

Fra «Mr. Tambourine Man» til «Mother of Muses»: Transcendens og religiøsitet i to av Bob Dylans sanger

AV RUNE ANDREASSEN

Institutt for pedagogikk, IKT og læring, Høgskolen i Østfold

Sammendrag

I tillegg til den sakrale sangen, har folkevisene og det vi i dag kaller populærmusikk, også vært viktige formidlere av den overjordiske, transcendenten verden (Häger 2009). Denne artikkelen ser nærmere på sangdikteren Bob Dylans betydning som en slik formidler. Som Shakespeare har han integrert elementer fra gammel og ny tid, slik han også har blandet det folkelige med det høykulturelle, for å uttrykke en bevissthet om transcendent, kanskje guddommelig, mening (Hughes 2020, 146–148).

Etter en kort innledning om Bob Dylan, diskuterer jeg begrepet «transcendens» opp mot religion, og evnen sang og musikk har til å frembringe transcendens. Jeg gjør videre rede for min autoetnografiske tilnærming. Hoveddelen består av refleksjoner om transcendens og religion rundt de to sangene *Mr. Tambourine Man* og *Mother of Muses*. Gjennom analysen identifiseres syv felles trekk ved de to sangene som knyttes til transcendens.

Nøkkelord: Transcendens, religion, muser, sangtekster, Bob Dylan.

Innledning

Bob Dylan er kjent for å ha løftet populærmusikken til en kunstform med litterære kvaliteter vi kjenner igjen fra ulike sjangre innenfor modernistisk diktning (Hughes 2020, 145). Blant sine mange utmerkelser kan det nevnes at han, som første rockeartist, mottok Pulitzer-prisen i 2008 «for sin betydelige påvirkning på populærmusikk og amerikansk kultur gjennom lyriske komposisjoner kjennetegnet av ekstraordinær poetisk kraft» (The Pulitzer Prizes, 2008). Og i 2016 ble han tildelt

Nobels Litteraturpris for å ha «skapat nye poetiske uttrykk ionm den stora amerikanska sångtraditionen» (Danius 2017, 93), som det het i begrunnelsen. Han har flere steder tilskrevet den poetiske kraften noe utenfor seg selv, og at sangen finnes et sted allerede, «It just came out through me» (Loder 1987).

Sanger som *A Hard Rain's A-gonna Fall* og *Let Me Die in My Footsteps* fra 1960-tallet, vitner om at han tidlig i karrieren hadde en følelse av å ha en bestemmelse, et oppdrag, eller som han selv har formulert det: «From the start I had an extreme sense of destiny» (Marshall og Ford 2002, 167). Og til Newsweek fortalte han i 1997 om sin følelse av å være (forut)bestemt til å stå løpet ut: «I'm determined to stand ... I've got to go out and play these songs. That's just what I must do» (Dylan i Gates 1997).

I tillegg til den poetiske kraften som ligger i sangene, har slike uttalelser bidratt til at noen så på Bob Dylan som et sendebud eller talsmann (Sounes 2001). I memoarene sine klager han over at han ble syk av måten sangene hans var blitt brukt og tolket på, og alle merkelappene som var blitt klistret på ham, for eksempel «Profet», «Opprørernes Store Høvding» og «Anarkiets Erkebiskop» (Dylan 2004, 121). Journalist og forfatter Carl Johan Berg har skrevet levende om det som ligner persondyrkelse blant norske Dylan-entusiaster i boka *Dylans disipler* fra 2007. I forfatterens møter med noen av disse, kunne de ivrigste fortelle at de hadde overvært godt over 200 konserter rundt om i verden, og de kunne framsi mange Dylan-tekster utenat. Flere kunne til og med skilte med «nær-Dylan-opplevelser» (Berg 2007, 146–148). Kanskje var personkulten en grunn til at han fikk behov for å flagge sin konvertering til evangelisk kristendom på slutten av 1970-tallet. Nå kunne han rette pekefingeren mot de som hadde definert ham som «sin», og synge: «You gotta serve somebody / It may be the Devil or it may be the Lord / but you gotta serve somebody». Dermed var det mange som vendte ham ryggen, mens mange nye tok ham til sitt bryst (Marcus 2010, 93; Sounes 2021, 328–329).

Min påstand er at Dylans religiøse bidrag verken ligger i det å være en kultfigur for sine «fans» (av engelsk *fanatic*, fanatiker) eller en myteomspunnet artist som bidro til å fornye gospelsjangeren. Isteden vil jeg løfte fram bidraget som ligger i de sangene som reflekterer eksistensiell søken og genuin religiøsitet gjennom sin transcenderende kraft (Hughes 2020). Artikkelen problemstilling er å vise, gjennom utvalgte sangtekster, hvordan transcendens er et fenomen eller en egenskap ved Dylans sangdiktning. I lys av begrepet transcendens vil jeg analysere to sanger som ligger i hver

sin ende av hans 60-årige karriere, *Hey Mr. Tambourine Man* fra 1965 og *Mother of Muses* fra 2020. Nytt i forhold til tidligere forskning er å søke etter elementer i sangene som kan forklare deres transcenderende kraft. Før jeg går videre på dette, vil jeg diskutere begrepet transcendens i forhold til religion, og knytte det til det mytologiske begrepet muse.

Begrepet transcendens

Man skal ikke ha lyttet mye til Dylan før det blir klart at de evige spørsmål om livet, kjærligheten og døden har opptatt ham store deler av karrieren. Ofte i form av realitetsoverskridende sanger, det vil si sanger som løfter lytteren ut av her-og-nå-situasjonen, til en annen virkelighet bortenfor tid og rom (Hughes 2020). Dette er slett ikke et uvanlig fenomen i sang og musikk, eller kunst generelt. Slike erfaringer av å overskride det herværende og gå opp i noe større eller noe utenfor en selv, kalles «transcendens» eller «selv-transcendens» (Christoffersen 2022). Sistnevnte betegnelse finner jeg særlig i psykologisk litteratur. Fenomenet kan forstås som en estetisk erfaring, gjerne av noe helt annerledes og utenfor det sansbare. I en religiøs kontekst kan det forstås som erfaringer av Guds nærvær (Jørgensen referert i Varkøy 2022, 142–143).

Abraham Maslow, en av de viktigste personlighetspsykologene i moderne tid, og en av grunnleggerne av humanistisk psykologi, foreslo i sine senere publikasjoner å sette transcendens på toppen av sin berømte behovspyramide, over selvaktualisering (Koltko-Rivera 2006). Samtidig mente han at transcendens også kunne finne sted på lavere nivåer i den hierarkisk oppbygde behovspyramiden, der de mest grunnleggende overlevelsesbehovene var nederst. Dette synspunktet finner støtte hos psykiateren Viktor Frankl i hans selvbiografiske bok om fangeoppholdet i utryddelsesleiren Auschwitz (Frankl 1966). Til tross for mangel på de mest fundamentale trygghets- og fysiologiske behov, evnet likevel noen av fangene, i enkelte intense øyeblikk, å bli løftet inn i en annen virkelighet, for eksempel i en opplevelse av å være nær sin elskede. Slike og liknende transcendenser kunne bli utløst gjennom en vakker solnedgang eller ved fjern lyd av musikk. Kanskje var denne mentale flukten med på å holde dem i live i en ellers håpløs situasjon. Selv om hovedtendensen i psykologisk forskning er at selvtranscendens er en indikator på velvære (Reischer m.fl. 2025), finnes det også tegn på at omfattende transcendentale følelser kan øke risikoen for psykoze (Stalenhoef m.fl. 2023).

