

"Mona Lisa musta had the highway blues"

BLUESINFLUENSER OCH ANDRA INTERTEXTUELLA KOPPLINGAR I BOB DYLAN'S SÅNGLYRIK

Av Lars Lindh

Förord

Då jag, för flera decennier sedan, började intressera mig för blues och bluestexter fann jag de tre tegelstenstora volymer som utgör den tryckta konkordansen "Blues lyric poetry", vilka omfattar mer än 3.000 sidor. Jag fann också den avhandling som var grunden till att konkordansen skapades, "The lyrics of race blues, 1920–1942: a semantic approach to the structural analysis of a formulaic system" framlagd 1977. Författaren till avhandlingen och utgivare av konkordansen är Michael Taft, som senare blev Head of the Archive of Folk Culture vid The Library of Congress i Washington. Han var lätt förvånad över intresset för hans över tjugo år gamla konkordans då jag kontaktade honom, men entusiastisk över mitt förslag att publicera den på Internet. Michael Taft hittade de gamla floppy-diskarna och konkordansen kunde publiceras:

<http://konkordans.se/taft.htm>,

tillsammans med antologin "Blues lyric poetry". Den senare innehåller de 2.089 prewar blueslåtar som ingår i konkordansen. För den som är specialintresserad av bluestexter och deras uppbyggnad finns Michael Tafts avhandling, i omarbetat skick, utgiven som *The blues lyric formula*.¹

I samband med publiceringen av prewar-bluesmaterialet uppstod tanken att utnyttja dessa bluestexter i en undersökning av Bob Dylans välkända intresse för blues, för att se hur och i vilken mån Dylan influerats och intertextuellt använt bluestexterna i sitt eget skrivande. Detta blev upphovet till föreliggande artikel och till den konkordans över Bob Dylans sånglyrik samt den sammanslagna konkordansen av blues- och Dylan-texter som jag publicerat på Internet,

<http://konkordans.se/bobdylanlyrics.htm>

Till dessa webkonkordanser är denna artikel en kommentar, varför en parallell läsning av artikeln och konkordanserna säkerligen ger störst utbyte. Naturligtvis är lyssnandet på både Bob Dylans låtar och blueslåtarna det primära. Blueslåtarna har utgivits i CD-format framför allt av Document Records, Catfish Records, JSP Records, m.fl. och är lätt åtkomliga. De flesta blueslåtarna finns numera tillgängliga på bland annat Spotify och iTunes.

Inledning

*If I made records for my own pleasure,
I would only record Charley Patton songs.*

Bob Dylan²

Vid Svenska Akademiens sammanträde den 20 december 1989 höll Lars Forssell ett föredrag med titeln "Det sjungna ordet", vari han bland annat spelade Bob Dylans *Blowin' in the wind*. Forssell ger den generella rocklyriken en icke oförtjänt känga då han dömer ut den språkligt som "neanderthalsk". Helt andra omdömen ger han om Bob Dylan.

Dels stod han med sin glödande, ibland svårtolkade poesi i den rika amerikanska traditionen av arbetarsånger, protestvisor och heroiska ballader om vanligt folk, dels anknöt han, framförallt i sitt överrumplande bildspråk, till den lyriska modernismen.³

I begreppet ”arbetarsånger” inkluderade Forssell säkert bluesen, dock utan att specifikt nämna den. En som ivrigt understödjer Forssells allmänna kritik av rocklyriken, och samtidigt framhåller Dylan som det lysande undantaget är professorn i litteraturvetenskap Johan Svedjedal, som kallat Dylan för ”mästaren bland rocklyrikens klåpare”.⁴ Svedjedal ger mer explicit uttryck för att bluesen är den viktigaste grunden för Dylans lyrik. En artikel som Svedjedal publicerade i samband med att Bob Dylan mottog Polarpriset år 2000 har rubriken ”Bob Dylans tradition är den gamla bluesen”.⁵ I artikeln refererar Svedjedal i långa stycken Michael Grays *Song and Dance Man III*, i vilken Gray efterlyser en Dylan-konkordans. Gray ser en rudimentär konkordans i Bob Dylans *Lyrics*,⁶ men framhåller ”[h]ow much more valuable a real Bob Dylan Concordance would be”.⁷

Varje författare bär med sig en tung packning av tidigare texter; det vi kallar intertextualitet. Dylan är själv mycket väl medveten om detta, och har bland annat givit uttryck för denna medvetenhet med ”*With twenty pounds of headlines / Stapled to his chest*”⁸ och i texten på omslaget till *The Times They Are A-Changin`* skriver han ”*Yes, I am a thief of thoughts / not, I pray, a stealer of souls*”.⁹ Dylan har även i en rad intervjuer och uttalanden betygat sin skuld till och tacksamhet för alla de olika författare, låtskrivare, sångare och musikstilar som påverkat honom i hans skapande. På hans första skiva år 1962, *Bob Dylan*, är mer än hälften av sångerna blues eller bluesinspirerade, och på de två skivorna *Good as I Been to You* och *World Gone Wrong* inspelade trettio år senare lyfter den åldrade sångpoeten på hatten för sina inspirationskällor, blues och andra, med tolkningar av föregångarnas texter. Den tidiga blues som ”återupptäcktes” under 1950- och 60-talen i den s.k. ”blues-revival” spelades av åldrade, svarta musiker vilka i de flesta fall gjort sina skivinspelningar under den första delen av 1900-talet. Bob Dylan hade förmånen att träffa en del av dessa äldre bluesmusiker på musikfestivaler, speciellt Newport Folk Festival, och på klubbar i New York, samtidigt som nytugivning i LP-format av de gamla 78rpm-skivorna spred kännedom och intresse för bluesens ursprung bland vita medelklassungdomar.

Inslagen i Bob Dylans textväv är många, och de som oftast tas fram är, förutom blues, folkmusik, Woody Guthrie och Bibeln, även lyriker som Verlaine, Rimbaud, T.S. Eliot och de amerikanska beat-poeterna Alan Ginsberg och Jack Kerouac. I föreliggande framställning bildar den tidiga, kommersiella bluesen, ”pre-war” blues, och Bob Dylans sångtexter hörnstenarna som skall analyseras från stilistisk och intertextuell synpunkt bland annat med hjälp av ett verktyg, vilket förhoppningsvis inte bara skall ge torr, statistisk information, utan kommer att visa nyttan av att i litteraturvetenskapen använda ett tekniskt hjälpmedel, nämligen *konkordansen*, som ett av underlagen för analys av texter. En av de främsta analytikerna av Bob Dylans skapande, Paul Williams, har inte utan anledning kallat sina viktigaste bidrag till bokfloden om Dylan ”Performing artist...”.¹⁰ All analys av Dylan måste ta sin utgångspunkt i det faktum att det är som utövande artist på skivor och på scenen som hans storhet visar sig utan att förringa värdet i själva lyriken, som är föremålet för föreliggande arbete. En mening från Svedjedal om Dylans texter får bilda avstampet till analysarbetet: ”en sångpoet vars litterära teknik väcker allt större beundran ju mer den studeras”.¹¹



Charley Patton, 1891–1934

Inget är så praktiskt som en god teori ¹²

*Well, I investigated all the books
in the library*

Bob Dylan ¹³

Stilistik, komparatik, intertext & the anxiety of influence

*Met Prince Phillip at the home of the blues
Said he'd give me information if his name wasn't used
He wanted money up front, said he was abused
By dignity*

Bob Dylan ¹⁴

Grunden för begreppet intertextualitet är tanken om relationer mellan olika texter. Några teoretiker går så långt som att se alla texter som delar av en gigantisk supertext, som när det gäller blues: ”in effect, there is one great blues song from which all the actual blues texts arose”,¹⁵ eller en mer försiktig framtoning när det gäller Dylans texter: ”kanske kan hela Dylans repertoar ses som en enda stor blues”,¹⁶ eller att ”hela litteraturhistorien kan ses som ett stort samtal”.¹⁷

Stilistiken är sprungen ur en av retorikens byggstenar, *elocutio*, språket, som kräver tydlighet och korrekthet, samt anpassning till ämnet och åhöraren/läsaren. Rim, rytm och meter är stilmärken i texten, liksom syntaxen, satsläran. Synonymer och metaforer hör till stilistikens område, och med vetenskapligt, kvantitativa metoder försöker man finna vilka karakteristiska egenskaper som språket uppvisar i en text jämfört med en annan. Stilen hos en text definieras av frekvensen av stilmärken i texten och blir då textens kvantitativa skikt.¹⁸ Stilistiken kan korrigera eller verifiera de subjektiva eller intuitiva intryck som texten ger, och fastställa textens objektiva särdrag. Stilistiken föddes som en motrörelse till det som ansågs vara litteraturforskningens subjektiva och oprecisa metoder.¹⁹ Stilistiken vill ge litterär kritik en vetenskaplig grund. Den bygger på en empirisk grund med en detaljerad verbal analys och ett starkt motstånd mot relativism, och motsätter sig idén om mystifieringen av litterära texter. Stilistik kan sägas vara den moderna versionen av antikens ”retorik”.²⁰ Stilistikens företrädare har som mål att presentera en analys som är objektiv och vetenskaplig baserat på kvantifierbara data till skillnad från ”close reading” som anses vara impressionistisk, intuitiv och slumpmässig. Tanke är att demystifiera litterära texter. Stilistiken är starkt språk-centrerad, men *en* gren av stilistiken accepterar textstudiet som dialogiskt med en kombination av och

kommunikation mellan språklig/lingvistisk kompetens och kontextuell/pragmatisk tolkning.²¹

Den komparativa litteraturforskningen har en lång tradition. Från senare delen av 1800-talet och fram till mitten av 1900-talet var det den förhärskande diskursen inom litteraturvetenskapen. Den bygger på Comte's positivism, i vilket tänkandet koncentreras på det "positivt" givna genom exakt studium. Den naturvetenskaplig orsak-verkanmetodiken och empiriskt påvisbara samband applicerades på studiet av författare och enskilda verk. Fokuseringen låg på litteraturhistoria, med betoning på historia där källor och källkritik är normen, inte texttolkning, och påverkan från tidigare författares texter undersöktes metodiskt och mikroskopiskt. Författaren framstår som en papperskvarn där äldre texter mals sönder och ut kommer en osjälvständig text, och författarens skapande insats negligeras. René Wellek kritiserar stilistikens brist på helhetssyn och Leo Spitzers försök att psykologisera utifrån vissa stildrag, samt den komparativa metodens positivistiska orsakstänkande.²²

Anders Olsson och Mona Vincent har visat på den omedelbara bakgrunden till den vittförgrenade intertextualiteten, fenomenologi - intersubjektivitet respektive strukturalism - interobjektivitet.²³ I Edmund Husserls fenomenologi analyseras empiriskt insamlade data för att så förutsättningslöst som möjligt beskriva det upplevda fenomenets mening, vilket förutsätter ett tolkande subjekt. Martin Buber och Michail Bachtin använder ordet *dialog* som det centrala i sina teorier. "Wort - Antwort - Verantwortung", alltså *Ord - Svarsord - Ansvar*, och *möte - dialog - deltagande* är grundbegrepp i kombination med termen "polyfon roman", mångstämmighet, vilket Bachtin använder i boken *Dostojevskijs poetik* för att förklara Dostojevskijs förnyelse av romanen. Den som analyserar texten "söker rekonstruera författarintentionerna, externa orsaksrelationer i form av påverkan, delaktighet, valfrändskap, influenser [på] vägen fram mot det färdiga verket",²⁴ och här är författaren, subjektet, i centrum. Strukturalism utgår däremot från att verkligheten är *strukturerad* och enskilda fenomenen kan bara förstås när dessa fasta mönster har blottlagts, eller med Claude Lévi-Strauss ord finna "invariansen bakom varianterna". Den bygger på Saussurs lingvistik med begrepp som det tillfälliga *parole*, den faktiska språkhandlingen och det permanenta *langue*, språket som system.

