

Tusen takk for det. Takk for invitasjonen.
Den begynner å bli litt gammel, denne invitasjonen.
Den kom midt i forrige semester.
Og da var denne boka en del nyere enn den er nå.
Så det er bakgrunnen for at jeg er her i dag og snakka nettopp om temaet "Den radikale Bob Dylan". Boka i papirformat ser sånn ut.
Det kommer kanskje noen eksemplarer.
Den finnes også. Det er fordelen med å utgi akademiske bøker nå, iallfall for de som skal lese dem, at det finnes tilgjengelig i fulltekst på nettet.
"Open exis" kalles det. Forlaget Scandinavian Academic Press.
Googler man tittelen her, så kommer man rett på deres side.
Da kan man lese hele boka. Det er en kort presentasjon av den. Vi ser omslaget.
Og så har vi også fått med en særdeles rosende anmeldelse ved Audun Winger.
Denne boka har en bergensk forhistorie.
Den starta egentlig i form av en konferanse, som vi arrangerte to steinkast herfra, på hotell Terminus.
Jeg, her i Bergen, i samarbeid med Bjarne Markussen ...
Min medredaktør, som er professor i nordisk litteratur, primært ved Universitetet i Agder, og han er også leder for en forskergruppe for sanglytt.
Og den har gitt ut mange bøker etter hvert, de aller fleste på samme forlag, og arrangert en rekke konferanser om dette spesielle litterære, lyriske fenomenet, nemlig sangtekster. Det var også ...
Og også i det min kollega professor emeritus Erling Odland gikk av med pensjon, så vi benytta også anledningen til å ære ham litt.
Mange her vet sikkert at han er den, i Bergen i alle fall.
Og nasjonalt i academia som har skrevet mest og forska mest på sangtekster, på sanglyrikk, og da særlig på Bob Dylan.
Og så lenge siden, etter denne konferansen, kom han også ut med en stor bok hvor han går igjennom hele Bob Dylans sanglyriske forfatterskap. Eller hele hans sangverk.
Bok er også større og tjuukkere enn min bok fra 2016, som heter "Den store sangen". Kapitler av en bok om Bob Dylan.
Så han slo meg på målstreken der.
Men han tima ikke like bra som meg, for min bok kom ut akkurat idet Dylan fikk meg. Akkurat idet Dylan fikk Nobelprisen i litteratur.
Det gjorde ikke Erling Odland sin bok, men han er en gammel venn av Jon Fosse.
Men her ser dere Erling sitt bidrag og de andre bidragene også.
Det er kanskje litt uvanlig at mitt eget bidrag kommer først.
Men forklaringa er for så vidt liketil nok i en bok som dette.
Som har som tittel "Den radikale Bob Dylan".
Folk skriver om mye forskjellig.
Ikke alle tar tittelen like alvorlig.
Det vet alle som har prøvd å redigere tidsskrift eller bøker.
Det har en tendens til å skli litt ut!
Så da plasserte vi først det bidraget som går rett på temaet, og diskuterer først akkurat radikalitet som fenomen.
Særlig henblikk på Dylans forfatterskap.
Vi plasserte også en innledning først her, skrevet av Bjarne Markussen og meg selv: "Den radikale Bob Dylan?".
Så det vi gjør her, altså, er det å ta tittelen på boka, gjenta den, men da med et spørsmålstegn.
Og en av grunnene til det er at vel, i dag så blir nok radikalisme forstått av mange primært som et samfunnsområde assosiert med høyreekstremt. Terror og politisk islam, og en tittel som "den radikale Bob Dylan" kunne sikkert vekke ubehagelige assosiasjoner.
Derfor plasserte vi spørsmålstegnet etter hovedtittelen i innledningen, der vi også prøvde å gi en forklaring på hvorfor vi mener en sånn tittel er på sin plass.
I hvilken forstand kan ideen om det radikale fremdeles være verdt å forsvare,

