

KAPITTEL 1

Dylan og døden: menneskeleg lidning og narrativ etikk

Oddgeir Synnes

VID vitenskapelige høyskole, Oslo

Summary: Death has been a central theme throughout Bob Dylan's career. In the following chapter a close reading of two songs reveals how different ways of responding to human suffering and death can be understood as different versions of a narrative ethics. «Ballad Of Hollis Brown» (1963) presents a narrative ethics through the representation of a specific human destiny. Identification and empathic involvement are revealed in the depiction of the tragic history of Hollis Brown and his family. «Blind Willie McTell» (1983), on the other hand, offers a narrative ethics that deals with human suffering on a different level, and where it is not the emotional involvement or identification that is called for. Instead the song stresses the need for a historical consciousness through a continuing involvement and evolution of the musical tradition that is steeped in human suffering and death. The analysis underscores the importance of death as an ethical topic in the songwriting of the Nobel laureate.

Keywords: death, Bob Dylan, human suffering, narrative ethics

Innleiing

Døden går som ein svart tråd gjennom Bob Dylans songlyrikk. Frå debutplata i 1962 med sine dødsfikserte tradisjonelle bluesongar, via menneskeleg lidning og død i protestsongar på 1960-talet til meditasjonar over eigen dødelegheit og forgjengelegdom på 1990-talet, for berre å ha nemnd tre opplagte døme. I dette kapitlet vil eg argumentere for at Dylan sine framstillingar av menneskeleg lidning og død inneber ein *narrativ etikk* (Booth, 2002; Newton, 1995). Omgrepet narrativ etikk viser til at forteljningar presenterer oss for ulike etiske og moralske problemstillingar gjennom dei hendingane og karakterane som møter oss, og gjennom den haldninga som forteljaren og forteljinga syner fram.

Sitering av denne artikkelen: Synnes, O. (2018). Dylan og døden: Menneskeleg lidning og narrativ etikk. I A. Johannessen, N. Askeland, I. B. Jørgensen & J. Ulvestad (Red.), *Døden i livet* (Kap. 1, s. 15-33). Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.40.ch1>
Lisens: CC BY-NC 4.0

Gjennom nærlesingar av dei to songane «Ballad Of Hollis Brown» (1963) og «Blind Willie McTell» (1983) vil eg syne korleis menneskeleg lidning og død for Dylan blir eit utgangspunkt for ei kunstnarisk handsaming der lyttaren blir presentert for moglege måtar å relatere seg etisk til døden på.

Bob Dylan som historieforteljar i møte med døden

Gjennom heile Bob Dylans karriere har menneskeleg lidning og død stått sentralt for historieforteljaren Dylan. Alt i 1982 hevdar Michael Roos at døden er det berande temaet i Dylans tekstar (Roos, 1982), og eit seinare blick på Dylans produksjon syner at døden aldri er langt unna, til dømes om vi tar eit blick på *Tempest*, den siste plata som Dylan har gitt ut med eigenkomponerte låtar frå 2012, der han syng om drap og sjølv mord i «Tin Angel», om Titanics forlis i tittelmelodien og i ein elegi over John Lennon («Roll On John»). Og slik kunne vi halde fram med å gå gjennom Dylans katalog; døden er nærverande – som menneskeleg realitet og som historisk medvit.

Når eg i dette kapittelet vel å legge vekt på Dylan som historieforteljar i møte med døden, så er det fordi Dylan evnar å handsome døden på ein kompleks måte som gjer den etisk og estetisk relevant. Då Dylan på første halvdel av 1960-talet blei kjend som den store protestsongaren, stod tematisering av menneskeleg død sentralt i songar som «Masters Of War», «The Death Of Emmet Till», «The Lonesome Death Of Hattie Carroll». Men det som skil Dylan frå dei andre låtskrivarane på denne tida, er den kompleksiteten han skriv inn i songane. Alt i 1964 peika Tom Wilson, Dylans plateprodusent på fleire av 1960-talets mest kjende plater (frå *The Freewheelin' Bob Dylan* i 1963 til *Bringing It All Back Home* i 1965), på dette når han hevda at Dylan ikkje må forståast som ein snever protest-songar: «Those early albums gave people the wrong idea [...] Basically, he's in the tradition of all lasting folk music. I mean, he's not a singer of protest so much as he is a singer of *concern* about people» (Hentoff 1964, s. 17). To interessante moment blir uttrykt av Wilson i sitatet. Det første er at Dylan i større grad er ein songar som har omsorg for andre

menneske, meir enn at han er ein protestsongar. Det andre er at Dylan står i ein folkemusikktradisjon, noko som gjer at musikken hans blir ein del av denne levande tradisjonen ved at den ikkje er statisk og eindimensjonal. Då Dylan blei tildelt Nobelprisen i litteratur i 2016, var det nettopp for hans poetiske nyskaping og utviding av den store amerikanske songtradisjonen. I eit intervju frå 1966 uttalar Dylan seg kritisk om såkalla protestsongar eller songar med ein klar politisk budskap: «Songs like *Which Side Are You On?* And *I Love You, Porgy* – they're not folk-music songs; they're political songs. They're already dead» (Hentoff, 1966, s. 98). Dylans songar, sjølv dei som ofte blir rekna som protestsongar, har ein annan kvalitet enn dei fleste andre protestsongar frå 1960-talet. Som den anerkjende Dylan-fortolkaren Michael Gray skriv: «Dylan's work has that clear integrity capable of «representing the age» and is competent, therefore, to go beyond it...» (2000, s. 2). I analysen av Dylans poetiske praksis i møte med døden står nettopp desse aspekta sentralt: at songane både uttrykkjer ein etikk av omsorg, og at songane står i forlenginga av den levande amerikanske folkemusikken.