Konstnären mottar inte något ord, som är språkligt obefläckat. Ordet är redan befruktat av de vardagliga och poetiska kontexter, i vilka han mötte det. [...] Det är därför som poesins verk liksom varje konstnär, icke kan åstadkomma något annat än förskjutningar, förändringar av tonfall, förnimbara av honom eller hans läsare mot bakgrunden av forna klanger.²⁵

Strukturalismen förutsätter en objektiv avkodare av texten, en mottagare, en receptor som fångar upp textens signaler, däremot är författaren satt på undantag. Intertextualitet (av latinets *inter*, mellan och *textum*, väv, text) blev ett begrepp genom Julia Kristeva på 1960-talet, men långt dessförinnan hade författare och forskare pekat på de synliga eller osynliga band och beroende som finns mellan texter i ett intertextuellt tänkande. T.S. Eliot skriver redan 1920 i en studie av Shakespeare och dennes samtida Philip Massinger, att

immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.²⁶

Kristeva ser den litterära texten som en mosaik, där tidigare texter absorberas och omvandlas, transformeras. Vi går från intersubjektivitet till intertextualitet. Texten kan metaforiskt ses som en trasmatteväv, där varpen är nyspunnen och väven/verket är helt nytt, men man kan hitta en tråd här och där som man känner igen; ”min gamla skjorta” eller ”gardinen i köket”; utan att hela sammanhanget kan skönjas. Trasorna som kan ses mer eller mindre tydligt och ibland bara som en färgnyans eller en tunn tråd som vagt påminner om något utan att riktigt träda fram explicit, ingår i väven/verket, men kompositionen och sammanhanget är nytt och unikt. En gång i tiden var trasorna, färgnyansen, tråden delar av ett självständiga verk, och nu ingår de i en ny helhet, mer eller mindre synliga. Denna *transformation* eller återbruk, medveten eller omedveten, fokuserar inte på vad som ”stulits” från tidigare texter utan med Eliot hur ”[t]he good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn”. Här är inte papperskvarnen igång utan det är hur den skapande författaren med fantasi utnyttjar föregångarnas alster som intresserar i Kristevas kritik av den komparativa litteraturvetenskapens sökande efter källor i det oändliga, och hennes betoning av både sändaren/författarens och mottagaren/läsarens textreferenser. Det faktum att läsarens referensramar, kunskaper och erfarenheter, både vad gäller litteratur, men även livserfarenhet, kunskaper inom andra områden än litteraturen öppnar upp olika ”flöden”, associationer, som befruktar läsningen är grundläggande, men i begreppet intertextualitet ligger hela processen från författaren som skapar text genom omvandling av tidigare texter till läsaren som, med Michael Riffaterres ord, skapar la *significance* - betydelse och *le sens* - mening. Michael Riffaterre och Gérard Genette har utvecklat och finlipat det intertextuella verktyget. Riffaterres teori att ”en intertext är en eller två texter som läsaren måste känna till för att förstå ett litterärt verk” kan upplevas som kraftigt elitistiskt. Vem avgör vilka texter som läsaren ”måste” känna till? En litteraturens överdomare? Med sin grund i strukturalismen har han idéer som ”den rätta tolkningen” i bagaget, och att det finns ett (1) rätt sätt att se intertexten, hur detta nu skall vara möjligt i det virrvarr som Barthes betecknat som

citations, references, echoes, cultural languages [...] which cut across it through and through in a vast stereophony [which] are anonymous, untraceable and yet *already read*.²⁷

Riffaterres distinktion mellan *le sens*/mimesis/mening och *la significance*/semiosis/signifikans bygger på tanken att intertextualitet endast uppkommer i läsakten där mimesis, det bokstavliga språkets verklighetsåtergivning, endast skapar *le sens*/mening, medan det teckensystem som omorganiserar språket i tolkningens intertextuella betydelsebildning, semiosis, ger texten innebörd, *la significance*/signifikansen. Riffaterre ger i *Semiotics of poetry* en noggrann genomgång av ”the poem’s significance”, och slår till en början fast att poesi uttrycker sig genom omvägar; en dikt säger en sak/*le sens*/mening men betyder/*la significance*/signifikans något annat. Han betonar att litteratur är en dialog mellan texten och läsaren. Texten kan semantiskt skapa omvägar genom undanträngning - ”ett ord står för ett annat”, metafor eller metonymi, genom förvrängning - dubbelydig, motsägelse, nonsens, och genom att skapa bilder av språkliga delar som inte är meningsbärande - symmetri, rytm. Samtliga hotar eller stör mimesis, den språkliga verklighetsåtergivningen. De ”störande” delarna av texten är alltid klart urskiljbara från den meningsskapande delen, menar Riffaterre. Det som tar texten, i läsarens tolkning, från verklighetens nivå till förståelsens eller signifikansens högre nivå manifesteras av semiosis. Läsningen sker i två nivåer eller steg. Den första är den *heur-*

istiska läsningen där mening skapas. Läsaren använder här sin språkliga kompetens och kunskap när det gäller att urskilja ord som är motsägelser. Dessutom krävs litterär kompetens i form av kunskap om samhällets myter och framförallt andra texter, vilket gör att läsaren har förmåga att fylla i ofullständiga beskrivningar, allusioner eller citat, och få en full förståelse av mimesis. Det andra steget i läsningen, den *hermeneutiska*, modifierar förståelsen genom att avkoda texten med hjälp av de motsägelser eller felaktigheter som finns inbyggda och komma förbi mimesis. Mimesis upptar merparten av texten, medan matrisen eller djupstrukturen ofta kan sammanfattas med ett enda ord.²⁸

Harold Bloom ger i *Anxiety of influence* en annan, till synes extrem, tolkning av intertextualitet, och menar att "every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety".²⁹ Bloom har en antitetisk syn på litteraturen som en kamp mellan tidigare dikt och ny dikt, där den nya dikten är en omskrivning, och hans "anxiety of influence" ser den moderna (postromantiska) författarens skapande som ett ständigt försök att undgå inflytande från tidigare litteratur för att behålla makten över sitt skapade verk.

Roland Barthes har i ett antal artiklar och böcker tagit upp textens beroende av andra texter, "a text is made of multiple writings, drawn from many cultures and entering into mutual relations of dialogue, parody, contestation",³⁰ och den plats där allt fokuseras är läsaren, inte författaren; "a text's unity lies not in its origin but in its destination".³¹ Läsarens födelse på bekostnad av författarens död. I *From work to text* beskriver Barthes texten som "the stereographic plurality of its weave of signifiers (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric)"³² och allt som läsaren upplever är halvt igenkännbara händelser; koder som är kända men i kombinationer som är unika. Barthes hävdar ivrigt att intertextualitet inte går ut på att finna "källor" eller "inflytande", vilket skulle vara att falla in i myten om släktskap och härstamning. Det synsätt som Barthes här vänder sig emot är den komparativa litteraturvetenskapen där begrepp som "källor" och "inflytande" är basala och kausala begrepp. Barthes menar att de citat som bygger upp en text är anonyma, spårlösa, vars ursprung nästan aldrig kan lokaliseras, men trots det redan lästa "quotations without inverted commas".

Förståelsen av skillnaden mellan den traditionella komparativa influensforskningen och den moderna intertextualitetsforskningens betoning av författarens skapande av en text genom "absorbering och omvandling" (Kristeva) av andra texter är viktig, även om det är lätt att fastna i "ett futilt letande efter källor och fakta".³³ Den komparativa metoden känns ofta intuitiv och lättare framkomlig, medan den intertextuella metoden onekligen är mer arbetskrävande med eget skapande och analyserande av läsaren, samt kräver omfattande fantasi och kunskap om den litterära kanon. Inom hermeneutiken, läran om tolkning, talar man om en dubbel eller parallell cirkel: tolkning från textens detaljer till helheten och åter samt tolkning från den egna referensramen till texten och åter. Humaniora skall *förklara* ("Erklären") företeelser i ett yttre sammanhang, och dessutom genom *förståelse* ("Verstehen") analysera och tolka texten. Vi är dock bundna av vår egen kulturtradition och tid, varför en absolut objektiv tolkning aldrig är möjlig att uppnå. I Jacques Derridas dekonstruktion försöker man genom närläsning finna motsägelser mellan författarens uttalade intentioner och vad texten de facto, genom citat, allusioner och andra intertexter, säger; "mistankens hermeneutik". Författaren äger inte ensam tolkningen av sin text, felkällorna är legio, medvetna eller omedvetna. Som intertext kan bara det räknas som har en djupgående överensstämmelse mellan de texter som analyseras och som fördjupar förståelsen av den analyserade texten. Dagens intertextuella forskningen öppnar upp en mångfald analysstigar i den ganska vildvuxna intertextualitetsskogen; samband som är starka, genetiska (ny kunskap), kausala kontra

svaga, illustrativa (nytt perspektiv) med likheter och olikheter, *explicita* kontra *implicita*. Mest intressant är här kanske de avsedda kontra icke-avsedda sambanden med frågan om hur man skall tolka en författares påstådda eller förnekad kunskap om ett visst verk eller viss författare. Möjligheten till ”det intentionella misstaget” måste alltid vägas in vid analysen. ”Inte sällan vill de (författarna) framställa sig som unika skapare av sitt eget verk, fångade i Blooms ’ängslan att påverkas’”.³⁴

Det finns en uppenbar risk att man i begreppet intertextualitet försöker få med alla former av påverkan som en text utsättes för, men i den litteraturvetenskapliga interpretationsmodellen, är intertext bara en av de åtta ”primärfaktorerna” i relation till en text.³⁵ De övriga, verklighet, språk, encyklopedi, ideologi, tid, förutom författare och läsare, ingår alla i den kontextuella analysfären. Den intertextuella analysen kan inte drivas in absurdum, utan måste underbyggas av källkritiskt hållbara, utan provokation, historiska fakta och allmänt accepterade slutsatser. ”The death of the author” inträdde så snart den historiskt-biografiska metoden inte längre var självklar,³⁶ men även med författarens återfödelse och likställning med läsaren, så är kärnan i litteraturvetenskapen naturligt den tolkande verksamheten. En total relativism och subjektivism är självklart inte en hållbar väg. Den breddning kombinerat med specificering av intertextualitetsbegreppet som Anders Palm gör genom att *inte* utesluta influenser, beroenden, påverkningar, stimulanser och samtidigt poängtera att dessa skall kunna identifieras för att kvalificeras som intertexter,³⁷ är en förnuftig väg framåt med kombinationen av komparativism och intertextualitet, där Chomskys *competence* och *performance* och Saussurs *langue*, språket och *parole*, den faktiska språkhandlingen, ges lika vikt i texttolkningen. Analysen av textens reception äger inte supremati över textens konception; båda krävs för förståelse av texten och båda måste ges utrymme i en fullvärdig analys.

Kjell Espmark har, i Michail Bachtins efterföljd, lyft fram det dialogiska elementet, och att ”nu rymmer dikten snarare ett *svår* till ett verk i det förflutna. Det är ett synsätt som ger större plats åt den nya textens integritet”.³⁸ Han begränsar också dialogiciteten till ”kvalificerad överensstämmelse”, och om denna överensstämmelse är på ett högt abstrakt plan så skall det finnas något som signalerar sambandet, ”Wink des Autors”. Dessutom avfärdar han helt dialogen med framtida texter (Bachtin) och texter som författaren aldrig läst (Bloom). Dialogen med distinkta, klart identifierbara röster, inte som komparastikens beroende eller influens, utan just som samtal eller diskussion med föregångarna kan, utifrån Gérard Genettes tankar om att ”texten *kan* förstås i sig själv, men för en *uttömmande* läsning måste vi gå till den underliggande texten”,³⁹ ge den rikaste upplevelsen av texten.