Og på hvilken måte er det relevant når det gjelder Bob Dylan sitt sangverk. Det er ikke så lenge siden "Radikal", som jo har en etymologi, en ordhistorie, som går tilbake til det latinske ordet for "rot": "radix", derav "radikal". Det er ikke så lenge siden dette ordet hadde en ganske annen valør enn det har i dag. Tidligere tror jeg det var vanligere å skille mellom det radikale og det ekstreme. Det radikale er det som går til roten av et problem, går til ondens rot. Men det ekstreme er det som går til ytterlighetene, til de ekstreme ytterlighetene. Og nesten mister helheten av synet pga. et sånt tunnelblikk mot enkelte utvekster. Innenfor kunsten, og også innenfor populærkulturen, finnes det en rekke ekstreme uttrykk. F.eks. hardcore punk eller death metal, black metal osv. Der vi har trender som lar seg fascinere av det destruktive, og som presser en håndfull virkemidler til det ytterste. Dette kan være ekstremt. Men det radikale krever noe mer. Det krever en tradisjonsbevissthet. En kjennskap til røttene, men også en vilje til å ... Å bryte med ens egen forankring, ens rotfeste. Ikke minst forbinder vi nok Radikal med et visst politisk budskap og en kunstnerisk holdning som var særlig utbredt på 60-tallet i de motkulturelle bevegelsene som fantes. Mange steder i verden, men kanskje særlig i USA, og spesielt i New York. 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 62 til seint 63, skrev Dylan mange av de sangene som senere har vært sentrum i den moderne protestvisekanonen. Dette er nok den viktigste grunnen til at Dylan fremdeles forbindes med en tidstypisk radikalisme, til tross for at han har gjort betydelige anstrengelser for å kvitte seg med imageet. Dens slitesterke status som radikal protestsanger er nok også en årsak til at påfallende mange Dylan-kritikere, eller såkalte dylanologer, føler et behov for å disse, altså for å nedvurdere denne delen av Dylans sangverk. Det skal vi komme tilbake til. Men hvor kommer egentlig denne radikale sjangeren fra, protestdiktning? Protestdikt, protestviser, har en mangenslunget genealogi. Den strekker seg bakover i historien, hinsides den svensk-amerikanske fagforeningsmartyren Joe Hill sine opprørske arbeidersanger fra tidlig 1900-tall, og videre ned i folkevisenes univers, der den britiske rettfærdige røveren Robin Hood opptrer som opprørshelt i mange britiske middelalderballader. I angloamerikansk sammenheng var det særlig kampen mot slaveriet i perioden rundt den amerikanske borgerkrigen som bidro til å forme protestsjangeren. John Greenleaf Whittier, som vi ser ... Til ... høyre for dere, ja ... Og som Dylan henta mange vendinger fra på albumet "Tempest" fra 2012. Whittier er en av de som har reflektert rundt denne sjangerens særtrekk. Mot slutten av livet sier han følgende om de politiske diktene han selv skrev fra borgerkrigen og abolisjonismens frontlinje: Disse sangene og diktene var skrevet uten forventning om at de ville overleve tilfellet som kalte dem fram. De var protester, alarmsignaler, humpete oppspill, ord som ringte fra forfatterens hjerte, kvalmet i hvit varme, og selvfølgelig manglende ferdig og forsiktig ordutvalg, som refleksjon og pasientlig utsikt over dem kunne ha gitt. Hvis språket iblant virker alvorlig og hardt, må det at dets provoserte slaveri er dets unnskyldning. Hvis det finnes noen unnskyldning, i angrepet på det, altså slaveri, har vi ikke målt våre ord.

Det er sedgatison, en gasset høflighet til å være åpen mot djevelen. Så dette gamle sitatet beskriver protestvisens poetikk like godt som erklæringer fra 60-årenes Mot kulturelle village som det finnes mange av. Verden brenner, det haster med å få stansa galskapen, og sangeren eller dikteren må også trå til i kampen mot uretten. Dylan sier sjøl om "A hard rain's gonna fall", 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 protestsangeren tar gjerne vreden, raseriet overhånd.

Brutale bilder erstatter bluesens elegiske og balladens episke modus.

Og vreden forenkler. Den nyanserer ikke.

Den del av verden inn i svart og hvitt, undertrykkerne versus de undertrykte, og lytteren avkreves umiddelbar stillingstak.

Det er den romantiske diktingen, i litteraturhistorisk forstand, som bedre enn noen annen tolererer de voldsomme affektene.

Og denne romantiske åpningen mot det spontane og uraffinerte har bidratt til å gjøre betegnelsen "romantisk" til et skjellsord blant mange modernister i det 20. og 21. århundre.

Flere representanter for modernismens lyrikk og kritikk har sagt Dyrker den komplekse holdninga og paradoksets språk nettopp for å motvirke det ekspressive, direkte affektive uttrykket.

Og det er altså ironien som er deres mestertrope: modernistene.

Som Dylan jo også har en affinitet til.

Ikke den bitende sarkastiske ironien, men ironien som maskespill.

Som kritikk av ideen om en overgripende harmoni.

Raseriet hører ikke hjemme her,

for raseriet er alltid en altoppslukende og uironisk affekt.

Det er nok rester av en slik holdning

som ligger til grunn for dagens nokså brede konsensus om at Dylans protestviser ikke holder samme kunstneriske mål som hans senere modernistiske rockelyrikk.

De, dvs. publikum, "ville fortelle"

at verden var delt i to sider, rett og galt,

og de, publikum, "ville fortelle" at de hadde rett,

skriver Grill Marcus, Dylan kritikkers store gamle mann.

Og det var det han ga dem, sier han.

Det finnes en rekke lignende negative vurderinger

fra kjente Dylan-kritikere av Dylans radikale protestsanger.

Men etter mitt syn, og etter vårt syn, så må politisk sanglyrikk,

i likhet med alle andre sjangere, vurderes, langt på vei iallfall,

på deres egne premisser.

Man kan ikke ganske enkelt knesett ...

Ironi, maskespill, kompleksitet som et ufravikelig lyrisk prinsipp.

Dertil kommer også at disse fordømmene mot protestdiktning generelt, og mot Dylans protestviser generelt,

har en lei tendens til å tilsløre de nyansene, språklig så vel som tematisk, som faktisk finnes i mange av Dylans protestviser.

La oss derfor kaste et blikk på et par av dem, altså Dylans protestviser.

Det mest kjente er selvsagt "Blowing in the wind",

som er tema for Erling Odland, fremdeles kollega, professor emeritus,

sitt bidrag til boka. Han skriver da nesten som om han ...

Hadde hørt teksten for første gang og ikke hadde lest noe om den tidligere.

Om denne sangen, som er den mest kjente,

og som har vært den musiserende venstresidens egen hymne,

kunne man si i 60 år nå.

Som noen vet, så er denne sangen basert på en gammel spiritual.

"No More Auction Block", som det finnes faksimile av her til ...

høyere flokker. En sang som Dylan hadde på repertoaret på sine tidlige New York.

