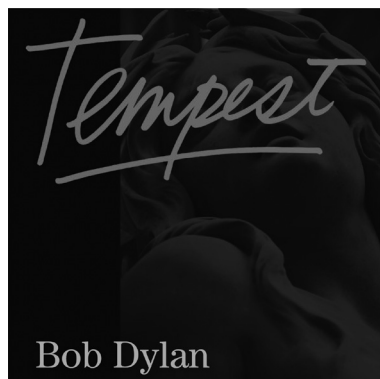


# SVØMMETUR MED BOB



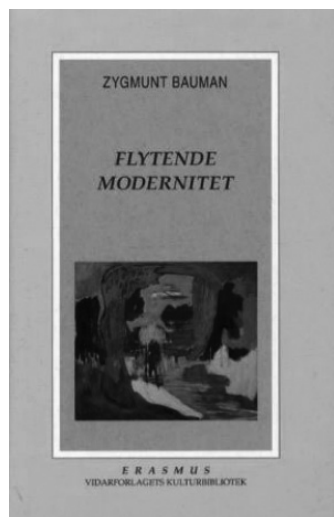
## ESSAY

BOB DYLAN,  
*TEMPEST*,  
(NEW YORK: COLUMBIA RECORDS 2012)

OG

ZYGMUNT BAUMAN,  
*FLYTENDE MODERNITET*,  
NYGÅRD, M. (OVERS.),  
(OSLO: VIDARFORLAGET 2000)

Av Sigurd Hverven



*I et stadig raskere tempo løper du, mot det behagelige, mot det forførende, mot et øyeblikks glede. Du snur deg og ser tilbake, og øker tempoet, for du skimter noe skrekkelig bak deg, noe som fyller deg med uvisshet, usikkerhet og frykt. Retter derfor blikket frem, mot det behagelige, øker takten, vil fortrenge det bak med det fremfor. Noe føles unaturlig, du vender blikket ned og ser til din forskrekkelse at bakken beveger seg bakover, som om du løp på en abnorm tredemølle, eller på en kule. Det skrekkelige bak deg har større fart og beveger seg utvilsomt fremover, det behagelige foran glir fra deg. Nå står du praktisk talt stille, til tross for at beina går som trommesikker, og uvissheten, usikkerheten og frykten reiser seg i deg.*

Det låter som et mareritt, men det er ikke helt ulikt den polsk-engelske sosiologen Zygmunt Baumans metaforer for individets situasjon i det han kaller «den flytende moderniteten». I bokens forord og etterord hevdes det at Bauman fanger noe vesentlig ved vår samtid (Kolstad 2000:7–9; Christie 2000:255–257). Å bli rost i slike ordelag har Bauman til felles med en mann som blant annet er omtalt som «the voice of his generation». Nå tilhører han den eldre garde, men utgir like fullt ny musikk i (bortimot) gammelt tempo. Hans 35. studioalbum heter *Tempest* (på norsk: storm eller uvær), og han kaller seg Bob Dylan.

Dette essayet vil dreie seg om to tekster fra *Tempest* med en særlig samtidskritisk og eksistensiell tematikk: tittellåta og den mørke «Scarlet Town». Disse tekstene vil jeg lese opp mot Zygmunt Baumans bok *Flytende modernitet*. Bauman bruker «flyt» som en utvidet metafor i en analyse som er ment å fange, eller eventuelt sette en diagnose på, vår samtid. «Flytende modernitet» er utviklet delvis i dialog med Ulrich Becks begrep om «den annen modernitet», og begge utgjør alternativer til det mer kjente «postmodernitet». «Å være flytende» er den fremste egenskapen til skip, og nettopp et skip er det sentrale motivet i teksten til tittellåta på Bob Dylans siste plate. Gjennom tre ulike tolkninger av «Tempest» lar jeg Dylan og Bauman belyse hverandre gjensidig, med vekt på deres samfunnskritiske berøringspunkter, før jeg via Dylans karriere vil bevege meg inn på mer individuell og eksistensiell tematikk hos Bauman, lest opp mot «Scarlet Town». I den eksistensielle delen vil løpeturen – eller eventuelt svømmeturen, gitt flytmetaforen – være en essensiell metafor.

Svømmeturen i den flytende moderniteten, med Dylan som guide, vil til tider også hjemseskes av en vaktmann som sover; hvem kan det være?