Här avser jag att plöja den mittfåra som både accepterar tankefrön från den komparativa metodikens orsaksförbindelser med utgångspunkt i fakta i författaren och hans omvärld, och med källkritik som innersta kärna, och stilistikens vetenskapliga ansats med ”hårda” data samt den intertextuella grödans spretande rötter i analysen av textmyllan, bluesens och Bob Dylans sånglyrik.

”Yes, I am a thief of thoughts / not, I pray, a stealer of souls”⁴⁰

*Read books, repeat quotations,
Draw conclusions on the wall*

Bob Dylan⁴¹

Syftet med föreliggande arbete är att analysera hur den tidiga bluesens, prewar blues, textformler har upptagits och transformerats i Bob Dylans sånglyrik fram till och med 2001, och visa hur Eliots ”mature poets steal [and] welds his theft into a whole of feel-

ing which is unique, utterly different from that from which it was torn”⁴² visar sig hos Dylan. Arbetsgången är att med stöd av den teoretiska genomgången i föregående kapitel, först definiera vilka textmassor, korpus, som kommer att utnyttjas, vilket sker i det följande kapitlet. Där presenteras också konkordansverktyget och diskuteras begreppet *formler* utifrån tidigare forskning. Efter denna inledande definition kommer arbetets huvudsakliga, analytiska del att presenteras. Därefter kommer en sammanfattning och slutsatser att bilda final.

Korpus, konkordans och formel

*I traveled through East Texas
Where many martyrs fell
And I know no one can sing the **blues**
Like Blind Willie McTell*
Bob Dylan ⁴³



Blind Willie McTell, 1898–1959

Blueskorpus

*But Mona Lisa musta had the highway **blues**
You can tell by the way she smiles*
Bob Dylan ⁴⁴

De bluestexter som används i detta arbete kommer från avskrifter som Michael Taft⁴⁵ gjorde på 1970-talet av mer än 2.000 blueslåtar av mer än 350 artister.⁴⁶ Texterna är från perioden 1920–1942, då dessa skivor gavs ut kommersiellt i en speciell serie avsedd för den afro-amerikanska publiken, s.k. ”race records”. Utgivningen av skivor i USA upphörde nästan helt på grund av krigsransoneringar år 1942 för flera år framåt, vilket givit de bluesskivor som utgavs före denna tidpunkt samlingsnamnet ”prewar blues”. Många av 78 rpm-skivorna återutgavs som LP-skivor på 1960- och 70-talen, och det är dessa som Taft använde sig av. Blues är en form av muntlig diktning, och transkription av dessa texter har specifika textkritiska problem. Termen ”blues” kopplas ofta till en melodi med 12 takter, men det är ingen exakt definition, och för detta arbete passar den definition som Taft använder sig av bättre då den utgår från blueslyriken, inte bluesmusiken. En blues-strof innehåller ett rimmat verspar där första raden repeteras två gånger. Denna tre-radiga form, som kan sägas vara bluesens signum, är inte heller den en exakt definition av blues, men den är den vanligaste formen och gäller för 80% av korpus även om det antal gånger en rad repeteras är variabel. En definition av

blues skulle kunna vara att den skall innehålla ett rimmat verspar där varje versrad delas av en cesur, taktvila, som ofta är markerad och att stroforna inte innehåller enjambement (överklivning). Innehållsmässigt karakteriseras bluesen av att den är en sekulär snarare än religiös lyrik och att den beskriver vardagslivet. Temat är merendels kärlek, eller oftast erotik, men många andra teman behandlas.

Den vanligast förekommande metriska strukturen är AAB:⁴⁷

I'm flying to South Carolina : I got to get there this time
I'm flying to South Carolina : I got to get there this time
Women in Dallas Texas : is about to make me lose my mind
Blind Lemon Jefferson, *Long Distance Moan*, 1929

Även den enkla versparet AA förekommer ofta:

Good Lord good Lord : send me an angel down
Can't spare you no angel : will spare you a teasing brown
Blind Willie McTell, *Ticket Agent Blues*, 1935

Det är vanligen första versen i strofen som repeteras men inte nödvändigtvis bara två gånger, AAAB:

If you want a good woman : get one long and tall
If you want a good woman : get one long and tall
If you want a good woman : get one long and tall
When she go to loving : she make a panther squall
Wiley Barner, *If You Want a Good Woman – Get One Long and Tall*, 1927

Men, även andra versraden kan repeteras, ABB:

I tell you girls : and I'm going to tell you now
If you don't want me : please don't dog me around
If you don't want me: please don't dog me around
Robert Wilkins, *Alabama Blues*, 1929

Strofen kunde också få formen ABAB:

Well I solemnly swear : Lord I raise my right hand
That I'm going to get me a woman : you get you another man
I solemnly swear : Lord I raise my right hand
That I'm going to get me a woman babe : you get you another man
Son House, *My Black Mama – Part 2*, 1930

Dessa metriska former utgör merparten av de som återfinns i denna korpus av blues. Det finns emellertid bluestexter som istället för repetition utformas med en refräng:

You say you done quit me : now what should I do
Can't make up my mind : to love no one but you
(refräng):
I don't like that
No I don't
I don't like that

*No I don't
You know it kill me dead
I don't like that*
Barefoot Bill, *I Don't Like That*, 1930

En speciell form är den där blues uppträder endast i en del av en sång. I detta exempel har första strofen ett icke-blues format, ABCD, andra strofen har ABC-format med in-rim, medan tredje strofen har en bluesliknande AB-form men saknar cesur, och endast strof fyra och fem är verklig blues:

*Now some folks long to have a-plenty money
Some will want their wine and song
But all I want is my sweet loving honey
I cry about him all night long*

*Once I had a dear sweet daddy but I didn't treat him right
So he left town with Mandy Brown
That is why I'm blue tonight*

*So I'm leaving here today
When I find him he will say*

*Please come back and love me like you used to do : I think about you every day
You reap just what you sow in the sweet bye and bye : and be sorry that you went
away*

*Oh baby I'm crazy : almost dead
I wish I had you here : to hold my aching head*
Trixie Smith, *Love Me Like You Used To*, 1925

Denna form av "inbäddad" blues är typisk för vaudeville-sånger. Förutom repetition, refräng och "inbäddning" i icke-blues sånger, finns det olika stilistiska och vokala ut-smyckningar som blues-sångaren använde sig av; vokalt genom falsett, utrop/skrik eller talade partier, och stilistiskt genom "staggering", där sångaren repeterar delar av versraden:

*When you hear me walking : turn your lamp down, turn your lamp down, lamp
down low
When you hear me walking : turn your lamp down low
When you hear me walking : turn your lamp down low
Then turn it so : your man'll never know*
Bobby Grant, *Nappy Head Blues*, 1927

Samtliga bluestexter i korpus har "skalats ned" på så sätt att alla repetitioner, alla refränger som inte följer bluesversens format och alla icke-bluestrofer, samt talade inslag har utelämnats. Refränger som följer bluesformatet har medtagits, men endast en gång. Ej heller har musiken transkriberats, och vokala inslag, såsom betoning, intensitet, falsett, elision, m.fl. finns ej medtagna. Denna typ av "avskalad" text lämpar sig inte för studiet av hela bluessånger, utan bäst för bluesverser som är i fokus i detta arbete. Tafts studie avsåg de formler som uppträder frekvent i alla former av muntlig dikt. I blues utgör versraden eller halva versraden formelns struktur, och blues är en "flytande" form av sång.

I föreliggande artikel har alla versrader för den aktuella textdelen medtagits. Undantag markeras med [...].

I bluestexterna på konkordans.se/Dylan61/mainwebsite_html/taft.htm har Taft använt följande markeringar:

??? för text som inte kunnat transkriberas
xxx yyy för text som är av osäker natur
[.....] för textdelar som varierar på en repetitiv rad
: markerar cesura

Bluestexterna är publicerade alfabetiskt efter sångarens efternamn, och för varje sång finns information om sångarens namn, sångtitel, ort och datum för inspelningen, inspelnings- och skivinformation: matris-nummer, 78rpm-skivans katalognummer, LP-skivans katalognummer, och slutligen själva transkriptionen som följande exempel visar:

Johnson, Robert

Sweet Home Chicago

San Antonio, 23 Nov. 1936

(SA-2582-) Vo-03601 OJL-17

Ooh : baby don't you want to go

Back to the land of California : to my sweet home Chicago

Now one and one is two : three and two is four

I'm heavy loaded baby : I'm booked I've got to go

Now two and two is four : four and two is six

You going to keep on monkeying around here *pin boy* : you going to get your ??? in a fix

Now six and two is eight : eight and two is ten

His wife get tricky one time : she sure going to do it again

I'm going to California : *some passing in my byway*

Somebody will tell me : that you need my help some day

Denna transkription illustrerar också delvis de problem och den osäkerhet samt felkälla vad gäller förståelsen av en främmande kultur, som ligger i det tidsmässiga och kulturella avståndet mellan sångare i 1920–1940-talen, svart underklass, och nedtecknare i 1970-talet, vit medelklass.

”*pin boy* ” på rad 6 skall vara ”friendboy” som är ett omvänt boyfriend, således inte pojkvän, utan vän av manligt kön, vilket var en vanlig beteckning bland svarta i Södern, liksom friendgirl kontra girlfriend, åtminstone fram till 1940-talet.⁴⁸ På rad 8 skall ”His wife” också vara ”friendboy”. Här är det framförallt det kulturella avståndet som spelar in. Rad 9 har “ *some passing in my byway* “, vilket skall vara “from there to Des Moines, Iowa”, vilket onekligen ger en annan mening.

Det bör påpekas att det finns mer omfattande och ibland säkrare transkriptioner än de som här använts. När det gäller omfattningen bör framförallt R.R. Macleods transkriberingar i 12 volymer⁴⁹ nämnas, men Tafts transkriberingar var de enda som var tillgängliga i elektronisk form, vilket är förutsättningen för att skapa en konkordans maskinellt. Det totala antalet texter i prewar blues har uppskattats till runt 10.000 och de som används här utgör således cirka 20 % av totala antalet.⁵⁰