Dylans remake av denne sangen gir et enkelt, men virkningsfullt bilde av de grunnleggende konfliktlinjene i kampen for frihet, likhet og brorskap. Særlig dreier det seg om de svartes rett til å bli behandla som likeverdige mennesker. Men det handler også om kampen mot krigen. Krigen og mot den moderne våpenindustrien. Disse to temaene vever sammen på en lavmælt og lydhør måte. Samtidig som den verdslige, politiske protesten tar opp i seg en åndelig uro som peker fram mot Dylans kanskje kraftigste brudd med sitt gamle publikum. Gospelfasen. Omkring 1980.

Vi ser også på dette lyse arket her ... Ja. Dere kjenner kanskje bildet her fra protestmarsjene under borgerrettskampene hvor de svarte går i gatene med plakaten "I am a man" mens politi og militære står og passer på dem på fortauet. Så i min lesning er også denne "How many roads must a man walk down" How many roads must a man walk down before you call him a man? En direkte henvisning til dette dagsaktuelle på den tida-uttrykket. Erling Odland tar lesninga mer i en åndelig, nærmest metafysisk retning, uten at det trenger å være motsetninger nødvendigvis.

Vi ser også bilder av Odetta og av Robson, som begge to hadde denne sangen. Langt de fleste av Dylans tidlige protestviser handla om de samme spørsmåla, nemlig krigstrusselen og rasespørsmålet. Men da som regel behandla hver for seg, og på en mer direkte, ofte brutal måte enn i denne gamle protesthymnen. Rasespørsmålet er også et spørsmål om raseri. Om undertrykkelse. Om oppdemma aggresjon og vold. Dylan var særlig opptatt tidlig i sitt sangverk av å skildre obskøniteten i den rasistiske volden. Uretten er også et tema. Mangelen på rettferdighet. Den systemiske aksepten for despoti og overgrep. Også det juridiske og politiske systemets aktive rolle i opprettholdelsen av en utilbørlig situasjon, som den som angikk behandlinga av de som var utsatt for.

Særlig i sørstatene, under Jim Crow-regimet. Både "The Death of Emmett Till" og "The Lone Some Death of Hetty Carroll" tar utgangspunkt i reelle, aktuelle hendelser omtalt i avisene på den tida. Og Dylan dveler ved selve voldshendelsen i stor detalj, og ofte ubehagelig detalj. Den 16 år gamle Emmett Till ble utsatt for bestialske tortur, drept og til slutt dumpa i elva fordi han angivelig hadde lagt an på en hvit dame. Mens han var i de segregerte sørstatene sjøl, bodde han i Chicago. Mens Hetty Carol var en fattig, svart hushjelp som ble drept i affekt av den søkkrike plantasjeieren William Sanzinger. I begge tilfellene var rettssaken en farse, og de tiltalte ble enten frifunnet eller ... Det er idømt latterlige, milde straffer, som også kommenteres, i disse sangene. Vi finner senere eksempler på samme tematikk i sanger som George Jackson fra 71, Hurricane fra 75 og Blind-Willy McTell i 1983, for bare å nevne noe.

Som protestsanger opererer Dylan ofte i skjæringspunktet mellom det religiøse ... Og det politisk radikale.

I mange av sangene leker han seg med apokalyptiske scenarioer. Endetidsscenarioer. Som Reidar Aasgaard, som sjøl er professor i teologi, og som har vært med og utgitt tidligere antologier om Bob Dylan, og som også har drevet fram et kurs, et emne, det som i dag kalles for et fag, om Dylan ved University of London.

Han har skrevet om Dylans apokalyptiske scenarioer i sitt bidrag til vår bok. Apokalypsen er en eldgammel figur. For den radikale åpenbaringa og omveltninga, det er tidens slutt da alt skal avdekkes. Det er det apokalypse betyr. Alt skal avdekkes, åpnes opp, ingenting skal lenge være skjult. Og alt skal være skjult. Og ting skal begynne på nytt. En ny verden skal oppstå.