### Storm

Den 14 minutter og 45 vers lange «Tempest» er sunget på en melodi som ved første lytting lyder som en skillingsvis, men jeg har ved senere gjennomlyttinger forestilt meg en sjømannsvis fremført på en brun, irsk havnekro. Det er ingen god melodi i musikalsk forstand. Den er forutsigbar, repetitiv og kjedelig, men det spiller ingen rolle når den i bunn og grunn er et artig vedheng til teksten, hvis motiv angis allerede i første vers:

The pale moon rose in its glory  
Out of the Western town  
She told a sad, sad story  
Of the great ship that went down<sup>1</sup>

Det skal fortelles en historie om et skipsforlis. De tre påfølgende versene gir fornemmelsen av optimisme og fremtidstro blant skipets passasjerer, som kan forstås som enten av religiøs eller teknologioptimistisk karakter; Dylan synger: «Sailing into tomorrow / To a golden age foretold», «The promised hour was near» og «All the lords and ladies / Heading for their eternal home». Den siste av linjene – at reisens mål er evigheten – har dobbel betydning: enten overvinnelsen av timelighet, forgjengelighet – det som holder mennesker tilbake – eller nok en hentydning om at reisen vil ende med døden, som til sist er alles «evige hjem». Den første tolkningen rommer passasjerenes forhåpninger, den andre fortellerens viten om deres kommende skjebne. Sjette vers er et nøkkelvers:

The watchman, he lay dreaming  
As the ballroom dancers twirled  
He dreamed that Titanic was sinking  
Into the underworld

Vaktmannen som her introduseres, nevnes igjen tre ganger senere, i vers 17, 38 og i det avsluttende 45., og spiller dermed en viktig rolle i teksten. En sovende vaktmann er en vaktmann som ikke gjør jobben sin, eller som har resignert. Er hans søvn årsaken til at faren som skal komme til å senke skipet ikke blir oppdaget i tide? Vi får vite mer enn *at* han drømmer, nemlig hva han drømmer om: Titanic som synker ned i underverdenen. Ligger vaktmannen og drømmer om et synkende skip på et synkende skip, eller er fortellingen i «Tempest» rett og slett vaktmannens drøm? Er skipet i «Tempest» Titanic? Neste vers lyder:

Leo took his sketchbook  
He was often so inclined  
He closed his eyes and painted  
The scenery in his mind

I filmatiseringen av historien om Titanic (Cameron 1997) spilles hovedpersonen Jack av en ung Leo(nardo DiCaprio). Jack er en eventyrer som gjennom et dristig veddemål får snublet seg med på den første (og eneste) turen til det fantastiske, nye skipet Titanic i 1912 (hundre år siden i år). Et av hans viktigste karaktertrekk, hans tegneegenskaper, har en sentral plass i filmen: Et portrett han gjør av sin elskede Rose blir gjenfunnet mange år etter

av noen skattejegere, i det spøkelsesaktige vraket på havets bunn – det setter fortellingen i gang. Når Dylan plasserer en Leo med tegneegenskaper på skipet, er det atter en intertekstuell referanse til Titanic-ulykken. Likevel kan man ikke dermed slå fast at dette *er* en sang om filmens Titanic<sup>2</sup> (da burde for eksempel Dylan kalt ham ved karakternavnet Jack, ikke skuespillernavnet Leo), men det er uten tvil forbindelser mellom Titanic og historien Dylan gir oss. Hva kan det bety at Leo lukker øynene og tegner en scene han ser for sitt indre øye? I filmen står Rose modell for ham; vil Dylan antyde at det Jack fører ned på papiret (og som gjenfinnes så lenge etter og setter i gang den romantiske *fortellingen*) er den romantiske *forestillingen* om Rose, og ikke den faktiske Rose – en vanlig overklassejente? Er det en hentydning til noe illusorisk ved den romantiske kjærligheten?

Den romantiske kjærlighetens fall fortsetter i neste vers, når Cupid – det latinske navnet på kjærlighetsguden Eros – slår seg på brystet og blir skadet av det, for så å la seg falle ned i fanget på «the closest woman to him». Bildet er sublimt: Kjærlighetsguden brisiker seg ved å slå seg på brystet – et symbol på følelseslivet, og stedet der hjertet sitter – men skades av sine egne slag («broke it with a snap»), og utmattet deiser han ned i nærmeste kvinnes fang. Derfra hører han noen skremmende ulyder, ikke fra brystet, men fra selve skipet. Dermed drar han seg opp igjen og stavrer seg bakover til akterdekket, der han får se at vannet allerede står tre fot over dekk. Han forstår at skipet er på vei ned, og Dylan vier mange vers til å skildre det, sett med Cupids øyne. Flertallet av skildringene er rene fremstillinger av båtens gradvise forfall; andre er beskrivelser av menneskenes begynnende panikk. I vers 14 svikter teknikken:

The engines then exploded  
Propellers they failed to start  
The boilers overloaded  
The ship's bow split apart

I det 16. verset gjøres det klart at skaden som har skjedd er uopprettelig: «No change, no sudden wonder / Could undo what had been done». I det påfølgende verset blir vi minnet om at vaktmannen fremdeles ligger og sover, og drømmer om Titanic i knestående. I min utlegning er jeg nå kun kommet til det 17. av de i alt 45 versene. Etter det andre av de fire vaktmannversene følger en rekke interessante karakterskildringer av personer i deres siste stund, på vei ned med det synkende skipet. Jeg vil bevege meg

**Svømmeturen  
i den flytende  
moderniteten,  
med Dylan som  
guide, vil til tider  
hjemsokes av en  
vaktmann som  
sover; hvem kan  
det være?**

nærmere inn på disse skjebnene etter hvert, men først vil jeg gi en presentasjon av hovedtankene i boka *Flytende modernitet* av Zygmunt Bauman.