Robert Johnson, 1911–1938

Bob Dylans lyrik

*I've been living the **blues**
Ev'ry night without you*
Bob Dylan ⁵¹

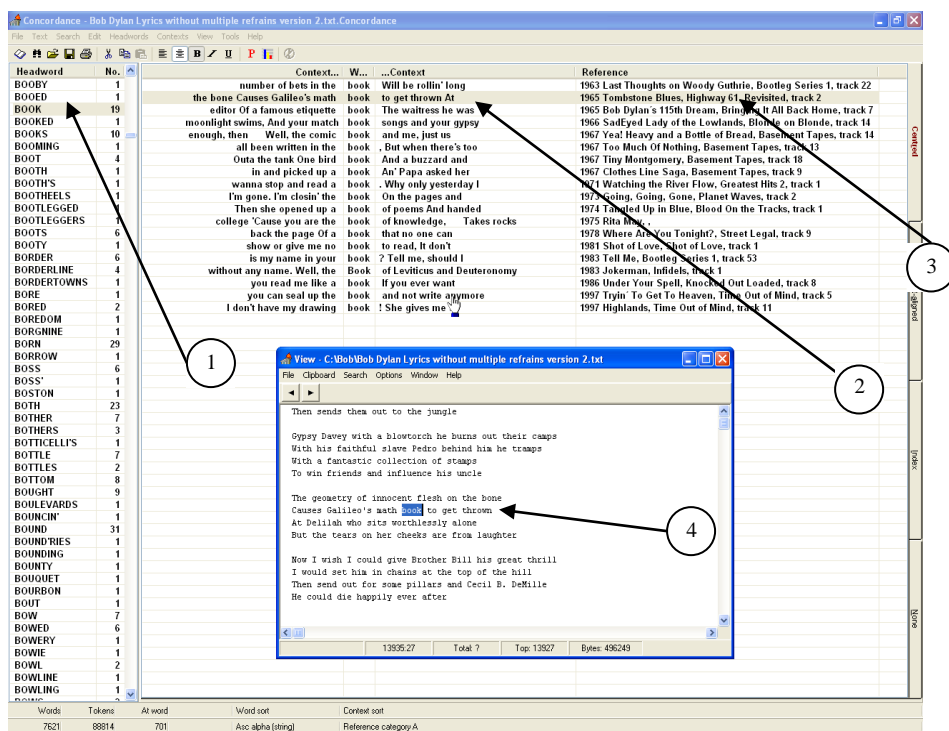


De sångtexter av Bob Dylan som används i detta arbete fanns publicerade i augusti 2004 på www.bobdylan.com, således fram till och med albumet *Love and Theft*. Totalt fanns 464 titlar, men av dessa var 101 skrivna av andra författare än Bob Dylan, eller var traditionella texter som Dylan inte har copyright på, eller texter där copyrighten endast avser arrangemang. Resterande 363 titlar finns redovisade på Internet.⁵² Texterna som medtagits i konkordansen har skalats ned på samma sätt som redovisats för blues-texterna ovan. Refränger har endast medtagits en gång för en specifik sång och det samma gäller för versrader som repeteras. Titlar som Bob Dylan har copyright på, men som trots detta inte publicerats på www.bobdylan.com redovisas i samma dokument på Internet. Dessa 78 titlar borde ha räknats in i denna korpus, men svårigheten att finna en ”auktoriserad” textversion har gjort att de ej medtagits. Ej heller har Dylans publicerade böcker, experimentromanen *Tarantula* och den självbiografiska *Chronicles*, medtagits då de faller utanför syftet i föreliggande arbete. Även texter på skivkonvolut vilka publicerats i andra sammanhang, såsom de långa, delvis självbiografiska *11 Outlined Epitaphs* och *Some other Kinds of Songs....*,⁵³ vilka i många fall är i diktform, och skulle kvalificera som lyrik, har inte medtagits i korpus.

Konkordanser och formler

*Oh, Mama, could this really be the end
to be stuck in Mobile
with the Memphis **blues** again*
Bob Dylan ⁵⁴

Här skall endast ges en kort introduktion till arbetsverktyget konkordans, och dess användning som hjälpmedel inom litteraturvetenskapen. Konkordansprogrammet visar:



Bob Dylan Lyrics Concordance på PC. (Konkordanserna som publicerats på Internet har samma information, men något annorlunda layout.)

- (1) en fullständig ordlista med antal förekomster av respektive ord
- (2) en konkordans med det valda huvudordet, i detta fall ”book” och kontexten i originaltexten
- (3) vilken sång textraden ingår i, tillkomstår och på vilken skiva sången debuterade
- (4) i ett separat fönstret visas den fullständiga lyriken för den valda sången

Dessutom visas totala antalet unika ord och totala antalet förekomster (token). Totala antalet ord i förhållande till antalet unika ord, det s.k. Type/token ratio, är för Dylan-konkordansen 11,7 och för blues-konkordansen 33,5, vilket kan illustrerar en grundläggande skillnad mellan ”elit” (här kanske bättre ”populär”) och mer ”folklig”,⁵⁵ oral poesi. Ett lägre type/token-värde indikerar en mer varierad text.

En konkordans utför naturligtvis ingen analys, utan presenterar den utvalda korpus på ett sätt som underlättar analysarbetet. Här har tre olika konkordanser skapats, en för blues, en för Bob Dylans lyrik och en sammanslagen konkordans som ger oss möjlighet att analysera båda korpusarna i ett sammanhang.

Tafts analys av blueslyrik utgår från Milman Parrys forskning kring muntlig poesi i Illiaden och Odyséen,⁵⁶ där Parry definierat begreppet ”formel”, som är en oundgänglig grund i muntlig diktning, speciellt när den, som i bluesen, framförs i musikalisk form.⁵⁷ Parrys lärjunge Albert B. Lord har fortsatt studierna i episka hjältesånger i illiterata delar av Serbien under 1930-talet och visat på hur dessa sångare genom ett förråd av episka formler, stereotypa byggbitar, med fasta ordvändningar, som finns i synonyma utformningar av olika längd för att kunna fogas in i versmåttet, lyckas framföra mycket långa diktcykler, ibland flera timmar långa och upp till flera dagar.⁵⁸ Parrys och

Lords analyser visar att sångaren inte lärt sig sina sånger utantill utan återskapade dem varje gång de framfördes.⁵⁹ Parrys definition av begreppet *formel* lyder:

In the diction of bardic poetry, the formula can be defined as an expression regularly used, under the same metrical conditions, to express an essential idea. What is essential in an idea is what remains after all stylistic supefluity has been taken from it.⁶⁰

Även om denna definition kritiserats och diskuterats, så finns det ingen annan definition som vunnit konsensus. Av andra viktiga verk som har analyserats ur formelsystematisk synpunkt kan nämnas Joseph Duggan, *The song of Roland: Formulaic style and poetic craft* från 1973, vilken bygger på författarens egen konkordans publicerad några år tidigare. När man läser Millman Parrys doktorsavhandling från 1928 är det inte lätt att inse att den till stor del bygger på två konkordanser, Guy Lushington Prendergasts *A complete concordance to the Iliad of Homer* publicerad 1875 och Henry Dunbar, *A complete concordance to the Odyssey and Hymns of Homer* publicerad 1880. Poeten och litteraturforskaren Jesper Svensbro har i samband med utgivningen av den tryckta konkordansen till Vilhelm Ekelunds skrifter år 2000 kommenterat, förutom Ekelunds diktning, också Prendergasts konkordans med att "[i]bland gav konkordansen mig rentav känslan att veta mer om dikten än diktaren själv!" och "[e]n konkordans till en författares verk kan [...] få oss att upptäcka ting som varken författaren eller vi själva skulle ha kunnat föreställa oss utan den".⁶¹

Tafts resultat från analysen av blueskonkordansen är att de tjugo mest frekventa formlerna i bluesmaterialet är:⁶²

| Formel utan rim | | Formel med rim | |
|-----------------|---------------------------|----------------|--------------------------|
| X1 | I have the blues | R1 | I have the blues |
| X2 | I come to some place | R2 | I cry |
| X3 | I go away from some place | R3 | What am I going to do |
| X4 | I have a woman | R4 | Everywhere I go |
| X5 | I quit my woman | R5 | I will be gone |
| X6 | I love you | R6 | I'm going back home |
| X7 | I tell you | R7 | It won't be long |
| X8 | I treat you bad/good | R8 | Some thing is on my mind |
| X9 | I woke up this morning | R9 | I treat you right |
| X10 | I am worried | R10 | I'm leaving town |

Några slutsatser är att kärlekstemat är frekvent (X4, X5, X6, X8, R9), och att den personliga kommunikationen en-till-en dominerar, medan den i särklass vanligaste formeln "I have the blues" definierar hela sång-genren. Jag-centreringen är stark; 19 av de 20 formlerna innehåller *I* eller *my*. En stor del av formlerna behandlar någon form av resande eller förflyttning (X2, X3, R4, R5, R6, R10), vilket reflekterar den realitet som många svarta levde i under första delen av 1900-talet med migration från jordbruksbygderna i Södern till urbana områden i både södra och norra USA. Den mest frekventa formeln i hela blues-korpusen är *go to some place*, vilket understryker vandringstemat i prewar bluesen. Den oro som dessa förändringar leder till illustreras av de formler som betecknar instabilitet och oro (X10, R3, R8) och reaktionen på oron (R2). Även formeln *I woke up this morning* (X9) kan föras till gruppen av formler som betecknar "oro", genom att den ofta beskriver ett uppvaknande från en lugn, ofta kärleks-, situation till en

där oron griper tag i sångens ”jag”. Många av de teman som ofta förknippas med blues såsom alkohol, dryckenskap, fattigdom, rasism och andra sociala problem ser inte ut att ha en så framträdande plats som det ofta tillmäts dem. Kopplingen mellan Tafts studie av formler i blues och teorierna om intertextualitet sammanfattas av Peter Welding:

The blues is most accurately seen as a music of re-composition. That is, the creative bluesman is the one who imaginatively handles traditional elements and who, by his realignment of commonplace elements, shocks us with the familiar. He makes the old newly meaningful to us. His art is more properly viewed as one of providing the listener with what critic Edmund Wilson described as "the shock of recognition" a pretty accurate description, I believe, of the process of re-shaping and re-focusing of traditional forms in which the blues artist engages.⁶³

Intertextualitetens olika ansikte

*The text is a tissue of quotations drawn from
innumerable centres of culture.*

Roland Barthes⁶⁴

Bibeln, Child-ballads, T.S. Eliot, Woody Guthrie och tveksamma intertexter

Intertexterna i Bob Dylans sånglyrik är legio, och några exempel på de som uppträder mer än bara i form av ett vagt mummel, skall här kortfattat redovisas. Bibeln som intertext⁶⁵ är inte bara aktuell för Dylan under den period 1978–1981, som kallats ”the gospel years”, utan citat, allusioner, ekon och svaga viskningar från de bibliska texterna finns på samtliga Bob Dylans album, med två kvantitativa toppar, dels på *John Wesley Harding*, 1967, ”the first biblical rock album”⁶⁶ enligt honom själv, och dels på ”gospelskivorna” *Slow train coming*, 1979, *Saved*, 1980 och *Shot of love*, 1981. Under perioden före 1978 är referenserna oftast till bibliska namn och platser samt poetiska allusioner, exempelvis ”the sad-eyed prophet” anspelande på profeten Jeremia. Redan före Dylans konvertering från judendom till kristendom 1978 innehåller mer än en tredjedel av samtliga hans komponerade sånger referenser till Bibeln. Av dessa referenser är cirka hälften från Gamla och hälften från Nya testamentet. De tre gospelskivorna innehåller, knappast förvånande, fler bibliska referenser än någonsin, och Dylan använder ”the Bible as a weapon against society’s hypocritical professed belief in it” och ”[the Bible] serves as God’s authoritative and absolute basis for its ultimate condemnation”.⁶⁷ Dylans scenframträdande under denna period formar sig till kristet-fundamentalistiska predikningar mellan sångerna. Under tiden efter den kristna pånyttfödelsen fortsätter Dylan att använda Bibeln som grund för aforistiska uttryck, och antalet bibliska intertexter är under tiden efter 1981 betydligt högre än före hans konverteringen till kristendom. En annan slående förändring kan ses i att antalet referenser till Nya testamentet stigit till 68 % medan endast 32 % hänvisar till Gamla testamentet.