Dylan bruker ofte apokalypsen for å skildre et totalt kosmisk eller sosialt sammenbrudd. Men som Reidar Aasgaard viser i sitt bidrag, så finnes det også håp i disse sangene. Merkelig nok et slags apokalyptisk håp om at det gode, tross alt, skal seire. Interessert i å vise frem muligheten for at Gud lar det gode seire. Også om det menneskelig sett virker i seine sanger. De apokalyptiske sangene vitner om en dypere form for radikalitet. Som utfordrer til endring og til handling. I en tid som i dag der kynismen nærmest er blitt hegemonisk ideologisk kraft, kan det å hegne om dette håpet som fortsatt finnes, fremstå, tror jeg, som en mer radikal tanke ofte enn det en revolusjonær svartmaling og liksomstoisk resignasjon kan. I håpet finnes det alltid. Kimen til noe radikalt og noe nytt. Er det også snakk om et privat, et perverst ønske om at en fiende skal gå til grunne? Hos Dylan da gjerne, i noen sanger fremført med selvironisk henrykkelse. Det finnes jo mange disse sanger i rockelyrikkens historie. Dylan har skrevet mange sånne. De finnes i bluesens univers også, der hele poenget med sangen er å mobbe noen og henge dem ut og erte dem. Det finnes jo smedeviser selvsagt i vår egen tradisjon og kultur også. Dylan lar dette av og til inngå i et religiøst rammeverk, i sanger som "Watcher gonna do", f.eks., fra 1962, og "Quit Your Low Down Ways". Dette er sanger som er så tidlige at de er ukjente for de som ikke er spesielt interessert i Dylan. Dette er sanger som lett kan oppfattes som absurde og kvasi-ondsinna fantasier om payback-time på den ytterste dag. Her er en liten snutt fra "I'd Hate To Be You" om "That Dreadful Day", som jo er dommedag, fra 1963. Der vi bl.a. får følgende scenario for en navnløs fiende av sanger. You're gonna cry for pills, your head's gonna be a nut. But the pills are gonna cost more than what you got. Hey, hey, I'm sure hate to be you on that dreadful day. Det er vanskelig å ta dette på fullt alvor, sjøl om noen har prøvd. Det skal være morsomt. Det er hevnfantasier. Uskyldig. Pervers ondskap på fantasinivå. På fantasinivå. Delen synger med latter i stemmen. Han avslutta sangen, som bare finnes i et demoopptak, utgitt på Whitmark Demos, veldig lenge etter at sangen ble skrevet. Han sier en spøkefull kommentar til lydmannen: That's my Calypso Tap number. Altså dette er mitt Calypso-dansnummer. Vi har lurt på om vi skal kunne høre et ordspill her. Det skulle være "Apokalypso Tep Number", men mulig det er litt for raffinert. I så fall vil det være snakk om en slags glad apokalypso gjennom skyggeheimen. Den triumferende apokalyptiske grunntonen finnes også i en mer alvorlig sang, som "When the Ships Come In", fra "The Times They Are Changing". Her får vi utbrodert en poetisk dommedagsprofeti i maritime omgivelser. Det skal komme en tid da vinden slutter å blåse, men skipet driver inn mot land, fiskene ler, måkene smiler, sanden ruller ut en gyllen løper, og klimaks inntreffer idet fienden utslipper. Selv om triumfen her utbasuneres med en slags eksaltert naivisme, vitna den også om et obsbart resentment, et sinne. Ikke ulikt det vi finner flere steder i Det gamle testamentet som et av flere mulige forelegg for denne sangen. F.eks. i Salme 58, hvor det bl.a. står: Den rettferdige skal glede seg fordi han ser Herren. Han skal tvette sine føtter i den ugudeliges blod. Et annet sannsynlig forelegg for denne sangens gladvoldelige dommedagsprosess, Berthold Brecht og Kurt Wiles sang "Die Seerøyer Jenny", "Sjørøver-Jenny", fra operetten "Treskillingsoperaen",

som den heter på norsk.

Den hadde Dylan sett, denne sangen, ikke hele treskillingsoperaen, i en Brecht-oppsetting i New York i 1962.

Han skriver også om det i sine memoarer.

Da har han lagt merke til særlig denne sangen,

Denne Sjørøver-Jenny, som egentlig er

en ansatt på et hotell, en stuepike,

som da har disse fantasiene om at en dag så skal det komme et skip

med åtte seil, seilende, og hente henne.

Da skal alle skjønne, de som før har behandla henne dårlig, at hun er sjørøver-Jenny,

og er sjef på denne skuta, og da skal alle hodene rulle til de som før har behandla henne dårlig.

Og med hvert hode som faller, så skal hun si: Hoppla!

Hennes fantasi, den skriver om hvordan han har satt seg ned.

Lurt på hva er det Brecht og Kurtweil gjør for å få

denne unike effekten, dramatiske effekten, i denne sangen?

Tidligere hadde han gjort det samme med bluesangene,

særlig til Robert Johnson, som han også hadde lært mye av.

Antikrigssangene, et annet viktig innslag i Dylan.

Her er uttrykket variert.

I den tidlige sangen fra debutalbumet "Let me die in my footsteps", 62,

har vi en idyllisk og erkeamerikansk sang

om motviljen mot å gå under jorden, dvs. gjemme seg i bomberommene,

sånn som man ble oppdratt til å gjøre under den kalde krigen.

Alle skolebarn fikk utdelt bøker om hvordan de skulle gjemme seg under pulten,

Hva de skulle foreta seg dersom alarmer om atomangrep kom.

Mens "Talk World War Three Blues" fra 1963 gir en satirisk skisse

av livet etter en tenkt, en drømt atomkrig.

I "Masters of War", som alle her har hørt, en av fordelene med å snakke om,

Er at man slipper å spille eksempler på tekst. Alle vet hvordan Dylan høres ut.

Selv om han høres veldig ulik ut i ulike faser.

Og de mest kjente sangene har alle hørt. Det er ingen her som ikke kjenner til "Masters of War".

Som for øvrig er sangen som av det renommerte musikktilskriftet Mojo

havna på førsteplass på kåringa av de 100 meste protestsangene.

Der hører vi Dylan på sitt mest uforsonlige og rasende.

Han gir seg over til vreden, iallfall i teksten.

Og sangen kulminerer i et utilslørt ønske om at sangens ju,

som er krigsherrene eller krigsprofitørene, at de skal dø.

Men på fedvanlig Dylan-vis så avstemmes dette.

Mot en kontrollert såkalt "deadpan"-fremføring.

Det at du ikke gir uttrykk for dine affekter mens du synger.

De er der i sangen, men sjøl forholder du deg rolig og mer observerende.

Noe som tilfører sangen en ekstra og foruroligende dimensjon.

En av denne sangens største apologeter, Mike Markuzi, sier følgende:

Masters of war is magnificently enraged

and enduringly radical.

Her er det ikke snakk om noe reaktivt resentment.