### **Første tolkning: Det tunges forlis**

Man får en anelse av Baumans hovedsyn allerede med tittelen *Flytende modernitet*. Begrepet er ment å fange vår samtid, og å fungere som alternativ til det mer kjente «post-modernitet». Det markerer i større grad enn sin storebror kontinuitet fremfor brudd (Foros og Vetlesen 2012:77). Det flytende moderne er ikke *etter* det moderne, det er *fremdeles* moderne, men i en annen form. Siden moderniteten nå er *flytende*, har årvåkne lesere kanskje allerede gjettet at den tidligere var *fast*. Mens den faste moderniteten var kjennetegnet av individets livsvarige forpliktelser til samfunnet og i relasjoner, samt et ordnet, bofast liv, med den motstand det medførte, er dette, i frihetens navn, smeltet ned til en flytende væske i vår samtid. En nedsmelting hvis begynnelse kan tidfestes til omkring 1970, med eskalerende hastighet ved nyliberalismens inntog på 1980-tallet (selv om Baumans tidfesting må karakteriseres som diffus – særlig av hvilken tidsperiode den faste moderniteten strekker seg over). Mens den faste moderniteten var en sosial modernitet der individuelle valg inngikk i kollektive prosesser, er den flytende moderniteten en individualisert modernitet der individuelle valg ikke er noe annet enn individuelle valg, uten annen retning enn sin egen. I den grad subjektene for individuelle valg møter *motstand*, velger de lik vannet å flykte, og søker minste motstands vei fremfor å stå i det: I stedet for å holde ut slit-somme følelser velger de å rømme fra dem, fornekte dem, eller fortrenge dem med underholdning, mat, spenningsjag, shopping etc. Både den faste og den flytende moderniteten er kjennetegnet av fremtidstro, men mens den faste modernitetens fremtidstro var kollektiv – menneskeheten beveger seg stadig mot det bedre – er den i den flytende mer individuell: Mitt liv beveger seg stadig mot det bedre.

Parallelt med fast og flytende modernitet opererer Bauman med begrepene «tung» og «lett» modernitet. I den tunge moderniteten strebet man sammen etter det mer effektive, og særlig var størrelse – tyngde og volum – et mål eller tegn på effektivitet. Man bygget store fabrikker med mange ansatte; man bygget store tog, store bygninger og ikke minst store skip. Rom og tid er viet et eget kapittel i *Flytende modernitet*, og i den tunge moderniteten var erobringen av rommet (ja, også verdensrommet) et overordnet mål. Dermed ble størrelse, på land, på fabrikker, og på fremkomstmidler, avgjørende.

Rikdom og makt som er avhengig av størrelsen og kvaliteten på jernvarene, er vanligvis trege, uhåndterlige og tungvinte å flytte på. Begge er «konkrete» og festet, bundet til stål og betong, og målt etter volum og vekt. De vokser ved å utvide den plassen de opptar (Bauman 2000:135).

Her gjør Bauman sammenhengen mellom «tung» og «fast» tydelig, samtidig som han poengterer at størrelse i den faste moderniteten var ansett som et tegn på rikdom og makt, disse var forankret i stål og betong, og målt etter volum og vekt. Den faste og tunge moderniteten (eller bare moderniteten) skulle være «massiv, fast, hugget i stein, eller smidd i stål: Den var ment å skulle vare. Stort var vakkert, stort var rasjonelt; 'stort' sto for makt, ærgjerrighet og mot» (Bauman 2000:165). Ingen passasjerskip før Titanic hadde opptatt så mye av havets plass, og med sin størrelse passer det godt, ikke bare som symbol på, men også som manifestasjon av, rikdom, makt og rasjonalitet i Baumans tunge og faste modernitet. Når det gigantiske skipet så krasjer i et isfjell og synker i havet, er kanskje den mest åpenbare koblingen til *Flytende modernitet* at Titanic symboliserer den tunge (faste) moderniteten som blir slukt av den flytende. Nettopp størrelsen medvirket til Titanics undergang, og tilbake var ikke annet enn et spøkelsesaktig vrak på havets bunn. I den flytende moderniteten gjelder andre spilleregler, og et stikkord er ny teknologi, i form av mobiltelefoner og ikke minst internett. Nye kommunikasjons- og transportmuligheter medfører en nedjustering av rommets verdi, fordi tilbakeleggelsen av rommet ikke lenger krever nevneverdig tid (og tid er penger).

