributtene er blomster, «Purple clover, Queen Anne's lace». Allegoriseringer av kjærligheten finner vi også hos Petrarca, men i denne sangen er det vanskelig å holde det bokstavelige og det allegoriske atskilt. Kvinnen med det mørkerøde håret og den allegoriske skikkelsen felles inn i hverandre. En slik modernistisk «innfellingsteknikk» sporer den tyske litteraturforskeren Hugo Friedrich tilbake til Arthur Rimbaud, som også nevnes i sangen.[23]

Hva så med broene? De uttrykker to ulike sinnstilstander og to ulike tidserfaringer. Den første står i forlengelsen av den nyvunne kjærligheten som feires i de første versene. Her skjer det en forskyvning i *sted*, fra huset til et pastoralt landskap:

> Flowers on the hillside, bloomin' crazy
> Crickets talkin' back and forth in rhyme
> Blue river runnin' slow and lazy
> I could stay with you forever and never realize the time

Kjærlighetslandskapet har utsprungne blomster, snakkende gresshopper og en bedagelig strømmende elv. Det summer av

liv, men samtidig har naturen en stillestående kvalitet som korresponderer med opplevelsen av at også tiden står stille: «I could stay with you forever and never realize the time.» Et trokeisk versemål dominerer i de første linjene («Flowers on the hillside, bloomin' crazy»), men løser seg opp i en friere språkrytme idet elva nevnes.[24] Naturen har lyriske egenskaper, selv gresshoppene snakker «in rhyme».

I den andre broen skjer det en forskyvning i *tid*. Vi befinner oss i en forestilt fremtid, og her utdypes meningen med refrenglinjen. Hva betyr det egentlig at «You're gonna make me lonesome»? Det betyr:

> You're gonna make me wonder what I'm doin'
> Stayin' far behind without you
> You're gonna make me wonder what I'm sayin'
> You're gonna make me give myself a good talkin' to

Dylan bruker ikke sentimentale uttrykk. Ensomheten er en selvkritisk og selvrefleksiv tilstand, hvor hovedordet er «wonder». Jeget er splittet: Hva gjør jeg her uten deg; hva er det egentlig jeg snakker om? Å gi seg selv «a good talkin' to» betyr å ta en alvorsprat med seg selv. Kanskje har han seg selv å takke for bruddet? Dette sporet kan vi følge videre i det siste verset, for til ensomheten hører også en søkende lengsel:

> I'll look for you in old Honolulu
> San Francisco, Ashtabula
> You're gonna have to leave me now, I know
> But I'll see you in the sky above
> In the tall grass, in the ones I love
> You're gonna make me lonesome when you go

Selv om du-et er fraværende, ser han (etter) henne overalt, i det høye og i det lave. Leser vi henne som en allegorisk figur, er det en pan-erotisk virkelighet som omgir jeget. Men det hjelper ikke stort, for kjærligheten er uansett flyktig og ukontrollerbar. Til sist står man ensom igjen. Hva ensomheten innebærer, er det broen som forteller oss.

Broen som tilbaketrekning: «Went to See the Gypsy»

En tredje type vending skjer når sangen lar en person trekke seg tilbake fra den situasjonen som skildres i versene, for eksempel for å søke ro og klarhet. I «Went to See the Gypsy» fra *New Morning* (1970) befinner vi oss i et showbusiness-miljø. Sangens jeg er trolig selv artist, og han er på vei for å møte en betydningsfull person på et stort hotell. Her møter han to personer, først «the gypsy» i et mørkt, overfylt rom og deretter «a pretty dancing girl» i lobbyen. Når han vender tilbake på morgenkvisten, er rommet tomt og begge borte, og det er i korte trekk hele handlingen. Vi får to stedsangivelser. Danserinnen sier at «the gypsy … did it in Las Vegas, and he can do it here», mens jeget ser sola stige opp fra «that little Minnesota town». Begge stedene kan knyttes til store navn: Dylan selv er oppvokst i Hibbing i Minnesota, mens Las Vegas har huset entertainere som Frank Sinatra og Elvis Presley, begge forbilder for Dylan.[25] Når det gjelder den avsluttende soloppgangen, kan det nevnes at Elvis spilte inn sine første, legendariske singler på Sun Records i Memphis i 1954–56. Slike konnotasjoner har holdt liv i et rykte om at sangen handler om et møte mellom Dylan og Elvis, eventuelt et fiktivt møte.[26] Clinton Heylin skriver at Dylan overvar et Elvis-show i Las Vegas vinteren 1970 og «seized

the opportunity to go backstage and meet the singer»,[27] men Dylan har benektet at et slikt møte fant sted: «I never met Elvis because I didn't want to meet Elvis.»[28]

Sangen har en klassisk AABA-form uten refreng, men med varierende lengde på versene. De to alternative versjonene på bootleg-albumet *Another Self Portrait (1969–1971). The Bootleg Series Vol. 10* viser hvordan Dylan har jobbet med den. På demoen spiller han gitar, og her har broen en annen tekst enn på *New Morning*. I den andre versjonen er den endelige teksten på plass, og her spiller Dylan el-orgel med melodiske ornamenteringer i et langsomt tempo. På *New Morning*-versjonen er tempoet skrudd betraktelig opp (150–160 slag i minuttet), el-orgelet er trukket i bakgrunnen og overlatt til Al Kooper, mens Dylan selv spiller relativt enkle pianoakkorder. Instrumenteringen er ikke ulik den på «Ballad of a Thin Man», men her er rytmikken mer kompleks, ikke minst på grunn av samspillet mellom piano og orgel (on- og off-beat), samt noen innskutte «halve» takter her og der (altså 2/4). De språklige og musikalske frasene er demonstrativt usynkrone. Ofte begynner en tekstlinje omtrent midt i en takt og slutter omtrent midt i en annen takt, slik at det blir noe skakt og skjevt over sangen.

Hvem er «the gypsy»? Tydeligvis en berømt person på gjennomreise, kanskje på turné. Vi vet ikke om jeget er invitert eller oppsøker ham frivillig, men de synes å ha et visst kjennskap til hverandre: «He smiled when he saw me coming / And he said, 'Well, well, well'.» Likevel blir det med høflighetsfrasene: «'How are you?' he said to me, / I said it back to him.» Det er *fraværet* av dypsindige replikker som er påfallende. Som så ofte ellers forblir det viktigste usagt. I andre vers går jeget ned i lobbyen for å «make a small call out», trolig en telefonsamtale. Her treffer han danserinnen som roper at han må «go back to see the gypsy». Med trefotede trokéer og tiraderim beskriver hun ham slik:

He can move you from the rear
Drive you from your fear
Bring you through the mirror
He did it in Las Vegas
And he can do it here

Dette er en mann som gjør noe med deg: «move you», «drive you», «bring you» – og «you» betegner vel her enhver håpefull artist. Det er nærmest en magisk kraft over «the gypsy». Han kan flytte deg fra «the rear», det vil si fra de bakre rekkene og – underforstått – til de fremste. Han kan drive deg ut av frykten og hjelpe deg gjennom speilet. Hva slags speil er det tale om? Her har vi trolig en intertekstuell referanse, enten til Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* fra 1871, hvor speilet er portalen til en parallellverden hvor alt er snudd på hodet, eller til Hermann Hesses *Der Steppenwolf* (*Steppeulven*) fra 1926, som har en kompleks speilsymbolikk. Romanen ble oversatt til engelsk både i 1929 og i 1963 og ble en kultbok på 60-tallet. Det kanadisk-amerikanske rockebandet Steppenwolf tok navn etter den, og i 1974 ble den filmatisert med Max von Sydow og Dominique Sanda i hovedrollene. I romanen skildres et trekantforhold mellom jeg-fortelleren Harry, danserinnen Hermine og jazzmusikeren Pablo, en relasjon som kan minne om den som beskrives i Dylans sang.[29] Pablo har et «magic theatre» hvor man blir konfrontert med ulike sider av sin personlighet. Det er formet som en hestesko, med speil på den ene veggen og dører på den andre. Harry og Hermine er også hverandres speil: «Doesn't your learning reveal to you that the reason why I please you and mean so much to you is because I am a kind of looking-glass for you, because there's something in me that answers you and understands you.»[30] Carroll- og Hesse-referansene åpner for å tolke «the mirror» som en portal til et magisk showbusiness-teater og «the pretty dancing girl»

som en speiling av jeg-et. Når hun roper at han skal gå tilbake til «the gypsy», adlyder han faktisk i siste vers, slik Harry adlyder Hermine. Men da er det for sent, magien er borte. «The gypsy» må enten være en promotor eller arrangør som kan åpne dørene til rampelyset, eller en artist med en særegen inspirasjonskraft, slik Buddy Holly og Woody Guthrie var for Dylan. Men i motsetning til disse er det noe fetert over «the gypsy». Han er fanget i showbusiness-maskineriet, og både han og følget hans er borte like snart som de dukket opp.

Så langt versene. Når broen kommer, flyttes oppmerksomheten vekk fra den oppjagede situasjonen. Nå står jeget alene og vender blikket ut mot lysene som reflekteres av elva. Musikalsk skifter sangen toneart, fra Bb-dur til Eb-dur, slik at også stemningen endres. I demo-versjonen lyder teksten:

Oh, the lights were on the river
Shining from outside
I contemplated every move
Or at least I tried

På *New Morning* er den slik:

Outside the lights were shining
On the river of tears
I watched them from the distance
With music in my ears

I den endelige versjonen har elva blitt en tårestrøm, «the river of tears». Er det en projeksjon av jegets sinnstilstand? En referanse til bluestradisjonen via Mississippi River, som har sitt utspring i Minnesota? I demoversjonen forsøker jeget bevisst å kontemplere hver bevegelse i lyset, som en impresjonist; i albumversjonen

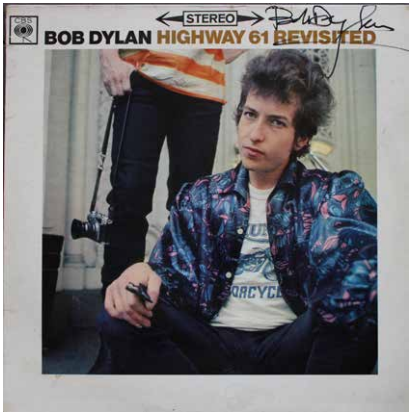
betrakter han derimot lyset mer på avstand, «With music in my ears». Det kan enten bety at han hører musikk fra lobbyen eller musikk for sitt indre øre. Kanskje skapes det ny musikk i denne kontemplative tilstanden.[31] Jeget har snudd ryggen til den ropende danserinnen og gått inn i en tilstand av konsentrert, skapende ro. Broen representerer et øyeblikk av eksistensiell autentisitet, knyttet til lysets refleksjoner i elva.