Men det er snakk om en bejaende hemntørst som avviser ethvert kompromiss.

Det unge sanggeiet omtaler seg sjøl som ung: You may say that I'm young.

You may say I'm unlearned.

Men likevel så slår han seg ikke til ro med noen bortforklaringer.

Han fortsetter mot alle og insisterer på at det ikke finnes noen tilgivelse.

Ikke engang Jesus vil tilgi dette som dere har gjort.

Så den tidlige idyllen knytta seg med andre ord til en rebelsk sangtradisjon.

Han stiller seg solidarisk med de fattige.

Han kritiserer i ulike poetiske modig ...

Rasediskriminering, krig, maktmisbruk, strukturell vold osv.

I den grad det formuleres noen utopi i disse sangene,

så skjer det med religiøse overtoner.

Dylans oppgjør med sin egen protestpoetikk.

Protestpoetikk starta allerede i ...

Og det skjer med den skandaløse talen som han holdt da han mottok The Tom Payne Award. Tom Payne er, som dere kanskje vet, en kjent amerikansk frigjøringshelt. Revolusjonær republikaner, i den betydninga ordet den gang hadde, ikke i dag. Prisutdelinga var et årlig evenement i regi av Emergency Civil Liberty Committee. Og det ble lagt til den såkalte Bill of Rights-middagen. Vi ser fra bildet at Dylan tydeligvis hadde James Baldwin til bords. Foran 1400 gjester åpna en temmelig bedugget Dylan sin takketale med å beklage seg over at så mange av middagsgjestene på denne ... Radikale ... liberalradikale ... middagen ... At så mange gjester ikke hadde hår på hodet. Egentlig burde de vært ute på stranda alle sammen, sa han. Slik som det sømmer seg for gamle folk. Nervøs latter i lokalet. Dylan høsta applaus da han mintes Woody Guthrie og den politiske situasjonen i USA på 1930-tallet. Woody Guthrie var jo Dylans første ... andre, kanskje virkelig store, forbilde. Hovedpoenget var at tidene forandra seg, og at ting ikke lenger var like enkelt som de var den gang. There's no black and white, sa Dylan, 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. Dette som med en viss velvilje kan oppfattes som en pastisj over Paulus sitt radikale budskap om at det ikke lenger finnes jøder eller grekere, mann eller kvinner osv., ble vridd til en personlig fornærmelse når Dylan kommenterer de militante afroamerikanernes konforme klesvaner. "Mine svarte venner trenger ikke gå i dress", sier han. Katastrofen var et faktum da Dylan slutta. Med å antyde at han kunne kjenne seg igjen i Kennedys drapsmann, Lee Harvey Oswald, som selv var blitt myrda bare et par uker før denne middagen fant sted. Som en mild forsmak på Dylans konfrontasjon med publikum på de elektrisk-akustiske konsertene i 65-66, så var det omtrent like deler buing og applaus for ham da han var ferdig. Men i dagene som fulgte, måtte en mer nykter Dylan, sannsynligvis med hjelp, ved hjelp av manager Albert Grossman, drive massiv brannslukking. Paradoksalt nok skjedde dette før Dylans ultimate protestalbum "The Times They Are Changing", der han poserer på omslaget som "Folk-autentisk-angry-young-man" ble utgitt. Det kom først i 64, sjøl om det var spilt inn i 63. Så mye hadde skjedd på veien. Det mest interessante oppbruddet skjer imidlertid på hans neste album, som hadde den like programmatisk tittelen "Another Side of Bob Dylan". Her skulle vi få se en side av Dylan som vi ikke hadde sett på hans tidligere. Album. Dette nye albumet består av et knippe sanger som var så nye at enkelte knapt var ferdigskrevet da de ble spilt inn. Hør på noen av dem, at Dylan ikke hadde bestemt seg ... Vi kan jo se på albumet der nederst til høyre, og et sekund til ... Han har ikke helt bestemt seg for hvilken akkordrekke han skulle spille, så det forandres fra vers til vers i flere av sangene. Han spiller og synger her som om han virkelig ville hatt et band i ryggen. Og det får han jo året etter også. Så det er visesangen, blues, visesangen, balladesang. Viserisangen, bluesviserisangen, balladesangen, protesterisangen som er på vei over i et annet register. Som synger om andre temaer. Mer introvert, men som også virkelig venter på å gå på scenen med mer trøkk og mer lyd i ryggen. Det tretter omkring indre erfaringer tekstmessig. Det reelle og imaginære erotiske fremstøt. Det granskende tilbakeblikk på egen kunstnerisk utvikling og mer eller mindre ondskapsfulle oppgjør med gamle elskere og deres familie. Siste sporet, "It ain't me, babe", er bokstavelig lest en usentimental avskjed til en kvinnelig beiler.

Men det kan også med små justeringer oppfattes som Dylans takk og farvel til sin gamle tilhengerskare i det venstreliberale kulturetablisementet.

De sangene som tematiserer dette bruddet mest utvetydig, er etter mitt syn "Trekløvlvet to Ramona", "My Backpages" og "Chimes of Freedom".

Hver på sin måte vinka sangjeget i disse tre sangene farvel til det musikalske og politiske fellesskapet han sjøl hadde vært en særdeles viktig del av, men som han nå merker at han har vokst fra.

Jeg skal si litt om hver av disse tre sangene i dette perspektivet.

I "Chimes of Freedom" søker sangjeget med følge ly for et overraskende tordenvær på en kirketrapp.