Ifølge Maslow er transcendens «the very highest and most inclusive or holistic level of human consciousness, behaving and relating, as ends rather than means, to one-self, to significant others, to human beings in general, to other species, to nature, and to the cosmos» (Maslow 1969, 66). Maslows tanker om at menneskets transcenderer kan være relatert til en selv, til andre mennesker, menneskeheten, naturen og altet (cosmos), blir videreført av sosiologen Thomas Luckmann (1990 og 2004). Han mener evnen til transcendens ligger i menneskets natur, og kan ha gitt opphav til religion. I forhold til Hughes (2020) har han et bredere transcendensbegrep. Luckmann mener vi kan erfare tre former for transcendens, forstått som overskridelser av grenser både innenfor og utenfor vår erfaringsvirkelighet. Han kaller dem *små*, *mellomstore* og *store transcenderer*. De *små* er innenfor vår egen erfaringsvirkelighet, og involverer bare enkeltindividet. De handler om å overskride grenser i oss selv, i det vi bruker ord som «å bli en bedre utgave av oss selv», «selvrealisering» og «personlig autonomi». Luckmann mener slike talemåter reflekterer en form for religiøsitet hos dagens mennesker, noe han knytter til privatisering av religionen i vår tid (1990, 138). De *mellomstore* transcenderene har en mer sosial karakter, og handler om å identifisere seg med andre mennesker eller oppleve en sterk tilhørighet til en bestemt gruppe. Mens de *store* transcenderene går utover de sansbare realiteter og overskrider det empirisk gitte. Slike transcenderer kan ifølge Luckmann typisk erfares gjennom diktning og musikk, meditasjon og bønn. Hos Frankl så vi det også gjennom musikkopplevelser. Både de mellomstore og de store transcenderene løfter eller hensetter oss til noe utenfor oss selv, og kan gi en følelse av å være del av noe større. Dette kan gi en dyp tilfredshet. Jeg oppfatter Luckmann slik at han med sin teori utvider religionsbegrepet og gjør det mer allmenngyldig, og at det ikke nødvendigvis innebærer en gudstro. Til dette er det blant annet blitt innvendt at en overdreven utvidelse og privatisering av religionsbegrepet, og tilsvarende neglisjering av institusjonalisert religion, kan usynliggjøre religionens sosiale betydning i samfunnet (Besecke 2005). Etter mitt syn kan forholdet mellom transcendens og religion forstås som at erfaringer med transcendens er subjektive, og at de blir tolket som estetiske av noen, og som religiøse av andre (Varkøy 2022).

Musikkens evne til å frembringe transcendens

Det er verdt å merke seg at subjektet som erfarer transcendens kan være både kunstneren selv (dikteren, komponisten), som hos Rinholm (2022), og den som blir eksponert for kunsten (Schmitt 2005). Min undersøkelse av transcendens i sangtekster innebærer at den som lytter til sangene må finne spor som kunstneren (bevisst eller

ubevisst) har lagt igjen i verket, som bidrar til at «vi overskrider oss selv idet vi blir trukket ut av oss selv» (Christoffersen 2022, 127). Det er nettopp slike spor eller egenskaper ved sangene jeg ser etter når to Dylan-sanger skal analyseres.

Et tidlig eksempel på at sang og musikk kan skape sterke religiøse emosjoner, er beskrevet av kirkefaderen fra 300-tallet, Augustin av Hippo, i boken *Bekjennelser* (Augustin 1961, 164). Her skriver han om hvordan musikken kunne fylle ham med Guds sannhet lik en klar elv, slik at tårene rant. I sitt ufullendte verk *De Musica* betraktet han musikken som en kunstnerisk etterligning av en høyere orden som Gud har skjenket menneskene (Kjerschow 2014, 65–75). Ikke bare musikken, men musikken sammen med ordene, var det som beveget Augustin så sterkt at han følte denne sanselige gleden kunne ta makt over sinnet (Augustin 1961, 209). Det er ellers grunn til å tro at Dylan kjente til Augustin, i det minste på siste halvdel av 1960-tallet, da han skrev *I Dreamed I Saw St. Augustine*.

There is a sense that something great is said in the music», sier Taylor, «a kind of undefined spirituality» (2007, 360). På liknende måte forstår Varkøy transendenserfaringer gjennom musikk som noe som blir gitt oss, og som taler til noe annet i oss enn forstanden (Varkøy 2022, 145). Schmitt (2005, 78) skriver i brevromanen *Mitt liv med Mozart*, henvendt til Mozart: «Mange ganger har jeg takket være deg unnsuppet denne verden og forenet meg med Gud når jeg lytter til den langsomme satsen i den 21. klaverkonserten.

Kjerschow (2004, 59) erfarer at enkelte sanger «så å si åpner et rom mot en førspråklig kontekst og gir klangbunn til det som må forbli mellom linjene, mellom tingene.» Det er dokumentert at dedikerte Dylan-fans kan erfare slike rom når de lytter til Dylans sanger (Häger 2012). For noen kan slike erfaringer gi en religiøs opplevelse av å være del av noe større, til og med av noe guddommelig. Hva det er ved sangen som skaper disse opplevelsene går ikke Häger nærmere inn på. Dylan-formidleren og musikeren Tom Roger Aadland opplever at «det mest unike og verdfulle med Dylan er ... når musikken, orda og røysta flyt saman til eitt» (2011, 121). Hos Häger opplevde noen av dem som lyttet til Dylans sanger at de ble hensatt til andre steder og tider (Häger 2012, 72). Dylan bruker da også ofte reisemetaforer som «traveller», «train» og «ship» i sangtekstene. Andre ting han bruker som kan være med å skape en følelse av grenseoverskridelse (transcendens) er elementer fra gammel folkemusikk, slik som i *Ballad of Hollis Brown*, eller fra andre kulturer,

som i sangene *Isis*, *Senor* og *Mozambique*. Dylan trekker også ofte inn naturbeskrivelser i sangene sine, som i *Let Me Die In My Footsteps*, *Lay Down Your Weary Tune* og *Highlands*, noe som også er blitt knyttet til transcendens (f.eks. i naturmystikken og hos Brønnum 2014, 70).

Et annet kjennetegn ved Bob Dylans sanger som kan være relevant her, er at ordene og strofene ikke bare er basert på hva de betyr, men også på hvordan de lyder (særlig når det er han selv som synger dem) (Borgan 2023). Han er også opptatt av hvilke sekundære betydninger ordene kan ha gjennom assosiasjonene de frembringer (Borgan 2023). Dessuten inviterer Dylan til allegoriske tolkninger av sangene. Han overlater til lytterne å avgjøre hva de betyr for *dem* (Dylan 2007). Sangene kan derfor oppleves forskjellig fra person til person.

At evnen til å skape transcendens hos tilhøreren kan ha med sangerens stemme og fremføringsmåte å gjøre, uttrykkes med det spanske begrepet «duende», som særlig brukes om lidenskapelig flamenco-sang (Thurlow 2022). Det viser til en uforklarlig gnist eller energi, ja, noe overjordisk, som kan oppleves av tilhørerne under fremføringen. Spanias store dikter Federico García Lorca, forklarer det som en «inexplicable power of attraction, the ability to send waves of emotion through those watching and listening to them» (Lorca referert av Thurlow 2022). Häger (2012) fant i studien sin at det var nettopp dette de dedikerte konsertdeltakerne kunne oppleve når de var på en Dylan-konsert, og at de møtte opp på konsertene igjen og igjen for å høre hvordan stemmen stadig endret karakter og ga sangene nytt liv. Dette finner støtte i Hughes (2020, 146), som fremhever at det er samvirket mellom lyrikken, den melodiske strukturen og fremføringsmåten som beveger lytteren.

Det musiske

Dylan var tidlig klar over folkemusikkens transcenderende kraft, som kunne bringe ham inn i andre virkeligheter. I sin selvbiografi forteller han fra sin ungdomstid:

Sangene var for viktige for meg til bare å være lett underholdning. De var mine læremestere og veiledere inn i en annerledes oppfatning av virkeligheten, til en annen republikk, en frigjort republikk. (Dylan 2004, 40)

Kunstnerens evne til å skape dikt og musikk som hensetter både ham selv og den som lytter til en annen verden, knyttes i mytologien og litteraturen til de greske gud-

innene kalt musen. Ordet musikk, har sin opprinnelse i det greske ordet «musike» (tekhne), som betyr «musenes kunst» (NAOB, lest 30. august 2025). I gresk mytologi var musene, ni i tallet, døtre av Zevs og Mnemosyne. Musene var skytsgudinner for diktning, sang, vitenskap og musikk (*Store Norske Leksikon*, s.v. «Muser», lest 30. august, 2025). Ifølge Theogonien, en skapelsesfortelling fra gresk mytologi, holdt de til på fjellet Helikon, der de sang og danset rundt en kilde og Zevs alter (Barker 1989). Deres mor, Mnemosyne, var gudinne for hukommelse og minne, egenskaper som var helt nødvendige for diktere som den gangen videreformidlet sine dikt og fortellinger muntlig.

