

Den radikale Bob Dylan?

Gisle Selnes og Bjarne Markussen

I en tid da «radikalisme» blir forstått som et samfunnsmonde forbundet med politisk islam og høyreekstrem terror, kan nok tittelen på denne boken vekke ubehagelige assosiasjoner. Derfor har vi – redaktørene – innledningsvis plassert et spørsmålsteget 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 protestvises-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 besluttomhet: «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 skiltingsviser. 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 selviironisk 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 nemesi 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 utbasunerer 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 seg, 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 protest-korpus. 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 utilsørt 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 apologetter.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 Civil Liberty Committee (ECLC), lagt til den såkalte Bill of Rights-middagen. Foran 1400 gjester åpnet en temmelig bedugget Dylan sin takketales 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 antydte 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 brannslukking.

Det mest interessante oppgjøret skjer imidlertid i en rekke mer eller mindre programatiske 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.

Sistespoet, «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 abruptly 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 klokke 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 underprivilegerte, 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 utforsket 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 endetidsmotiv, 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 bearbejdinger 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 fortelle-tekniske 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, klokke 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 *bridge*. 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 koloniherrredømme 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=gJhUEmo75P4> (lestet 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. «Översättning och metafor», i *Lerans Barn. Essäer om den moderna poesin*. Översatt 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.