Hvor lenge det varer, vet vi ikke, men det er «nearly early dawn» når han vender tilbake til rommet, som nå er tomt. Sirkuset har reist videre, og jeget står igjen omtrent som Landstrykeren i sluttscenen av Chaplins *The Circus*. I demoversjonen heter det: «So I watched that sun come rising / In a little Minnesota Town.» På *New Morning* er dette endret til «*From that* little Minnesota town». Igjen understrekes den betraktende distansen. Kanskje er han ikke *i*, men utenfor den lille byen. Og nok en gang er det lyset som betraktes – motstykket til det mørke hotellrommet. «Went to See the Gypsy» gir et ambivalent bilde av showbusiness-verdenen, med stjerner, skjønnheter og jag etter suksess. Jeget oppsøker det frivillig, men opplever det som overflatisk og trekker seg ut. Det skapende skjer et annet sted, og det er dit broen leder oss.

Broen som bakgrunnsinformasjon: «Ballad of a Thin Man»

Vi vender tilbake til Dylans første sang med bro, «Ballad of a Thin Man» fra *Highway 61 Revisited* (1965). Som i «Went to See the Gypsy» befinner vi oss blant artister, men denne gang i et lavkulturelt sirkus- eller tivolimiljø, som gir assosiasjoner til 1950-tallets omreisende *carnival*. Mister Jones, som trolig er skribent eller kritiker, har løst billett til forestillingen, men opplever

en aggressiv avvisning fra artistene. I den fastlåste situasjonen bidrar broen med et perspektivskifte: Vi løftes ut av konflikten og får et tilbakeblikk på Mister Jones' sosietetsliv og kulturelle preferanser. Her får lytteren en kontekst som gjør det lettere å forstå hva som foregår.



Highway 61 Revisited (1965), signert av Bob Dylan. Eier: Fredrik Wandrup.

Som ballade betraktet, er «Ballad of a Thin Man» atypisk. Den har ikke en tredjepersonsforteller, men et sang-jeg som henvender seg til et du. Fremstillingen er like scenisk som episk, og dialogene har et absurd, skjebnesvangert preg. Atmosfæren underbygges av musikken, ikke minst de dramatiske pianoakkordene, det skjelvende Hammond-orgelet og de kromatisk fallende basstonene i verset, fra H («You walk into the room») til A# («With your pencil in your hand») til A («You see somebody naked») til G# («And you say 'Who's that man?'») og til slutt til G.

Sangen er bygd opp av vers, refreng og bro. Kaller vi vers/refreng-kombinasjonen A og broen B, er formen AAABAAAA. Mest kjent er refrenget, som begynner med en påstand og slutter med et retorisk spørsmål:

> Because something is happening here
> But you don't know what it is
> Do you, Mister Jones?

Dette spørsmålet kan også rettes til lytteren, for det er langt fra klart hva som egentlig skjer i sangen. Det er bare i refrenget at navnet Mister Jones forekommer, i versene brukes bare «you». Erling Aadland bemerker at de ikke nødvendigvis er identiske:

> [D]et er ikke nødvendig å lese hele sangen som henvendt til Jones, kanskje bare refrenget. Dette er urovekkende sett fra interpretasjonens synspunkt, men det gir lesningen nye muligheter. Den generelle og allegoriske meningen i refrenget (Jones forstått som en vanlig mann, som en av oss alle) kan med fordel ses som en kontrast til de mer partikulære, skremmende og forvirrende erfaringene til strofenes mer personaliserte «du».[32]

Det er utvilsomt en allegoriserende tendens i «Ballad of a Thin Man». Mister Jones kan leses som «en av oss alle», men en slik betydningsutvidelse forutsetter ikke nødvendigvis at du-et og Mister Jones er forskjellige personer, for også møtet med sirkusmiljøet kan leses allegorisk, som individets møte med en forvirrende modernitet. Et argument *for* å lese du-et som Mister Jones er ordet «because» i begynnelsen av første refreng, som angir en årsakssammenheng mellom Mister Jones' manglende forståelse av hendelsene og du-et som ikke vet hva han skal si når han kommer hjem. Mister Jones har blitt en populærkulturell arketype, en man tar avstand fra eller motvillig identifiserer seg med. Både Mike Marqusee, Clinton Heylin og Gisle Selnes har skrevet informativt om dette, og i sistnevntes bok *Den store sangen* heter det at Mister Jones er:

> prototypen på streitingen som forbauses over alt som befinner seg utenfor hans begrensede horisont. Mer konkret kan man se for seg journalisten eller kritikeren som reduserer alt som er nytt og originalt, til kjente og kjedelige ideer. I sangen konfronteres han med et barokt rollegalleri av sirkusartister, karnevalsfigurer og «urbane» kunstnere som har en teft og vitalitet han selv mangler. [...] Mr. Jones fremstår som en streiting også i seksuell forstand: en «straight» person i en «queer» verden.[33]

Et av de dunkle punktene er hva som skjer i møtene mellom Mister Jones og artistene. I de to første versene prøver Mister Jones å orientere seg i det uvante miljøet, men svarene han får, gir ingen mening:

> You raise up your head
> And you ask, «Is this where it is?»
> And somebody points to you and says «It's his»
> And you say, «What's mine?»
> And somebody else says, «Where what is?»
> And you say, «Oh my God
> Am I here all alone?»

Hvorfor bryter kommunikasjonen sammen? En del av svaret er kulturforskjellene. Mister Jones og artistene lever i hver sin verden, de har ingen felles virkelighetsforståelse. En annen del av svaret er at artistene nekter å kommunisere på Mister Jones' premisser. Sangen viser tydelig at dialogen utspiller seg innenfor en ramme av økonomiske transaksjoner – kjøp og salg av underholdning – og i et samfunn med store klasseforskjeller. Det er særlig i broen at denne konteksten skisseres, og uttrykket «tax-deductible charity organizations» setter saken på spissen: Samfunnets sosiale forskjeller skal utjevnes gjennom en veldedighet som er lønnsom

for giveren selv. Mot denne bakgrunnen kan vi forstå artistenes «absurde» svar og handlinger som et mot-språk, en protest mot en allerede fordreid kommunikasjon. Dette er ikke ulikt Dylans egen strategi i de mange pressekonferansene han ble utsatt for, «confounding the press with (...) nonanswers, some of which were hilariously funny», som Joan Baez har formulert det.[34]

I tredje vers løser Mister Jones billett for å se en «geek», men blir umiddelbart møtt med spørsmålet om hvordan det selv føles å være en «freak». Denne situasjonen har Dylan kommentert under en konsert i 1978:

> In the mid-West during the Fifties, you'd have carnivals come through town, and every carnival would have what you'd call a geek. A geek is a man who eats a live chicken, he bites his head off [first]. Working a job like that, he got insulted most of the time by lots of people who would [then] pay a quarter to see him. I never did get too tight with him, but I learned one important thing, and that was, he used to look at these people who came to see him as very freaky. I always remembered that as I traveled through some of the stranger places ...[35]

Fra geekens side er det det nedlatende, betalende publikumet som er «very freaky». Kanskje var det også slik Dylan så på journalistene under pressekonferansene, selv om han valgte humor som virkemiddel. Det gjør ikke geeken i sangen, og han nøyer seg heller ikke med lumske blikk. Han ydmyker Mister Jones ved å overrekke ham et bein, som en annen hund. (Et kyllingbein, jf. anekdoten ovenfor?) På dette tidspunktet resignerer Mister Jones: «And you say 'Impossible' / As he hands you a bone.» Igjen brytes grunnleggende normer for hvordan man skal omgås, normer som ligger implisitt i kjøp og salg: Når kunden betaler, skal man levere varene. Men kunden har ikke alltid rett.

I denne fastlåste situasjonen settes broen inn, og her velger Dylan å rette oppmerksomheten mot Mister Jones og hans sosiale bakgrunn. Musikalsk erstattes den kromatiske bassnedgangen fra versene med en nedgang som er diatonisk, «it stays closer to the key signature of B minor», som Hartman uttrykker det.[36] Både musikken og teksten tilfører sangen ny energi. Slik lyder broen og fjerde vers:

You have many contacts
Among the lumberjacks
To get you facts
When someone attacks
Your imagination.
But nobody have any respect
Anyway they already expect
You to all give a check
To tax-deductible charity organizations.

Ah, you've been with the professors
And they've all liked your looks
With great lawyers you have
Discussed lepers and crooks
You've been through all of
F. Scott Fitzgerald's books
You're very well read
It's well known

Det er besk satire i et lekent språk, med tirader av *slant-rhymes*: many contacts – lumberjacks – get you facts – someone attacks; respect – expect – a check – to tax. Broen gir ny informasjon om Mister Jones. Når noen angriper hans anskuelser («imagination»), forsvarer han seg med «facts» hentet hos «the

lumberjacks». Vi kan forestille oss at Mister Jones ganske ofte blir angrepet for sine anskuelsers skyld, fortrinnsvis av folk fra radikale eller alternative miljøer, som i denne sangen. Til vanlig er han trygt plassert i et institusjonalisert, intellektuelt overklassemiljø, representert ved «professors», «lawyers» og «F. Scott Fitzgerald's books». Det er likevel ikke fra dette miljøet han henter sine «facts», men fra tømmerhoggerne. Hvorfor? Marqusee tolker «lumberjacks» i en homoseksuell kontekst, men gitt at Mister Jones er fremmed for queer-kulturen, gir det lite mening.[37] Vi kan heller ta det for pålydende: Mister Jones henter retorisk skyts fra skogsarbeiderne. Han skyver arbeiderklassen foran seg i diskusjonene, fordi det har større effekt enn «facts» fra professorer og advokater. En kulturell klisjé sier at tømmerhoggere er trauste, tradisjonalistiske karer, og uansett hvordan det måtte forholde seg i virkeligheten, er det denne stereotypien Dylan spiller på i «Ballad of a Thin Man».[38]

Det sporet som broen har ført sangen inn på, fortsetter gjennom fjerde vers. De to strofene gir en karakteristikk av Mister Jones som type og skisserer en samfunnsmessig kontekst for handlingen. Først i femte vers er vi tilbake i utgangssituasjonen, hvor vi blir værende ut sangen. Her fortsetter de provoserende utsagnene og handlingene, både fra «the sward swallower», «this one-eyed midget» og sang-jeget, som mener at «there ought to be a law against you comin' around». Det blir ingen løsning på konflikten, den er like fastlåst som i begynnelsen av sangen. Men etter broen kan vi se den med et nytt blikk. Vi kan se den som et karneval uten latter. Artistene snur opp-ned på de rådende maktstrukturene i et spill og et språk som Mister Jones ikke behersker: «something is happening here / But you don't know what it is.» Dette gjør «Ballad of a Thin Man» til en protestsang så god som noen, men i en helt annen form enn hva tilhengerne forventet i 1965.

