

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 *døyen* 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 «gjennom-reflekterte» 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 etttertid 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 spiller, eller medierer, hverandre: «Der Geist ist ein Knochen», åndens være er et bein, er det hegelianske standardeksempellet, 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 urokelig 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 musikalisk 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 forståelsegjæere 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 productivity 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 *Ibsens* seine dramaer, der døden ulmer som en siste, radikal fristelse, eller en kald forsoning, Sids 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, «frigrir 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 teatraliske 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 om-snuing – 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 første-strofens «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

Sistespoet 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 meningsfyllden 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 *chaplinsque* 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 sjeloliv. 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 studio-øktene til *Time Out of Mind*, og begge later til å passe bedre inn blant vrak- og tyvegodsset på oppfølgeren enn de ville gjort på det Lanois-produserte 1997-albumet. I begge sangene bantes 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 *undersøm* – 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 trår seg gjennom sangen. Det starter i tredje strofe med en karslig sjekkerekplikk: «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 – nok så 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 anelig 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 melodiose 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 melodilinjier 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 stippet 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 nei-men 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 *Freewheelin'* (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 won't forget him» – forsterket av Dylans balanserte, semi-teatraliske 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 jernbaneskiner, 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» sammentråkket 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 vekselvis – 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 malisøs 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 demi-urgens 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 vekselvis den som skal «kopieres» – som i tittel og omkvad – 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 storlagne Dylan-sangen på «vår» side av tusenårsskiftet. Som flere har påpekt, er det mulig å høre ekko fra «Highlands» i sangens omkvad: «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 kjøreinstruksjoner og en nokså utførlig, om enn springende, skildring av dette atollparadisets, 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 radio-kommunikasjonen 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 lurar 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» kunstners 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 for 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 bob-dylan.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 tremeningen 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/thingstwicetwice/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, Uncarths New Revelations». *Rolling Stone Magazine*, 22.11.2001. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-at-60-uncarths-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. Kåpittler 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/thingstwicetwice/2020/06/murder-most-foul-2020/> (lest 7.5.2020).