Etter at de har stått som fjetre av naturens overveldende klokkespill, begynner også kirkeklokkene å kime.

Det er som om et apokalyptisk orkester spiller opp en fanfare for alle jordens undertrykte.

Sangen blir av og til oppfatta som

den siste av Dylans genuine, visjonære protestviser.

Her er det friheten det er snakk om "Chimes of Freedom",

og frihet er jo honnørordet par excellence i datidens borgerrettighetskamp.

Og omkveder sin katalog over de proletære eksistensene som frihetsklokkene,

Ringer for, åpna med: "The Warriors whose strength is not to fight".

En mulig allusjon til aktivistene fra Student Non-Violent Coordinating Committee, som var utplassert i Greenwood, Mississippi,

der Dylan året før hadde vært på en politisk-musikalsk dannelsesreise.

Et snapshot av det nederst til venstre. På sida er Dylan sammen med Pete Ziger.

På bildet navnløse svarte med stemmerett,

som det er meninga at disse utsendingene skal få dem til å bruke.

Og til det tar de i bruk sin retoriske kunst, men også musisering.

Mike Marcuse beskriver sangen som et "transitional work".

Som et overgangsverk. Altså ikke som en siste genuin protestsang,

Og som slik: Det tyder på at bruddet mellom protestæraen Dylan

og den som fulgte, kan være mindre absolutt og brått enn det som virker på den tida.

Han har sannsynligvis rett i det.

Det er noe uvirkelig og noe apolitisk over dette sublimе scenarioet,

som gjør at den vanskelig kan oppfattes som en genuin protestsang.

En ting er at katalogen over proletære skikkelser virka nokså uforpliktende.

Frihetskjemperne fra første vers får snart selskap av den utstøtte av 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".

Det er ikke så mye politisk og revolusjonært opprørsk over denne katalogen.

Men det er også verdt å merke seg at det er et meteorologisk fenomen.

Og ikke en reell politisk hendelse som ligger til grunn for åpenbaringa i denne sangen.

Og uværet gir ikke bare inntrykk av å være frihetens klokke som slår.

Unnskyld, uværet gir bare inntrykk av å være frihetens klokke som slår.

"Seeming to be the times of freedom flashing".

Det er altså ikke frihetsklokkene som slår.

Det er bare noe som er iscenesatt som en fantasmagori.

Som et skuespill.

I sangens aller siste vers går teppet ned for denne kosmiske forestillingen.

Der det står: As we listened one last time,

we watched with one last look,

spellbound and swallowed til the tulling ended.

Da viskes visjonen ut. Eller kanskje riktig visjon varer ved,

men da bare som en kunstnerisk hendelse, idyllens sanglyriske verk.

Denne malmlulle tordenkonserten gir gjenlyd i sangens kaskader

av rim, assonans og alliterasjoner og andre klangeffekter.

Og de peker videre inn i et modernistisk, surrealistisk sanglyrisk landskap hos Dylan.

Så det er det kunstneriske, det estetiske og ikke det politiske som her er gjenstand for en åpenbaring.

To Ramona er utforma som en lang replikk.
En monolog henvendt til en nedtrykt kvinneskikkelse.
Ramona, come closer, shut softly your watery eyes, starta den med.
Og når Ramona gråter, så er det av frustrasjon og skuffelse.
Det er tydelig at hun føler at hun kommer til kort,
at hun ikke kan leve opp til idealene om å ofre alt i kampen for en bedre verden.
Som noen ber henne om å gjøre.
Sangjeie beroliger Ramona med å si
at alt vil kjennes bedre så snart du kommer til hektene igjen og kan tenke klart.
Og på merkelig, for ikke å si problematisk vis, benytter sangjeie anledninga
ikke bare til å kurtisere denne Ramona-piken,
men også til å kritisere de idealene som hun prøver å etterleve.
Jeg siterer her en strofe som dere finner igjen:
I dine knuste landlys ønsker jeg fremdeles å kysse.
Som å være av hudens styrke.
Dine magnetiske bevegelser fanger fremdeles minuttene jeg er inne i.
Men det sørger mitt hjerte for å se deg prøve å være en del av
en verden som ikke lenger ... som bare ikke eksisterer.
Det er alt bare en drømmebabe, et vakuum, en planleggingsbabe,
som suger deg inn i følelser som dette.
De neste versene lar det seg synke gjennom
hvilke idealer det her er snakk om. Det er politikk det handler om.
Borgerrettsaktivistene har fora Ramona med et ferdigtygd budskap
om frihet og likhet og nær forestående sosiale omveltninger.
Som er de verdene hun har stått på barrikadene for.
Nå er Ramona i tvil om hun skal dra tilbake til sørstatene,
Der frontkjemperne setter livet på spill,
eller om hun skal bli værende i storbyen med alt det innebærer
av gremmelse og selvforakt.
Sanggjegeren gikk i tvil om at dilemmaet først og fremst skyldes
en destruktiv ideologi.
Han setter til og med spørsmålstegn ved Ramonas likhetsideal.
Alt dette er bare annenrangs holdninger du har henta
fra "fixtures and forces and friends", Sian.
De tar knekken på det.
De tar knekken på din selvfølelse og din selvstendighet,
og de gjør det med overlegg.
Sånn at du skal føle at du må bli akkurat som dem.
Men sangjeiet skjønner jo også at han ikke både kan kritisere
de som manipulerer Ramona, og samtidig insistere på
at hun skal følge hans råd. Det går bare ikke an.
Det vet han derfor at hans eget budskap er pånytted,
og at det er hun som må ta beslutninga på selvstendig grunnlag.
Alt er en overgang, alt vil uansett forandres, sier han.
Just do what you have to do, and some day, maybe,
who knows, baby, I'll come and be crying to you.
Den siste av disse tre sangene jeg kort skal kommentere, var "My back pages",
Den er nok den sangen som ut ifra nokså lignende scenarioer,
bortsett fra at der er det ikke lenger en kvinnelig du sangjeiet henvender seg til,
tar et oppgjør med sin egen fortid og sin politiske ideologi.
Det er nok den som tydeligst annonserer et poetisk skifte i Dylans sangverk.
Sangen iscenesetter noe så sjeldent som en kunstners generasjonsoppgjør med seg sjøl.
Sangens paradoksale, men likevel krystallklare hovedbudskap
er lagt til det kjente refrenget:
Ah, but I was so much older then.
I'm younger than that now.
Dylan tar altså farvel med sin egen puerile overmodenhet
fra bare noen måneder tidligere,