Musikalske impulser

AABA-formen gir noen muligheter for variasjon og utdypning som må ha vært tiltrekkende for den unge Dylan. Hvor oppdaget han disse mulighetene? Ifølge Hartman ble han inspirert av countrymusikken i Nashville, hvor det meste av *Blonde on Blonde* innspilt 8.–10. mars 1966, inkludert de fem sangene med bro. Etter mitt syn er det en forklaring med flere svakheter. For det første var det produsent Bob Johnston som foreslo å flytte innspillingen til sin hjemby Nashville, hvor han hadde gode erfaringer med studiomusikere. Dylan var nemlig misfornøyd med innspillingene i New York sammen med det kanadiske bandet The Hawks, senere The Band.[39] For det andre fins det ikke spor av countrymusikk på *Blonde on Blonde*, og for det tredje forklarer det ikke broen i «Ballad of a Thin Man», som ble innspilt i New York året før. En mer plausibel forklaring er det inspirerende møtet med Beatles' musikk i 1964. 1. februar dette året gikk «I Want to Hold Your Hand» til topps på Billboard-lista. Denne sangen, som Dylan har trukket frem ved flere anledninger, er særlig kjent for broen, som med stor effekt ble modulert til en annen toneart enn verset.[40] To måneder senere, 4. april, gjorde bandet noe ingen har klart verken før eller siden: De erobret de fem øverste plassene på Billboard-lista.[41] At dette gjorde et sterkt inntrykk på Dylan, går frem av Anthony Scadutos biografi, hvor Dylan siteres fra en samtale i 1971:

> Then, when we were driving through Colorado we had the radio on and eight of the ten top songs were Beatles songs. In Colorado! *I Wanna Hold Your Hand*, all those early ones.
>
> They were doing things nobody was doing. Their chords were outrageous, just outrageous, and their harmonies made it all valid. You could only do that with other musicians. Even if you're

> playing your own chords you had to have other people playing with you. That was obvious. And it started me thinking about other people.
>
> But I just kept it to myself that I really dug them. Everybody else thought they were for the teenyboppers, that they were gonna pass right away. But it was obvious to me that they had staying power. I knew they were pointing the direction of where music had to go.
>
> In Colorado, I started thinking it was so far out that I couldn't deal with it – eight in the Top Ten. It seemed to me a definite line was being drawn. This was something that never happened before. It was outrageous, and I kept it in my mind. You see, there was a lot of hypocrisy all around, people saying it had to be either folk or rock. But I knew it didn't have to be like that. I dug what the Beatles were doing, and I always kept it in mind from back then.[42]

Det trengte ikke lenger å være enten folk eller rock. Beatles fikk Dylan til å innse hva et *band* kunne få til sammen: «it started me thinking about other people.» Året etter spilte han inn to album med band: *Bringing It All Back Home*, hvor A-siden var elektrisk og B-siden akustisk, og *Highway 61 Revisited*, som var hel-elektrisk. «Like a Rolling Stone» nådde opp til en andreplass på Billboard-lista.[43]

Hva gjør så Dylan i broene sine – musikalsk sett? Spørsmålet må overlates til musikere og musikkforskere, men det er åpenbart at det skjer en utvikling mellom 1965 og 1969. På *Highway 61 Revisited* og *Blonde on Blonde* holder Dylan seg innenfor velkjente populærmusikalske mønstre, med enkelte unntak. Vi finner tonale utsving – det vil si akkorder som leder vekk fra hovedtonearten – i åpningen av broene i både «Absolutely Sweet Marie» og «Just Like a Woman».[44] I den siste skjer det imidlertid, som musikkforskeren Eyolf Østrem har påpekt, noe

mer dramatisk. Her er det et subtilt samspill mellom tekst og musikk. Broen har denne teksten:

It was raining from the first
And I was dying there of thirst
So I came in here.
And your long-time curse hurts
But what's worse
Is this pain in here
I can't stay in here
Ain't it clear that ...

Den åpner med akkorden A7 (en bidominant) og lander deretter på F-dur (tonika) på frasen «came in here». Men nå har tonika endret funksjon, ifølge Østrem. Den uttrykker ikke lenger ro og stabilitet, men fortvilelse. Og når vi noen takter senere kommer til «pain in here», lander vi ikke engang på den fortvilte tonikaen, men på Bb-dur, subdominanten, som ikke har den minste forbindelse med åpningsakkorden A7. Hva har skjedd? «A complete loss of tonal direction, in other words, or as the lyrics state: 'I can't stay in here.'»[45]

Om *Blonde on Blonde* viser en vilje til å utfordre standardiserte harmoniske mønstre, er Dylan mer eksperimentell på *Nashville Skyline*. Broene til «Peggy Day» og «Country Pie» er bygd opp som kvintkjeder, det vil si en serie sprang over fem toner, som lander på dominanten. I «Country Pie» lyder det slik: C#7 («Raspberry, strawberry, lemon and lime») – F# («What do I care») – Bm («Blueberry, apple, cherry, pumpkin and plum») – E («Call me for dinner, honey, I'll be there»). Og på «Tonight I'll Be Staying Here With You» gjør Dylan som Beatles og modulerer – for første gang – broen til en ny toneart, fra G-dur til c-moll.[46] «*Nashville Skyline* is the best record I've ever done», uttalte han noen dager før utgivelsen.[47]

Er Dylans sangformer radikale?

Broen er jokeren i spillet. Den er ikke bare et musikalsk kontrastledd, men en sanglyrisk trope som vrir og vender på tekstforløpet. Som eksemplene har vist, skjer det på ulike måter i Dylans sanger. Broen fungerer som et refleksjonsrom i «Man in the Long Black Coat», flytter oss frem og tilbake i tid i «You're Gonna Make Me Lonesome When You Go», trekker jeget ut av situasjonen i «Went to See the Gypsy» og gir lytteren nyttig bakgrunnsinformasjon i «Ballad of a Thin Man». Ofte får vi nye og overraskende perspektiver.

Er det noe radikalt i Dylans bruk av broer? Ikke isolert sett, selv om variasjonsbredden nok er større enn hos de fleste. Når det gjelder sangform, altså struktur, er han heller ingen avantgardist, til tross for enkelte harmoniske eksperimenter. Radikaliteten ligger et annet sted: i de uforutsigbare oppbruddene, i viljen til å prøve ut nye ideer og gå på tvers av tilhengernes forventninger og tidens smak. Under Newport Folk Festival i 1965 slår han til med en skandaløs «elektrisk» konsert; i psykedeliaens æra kommer han med det folkelige og tilbakeskuende albumet *John Wesley Harding*; i rockens storhetstid vender han seg mot countrymusikken på *Nashville Skyline*; i de sekulariserte 70-årene kommer han med tre gospel-inspirerte album; og i hiphopens glansperiode på 2010-tallet gir han ut en serie album med Sinatra-slagere. Gjennom hele karrieren forhandler han med ulike sjangre, med tidens trender og med tidligere versjoner av egne sanger. Samtidig tar han med seg elementer fra uttrykksformer han tilsynelatende har lagt bak seg, som de lange balladene. Ingen andre enn Dylan ville finne på å spille inn sanger med flere titalls vers – «Tin Angel» har 28, «Tempest» har 45. «I *do* know what my songs are about», fleiper han i *Playboy*-intervjuet fra 1966, «some are about four minutes; some are about

five, and some, believe it or not, are about eleven or twelve».[48] Den foreløpig lengste er «Murder Most Foul» fra 2020, som er over 17 minutter lang, og her oppløses skillet mellom vers og refreng. Dylan stoppet ikke etter å ha krysset Rubicon i 1965, han har fortsatt å krysse grenser.

Noter

1 Ralf von Appen og Markus Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Form and Their Historical Development*. Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Popularmusikforschung / German Society for Popular Music Studies e. V. 2015, s. 72. www.gfpm.samples.de/Samples13/appenfrei.pdf (lest 24.02.22).

2 På *Blonde on Blonde* har 5 av 14 sanger bro: «I Want You», «Just Like a Woman», «Most Likely You Go Your Way (And I'll Go Mine)», «Temporary Like Achilles» og «Absolutely Sweet Marie». På *Nashville Skyline* har 8 av 10 sanger bro – det vil si alle de nyskrevne sangene med tekst. De to som mangler bro, er duetten med Johnny Cash, «Girl from the North Country», som opprinnelig ble spilt inn på *The Freewheelin' Bob Dylan* fra 1963, og instrumentalen «Nashville Skyline Rag». I den sistnevnte har imidlertid versene en 'intern' AABA-struktur.

3 «In music, the structure of a composition is commonly known as its form.» Jeffrey Ensign, *Form in Popular Song, 1990–2009*. Doktorgradsavhandling, University of North Texas, 2015, s. 1.

4 Prechorus er et formledd som går forut for og bygger opp mot refrenget. Det ble utviklet på begynnelsen av 1960-tallet, men Dylan bruker det sjelden. To unntak er «Don't Fall Apart on Me Tonight» fra *Infidels* (1983) og «Tight Connection to My Heart (Has Anyone Seen My Love)» fra *Empire Burlesque* (1985). En tidligere versjon av den siste ble spilt inn under arbeidet med *Infidels*, da med tittelen «Someone's Got a Hold of My Heart». Den kan høres på *The Bootleg Series Volumes 1–3 (Rare & Unreleased) 1961–1991*. I tillegg fins det prechorus på et bootleg-opptak fra 1967: «All You

Have To Do Is Dream» fra *The Basement Tapes Complete. Bootlegs Series Vol. 11*. Det kan også argumenteres for at den siste delen av versene på «Like A Rolling Stone» fungerer som prechorus. De bygger opp mot refrengets «How does it feel ...».

5 For en mer inngående drøfting av formleddene, deres funksjon og historie, se mitt kapittel «Vers, refreng, bro. Om sangstrukturer i pop og rock» i Ole Karlsen og Bjarne Markussen (red.): *Sanglyrikk: Teori – Metode – Sjangrer* (Oslo: Scandinavian Academic Press 2022, under utgivelse). Enkelte poenger og formuleringer (fortrinnsvis om broer) derfra er også brukt i nærværende kapittel. Det er altså tale om en liten overlapping mellom de to kapitlene, såkalt duplisering. I henhold til gjeldende Forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap og humaniora (pkt. 7), er dupliseringen herved gjort rede for.

6 Se for eksempel: Ralf von Appen and Markus Frei-Hauenschild, Markus. *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Development*. I *Samples. Online Publikationen der Gesellschaft für Popularmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e.V*. Vol. 13 (2015). http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf; Jeffrey S. Ensign. *Form i Popular Song, 1990–2009*. Doktorgradsavhandling, University of North Texas 2015; Walter Everett. *The Foundation of Rock*. (Oxford: Oxford University Press 2009); Jason Summach. *Form in Top-20 Rock Music, 1955–89*. Doktorgradsavhandling, Yale University 2012.

7 Betegnelsen «chorus» oppsto fordi refrenget i 1800-tallets Amerika ofte ble sunget flerstemt, altså av et kor. Se Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus,* 2015, s. 9.

8 Walter Everett: *The Foundation of Rock*, (Oxford: Oxford University Press 2009), s. 147.

9 Det fins selvsagt unntak fra dette. Et av dem er Dylans «Lay, Lady, Lay», hvor broen ikke ender på dominanten, men på subdominanten, eller rettere sagt dens moll-parallell.

