

KAPITTEL 21

«You want it darker». Leonard Cohen: Populærkulturens jødiske mystiker¹

Øivind Varkøy

Norges musikkhøgskole og OsloMet – storbyuniversitetet

Abstract: This article discusses Leonard Cohen as a Jewish mystic of popular culture. It focuses on darkness and seriousness as concepts related to interpretation of Cohen's songs, Cohen's Jewish identity, and mystical aspects in Cohen's song texts. While other publications about Cohen's songs often are limited to discussions of his lyrics, this text also includes reflections on his music and voice as fundamental elements in his artistic production.

Keywords: Leonard Cohen, religion, Jewish traditions, mysticism

Jeg måtte gå etter ti sanger fordi
jeg var redd jeg skulle bli religiøs.

—Henriksen, 2014, s. 40

Introduksjon: Mørke og alvor

Låtskriveren og sangeren, poeten og romanforfatteren, gitaristen og maleren, mystikeren og vismannen Leonard Norman Cohen døde 7. november 2016, 82 år gammel. En strøm av minneord og kommentarer fulgte i norske medier de påfølgende dagene. Naturlig nok ble mye av oppmerksomheten

¹ Dette er en lett revidert versjon av en tekst tidligere publisert i *SEGL – Katolsk årsskrift for religion og samfunn*, St. Olav forlag, 2017. Artikkelen publiseres med tillatelse fra St. Olav forlag.

Sitering: Varkøy, Ø. (2022). «You want it darker». Leonard Cohen: Populærkulturens jødiske mystiker. I H. Holm & Ø. Varkøy (red.), *Musikk og religion: Tekster om musikk i religion og religion i musikk* (Kap. 21, s. 407–418). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.177.ch21>
Lisens: CC-BY 4.0

rettet mot Cohens siste plate, *You Want It Darker*, som ble sluppet 21. oktober 2016. Åpningssangen på denne platen har samme tittel som platen som helhet; «You Want It Darker». Med meningstungt bidrag fra koret i Shaar Hashomayim Synagogue Choir fra hjembyen Montreal og synagogens kantor, melder Cohen at han er klar til å møte sin skaper: «Hineni, hineni. I'm ready, my Lord.» Som helhet kan platen lyttes til som Cohens oppgjør med sin Gud og med seg selv, med sine kvinnehistorier og sin tro – noe som for øvrig ikke alltid er så lett å skille fra hverandre.

Gjennom hele sitt kunstnerskap kretset Cohen omkring tilværelsens eksistensielle dimensjoner; død, sårbarhet og ensomhet. Dette «mørke» blir ofte oppfattet som et uttrykk for en pessimistisk, dystert og melankolsk, ja til dels depressiv livsfølelse. Jeg vil imidlertid hevde at «mørket» først og fremst er et uttrykk for eksistensielt alvor: «Det er forskjell på depresjon og alvor – personlig liker jeg alvorets toneart» (Cohen sitert etter Nadel, 2008, s. 7). Det er viktig å skille mellom alvor og mørke på den ene siden, og tungsinn og dystert på den andre, om vi ikke skal havne i en situasjon hvor alt alvor og alt som har tyngde, vurderes som truende. For – som den tsjekkisk-franske forfatteren Milan Kundera skriver: «Det eneste som har noen verdi, er det som har tyngde» (Kundera, 1984, s. 39). Til *tyngde* hører ofte *langsomhet*. Dette er også et trekk ved Cohens sanger. Og igjen som Kundera sier: «Det finnes et hemmelig bånd mellom langsomheten og hukommelsen, mellom farten og glemselen» (Kundera, 1996, s. 33). «I always liked it slow», sier Cohen på platen *Popular Problems* (2014).

Det er altså ikke slik at «mørke» alltid må ses som noe «tungt» i negativ forstand, som noe depressivt. I sammenheng med det mange Cohen-kommentatorer ofte fremhever som Cohens hang til det religiøse og mystiske, gir «mørke» ganske andre assosiasjoner, det peker i helt andre retninger – om vi vurderer det i relasjon til de mystiske trekkene som preger kunsten hans.