På Dylans första skiva är endast två av texterna av hans egen hand, resterande är blues eller traditionella folksånger. På den egenkomponerade *Song to Woody* ekar referenser tydligt redan i titeln och i andra strofens ”Hey, hey Woodie Guthrie, I wrote you a song”, men även i melodin, som är Guthries *1913 Massacre*, och en intonation som är

kraftigt Guthriesk. Även Cisco Houston, Sonny Terry och Huddie Ledbetter betygar han sin vördnadsfulla respekt, som representanter för folksång och blues. Texten i fjärde strofen avslutas med ett Guthrie-citat: "We come with the dust and we go with the wind"⁶⁸ som hos Dylan blir "That come with the dust and are gone with the wind", och från Guthries *Hard Travelin'* lyfter Dylan "I've been hittin' some hard travelin', lord" men byter ut "lord" mot "too". Således en tredubbel interrelation: melodi, sångstil, text. Även *Talkin' New York*, Dylans andra egenhändiga text på debutskivan, som beskriver hans ankomst till "the big apple" 1961 och avslutas med "So long, New York [the big apple] / Howdy East Orange", har tydliga intertexter till Woody Guthries *Talking Subway* och *Pretty Boy Floyd*. Dylan har raderna "Now, a very great man once said / That some people rob you with a fountain pen" med en tydlig intertext till Woody Guthrie - "a very great man", som i *Pretty Boy Floyd* skriver "Some will rob you with a six-gun, / And some with a fountain pen". "Talking" i både Guthries och Dylans sångtitel pekar bakåt mot den s.k. "talking blues"⁶⁹ vilken definierats som "semi-rhythmic speaking or a mixture of speaking and singing".⁷⁰ Intertexterna till Guthrie är tydliga, för att inte säga övertydliga, och Dylans idealiseringen av läromästaren är uppenbar. I prosapoemet *11 Outlined Epitaphs* skriver han:

*Woody Guthrie was my last idol
he was the last idol
because he was the first idol
I'd ever met
that taught me
face t' face
that men are men
shatterin' even himself
as an idol*⁷¹

Den amerikanske retorikprofessorn och folklivsforskaren Francis James Child, utgav 1882–1898 *The English and Scottish Popular Ballads* i 10 band.⁷² Dessa ballader med rötter ner genom århundradena blev populära i 1960-talets folksångarkretsar och Dylan var inget undantag. Många av melodierna lånades fritt och användes till egna texter. Dylan fann hos Child och i andra antologier, musik som han fritt använder, men även texter som han utnyttjar och bygger vidare på:

*I have built an' rebuilt
upon what is waitin'
for the sand on the beaches
carves many castles
on what has been opened
before my time
a word, a tune, a story, a line
keys in the wind t' unlock my mind*⁷³

Några exempel på vad Dylan "built an' rebuilt / upon" är *Westron Winde*, daterad till ca 1530:

*Westron winde, when will thou blow
The smalle raine downe can raine
Christ yf my love were in my armes
And I yn my bed againe*

I Dylans *Tomorrow is a long time* infogas de två sista verserna, om det inte är så att detta är en generell formel i kärlekslyrik.

*Yes, and only if my own true love was waitin´
Yes, and if I could hear her heart a-softly poundin´
Only if she was lyin´ by me
Then I´d lie in my bed once again*⁷⁴

Lord Randal, som finns med i Childs balladsamling som # 12, med 15 olika versioner och vars tidigast tryckta text är från 1787, men troligen bygger på en betydligt äldre upplaga, har en fråga/svar-struktur som Dylan använder i *A Hard Rain´s A-Gonna Fall*,⁷⁵ där frågornas struktur i *Lord Randal*

*O, WHERE ha you been, Lord Randal, my son?
And where ha you been, my handsome young man?*

har transponerats till

*Oh, where have you been, my blue-eyed son?
Oh, where have you been, my darling young one?*

i Dylans tappning, medan svaren i Dylans text i surrealistiska termer beskriver ett holocaust-liknande-harmagedon-hopplöst-allmän-tillstånd i motsats till balladens individ-centrerade kärleksproblem. *Scarborough Fair* är en vitt spridd sång från vilken Dylan använder en strof. ”*Girl Of The North Country* is based on a song I heard him [Martin Carthy] sing - that *Scarborough Fair* song, which Paul Simon, I guess, just took the whole thing”,⁷⁶ (och Simon satte sig själv som författare till !) medan Dylan bara utnyttjade första strofen:

*Are you going to Scarbourough Fair ?
Parsley, sage, rosemary and thyme,
Remember me to one who lives there,
For once she was a true love of mine.*

och formade om den till:

*Well, if you´re travelin´ in the north country fair,
Where the winds hit heavy on the boarderline,
Remember me to one who lives there,
She once was a true love of mine.*⁷⁷

När det gäller en annan tidig, traditionell ballad, *The leaving of Liverpool*, så ligger Dylans *Farewell*, som ett raster över dess föregångare, en palimpsest,⁷⁸ och skall snarare ses som en omskrivning än en intertext. *Lord Franklin* ger svaga ekon i Dylans *Bob Dylan´s Dream*,⁷⁹ och Dylans *With Good on our side*⁸⁰ lånar sitt tema från Dominic Behans *The patriot game* och båda bygger melodiskt på den äldre *The Merry Month of May*. Listan på intertexter från 1600-, 1700- och 1800-talsballader kan göras lång. Några exempel är: *Percy´s Song*, 1963 - *The Wind and the Rain*, *Restless Farewell*, 1963 - *The Parting Glass*, *Where Teardrops Fall*, 1989 - *The unfortunate Rake*. Intertexterna från Woody Guthrie och tidiga ballader som var populära i folksångarkretsen i Greenwich

Village i New York finner man tydligast och nästan enbart i Dylans sånglyrik under första hälften av 1960-talet.

I Bob Dylans texter omnämns olika konstnärer relativt ofta. Några exempel är Michelangelo, Botticello, Beethoven och de författare som omtalas är också ofta de som används som intertextgivare. Listan innehåller: Shakespeare, Verlaine, Arthur Rimbaud, F. Scott Fitzgerald, T.S. Eliot, Ezra Pound, Cecile B. DeMille, Erica Jong, Friedrich Nietzsche och Karl Marx. Av dessa finns det ett eko av T.S. Eliot i Dylans ”In the *wasteland* of your mind”,⁸¹ och exemplen kan mångfaldigas för dessa litterära storheter. En som dock inte namngives i någon Dylantext är Alexander Pope, men flera analytiker⁸² har sett en intertext, ett direkt citat, i Dylans ”Fools rush in where angels fear to tread”⁸³ från Alexander Popes diktverk *An Essay on Criticism*,⁸⁴ men just detta citat har tidigare använts i en sångtext av Johnny Mercer 1940, som spelats in av bl.a. Glenn Miller, 1940, Frank Sinatra med Tommy Dorseys orkester, 1940, och Sinatra spelade in samma titel 1947, 1960 och 1965 samt Ricky Nelson 1963. Elvis Presley spelade in titeln 1972 och på en annan, mer känd titel, *I can't help falling in love*, från 1961 ingår textraden ”Wise men say only fools rush in”. Dylan har uttalat sig uppskattande om samtliga dess artister, och troligen har han hämtat citatet från en av dessa skivor, snarare än direkt från Alexander Pope. Det är inte alltid säkert att intellektualisering leder rätt utan ibland kan inspirationen ligga på ett betydligt ”lägre” plan.

Blues som intertext. Bluesinfluenser pre-Columbia.

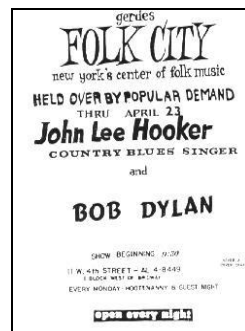
*I can feel it in the wind and it's upside down
I can feel it in the dust as I get off the bus on the outskirts of town
I've had the Mexico City blues since the last hairpin curve
I don't wanna see you bleed, I know what you need but it ain't what
you deserve
Bob Dylan*⁸⁵

Långt innan Bob Dylan startade sin karriär som ”Columbia recording artist” 1961 hade han ett starkt intresse för bluesmusik. Hans barndomsvän John Bucklen berättar att ”[w]e visited Jim Dandy [...] often. [...] he was a Negro, involved with the blues”. Jim Dandy hade ett radioprogram på den lokala radiostationen sommaren 1957. Vid besöken hos Jim Dandy, berättar Bucklen, att han och Bob ”spent hours playing old blues and R&B disks”.⁸⁶ Under åren på highschool i Hibbing 1957–58 hade Bob Zimmermann komponerat en blues för sin grupp Golden Chords med titeln *Big black train* med det typiska bluesmönstret AAB och med en mycket enkel text.⁸⁷ Vid Bob's examen från Hibbing High 1959 fick han i examenspresent ett antal 78rpm-skivor med Huddie Ledbetter, Leadbelly, folk- och bluesmusiker, och enligt Bucklen var Bob helt uppslukad av musiken: ”This is the thing! This is the thing!”⁸⁸

När Bob var 19 år, 1960, och hade börjat på universitetet i Minneapolis, hade han enligt Shelton⁸⁹ skrivit en blues ”One eyed Jacks” där bluesrader från Blind Lemon Jeffersons *See that my grave is kept clean* och *Jack O'Diamonds* transponerats till:

*The queen of his diamonds
And the jack his knave
Won't you dig my grave
With a silver spade?*

Denna text har aldrig utgivits officiellt, men på de så kallade Karen Wallace tapes⁹⁰ från S:t Paul, Minnesota, i maj 1960 sjunger Dylan delar av sången förutom en rad standard-folksånger, vilket inkluderar några blues- och några Guthrie-sånger. Den privatinspelning som gjordes ett par månader senare, september 1960, innehåller mest Guthrie-sånger. På en privatinspelning i februari 1961, bara ett par månader före första studioinspelningen i november 1961, då han förutom sina två egenhändigt skrivna sånger höll sig till standardrepertoaren av folksånger och några blues, efter att ha träffat enmansbluesbandet Jesse Fuller, då 64 år gammal, i Denver sommaren 1960, inkluderar Fullers *San Fransisco Bay Blues* vilken snabbt blev en del av Bob's repertoar. Bob läste Woody Guthries bok *Bound for glory* och lånade fritt skivor av sina vänner, t.ex. Elizabeth Cotten's *Negro Folk Songs and Tunes*.⁹¹



I april 1961, efter att ha flyttat till New York, uppträder Dylan under två veckor på Gerde's Folk City före huvudnumret bluesångaren John Lee Hooker. I september samma år träffar han bluesångarna Victoria Spivey och Lonnie Johnson på samma klubb, och senare spelar han munspel på Harry Belafonte's skivinspelning av *Midnight special*. I februari 1962 uppträder bluesångaren Big Joe Williams på Gerde's och Dylan spelar några låtar tillsammans med honom, och i mars samma år spelar han munspel på en skivinspelning med Big Joe och Victoria Spivey. Dylans kommentar:

*Well, I got a harmonica job, begun to play
Blowin' my lungs out for a dollar a day*⁹²



Bob Dylan, Victoria Spivey, okänd, Big Joe Williams, mars 1962

Under denna tid skrev Dylan några sånger med stark kritik mot rasdiskrimineringen och med djup känsla för de svartas kamp för lika rättigheter, *Death of Emmett Till*, *Talkin' John Birch Paranoid Blues* och *Only a pawn in their game*. I juli 1963 uppträdde han

tillsammans med bl.a. Pete Seeger vid ett möte i Greenwood, Mississippi för att få de svarta bomullsarbetarna att registrera sig till ett förestående val. På Newport Folk Festival 1963-1964-1965 medverkar Dylan och här uppträder också bluesartister som till exempel Mississippi John Hurt vilken gjorde sina enda skivinspelningar 1928, men ”återupptäcktes” 1961 som 72-åring och var med på Newport Folk Festival fram till sin död 1966, och även andra, äldre bluesmusiker fick nu en andra karriär, såsom Sleepy John Estes, Bukka White, Skip James, Big Joe Williams, Son House, Reverend Gary Davis, Elizabeth Cotton, Jesse Fuller, Mance Lipscomb, Gus Cannon, Memphis Billie B. och Lightning Hopkins.

Såsom framgår av ovanstående hade Bob Zimmermann/Bob Dylan redan från tidiga tonåren ett intresse för svart musik och kultur, vilket visade sig både som en genuin inlevelse i den svarta musiken och även för den svarta frihetskampen under påverkan av folkmusikrörelsen i början av 1960-talet.