Robert Graves skriver om dette i boka *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948/1975), en bok som Dylan kjente til allerede på 1960-tallet (Dylan 2004). Graves (1975) mener forestillinger om en urgudinne, The White Goddess, som kunne besette dikteren med en egen kraft som ble skjenket som en gave, ikke bare forekommer i gresk mytologi, men også i eldre keltiske og norrøne forestillinger. Det sanne diktet er ifølge Graves «necessarily an invocation of the White Goddess, or Muse, the Mother of All Living, the ancient power of fright and lust – the female spider or the queen-bee whose embrace is death» (1975, 24). Ifølge Dylan i sitt Nobelforedrag, påkaller han selv denne urkraften: «I return once again to Homer, who says, ‘Sing in me, O Muse, and through me tell the story’» (Dylan 2017, 23). Franke reflekterer over musepåkallelsen hos Homer som en transcenderende gest, og at mytene er nødvendige språklige representasjoner av en transcendent verden (2011, 6). Når Homer ber musene om hjelp, peker han utover seg selv og den menneskelige begrensning. Dermed blir dikteren en som både skaper og mottar. Da Ed Bradley i et intervju i programmet *60 Minutes* i 2004 spurte Dylan hvordan han skrev de store sangene på 1960-tallet, svarte han: «It’s a mystery. I don’t know how I got to write those songs... It’s a gift, and I don’t know who gave it» (Dylan 2004). I lys av Franke (2011) kan dette forstås som at Dylan gjennom sine erfaringer som sangskriver, åpner seg mot noe større, som ikke kan forstås og kontrolleres. Det samsvarer med Graves (1975), som skriver at kunstnerisk inspirasjon er en gave fra en ytre transcendent kilde, som i mytologien kalles en muse. Og i et intervju med *Rolling Stone Magazine* i 2012 sier Dylan at han ikke enser tiden mens han skriver (Gilmore 2012), det er som om han er i et parallelt univers. Det er som om han trer ut av tid og rom, temmelig likt slik Graves beskriver dikteren i kontakt med sin muse.

Metodisk tilnærming

Det er vanskelig å si noe allmenngyldig og rasjonelt om hvordan og hvorfor transcendens fremkommer når man lytter på sang og musikk. Derfor velger jeg å benytte meg av elementer fra autoetnografi når jeg skal analysere og diskutere Dylans sanger med dette for øye. Det er en subjektiv tilnærming basert på selvrefleksjon, ifølge Karlsson, Klevan, Soggiu, Sælør og Villje (2021, 16). De refererer til Bateson, når de skriver at kunnskap alltid er personlig, og at autoetnografi gir legitimitet til subjektets erfaringsbaserte kunnskap (s. 17). Jeg mener en slik tilnærming er særlig relevant når man skal reflektere over musikk og poesi, som begge gir «rom for åpenhet og kan forstås og tolkes på en rekke ulike måter» (Karlsson m.fl. 2021, 21).

Morfemet «auto» i autoetnografi gir legitimitet til å tolke Dylans sanger ut fra mitt eget ståsted (auto = selv), og inviterer således til introspeksjon. Mens morfemet «etno» inviterer til å tolke sangene i lys av en bestemt kultur (den amerikanske etterkrigstiden), og av en kunstner med en bestemt bakgrunn (jødisk-kristen). Dermed vil det være viktig å kjenne konteksten sangene ble laget i og ulike tolkninger av dem. Det er altså ingen motsetning mellom å ha god kunnskap om tolkningslitteraturen og Dylanforskningen generelt, og det å legge til grunn en autoetnografisk tilnærming – snarere tvert imot.

I motsetning til andre vitenskapelige tilnærminger er autoetnografi åpen for bruk av følelser i møte med forskningsmaterialet (Brinkmann og Tanggaard 2010, 173). Felski (2020) og Christoffersen (2022) kritiserer academia for å utelate den subjektive erfaringen i møte med kunst, slik som det å bli betatt eller hektet (hooked). For meg ble fascinasjonen av Bob Dylans musikk tidlig koblet til min kristne identitet, og har kanskje vært med å endre den.

Mr. Tambourine Man

Selv om Bob Dylan bare var i begynnelsen av 20-årene, var tiden fra 1964 til 1966 trolig den mest produktive og kreative i hele hans karriere. Han har sagt at han var i en tilstand av stream-of-consciousness (bevissthetsstrøm) da han skrev noen av sangene på denne tiden. De liksom bare kom til ham, ofte uten at han visste helt hva de skulle bety (Dylan 2004, 171). De tradisjonelle grensene for folkemusikk var brutt. Etter at den ukjente unggutten fra Minnesota var blitt en ledende stjerne på den amerikanske folkemusikkhimmelen, kom han til å gi ut tre ikoniske musikkalbum med sanger fylt med stadig mer banebrytende lyrikk, «something that effects a radical

opening of one's horizon and a transformation of one's perceptual world» (Hughes 2020, 148). En av disse sangene var *Mr. Tambourine Man*, utgitt på platen *Bringing It All Back Home* i 1965. Men da hadde den allerede blitt utgitt i coverversjon av poprockbandet The Byrds i 1964, og blitt sunget av Dylan selv på flere konserter samme år (Trager 2004).

Anthony Scaduto (1971), som trolig skrev tidenes første biografi om Bob Dylan, mente at denne sangen representerte Dylans «first attempt in song to reach out for something beyond the immediate present, for something to help him climb out of this miserable cage in which we live, away from the 'twisted reach of crazy sorrow'» (s. 216). Med andre ord at sangen handlet om å transcendere fra «the ancient, empty street» til en annen og bedre tilværelse. Når Dylan skal illustrere denne sangen i sin *Mondo Scripto Collection* (Castel Fine Art), tegner han, i svart-hvitt, en gammel, folketom bygate der eiendommene er lukket med store porter. Kanskje tegningen gir oss et bilde på følelsen som lå bak sangens tilblivelse, en følelse av tomhet, og et sted han ville forlate.

Det er vanlig å oppfatte Tamburinmannen i sangen som et medium som fører jegerpersonen over realitetenes begrensninger (Scaduto 1971 og Trager 2004). Det har vært ulike meninger om hvem dette mediet kan være, alt fra en Jesusskikkelse, til den mer utbredte oppfatningen om at det dreier seg om en mannlig muse som han søker inspirasjon fra (Trager 2004, 440). En annen teori som både Trager (2004) og Shelton (2003, 274) nevner, er at Tamburinmannen representerte hallusinogene stoffer, som LSD, som var begynt å bli populært i New Yorks ungdomsmiljøer på 1960-tallet. Men Dylan, som selv var klar over denne tolkningen, har avvist at rus har spilt en rolle i skapelsen av sangen.

Dylan har selv nevnt i tekstheftet til albumet *Biograph* (1985) at han fikk ideen til Tamburinmannen av gitaristen sin, Bruce Langhorne, som en dag hadde tatt med seg en gigantisk tamburin («stor som et kjerrehjul») inn i studio (Crowe 1985, 32). Shelton (2003) mener derimot at tamburinen og den rollen den har i sangen, kan være inspirert av svart gospelmusikk som unge Bob brukte å høre på radio i sene nattetimer hjemme i Hibbing, Minnesota. Ellers mener Shelton (2003, 275) lytteren også kan oppfatte Tamburinmannen som Dylan selv, som spiller for oss. Og når vi hører ham, er vi rede til å følge ham hvor som helst. Dette er et interessant i vår sammenheng, fordi det knytter Dylans musiske virkemidler til lytterens opplevelse av transcendens.

Klinkmann (2021) gjør et poeng av at tamburinen ofte har en underordnet betydning i musikken, men at den likevel er universell, i det den brukes på tvers av musikkstiler, kulturer og tidsepoker. Kort sagt at den henspiller på noe bortenfor tid og rom.