Den forandringen det gjelder, er rommets nye irrelevans ... I et programvare-univers<sup>3</sup> som handler om reiser med lysets hastighet, kan man bokstavelig talt krysse rommet på et øyeblikk. Rommet setter ikke lenger grenser for handlingen og dens virkninger og teller lite, eller ingenting i det hele tatt (Bauman 2000:137).

Bauman formulerer seg skarpt og ofte spissformulert, som når han over hevder at forandringen innebærer rommets *irrelevans*. «Irrelevans» er et absolutt begrep, som betegner noe som *ikke relevant på noen måte*. Få vil være enige i at rommet er fullstendig irrelevant i vår tid; det er mer presist å si at i kraft av ny teknologi gir rommet oss mindre motstand enn tidligere. Bauman formulerer seg på en måte som grenser mot poesi, med utstrakt bruk av metaforer og hyperboler. Tidvis er det imponerende innholdsrikk ordkunst, men han kan også bli kategorisk og unyansert. Mens Bauman skriver akademisk med innslag av og virkemidler fra ordkunst, leverer Dylan ordkunst med dyp-

tpløyende tenkning til grunn – kanskje er det derfor de egner seg for lesning opp mot hverandre. På tross av at det kan reises kritiske innvendinger mot Bauman, mener jeg at ideen om en overgang fra fast til flytende har noe for seg som en diagnose på vår samtid (også nå, tolv år etter utgivelsen av *Flytende modernitet*).

Etter denne første tolkningen befinner den tunge moderniteten seg på Nord-Atlanterens bunn, men nå er det tid for å spole tilbake og begynne skjebneturen på nytt med en alternativ tolkning.

### **Andre tolkning: Førerløst skip**

Vi har sett at det er mulig å betrakte «Tempest» som en fortelling om det faste og tunges forlis ned i det lette og flytende, men jeg mener at teksten også kan trekkes i andre retninger. For hva er det som skjer like før Titanic skraper opp langs det beryktede isfjellet? Filmatiseringens vaktmenn, som ikke sover, oppdager jo faktisk isfjellet og får varslet slik at kapteinen og mannskapet får satt i gang alle prosesser som skal til for å få skipet til å svinge unna faren. Problemet er bare det at skipets størrelse og fart gjør at det som med alle tidligere, mindre skip ville vært en forholdsvis grei svingemanøver, går alt for tregt, slik at styrbord side av Titanic skraper tilstrekkelig opp langs isfjellet til at skipet begynner å fylles med vann. Det er altså størrelsen og farten, hovedtegnene på skipets fortrefelighet, som gjør at det glipper ut av menneskenes kontroll.

Bauman skriver om den flytende modernitetens konkurransepill – et spill hvis regler er satt av markedstenkning: I kraft av hver enkelts kamp for egen vinning sikrer vi felles fremgang. Det siste aspektet, felles fremgang, er i ferd med å mistes av syne: «Dette spillet blir mer og mer sin egen hensikt og sin egen belønning; eller rettere sagt, spillet trenger ikke lenger noe formål hvis det å holde spillet gående er dets eneste belønning» (Bauman 2000:144). I tilfellet Titanic er størrelsen, som egentlig er et middel til (tegn på) rikdom, makt og fremgang, blitt så enorm at det virker mot praktiske formål, som styreegenskaper. Spillet om størrelse har gjort at hovedmålet med et skip – dets flyte- og manøvreringsegenskaper – er mistet av syne. Kapteinen, som har lang erfaring med en rekke skip, klarer ikke å beregne svingradiusen til Titanic fordi hans erfaring kun omfatter manøvrering av mindre skip som oppfører seg annerledes. Dermed jobber hans erfaring mot ham, den blir nærmest en heftelse fremfor en fordel, og skipet er i realiteten *førerløst*. Dylan har fanget dette: I «Tempest» synger han at vaktmannen sover, dermed har hans skips mannskap mistet evnen til å oppdage kommende farer i tide. I filmen *Titanic* fremstår kapteinen apatisk når pas-

sasjerer spør ham til råds – han opplever det som er i ferd med å skje som *utrolig* – i ordets rette forstand. Bauman antyder et trekk ved den flytende moderniteten: at midler gradvis tar karakter av å være mål. Et samfunn der mange jobber voldsomt hardt for å komme seg opp og frem som individ, har en stor kraft til utvikling i seg, mulighet til å bli noe stort – men hvis målet for utviklingen ikke er tydelig, eller ikke finnes, blir samfunnet likt et stort, tungt, førerløst skip som beveger seg tilfeldig i den retningen man får når man adderer alle individenes retning. I det moderne Europa er målet om stadig økonomisk vekst det beste eksempelet på et middel som har tatt karakter av mål. For bedret økonomi er jo ikke annet enn et middel til det vi egentlig vil ha – hva nå det måtte være. Mange vil også mene at de skimter isfjell forut, om det så er terrorangrep, finanskriser eller klimakrise. Det at erfaringen til kapteinen og mannskapet nulles ut og nærmest blir en heftelse, en kilde til falsk trygghet, er også karakteristisk: Stadige omskiftninger, typisk av teknologisk karakter, gjør at tidligere erfaringer ikke lenger er gyldige. De gamles autoritet viskes ut, og ungdommens tilpasningsdyktighet blir idealet.