Narrativ etikk

I kapitlet vil eg gi innblikk i korleis Dylan gjennom to av sine songar framstiller menneskeleg lidning og død, og eg vil analysere songane ved hjelp av omgrepet *narrativ etikk* (narrative ethics). Innan litteraturvitskapen og narratologien (studiet av forteljingar i vid forstand) har ein sidan 1980-talet snakka om den etiske vendinga eller tilbakevendinga, der etiske og moralske spørsmål blir sett som ein uunngåeleg del av det å lese litteratur (Lothe & Hawthorn, 2013). Til dømes hevdar den amerikanske litteraturkritikaren Wayne C. Booth at forteljingar er våre viktigaste moralske lære-meistrar (2001, s. 20). Ei av dei sentrale stemmene innan området, James Phelan, gir følgjande definisjon av omgrepet narrativ etikk:

Narrative ethics explores the intersections between the domain of stories and storytelling and that of moral values. Narrative ethics regards moral values as an integral part of stories and storytelling because narratives themselves implicitly or explicitly ask the question, «How should one think, judge, and act—as author, narrator, character, or audience—for the greater good?» (Phelan, 2014, s. 1).

Som Phelan understrekar, inneber det å fortelje alltid etiske val i høve til kva ein fortel, kven ein vel å fortelje om, synsvinkel, ståstad og så bortetter. På same vis inngår lesaren eller lyttaren alltid i ein etisk relasjon med det fortalde.

I det følgjande vil eg lese «Ballad Of Hollis Brown» og «Blind Willie McTell» i lys av to ulike posisjonar innan narrativ etikk. Den første posisjonen er knytt til den kapasiteten litteratur og forteljingar har til å skildre etiske dilemma og til å gi ei framstilling av menneskeleg handling og lidning slik at dei angår oss. Argumentet er knytt til at kunst og litteratur inneber ei skapande og biletskapande kraft som gjer at vi kan sjå andre menneske sine lidningar på ein særskilt måte ved at framstillinga skapar ein empati og sympati hos lesaren. Den amerikanske filosofen Richard Rorty peikar på dette i boka *Contingency, Irony, and Solidarity*:

In my utopia, human solidarity would be seen not as a fact to be recognized by clearing away 'prejudice' or burrowing down to previously hidden depths but, rather, as a goal to be achieved. It is to be achieved not by inquiry but by imagination, the imaginative ability to see strange people as fellow sufferers. Solidarity is not discovered by reflection but created. It is created by increasing our sensitivity to the particular details of the pain and humiliation of other, unfamiliar sorts of people. Such increased sensitivity makes it more difficult to marginalize people different from ourselves by thinking, 'They do not feel it as *we* would,' or 'There must always be suffering, so why not let *them* suffer?' (Rorty, 1989, s. xvi)

Menneskeleg solidaritet er ifølgje Rorty ikkje ein intellektuell prestasjon som er knytt til ei rasjonell erfaring. Tvert om er det noko som blir skapt gjennom ein auka sensitivitet overfor andre menneske sine lidningar, menneske som vi ikkje kjenner, men som gjennom imaginasjonen angår oss som felles lidande menneske (fellow sufferers), og ved at deira lidningar blir løfta fram og gitt ei historie og eit andlet. Rorty argumenterer for behovet for ei «kjenslemessig utdanning» (sentimental education) og hevdar at ei viktig årsak til at slaveriet blei oppheva i USA, var folkelesnaden av Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms hytte* (1852).

Den andre posisjonen innan ein narrativ etikk kan knytast til mellom andre litteraturvitaren Adam Zachary Newton (1995), som er sterkt

influert av Emmanuel Levinas sin etikk. Der den første posisjonen representert med Rorty ovanfor er opptatt av identifikasjon, sympati og litteratur som ei vektlegging av felles verdier, løftar Newton fram ein narrativ etikk som nettopp søker å kome unna ei fiksering av den Andre i ein posisjon av identifikasjon. I Levinas sine termar vil dette innebere å gjere den Andre til det Same, å plassere andre menneske innanfor vår (eller ein) horisont av forståing. Newton nyttar vidare Levinas sine omgrep «det sagte» (the Said) og «sigen» (the Saying), der det sagte er eit språk som alt er uttrykt, og der den Andre er fiksert i tekst. Sigen, derimot, er den levande tale vend til eit du. For Newton må ein narrativ etikk nettopp undersøkje korleis den Andre og den Andres alteritet motset seg ei enkel og eintydig kategorisering gjennom eit levande språk (sigen) som ikkje enkelt lar seg underordne ei totaliserande forståing. Newton åtvarar difor mot ei framstilling av menneske som fikserte personar. Jamvel eit litterært univers med fiktive personar kan innebere ei problematisk avgrensing når forfattaren framstiller personar som bestemte karakterar i eit overordna plott, og der dei blir tvungne til å spele avgrensa roller. I staden løftar han fram litteratur som legg vekt på eit levande, tentativt språk der lesaren blir invitert inn i sjølve ytringa eller skriveakta. Som Liesbeth Korthals Altes skriv, inneber denne posisjonen å miste seg sjølv «in the submission to the call of the text as Other, and to lose the work as a graspable, coherent whole» (2008, s. 144).