Greenwood juli 1963

Blue, blues och bluesartister

*Mama's in the fact'ry
She ain't got no shoes
Daddy's in the alley
He's lookin' for the fuse
I'm in the streets
With the tombstone blues*
Bob Dylan⁹³

Tidigare har vi konstaterat att blues är en starkt jag-centrerad sånglyrik där 19 av de 20 formler som Taft identifierade som de mest frekventa innehåller pronomina *I* eller *my*. Även Dylans lyrik har ett dominerande diktargag som för ordet, vilket beräknat på de oftast förekommande pronomina⁹⁴ utgör 6 %, således vart 17:e ord i hela Dylans produktion, att jämföras med vart 10:e ord i den exceptionellt jagcenterade blueskorpussen. Ord som *blues*, *blue* och namn på *bluesartister* är en mycket konkret koppling mellan Bob Dylan och bluesen, även om ordet *blue*, kan uppträda både som adjektiv och som verb, inte är någon säker indikator. Ordet *blues* förekommer endast nio gånger, av totalt 88.814 token,⁹⁵ i hela Dylan-korpussen (samtliga dessa nio förekommer i ingresserna till olika kapitel i föreliggande artikel) medan blueskonkordansen innehåller 656 förekomster, av totalt 234.395 token, av ordet *blues*. Detta är en förvånansvärt låg siffra i Dylantexterna, men kanske ändå mer förvånande är att ordet *blues* endast utgör 0,3 % av totala antalet ord i blueslyriken.

Ordet ”*blue*”, som verb med betydelsen ”nedstämd” eller ”deprimerad”, förekommer sparsamt i Dylans texter. Bara vid åtta tillfällen används ordet i denna betydelse, och i dessa få fall, utom ett, är det diktarjaget som ”was feelin’ sad and feelin’ blue”, ”feelin’ kinda lonesome and blue” eller ”lonely and blue, mistreated too”. Den självömmande tonen är genomgående. Detta gäller också de 150 förekomster av ordet *blue* som uppträder i blueskonkordansen, av vilka endast ett mindre antal avser *adjektivet* blue, och där känslan av hopplös nedstämdhet ibland förstärks genom hopning som i ”... feeling bad, always down-hearted, blue, disgusted and sad”.⁹⁶

De bluesartister som Bob Dylan direkt namnger i sina sångtexter är Ma Rainey, Blind Willie McTell, Charley Patton och Big Joe Turner. Då Robert Hilburn intervjuade Dylan 1984 kommenterade han sin tidiga intertext och intermusik:

When I started, I combined other peoples styles unconsciously [...] I crossed Sonny Terry with the Stanley Brothers with Roscoe Holcombe with Big Bill Broonzy with Woody Guthrie [...] all the stuff that was dear to me. Everybody else tried to do an exact replica of what they heard. [...] I had to take the songs and make them mine in a different way.⁹⁷

De sångtitlar som innehåller ordet *blues* är i huvudsak från perioden före 1966 med några nedslag under 70-talet och ett vardera på Dylans album, *Time out of mind* respektive *Love and Theft*. Antalet förekomster av ordet ”blues” är alltså större i sångtitlarna än i själva sångtexterna. Det är således ingen självklarhet att en sångtitel som innehåller ordet *blues* verkligen har en text med bluesstruktur.

| Sångtitel | Blues-struktur | År |
|---|----------------|------|
| Talkin' John Birch Paranoid Blues | Talking blues | 1962 |
| Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues | Talking blues | 1962 |
| Hero Blues | AAB | 1962 |
| Poor Boy Blues | AB | 1962 |
| Bob Dylan's Blues | ABC | 1963 |
| Talkin' World War III Blues | Talking blues | 1963 |
| North Country Blues | - (ballad) | 1964 |
| Black Crow Blues | AAB | 1964 |
| Outlaw Blues | AAB | 1965 |
| Subterranean Homesick Blues | - | 1965 |
| Just Like Tom Thumb's Blues | ABCD | 1965 |
| Tombstone Blues | Refräng ABC | 1965 |
| Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again | - | 1966 |
| Living the Blues | ABC | 1970 |
| Call Letter Blues | AAB | 1974 |
| Money Blues | AAB | 1975 |
| Dirt Road Blues | AAB | 1997 |
| Lonesome Day Blues | AAB | 2001 |

Bluesen som metrisk struktur

*I got my walkin' shoes
An' I ain't a-gonna lose
I believe I got the walkin' blues*

Bob Dylan har använt bluesens metrisk grundstruktur AAB, såsom den definierats i kapitlet ”Blueskorpus”, i sånglyrik under hela sin författargärning, men som framgår av nedanstående så är antalet titlar med klar bluesstruktur flest under tiden före 1967, med några nedslag under 1970-talet, samt på skivorna strax före och efter de två hyllningsalbumen till bluesen och folkmusiken, *Good As I been To You* från 1992 och *World Gone Wrong* från 1993.

| Sångtitel | Bluesstruktur | År |
|---------------------------------|-----------------|------|
| Hero blues | AAB | 1962 |
| Poor boy blues | ABC | 1962 |
| Standing on the highway | AAB med hopning | 1962 |
| Walkin down the line | AAABC | 1962 |
| Rocks and gravel | AAB | 1962 |
| Down the highway | AAB | 1963 |
| Denise | AAB | 1964 |
| Guess I'm doin fine | AAB | 1964 |
| Ballad of Hollis Brown | AAB | 1964 |
| Black crow blues | AABC | 1964 |
| She belongs to me | AAB | 1965 |
| California | AAB | 1965 |
| Outlaw blues | AAB | 1965 |
| Long distance operator | AAB | 1965 |
| Maggies farm | AABCD | 1965 |
| Sitting on a barbed-wire fence | AAB | 1965 |
| Silent weekend | AAB | 1967 |
| Down along the cove | AAB | 1967 |
| Call letter blues | AAB | 1974 |
| Meet me in the morning | AAB | 1975 |
| Money blues | AAB | 1975 |
| Gonna change my way of thinking | AAB | 1979 |
| Cat's in the well | AAB | 1990 |
| 10.000 men | AAB | 1990 |
| Dirt road blues | AAB | 1997 |
| Lonesome day blues | AAB | 2001 |
| Summer days | AAB | 2001 |

Det finns ett antal Dylansånger vilka musikaliskt har en klar bluesstruktur, som till exempel *Highway 61*, men dess metrisk struktur är ABCDEF, vilket här exkluderar den från att vara en blues. För att få en heltäckande bild av Dylans användning av blues borde både text, musik och sångfrasering analyseras, vilket ligger långt utanför föreliggande arbete. En sång som *Corrina, Corrina* från 1963 är en blues både textmässigt, musikaliskt och i sångfrasering, och i *Lyrics 1962–2001* anges copyrighten utan inskränkning tillhöra Bob Dylan. På Internet står den som ”arranged by Bob Dylan”, och på konvolutet till skivan står ”Adapted and arranged by Bob Dylan”, och ”adapted”, alltså bearbetad, är den mest korrekta benämningen. Här kan det starkt ifrågasättas om inte gränsen för intertextualitet har överskridits.⁹⁹

| | |
|---|---|
| Dylan har följande text Corrina, Corrina | Bo Chatmon, <i>Corrine Corrina</i> ; 1928 |
|---|---|

| | |
|--|---|
| <p>Corrina, Corrina, Gal, where you been so long? I been worr'in' 'bout you, baby, Baby, please come home. I got a bird that whistles, I got a bird that sings. But I ain' a-got Corrina, Life don't mean a thing.</p> <p>Corrina, Corrina, Gal, you're on my mind. I'm a-thinkin' 'bout you, baby, I just can't keep from crying.</p> | <p>Corrine Corinna : where you been so long Ain't had no loving : since you been gone <u>Robert Johnson, <i>Stone in My Passway</i>; 1937</u> I have a bird to whistle : and I have a bird to sing I got a woman that I'm loving : boy but she don't mean a thing <u>Bo Chatmon, <i>Corrine Corrina</i>; 1928</u> Corrine Corinna : that old pal of mine You left me walking the road : and then crying</p> |
|--|---|

Bluesformler

Formeln såsom den definierats i tidigare kapitel: “*as an expression regularly used, under the same metrical conditions, to express an essential idea*”¹⁰⁰ användes troligen i prewar blues mest för att stödja memoreringen av en sång, knappast som en intertext, utan det var här fråga om att *medvetet* använda formlerna för att bygga upp en mer eller mindre ny text. Därför kan en viss blues bestå av ett antal formler med en mindre del ”nyskapad” text, vilket under en enda sång kan ge lyssnaren ”the shock of recognition” flera gånger. I Bob Dylans fall används formlerna oftast som en liten del av en längre nykomponerad textmassa. Formeln blir här ett sätt för Dylan att, medvetet eller omedvetet, signalera sin tillhörighet i den långa bluestraditionen.

Ett exempel då Dylan använder en bluesrad som ironi är:

*Rita May, Rita May
You got your body in the way
You're so damn nonchalant
But it's your mind that I want*¹⁰¹

vilket parodierar Robert Johnsons *Honeymoon blues* från 1937

*Betty Mae Betty Mae : you shall be my wife some day
I wants a little sweet girl : that will do anything that I say*

Detta sätt att använda en bluesrad, här är det inte fråga om en bluesformel, är en engångsföreteelse i Dylans produktion.

Den riktning som vill se de intertextuella sambanden som en dialog med tidigare texter kan möjligen acceptera Dylans text som en dialog med Robert Johnson, även om det sker på en relativt enkel poetisk nivå från Dylans sida.

*Do you love me, or are you just extending goodwill?
Do you need me half as bad as you say, or are you just feeling guilt?
I've been burned before and I know the score
So you won't hear me complain.
Will I be able to count on you,
Or is your love in vain?*¹⁰²

Robert Johnsons *Love in vain* från 1937 har ett betydligt djupare innehåll.

*And I followed her to the station : with a suitcase in my hand
Well it's hard to tell it's hard to tell : when all your love's in vain
When the train rolled up to the station : I looked her in the eye
Well I was lonesome I felt so lonesome : and I could not help but cry
The train it left the station : with two lights on behind
Well the blue light was my blues : and the red light was my mind
Robert Johnson, *Love in vain*; 1937*

De två sista citerade versraderna hade använts av Blind Lemon Jefferson elva år tidigare i *Dry southern blues*:

*A train left the depot : with a red and blue light behind
Well the blue light's the blues : the red light's the worried mind*

Det stora antalet bluesreferenser som Dylan använder i sina sångtexter finner man, inte förvånande, i lyrik från 1960-talet. Det var då den unge sångpoeten ville visa folkmusik-kretsarna i New York att han kunde sin bluesbibel. Robert Johnsons *Cross road blues* från 1936 med verserna:

*I went to the crossroads : fell down on my knees
Asked the Lord above have mercy : save poor Bob if you please
Mmm standing at the crossroads : I tried to flag a ride
Didn't nobody seem to know me : everybody passed me by*

omvandlas hos Dylan till

*Well, I'm standin' on the highway
Tryin' to bum a ride, tryin' to bum a ride
Tryin' to bum a ride.
Nobody seem to know me
Everybody pass me by¹⁰³*

med upprepning av *tryin' to bum a ride* vilket ger en eftertänksamhet eller tveksamhet inför att berätta om misslyckandet att i berättarjagets ensamhet ingen bryr sig om honom: "everybody pass me by".