I en annen bok, *Liquid Fear* fra 2006, skriver faktisk Bauman om filmen *Titanic*, og da på en måte som ligner den i min andre tolkning av «Tempest» (Bauman 2006:12; 17–18). Han hevder at filmens popularitet i stor grad skyldes at den fremkaller en type frykt som finnes hos mange i vår samtid. Dette er ikke hovedsakelig frykten for «isfjell» i seg selv, men i større grad identifikasjon med redselen<sup>4</sup> i tidsrommet etter kollisjonen med isfjellet. Bauman skriver følgende om redselen i filmen:

That horror was all that mayhem which happened “in there”, in the bowels of the luxurious liner: like, for instance, the lack of any sensible and workable plan to evacuate and save the passengers of a sinking ship, or the acute shortage of lifeboats and lifebelts (Bauman 2006:17).

Slik forstått blir isfjellet bare en katalysator, det som setter i gang den virkelige kilden til frykt: sivilisasjonens kollaps. Hvis Baumans analyse stemmer, er det moderne samfunns krav til flyt en kilde til usikkerhet. Denne usikkerheten gir oss følelsen av å være på vei mot et isfjell. Da melder følgende spørsmål seg: Forblir det bare med følelsen, eller er vi faktisk på vei mot et «isfjell»? Er det påkalt å få vek-



ket Dylans vaktmann? Klimakrisen karakteriseres heller av mangelen på is, men kan kanskje likevel kvalifisere som isfjell i metaforisk forstand.

### Tredje tolkning: Synkende stjerne

Tilbake til «Tempest»: Hvem er det som blir med skipet ned? Jeg har allerede nevnt Cupid (Eros), senere følger Wellington, forhenværende fyrste av Waterloo, og blant Napoleons overmenn. Han fremstilles som den historiske Wellingtons rake motsetning; han ligger og sover helt til skipet allerede er på god vei ned, og når han endelig våkner og griper til pistolen, er han alene: «His men and his companions / Were nowhere to be seen». Så blir vi presentert for «The rich man, mister Astor» som ikke skjønner at han kommer til å dø. Etter det følger gamblerne Calvin, Blake og Wilson, antakelig Jean, William og Woodrow, samt en biskop, en bordelleier og en figur ved navn Jim Dandy, en redningsmann kjent fra sangen med samme navn, av rhythm and blues-sangeren LaVern Baker (Baker 1956). Dylan har sin vri på det: Jim Dandy gir setet sitt til «a little crippled child» – sikkert godt ment, men ikke spesielt nyttig på et synkende skip. Jeg har gjort meg mine tanker om hvorfor Dylan presenterer akkurat disse personene, men for at resonnementet mitt om det skal være forståelig er det nødvendig med en oversikt over Dylans kunstneriske karriere.

Det er vanskelig å finne noe samlende prinsipp for Bob Dylans musikk og tekster. Han har gjennom sin over femti år lange karriere som musiker vært innom en rekke musikalske sjangre, og tekstlige stiler og temaer. Han begynte som en forholdsvis tradisjonell visesanger på begynnelsen av 1960-tallet, med kassegitar og munnspill, og med relativt lettfattelige tekster mot krig og rasisme. Men ganske raskt, for alvor med plata *Highway 61 Revisited*, snudde han visesangmiljøet ryggen og ble rockestjerne. Fra denne perioden stammer berømte klipp fra konserter hvor halvparten av publikum buer, og noen roper «Judas!» til Dylan, som igjen roper til bandet sitt: «Play fucking loud!»<sup>5</sup> I denne perioden ble Dylans tekster mer ugjennomtrentelige og tidvis absurde, uten den tidlige periodens oppbyggelighet. Utover 1970-tallet er kjærlighetstematikk det mest dominerende. Dylan har i mellomtiden giftet seg, fått barn og blitt skilt igjen, og lever etter sigende et stadig mer utsvevende rockeliv fra skilsmissen og frem til den neste store endringen, som for alvor markeres av albumet *Slow Train Coming* i 1979. Nå er jødiskfødte Dylan blitt kompromissløs kristen, og spytter ild og svovel over dem som ikke lar seg vekke, til gospel-, soul- og funkinspirerte toner med Mark Knopfler på gitar, og det er fansen av roc-

ke-Dylans tur til å føle seg forrådt. Kompromissløsheten i kristendommen avtar noe utover 1980-tallet og over i 1990-tallet før Dylan gjenfødtes med markant annerledes, raspende og snerrende stemme på albumet *Time out of Mind* i 1997. Fra det og fremover er det noenlunde kontinuitet i musikk, tekst og tematikk til og med nye *Tempest* (Williamson 2006).