Den vidare lesnaden vil vise korleis desse to perspektiva gir avgjerande fortolkingsnøklar til Dylans handsaming av døden.

«Ballad Of Hollis Brown»

Å velje ut to songar av Dylan om døden er krevjande. Når eg her vil legge vekt på to, så er det fordi «Ballad Of Hollis Brown» (1963) og «Blind Willie McTell» (1983) gir innblikk i korleis Dylan på svært ulikt vis tematiserer død. Der «Ballad Of Hollis Brown» er henta frå Dylans tid som «protest-songar», er «Blind Willie McTell» ein song som aldri kom med på studioalbumet *Infidels* (1983), men blei utgitt på ei samling av uutgitte songar i 1991 (*The Bootleg Series, Vol. 1-3*). Likevel er «Blind Willie McTell» i

Dylan-resepsjonen blitt ståande som ein av dei mest anerkjende og analyserte songane hans.

«Ballad Of Hollis Brown» blei utgitt på albumet *The Times They Are A-Changin'* i 1964. Som tittelen speglar, er dette eit album gitt ut i ei brytningstid og der Dylan tematiserer borgarrettskampen, sosial urettferd m.m. Ifølgje Dylan sjølv så er «Ballad Of Hollis Brown» basert på ei sann historie han hadde lese i ei avis, utan at nokon har klart å stadfeste om dette stemmer. Men som han sjølv uttalte ein gong under introduksjonen av ein annan song basert i verkelege hendingar («Who Killed Davey More»): «This is taken out of the newspapers. Nothing has been changed, except the words» (*The Bootleg Series, Vol. 1–3*).

Songen går i sin heilskap slik:

Hollis Brown

He lived on the outside of town

Hollis Brown

He lived on the outside of town

With his wife and five children

And his cabin fallin' down

You looked for work and money

And you walked a rugged mile

You looked for work and money

And you walked a rugged mile

Your children are so hungry

That they don't know how to smile

Your baby's eyes look crazy

They're a-tuggin' at your sleeve

Your baby's eyes look crazy

They're a-tuggin' at your sleeve

You walk the floor and wonder why

With every breath you breathe

The rats have got your flour

Bad blood it got your mare

The rats have got your flour

Bad blood it got your mare
If there's anyone that knows
Is there anyone that cares?

You prayed to the Lord above
Oh please send you a friend
You prayed to the Lord above
Oh please send you a friend
Your empty pockets tell yuh
That you ain't a-got no friend

Your babies are crying louder
It's pounding on your brain
Your babies are crying louder now
It's pounding on your brain
Your wife's screams are stabbin' you
Like the dirty drivin' rain

Your grass it is turning black
There's no water in your well
Your grass is turning black
There's no water in your well
You spent your last lone dollar
On seven shotgun shells

Way out in the wilderness
A cold coyote calls
Way out in the wilderness
A cold coyote calls
Your eyes fix on the shotgun
That's hangin' on the wall

Your brain is a-bleedin'
And your legs can't seem to stand
Your brain is a-bleedin'
And your legs can't seem to stand
Your eyes fix on the shotgun
That you're holdin' in your hand

There's seven breezes a-blowin'
 All around the cabin door
 There's seven breezes a-blowin'
 All around the cabin door
 Seven shots ring out
 Like the ocean's pounding roar

There's seven people dead
 On a South Dakota farm
 There's seven people dead
 On a South Dakota farm
 Somewhere in the distance
 There's seven new people born¹

Tittelen refererer til at dette er ein ballade, men melodien og oppbygginga av strofene er klassisk blues gjennom gjentakninga av dei første linjene og det avsluttande omkvedet. Samstundes *er* songen ein ballade gjennom tredjepersonperspektivet (blues har alltid førstepersons perspektiv) og det tydelege narrative/forteljande plottet (Solberg, 2003). Fleire har peika på at songen er i slekt med den amerikanske murder ballad-tradisjonen, som igjen har røter i den europeiske balladetradisjonen (sjå t.d. Marqusee, 2007). Murder ballads er songar som skildrar eit drap, stundom ut frå mordarens synspunkt, stundom ut frå offerets. Ein meir tradisjonell litterær tradisjon som songen kan seiast å stå i slektskap med, er den litterære retninga naturalismen, som frå 1880-talet og framover brukte ein detaljert realisme for å skildre korleis sosiale forhold (ofte arbeidsmiljø og lågare klassar), arv og miljø er med og forme den menneskelege karakteren. Sentralt står førestillinga om at ytre faktorar blir determinerande – menneska blir eit produkt av dei vilkåra dei lever under. Naturalismen la stor vekt på fysiologi, og forteljingane endar nesten alltid i død og undergang (Lothe, Refsum & Solberg, 2007). Eit anna element ved naturalismen var intensjonen om å få forteljinga til å framstå som sann, noko som