og feirer sitt nyvunne, ungdommelige ...
I versene tegna Dylan en karikatur av sin egen fortid som protestsanger.
Den gang sang han med blodrøde flammer rundt hodet
og med ideer, ideologi, som veikart.
Hellig overbevist om at endetiden var nær.
Will meet on edges soon, ser I, som i mange av de tidligere apokalyptesangene.
Men sangjegets overbevisning var i likhet med Romonas.
De var ikke hans egen. Egentlig var det ikke han selv som sang.
Han lot seg bruke som en buktalerdukke
av bevegelsens self-ordained professors,
som hadde mata han med politisk korrekte meninger:
Halvt knuste pregedier sprang fram. Riv ned alt hat jeg skrek.
Løgner om at livet er svart og hvitt.
Snakket fra hjernen jeg drømte, romantiske faktar av musketerer
grunnla dypet på en eller annen måte.
Ah, men jeg var så mye eldre da. Jeg er yngre enn det nå.
I tillegg kommer mistenksomheten og aggresjonen som gjør
at han automatisk havna i forsvarsposisjon når han møta noen fremmede,
selv om han egentlig ikke har noen posisjon å forsvare:
Yes, my God stood hard when abstract threats, too noble to neglect,
deceived me into thinking I had something to protect.
Også dette er altså et bedrag, noe sang jeg ikke, forstår der og da, men som han innser,
Han blir sin egen fiende i samme øyeblikk
som han inntar en autoritetsposisjon som egentlig ikke er hans,
og når han doserer et budskap han har blitt pådytta
av bevegelsens corpse Evangelists.
Poenget er i siste instans det samme som det han serverte
i talen i middagsselskapet under Tom Payne Awards.
Under Tom Payne Awards-overrekkelsen, der han sa:
It took me a long time to get young, and now I consider myself young.
Nå er vi straks i mål her,
og det må vi også være, for vi nærmer oss tiden.
Vi får stilt spørsmålet, altså. Du tar ikke et oppgjør her, og det gjør han senere også.
Vi snakker om den politiske 60-tallsprotestgenerasjonen som dør.
I et Playby-intervju fra 1996 sa han om folkemiljøet at de var "a bunch of fat people".
Om sanger som "Which Side Are You On?". Den mest kjente protestsangen på den sida.
Og folk music songs, they're political songs. They're already dead.
Men hva skjer når Dylan forsøker å kvitte seg med protestpersonene
og beveger seg over i et utforska sanglyrisk terreng?
Gir han da avkall på en poetikk som kan kalles radikal?
Det finnes et par grunner til å svare benektende på det.
For det første så fortsetter Dylan å synge
mange av de gamle protestsangene de kan ta oss over der på slutten.
Gjerne i sammenhenger der konteksten gir dem en ekstra brodd,
en ekstra dimensjon.
Og han skriver nye sanger om de samme temaene,
om en med en annen lyrisk valør.
USAs politiske historie med slaveri, borgerkrig, opprivende rasekonflikter,
og spørsmål om fred, frihet og sannhet løp som en tydelig renning
gjennom hele Dylans sangverk.
I en sang som John Wesley Harding fra albumet med samme navn i 67,
konstruerer han sin egen Robin Hood-skikkelse.
Paradoksalt nok med utgangspunkt i den alt annet enn barmhjertige masseorden
John Wesley Harding. I en sang som "Political World" fra 1989,
skildrer han en verden hvor visdommen er fengsla, og freden er en uønska gjest.
I "Murder must fold" fra Dylans hittil siste album fra 2020, "Ruffen Road Aways",
vender han tilbake til Kennedy-mordet og dets historiske betydning.
Jeg kan bare nevne noen få eksempler på politisk tematikk
over et tidsspenn på mer enn 50 år.
Denne kontinuiteten forhindrer ikke at Dylan noen ganger terger på seg den radikale venstresida.