Med Dylans omflakkende karriere *in mente*, har jeg med interesse betraktet noen av personene Dylan lar synke ned med Tempest-skipet. Vi har Cupid som klapper sammen ved egen brisking: Det kan være et bilde på tapt tro på romantisk kjærlighet – et gjengangertema i Dylans sene periode, for eksempel med åpningslåta «Love Sick» fra *Time Out of Mind*, hvor han vrir og vender på det, og er både «sick of love» og «love sick», eller på *Tempest*, med låta «Long and Wasted Years». Båten rommer også en rik mann, slik Dylan også er; en biskop, representant for Dylans kristne periode, og en bordelleier, som kan være en påminnelse om et utsvevende rockeliv. Jeg ser derfor muligheten av å tolke, i tillegg til en stor fortelling, «Tempest» som en mindre fortelling om Bob Dylan på vei ned; at skorsteinen på skeive, motorene som eksploderer, propellene som slutter å snurre og lysekronene som knuses, er bilder på en 71-årig kropps forfall. Tar man et skritt tilbake, kan teksten sees som en fortelling om livet, og en påminnelse om dets avgjorte endestasjon, døden. Noen vil kanskje mene at dette er en i overkant dyster tolkning, og at det også finnes lys i «Tempest». Det vil jeg heller ikke benekte, det er blant annet en form for lys i tekstens humor, dog gjerne av typen galgenhumor. Det er også mulig å argumentere for at teksten rommer et håp om et religiøst etterliv, med linjene jeg siterte innledningsvis («Sailing into tomorrow / To a golden age foretold», «The promised hour was near» og «All the lords and ladies / Heading for their eternal home»).

### Identitet

Til nå har jeg bragt på banen betraktninger omkring samfunnet – det kollektive – i den flytende moderniteten, men laget består også av enkeltspillere. For Bauman innebærer overgangen fra fast til flytende modernitet en endring i synet på individets forhold til samfunnet. I den faste moderniteten var den enkeltes liv «organisert rundt produsentens rolle», mens det i den flytende er «organisert rundt forbruk» (Baumann 2000:92; mine kursivering). Det dreier seg ikke bare om forbruk av varer og tjenester, men også av arbeid, relasjoner og partnere. Et liv organisert rundt forbruk «styres av forførelse, stadig stigende begjær og flyktige ønsker – og ikke lenger normative regler»

(Bauman 2000:92). Forbrukerne løper *etter*

behagelige – taktile, visuelle eller luktmessige – følelser, eller etter ganens gleder, som de blir lovet av de fargerike og glitrende tingene som er utstilt på supermarkedshyllene eller på kleshengerne i stormarkedene (Bauman 2000:97).

Men minst like viktig er det at de løper *fra* noe, nemlig «det plagsomme uføret som kalles uvisshet» (Baumann 2000:97). Denne uvissheten, som skyldes korttidskontrakter, midlertidige ansettelse, skjøre parforhold, flyktige vennskap, ustabile boligmarkeder<sup>6</sup> osv., mener Bauman er et særtrekk ved mennesker i den flytende moderniteten. Den flytende modernitetens forbrukersamfunn kjennetegnes av en type individualiseringsprosess som endrer oppfattelsen av identitet. Tidligere var identitet noe gitt: Slik en plommestein bare kan bli et plommetre, eller hindres i å bli et plommetre, men ikke kan bli for eksempel et kirsebærtre, kunne også du bare bli deg selv. Riktignok kunne du hindres i denne utfoldelsen, bli drept eller skadet, men du kunne ikke bli en helt annen. I den flytende moderniteten er dette annerledes, din identitet er der (her) en oppgave for den enkelte. Du har selv ansvaret for å ta de valgene du ønsker, å forme deg selv, og å la deg forme av det du ønsker. Dylan har tatt sin identitetsoppgave alvorlig, og har testet ut en rekke alternativer i løpet av livet, uten å ha noe fast å falle tilbake på – noe tittelen på den nevnte filmen, *No Direction Home*, spiller på. Hvis identitetsbygging er individets oppgave, er også ansvaret for konsekvensene av hvordan man løser oppgaven lagt på den enkelte. Derav følger potensielt kvaler i forkant av valg, eller anger i etterkant. Er resultatet dårlig, eller går du glipp av noe, har du deg selv å takke. Baumans samtdiskritikk har dermed to nivåer: et samfunnsnivå, og et individnivå. Individnivået åpner for en eksistensiell tematikk som også er å finne hos Dylan, som i låta «Scarlet Town» uttrykker anger i forbindelse med «A lot of things we didn't do that I wish we had». Problemet, slik Bauman ser det, er at den evinnelige shoppingen blant ulike identitetsmarkører aldri slutter – man finner aldri «seg selv» i en endelig form, noe som ligger bak tittelen og i tematikken i nok en Dylan-film: *I'm not there* – der Dylans ulike sider tolkes av syv stjerneskuespillere. Identitetsoppgaven kan aldri fullføres, det er snarere en kontinuerlig prosess der manglende aktivitet også vil endre din identitet. Det er litt som å løpe på tredemølle, eller enda bedre: å svømme motstrøms i en elv. Valgalternativenes varighet spiller en viktig rolle: I den faste moderniteten var flere valg livsvalg, som varte livet ut, i den flytende er selv de valg som er gjort stadig gjenstand for revurdering. Dette poengterer Bauman ved