Uansett hvem som var modell eller inspirasjonskilde til Tamburinmannen, virker det svært sannsynlig at sangen, for Dylan, på et visst plan handler om en kunstners søken etter å overskride her-og-nå-situasjonen og komme videre (Shelton 2011). Tidspunktet da sangen ble skrevet, 1964, er neppe tilfeldig. Folkemusikkmiljøet og protestbevegelsen hadde trykket ham til sitt bryst, noe han følte som en klam hånd (Dylan 2004). Ufrivillig var han blitt talsmann for en hel generasjon, noe som stred mot hans grunnleggende psykologiske behov for frihet og autonomi. Hans individualitet førte til sterk motvilje for å bli satt merkelapp på (Gray 2000). Som kunstner er han nå klar for å gjøre oppbrudd og komme videre. Mai (2018, 40) mener platealbumet *Bringing It All Back Home* (1965) viser nettopp det, og at Dylan hadde fått en ny dikterisk impuls, ikke minst med sangen *Mr. Tambourine Man*.

Goldberg (1990: 365) synes å mene at det ligger et enda dypere behov til grunn for sangen, idet han hevder at Dylan gjennom påkallelsen ber om å få kraft til å gi stemme til det uutsigelige, i det «he sings of a transcendent reality that makes it all make sense again». «Dylan's genius is that he is able to give us some clues» (Goldberg 1990:365). Det synes som om Goldberg tolker transcendens i sangen i en mer religiøs (mystisk) retning. Ifølge Marqusee (2006: 168) strekker Dylan seg lenger enn han noen gang hadde gjort, idet han beveger seg inn i et nytt kunstnerisk territorium i sin «usjenerte og ikke-ironiske søken etter det transcendentale».

For Thomsen og Schnack (2002, 44) ligger det forløsende med sangen i den fullstendige sammensmeltingen mellom tekst og musikk, noe som kan styrke dens transcenderende kraft. Foruten selve sangen, som ifølge Trager (2004, 440) er en av Dylans mest meditative komposisjoner, gir den varierende, medrivende fremføringsmåten en ekstra transcenderende virkning. Dette ser en særlig når Dylan ved noen av konsertfremføringene løfter sangen med lange, emosjonelle solopartier på munnspillet: «... with melancholy and a mesmerizing harmonica solo that conjures a solitary internal reverie» (Trager 2004, 440).

Sangen begynner med et firelinjers refreng, som gjentas mellom hvert av de fire versene, og uttrykker en påkallelse («Hey, Mr. Tambourine Man»), etterfulgt av en bønn («play a song for me»). Jeg-personen er klar: «I'm not sleepy and there is no place

I'm going to». Til tross for en natt uten søvn, er han slett ikke trett, men klar til å følge Tamburinmannen inn i morgengryet: «In the jingle-jangle morning I come following you». Aadland (2022, 126–127) gjør et poeng av at sangen er en bønn om å bli sunget/spilt for, men at det ikke er den sangen vi hører. Sangen vi hører uttrykker sang-jegets euforiske glede over å få være med sin muse på en magisk, realitets-overskridende ferd.

I poeten Håvard Rem sin trønderske omdiktning av sangen (skrevet til Åge Aleksandersens platealbum «Fredløs: Dylan på norsk»), blir morgenstemningen med lyse, metalliske tamburinrytmer («jingle-jangle») erstattet med: «som den gyldne sol frembryte, slår æ følge med dæ». En klar referanse til Thomas Kingos salme *Som den gyldne sol frembyter*, som viser til oppstandelsen og gudsrikets komme. Religiøse undertoner er ikke fremmed i Håvard Rems diktning. Og her gir han Dylans sang et hint av at noe guddommelig befinner seg på den andre siden.

Sangen har en lys og ekspanderende melodi, ifølge Trager (2004, 440). Med «ekspanderende» mener han trolig at hvert av de fire versene utvider seg i forhold til det foregående, både i lengde (henholdsvis 6, 7, 7 og 8 linjer) og i bruken av utbroderende ordbilder. I det første verset skildrer sang-jeget sin tomhetsfølelse og alenesituasjon. Han ber om å bli ført bort fra den grå tilværelsen, som ikke engang gir rom for drømmer: «I have no one to meet / And the ancient, empty street too dead for dreamin'».

Det andre verset begynner med linjen «Take me on a trip upon your magic swirlin' ship». Sang-jeget utbroderer sin bønn om å bli ført bort på magisk/mystisk vis. Han trenger hjelp for å komme seg bort fra alt som begrenser, fanget som han er i sin egen kropp: «My senses have been stripped, my hands can't feel to grip / My toes too numb to step». Men hvor ferden skal gå, vet ikke sang-jeget. Han er klar til å dra hvor som helst: «I'm ready to go anywhere / I'm ready for to fade / into my own parade» – jeg blir med om jeg så måtte forsvinne. Det kan dermed dreie seg om en imaginær eller mental reise (jf. Scaduto 1971 og Trager 2004). «Into my own parade» høres ut som om han forsvinner inn i sitt eget opptog. En parade forbindes gjerne med noe positivt – å feire noe. I en religiøs kontekst er det verdt å merke seg at mystikeren Mester Eckhart, i likhet med Jon Fosse, har brukt ordet «ikkje-staden» om en tilstand hvor vi er løftet ut av en altfor påtrengende virkelighet» (Nyhus 2009, 193). Det mystiske elementet i *Mr. Tambourine Man* er også fremtredende i Goldbergs (1990) artikkel *Bob Dylan and the Poetry of Salvation*, som jeg tidligere har vist til.

I det tredje verset utbroderes reisemetaforene, og lytteren forstår for alvor at det er snakk om en realitetsoverskridende ferd, der ordenes vanlige betydning ikke strekker til: «Though you might hear laughin', spinnin', swingin' madly across the sun / It's not aimed at anyone, it's just escapin' on the run». Her er ingen gjerder eller stengsler lenger: «For the sky there are no fences facin'». Formuleringen med «the sky» gir assosiasjoner til en overjordisk, spirituell reise, der han ikke lenger er bundet av realitetenes grenser. Og reisemetaforene, som kan oppfattes som en higen etter transcendens, fortsetter i det fjerde verset.

Her topper de transcenderende beskrivelsene seg, gjennom en bønn om å bli tatt med på en reise gjennom et eventyrlandskap (Selnes 2016, 210), karakterisert med til dels skremmende naturbeskrivelser som «frozen leaves», «frightened trees» og «windy beach». Men det synes som om siste del av verset (fra linjen «Yes, to dance ...») handler om å ha blitt bønnhørt (Selnes 2016, 211), idet naturen forvandles til noe vidunderlig: «diamond sky», «silhouetted by the sea», «circled by the circus sands», og alle vonde tanker er kastet over bord, «driven deep beneath the waves». Williams (1990, 143) finner at Dylan med denne sangen, i likhet med *Lay Down Your Weary Tune*, skrevet året før, «seems tapped into something bigger than him». Som lytter opplever jeg noe av det samme som når jeg leser Olav H. Hauges dikt *Det er den draumen*, som slutter med «at draumen skal opna seg, / at me ei morgonstund skal glida inn / på ein våg me ikkje har visst um». Gjennom strømmen av ord og visjoner, forsvinner jeg-personen (og lytteren!) sammen med Tamburinmannen dansende inn i «den syvende himmel», utenfor tid og rom:

And take me disappearing through the smoke rings of my mind
 Down the foggy ruins of time
 Far past the frozen leaves
 The haunted frightened trees
 Out to the windy beach
 Far from the twisted reach of crazy sorrow
 Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free
 Silhouetted by the sea
 Circled by the circus sands
 With all memory and fate
 Driven deep beneath the waves
 Let me forget about today until tomorrow.

Marqusee (2006) påpeker at sang-jeget oppgir egenviljen, og denne «oppgivelsen fører sangeren til et anonymt, men likevel grenseløst landskap uten stengsler – et sted der han er alene, rolig, og fri til å utforske en uendelig indre labyrinth» (s. 169). Dette korresponderer med Williams (1990, 128), som mener sangen fremkaller en følelse av frihet, kondensert i linjen «Yes, to dance beneath the diamond sky with one hand waving free».

Innenfor populærmusikken hadde ingen noen gang hørt noe lignende som det Dylan skrev og fremførte på denne tiden. Her har han mer til felles med noen av verdenslitteraturens modernister, som Emily Dickinson, Marcel Proust, T.S. Eliot, Ezra Pound og Samuel Beckett (Hughes, 2020). En fellesnevner for alle disse forfatterne er deres «visions of human involvement with, or immersion in, a mystery of sacred transcendent meaning» (Hughes 2020, 5).