I *Honey, just allow me one more chance* har Dylan liksom i fallet med *Corrina, Corrina*, kanske använt en "cut-and-paste approach to history" som går över gränsen för intertextualitet. Dock bör det nämnas att Dylan anger både Henry Thomas och sig själv som textförfattare. Deras version lyder:

*Honey, just allow me one more chance
To get along with you.
Honey, just allow me one more chance
Ah'll do anything with you.
Well, I'm a-walkin' down the road
With my head in my hand,
I'm lookin' for a woman
Needs a worried man.
Just-a one kind favor I ask you
'Low me just-a one more chance.¹⁰⁴*

Dylans tillägg är ganska substantiella och kan räknas som en dialog med föregångaren:

Honey allow me a-one more chance : I only I will treat you right
Honey won't you allow me a-one more chance : I won't stay out all night
Honey won't you allow me a-one more chance : I take you to the ball in France
One kind of favor I'll ask of you : just allow me just one more chance
Henry Thomas, *Honey, Won't You Allow Me One More Chance*; 1927

Blind Lemon Jefferssons *See that my grave is kept clean*, inspelad 1927, innehåller textraden *Well, there is just one kind favor I ask of you* vilket kan vara grunden för både Henry Thomas och Bob Dylan. En annan intertext från Blind Lemon kan vara "If your heart ain't rock, sugar it must be marble stone" från *Lonesome house blues*, 1927, vilket Dylan vänder på och transponerar till

Like a poor fool in his prime
Yes, I know you can hear me walk
But is your heart made out of stone, or is it lime
*Or is it just solid rock?*¹⁰⁵

Även i en surrealistisk text av Dylan kan en bluesintertext infogas, till synes helt omedvetet, och utan att det signaleras eftersom musiken inte är blues. Sam Butler har i *Some Screamed High Yellow*, 1926, följande text: "Mama I got a notion : honey and I believe I will / Catch a long jumping Judy : go on across the hill", där den okända Jumpin' Judy¹⁰⁶ får sällskap med den mer kände Rasputin, som trots sin värdighet, och sin hypnotiska förmåga, inte kan stå emot Judys dödande blickar.

Well, jumpin' Judy can't go no higher
She had bullets in her eyes, and they fire
Rasputin he's so dignified
*He touched the back of her head an' he died*¹⁰⁷

Ovanstående provkarta på bluesintertexter har mest bestått i enstaka ord, men även hela bluesformler finns väl representerade under Dylans första kreativa period. En sådan formel är de två första versraderna i Charley Patton's *Poor Me*, 1934.

Don't the moon look pretty : shining down through the tree
I can see Bertha Lee : Lord but she can't see me

med ett antal varianter av andra versraden där Patton infogat namnet på sin fästmö, medan Joe Stone, *It's Hard Time*, 1933, har "I can see my fair brown : swear to God that she can't see me", och det tidiga exemplet på denna formel, Walter Davis, *M. and O. Blues No. 3*; 1932, har det enkla "I can see my baby : but I swear that she can't see me", liksom Bob Campbell, *Shotgun Blues*, 1934 "I can see my baby : and she can't see me". Det äldsta exemplet på denna formel i blueskorpusen är Texas Bill Day's *Billiken's Weary Blues*, 1929, vilken har samma första vers medan andra versen är helt egen "Don't your house look lonesome : when your good girl is fixing to leave". Bob Dylan tar den första versen från denna formel, varierar den med sun / sea och kombinerar med en formel från Leroy Carr, *Alabama woman blues*, 1930: "Don't the clouds look lonesome : across the deep blue sea / Don't my gal look good : when she's coming after me" för att få en hel bluesstrof i vilken också den för bluesen karakteristiska järnvägen inkorporeras.¹⁰⁸

Well, I ride on a mailtrain, baby

[...]
Don't the moon look good, mama
Shinin' through the trees?
Don't the brakeman look good, mama
Flagging down the "Double E"?
Don't the sun look good
Goin' down over the sea?
Don't my gal look fine
When she's comin' after me?¹⁰⁹

Leroy Carr's ovan nämnda *Alabama woman blues* innehåller även järnvägstermer, i detta fall namnet på en järnvägslinje. Dessa var viktiga för Södern både för transport av bomull, och, vilket är viktigast i bluestexterna, både positivt och negativt, som flyktväg och möjligheten att börja ett nytt liv i storstaden, men också som en *längtan* när en älskad återkommer respektive som en *risk* att se en älskad person försvinna, kanske för gott. Symboliskt blir tåget och järnvägslinjerna en oövervinnerlig kraft, och "the brakeman" är en viktig person som kan hjälpa eller stjälpa en planerad flykt eller återkomst.

*Did you ever go down : on the Mobile and K C line
I just want to ask you : did you ever see that girl of mine*

*Don't the clouds look lonesome : across the deep blue sea
Don't my gal look good : when she's coming after me
Leroy Carr, Alabama Woman Blues; 1930*

Dylans *Rocks and gravel* från 1962 är en av hans tidigaste kompositioner, som på www.bobdylan.com står med hans copyright, men som inte tagits med i *Lyrics*, och den är en "cut-and-paste" produkt, vilken aldrig givits ut på en officiell skiva, men spelades in för *The Freewheelin' Bob Dylan*.¹¹⁰

*Takes rocks and gravel, baby, make a solid road,
Make a solid road.*

*Takes a good woman mama,
To satisfy my weary soul.*

Have you ever been down on that Mobil and K. C. line?

*Well I just wanna ask you,
If you seen that gal of mine,
Don't the clouds look lonesome shining across the sea,
Don't my gal look good,
When she's comin' after me?*

Bluesformeln eller mer korrekt de fyra bluesformlerna

*I stole that sweet man of mine : stole him from my best friend
And that woman done got lucky : Lord and stoled her man back again*

De har det första nedslaget i blueskorpusen av Leola B. Wilson, *Stevadore Man*, 1926, och har använts i minst ytterligare fem bluessånger i korpusen.¹¹¹ Dylan tar de två senare formlerna, men vänder upp och ned på den sista, skapar ett igenkännande av blue-

sens formler, men kröker *again* till *accident*, så att lyssnaren blir osäker på om ”the shock of recognition” är reell, eller ej.

*Well, they sent for the ambulance
And one was sent
Somebody got lucky
But it was an accident* ¹¹²

Bob Dylans *From a Buick 6* har bluesmelodin från *Milk cow blues* som intermusik, och tar det vanliga bluesrimmet *kid / keep it hid* ¹¹³ till en ny poetisk nivå.

*I got this graveyard woman, you know she keeps my kid
But my soulful mama, you know she keeps me hid
She's a junkyard angel and she always gives me bread
Well, if I go down dyin', you know she bound to put a blanket on my bed* ¹¹⁴

Bluesfrasen ”killing me by degree”, använd av bl.a. Robert Johnson och Sleepy John Estes, ger återklang i Dylans *Where are you tonight ?*, med dess samhällskritiska ”the law looks the other way”. Ytterligare ekon från bluestexterna är ”Juice running down my leg”, på *Traveling Riverside blues* av Robert Johnson 1937. I Michael Taft´s konkordans saknas den sista strofen av *Traveling Riverside blues* vilken innehåller ”You can squeeze my lemon til´ the / juice run down my leg”. ”The lemon” är en referens till genetalierna och ”squeezing the lemon” refererar till att ha sex. Orsaken till Taft´s lapsus är varken svårtydd text, hela Robert Johnsons inspelning är klar och lättolkad, och inte heller censur. I konkordansen finns åtskilliga låtar med denna text, kanske mest intensiv i Bo Chatman´s *Let me roll your lemon* från 1935: ”Baby please let me roll your lemon : and squeeze it the whole night long”, och tidigast på Joe Williams inspelning 1929 *I want it awful bad*: ”Oh let me squeeze and roll your lemon : oh baby until your good juice come”. Dylan har följande:

*I fought with my twin, that enemy within
'Til both of us fell by the way.
Horseplay and disease is killing me by degrees
While the law looks the other way
[...]
I bit into the root of forbidden fruit
With the juice running down my leg.
Then I dealt with your boss, who'd never known about loss
And who always was too proud to beg.* ¹¹⁵

Även på country-albumet *Nashville skyline* hämtar Dylan inspiration från bluesens värld. På denna ”happy-go-lucky”-skiva har *Country pie* en tokrolig enkelhet, som inte har något med blues att göra, men texten på konvolutet skriven av Johnny Cash väcker en misstanke: ”There are those who do not imitate. Who cannot imitate, But then there are those who emulate, At times, to expand further light, Of an original glow.”

Följande rader, från Dylans *Country Pie*, har en enkel, uppsluppen country-prägel:

*Saddle me up my big white goose
Tie me on 'er and turn her loose
Oh me, oh my*

Love that country pie

*I don't need much and that ain't no lie
Ain't runnin' any race
Give to me my country pie
I won't throw it up in anybody's face*¹¹⁶

Det är inte mycket som tyder på någon intertext till blues, men byter man ut ”big white goose” mot en svart/grå häst så klingar referenserna till bluesvokabulären, speciellt med tillägget ”ain't runnin' any race” vilket inte sällan uppträder som ”Well I'm going to the race track : to see my pony run / He ain't the best in the world : but he's a running son of a gun” hos Son House, tydligt. I blueskorpusen finns två exempel.

*Go and get my black horse : and saddle up my grey mare
I'm going home to my good gal : she's in the world somewhere
Blind Lemon Jefferson, Black Horse Blues; 1926
You can catch my pony : saddle up my black mare
I'm going to find a rider : baby in the world somewhere
Charley Patton, Pony Blues; 1929*

Det återstår då bara det underligt humoristiska ”Saddle me up my big white goose / Tie me on 'er and turn her loose” som kan vara en Dylansk skämtsamhet, om man inte även här vill se en annan intertext till bluesen:

*Here you come in here walking : just like a goose
You look like : somebody just turned you loose
Walter Davis, I Can Tell By the Way You Smell; 1935*

Djurmetaforer är vanliga i bluestexterna, och i Bob Dylans *New pony*, som tematiskt behandlar dygd/gudsfruktan kontra synd i form av en ”new pony” med ”great big hind legs” mot ponny som brutit benet och måste skjutas. Även här finns en bluesformel inlagd - ”fox-trot, lope and pace”, vilket genom det avvikande ordvalet signalerar för lyssnaren att vara uppmärksam.

*Once I had a pony, her name was Lucifer
She broke her leg and she needed shooting
I swear it hurt me more than it could ever have hurted her
[...]
Well, I got a new pony, she knows how to fox-trot, lope and pace
She got great big hind legs
And long black shaggy hair above her face*¹¹⁷

I bluesen, liksom ofta hos Dylan, har ponny/häst-metaforen ofta en kvinnlig och sexuell betydelse, så hos Arthur Big Boy Crudup, *Black pony blues* och Son House, *Pony blues*.

*Say she foxtrot and pace : and I rode that horse today
Yeah when morning comes : she had never broke her gait
She going to the race track at midnight : and I rode her all night long
Yeah when morning come : she had never changed her weight
She's a coal-black mare : she's got long black curly mane
Well I'll follow that horse : man in any land
Arthur Big Boy Crudup, Black Pony Blues; 1941*

*I say, the pony I'm ridin', he can fox-trot, he can lope and pace
You know, a horse with them many gaits, you know, I'm bound to win the race
Son House, Pony blues, ?*

Blues som intertext i Dylans sånglyrik på *Time out of mind* och *Love and theft*

*I see nothing to be gained by any explanation
There are no words that need to be said
You left me standing in the doorway crying
Blues wrapped around my head
Bob Dylan ¹¹⁸*

När Bob Dylan efter många år, i stort sett hela 1970-, 80- och 90-talen, utan några tydliga bluesintertexter, med undantag av några bluesnedslag på albumet *Street legal*, gav ut albumen *Good as I been to you* 1992 och *World gone wrong* 1993, i vilka han tolkar några av sina föregångares texter, varav flertalet är blues, gav detta tydliga avtryck i Dylans två kommande album med egna texter, *Time out of mind*, 1997 och *Love and theft*, 2001. På båda dessa album finns flera sångtexter med en omisskännlig doft av den amerikanska Södern, stekheta dagar, varma nätter, en mörk oro, ensamhet och desperation, där intertexter viskar dallrande mellan raderna; viskningar och ekon inte bara till blues utan till en mängd andra verk och författare samt inte minst till Dylans egna, tidigare texter. Här har Dylan skapat en mäktig trasmatteväv av stuvar, mer medvetet och genomfört än någon gång tidigare. Blues-stämningen sätts från första textradens på *Time out of mind*:

*I'm walking through streets that are dead
Walking, walking with you in my head
My feet are so tired,
my brain is so wired
And the clouds are weeping ¹¹⁹*