Jødisk identitet

Leonard Cohen vokste opp i et jødisk hjem i Montreal, med irsk katolsk barnepike som ofte tok ham med i kirken. Selv har han uttrykt at han slik fikk en dels katolsk oppdragelse: «Jeg er jøde, født som jøde, det er min

opplæring, det er min tradisjon, men jeg er en jøde som alltid har vært åpen for Jesu nærvær» (Cohen sitert etter Rem, 2015, s. 118). Et eksempel på Cohens klare jødiske identitet er den manglende direkte bruk av navnet *Gud*. Som kjent uttaler eller skriver man ikke Guds navn innenfor en jødisk tradisjon. Gud omtales vanligvis som *Navnet*. Cohen selv bruker *Gud* (med stor 'G') for første gang i 1992. I sangen «Closing Time» (fra platen *The Future*) synger han «a voice that sounds like God to me». På platens tekstark bokstaveres dette imidlertid G-d. Cohen skriver altså Gud i en hebraisk, gammeltestamentlig tradisjon, uten vokaler (Kvalvaag, 2016).

I tillegg til *Talmud* forholder Cohen seg til den jødiske mystikken, slik vi blant annet kjenner denne fra den hasidiske kabbala-tradisjonen. Et sentralt element i Cohens religiøse livsreise er dessuten zen-tradisjonen. I august 1996 ble han ordinert til zenmunk. Zenengasjement gikk imidlertid aldri på bekostning av Cohens judaisme. I årtier var sidestillingen av zen og jødedom Cohens metode for å oppnå klarhet i sitt profesjonelle så vel som sitt åndelige liv. Cohen identifiserer seg hele veien med jødisk tradisjon og med det jødiske folket: «I am the little Jew who wrote the Bible», som han sier i sangen «The Future» (fra platen ved samme navn, 1992).

Håvard Rem (2015) gjør et poeng ut av Cohens nedslag i Norge blant mennesker med bakgrunn i en sterk kristentro. Den 27 år gamle Tor Edvin Dahl var for eksempel mannen bak den første omfattende artikkelen om Leonard Cohen i norsk presse (*Aftenposten*, 4. februar 1971). To år senere fikk Dahl sitt gjennombrudd med romanen *Guds tjener* – fra sin oppvekst i pinsemenigheten Salem på Grünerløkka i Oslo. Videre var oversetteren av Cohens romaner *Yndlingsleken* og *Skjønne tapere* forfatteren Kaj Skagen. Selv om Skagen vel i dag er mest kjent som en antroposofisk orientert forfatter, var han etter det han selv har sagt en wonderboy-evangelist i indremisjonen og metodistkirken som tenåring. Rem antyder noen momenter som kan kaste lys over den unge Cohens sterke nedslag hos nordmenn med en bakgrunn i kristentro: det handler blant annet om den bibelske klangbunnen, Alvoret, utenforskapet, frafallet og ekstasen. Ikke minst utenforskapet og frafallet, kanskje. Cohens tanker om utenforskap på den ene siden, og frafall på den andre, finnes i

mange tekster. Det som kjennetegner det religiøse frafallet er at det skaper et utenforskap til det religiøse miljøet som i første omgang skapte et utenforskap til den omgivende, sekulære verden. Som frafalle lever man altså i et dobbelt utenforskap. Cohens utradisjonelle tilnærming til det religiøse kan illustreres ved at han på 1960-tallet studerte den svenske mystikeren Emanuel Swedenborg, samtidig med at han, på den greske øyen Hydra, sammen med blant annet Axel Jensen, satte seg inn i og diskuterte så vel Johannes' åpenbaring som *Den tibetanske dødeboken*. Da han nærmet seg 50, kan det synes som om Cohen følte et behov for å bli en «ordentlig jøde». Boken *Book of Mercy* (fra 1984, først med tittelen *The Name*) inneholder for eksempel 50 salmer, en for hvert år han har levd. På samme måte som Bibelens salmer, handler Cohens salmer om lengsel og selvforsakelse.