Mother of Muses

Sangene til den aldrende Dylan har aldri vært dogmatiske og forkynnende slik som i gospel-perioden 1979–1981, men har ofte uttrykt lengsel etter det fullkomne, noen vil si det guddommelige (Aadland 2022). Det er visjoner og transcendenser som ikke er knyttet til en bestemt troslære. Et eksempel er sangen *Highlands* fra 1997. Den tar utgangspunkt i Robert Burns dikt *My Heart's in the Highlands*, som igjen er basert på gamle folkeviser. Men der Burns' dikt uttrykker en lengsel tilbake til en tapt fortid, «snur Dylan temaet om til å gjelde en optimistisk anskuet fremtid» (Aadland 2022, 507):

Well my heart's in the Highlands wherever I roam
That's where I'll be when I get called home

Selv om Dylans verk er dypt forankret i amerikansk, og delvis britisk, sangtradisjon (Danius 2017), har noen av sangene hans søkt tilbake til andre kulturer, og blant annet hentet inspirasjon fra oldtidens Hellas og Rom, hos forfattere som Homer og Virgil (Thomas 2017). Ifølge Thomas har Dylan helt siden begynnelsen av 1960-årene vært inspirert av Roma og det romerske i enkelte av sangene sine. Og i et intervju med Robert Love i 2015 forteller Dylan at dersom han skulle leve livet en gang til, ville han trolig ha undervist i romersk historie eller teologi (Love 2015).

Nobelpris-medaljen Dylan ble overrakt under en lukket seremoni i Stockholm 1. april 2017, kan ha vekket til live den gamle interessen for gresk mytologi. I hvert fall forteller Sara Danius (2017), som da var sekretær for Svenska Akademien, om en betraktning hun gjorde seg i forbindelse med medaljeoverrekkelsen. Hun forteller at Dylan lenge sto og betraktet motivet på baksiden av medaljen som viser en ung mann som sitter ved siden av et laurbætre og skriver mens han lytter på musen, som står foran ham og synger til klangen av sin lyre. Både Sara Danius (2017) og Rolf Säfström (2020) mener sangen *Mother of Muses* godt kan være inspirert av motivet på medaljen.

På samme måte som i *Mr. Tambourine Man* kan det se ut som om sangens jeg-person søker inspirasjon fra noe utenfor seg selv. Jeg vil undersøke hvordan Dylan også i *Mother of Muses* eksponerer lytteren for store transcendenser, slik Luckmann (1990) forstår begrepet.

Sangen, som er utgitt på platealbumet *Rough and Rowdy Ways* fra 2020, har seks sekslinjers vers, og er uten refreng. I formen fremstår sangen som en bønn eller hymne (Aadland 2022) eller som en salme (Klinkmann 2021, 48). Det er ingen tvil om at musene det refereres til i tittelen og i versene er de ni greske gudinnene i antikkens Hellas, som inspirerte skapelsen av de skjønne kunstarter (blant dem, sangen, dansen og litteraturen).

Sangen begynner som en invokasjon til musenes mor, Mnemosyne, gudinnen for hukommelse og minne, som var særlig viktige egenskaper for diktere og poeter i antikken. Attwood (2020) anfører at for Dylan selv, som er i sitt 79. år når sangen utgis, er det ikke rart om han ber om litt hjelp for å huske verselinjene. I hvert fall er det slik at han viderebringer de greske tradisjonene knyttet til dikterkunsten.

«Mother of Muses, sing for me / Sing of the mountains and the deep dark sea / Sing of the lakes and the nymphs in the forest», synger sang-jeget i det første verset, og ber om at både naturen og det overnaturlige skal manes fram gjennom Mnemosynes sang. Og videre: «Sing your hearts out, all you(r) women of the chorus». La damekoret, kanskje de ni musene, synge av hjertet, om «honor and fate and glory be» (i religiøs forstand kan «glory be» være en lovprisning: «Ære være ...!»). Tanken går til glødende gospelkor, som *The Staple Singers*, som Dylan i sene nattetimer hadde lyttet til på radio under oppveksten i Hibbing, Minnesota (Marshall og Ford 2002, 6).

Sangen kan sammenliknes med *Mr. Tambourine Man* ved at den henvender seg til en overjordisk skikkelse, her en gresk gudinne. Men før jeg-personen forsvinner videre inn i den greske mytologiske verden, beveger han seg, i vers 2 og 3, til en mindre fjern fortid. Frihetselementet kommer til uttrykk på en annen måte i disse to versene enn i sangen for øvrig. Her blir vi påminnet fem store generaler som kjempet for frihet under henholdsvis den amerikanske borgerkrigen og 2. verdenskrig. Og at de gjennom sin frihetskamp banet vei for det frie vesten, representert ved så forskjellige størrelser som Elvis Presley og Martin Luther King. Det er uklart om de som Dylan omtaler som «the heroes who stood alone» og «whose names are engraved on tablets of stone» er de fem generalene eller Elvis og Martin Luther King. Klinkmann (2021) hevder at det som forener de to siste i denne sammenhengen er at de begge var individualister, at de gikk sin egen vei, og dermed medvirker til at sangen handler om frihet. Dette er et velkjent tema i Dylans sangkatalog, i tillegg til at han selv har sterke individualistiske personlighetstrekk (Scaduto 1971).

I det fjerde verset er han tilbake i antikken. Her er han ikke snauere enn at han ber «Mother of Muses» om å få hennes datter, vakre Kalliope, som er musen for episk poesi. Tenschert (2021) mener det var *henne* han adresserte via Homer på slutten av sitt Nobelforedrag: «Sing in me, O muse, and through me tell the story». Og at det trolig var *hun* som var gudinnen avbildet på Nobelmedaljen, og som han ble så opptatt av under overrekkelsesseremonien. Det er *henne*, som personifisert inspirasjon, han forelsker seg i, mener Tenschert. «She's speaking to me, speaking with her eyes / I've grown so tired of chasing lies», synger Dylan videre i det samme verset. Hun holder det talende blikket på ham, mens han beklager seg over løgnene som forfølger ham. Kanskje er han jaget av verdens løgner, som han synger om i *Not Dark Yet* (1997): «I've followed the river and I got to the sea / I've been down on the bottom of a world full of lies».

Jeg er enig med Klinkmann (2021, 49) som mener at dødelighetsmotivet er tydelig i sangen, noe som kan kobles til Dylans høye alder og på grunn av linjen «I've already outlived my life by far» i det fjerde verset. Men Klinkmann mener dødelighetsmotivet dreies rundt, slik at det peker på sin motsats, udødeligheten. Ikke minst gjelder det hvis man ser sangen som helhet i lys av den aller siste linjen, «I'm travelin' light and I'm slow coming home». Tanken om at døden ikke er den endelige slutten, ser vi også i en annen sang fra de senere årene, *'Cross the Green Mountain* der sang-jeget hører sang fra et langt bedre sted mens han står og venter: «I watch and I wait and I listen while I stand / To the music that comes from a far better land».

Krig og død er gjennomgående tema i denne sangen, som ble skrevet til en film om den amerikanske borgerkrigen (*Gods and Generals* fra 2003).

Tilbake til *Mother of Muses*, der bønnen blir enda inderligere i det femte verset, i det jeg-personen igjen henvender seg direkte til Kalliopes mor, og ber han henne slippe sin vrede løs («unleash your wrath»). Han beklager seg over at det er noe – kanskje løgnene vi hører om i foregående vers – som blokkerer veien for ham. Han ber om hjelp til å komme gjennom og fullføre løpet, kanskje fullende sin bestemmelse, sin «destiny». Og han ber om å få visdom og kunne gå med hevet hode. Ja, hele sin identitet ønsker han (om)formet fra innerst til ytterst. Dermed blir sangen noe langt mer enn bare en bønn om musisk inspirasjon:

Mother of Muses unleash your wrath
 Things I can't see – they're blocking my path
 Show me your wisdom – tell me my fate
 Put me upright – make me walk straight
 Forge my identity from inside out
 You know what I'm talking about

Elven han ønsker å bli ført til i begynnelsen av det sjette og siste verset er trolig Hippokrene, hvis vi forfølger den greske mytologien. Den har sin kilde i fjellet Helikon, og er viet til musene. Vannet i elven fikk dikterisk inspirerende kraft med et hovslag fra hesten Pegasus (*Store Norske Leksikon*, s.v. «Pegasus», lest 18. november 2024). Jeg-personen ber om å bli tatt med til elven, men også om å få ligge i Mnemosynes armer: «Take me to the river, release your charms / Let me lay down a while in your sweet, loving arms». Ifølge Mai (2018, 100) er elven et mytens sted i Dylans diktning – ofte relatert til historier fra Bibelen. Ordet *charm* er ikke bare det vi kaller sjarm på norsk, men ifølge Oxford Advanced Learner's Dictionary (sjunde utgave), kan det også bety en handling (act) som antas å ha magisk kraft.