1 Bob Dylans «Ballad Of Hollis Brown» © 1963 Warner Bros. Inc/1991 Special Rider Music. Henta frå: <https://www.bobdylan.com/songs/ballad-hollis-brown/>. Brukt i samsvar med sitatretten. Songteksten er ikkje omfatta av CC BY-NC 4.0-lisensen til boka, og kan ikkje bli gitt att utan løyve frå den som har rettane.

innebar bruk av empirisk materiale, t.d. avisutklipp, tidsskrift m.m. slik at diktinga kunne fungere nærmast som ein sosiologisk analyse – ein klar parallell til fleire av Dylans songar der han knyter tematikkar til dagsaktuelle hendingar og spelar på dette, jamfør hans utsegn om at historia bak Hollis Brown er ei reell hending.

I det følgjande vil eg peike på korleis Dylan si framstilling skapar ein narrativ etikk i songen gjennom måten han byggjer opp forteljinga kring kompositoriske og narratologiske trekk som konflikt, karakter, synsvinkel m.m. Den grunnleggande konflikten i songen blir vi introdusert for allereie i første strofe: «Hollis Brown/He lived on the outside of town/With his wife and five children/And his cabin fallin' down». Dette er den sentrale utfordringa som karakteren Hollis Brown står overfor. Dylans portrett viser at Brown brukar alle middel for å gjere det han kan i den situasjonen han er i. «You looked for work and money/And you walked a ragged mile». Det er ikkje Brown sin karakter som gjer at han til slutt endar med å ta livet av familien og seg sjølv, men som i naturalismen er det dei ytre vilkåra som tvingar han til det: utan arbeid, ingen pengar, ingen vennar, ein fråverande Gud, og ein situasjon der naturen også er fiendtleg: hesten er død, mjølet er tatt av rotter, vatnet er vekke, og graset har visna: «Your grass is turning black». Og som i naturalismen har historia berre éin mogleg utgang, undergangen, noko som alt blir signalisert i frampeiket i første strofe: «And his cabin fallin' down».

Eit anna særmerkt kjenneteikn er korleis vi følgjer Hollis Brown heile vegen fram mot undergangen gjennom den spenninga og nerven som teksten presenterer gjennom eit biletskapande og fortetta språk som byggjer opp under det aukande presset som Hollis Brown står overfor. I strofe tre høyrer vi korleis auga til spedbarnet fysisk nappar i ermet til Brown. Denne sterke fysiske skildringa blir vidare utvikla i strofe seks der barnas skrik «It's pounding on your brain» og konas skrik knivstikk han. Eit anna aspekt ved denne strofa er koplinga mellom barna og konas skrik og regn. Barnas skrik er «pounding» – som kan sjåast som eit byrjande regn, medan i dei to siste verselinjene har skrika blitt til «dirty drivin' rain». Denne metaforen eller samanlikninga blir tatt opp og vidareutvikla i strofe ti når hagleškota lyder «Like the ocean's pounding roar». Det er demninga og Hollis Brown som brest – det byrjande regnet via det drivande regnet endar i flom.

Vidare er her fleire andre kompositoriske trekk som underbyggjer stemninga. Strofe sju endar med at Brown brukar den siste dollaren på sju hageskot, og sjølv om talet sju ikkje er nemnt tidlegare, veit vi at dette utgjer Brown, kona og dei fem barna. Strofa blir etterfølgd av ei strofe der ula frå ein coyote ytterlegare blir ein frampeikar mot det som skal kome: «Way out in the wilderness/A cold coyote calls». Dylan har sjølv nytta eit liknande bilete i ein seinare apokalyptisk song, «All Along The Watchtower»: «Outside in the distance a wildcat did growl». Ei svært effektfull utvikling i Browns ferd mot undergangen skapar Dylan i strofe åtte og ni når spranget frå å sjå hagla på veggen til at Brown held henne i handa, skjer nærmast umedvite eller i transe: «Your brain is a-bleedin'/And your legs can't seem to stand/Your eyes fix on the shotgun/That you're holdin' in your hand».

Heile teksten byggjer opp under ei klaustrofobisk kjensle, som blir forsterka av den monotone bluesen der hendingane blir gjentekne i kvart vers, at handlinga går føre seg i presens (vi er der når det skjer), og gjennom ein utstrakt bruk av allitterasjon som er med å byggje opp under ein suggererande effekt, t.d. «dirty, drivin' rain», «last lone dollar», «seven shotgun shells», «a cold coyote calls». Til saman skapar dette ei fortetta stemning der tilhøyraren ikkje slepp unna.