Han vil ikke omfavnes av noen,
og han lever godt av en viss konfrontasjon med sitt publikum og sine omgivelser kunstnerisk sett.
F.eks. fremstår han som en hjemmekjær countrypop-sanger.
Som evangelisk rockepredikant i 1979-1981,
og som Sinatra crooner på coveralbumene fra 2015 til 2017.
Alltid er det nokså stor kohort av hans nærmeste fans
som vender seg mot ham og mener at dette burde du ikke gjort.
Der går grensen, men Dylan går alltid over den grensen som blir satt for ham.
Dette er også en form for opprør.
Og oppbrudd fra kunstneriske posisjoner når de blir for fastlåst.
For den andre har Dylan en radikalitet
som er mer kompleks enn bare det politiske.
Det går an å være kunstnerisk radikal.
Det går an å være så trofast mot sitt kunstneriske kall
at man gir avkall på flere andre.
Og for Dylan sitt vedkommende
handla det da om å beholde kontakten med røttene, med tradisjonen.
Og vel, røtter er det som har gitt oss ordet for radikalitet.
Det er derfor Dylan henta kraft og inspirasjon gjennom hele karrieren.
Dere som er middels pluss interessert i Dylan, har kanskje merka ...
Når det går dårlig med ham, dukker han ned i tradisjonen.
Så kommer det gjerne et par coveralbum hvor han har henta kraft derifra.
Om Dylan tidlig i karrieren kunne gjøre bruk av et romantisk uttrykk,
så fjerner han seg mer fra denne romantiske poetikken.
Og forestillinga om originalt og skapende kunstnerisk virksomhet etter hvert.
Det finnes en haug av sitater og allusjoner i Dylan.
Dylan er så radikal på dette området
at han nesten går over grensen til å være en litterær tyv.
Han har blitt beskyldt av mange for å plagiere,
for å ta det han trenger, og gjerne ikke vise til opphavsmannen.
Den egentlige opphavsmannen, til særlig melodiene,
men også tekstene han har skrevet. Det finnes et vell av informasjon.
Fra fans, som har googla og leta og hørt seg gjennom det som nå finnes digitalisert på nettet,
som da tilsier at det finnes knapt nok en eneste linje som er virkelig originaldyr.
Han har stjålet det meste, men ingen er en så god tyv som han. Han er en mestertyv, rett og slett.
Wonderful sampler, kaller Amund Børdal, en annen bergensbasert dylanolog, som er med i vår
bok.
Dylan henter inn absolutt alt, og ingen kan stjele
og ingen kan sitere som han.
Det finnes en særegen radikalitet også hos den sene Dylan i hans sangverk.
I mitt bidrag skriver jeg spesielt om dette, om den stilen som etter mitt syn
og noen andre syn også oppstår i 1997, med "Time Out of Mind",
der Dylan tydelig har blitt eldre.
Hvor han synger fra en posisjon som er preget av dødsbevissthet.
Og at han er i ferd med å tre inn i den siste fasen
av sitt eget kunstneriske, sanglyriske forfatterskap.
Da får vi den situasjonen hvor Dylan blir radikal, avantgardistisk nærmest,
fordi han nesten forholdt seg til kunsten som om den allerede var over.
Han prøver ikke å gjøre ting så veldig originale.
Han lar dem stå og skinne i sin egen fremmedhet
og henter inn stadig flere nye uttrykk
som han passer inn i sitt eget sangverk,
men uten at det inngår i noen helhetlig, harmonisk totalitet.
Det skal være motstand, det skal være disharmoni.
Det er blitt en del av hans egen måte å nærme seg kunsten.
På.
Så, ja. Dylans radikalitet lar seg nok best forstå
som en forvaltning av denne arven.
Arven etter det som har blitt kalt "den usynlige republikken".
"The old weird America", der "everything belongs to everyone".

Det innebærer også denne troen på tradisjon og på den usynlige.
På den gamle, rare Amerika som ikke lenger fins,
også en tro på sannhet, frihet og rettferdighet.
Ikke bare på det politiske, men også på det kunstneriske området.
Men bare den som tør å være fri nok til å bryte med sin egen bakgrunn,
slik Dylan gjorde, kan føre tradisjonen videre på meningsfullt vis.
For å kunne løfte arven, sier Dylan ...
Siden den nokså ukjente norske aforistikeren Per Roald,
må man først tre ut av den.
Skal du kunne løfte arven, må du ta et skritt ut av den, og så løfte den.
Du kan ikke stå med begge beina planta i tradisjon og så løfte den.
Du må ta et skritt ut, og så få det riktige grepet
for å kunne ta den videre.
Det er jo det tradisjonsmusikeren gjør, først og fremst. Han tar ting videre.
Det største komplimentet man kan få som tradisjonsmusiker,
er "he passed it on". Du tar det som finnes, og du bringer det videre.
Men det kan du ikke gjøre hvis du ikke allerede har tatt et skritt videre.
Så Dylan skapte seg sjøl om. Først fra Robert Allen Zimmerman til Bob Dylan.
Og så til en rekke andre og ofte antitetiske utgaver av seg selv.
Så Dylan er jo per se en annen figur enn det Robert Allen Zimmerman er.
Det første han gjør, er å dikte seg sjøl om,
før han blir en artist som så dikter seg om til stadig nye versjoner
av denne samme Bob Dylan.
Og det er vi som har skrevet denne boka, som vi har covra av her igjen.
Selvsagt veldig glad for, og dypt takknemlig for.
Vi er neppe helt enige alle sammen om hvor radikal Dylan egentlig var.
På hvilken måte han var mest radikal, eller hva det er ved den radikale.
Dylan som er mest verdt å ta vare på.
Men vi er i alle fall enige om
at det er viktig å kaste lys over denne sida av hans kunstnerskap,
som altfor lenge har vært urettmessig diskreditert.
Så takk for oppmerksomheten, og der var jeg, ja ...
På overtid, men likevel. Sånn er det.
Takk for meg.
Takk for meg.