

Er det håp?

Bob Dylans apokalypser

Reidar Aasgaard

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

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

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

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

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

Hva er en apokalypse?

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

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

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

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

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

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

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

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

Hvilken hensikt har apokalypser?

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

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

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

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

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

Dylans tre apokalyptiske faser

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

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

1962–1968

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1978–1981

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1988 til i dag

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Kontinuitet og endring

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

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

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

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

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

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

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

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

Dylans håp

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

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

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

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

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

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

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

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

En radikal Dylan?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*

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

Noter

- 1 Det handler her primært om Dylan som forfatter-/jag-stemme i tekstene. I mye (særlig populær) litteratur legger man stor vekt på å tolke sangene, også de apokalyptisk pregede, i lys av hans eget liv, biografien hans.
- 2 Se særlig Andersen, «Before the Flood» og «Hard Rain»; Brønnum, *Sange ved himlens port*; Burns, *Series of Dreams*; Crotty, «Bob Dylan's Last Words»; Detering, «Dylan und die Religion»; Gilmour, *Tangled Up in the Bible* og *The Gospel According to Bob Dylan*; Jabukowski, *Bob Dylan*; Janssen/Whitelock, *Apocalypse Jukebox* (kap. 5); Kvalvaag, «Late Great Planet Earth» og «Titanic Sails at Dawn»; Spiegel, «With God»; Selnes, *Den store sangen* (bl.a. kap. 15); Stige, «Death is Not the End»; Taylor/Israelson, *Political World of Bob Dylan*; Webb, *Dylan Redeemed*. Disse inneholder mange innsiktsfulle analyser av Dylans tenkning og sanger, ofte med vekt på apokalyptikk. Faglitteraturen er omfattende, og jeg har holdt referanser og diskusjoner på et minimum.
- 3 Se f.eks. Baines, «Dylan's dystopianism», 16–17; Stige, «Death Is Not the End», 98–99, 115–116. Sitatene er fra «The Times They Are A-Changin'» (1964) og «Things Have Changed» (2000).
- 4 Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, 421–460, behandler også temaet, men uten å knytte an til det apokalyptiske. Brønnum, *Sange ved himlens port*, gjennomgår Dylans album kronologisk med vekt på bibelbruken. Han berører håpstemmet mange steder og har en rekke interessante enkeltanalyser, men drøfter ikke temaet systematisk. Også Andersen, «Before the Flood» og «Hard Rain», fokuserer en del på temaet håp; han tolker Dylans apokalyptikk som et kristen-modernistisk oppgjør med en ikke-religiøs modernitet. Noe liknende gjør Gilmour, *Tangled Up in the Bible* (kap. 4).
- 5 Se f.eks. Walliss/Newport, *The End All Around Us*; Hummel, «Evangelicals and the Apocalypse»; DiTommaso, «Apocalypticism in the Contemporary World».
- 6 Se Collins, «Apocalypticism» for en nyttig innføring.
- 7 Se f.eks. Lyons/Økland, *The Way the World Ends*; Bockmuehl/Stroumsa, *Paradise in Antiquity*.

- 8 Apokalyptikk-begrepet hører innholdsmessig nært sammen med begrepet eskatologi, «læren om de siste ting», men dette har delvis andre nyanser, der f.eks. åpenbarings- og endetids-aspektene er mindre viktige.
- 9 Se Paul, «Book of Revelation». Bibelsitatene mine er fra Bibelselskapets 2011-oversettelse.
- 10 Se Collins, «Apocalypticism».
- 11 Min oversettelse av «[An apocalypse is] a genre of revelatory literature, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality which is both temporal, insofar as it envisages eschatological salvation, and spatial insofar as it involves another, supernatural world.» Paul, «Book of Revelation», 42 (note 17; oppr. formulert i 1979). Det er særlig Johannes' åpenbaring som har dannet modell for denne beskrivelsen, men den er også dekkende for ikke-jødiske/ikke-kristne kilder fra antikken.
- 12 Apokalypser har mange trekk felles med visjonsdiktning, og det er ikke mulig å skille klart mellom dem som sjangre. Men apokalypser vil gjennomgående referere til en ytterste, endelig «frelse» eller «fortapelse», mens visjonsdiktningen kan dreie seg om mer foreløpige og spesifikke budskap.
- 13 Til dette og det følgende, se Collins, «Apocalypticism», også Paul, «Book of Revelation» mfl.
- 14 Hva man klassifiserer som apokalypser hos Dylan, avhenger mye av hvordan det defineres, og må uansett baseres på skjønn. Se f.eks. Stige, «Death Is Not the End» for en drøfting av eskatologi/apokalyptikk og gjennomgang av relevante sanger (fram til 2002).
- 15 Se Aasgaard, «Med Bibel i Babel». Brønnum, *Sange ved himlens port*, har en liknende inndeling, men med litt andre årsangivelser. Se også Stige, «Death Is Not the End», 19–22.
- 16 Dylan, *The Witmark Demos*. Flere cover-sanger på debutalbumet *Bob Dylan* (1962) har apokalyptiske elementer, bl.a. «Gospel Plow».
- 17 Se Kvalvaag, «Profeten som ikke ville være profet» og Flory, «Postmodern prophecy» for drøfting av budbringerrollen hos Dylan; også Gilmour, *Tangled Up in the Bible* (kap. 2 og 5).
- 18 På slutten av opptaket bemerker Dylan – humoristisk og/eller unnskyldende – at «That's my calypso tap number», noe som