For Dylan blir Browns ferd mot undergangen eit høve til å uttrykkje ein allmennmenneskeleg situasjon – dette gjeld ikkje berre Hollis Brown og familien, men er ein kontinuerleg syklus: «Somewhere in the distance/ There's seven new people born». Her ligg ein klar parallell til Dylans spørsmål i «Blowin' In The Wind»: «... how many years can some people exist/Before they're allowed to be free?»

Eit anna moment er korleis Dylan brukar namnet Hollis Brown og fleire andre symbol som kan underbyggje ei slik fortolking av ein allmennmenneskeleg situasjon. Brown er eitt av dei vanlegaste etternamna i USA, på linje med Jones, og Dylan har sjølv brukt etternamnet Jones som ein generell karakter i «Ballad Of A Thin Man» (1965) når han syng: «Do you, Mister Jones?» Og i antikrigssongen «John Brown», som Dylan skreiv i 1962, står John Brown som representant for den alminnelege soldat. Når Dylan nyttar etternamnet Brown, er det ei opplagt tolking at det kan lesast som den alminnelege mann. Hollis, derimot, er etymologisk

knytt til heilag (holy), og betyr han som bur nær heilage buskar, *wholly/holly bushes*, altså kristtorn, som i folketradisjonen blei rekna som heilage. Hollis Brown blir dermed den alminnelege heilage mann. Han blir ein omvend Kristus-figur som går til grunne i møte med eit samfunn som lar han gå til grunne. Fleire moment i songen kan lesast i tråd med ei slik tolking: Sentralt i songen står det heilage talet sju. Sjølv om Dylan hevdar dette er ein song basert på ei sann historie, verkar det ikkje tilfeldig, men snarare intendert at Brown og familien utgjer sju medlemmer. For dramatisk effekt kunne Dylan ha introdusert fleire barn, men fem passar inn i numerologien. Talet sju blir først uttalt i strofe sju. Og deretter blir det gjentatt seks gongar. Til saman sju gongar blir talet sju uttalt. Sju gongar sju er 49. I antikken var talet sju det ein rekna menneskealderen etter, og når ein var nådd sju gongar sju år, altså 49, gjekk det berre ein veg. 49 blei talet for der livet snudde (Kirk, 1995).

Den narrative etikken i «Ballad Of Hollis Brown» er knytt til framstillinga av den alminnelege, men samstundes heilage mann, forstått som ein av oss som ikkje blir anerkjend eller verdsett som det, og som går til grunne i Sør-Dakota, i ein konkret setting, utan at nokon er der og hjelper han. Som Dylan syng: «If there's anyone that knows/Is there anyone that cares?» I songen er der ingen som bryr seg, og lyttaren må følge Hollis Brown og familien sin veg ned i avgrunnen utan å kunne gjere noko. Men den manglande omtanken som Hollis Brown møter i songen, skapar ein empati hos tilhøyraren som sjølv må svare på spørsmålet «Is there anyone that cares?» Det blir lyttarens oppgåve å gjere noko med dette, Dylans oppgåve er fullført gjennom forteljinga om Hollis Brown.

I lesnaden ovanfor ser eg «Ballad Of Hollis Brown» som ein song som plasserer seg innan ein narrativ etikk slik Richard Rorty etterspør den. Det er ein identifikasjon med Brown og hans lidingshistorie der Dylan vender seg til han gjennom det personlege pronomenet «du» frå strofe to og utetter. Heile songens oppbygging er meint å resultere i ein sympati hos ein lesar som lar seg bevege av Browns lagnad. Men det er òg ein identifikasjon med den evige menneskelege lidinga som blir gitt eit namn og ei historie. Som den franske filosofen Paul Ricoeur skriv, handlar dette om: «... the necessity to save the history of the defeated and the lost. The whole history of suffering [...] calls for narrative» (1984, s. 75).

«Blind Willie McTell»

Trass i at Dylan aldri fann plass til «Blind Willie McTell» på ei studio-plate, har songen blitt rekna som eit meisterverk i Dylans katalog, noko som òg har sett sine tydelege spor i Dylan-resepsjonen. Få songar har blitt gjenstand for så grundige analysar som nettopp «Blind Willie McTell» (sjå t.d. Ricks, 2003; Gray, 2000, 2006; Wilentz, 2005 for gode lesnader, og i Noreg har Mollerin, 2007 og Selnes, 2016 levert grundige analysar). I denne samanhengen er det uråd å yte dei ulike lesnadene rettferd; mitt fokus vil vere på korleis songen opnar for ei handsaming av døden som kan knytast til ein ganske annleis posisjon enn det Dylan gjer i «Ballad Of Hollis Brown». Men først teksten i sin heilskap:

Seen the arrow on the doorpost
 Saying, 'This land is condemned
 All the way from New Orleans
 To Jerusalem'
 I traveled through East Texas
 Where many martyrs fell
 And I know no one can sing the blues
 Like Blind Willie McTell

Well, I heard that hoot owl singing
 As they were taking down the tents
 The stars above the barren trees
 Were his only audience
 Them charcoal gypsy maidens
 Can strut their feathers well
 But nobody can sing the blues
 Like Blind Willie McTell

See them big plantations burning
 Hear the cracking of the whips
 Smell that sweet magnolia blooming
 See the ghosts of slavery ships
 I can hear them tribes a-moaning
 Hear that undertaker's bell