Tekster og mystikk

Cohens sanger er gjennomgående preget av religiøs tematikk og religiøse begreper og metaforer knyttet til jødedom, kristendom og zenbuddhisme. Den religiøse tematikken utvikles og endres underveis i kunstnerskapet, og de senere produksjonene preges av salmer, bønner og meditasjoner. På mange måter fremstår han som en populærkulturens mystiker som skaper sin kunst ut fra en opplevelse av skillet mellom sant og falskt liv, med stadige referanser til overskridelse og forvandling av selvet, og delaktighet i «den egentlige virkelighet, det som i den kristne mystikken kalles livet i Gud» (Hansen, 2005, s. VIII). La oss se litt nærmere på noen få av alle Cohens sangtekster som preges av religiøse allegorier (se Kvalvaag, 2015, for videre fordypning i Cohens tekster).

Hallelujah

«Hallelujah» er utvilsomt Cohens mest kjente sang. Sangen er knyttet til den aller første fortellingen om musikk som helbreder; «en hemmelig akkord», med referanser til den unge David som spiller på harpe for å bringe lys inn i kong Sauls mørke sinn. Og det går fra moll til dur:

Now I've heard there was a secret chord
 That David played, and it pleased the Lord
 But you don't really care for music do you?
 It goes like this: the fourth, the fifth
 The minor fall, the major lift;
 The baffled king composing Hallelujah!

Videre blander Cohen etter hvert David-figuren med Samson. Et poeng her er at både David og Samson hadde problematiske forhold til kvinner (hhv. Batseba og Dalila). Samtidig som kvinnene ofte speiler det guddommelige i Cohens tekster, er de også sentrale i Davids og Samsons fall. Cohen insisterer imidlertid på at den skrøpelige og falne har like stor rett til å synge ut sitt «broken hallelujah» som den vellykkede og rettroende (Rem, 2015, s. 15–16. Se også Rygg, 2015).

Suzanne

En annen av Cohens mest kjente sanger, «Suzanne» (fra debutplaten *Songs of Leonard Cohen*, 1968) inneholder referanser til både Jesus og Jomfru Maria. Den kvinnelige hovedpersonen i sangen knyttes til Jesus, som først går på vannet, men som på korset opplever seg forlatt: «And Jesus was a sailor / When he walked upon the water / And he spent a long time watching / From his lonely wooden tower.» Suzanne bor ved en elv hvor solen «pours down like honey on Our Lady of the Harbour», det vil si kirken Notre Dame de Bon-Secours i Montreal. Her finnes på toppen en Maria-figur; hun vender ut mot vannet og velsigner sjømennene. På samme vis blir Suzanne en velsignelse for den som besøker henne (Kvalvaag, 2015).

Anthem

Teksten i sangen «Anthem» (fra platen *The Future*, 1992) er basert på kabala. Da Gud skapte mottakere eller kar som kunne ta del i guddommens vesen og oppbevare lyset som utgår fra Gud, sprakk noen av karene. Dette utløste en kosmisk katastrofe, også guddommen ble splittet, og verden befinner seg i en tilstand av ubalanse og kaos (Kvalvaag, 2015). Bristen

er imidlertid ikke bare noe negativt, det er også der lyset kan komme inn: «There is a crack in everything / That's how the light gets in.» I det perfekte og vellykkede slipper intet lys inn. «Forget your perfect offering» synger Cohen, og linjene kan trekkes til Sal 51,19: «Offer for Gud er en sønderbrutt ånd. Gud, du forakter ikke et knust og nedbrutt hjerte.»