- gir lite mening – men «calypso (tap)» kan være Dylans vri på «apocalypse».
- 19 Se Bockmuehl/Stroumsa, *Paradise in Antiquity* og Scafi, *Mapping Paradise* for presentasjoner av antikkens og middelalderens Eden-/paradisforestillinger.
 - 20 Men se også Romerbrevet 8, 18–39, der Paulus skildrer hvordan det skapte skal frigjøres fra lidelse og forgjengelighet til et nytt liv «i herligheten». Det er flere tolkninger av hvorfor Dylan snur om på øst–vest-rekken i bibelreferansen. En enkel forklaring kan være at det er *east* som rimer på *released*.
 - 21 For denne fasen, se særlig Kvalvaag, «Bob Dylans apokalyptiske teologi», Gilmour, *The Gospel According to Bob Dylan* (kap. 4), og Stige, «Death Is Not the End», 72–74.
 - 22 «Sixteen years» blir av og til tolket biografisk, at det dreier seg om antallet år Dylan har vært artist.
 - 23 Den mannlige skikkelsen – en slags Jesus-figur – tiltaler adressatene på en uventet høflig måte, som «[g]entlemen». Det kan imidlertid også være sarkastisk ment.
 - 24 Se Aasgaard, «Señor», 20–24, for en detaljert analyse av sangen.
 - 25 I linjene 1–2 gjengir jeg her *Street-Legal*-versjonen, ikke Dylan, *Lyrics*, 390. Se Aasgaard, «Señor», 20 og 46.
 - 26 Sangen finnes på Dylan, *Trouble No More* (Deluxe Box, CD 3).
 - 27 Se også «Where Are You Tonight? (Journey Through Dark Heat)», sluttsangen på *Street-Legal*.
 - 28 Særlig «In the Summertime» og «The Groom's Still Waiting at the Altar».
 - 29 På *Shot of Love* synger Dylan «morass of despair», mens *Lyrics*, 451 har «morals of despair». «Morass» gir mer mening og er i tråd med bildebruken ellers i teksten.
 - 30 Den kan deles i tre: 1988–1990, 1997–2006 og 2012 til i dag, men uten tydelige endringer i apokalyptikken.
 - 31 Sangen var opprinnelig en uttatte fra *Infidels* (1983), som ble bearbeidet for *Down In the Groove*.
 - 32 Se McCarron, «Christianity» for en kort, men interessant analyse av sangen og av albumet *Modern Times*.
 - 33 Se også 1 Mos 2–3 og Esek 47, 1–12.
 - 34 For en analyse av sangen med vekt på Dylans bruk av Bibelen, se Aasgaard, «Med Bibel i Babel», 156–163.

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

- walk a million miles by candlelight» (1990; siste str.), og «Ain't Talkin'»: «The fire's gone out but the light is never dying / Who says I can't get heavenly aid?» (2006; str. 11).
- 54 Dylan uttrykker et liknende budskap i sin hilsen ved lanseringen av «Murder Most Foul»: «Stay safe, stay observant and may God be with you» (06.04.2020, <https://www.bobdylan.com/news/murder-most-foul-lyrics-on-bobdylan-com/>).