Nobody can sing the blues
Like Blind Willie McTell

There's a woman by the river
With some fine young handsome man
He's dressed up like a squire
Bootlegged whiskey in his hand
There's a chain gang on the highway
I can hear them rebels yell
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell

Well, God is in His heaven
And we all want what's his
But power and greed and corruptible seed
Seem to be all that there is
I'm gazing out the window
Of the St. James Hotel
And I know no one can sing the blues
Like Blind Willie McTell²

Songen opnar med ei pil i ein dørkarm, som uttrykkjer at dette landet er fordømt, eit land som strekker seg frå New Orleans til Jerusalem. Slik rommar songen både dei amerikanske sørstatane og Jerusalem, kanskje den mest mytologiske av alle stader, og slik koplår Dylan slaveriets historie med israelfolkets, den nye og den gamle verda, og gjer dette til ein song over den menneskelege lidingshistoria. Dette blir ytterlegare forsterka av at Dylan i mange liveversjonar har sunge «All the way from New Orleans to New Jerusalem», noko som vidarefører den menneskelege lidinga inn i ei fjern framtid til det himmelske Jerusalem. Gjennom dei fem strofene blir vi presenterte for ulike scenario som i hovudsak er knytte til slaveriets historie i sørstatane. Vi høyrer om martyrar som fall i Aust-Texas i strofe ein, og Michael Gray (2000) har peika på at Aust-Texas

2 Bob Dylans «Blind Willie McTell» © 1983 Special Rider Music. Henta frå: <https://www.bobdylan.com/songs/blind-willie-mctell/>. Brukt i samsvar med sitatretten. Songteksten er ikkje omfatta av CC-BY 4.0-lisensen til boka, og kan ikkje bli gitt att utan løyve frå den som har rettane.

var eit kjerneområde for Ku Klux Klan, og Sean Wilents (2010) har understreka at fleire byar i sørstatane ber namnet Jerusalem, m.a. byen der slaveopprøraren Nat Turner blei hengd i 1831. Vidare høyrer vi i strofe tre om plantasjar som brenn, om lyden av piskeslag, slaveskip og klaging frå stammene. Ved sidan av augeblikksbilete frå slaveriets historie (som også kan lesast som ein del av israelfolkets historie – jamfør Jerusalem og omtalen av stammar, som kan lesast både som afrikanske stammar og Israels tolv stammar) – verkar strofe to å handle om eit omreisande show der ein mannleg artist (McTell) berre blir høyrtd av stjernene. I den nest siste strofa blir vi nok ein gong presentert for bilete frå sørstatane gjennom lenkegjengar og opprørsrop. Den siste strofa endar med å slå fast at Gud er fjern i sin himmel, og at alt som er på jorda, er makt og grådighet. Songar-eget endar med å stire ut av vindauget på St. James Hotel. Samstundes: Gjennom alle dei fem strofene i songen har vi fått høyre at ingen kan synge blues som Blind Willie McTell.

Ifølgje den anerkjende Dylan-skribenten Michael Gray (2006) tematiserer «Blind Willie McTell» det menneskelege dilemmaet det er å vitne og å konfrontere menneskeleg død generelt, snarare enn den individuelle. Det er lett å støtte denne vurderinga, og slik skil songen seg markant frå strategien i «Ballad Of Hollis Brown». Som Ian Bell skriv: «At no point in «Blind Willie McTell» is the listener's sympathy or tears demanded» (2015: 281). Det er ikkje ein identifikasjon med ein konkret menneskeleg lagnad som Dylan legg opp til, men eit historisk medvit over den menneskelege lidinga. Men kven er Blind Willie McTell, og kva gjer han i songen, korleis skal vi lese forholdet mellom Dylan og McTell, og kva signaliserer pila i dørkarmen?

Blind Willie McTell (1898–1959) var ein svart amerikansk bluesartist, kjend som ein eminent gitarist, songar og komponist og som bevegde seg i mange ulike sjangrar ved sidan av blues, som ragtime, religiøse songar m.m. (Wilentz, 2010). Jamvel om McTell hadde ein lang karriere og gav ut fleire album på ulike plateselskap, fekk han aldri eit større gjennomslag og døydde alkoholisert og relativt ukjend. Men kvifor er det nettopp McTell som er den artisten som Dylan insisterer på er unik, og som her blir ståande som den som kan synge ein elegi over menneskeleg lidning? Fleire har lagt vekt på at McTell ikkje var ein typisk tradisjonell