10 Appen og Frei-Hauenschild, *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus*, 2015, s. 24.

11 Charles O. Hartman, «Dylan's Bridges», *New Literary History*, vol. 46, nr. 4, høst 2015, s. 747–748.

12 Pat Pattison, *Songwriting: Essential Guide to Lyric Form and Structure* (Boston: Berklee Press 1991), s. 57.

13 Murphys lov, som er assosiert med den amerikanske luftfartsingeniøren Edward Murphy, lyder i sin populære variant: «Alt som kan gå galt, går galt.» Den opprinnelige formuleringen er ikke dokumentert, men ifølge Murphys sønn skal den ha vært noe i retning av: «If there's more than one way to do a job, and one of those ways will result in disaster, then he will do it that way» (Wikipedia, «Murphy's Law»).

14 Alle transkripsjonene av Dylan-sanger er mine, med støtte i Bob Dylans *Lyrics 1961–2012*. (New York: Simon & Schuster 2016).

15 Dylan, *Chronicles*, s. 215–216.

16 Se Eyolf Østrems artikkel «Dylan og dominanten» i denne boka.

17 «O Brother!» er fra albumet *Gulf Winds* fra 1976. Jeg vet ikke hvorfor Baez mente sangen handlet om henne, men det kan jo være stikkord der som bare de involverte ser. Det hører med til forhistorien at Baez ga ut «Diamonds & Rust» på albumet med samme navn i 1975. Den handler om hennes reaksjon på at Dylan plutselig tok kontakt ti år etter at kjærlighetsforholdet deres var over, noe som bekreftes av hennes memoarbok *And A Voice To Sing With* (New York: Summit Books 1987, kap. 3). I sangen blir sterke og såre minner vekket. Dylan likte den og ba henne om å fremføre den under Rolling Thunder-turneen, som han inviterte Baez med på. Er «Oh, Sister» et tilsvar til «Diamonds & Rust»? Den ble spilt inn 30. juli, samme måned som *Diamond & Rust* ble utgitt. Et kontaktpunkt kan i så fall ha vært ordet «died»: «We both could have died then and there» (Baez); «We died and were reborn / And then mysteriously saved» (Dylan).

18 Bob Dylan. *Chronicles. Volume One*. (London: Simon & Schuster 2005), s. 235–236.

19 Gisle Selnes. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. (Oslo: Vidarforlaget 2016), s. 407.

20 Clinton Heylin. *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan. Vol 2: 1974-2008*. (London: Constable & Robinson 2010), s. 49; Petter Myhr. *Bob Dylan – jeg er en annen*. (Trondheim: Nidrosia 2001), s. 210.

21 Erling Aadland. «Dylan og kjærligheten», i Per Ketil Botvar mfl. (red.) *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*. (Oslo: Dreyer 2001), s. 89.

22 Aadland, «Dylan og kjærligheten», s. 91.

23 Det er i Rimbauds dikt «Marie» fra 1872 at Friedrich finner

«det første eksempel på moderne 'indfældningsteknik'». (Innfelling er en oversettelse av «Entblendung»). Hugo Friedrich: *Strukturen i moderne lyrikk – fra Baudelaire til i dag*. (København: Arena 1968), s. 90–93.

24 Ordet rytme kommer av gresk *rhythmos*, som opprinnelig betegnet en bevegelig eller flytende form.

25 Elvis spilte inn flere Dylan-sanger, blant andre «Tomorrow Is a Long Time», noe Dylan var beæret over.

26 Slik tolkes sangen av blant andre Rob Kelly og Eric Gilliland i podcasten Pod Dylan #46. http://fireandwaterpodcast.com/podcast/pod-dylan-46-went-to-see-the-gypsy/ (hørt 25.06.21).

27 Clinton Heylin: *Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan Vol. 1: 1957–73*. (London: Constable 2009), s. 404.

28 Intervju med Douglas Brinkley i *Rolling Stone Magazine* 14. mai 2009, under tittelen «Bob Dylan's Late-Era, Old Style American Individualism». https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylans-late-era-old-style-american-individualism-90298/ (lest 23.06.21).

29 Er det tilfeldig at Harry og Hermione i J.K. Rowlings *Harry Potter*-serie – hvor det også forekommer et magisk speil – heter det de heter, eller har Rowling hentet inspirasjon fra Hesses roman?

30 Hermann Hesse: *Steppenwolf*. (London: Penguin Books), s. 128.

31 Dylan har i flere intervjuer fortalt om hvordan nye sanger blir til gjennom å kontemplere over sanger eller ideer. «Once I can focus in on something, I just play it in my mind until an idea comes from out of nowhere, and it's usually the key to the whole song. It's the idea that matters.» https://www.aarp.org/entertainment/celebrities/info-2015/bob-dylan-magazine-interview-process.html?intcmp=AE-ENT-CEL-NXT-BDYL (lest 08.07.21).

32 Erling Aadland. «Omfattes leseren og lytteren av den sanglyriske henvendelse?» I Ole Karlsen og Bjarne Markussen (red.): *Sanglyrikk: Teori – Metode – Sjangrer*. (Oslo: Scandinavian Academic Press 2022, under publisering).

33 Gisle Selnes. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. (Oslo: Vidarforlaget 2016), s. 535. Se også Marqusee 2007, Heylin 2010 og Rem 1999.

34 Joan Baez. *And A Voice To Sing With. A Memoir*. (New York: Summit Books 1987), s. 96

35 Bob Dylan sitert i Clinton Heylin. *Revolution In the Air. The*

Songs of Bob Dylan. Vol. 1: 1957–73. (London: Constable & Robinson 2009), s. 265.

36 Hartman, Dylan's Bridges, s. 749.

37 Mike Marqusee. *Den onde budbæreren. Bob Dylan og sekstitallet*. (Oslo: Oktober 2007), s. 225.

38 Den engelske komigruppa Monty Python har også lekt seg med denne klisjeen (og et crossdressing-motiv) i «The Lumberjack Song», første gang fremført i TV-serien *Monty Python's Flying Circus* i desember 1969.

39 Fartein Horgar mfl. *Bob Dylan leksikon*. (Oslo: Historie & kultur 2012), s. 58–60.

40 Dominic Pedler. *The Songwriting Secrets Of The Beatles*. (London: Omnibus Press 2003), s. 344. Dylan alluderer forøvrig til «I Want to Hold Your Hand» i «Murder Most Foul» fra *Rough and Rowdy Ways* (2020).

41 De fem sangene var «Can't Buy Me Love», «Twist and Shout», «She Loves You», «I Want to Hold Your Hand» og «Please Please Me». I tillegg hadde Beatles syv andre sanger inne blant de 100 øverste på *Billboard*. Se nettstedet Best Classic Bands: https://bestclassicbands.com/beatles-billboard-april-1964-4-4-18/. For mer utfyllende informasjon: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Billboard_Hot_100_top-ten_singles_in_1964 (begge lest 03.07.21).

42 Anthony Scaduto. *Bob Dylan*. (Tunbridge Wells: Abacus 1973), s. 203–204. Det må være Billboard-lista fra april 1964 Dylan sikter til her, selv om han husker litt feil. Det var fem, ikke åtte, Beatles-sanger blant de ti første.

43 Også senere har Dylan snakket varmt om Beatles. Se for eksempel samtalen med Paul Zollo i boka *Songwriters on Songwriting* (New York: Da Capo Press 2003, s. 78–79) og intervjuet med *Rolling Stone* i 1997 (https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-on-old-america-and-modern-times-108284/ (lest 03.07.21).

44 «Absolutely Sweet Marie» går i D-dur, men her åpner broen med en ukonvensjonell Bb-dur-akkord. (Bb er ellers sjette trinn i D-*moll*-skalaen.) «Just Like a Woman» går i F-dur, men her åpner broen med en A7-akkord, som er en såkalt bidominant. (Det vil si at A7 er dominanten til D, som er dominanten til G, som er dominanten til C, som er dominanten til F.)

45 Eyolf Østrem: «Just Like A Woman Revisited», http://dylanchords.com/content/just-woman-revisited (lest 10.09.21)
46 Stor takk til Eyolf Østrem, som har klargjort dette for meg. I en privat korrespondanse (e-post 05.07.21) skriver han i mer generelle vendinger at Dylan i broene bruker vekseldominanter, parallelltonearter og «en del ellipser (altså vekseldominanter som ikke oppløses, der oppløsningen er underforstått)».
47 Scaduto, *Bob Dylan*, s. 297.
48 Intervjuet er gjengitt på flere nettsteder, blant annet Interferenza: https://www.interferenza.net/bcs/interw/66-jan.htm (lest 07.07.21))

Litteratur

Aadland, Erling. «Dylan og kjærligheten». I Per Ketil Botvar mfl. (red.) *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*. Oslo: Dreyer 2001.
Aadland, Erling. «Omfattes leseren og lytteren av den sanglyriske henvendelse?» I Ole Karlsen og Bjarne Markussen (red.): *Sanglyrikk: Teori – Metode – Sjangrer*. Oslo: Scandinavian Academic Press, under publisering.
Aare, Anders. *Rockmusik i tid og rum*. Århus: Systime 2010.
Appen, Ralf von og Markus Frei-Hauenschild. *AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Development*. I *Samples. Online Publikationen der Gesellschaft für Popularmusikforschung/German Society for Popular Music Studies e.V*. Vol. 13 (2015). http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf.
Baez, Joan. *And A Voice To Sing With. A Memoir*. New York: Summit Books 1987.
Botvar, Pål Ketil, Robert W. Kvalvåg og Reidar Aasgaard (red.). *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*. Oslo: Dreyer 2011.
Carroll, Lewis. *Through The Looking Glass*. London: Penguin 1994.
Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. London: Simon & Schuster 2005.
Dylan, Bob. *Lyrics 1961–2012*. New York: Simon & Schuster 2016.
dylanchords.com.
Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: BRILL 2010.
Ensign, Jeffrey S. *Form In Popular Song, 1990–2009*. Doktorgradsavhandling, University of North Texas 2015.