I en kristen allegorisk tolkning ser Aadland (2022) visse paralleller mellom den mytologiske elven og dens kraftfulle egenskaper, og elven Jordan, der Jesus, ifølge Johannesevangeliet, ble døpt og fikk styrke (kraft) gjennom Den Hellige Ånd til å gjennomføre sin oppgave på jorden. Som nevnt tidligere så allerede Augustin koblingen mellom elven og musikken, i det han skrev om musikken som kunne fylle ham med Guds sannhet lik en klar elv.

Idet Aadland (2022) forfølger det allegoriske sporet, spekulerer han i om gudinnens armer representerer Jomfru Maria, Jesu mor. Ingen har jo vært nærmere Gud enn Maria, hun som bar Guds sønn i sin kropp. Derfor blir da også Maria regnet som «alle mystikeres mor» (Bodo 2023).

I poetiske vendinger ber jeg-personen på slutten av sangen om å bli ristet (ut av sin søvntilstand eller likegyldighet?), bli syndfri og til slutt usynlig, liksom vinden. Tanken går til Dylans mest kjente sang om vinden, *Blowing in the Wind*. Men nå er det ikke nok at svaret blåser i vinden, han ønsker selv å bli del av vinden, og dermed avdekke svaret på sine dypeste spørsmål. Dersom vi forstår jeg-personen som Dylan selv, gir siste linje en klar hentydning om at han ser sin vandring på jorden gå mot slutten. Nå ber han om frihet fra det kroppslige, om å bli et åndsvesen, «invisible like the wind»:

Wake me – shake me – free me from sin
 Make me invisible like the wind
 Got a mind to ramble – got a mind to roam
 I'm travelin' light and I'm slow coming home.

Mens sangen sett under ett gjerne kan tolkes som en bønn om dikterisk inspirasjon, i form av en reise i eller utenfor tid og rom, oppfatter jeg avslutningen mer som en eksistensiell bønn nær reisens slutt, med preg av noe dypt personlig. Når han ber om å bli fri fra synd og at reisen nå går lett («I'm travelin' light») idet han snart er ved veis ende («I'm slow coming home»), er det nærliggende å tolke transcendensen i et religiøst lys, ikke bare som en estetisk erfaring.

Med formuleringen «free me from sin» går sangen utover den greske mytologien og over i en kristen begrepsverden, da «synd» som en moralsk overtredelse av guddommelige lover ikke er til stede i gresk mytologi (Versnel 2016). I kristen kontekst kan «Free me from sin» være uttrykk for lengsel etter den optimale frihet, fri fra Satans eller syndens lenker, slik Dylan har sunget om tidligere, i sangen *Lord, Protect my Child*: «Until men lose their chains / And righteousness reigns / Lord, protect my child». Tolkningen av *Mother of Muses* i et religiøst, kristent lys styrkes av at dikteren i et intervju et par år etter at sangen ble utgitt, ga klart uttrykk for at han er en religiøs mann som leser både det gamle og det nye testamentet (Slate 2022).

Oppsummering av sangenes transcendensfremmende elementer

Nærlesing av de to sangtekstene, *Mr. Tambourine Man* fra 1965 og *Mother of Muses* fra 2020, avdekker både forskjeller, men enda flere likheter, mellom dem. Åpenbare forskjeller kan knyttes til at den første er skrevet av en ung mann, den andre av en gammel mann. Transcendensen som den unge Dylan synger fram, har sin bakgrunn i ungdommelig rastløshet – som preget ham i større grad enn de fleste, skal vi tro Dylanbiografen Sounes (2001). Jeg-personen i sangen fra 1965 kjeder seg, og trenger hjelp for å drømme seg bort fra den grå og tomme hverdagen. Dette kan det ligge både et kunstnerisk og et eksistensielt/religiøst motiv bak.

I sangen han skrev nesten 60 år senere, transcenderer jeg-personen tilbake i tid, til den greske mytologien, for å bli opplyst. Imidlertid, mot slutten av sangen, blir oppmerksomheten rettet mot noe som ligger foran – han synger om å komme hjem. I lys av hans religiøse tankegods, kan det bety hjem til Gud, eller det Jon Fosse omtaler som «ikkje-staden».

Det er imidlertid mer som er felles enn det som skiller sangene fra hverandre. I analysearbeidet med de to sangene har jeg identifisert sju fellestrekk i form av tale- eller språkhandlinger (Austin 1962), som kan assosieres med transcendens. På grunnlag av dette har jeg laget Tabell 1 (neste side), som viser tekstutdrag fra de to sangene som kan knyttes til disse språkhandlingene. Som vi kan se av tabellen er mange av dem forenlig med Maslows og Luckmanns transcendensbegrep og med kjennetegn som Häger fant i sine informanters erfaringer med transcendens.

Når Dylan i begynnelsen av begge sangene påkaller fremmede (overjordiske) skikkelser (element 1), henholdsvis *Mr. Tambourine Man* og *Mother of Muses*, rettes oppmerksomheten mot andre tider og steder, ja, mot en annen virkelighet. Begge skikkelsene kan, som nevnt tidligere, representere dikterens inspirasjonskilder (muser) eller representanter fra en annen virkelighet. Etter påkallelsen følger bønner om å bli sunget eller spilt for (element 2) og om å være på reise. Bønnen kan, som vi har sett tidligere, medvirke til å fremkalle transcendens, idet oppmerksomheten rettes mot noe bortenfor her-og-nå-situasjonen. Mange av Dylans sanger har reisen (element 3) som et tema. Ofte er det togreisen, men også skip og apostlenes hester. Å reise kan, åndelig sett, være en metafor for livsreisen, men også for det å transcendere, idet vi forflytter oss fra her-og-nå til en annen virkelighet. Kanskje vi sær-

Språkhandlinger (sangelementer)	Mr. Tambourine Man	Mother of Muses
1) Påkallelsen	«Hey, Mr. Tambourine Man, ...»	«Mother of muses, ...»
2) Bønn om å bli spilt /sunget for	«play a song for me!»	«sing for me!»
3) Å være på reise	«Take me on a trip ...», «I'm ready to go anywhere»	«I'm travelin' light /and I'm slow going home»
4) Bort fra den jordiske verden (med sin ufullkommenhet)	«the ancient empty street's too dead for dreaming»	«I've grown so tired of chasing lies»
5) Beskrivelser av naturelementer	«Sun, the sky, frozen leaves, trees, windy beach, the sea, sands, the waves»	«The mountains, the deep, dark sea, the lakes, the forest, the wind»
6) Å forsvinne (inn i en annen verden)	«Take me dissapearing ...»	«Make me invisible ...»
7) Å erfare overjordisk lykke	«Yes, to dance beneath the diamond sky / With one hand waving free»	«Take me to the river, release your charms / Let me lay down a while in your sweet, loving arms»

Tabell 1: Språkhandlinger i form av transcenderende elementer i henholdsvis *Mr. Tambourine Man* (1965) og *Mother of Muses* (2020).

lig søker mot denne formen for «reiser» når tilværelsen er traurig, tung eller tom (element 4). Det er oftest da vi «drømmer oss bort».