å sitere Lewis Carroll: «Her må du løpe så fort du kan for å holde deg på samme sted, skjønner du. Hvis du vil et annet sted, må du løpe minst dobbelt så fort som det!» (siteret i Bauman 2000:67). Hvis man en dag erkjenner hvilket sisyfosarbeid jakten på det vi kaller frihet innebærer, er maktesløsheten en nærliggende tilstand. Bauman formulerer det slik, i karakteristisk stil:

Det er en stygg snev av maktesløshet i den frihetens velsmakende brygg som er kokt i individualiseringens gryte, og maktesløsheten blir opplevd som enda mer motbydelig, ubehagelig og forstyrrende i forhold til den makt og myndighet friheten var forventet å skulle gi (Baumann 2000:47).

Maktesløsheten er på *Tempest* å finne i nevnte «Scarlet Town».

### Våken vaktmann

Tre ganger i løpet av de 7 minuttene og 17 sekundene «Scarlet Town» varer, blir det gjentatt at det er her sangeren ble født. I vers to utbroderes det med henvisninger til figurer fra barnesanger («Mistress Mary», «Little Boy Blue»), som gir konnotasjoner av barndom og oppvekst. Sangeren har kjent byen siden oppveksten, og den har ikke endret seg siden den gang, det er et sted i stillstand, eller kanskje bedre: Et sted der man er dømt til repetisjon.

In Scarlet Town you fight your father's foes  
Up on the hill, a chilly wind blows  
You fight 'em on high and you fight 'em down in  
You fight 'em with whiskey, morphine and gin

Når du slåss mot din fars fiender er ingenting nytt tilført med din generasjon. Vi får vite at en kjølig vind blåser oppe på åsen; Scarlet Town, har vi tidligere fått vite, ligger nedenfor åsen. Jeg tolker det dithen at innbyggerne kjenner til noe bedre, men er låst fast i sitt, låst fast i sin kamp mot sine fedres fiender; men hvilke fiender er det man forsøker å bekjempe med whiskey, morfin og gin? Det må være de indre «fiendene», de indre demonene, som man forsøker å fortrenge med rus. Det ligger en determinisme i dette verset: Du er dømt til å kjempe med de samme problemene i deg selv som din far gjorde, og følgelig hans far før det, og så videre bakover.

Flere partier understreker repetisjonen av de vedvarende problemene: «Uncle Tom still workin' for Uncle Bill»,

**Slik en plommestein bare kan bli et plommetre, eller hindres i å bli et plommetre, men ikke kan bli for eksempel et kirsebærtre, kunne også du bare bli deg selv.**

## Et samfunn som ikke stiller spørsmål ved seg selv, er et samfunn med en sovende vaktmann.

som henviser til klassikeren *Onkel Toms hytte* fra 1852: De svarte er fremdeles undertrykte. Linjen er antakelig ment som kritikk av klassesdelingen som stadig finnes mellom svarte og hvite i USA. Vi får også vite at «In Scarlet Town cryin' won't do no good» og «Help comes, but it comes too late». Til tross for stillstanden og hjelpeløsheten i de siterte linjene, er fremstillingen av Scarlet Town ikke ensidig negativ. Teksten inneholder også følgende linjer: «In Scarlet Town, the sky is clear / You wish to God that you stayed right here». Det er følgelig et ambivalent forhold sangeren har til sitt fødested. I tråd med usikkerheten knyttet til skjøre mellommenneskelige relasjoner, som Bauman skriver om, spør sangeren seg hvem han kan stole på: «Put your heart on a platter and see who will bite / See who will hold you and kiss you good night».

Midterste vers i «Scarlet Town» bringer igjen teksten nærmere tematikken i «Tempest»:

In Scarlet Town, the end is near  
The Seven Wonders of the World are here  
The evil and the good livin' side by side  
All human forms seem glorified

Til tross for stillstanden er enden nær, og de tre påfølgende linjene kan virke som en form for begrunnelse for det: Man skiller ikke lenger mellom godt og ondt, og menneskelige former, væremåter, eller bedre: det menneskelige, er *glorifisert* – gjort nærmest guddommelig. Anmeldere som er mer bevandret i bibeltekster enn meg, hevder «Scarlet Town» er spekket med referanser til sådanne (Lien 2012). «Enden er nær» låter som en dommedagsprofeti, og det ordet kan også beskrive helheten av «Tempest»-teksten, der den sovende vaktmannen drømmer om en stor ulykke, som han ønsker å få varslet om:

The watchman, he lay dreaming  
The damage had been done  
He dreamed the Titanic was sinking  
And he tried to tell someone

Er Bob Dylan vaktmannen som har våknet og forsøker å varsle? Bauman skriver:

Det som er galt med det samfunnet vi lever i ... er at det har sluttet å stille spørsmål ved seg selv. Dette er en type samfunn som ikke lenger erkjenner noe alternativ til seg selv, og som derfor føler seg fritatt fra plikten til å undersøke, påvise, rettferdiggjøre (for ikke å snakke om å bevise) gyldigheten av slike eksplisitte og underforståtte antakelser (Bauman

2000:34).