Everett, Walter. *The Foundation Of Rock*. Oxford: Oxford University Press 2009.
Friedrich, Hugo. *Strukturen i moderne lyrik – fra Baudelaire til i dag*. København: Arena 1968.
Frith, Simon. *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press 1998.
Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia*. London, New York: Continuum 2008.
Hartman, Charles O. «Dylan's Bridges. *New Literary History*, vol. 46, nr. 4, høst 2015, s. 737–757.
Hesse, Hermann. *Steppenwolf.* London: Penguin Books, 1965.
Heylin, Clinton. *Revolution In The Air: The Songs of Bob Dylan. Vol 1: 1957–1973*. London: Constable & Robinson 2009.
Heylin, Clinton. *Still on the Road: The Songs of Bob Dylan. Vol 2: 1974–2008*. London: Constable & Robinson 2010.
Horgar, Fartein, Petter F. Myhr og Steinar G. Olafsen. *Bob Dylan leksikon*. Oslo: Historie & Kultur 2012.
MacDonald, Ian. *Revolution In The Head. The Beatles' Records And The Sixties*. London: Vintage Books 2008.
Marqusee, Mike. *Den onde budbæreren. Bob Dylan og sekstitallet*. Oslo: Oktober 2007.
Melville, Herman. *Bartleby*. I *The Portable Melville*. London: Penguin 1977.
Myhr, Petter. *Bob Dylan – jeg er en annen*. Trondheim: Nidrosia 2001.
Pattison, Pat. *Songwriting: Essential Guide to Lyric Form and Structure*. Boston: Berklee Press 1991.
Pedler, Dominic. *The Songwriting Secrets Of The Beatles*, London: Omnibus Press 2003.
Rem, Håvard. *Bob Dylan*. Oslo: Gyldendal 1999.
Scaduto, Anthony. *Bob Dylan*. Tunbridge Wells: Abacus 1973.
Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget 2016.
Summach, Jason. *Form in Top-20 Rock Music, 1955–89*. Doktorgradsavhandling, Yale University 2012.
Wenner, Jann S. «Bob Dylan on Old America and 'Modern Times'». *Rolling Stone Magazine*, 03.05.2007. https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-on-old-america-and-modern-times-108284/.
Wilder, Alec. *American Popular Song: The Great Innovators, 1900–1950*.

New York: Oxford University Press 1972.
Zollo, Paul. *Songwriters On Songwriting*. New York: Da Capo Press 2003.
Østrem, Eyolf. «Black Rider – Dylan's most complex song ever». *things twice*, blogg-innlegg 06.08.20, 2020. https://oestrem.com/thingstwice/2020/08/black-rider-dylans-most-complex-song-ever/.
Østrem, Eyolf. «Just Like A Woman Revisited». dylanchords.com, 09.01.2020. http://dylanchords.com/content/just-woman-revisited (lest 10.09.21).
Østrem, Eyolf. «Dylan og dominanten. Om tregrepsartistens harmoniske språk». I B. Markussen og G. Selnes: *Den radikale Bob Dylan. Studier i et omskiftelig sangverk*. Oslo: Scandinavian Academic Press 2022 (nærværende bok).

Å oversette Bob Dylan. En samtale

Tom Roger Aadland og Johan Martin Aarstein

Tom Roger Aadland og Johan Martin Aarstein er to av våre fremste Dylan-oversettere. Den ene synger på vestnorsk, den andre på nordnorsk, og begge har turnert land og strand med både egne låter og Dylan-sanger. Aadland har oversatt og spilt inn *Blood on the Tracks* (*Blod på spora*, 2009) og *Blonde on Blonde* (*Blondt i blondt*, 2016) i sin helhet. I 2020 oversatte han tekster til Det Norske Teatrets forestilling *Vikla inni blått – Dylan på nynorsk*. Aarstein turnerte i 2015–2017 sammen Ida Løvheim (av og til med band) med prosjektet *Det e ikkje mæ*. Plateutgivelse ble det ikke, men publikumsinteressen var stor, og om den sier Aarstein: «Det virker som vi traff en nerve, og selv tror jeg det handlet om at vi tilførte låtene en slags oppriktighet, som kanskje er vanskelig å få øye på i Dylans fremførelse.»

Under et seminar i regi av Forskningsgruppe for sanglyrikk i oktober 2020 møttes Aadland og Aarstein for å samtale om det å oversette Dylan til norsk og for å fremføre noen av sangene.

Denne trykte versjonen er delvis basert på et opptak av samtalen og delvis på skriftlig kommunikasjon i forlengelsen av den. Fire av sangene er også publisert her, med kommentarer fra oversetterne.

*

Tom Roger: Enkelte (seinast Ane Brun) hevdar at Dylan skriv begrensa (kjedeleg) melodisk. Eg tenkjer aldri det, og eg synest songane hans kling svært godt melodisk i din strupe/penn. Kommentarar?

Johan Martin: Jeg syns Dylan har god meloditeft, og at han mestrer antydningens kunst når det gjelder å sno melodilinjer og akkorder. Dette tror jeg er en av grunnene til at så mange artister har tolket Dylan – at musikken hans peker i retninger det er spennende å utforske.

Tom Roger: Einig! Er det mogleg at Dylans stemme og songstil er med og skapar inntrykket av at det er lite melodisk?

Johan Martin: Det kan kanskje stemme for noen av låtene hans. Som framfører tenker jeg Dylan leverer sine sanger som var de rå diamanter – noe som er inspirerende for noen og frustrerende for andre.

Tom Roger: Sjølv synest eg at Dylan er veldig god når han skriv melodiar. Til dømes «Queen Jane Approximately», «Positively 4th Street», alle songane på *Blood on the Tracks* og *Desire*, med fleire.

Johan Martin: «Blind Willie McTell», «Jokerman», «Angelina» … Han har så mange nydelige melodier.

Tom Roger: Ja. Og korleis han tolkar bluesen utan å halda seg til forma. Bortsett fra på *Time Out of Mind* – som eg uansett elskar! Han har sagt ein gong at han ikkje er melodikar – noko eg synest var unødvendig beskjedent.

Johan Martin: *Time Out of Mind* og *Oh Mercy* er interessante, tenker jeg, fordi hans egne versjoner av akkurat de låtene på en måte virker mer definitive enn låter fra andre plater. Kan hende har det med produksjonen å gjøre …

Tom Roger: Ja, heilt sant.

Johan Martin: Med unntak av Adeles versjon av «Make You Feel My Love» og en håndfull andre – og da regner jeg ikke med andres versjoner av Adeles cover – kommer jeg ikke på så mange som har tolket låter fra disse albumene. I alle fall ikke sammenlignet med myriaden av tolkninger av resten av katalogen hans. Og dette står ikke i forhold til kvaliteten eller statusen disse albumene har. Begge hadde og har en relevans sidestilt med for eksempel *Blood on The Tracks* – hvis låter er langt hyppigere tolket.

Tom Roger: Eg kan styre meg for den digre lyden Lanois (produsenten av *Time Out of Mind* og *Oh Mercy*) er kjent for, men han lagar jo fantastiske, uttrykksfulle album. Nei, det er ganske nær definitive versjonar han har gjort der.

Johan Martin: Lanois er en auteur, og at Dylan valgte å jobbe med ham, er kult i seg selv. Dog er jeg enig i at produksjonen på *Oh Mercy* ikke har tålt tidens tann veldig godt.

Tom Roger: Eg synest både nordnorsk og nynorsk kling godt når ein syng – og nokre ting er sikkert felles. Til dømes diftongar,

kort form av verb i presens og liknande. Føler du det er enkelt eller vanskeleg å få det til til å klinge bra på norsk?

Johan Martin: Jeg tror klang er en individuell øvelse – mer løsrevet fra språk enn man skulle tro. Jeg tror at dersom man finner en indre stemme som kler språket man skriver på, og dersom man lykkes å forene dette med egen stemmeprakt, så kan man dikte på nesten hvilket språk som helst.

Tom Roger: Det går på å ha kjærleik og tillit til språket ein brukar.

Johan Martin: Når det er sagt, er både den nordnorske dialekten og nynorsk fullt av vokaler som er enkle å rime på. Nordnorsk har i tillegg mange subdialekter som jeg ufrivillig knoter på til daglig (æ/eg, nu/no, ikkje/ikke etc.). Det å ikke være bundet av grammatikk er en velsignelse som oversetter.

Tom Roger: Ja, eg er glad for at nynorsk er så rikt på gode einstavingsord. Sørvestlandsk har den da/når-«feilen» som eg måtte passe på i starten då eg skulle skrive nynorsk. I det siste har eg skrive på dialekt for Vamp, og då har det vore herleg å bruke eit språk fullt av såkalla feil.

Johan Martin: Ikke sant? Man møter andre utfordringer ved å forholde seg til dialekt enn man gjør med et skriftspråk. For noen er kanskje dialekten min en barriere: Det kan være ord lyttere ikke skjønner, eller vendinger som for meg er dagligdagse, men som for andre virker tvungne og unaturlige. Faren min, som også er fra Nord-Norge, sier at første gang han hørte Jack Berntsen synge – ikke bare på norsk, men på dialekt –, låt det for ham rart og usofistikert. Det tok tid før han kom til å sette pris på å høre

sitt eget språk i den sammenhengen. Berntsen var helt sikkert inspirert av Dylan til å synge med den stemmen han hadde på det språket som var hans. Visebølgen i Norge på 1970-tallet gjorde dialektbruk til et radikalt prosjekt. For meg har nordnorsk kun vært et estetisk valg. Dialekten har fungert som en snarvei til det muntlige og sangbare, ved at jeg enkelt kan avgjøre om ei setning fungerer ved å si den høyt. Med bokmål eller nynorsk blir det med en gang mer abstrakt – i alle fall for min del. Dersom jeg skulle ha oversatt en sangtekst til et skriftspråk, ville det blitt som en oversettelse av en oversettelse. Tonefall ville dessuten også vært et problem, som jeg ikke aner hvordan jeg skulle løst.

*

Tom Roger: Er det nødvendig eller viktig å omsetje namn, objekt og så bortetter, så det passar til norske, lokale forhold? Det er gøy, og det pleier å falle i god jord hos publikum, men kor går grensa for kva som kan omsetjast? Kan det til dømes vere at det er ting som ikkje «kan» endrast? Byar, folk eller ting? «I've been to London and I've been to gay Paree.»

Johan Martin: Jeg mener det kommer an på hvilken rolle et navn eller et sted spiller i originalteksten. Av og til er det essensielt, og da må man holde seg i skinnet fra å oversette det. Jeg ville aldri oversatt Paris eller London til noe annet i en Dylan-tekst. USA, derimot – og særlig den amerikanske landsbygda – er kanskje mer oppe til diskusjon. Når landsbygda dukker opp i Dylans tekster, er det sjelden som en eksotisk referanse, men som noe universelt og samtidig stedbundet. Dessuten har Midtvesten i USA mye til felles med den norske landsbygda. Når det dreier seg om personnavn, har Dylan som regel en tanke bak nøyaktig hvilket navn han bruker, og da bør man ikke gå mye lenger enn å gjøre Johanna til Johanne.

Tom Roger: Dylan har eit alvor over seg også når han brukar stadnamn, og han gjev tyngde til alle byane han nemner. Memphis, Mobile, Brownsville … Eg tenkjer at den same tyngda og kjærleiken må dei norske namna få – og det freistar eg alltid å formidle når eg syng. Då eg song «Sorgsame kvinne ifrå Jæren» i det første refrenget, var det nokre som lo, men ikkje då eg song dei fire siste refrenga.

Johan Martin: Det bør være en tanke bak ei stedsendring – ellers blir det fort ei revyvise.

Tom Roger: Nemlig!

Johan Martin: Dersom ei endring av et sted eller et navn tilfører oversettelsen noe som er verdt mer enn det som går tapt, kan endringa forsvares. Jeg tror man vil støte på problemer både dersom man bestemmer seg for ikke å endre noen ting utover språket, og dersom man setter seg fore å endre mest mulig av steder og navn. Når jeg tenker meg om, støter man vel på problemer uansett hva man gjør – ingen oversettelser er enkle.