Elementer i naturen (5), som havdypene, himmelen, skogen og vinden, representerer noe evig og uforanderlig – noe mennesket ikke rår over. Som i naturmystikken ledes vi dermed mot det overjordiske, det evige. Det er dette det neste elementet (6), det å forsvinne inn i en annen verden, uttrykker. Begge sangene har også beskrivelser av det siste elementet i tabellen (7), det jeg har kalt «erfaring av overjordisk lykke». Lykken har ofte kort varighet i Dylans tekster, noe man går inn i og ut av, slik han synger i *Is Your Love in Vain*: «I've been in and out of happiness». I *Mother of Muses* er det også snakk om en kortvarig eller midlertidig lykke. Vi ser det i det lille ordet «a while» i sanglinjen «Let me lay down a while in your sweet, loving arms». Og vi ser det av linjen «Let me forget about today until tomorrow» i *Mr. Tambourine Man*. I *Highlands* synger han at bare tanken på det vidunderlige Høylandet er nok for ham inntil videre.

Selv om jeg med dette har identifisert sju språkhandlinger som kan gi støtte til å forstå hvordan sangene virker transcenderende, er det likevel mye vi ikke vet. Mitt ut-

valg av sanger begrenset seg til to. Fremtidige studier med et annet, kanskje større sangutvalg, vil kunne finne ut om de sju transcenderende elementene utgjør et tilfredsstillende analyseredskap, eller om det bør revideres. Hvordan og hvorfor musikken og stemmebruken virker transcenderende, kan også være aktuelle temaer for videre forskning. Som nevnt er det grunn til å tro alle disse elementene virker sammen (Hughes 2020). Resepsjonsstudier av lytteopplevelsens og transcendensenes karakter ser også ut til å mangle i Dylanforskningen.

Avslutning

Mitt forskningsbidrag har handlet om å undersøke aspekter ved to av Bob Dylans sanger som ligger i skjæringspunktet mellom det religiøse og det psykologiske. I dette arbeidet har jeg identifisert kjennetegn ved sangene som viser til transcendens, både som estetisk og religiøs erfaring. Mitt individfokus står i motsetning til den utbredte opptattheten av sangenes sosiopolitiske innhold, som ifølge Aadland (2022, 19), ofte har dominert Dylanforskningen.

Når Bob Dylan avsluttet sitt Nobelforedrag med å gjøre dikteren Homers ord til sine: «Sing in me, O Muse, and through me tell the story», er det opp til oss som lytter å avgjøre hva fortellingen betyr for oss. Min forståelse er blant annet påvirket av at Dylan skriver mange av sangene sine på bakgrunn av den store jødisk-kristne fortellingen (Myhr 2021), og av at han representerer en religiøs måte å være i verden på (Scaduto 1971, 328).

Fristilt i forhold til organisert religion og troslære, kan de store transcendensene, slik Luckmann (2004) ser det, likevel forstås som religiøse orienteringer. I den vestlige verden ble, ifølge Luckmann, de store eksternaliserte transcendensene tidligere fortolket og kontrollert av den kristne kirke, mens de i dag er avmonopolisert og i stor grad privatisert. Dette vil kunne gi sangene til Bob Dylan og andre moderne musikere og diktere som skriver om de store spørsmålene, en større rolle som formidlere (medier) og inspirasjonskilder, og gi næring til menneskers lengsel og tro. Det sammenfaller med Hughes (2020, 5) påstand om at den påståtte tiltagende sekulariseringen i modernistisk vestlig litteratur er betydelig overdrevet.

Litteratur

- Aadland, Erling. 2022. *Dylan og diktet*. Oslo: Cappelen Damm.
- Attwood, Tony. 2020. Mother of Muses: From Mnemosyne to Elvis, Talking Heads to Leonard Cohen. Nettstedet *Untold Dylan*, Postet 18. Juli 2020. <https://bob-dylan.org.uk/archives/15786>.
- Augustin, Aurelius. 1961. *Bekjennelser. Bok I-X*. Oversatt av O. Hjelde. Originaltittel: *Confessiones*. Skrevet ca. år 400. Oslo: Aschehoug.
- Austin, John L. 1962. *How to Do Things with Words*, 2. utg. Oxford University Press
- Barker, Andrew. 1989. *Greek Musical Writings: The musician and his art*. New York: Cambridge University Press.
- Berg, Carl Johan. 2007. *Dylans disipler*. Oslo: Koloritt forlag.
- Besecke, Kelly. 2005. «Seeing Invisible Religion: Religion as a Societal Conversation about Transcendent Meaning.» *Sociological Theory* 23 (2): 179–196.
- Bodo, Murray. 2023. «Meet the Mystic: Mary.» 23. mai 2023. Franciscan Media blog. <https://www.franciscanmedia.org/franciscan-spirit-blog/meet-the-mystics-mary/>.
- Borgan, Johnny. 2023. «The Sound of Bob Dylan – Poetry for your Ear.» johnnyborganblogg, 4. januar 2023. <https://johnnyborgan.blog/2023/01/04/the-sound-of-bob-dylan-poetry-for-your-ear/>
- Brønnum, Jakob. 2014. *Sange ved himlens port: Bob Dylans bibelske inspirationskilder*. Frederiksberg, DK: Forlaget Alfa.
- Castle Fine Art. «The Scripto Mondo Collection.» Sett 8. oktober, 2025. https://www.castlefineart.com/en-eu/products/bob-dylan-mondo-mr-tambourine-man?srsId=AfmBOorWxbGRM1-KDE3p-RKjesD8iz8xk_Usrvj4NvcmIJTM6XDRwMci.
- Christoffersen, Svein Aage. 2022. «Musikken og tapet av transcendens». I *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk*, redigert av Henrik Holm og Øivind Varkøy, 113–136. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch7>.
- Crowe, Cameron. 1985. Liner Notes to “Biograph”. Sony Music Entertainment. CD.
- Danius, Sara. 2017. *Om Bob Dylan*. Stockholm: Albergh Bonniers Förlag.
- Dylan, Bob. 2004. *Memoarer Del 1*. Oversatt av Hans Marius Stormoen. (Originaltittel: *Chronicles Volume One*). Oslo: Cappelen Damm.
- Dylan, Bob. 2004. Intervju med Ed Bradley i TV-programmet 60 Minutes. <https://www.youtube.com/watch?v=S1ENOj-9NEk>.
- Dylan, Bob. 2007. «The Long View». Intervju ved Jann S. Wenner, mai 2007. Gjengitt i *Special Collectors Edition Bob Dylan. 40 years of Rolling Stone Interviews*, 16. mai, 2013.
- Dylan, Bob. 2016. *The Lyrics 1961–2012*. New York: Simon & Schuster.
- Dylan, Bob. 2017. *The Nobel Lecture*. New York: Simon & Schuster.
- Felski, Rita. 2020. *Hooked. Art and attachment*. University of Chicago Press.
- Franke, William. 2011. «Homer’s Musings and the Divine Muse: Epic Song as Invention and as Revelation.» *Religion & Literature* 42 (1): 1–28.
- Frankl, Viktor. 1966. *Kjempende livstro. Første del: Erfaringer i konsentrasjonsleiren*. Oversatt av Johan B. Hygen. (Originaltittel: *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager*). Oslo: Gyldendal.
- Gates, David. 1997. «Dylan Revisited». Intervju. *Newsweek* 5. oktober, 1997. <https://www.newsweek.com/dylan-revisited-174056>.
- Gilmore, Mikal. 2012. «Bob Dylan Unleashed.» *Rolling Stones Magazine*, september 2012. <https://www.rollingstone.com/music/musicnews/bob-dylan-unleashed-124052>