bluesartist, men ein fornyar og modernist som sprang ut av tradisjonen, ein klar parallell til Dylan sjølv (Bell, 2015; Selnes, 2016; Wilentz, 2010). Heller ikkje var McTell ein songar som tematiserte urettferd mot svarte. Ifølgje Selnes er det nettopp det store kreative spennet til McTell (som hos Dylan) som gjer han eigna til å fylle rolla som sannseiar eller sanningsvitne i songen, at han ikkje er redusert til ein type, eller ein songar med ein eintydig budskap. Eg er samd i det, og eg vil hevde at slektskapen mellom McTell og Dylan er sentral gjennom heile songen alt frå første linja med pila i dørkarmen. Mange har knytt pila i dørkarmen til ulike jødiske samanhengar som lammets blod, pogromar m.m. (Gray, 2000; Mollerin, 2007; Wilentz, 2010), og dette er ein relevant lesnad. Men i min lesnad utgjer pila den opplagte koplinga mellom McTell og Dylan. Jamvel om Selnes er inne på tanken om at pila kan vere ei bodstikke, slår han den raskt frå seg og les pila primært som eit symptom på ufred meir enn som eit symbol. Men om vi ser pila som ei bodstikke, kven er ho frå, om ikkje McTell sjølv? Fleire har peika på at songen handlar om å sjå, noko som blir gjentatt gjennom heile songen: «seen the arrow», «see them big plantations burning», «gazing out the window». Men vel så mykje er dette ein song om ei stemme gjennom det å synge («nobody can sing the blues like...») og det å fortelje. Og i songen er McTell det syngande subjektet som indirekte fortel om den menneskelege lidinga som diktar-eget ser i dei ulike strofene.

Dette syner Dylan sitt meisterskap i å skrive fram og synge fram menneskeleg lidning utan å freiste ein umogleg identifikasjon med historias offer. Når Newton (1995) i sin narrative etikk åtvarar mot ei kvar form for fiksjonalisering av menneske, nettopp fordi det inneber ei fiksering av andre, løftar han i staden fram ein narrativ etikk der sigen er eit levande språk som opnar for at verda stendig må skapast på ny. Fleire har peika på at McTell er ein variant av den arketypiske blinde sjåaren, men få har lagt vekt på McTell som ein forteljar gjennom etternamnet (Mollerin, 2007 nemner rett nok dette utan at det blir gjort eit større poeng ut av det). Når Dylan nettopp har vald Blind Willie McTell som karakter i songen, så er namnet ei opplagd årsak i ein song som handlar om å halde songen levande i møte med lidingshistoria. Slik kan pila i dørkarmen sjåast som ei pil sendt ut frå McTell sin boge/gitar (Selnes, 2016). At det er McTell som

har sendt budskapet, må også lesast ut frå at McTell er den einaste som har ei stemme i songen – forutan ugla som også blir kopla til McTell både som klokskap og ulukkesvarsel i strofe to (legg merke til korleis «Were his only audience» kan vise til både ugla og McTell). Og om vi ser pila som ei bodstikke, så er det opplagt at det er Dylan eller songaren som er mot-takaren. Bodstikka er ikkje berre ein budskap, men er meint å bringast vidare (tidlegare heitte t.d. stafettløp bodstikkeløp). Og kva for ein bod-skap er det songaren/Dylan blir beden om å bringe vidare? Det er nettopp den levande songen og forteljinga. Kvart vers blir avslutta med oppmo-dinga om å fortelje (McTell). Og dette blir verkeleg hamra inn i siste strofe der songaren/Dylan stirer ut av vindauget på St. James Hotel (uttalt tell) og slik oppnår ei dobbel gjentaking og oppmoding om å fortelje. Det er neppe tilfeldig at dette blir uttalt etter at songar-eget er plassert på eit hotellrom som ein omreisande trubadur lik McTell. Det er ei oppmoding om ei forteljakt som må sjåast i lys av ein narrativ etikk som vil unngå ei overflatisk framsyning av menneskeleg lidning, men som er knytt til eit historisk medvit om kva songen og tradisjonen spring ut av (Bell, 2015); den amerikanske songtradisjonen som direkte er knytt til slaveriets histo-rie, og som både McTell og Dylan er ein del av. Slik blir dette ein song som syner det umoglege i ein identifikasjon med historias offer, men at songen likevel må halde fram og syngast på ny. Heller ikkje er dette ein iden-tifikasjon med McTell, men med sjølv den skapande akta som McTells song og kunstnariske praksis inneber. Den levande songen blir ei etisk handsaming av menneskeleg lidning og død; ikkje som enkel tematisering, men som kontinuerleg kunstnarleg aktualisering. Den franske forfatta-ren Maurice Blanchot argumenterer for ei slik form for estetikk når han hevdar: «The tale is not the narration of an event, but the event itself, the approach to that event, the place where the event is made to happen – an event which is yet to come and through whose power of attraction the tale can hope to come into being too» (Blanchot, 1982, s. 447).