Har du eksempler på tekstlinjer som du har endret på, hvor du er så fornøyd med endringene at du føler eierskap til dem?

Tom Roger: Nei, i grunnen ikkje. Det er nokre småting, som kanskje går meir på språklege ting. Eg synest det er artig at «Simple Twist of Fate» kunne bli til «Lagnaden sin vri», men det går litt på at eg synest «lagnad» er slikt eit fint ord. Eg har tenkt litt over dette, og då eg gjekk i gjennom «Not Dark Yet» i tilfelle vi skulle spele den, såg eg etter kva linjer eg var mest fornøgd med. Det viste seg å vere dei som du berre treng å omsetje ordrett – det er dei eg er mest fornøgd med, sjølv om det var minst arbeid med dei. På «Not Dark Yet» syng eg «Eg kan ikkje eingong hugse

kva det var eg kom hit for å kome vekk ifrå». Eg trur det er den linja eg er mest fornøgd med, sjølv om det berre er ordrett frå «I can't even remember what it was I came here to get away from».

Eg synest at gjendiktingane dine har preg av låtskriving – i positiv forstand. Ikkje at det er så langt frå originalen, men at ein føler det ligg ei kreativ organisk kraft bak. Når ein skriv låtar, opererer ein på ein måte med ting som ligg bak eit slør. Det er ikkje alltid logikk som fører deg best frå A til B. Eg er nok litt innom den modusen sjølv også, men kombinerer han med meir gruble-omsetjing. Eg tenkjer i alle fall at det er viktig å ta vare på den mystiske dimensjonen i korleis ein song oppstår, og det gjeld eigentleg kva han handlar om også. Dylan er jo klok, men også svært intuitiv – det føler i alle fall eg.

Johan Martin: Jeg har tenkt at oversettelsene mine så langt det lar seg gjøre, skal være upåvirket av lytterens kjennskap til originalen – altså at de verken skal bli bedre eller dårligere om lytteren kjenner til det originale verset. Jeg synes dine oversettelser er veldig bra, og de blir desto mer imponerende med tanke på hva du har oversatt, hvordan du snor rytmene, og hvordan du sjonglerer rimene. Men det var kanskje ikke det du spurte om?

Tom Roger: Godt svar uansett! Eg meinte vel meir at eg ante ein eim av låtskriving …

Johan Martin: Jeg tror ellers at alle låtoversettelser vil bære preg av låtskriving. Prosessen er jo i stor grad den samme; man vrir og vender på språket for å få teksten til å fungere, strofe for strofe. Den største forskjellen er at for en oversetter er det noen andre som har bestemt hva låten skal bety. Mine mest kreative krumspring som oversetter har vært å kutte linjer og vers jeg ikke skjønte, og slik dreie fokuset til oversettelsen mot aspekter

av originalen som jeg synes er ekstra interessante. Dylans skrivestil er tilsynelatende intuitiv; den er spekket med innfall og antydninger – noe som gjør at jeg har kunnet slippe unna med å oversette det lille av en tekst jeg forstod, og fremdeles sitte igjen med noe megetsigende og poetisk.

Tom Roger: Ingen veit heilt kva Dylan skriv om – ikkje han sjølv eingong. Den einaste tingen som var litt utfordrande då eg gjorde teatergjendiktingane i fjor, var at eg merka at skodespelarane var veldig vane med å «forstå» korfor dei sa eller song det dei gjorde.

Johan Martin: Ah, det er interessant!

Tom Roger: Til å begynne med følte eg meg dum når eg ikkje kunne forklare alt, men i ettertid synest eg at eg burde forklart endå mindre. Klart det er viktig for ein skodespelar å ha ei forståing for å seie «der er eit eple» … Men åh! – den herlege verda av songar som ikkje treng å forståast.

Det du sa om at omsetjingane dine så langt det lar seg gjere, skal vere upåverka av lyttaren sin kjennskap til originalen, synest eg er eit veldig godt poeng. Elles blir jo omsetjingar av så kjent stoff lett som eit supplement, og så sit alle og tenkjer på originallinja.

Johan Martin: Ja, det er i alle fall ei utfordring … Det er ei utfordring både for lytteren og for den som skriver, egentlig. Juul Hansens «Vinden gir svar på alle de spørsmål du har» er ikke en spesielt bra oversettelse, men det er ei fin tekstlinje – som aldri får en sjanse til å stå på egne bein. Til det er originalen altfor ikonisk. Den er umulig å glemme.

Tom Roger: Målet er at ein gløymer kor eller kva det har vore, og tar det i augneblinken.

Johan Martin: Det er målet, ja. Da jeg begynte å oversette Dylan, kjente jeg fra før best til Virud & Volds *Damer i regn* (1977). Selv om jeg synes oversettelsene deres er bra, synes jeg også at de preges av noen bestemte grep som svekker dem både som oversettelser og som poesi. Dersom man tenker seg tilbake til sekstitallet, da Dylan var på høyden av popkarrieren sin – da var Dylans kulhet en tilsynelatende definerende egenskap ved ham. Og da blir det selvsagt nærliggende å tenke at om man skal oversette Dylan, så bør man bruke et mest mulig «hipt» og nåtidig språk – noe Virud & Vold gjør. Problemet med dette er til dels at det som på sekstiog syttitallet var moderne gatespråk i Oslo, i dag låter arkaisk og ufrivillig komisk. Aller viktigst er det imidlertid at dersom man sammenligner oversettelsene med originalene, ser man at Dylan ikke i det hele tatt bruker språket som en samtidsmarkør. Tvert imot er tekstene hans ofte skrevet med et litt gammelmodig språk, noe som gir dem en tidløs kvalitet. Dylans kulhet, særlig i starten av karrieren hans, dreide seg mer om at populærkulturen kom til ham, ikke at han kom til den. Når dette er sagt, er jeg av selviske årsaker glad for at Virud & Vold gjorde det akkurat slik de gjorde – fordi ellers ville jeg kanskje gått i samme felle da jeg gjorde mine oversettelser. Jeg bestemte meg i alle fall for å forsøke å ikke plassere tekstene i mi samtid når jeg oversatte. I stedet forsøkte jeg i starten å legge meg tett opp til originaltekstene, men dette syntes jeg heller ikke fungerte særlig godt. Etter litt prøving og feiling kom jeg til at det som fungerte best for meg, var å abstrahere litt fra teksten. Jeg fant ut at når jeg så bort ifra språket og setningene og heller fokuserte på å skildre bildene tekstene ga meg, på rim, ble det mye morsommere å oversette, samtidig som tekstene plutselig sto stødig på egne bein. Ikke alle oversettelsene mine er gjort på denne måten, og et par av dem jeg er mest fornøyd med, ligger svært tett på originalen. Svakheten ved den frie tilnærminga jeg har valgt, er at enhver misforståelse fra mi side blir forstørret.

Vi har for eksempel begge oversatt «Tangled up in Blue», og i min versjon endrer jeg slavehandel til spekulasjon, mens du beholder linja slik Dylan skrev den – noe som nok var den riktige beslutninga, da linja muligens fra Dylans side har vært ment som en referanse til Rimbaud. Foruten misforståelser som dette risikerer man også å gå glipp av den kaleidoskopiske kvaliteten mange Dylan-tekster har, naturligvis fordi mine oversettelser lar seg begrense av meg og mine assosiasjoner. Dette siste synes jeg imidlertid ikke er et problem egentlig, all den tid jeg aldri har satt meg fore å lage noe substitutt for originalen. I motsetning til når man oversetter ei bok og må regne med at flere kun vil lese din oversettelse, vil Dylans originaler – med all sin rikdom og flertydighet – for alltid være mye mer tilgjengelige enn dine, Virud & Volds og mine oversettelser. Vi kan bare presentere våre lesninger av Dylan.

*

Tom Roger: Du nemner referansen til Rimbaud, og då kjem ein jo med ein gong inn på kor mykje ein bør vite eller undersøkje om livet og situasjonen til forfattaren (Dylan). Det er jo vanskeleg å ikkje tenkje at *Blood on the Tracks* handlar om eit brot, men eg føler i alle fall at «sladderdetaljar» om Dylan og Sara si skilsmisse er like mykje distraherande som opplysande, kanskje meir. Det er jo slik med diamanten Dylan, han reflekterer ei ny side for kvar linje og for kvar ny framføring og lytting.

Johan Martin: Jeg tror ikke det skader å ha kjennskap til biografiske elementer ved Dylans liv når man oversetter. Dette er kanskje litt hypotetisk, all den tid jeg tror samtlige Dylan-oversettere har over gjennomsnittlig god kjennskap til Dylans liv. Rimbaud-referansen er litt vrien, fordi den forutsetter enten en inngående kjennskap til Rimbauds dikting og liv eller/og en

god dose Dylan-trivialia. Men det kan være du har rett; jeg hørte *Blood on the Tracks* før jeg visste om Sara Dylan, og det kan være at flere låter på den plata har havnet i skyggen av den biografiske tolkninga av plata i sin helhet som et skilsmissealbum. Viten om Dylan og Saras brudd har ikke gjort *Blood on the Tracks* bedre eller dypere for meg, og for mange tror jeg det kan være en blindvei.

Tom Roger: Ja, eg trur det meste slikt blir blindvegar: romantikk, dop, religion etc. Det kokar vel ned til at Dylan treffer djupt og tungt utan at ein treng vite noko. Adelsmerke på stor kunst.

Johan Martin: Jeg ser ellers stor forskjell på den unge og den gamle Dylan, og det er jo en biografisk dimensjon ved diktinga. Overflødighetshornet man drikker av ved å lytte til den unge Dylan, er blitt erstattet av en vis og slagferdig herre i den eldre Dylan.

Tom Roger: Er det Petter Fiskum Myhr som nemner at Dylan har vore så opptatt av krigføring dei siste åra?

Johan Martin: Åh, det har jeg ikke lest.

Tom Roger: I den siste boka hans, *Dylans ti bud*.

Johan Martin: Er den bra?

Tom Roger: Gode tankar, men ikkje noko heilt nytt. Me har vel rikeleg no?

Johan Martin: Skulle tro det. Takk for praten!

Tom Roger: Sjølv takk! God kveld.

Lagnaden sin vri

Tekst og musikk: Bob Dylan
Originaltittel: Simple Twist of Fate
Norsk tekst: Tom Roger Aadland

Dei sat i parken, ho og han
Medan kveldsljoset på himmelen svann,
Ho såg på han og blikket brann gjennom marg og bein.
Då kjende han seg einsam, han skulle ha gått fri
Og akta seg for lagnaden sin vri.

Dei gjekk i lag der elva rann,
Ho var litt ør, det same var han.
Dei tok inn på eit hotell dei fann med eit skilt som lyste klart.
Natteheten trefte han hardt, som eit godslokomotiv
Drive fram av lagnaden sin vri.