- Goldberg, Steven. 1990. «Bob Dylan and the Poetry of Salvation.» (Første gang trykket i Saturday Review no. 53, 30. mai 1970). I *Bob Dylan. The Early Years. A Retrospective*, redigert av Craig McGregor, 364–377. N.Y: Da Capo Press.
- Graves, Robert. 1975. *The White Goddess*. (Første gang publisert I 1948 av Creative Age Press.) NY: Farrar, Straus and Giroux.
- Gray, Michael. 2000. *Song and Dance man III: The Art of Bob Dylan*. New York: Continuum.
- Häger, Andreas. 2009. «Bob Dylan and religion.» *Scripta Instituti Donneriani Aboensis* 21: 44–60. <https://doi.org/10.30674/scripta.67343/>.
- Häger, Andreas. 2012. «The transcendences of listening to music: How listening to Bob Dylan moves his fans.» *Temenos* 48 (1): 65–85.
- Hentoff, Nat. 1990. «Preface.» I *Bob Dylan: The Early Years. A Retrospective*, redigert av Craig McGregor, ix–xii. New York: Da Capo Press.
- Hughes, Glenn. 2020. *From Dickinson to Dylan: Visions of Transcendence in Modernist Literature*. Columbia, MO: University of Missouri Press.
- Karlsson, Bengt, Trude Klevan, Anna-Sabina Soggiu, Knut Tore Sælør og Linda Villje. 2021. *Hva er autoetnografi?* Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Kjerschow, Peder C. 2004. «Lyttingen, stillheten og forvissningen om enhet.» I *Musikk og mysterium: Fjorten essay om grensesprengende musikalsk erfaring*, redigert av Erling E. Guldbrandsen og Øivind Varkøy, 56–61. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Kjerschow, Peder C. 2014. *Musikken – fra grepethet til begrep. Musikkfilosofiske tekster fra Platon til Cage*. Oslo: Vidarforlaget.
- Klinkmann, Sven-Erik. 2021. *Dylans lögn-detektor: En essä om tiden*. Vasa: Ellips förlag.
- Koltko-Rivera, Mark E. 2006. «Rediscovering the Later Version of Maslow's Hierarchy of Needs: Self-Transcendence and Opportunities for Theory, Research, and Unification.» *Review of General Psychology* 10 (4): 302–317. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.10.4.302>
- Loder, Kurt. 1987. «Bob Dylan: The Rolling Stone Interview.» *Rolling Stone*, november/desember 1987. <https://expectingrain.com/dok/int/RS1987.html>.
- Love, Robert. 2015. «Bob Dylan Uncut.» (intervju) *AARP – The Magazine*. <https://www.aarp.org/entertainment/music/info-2015/bob-dylan-photos.html#slide13>
- Luckmann, Thomas. 1990. «Shrinking Transcendence, Expanding Religion?» *Sociology of Religion* 51 (2): 127–138. <https://doi.org/10.2307/3710810>
- Luckmann, Thomas. 2004. *Den usynlige religionen*. Oversatt av Gustav Erik Gullikstad Karlsaune. (Originaltittel: *Das Problem der Religion in der Modernen Gesellschaft*, 1963) Trondheim: Tapir Akademisk.
- Marcus, Greil. 2010. *Bob Dylan: Writings 1968–2010*. London: Faber & Faber.
- Marqusee, Mike. 2006. *Den onde budbæreren: Bob Dylan og sekstitallet*. (Originaltittel: *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 60s*). Oslo: Oktober forlag.
- Marshall, Scott. M. og Marcia Ford. 2002. *Restless Pilgrim: The Spiritual Journey of Bob Dylan*. Lake Mary, FL: Relevant Books.
- Maslow, Abraham. 1969. «Various meanings of transcendence.» *Journal of Transpersonal Psychology* 1 (1): 56–66.
- Mai, Anne-Marie. 2018. *Bob Dylan. The poet*. Odense : University Press of Southern Denmark.
- Myhr, Petter F. 2021. *Bob Dylans ti bud*. Oslo: Forlaget Historie og kultur.
- NAOB (Det Norske Akademis Ordbok). «Musikk», lest 30. august 2025. <https://naob.no/ordbok/musikk/>.
- Nyhus, Kjell A. 2009. *Ualminnelig: Jon Fosse og mystikken*. Efrem Forlag.
- Piotrowski, Jaroslaw P., Magdalena Piotrowska og Amanda Clinton. 2020. «Spiritual transcendence

- as a buffer against death anxiety.» *Current Psychology* 39: 994-1000. <https://doi.org/10.1007/s12144-018-9810-1>.
- Reischer, Hollen N., Henry R. Cowan, Kristen M. Johnson og Vijay A. Mittal. 2025. «Self-transcendence as a risk and resilience factor in individuals at clinical high risk for psychosis.» *Early Intervention in Psychiatry*, 2025, <https://doi.org/10.1111/eip.13638>.
- Rinholm, Hanne. 2022. «Musikalske mirakler: Transcendens i estetiske og religiøse erfaringer.» I *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk*, redigert av Henrik Holm og Øivind Varkøy, 51–71. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch4>.
- Säfström, Rolf. 2020. «‘Mother of Muses’: The source of Dylan’s inspiration.» Nettstedet *Untold Dylan*, Postet 22. juli 2020. <https://bob-dylan.org.uk/archives/15847>
- Scaduto, Anthony. 1971. *Bob Dylan. An Intimate Biography*. New American Library.
- Schmitt, Eric-Emmanuel. 2005. *Mitt liv med Mozart*. Oversatt av Kari og Kjell Risvik. (Originaltittel: *Ma vie avec Mozart*). Oslo: Pantagruel Forlag.
- Scholte- Stalenhoef, Anne N., Gerdina H.M.Pijnenborg, Ilanit Hasson-Ohayon og Lindy-Lou Boyette. 2023. «Personality Traits in Psychotic Illness and Their Clinical Correlates: A Systematic Review.» *Schizophrenia Research* 252: 348–406. <https://doi.org/10.1016/j.schres.2023.01.001>.
- Selnes, Gisle. 2016. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Vidarforlaget.
- Shelton, Robert. 2003. *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- Shelton, Robert. 2011. *No Direction Home. The Life and Music of Bob Dylan*. Revised and Updated Edition. London: Omnibus Press.
- Slate, Jeff. 2022. «Interview with Bob Dylan.» *The Wall Street Journal*, 19. desember 2022. <https://www.bobdylan.com/news/bob-dylan-interviewed-by-wall-street-journals-jeff-slate/>.
- Sounes, Howard. 2001. *Fortellingen om Bob Dylan*. Oversatt av Kyrre Haugen Bakke, Eva Storsveen og Tormod Ropeid. (Originaltittel: *Down the Highway – The life of Bob Dylan*). Oslo: Cappelen Damm.
- Store Norske Leksikon*, s.v. «Muser», lest 30. august 2025. <https://snl.no/Muser/>
- Store Norske Leksikon*, s.v. «Pegasus», lest 17. august 2025. <https://snl.no/Pegasus/>.
- Taylor, Charles 2007. *A Secular Age*. The Belknap Press of Harvard University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvxrpz54>.
- Tenschert, Laura. 2021. «A Love so True: Bob Dylan is Giving Himself to the Muse.» I *Dylan at 80*, redigert av Gary Browning og Constantine Sandis, 109-114. Exeter, UK: Imprint Academic.
- The Pulitzer Prizes. 2008. «Bob Dylan.», lest 18. november 2024. <https://www.pulitzer.org/winners/bob-dylan/>.
- Thomas, Richard F. 2017. *Why Dylan Matters*. London: William Collins.
- Thomsen, Christian og Asger Schnack. 2002. *Bob Dylan: En guide till hans skivor*. Stockholm: Alfabeta Bokförlag.
- Thurlow, Clifford. 2022. «Dylan, Duende, Death and Lorca.» *Magasinet Medium*, 8. januar, 2022. <https://medium.com/@cliffordthurlow/dylan-duende-death-and-lorca-91206a4d0b63>.
- Trager, Oliver. 2004. *Keys to the Rain: The Definitive Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Billboard Books.
- Varkøy, Øivind. 2022. «Et annet nærvær. Om mer-betydning og transcendens i musikkerfaringen.» I *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk*, redigert av Henrik Holm og Øivind Varkøy, 137–155. Oslo: Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch8>

- Versnel, H.S. 2016. «Sin.» I *Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199381135.013.5945>.
- Williams, Paul. 1990. *Bob Dylan Performing Artist. Book one 1960–1973*. London: Xanadu.

Engelsk sammendrag

In addition to sacred song, folk songs and popular music have been important communicators of the transcendent reality (Häger 2009). This article takes a closer look at the songwriter Bob Dylan's importance as such a mediator. Like Shakespeare he has integrated elements from old and new times, as he has also mixed the popular with the so-called high culture, to express an awareness of transcendent, divine meaning (Hughes 2020, 146–148).

After a brief introduction about Bob Dylan, I discuss the term «transcendence» in relation to religion, and song and music's ability to produce transcendence. I also account for my autoethnographical approach. The main part consists of reflections on transcendence and religion in two of his songs, *Mr. Tambourine Man* and *Mother of Muses*. Through the analysis I identify seven features associated with transcendence which these two songs have in common.

Key words: Transcendence, religion, muses, song lyrics, Bob Dylan.