Et samfunn som ikke stiller spørsmål ved seg selv, er et samfunn med en sovende vaktmann. Jeg tror at filosofien kan være en slik vaktmann, og hvis Bauman har rett er han, om ikke i tung søvn, så i hvert fall i en lett døs. «When you gonna wake up?»

### NOTER

<sup>1</sup> Det har seg slik at heftet i coveret til *Tempest* ikke inneholder tekster til sangene, noe jeg har vanskelig for ikke å betegne som idiotisk all den tid det å ha teksten foran seg er helt avgjørende for å få fullt utbytte av Bob Dylans sanger, i hvert fall for meg. Jeg har ikke funnet noen offisielle tekster på internett, og baserer derfor tekstsitatene mine på det jeg hører, og på det som er å finne på nettet (av andre som har skrevet ned det de hører). Jeg kan ikke tenke meg annet enn at uteløstelsen av tekstene er bevisst valgt for at vi som lyttere skal bli nødt til å forholde oss til det vi hører. Dylans ikke på langt nær krystallklare diksjon medfører muligheter for ulike oppfatninger og forståelse av enkeltord og dermed tekstens innhold. Det må man være klar over når man leser mine tolkninger.

<sup>2</sup> På tross av at en rekke anmeldere nettopp hevder at det er en sang om Titanic eller *Titanic* (Nilsen 2012; Gjestad 2012).

<sup>3</sup> Programvarene Bauman sikter til er programvarer for datamaskiner.

<sup>4</sup> Jeg bruker «redsel» om det til dels uoversettelige «horror».

<sup>5</sup> Se *No Direction Home* (Scorsese 2005).

<sup>6</sup> Baumans beskrivelse av et usikkert arbeidsmarked er ikke helt dekkende for situasjonen i Norge – særlig ikke i offentlig sektor, der mange ansettelsesforhold er temmelig sikre. Men dette er særegent for Norge, og Baumans situasjonsbeskrivelse treffer nok langt bedre på de fleste andre europeiske land.

### LITTERATUR

- Bauman, Z. 2000, *Flytende modernitet*, Nygård, M. (overs.) Vidarforlaget, Oslo.
- , 2006, *Liquid Fear*, Polity Press, Cambridge.
- Christie, N. 2000, «Etterord ved Nils Christie», Baumann, Z., *Flytende modernitet*, Vidarforlaget, Oslo.
- Foros, P.B. og Vetlesen, A. J. 2012, *Angsten for oppdragelse: et samfunnsetisk perspektiv på dannelse*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Gjestad, R. H. 07.09.2012, «Tidvis briljant Dylan», *Aftenposten*, [online]. Tilgjengelig fra: <<http://www.osloby.no/oslopuls/musikk/Tidvis-briljant-Dylan-6984110.html>> [08.10.2012].
- Kolstad, H. 2000, «Forord ved Hans Kolstad», Baumann, Z., *Flytende modernitet*, Vidarforlaget, Oslo.
- Lien, M. 13.09.2012, «På et forerløst tog», *Morgenbladet*, [online]. Tilgjengelig fra: <[http://morgenbladet.no/kultur/2012/pa\\_et\\_forerlost\\_tog](http://morgenbladet.no/kultur/2012/pa_et_forerlost_tog)> [07.10.2012].
- Nilsen, M.S. 04.09.2012, «Uperfekt storm», *Verdens Gang*, [online]. Tilgjengelig fra: <<http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10060567>> [08.10.2012].
- Williamson, N. 2006, *The rough guide to Bob Dylan*, 2<sup>nd</sup> ed., Penguin Books, London.

### MUSIKK

- Baker, L. 1956, *La Vern Baker*, Atlantic Records.
- Dylan, B. 1965, *Highway 61 Revisited*, Columbia Records, New York.
- , 1979, *Slow Train Coming*, Columbia Records, New York.
- , 1997, *Time out of mind*, Columbia Records, New York.
- , 2012, *Tempest*, Columbia Records, New York.

### FILM

- Cameron, J. 1997, *Titanic*, 20<sup>th</sup> Century Fox.
- Haynes, T. 2007, *I'm Not There*, Paramount Pictures/The Weinstein Company.
- Scorsese, M. 2005, *No Direction Home*, Paramount Pictures.