Langt borte spelte ein fiolin,
Ho gjekk langs arkaden, ung og fin.
Medan ljoset slo gjennom ei slitt gardin der han vakna opp,
Sleppte ho pengar oppi koppen til ein blind mann ho gjekk forbi
Og gløymde alt om lagnaden sin vri.

Han vakna opp, ho var kje der,
Det tomme rommet var alt som var.
Han sa han ikkje tok seg nær av at ho ville gå,
Det tomme som han kjende på fann han inga meining i,
Det kom på han med lagnaden sin vri.

Han høyrer tikkinga av klokker no
Og går med ein fugl som pratar nokre ord.

Nede ved hamna finn han hennar spor, der seglskipa kjem inn.
Kan hende vel ho han igjen, kven veit når det vil bli
Han ventar på lagnaden sin vri.

Folk seier det er synd og skam
Å sleppe kjensler og draumar fram.
Eg trur framleis at me høyrde saman, men det er slik det går.
Ho vart fødd ein vår, men eg til galen tid.
Legg all skuld på lagnaden sin vri.

Kommentar

Eg høyrde denne med Joan Baez før eg fekk høyre Dylans originalversjon. Det er ein song som har vakse på meg opp gjennom tiåra. Då eg var tenåring, syntest eg akkordrekka (som kan vere inspirert av Beatles' «Something») minte for mykje om easy-listening-musikk, og det stod litt i vegen for opplevinga av låten for meg. Sidan har songen med den bittersøte historia og den hypnotiserande melodien gjort stadig sterkare inntrykk på meg, og det toppa seg med dei fantastiske studioopptaka som kom ut på bootleg series-utgjevinga «More Blood, More Tracks» i 2018.

Når eg gjendiktar Dylan, ligg gitaren aldri langt unna, og eg syng regelmessig gjennom det eg har skrive, for å teste om det kjennest rett – på tunga og for øyra. Dersom songen har eit refreng (eller som her, ei refrenglinje med små variasjonar), startar eg ofte der. Refrenglinja nemner «ein enkel vri» (a simple twist). Eg kunne brukt ordet skjebne, men lagnad er eit fint nynorsk ord, med ei naturleg tyngde i seg. Av rytmiske omsyn ofra eg adjektivet «enkel». Dylan er ein syngjande diktar, og for meg er teksten i songform alltid viktigast.

Av og til kan ein ikkje vere sikker på kva Dylan har meint. I mi papirutgåve av tekstane (*Lyrics 1962–1985*) står det «where the

sailers all come in» i femte vers. Eg omsette dette til «seglskipa», som teiknar eit hamnemiljø ein kan kjenne igjen både her til lands og andre stadar i verda. I seinare utgåver (og på Dylans offisielle nettside) står det «sailors», altså sjøfolk. Eg likte det betre då det var skip.

(Ny)norsk har mange fine uttrykk. I det siste verset synest eg nesten uttrykket «det er synd og skam» er endå betre enn berre «it's a sin». Det er både utfordringar og frustrasjonar forbunde med å omsetje, men alle språk har sine skattkammer med ordtak, uttrykk og andre spesialitetar. Dylan er sjølv ein meister i å bruke faste uttrykk i språket til å skape kunst med både personleg og universell karakter.

Dylan hevdar sjølv at han ikkje er ein «melodisk» låtskrivar, og det er absolutt Dylan-låtar der ein føler at ein skal resitere – meir enn syngje – teksten. Meisterverk som «Like a Rolling Stone» og «Visions of Johanna» er slike songar. Men «Lagnaden sin vri» er ein låt der eg alltid opplever at eg går inn i eit rom av pur song når eg framfører han.

Ikkje mørkt enn

Tekst og musikk: Bob Dylan
Originaltittel: Not Dark Yet
Norsk gjendikting: Tom Roger Aadland

Skuggane fell her, og dagen svinn fort
Det er for heitt til å sove, tida renn bort
Det er som om sjela mi har vorte til stål
Eg har enno dei arra som sola ikkje kunne nå
Her er kje eingong rom nok, og her finst ingen veg
Det er kje mørkt enn, men det nærmar seg

Trua mi på menneska er vaska vekk, lag for lag
Bak kvar einaste vakker ting låg smerte av noko slag
Ho skreiv meg eit brev, og det var fint, det ho skreiv
Ho fekk ned på papiret nett det ho ville seie
Men eg kan ikkje sjå at det skulle bry meg
Det er kje mørkt enn, men det nærmar seg

Eg har vore i London, og i det muntre Paris
Eg følgde med elva, og kom til havet på det vis
Eg har vore på botnen av ei løgnaktig verd
Eg ser kje etter noko i auga til nokon her
Stundom er børa mi for tung for mine steg
Det er kje mørkt enn, men det nærmar seg

Eg blei født her og eg skal døy her, om eg sjølv ikkje vil
Eg veit det ser ut som eg rører meg, men eg står still
Kvar ein nerve i kroppen er så nomen og grå
Eg kan kje eingong hugse kva det var eg kom hit for å kome vekk ifrå
Høyrer ikkje eingong ei bøn mumla innom meg
Det er kje mørkt enn, men det nærmar seg

Kommentar

Den aller sterkaste songen på Dylans einestående comeback-album *Time Out of Mind* frå 1997. Sjølv om det er den første halvdelen av refrenglinja som avsluttar kvart vers («It's not dark yet»), som har gitt songen tittel, er det den siste halvdelen («but it's getting there») som verkeleg tar tak i deg. Her har me nok eit eksempel på at (ny) norsk er eit takknemleg språk å omsetje til. «Det nærmar seg» er på ein måte sterkare, meir trugande, enn «it's getting there».

Dette er opningslåten i Det Norske Teatret si framsyning *Vikla inn i blått*, som hadde premiere i oktober 2020, og både

skodespelar Bjørn Sundquist og regissør Eirik Stubø kom med nyttige innspel i finpussinga av gjendiktinga. Det er ikkje blant dei lettaste Dylan-låtane å gjendikte. Teksten er på same tid rik og stram. Ei enkelt linje kan sende deg inn i ei heil verd. Samtidig er alt skore ned til beinet; ein føler at songen er som eit konsentrat av noko mykje større. Eg har alltid følt at Dylan skildrar det same sjelelege landskapet på *Time Out of Mind* som på *John Wesley Harding*, som kom ut tretti år tidlegare.

Ein song har av og til linjer med dobbeltyding som unekteleg går tapt på norsk. «Time is running away» kan jo bety både at tida spring av garde og at tida renn bort. (Den siste tolkinga fører tankane hen til Salvador Dali sine smeltande klokker.)

Når eg framfører Dylan på konsert og plate, er det den positive responsen som når meg, som oftast. Men eg veit at det er ein del som synest at Dylan (og Cohen og alle dei andre) skal syngjast og høyrast på originalspråket, og gjerne med originalartisten. Så korfor gjendiktar eg Dylan? Då eg gjorde *Blod på spora*-turneen i 2009, var det i stor grad som ein bibliotekturné. Utgangspunktet mitt den gongen var at Dylan er verdslitteratur, og slik litteratur er det naturleg å omsetje. Nordmenn beherskar engelsk relativt godt. Men ein tekst treffer deg mykje sterkare når du opplever han på morsmålet. Det ligg ei beskyttande abstrahering i det å høyre ein song (eller lese ein tekst) på eit tillært andrespråk. Utfordringane ein stundom opplever med å kome fram til den beste omsetjinga på det nye språket, er faktisk det sterkaste argumentet for at teksten bør omsetjast. Løna for strevet er opplevinga publikum får.

Ikkje tenk meir på det (førr det e greit)

Tekst og musikk: Bob Dylan
Originaltittel: Don't Think Twice (It's Alright)
Norsk gjendikting: Johan Martin Aarstein

Det e'kje nå vits førr dæ å sett dær og vær lei dæ
Sjøl om det e førr seint å snu
Og det e'kje nå vits førr dæ å sett dær og bebreid mæ
Om du ikkje skjønte det før nu
Når dagen reinn og sola breinn mot sængetøyet dett
Og du har sett at æ e borte og har gjedd opp og leit
Så håpe æ du innser det vi bægge innerst veit
Og ikkje tenk meir på det, førr det e greit

Det e'kje nå vits førr dæ å rop ut ka æ heite
Som du aldri gjor det før
Du får heller spar det tel nån som ikkje veit det
Eller spar det tel nån som vil hør
Æ sku ønske det va nåkka du ville gjør eller sei
Som kunne få mæ tel å ikkje ville reis min vei
Mæn kvær gang vi prøvd å prat om det gikk en av oss lei
Så ikkje tænk meir på det, e du grei

Æ sett på en buss og kike ut av ruta
Æ har gløмt kor æ tænkte å gå av
Kanskje ligg du ennu med hodet imot puta
Kanskje skulle æ ha sagt ha det bra
Førr æ påstår ikkje at du ha vært grusom eller nå
Vi kunn vel begge ha vært bedre, men det e nu så
Det værste æ kain sei e at æ kasta vækk nån år
Men ikkje tænk meir på det, det e sånn det går

Kommentar

Dette var den første Dylan-teksten jeg oversatte, og den som ga meg selvtillit til å gjøre et prosjekt av det. Jeg fikk ei venninne av meg, Ida Løvheim, til å synge sangen med meg på én konsert – og det endte med at hun ble med på alt, som en integrert del av konseptet. At hun er med, og vi deler på versene, tror jeg endrer denne låta – for ikke å si alle låtene vi framfører sammen. En kritikk som er fremmet mot Dylans tekster, og kanskje denne i særdeleshet, er at de er misogyne. Jeg mener at denne teksten har nyanser som frikjenner den – særlig den såre linja «It ain't no use in callin' out my name, gal / Like you never done before»; her viser Dylan at sang-jeget slett ikke er kald eller hevet over situasjonen slik sisteverset antyder, men at han er såret og føler seg oversett av kjæresten sin. Oversettelsen vår gjør kanskje ikke dette tydeligere, men at vi deler versene mellom oss, framhever det dialogiske elementet jeg mener svært mange av Dylans tekster allerede har, men som i alle fall enkelte kritikere ikke ser.