Born in Chains

I sangen «Born in Chains» (fra platen *Popular Problems*, 2014) møter vi en såret Gud, hvis navn er brutt i stykker. Men nettopp derfor er Navnet til stede i verden: «But then you showed me / Where you had been wounded / In every atom / Broken is the Name». Det å hele verden ved gode handlinger er en utbredt tanke i og utenfor kabbalas tilhengerskare (Kvalvaag, 2015). Cohen sier det slik i sangen «Come Healing» (fra platen *Old Ideas*, 2012):

The splinters that you carry
The cross you left behind
Come healing of the body
Come healing of the mind

[...]

O let the heavens falter
And let the earth proclaim:
Come healing of the Altar
Come healing of the Name

En uren mystiker

Cohens mystikk må kunne sies å være av det utfordrende slaget. På den ene siden finner vi stadige referanser til religiøs tematikk. På den andre siden går disse ofte hånd i hånd med henvisninger til menneskelige kjærlighetshistorier og seksuelle erfaringer, ordorgier av «sæd, blod og vievann. Høyt og lavt, Gud og kjønn» (Aadland, 2003, s. 25). Sangen «Ain't No Cure For Love» (fra platen *I'm Your Man*, 1988) er for eksempel på ett nivå en eksistensiell kjærlighetssang:

I'm aching for you baby, I can't pretend I'm not.
I need to see you naked in your body and your thought.

Men så skiftes det gir i refrenget hvor det lyder: «The holy books are open wide.» Og videre:

It's written in the scriptures, it's written there in blood
I even heard the angels declare it from above
There ain't no cure, there ain't no cure, there ain't no cure for love.

I Cohens univers gir det åndelige føde til det fysiske, og det fysiske nærer det åndelige:

Det handler om eksistensiell lærdom sopt opp fra de velbrukte madrasser, eller om poetisk selvinnsett presset ut av disse emosjonelle og erotiske vers, ofte i form av paradokser og antiteser. (Aadland, 2003, s. 21)

Kanskje kan det ses i lys av hvordan vi som dødelige, endelige vesener har et begjær etter at dette forgjengelige skal vare, vi lengter etter en tapt kontinuitet. Både på det fysiske, det sjelelige og det åndelige planet dreier det seg om å erstatte vår isolasjon, vår diskontinuitet, med en erfaring av dyp kontinuitet (jf. Bataille, 1996).

Kanskje kan Cohens kjærlighetsmystikk ses som en moderne parallell til *Salomos høysang*, en tekst som i den vestlige kristenheten, med utgangspunkt i Bernhard av Clairvaux og den såkalte brudemystikken blant annet har blitt tolket som en allegori over den enkelte sjel som lengter etter og til slutt forenes med Kristus som sin brudgom, hvor *unio mystica* kan skildres med sterke erotiske metaforer. Men – som Simone Weil sier: «Gud kan ikke være til stede i skaperverket som annet enn fravær» (Weil, 2001, s. 130). Dette fraværet kan oppleves som et mørke, slik det sies av Dionysios Areopagiten: «Da ser vi det mørke som er over alt som er til, som er gjemt i lyset av det værende» (Hansen, 2000, s. 58). Et slikt perspektiv kaster unektelig et annet lys (!) over Cohens «mørke» univers og tekstlinjer som «You Want It Darker».

Leonard Cohen, etter sigende intim med et tresifret antall kvinner, erfarer at kjærligheten har et annet opphav enn biologisk forankrede drifter. Det som skimtes i den elskede er allikevel den fulle og grenseløse eksistensen. Det går en linje i den sene Cohens utvikling fra det konkrete

i retning av noe oversanselig og knapt fornembart, samtidig som han aldri fraskriver seg den sanselige verden: «Transcendensen er *her*, det er her den tildrar seg, i eksistensen, i det poetiske språk, ikke i en annen verden» (Aadland, 2003, s. 146). Vi finner en parallell i hovedkarakteren Ask Burlefot i Agnar Mykles roman *Sangen om den røde rubin*, som er «på en mystisk søken, og søker mysteriet i det sanne, personlige møte med én bestemt kvinne, som han beskriver som ‘skjæret av det indre lys’» (Skagen, 2018, s. 224). Den mystiske foreningen med guddommen, er blitt flyttet fra det transcendent til det dennesidige. I dette ligger en forvirring som preger Cohens mystikk. Om slik forvirring sier Simone Weil:

Det er en vesentlig forskjell mellom mystikeren som vender sin kjærlighetsevne mot Gud [...] og den falske etterligningen av mystikeren som lar dette begjæret få beholde sin naturlige retning [...] og kaller den ved Guds navn. (Weil, 2001, s. 79)

Muligvis fremstår Cohen da som en «uren mystiker». Men iblant viser vel også Gud sin visdom gjennom en sangers svakhet? En slik tanke er i pakt med det som kan kalles Cohens anti-estetikk, hans aversjon mot fullkommenhet og flinkhet. Cohen representerer ikke bare en *bristens estetikk*, men også en *bristens etikk* – med gyldighet både i kjærlighet og religionsutøvelse (Rem, 2015, s. 168–169; se også Kvalvaag, 2015). Den knuste lovsangen eller bønnen er like gyldig som den fullkomne. Og som Cohen sier i «Song of Bernadette»: «But there were sorrows to be healed. And mercy, mercy in this world.»

Stemmen og musikken

Leonard Cohen er en syngende poet. La oss derfor konstatere et banalt faktum: Alle sanger inneholder to hovedelementer – tekst og musikk. Videre har en sanger alltid en stemme – som også bidrar til å skape kunstnerisk mening. Leonard Cohen har en særegen stemme, og selvрони: «Det er blitt fastslått som utvilsomt at jeg ikke kan synge, men akkurat som humlen utfordrer aerodynamikkens lover, gir jeg meg ikke» (Cohen sitert etter Nadel, 2008, s. 264). Som med Bob Dylan og vår egen Ole Paus har Cohens stemme vært gjenstand for vittigheter og imitasjoner.

I sangen «Tower of Song» (fra platen *I'm Your Man*, 1988) la han kritikken død ved gravalvorlig å syngje: «I was born like this / I had no choice / I was born with the gift of a golden voice.» Nok en påminnelse om at det nettopp er gjennom sprekkene at lyset kommer inn.

I et essay om Laurie Anderson skriver Karl Ove Knausgård at en stemme er mye rikere enn ordene den sier:

Det er alltid også en klang i stemmen, en klang av noe annet, av følelser – glede, sorg, lyst, irritasjon, sinne, sjenanse, selvsikkerhet, kjærlighet, hat. Alt menneskelig finnes i stemmen [...] Hver eneste menneskelige stemme er unik. Men det de uttrykker, er det samme: menneskelighet. (Knausgård, 2016, s. 12)

Cohens stemme ble dypere og dypere ettersom årene gikk, eller mørkere og mørkere som noen kanskje vil foretrekke å si – med en talemåte som også kan peke henimot det cohenske «mørke». Etter hvert ble stemmen så dyp, ru og buldrende at den nesten forsvant fra området av hørbare frekvenser, slik vi heller ikke egentlig hører de aller dypeste tonene på de største kirkeorglene, men bare kjenner dem som rystelser i kirkebygg og kropp. Det er motstand i Cohens stemme. Og godt er det. For – som maleren Håkon Bleken sier: «Det er nemlig ingen fordel bare å være virtuos – nei tvert imot. Se på van Gogh, se på Cezanne, klossete og ubehjelpelige, men med noe på hjertet» (Bleken, 2012, s. 160).