Avsluttande kommentar

I analysen av «Ballad Of Hollis Brown» og «Blind Willie McTell» har eg vist korleis dei to songane er uttrykk for to ulike etiske posisjonar i Dylans

handsaming av døden. «Ballad Of Hollis Brown» legg opp til ein identifikasjon og ein empati med protagonisten Hollis Brown. I framstillinga av Browns veg mot undergangen nyttar Dylan eit biletrikt og fortetta språk som gjer at lyttaren blir gjort ansvarleg i møte med enkeltindividets lagnad. Ein liknande narrativ etikk har Dylan nytta seg av i andre songar om menneskeleg død, til dømes «The Lonesome Death Of Hattie Carroll» (1964) og «Hurricane» (1975). Songane er meint å skape ein reaksjon og ein respons hos lyttaren gjennom framstillinga av konkrete menneskelege lagnadar. Samstundes er dette ein posisjon som primært kan knytast til Dylans tidlege karriere, og Dylan har sjølv ytra seg kritisk om musikkens etiske potensial, til dømes i boka *Tarantula*, når han skriv: «this land is my land & this land is your land – sure – but the world is run by those who never listen to music anyway» (1966/1971). I lesnaden av «Blind Willie McTell» har eg synt korleis Dylan tar ein heilt annan posisjon i møte med menneskeleg død som kan lesast i lys av sitatet frå *Tarantula*. På mange måtar er det ei resignert framstilling der den menneskelege lidingshistoria blir løfta fram utan løysing eller ei form for katarsis hos lyttaren. Dylans svar på dette dilemmaet blir i «Blind Willie McTell» å tematisere den menneskelege lidinga, utan å ty til ei identifisering med offera. I staden løftar han fram den amerikanske songtradisjonen gjennom Blind Willie McTell som ein representant som kan syngje og fortelje den menneskelege lidinga; og der Dylan plasserer seg som ein tradisjonsberar og tradisjonsfornyar med eit ansvar. I dette ligg det ein narrativ etikk som handlar om eit historisk og tradisjonshistorisk medvit der lyttaren og songaren stadfestar songen og held minnet om lidingshistoria levande.

Analysene av «Ballad Of Hollis Brown» og «Blind Willie McTell» har vist korleis døden for Dylan blir noko som krev ein identifikasjon med menneskeleg lidning, samstundes som han viser det umoglege i det same. Slik syner Dylan fram døden som ein kompleks og mangetydig menneskeleg realitet som tvingar fram ein kontinuerleg etisk og estetisk respons.

Referansar

Korthals Altes, Liesbeth (2008). Ethical turn. I D. Herman, M. Jahn & M.-L. Ryan (Red.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (s. 359–360). London: Routledge.

- Bell, Ian (2015). *Time Out of Mind: The Lives of Bob Dylan*. London: Pegasus Books.
- Blanchot, Maurice, & Josipovici, Gabriel (1982). *The Sirens' Song: Selected Essays of Maurice Blanchot*. Bloomington: Indiana University Press.
- Booth, Wayne Clayson (2001). Why ethical criticism can never be simple. I T. F. Davis & K. Womack (Red.), *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture and Literary Theory* (s. 16–29). Charlottesville: University Press of Virginia.
- Dylan, Bob (1963). Ballad Of Hollis Brown. Henta frå <https://bobdylan.com/songs/ballad-hollis-brown/> (lasta ned 10.01.2018).
- Dylan, Bob (1966/1971). *Tarantula*. New York: Scribner.
- Dylan, Bob (1983). Blind Willie McTell. Henta frå <https://bobdylan.com/songs/blind-willie-mctell/> (lasta ned 10.01.2018).
- Dylan, Bob (1991). *The Bootleg Series, Vol. 1–3 (Rare & Unreleased) 1961–1991*. Columbia Records.
- Gray, Michael (2000). *Song & Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. London: Continuum.
- Gray, Michael (2006). *The Bob Dylan Encyclopedia*. London: Continuum.
- Hentoff, Nat (1964). «The crackin', shakin', breakin', sounds» by Nat Hentoff, *The New Yorker*, October 24, 1964. I J. Cott (2007), *Dylan on Dylan: The Essential Interviews* (s. 13–28). London: Hodder & Stoughton.
- Hentoff, Nat (1966). Interview with Nat Hentoff, *Playboy*, March 1966. I J. Cott (2007), *Dylan on Dylan: The Essential Interviews* (s. 93–111). London: Hodder & Stoughton.
- Kirk, Henning (1995). *Da alderen blev en diagnose*. København: Munksgaard.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian, & Solberg, Unni (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lothe, Jakob, & Hawthorn, Jeremy (Red.) (2013). *Narrative Ethics*. Amsterdam: Rodopi.
- Marqusee, Mike (2007). *Den onde budbæreren: Bob Dylan og sekstitallet*. Oslo: Oktober.
- Mollerin, Kaja Scherven (2007). På St. James Hotel. *Agora*, nr. 1–2, 126–150.
- Newton, Adam Zachary (1995). *Narrative Ethics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Phelan, James (2014). Narrative ethics. I P. Hühn et al. (Red.), *The Living Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University. Henta frå <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-ethics> (lasta ned 10. november 2017).
- Ricks, Christopher (2003). *Dylan's Visions of Sin*. London: Viking.
- Ricoeur, Paul (1984). *Time and Narrative, Volume 1*. Chicago: University of Chicago Press.

- Roos, Michael (1982). Fixin' to die: The death theme in the music of Bob Dylan. *Popular Music & Society*, 8(3-4), 103-116.
- Rorty, Richard (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Selnes, Gisle (2016). *Den store sangen: kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget.
- Solberg, Olav (2003). *Norske folkeviser: våre beste ballader*. Oslo: Aschehoug.
- Wilentz, Sean (2010). *Bob Dylan in America*. New York: Doubleday.