Blåe øya hjelp dæ ikkje no

Tekst og musikk: Bob Dylan
Originaltittel: It's All Over Now, Baby Blue
Norsk gjendikting: Johan Martin Aarstein

Ta det du vil ha med dæ førr no må du fær
Og du kan ikkje ta med dæ meir enn du klar å bær
Ongen din har arva en pistol
Og no skrik han som en flamme i ei sol
De hellige e ute etter blod
Og blåe øya hjelp dæ ikkje no

Veien kan bli farlig og det veit du godt
Du får nok bruk for alt som du telfeldigvis har fått
Den unge kunstnern som du en gang følte med
No mala han alle laknan dine ned
Himmeln snor sæ rundt dæ som ei klo
Og blåe øya hjelp dæ ikkje no

Tinnsoldatan dine har lagt våpnan ned
Og de sjøsyke sjøfareran har rodd i le
Elskern din som nettopp måtte gå
Tok med sæ de siste møblan dine og
Ikkje en gang golvet ligg i ro
Og blåe øya hjelp dæ ikkje no

Førlat alle som hjalp dæ før og hjelp dæ sjøl
Førr ingen av dem kan bli med dæ samme ka du gjør
En uteligger fant ei åpen dør
Og no har han på sæ klean du eide før
Du e ei svovelstikke unna å finn ro
Og blåe øya hjelp dæ ikkje no

Kommentar

Dette er nok den oversettelsen jeg er mest fornøyd med. Her synes jeg selv at jeg har lyktes med å hente fram ei alternativ lesning av originalen uten at jeg egentlig har endret så mye. Tanken bak oversettelsen var å fri seg fra motivet de fleste jeg har hørt tolke sangen, synes å enes om: at den primært handler om et samlivsbrudd. Jeg har tatt som utgangspunkt at låten handler om ei jødisk kvinne under andre verdenskrig, som må rømme fra Polen, som er forlatt av mannen sin, og som har en sønn som har vervet seg til motstandskampen – på tross av at det på dette

tidspunktet virker hinsides håpløst. Jeg har forsøkt å skrive så åpent jeg kan rundt dette motivet, slik at man fremdeles skal kunne lese inn et samlivsbrudd, eller hva enn man selv mener Dylans sang egentlig handler om.

Dobbelbetydninga av å være blåøyd/naiv og det at flere jøder i forkant av krigen nok kunne dra fordel av det dersom de hadde et «arisk» utseende, er jeg svært fornøyd med. Vendingen *å skrike som en flamme i ei sol* synes jeg får fram håpløsheten i tekstlinja, i motsetning til raseriet andre later til å tillegge den – som om barnet skulle ha sinnet og varmen til en av solas flammer. (Ei fin lesning, for all del, men min er finere.) Hitler var som alle vet kunstmaler – og hans største kunstneriske bragd var å utforme det røde flagget med hvit sirkel og sort svastika, malt på et laken. Følelsen av å stå på utrygg grunn, som Dylan så elegant beskriver i linja «the carpet too is moving under you», blir etter min mening desto sterkere dersom man forstår den både metaforisk og bokstavelig: som en følelse av å miste alt, men også av krigens fysiske risting i vegger og gulv. Som en del av nazistenes pogromer ble jødiskeide boliger overtatt av ikke-jødiske familier som formodentlig tok det de fant etterlatt av verdisaker og klær. At noen av dem var uteliggere, er vel heller tvilsomt – så sannsynligvis var det ikke dette Dylan mente med linja om vagabonden, men jeg syntes det passet bra nok i mi tolkning til å nevne det. Den foruroligende og tragiske referansen til *Piken med svovelstikkene* av H.C. Andersen, som jeg er helt sikker på at er det Dylan mente, synes jeg skinner ekstra når dramaet eksplisitt er skrudd opp til liv og død.

Om bidragsyterne

Flemming G. Andersen, emeritus og «independent researcher» ved Syddansk Universitet, tidligere underviser og forsker ved Institut for Sprog og Kommunikation og dekan ved Det Humanistiske Fakultet. Han skrev disputats om fortælleteknikken i de engelsk-skotske traditionelle ballader i 1985, og han har forfattet en lang række bøger og artikler om forskellige aspekter af den mundtlige folkedigtning. I de seneste år har han især været optaget af Bob Dylan, og han har publiceret om Dylans relation til den folkelige sangtradition: både i form og indhold har Dylan ladet sig inspirere af de gamle ballader, og Flemming G. Andersens publikationer har haft særligt fokus på de traditionelle fortællegreb, som Dylan benytter sig af i sin egen sangproduktion. E-post: fga@sdu.dk

Johnny Borgan arbeider i dag i prosjektorganisasjonen Nye OUS i Oslo Universitetssykehus, som prosjektleder for organisasjonsutvikling og IKT. Johnny er utdannet sosionom og nevrotiker i bånn, men har siden 1990 og fram til i dag jobbet i ulike roller i skjæringspunktet mellom organisasjonsutvikling, IKT og ledelse.

Ved siden av dette har han jobbet freelance som musikkskribent både i BEAT og ved nettstedet Rootsy, samt publisert en rekke artikler, primært om Bob Dylan og hans verk i flere norske aviser siden tidlig 90-tall. Johnny har også en egen blogg der han skriver om både Bob Dylan og en lang rekke andre artister. Her har han også anmeldt en betydelig mengde Bob Dylan-konserter. E-post: johnnyborgan@msn.com

Siv Gøril Brandtzæg er førsteamanuensis i litteraturvitenskap ved NTNU i Trondheim og leder prosjektet Skillingsvisene i Norge, 1550–1950: Den forsømte kulturarven. Hun er redaktør for to antologier om skillingsviser (2021 og 2021, med Bjarne Markussen og Karin Strand), og hun har publisert artikler om norske, skandinaviske og europeiske skillingsviser, og om engelske romaner, populærlitteratur og litteraturkritikk på 1700-tallet. Hun har vært medredaktør for en internasjonal antologi om tidligmoderne nyhetsformidling, og hun jobber for tiden med en bok om naturkatastrofer i skillingsviser. E-post: siv.brandtzag@ntnu.no

Amund Børdahl er universitetsrektor i retorikk ved Universitetet i Bergen, leder av Retorisk Forum og redaktør av diverse bøker, sist Arild Utaker: *Tenker hjernen? Språk, menneske, teknikk* (2018). Har publisert artikler om retorikk og litteratur, inkludert en artikkel om liveartisten Dylan og hans bootleggere («Blind Boy Grunt», *Vagant* 2/2005) og en om Dylans bruk av Ovids eksillyrikk på *Modern Times* («Dylan ved Svartehavet», *Agora* 1–2/2007). E-post: amund.bordahl@uib.no

Sissel Høisæter er professor i norsk ved Høgskulen på Vestlandet. Et av interesseområdene hennes er muntlig kommunikasjon. Høisæter har i mange år arbeidet med å utvikle ulike undervisningsopplegg for muntlig undervisning og har skrevet artikler om

dette emnet og om muntlige sjangrer. Hun leder forskergruppen Oracy in Teacher Education ved høyskolen og har ledet og deltatt i flere forskingsprosjekt som har som formål å undersøke hvordan dialogisk undervisning kan styrkes i lærerutdanning. Arbeidet med å undersøke vilkårene og funksjonsmåten til den muntlige formen sanglyrikk viderefører dette interesseområdet. E-post: sissel.hoisaeter@hvl.no

Anne-Marie Mai er professor i nordisk litteratur og chair ved Danish Institute for Advanced Studies, Syddansk Universitet. Hun har ledet forskningsprojektet Uses of Literature (2016–2022) og har publiceret afhandlinger og antologier om dansk og nordisk litteratur, blandt andet *Litteraturland. En GPS til nyere dansk litteratur* (2022). Hun har også udgivet afhandlinger og antologier om Bob Dylan, blandt andet *Digteren Dylan* (2018) og antologien, *New Approaches to Bob Dylan* (2019). Hun er medredaktør af tidsskriftet *Nordica* og medlem af Det Danske Akademi. I 2022 publiceres *Bob Dylan* i Aarhus Universitetforlags populære serie, *Tænkepauser*. Email: ammai@sdu.dk

Bjarne Markussen er professor i nordisk litteraturvitenskap ved Universitetet i Agder, leder av Forskningsgruppe for sanglyrikk (sammen med Michael Prince) og medredaktør av tidsskriftet *Edda*. Han har publisert bøker og artikler om ulike litterære emner, deriblant roman-estetikk, elegisk lyrikk, og lov og litteratur. Innen sanglyrikk-feltet har han skrevet om blant andre Cornelis Vreeswijk, Ole Paus, The Who, Eric Clapton og Kae Tempest. Han er medredaktør av flere antologier om sanglyrikk. E-post: bjarne.markussen@uia.no

Gisle Selnes er professor i allmenn litteraturvitenskap ved Universitetet i Bergen og professor II i spansk og latinamerikastudier

ved Universitetet i Sørøst-Norge. Leder for forskergruppe for Radikal filosofi og litteratur. I tillegg til en rekke artikler om litteratur, sanglyrikk, politikk og filosofi har han utgitt blant annet *Det fjerde kontinentet. Essays om Amerika og andre fremmede fenomener* (2009), *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan* (2016) og (sammen med Frode Helmich Pedersen) *Forfølgelsen av Julian Assange – eller hvordan kneble en brysom budbringer* (2022). Han har også gjendiktet den peruanske dikteren César Vallejo til norsk. E-post: gisle.selnes@uib.no

Eyolf Østrem er doktor i musikkvitenskap fra Uppsala Universitet og har vært ansatt ved universitetene i Lund, København og Uppsala. Hans akademiske virke har først og fremst vært knyttet til middelalder- og renessansemusikk, med arbeider om Olavsofficiet, Luther og musikken, den flerstemmige laudaen i florentinske broderskaper, Palestrina, historisk forståelse og estetikk, men Bob Dylan har hele tiden vært et vesentlig sidespor, ikke minst i form av hjemmesiden dylanchords.com og nettmagasinet Dylanology, hvor de musikalske sidene av Dylans virke står i sentrum. E-post: eyolfos@gmail.com

Erling Aadland er professor emeritus og har publisert mange artikler og bøker om lyrikk, litteraturteori og sanglyrikk: første artikkel om Bob Dylan i 1990. Siste bokutgivelser: *Litteraturens verden* (2019) og *Dylan og diktet* (2022). E-post: Erling.Aadland@uia.no

Tom Roger Aadland er låtskriver og artist. Han har gitt ut ni soloalbum og skrevet sangtekster for blant andre Hellbillies og Vamp. Aadland har gjendiktet og spilt inn Dylan-albumene *Blood on the Tracks* (*Blod på spora*, 2009) og *Blonde on Blonde* (*Blondt i blondt*, 2016) i sin helhet. I 2020 oversatte han tekster

til Det Norske Teatrets forestilling *Vikla inn i blått – Dylan på nynorsk*. Han var bidragsyter til boken *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken* (2011). E-post: t.r.aa@online.no

Johan Martin Aarstein er artist, bosatt i Bergen. Låtskriver, vokalist og gitarist i Rustholk. Turnerte i 2015–2017 sammen Ida Løvheim (av og til med band) med Dylan-prosjektet *Det e ikkje mæ*. E-post: johan.aarstein@gmail.com

Reidar Aasgaard er professor i idéhistorie ved Universitetet i Oslo. Han har publisert bøker og artikler om ulike temaer innen antikken, tidlig kristendom og barndomshistorie. Han har også oversatt og utgitt verker av Augustin, et utvalg tidligkristne apokryfe skrifter og tekster fra Det nye testamentet. Innen sanglyrikken har Aasgaard fokusert på Bob Dylan. Han har redigert en antologi om Dylan og publisert artikler på norsk og engelsk, særlig om hans forhold til Bibelen og religion. Aasgaard har også stått ansvarlig for flere forelesningsrekker ved UiO om Dylan. E-post: reidar.aasgaard@ifikk.uio.no