Mye av det som er skrevet om Cohen handler om ordene han synger, det vil si tekstene hans. Det er lettere å snakke om tekst enn om musikk. Språklige beskrivelser av klingende musikk havner lett i rent tekniske beskrivelser; tonalitet, melodikk, harmonikk, styrke, lydbilde, arrangement og så videre. Vi kan for eksempel si at mange av Cohens sanger er relativt enkle; med melodier som ikke spenner over mange toner, basert på noen få akkorder, like tilrettelagt for det vi forbinder med liturgisk messesang som med kunstsang. Vi kan snakke om at Cohens musikk er eklektisk; den blander melodier og rytmer fra middelhavslandene, folkelige ballader, country and western, blues, jazz og gospel. Og vi kan påpeke åpenbare musikalske referanser til jødisk kulturtradisjon i forskjellige sanger; for eksempel mannskor og kantor fra en jødisk synagoge i «You Want It Darker», og jødiske melodier i sangene «Who by Fire», basert på melodien i bønnen «Mi Bamayim, Mi Ba Esh» som synges ved

middagsbønnen under Yom Kippur, samt «If It Be Your Will» som også er et lån fra en jødisk bønn, og stammer fra en frase i Kol Nidre-messen på Yom Kippur-kvelden (Kvalvaag, 2015).

Vi kan videre drøfte hvorvidt melodien understreker tekstens innhold, eller om forholdet mellom tekst og musikk mer er av kontrapunktisk art, slik tilfellet er i tittelsangen fra platen *The Future* (1992) – hvor tekstbudskapets dystre scenarier fremstår i et rom av relativt skikkelig dansemusikk. Gjennom et til de grader gjennomført kontrapunktisk forhold mellom musikk og budskap, oppnår Cohen noe han ikke oppnår i de tilfeller der musikk forholder seg til tekst som hånd til hanske. I en profets skikkelse synger Cohen sine visjoner av hva som kommer: «I've seen the future, brother, it is murder.» Teksten formidler en kulturs undergang. Men det skjer til dansemusikk. Det går til helvete, men på første klasse. I tillegg til spriket mellom budskapets og musikkens karakter, eksisterer det også interne musikalske spenninger i «The Future» – for eksempel ved at en danselåt gjør noe så uvanlig som å hovedsakelig bevege seg i et moll-landskap, og at koret til tider minner om et gospelkor fra en svart amerikansk baptistkirke.

De fleste av oss tolker ulike musikalske signaler i bestemte retninger. Musikken, uavhengig av tekst, oppfattes som bærer av et meningsinnhold. Til grunn for dette ligger våre sondringer mellom dur og moll, harmoni og disharmoni, ulike tempi, klangfarger, styrkegrader, ulike bruk av instrumenter og så videre. Dette er ting vi får inn med den kulturelle morsmelken. En komponist som setter musikk til en tekst benytter seg av denne kodefortroligheten vår, bevisst eller ubevisst. Det er når vår forståelse av musikkens «mening» kolliderer med vår forståelse av det tekstlige budskapet, at vårt problem oppstår. I en sang der tekstens dystre budskap står i kontrast til musikkens karakter av danselåt: Hva kommuniserer en slik sang dermed som helhet? Tar Cohen brodden av sitt dystre budskap ved å ufarliggjøre det i popmusikkens bekymringsløse diskotekverden? Nei, jeg vil heller mene at musikken gir den ironiske distanse til teksten Cohen er ute etter.

La oss avslutningsvis vende tilbake til tittelsangen på Cohens aller siste plate, *You Want It Darker* (2016) – hvor tekst og musikk på en helt annen måte gir et enhetlig uttrykk. Den mollstemte og lavmælte sangen innledes

med en ordløs mannskor-introduksjon (koret fra Shaar Hashomayim Synagogue Choir fra Montreal). Så kommer et dempet rytmisk motiv inn, før Cohen, ledsaget av mannskoret og et diskre hammondorgel, presenterer sangens første vers; «jeg er ute av spillet»:

If you are the dealer, I'm out of the game
 If you are the healer, it means I'm broken and lame
 If thine is the glory then mine must be the shame
 You want it darker
 We kill the flame

Deretter kommer et vers (med en annen melodi) hvor det siteres direkte fra *Kaddish*, den jødiske lovprisningen som tradisjonelt resiteres av mannlige slektninger ved foreldres og nære slektningers begravelse og på årsdagen for dødsfallet:

Magnified, sanctified, be thy holy name
 Vilified, crucified, in the human frame
 A million candles burning for the help that never came
 You want it darker

Og så refrenget da – et beskjedent musikalsk løft blant annet ved hjelp av kvinnelige korister; «her er jeg» (naturligvis en referanse til historien om Abrahams vilje til å ofre Isak): «Hineni, hineni» synger koret. «I'm ready, my Lord» svarer Cohen fra en avgrunnsdyp kjeller. Han er gammel og innser at han må vende hjem:

Et avkledd, nakent og sårbart med-menneske – i et overlys av sorg og skjønnhet, ensomhet og alvor, selvforakt og sensualitet, gi faen-holdning og gudsfrykt, avmakt og autoritet, suicidalitet og sex. (Rem, 2015, s. 58)

Avslutningsvis løfter Montreal-synagogens kantor Gideon Zelermeier både sangen og Cohen inn i synagogen: «Hineni.» Her er han, i det han synes å kunne gjøre Ingmar Bergmans ord til sine: «Alt dette tøvet, det er over nå, det har gått sin vei, jeg har liksom ingen ressurser til å bable om vantro og mistro og sånne ting» (Bergman sitert etter Ullmann, 2015, s. 145). Men – på tross av at vi bør ta ham på alvor, bør vi huske at han *ikke* hadde noe ønske om å være noens Moses, kun deres Leonard ... Eller

som det heter i den siste sangen på den posthumt utgitte CD-en *Thanks for the Dance* (2020):

Listen to the hummingbird

Don't listen to me

[...]

Listen to the mind of G-d

Don't listen to me

Referanser

- Bataille, G. (1996). *Erotismen*. Pax forlag.
- Bleken, H. (2012). Motstandens estetikk. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 159–162). Abstrakt forlag.
- Hansen, J. E. E. (Red.). (2000). *Den levende flammen. Kristen mystikk fra Augustin til vår tid*. Gyldendal.
- Hansen, J. E. E. (Red.). (2005). *Verdens hellige skrifter. Vestens mystikk*. De Norske Bokklubbene.
- Henriksen, L. (2014). *Harpesang*. Gyldendal.
- Knausgård, K. O. (2016, 19. november). Letthetens nådegave. *Klassekampen*.
- Kundera, M. (1984). *Tilværelsens uutholdelige letthet* (K. O. Jensen & M. Konupek, Overs.). Aventura.
- Kundera, M. (1996). *Langsomheten* (K. O. Jensen, Overs.). Aventura.
- Kvalvaag, R. W. (2015). Det er en brist i alle ting. Leonard Cohen og det knuste hjertets metafysikk. *Kirke og Kultur*, 120(3), 229–249. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-3002-2015-03-04>
- Kvalvaag, R. W. (2016). «Velsignet er Navnet». Leonard Cohen og Nådens bok. *Kirke og Kultur*, 121(3), 272–286. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3002-2016-03-06>
- Nadel, I. B. (2008). *Leonard Cohen – en tolerert biografi* (P. E. Fosser, Overs.). Libretto.
- Rem, H. (2015). *Leonard Cohen. Liv og karriere*. Kuenholdt forlag.
- Rygg, K. (2015). The broken hallelujah: The super hit as sacred space. I S. Aa. Christophersen, G. Hellemo, L. Onarheim, N. H. Petersen & M. Sandal (Red.), *Transcendence and sensoriness. Perceptions, revelation, and the arts* (s. 326–345). Brill. https://doi.org/10.1163/9789004291690_013
- Skagen, K. (2018). *Norge vårt Norge*. Dreyer Forlag.
- Ullmann, L. (2015). *De urolige*. Oktober Forlag.
- Weil, S. (2001). *Tyngden og nåden* (C. Amadou, Overs.). Gyldendal.
- Aadland, E. (2003). *Love itself. Et essay om Leonard Cohens sanglyrikk*. Spartacus.