Litteratur

- Andersen, Anders Thyrring. «Before the Flood. Apokalypse og kristen modernisme hos Bob Dylan». I Anne-Marie Mai, Anders Thyrring Andersen, Flemming G. Andersen og Heinrich Detering (red.). *Hvor dejlige havfruer svømmer. Om Bob Dylans diktning*, 151–208. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.
- Andersen, Anders Thyrring. «Hard Rain: The End of Times and Christian Modernism in the Work of Bob Dylan». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 183–212. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2019. <https://doi.org/10.23865/noasp.74>.
- Baines, Gary. «Songs of fate, hope and oblivion: Bob Dylan's dystopianism and apocalypticism». I *The End All Around Us: Apocalyptic Texts and Popular Culture*, redigert av John Walliss og Kenneth G.C. Newport, 1–21. London: Equinox, 2009.
- Bibelen*. Oslo: Verbum, 2011.
- Bockmuehl, Markus og Guy G. Stroumsa (red.). *Paradise in Antiquity: Jewish and Christian Views*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Brønnum, Jakob. *Sange ved himlens port. Bob Dylans bibelske inspirationskilder*. Frederiksberg: Alfa, 2014.
- Burns, John. *Series of Dreams: The Vision Songs of Bob Dylan*. Kirkcudbright, Scotland: Glen Murray, 2008.
- Collins, John J. «Apocalypticism as a Worldview in Ancient Judaism and Christianity». I *The Cambridge Companion to Apocalyptic Literature*, redigert av Colin McAllister, 19–35. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Crotty, Patrick. «Bob Dylan's Last Words». I «*Do You, Mr. Jones?*»

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

- Kvalvaag, Robert W. «'The Titanic sails at dawn': Bob Dylan, 'Tempest', and the Apocalyptic Imagination». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 47–90. Oslo: Cappelen Damm Akademisk, 2019. <https://doi.org/10.23865/noasp.74>.
- Lyons, William John og Jorunn Økland (red.). *The Way the World Ends? The Apocalypse of John in Culture and Ideology*. Sheffield: Sheffield Phoenix, 2009.
- MacCarron, Andrew. «Christianity. An Exegesis of Modern Times». I *The World of Bob Dylan*, redigert av Sean Latham, 226–236. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.
- Paul, Ian. «Introduction to the Book of Revelation». I *The Cambridge Companion to Apocalyptic Literature*, redigert av Colin McAllister, 36–58. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- Ricks, Christopher. *Dylan's Visions of Sin*. New York: HarperCollins, 2005.
- Scafi, Alessandro. *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*. London: The British Library, 2006.
- Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
- Spiegel, James S. «With God (and Socrates and Augustine) on Our Side». I *Bob Dylan and Philosophy: It's Alright Ma (I'm Only Thinking)*, redigert av Peter Vernezze og Carl J. Porter, 134–144. Chicago/La Salle: Open Court, 2005.
- Stige, Petter. «Death Is Not the End. Ei undersøkning av eskatologien i Bob Dylan sine tekster». Upublisert hovedfagsoppgave i religionshistorie. Universitetet i Oslo, 2004.
- Taylor, Jeff og Chad Israelson. *The Political World of Bob Dylan: Freedom and Justice, Power and Sin*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Webb, Stephen H. *Dylan Redeemed: From Highway 61 to Saved*. New York and London: Continuum, 2006.
- Aasgaard, Reidar. «Med Bibel i Babel: Den skriftlærde Dylan». I *Bob Dylan: Mannen, myten og musikken*, redigert av Pål Ketil Botvar, Robert W. Kvalvaag og Reidar Aasgaard, 145–165. Oslo: Dreyer, 2011.
- Aasgaard, Reidar. «'Señor (Tales of Yankee Power)': A Window into Bob Dylan's Existential and Religious World». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av

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

Nettressurser

<https://www.bobdylan.com>

<https://www.bobdylan.com/news/murder-most-foul-lyrics-on-bobdylan-com/>

<https://www.youtube.com/watch?v=3eESdRU-O2I>

Diskografi

Dylan, Bob. *The Witmark Demos: 1962–1964* (The Bootleg Series, Vol. 9). Sony, 2010. CD.

Dylan, Bob. *Trouble No More* (The Bootleg Series, Vol. 13, Deluxe Box). Sony, 2017. CD.