Vi har tidigare konstaterat att den mest frekventa formeln i hela blueskorporusens är *go to some place*, och här kombineras *walking* med oro och inre gråt, ”the clouds are weeping”. Redan på andra spåret, *Dirt Road Blues*, ger Dylan klara indikationer på vilken typ av lyrik och musik, som vid denna tid är i hans tankar med Charley Pattons ande svävande däröver som på en Chagallmålning:

*Gon' walk down that dirt road, 'til someone lets me ride
If I can't find my baby, I'm gonna run away and hide
[...]
Gon' walk down that dirt road until my eyes begin to bleed
'Til there's nothing left to see, 'til the chains have been shattered
and I've been freed
[...]
Gon' walk on down that dirt road 'til I'm right beside the sun
I'm gonna have to put up a barrier to keep myself away from everyone ¹²⁰*

Charley Pattons *Down the Dirt road blues* från 1929 är en av de möjliga förebilderna, men, oavsett vad sångtiteln säger, så sjunger Patton ”Can't go down this *dark* road by myself”:

*Every day : seem like murder here
I'm going to leave tomorrow : I know you don't want me here
Can't go down : this dark road by myself
I don't carry my rider : going to carry me someone's else*

En annan, troligare, intertext är Bobby Grants *Lonesome Atlanta blues* från 1927:

*I'm going to walk down that dirt road : till somebody lets me ride
If I can't find my baby : I'll run away and hide
I'm going back to Atlanta : down on Decatur Street
If I can't find my baby : I'll be so kind to meet*

På albumet *World gone wrong* 1993 spelar Dylan bluesen *Blood in my eyes for you*, under prewar-perioden inspelad av bland annat Mississippi Sheiks 1931, vilken återklingar i tredje versraden: "Gon' walk down that dirt road until my eyes begin to bleed".

På Dylans *Tryin' to get to heaven* är uppbrottsstämningen påtaglig i olika metaforer med väder, tågstationen, floden, tågloket, "the outlaw" och vandraren, alla på väg mot något innan den sista dörren stängs för evigt. Här färgar bluesen av sig på varje versrad.

1. *The air is getting hotter
There's a rumbling in the skies
I've been wading through the high muddy water
[...]*
2. *[...]
Now you can seal up the book and not write anymore
I've been walking that lonesome valley*
3. *People on the platforms
Waiting for the trains
[...]
I'm just going down the road feeling bad*
4. *I'm going down the river
Down to New Orleans
They tell me everything is gonna be all right
But I don't know what "all right" even means
I was riding in a buggy with Miss Mary-Jane
Miss Mary-Jane got a house in Baltimore
I been all around the world, boys*
5. *[...]
Some trains don't pull no gamblers
No midnight rambler, like they did before
I been to Sugar Town, I shook the sugar down
Now I'm trying to get to heaven before they close the door*¹²¹

Det finns så många ekon och svaga viskningar från bluestexterna att det till varje versrad förmodligen går att finna en bluesintertext, men de direkta transponeringarna kan vara svåra att peka ut, även om "muddy water" och "going down that road feeling bad" är vanliga bluesformler, varav den senare även utnyttjats av Woody Guthrie i *Going down the road*. Från blueskorpusen finns bland annat Peg Leg Howell, *Coal Man Blues* från 1926: "Went down the road : feeling bad / I feel so worried : that I ever had". En del av de mer direkta intertexterna (strof 4.) är "Been all around this whole round world" från Elizabeth Cottens *Oh, babe it ain't no lie*, vilken Dylan under senare delen

av 1990-talets turnéer spelat flitigt. Gospelsången *This train* inspelad av flera grupper på 1920-talet och av bl.a. Woody Guthrie, utnyttjar tågmetaforen för den sista resan, döden, och finns med på Bob Dylans s.k. ”Minnesota party tape” från 1961 och här, 36 år senare, utnyttjar han ursprungstextens ”This train don’t carry no gamblers, this train / two-bit whores an’ midnight ramblers” där endast de frälsta har biljett till himmeln, ”If you ride on it, you must be holy”, men det är nu (strof 5) vissa tåg som är diskriminerande medan det tidigare funnits tåg som även tog med syndare som är ”a-bound for glory”. Den fundamentalistiska kristendomen utan några förlåtande drag kritiserar, och diktjaget, som njutit syndens sötebrödsdagar får på egen hand försöka nå himmelriket, ”I been to Sugar Town, I shook the sugar down”, med alliteration och inrim. Blues-intertexterna är många, ibland tydliga men andra gånger underlag för en ny fras.

*I need your love so bad, turn your lamp down low
I need every bit of it for the places that I go*¹²²

Här är första versens andra del en vanlig bluesformel, medan andra versen med vandringstemat troligen är en dylansk egenskapelse. Formeln *turn your lamp down low* uppträder i flera pre-war blues.

*Wake up mama : turn your lamp down low
Have you got the nerve : to drive papa McTell from your door
Blind Willie McTell, Statesboro Blues, 1928*

*When you hear me walking : turn your lamp down,
turn your lamp down, lamp down low
Then turn it so : your man’ll never know
Bobby Grant, Nappy Head Blues, 1927*

Oro, ängslan och dess fysiska uttryck i form av gråt är som vi sett en ofta förekommande komponent i bluesformlerna, och ofta kombineras detta med någon metafor för övergång från ett sinnestillstånd till ett annat, eller en passage, såsom järnvägsstationen, dörrposten eller liknande övergångsmetaforer.

*You left me standing in the doorway crying
Blues wrapped around my head*¹²³

I ovanstående exempel har Dylan utnyttjat en bluesformel för första versen,

*I left my baby : standing in the back door crying
Begging and pleading : don't you leave this time
Francis Scrapper Blackwell, Back Door Blues, 1931*

medan den andra versen i Dylans *Standing in the doorway* förekommer i blueskorpusen som

*Blues on my mind : blues all around my head
Had a dream last night : that the man I love was dead
Mattie Hite; Graveyard Dream Blues, 1923*

*Blues around my shoulder : blues are all around my head
With my heavy burden : Lord I wished I was dead
Mississippi John Hurt, Blue Harvest Blues; 1928*

Även i *Standing in the doorway* använder Dylan tågmetaforen för den sista resan.

There are things I could say but I don't

*I know the mercy of God must be near
I've been riding the midnight train
Got ice water in my veins*

Här har en relativt ovanlig bluesformel utnyttjats.

*If you catch that midnight train : I might ride that midnight train too
Well I could still be riding : I don't have to be with you
Memphis Minnie, My Baby Don't Want Me No More; 1937*

Train är däremot ett vanligt ord i blueskorpusen, men förekommer, inte förvånande, mest i kombinationen ”freight train”, och godstågen utnyttjades av den fattiga befolkningen som gratis transportmedel, vilket illustreras av Clara Smith i *Freight Train Blues* från 1924.

*I asked the brakeman : let me ride the blinds
The brakeman said : Clara you know this train ain't mine
When a woman gets the blues : she goes to her room and hides
When a man gets the blues : he catches a freight train and rides*

Vi kan konstatera att intertexterna till blues både är många och i vissa fall, medvetet eller omedvetet, omformulerade eller ligger som grund för en dylansk nyskapelse med en personlig dimension. Även på Bob Dylans album *Love and theft* från år 2001, lägger han sina texter mot ett raster av blueformler, även om det här också finns en uppsjö av referenser till andra källor, höglitterära, Bibeln, barnvisor, ungdomsböcker, vilka vi dock i detta sammanhang får lämna åt sidan. Bluesformlerna är dock mer sparsamt företrädda än på det föregående albumet, men å andra sidan kanske mer frekvent direkt transponerade. Formeln ”I was raised in X, I been working in Y” förekommer ofta i blueskorpusen,. Inte sällan gäller X och Y namngivna platser såsom Algiers, Tennessee, Lauderdale, Texas m.fl. för att ge en mer lokal och intim prägel vid framförandet.

*City's just a jungle; more games to play
Trapped in the heart of it, trying to get away
I was raised in the country, I been workin' in the town
I been in trouble ever since I set my suitcase down ¹²⁴*

I blueskorpusen finner vi att Dylan transponerat den sista versraden ograverad, men däremot inte dess vandringstema. Senare i Dylans text poängteras att det är dags att dra vidare: ”Stayed in Mississippi a day too long”.

*The train I ride : don't burn no coal at all
The coal I'm burning : everybody says it's cannonballs
I mean I went to the depot : and set my suitcase down
Blind Lemon Jefferson, Easy Rider Blues, 1927*

*Now I tell you mama : now I'm sure going to leave this town
Because I been in trouble : ever since I set my suitcase down
Ishman Bracey, Leavin' Town Blues, 1928*

Den tredje sången på *Love and theft*-albumet, *Summer days*, följer i huvudsak den traditionella bluesstrukturen AAB, men bluesintertexterna är här obefintliga eller svårfång-

ade. Även *Lonesome day blues* följer AAB-mönstret, och bluesformeln ”today has been a sad/old/long day” förekommer frekvent i blueskorpus.

*Well, today has been a sad ol' lonesome day
Yeah, today has been a sad ol' lonesome day
I'm just sittin' here thinking
With my mind a million miles away*

*Well, they're doing the double shuffle, throwin' sand on the floor
Well, they're doing the double shuffle, throwin' sand on the floor
When I left my long-time darlin'
She was standing in the door*¹²⁵

Det tidigaste exemplet på formeln ”today has been a sad/old/long day” i blueskorpusen är Texas Alexanders *Long Lonesome Day Blues* inspelad 1927.

*Yes today has been : a long old lonesome day
Lord it seem like tomorrow : going to be the same old way*

Francis Scrapper Blackwells *Blue Day Blues* från 1931 och Ruby Glaze & Blind Willie McTells *Lonesome Day Blues* från 1932 och flera andra blues innehåller samma formel, medan Leroy Carrs *Blues Before Sunrise* inspelad 1934 är den mest troliga förebilden då den dessutom innehåller hela första strofen i Dylans transposition.

*Today have been : such a long old lonesome day
I've been sitting here thinking : with my mind a million miles away*

Den mest uppenbara blues-kopplingen på hela Dylans *Love and Theft*-album är sången *High Water (for Charley Patton)* där redan titeln klart och (över-)tydligt ger nyckeln; Charley Patton, blueslegend, 1891–1934, som spelade in *Highwater everywhere - part 1 & part 2*, 1929. Hela Dylans sånglyrik är här dränkt i bluesidiomet, och redan i första strofen nämns en annan bluesmästare vid namn, Big Joe Turner, 1911–1985.

Big Joe Turner lookin' East and West
From the dark room of his mind
He made it to Kansas City

Twelfth Street and Vine
[...]

High water risin', the shacks are slidin' down
Folks lose their possessions - folks are leaving town
Bertha Mason **shook it - broke it**
Then she hung it on a wall
[...]

High water risin', six inches 'bove my head
Coffins droppin' in the street
Like balloons made out of lead
Water pourin' into Vicksburg, don't know what I'm goin' to do
[...]

They got Charles Darwin trapped out there on Highway Five
Judge says to the **High Sheriff**,
"I want him dead or alive
Either one, I don't care"

[...]

The Cuckoo is a pretty bird, she warbles as she flies

I'm preachin' the Word of God

I'm puttin' out your eyes

[...]

I'm gettin' up in the morning - I believe I'll dust my broom

Keeping away from the women

I'm givin' 'em lots of room

Thunder rolling over Clarkesdale, everything is looking blue ¹²⁶

Den andra strofen innehåller en inte helt ovanlig formel, vilken i blueskorpusen uppträder första gången i Charley Pattons *Shake it and break it*, där orden jelly, roll och jelly-roll, med stark erotiska underton, är några av de många associationsrika, kulinariska eufemismerna för sex och det kvinnliga könsorganet.

You can shake it, you can break it, you can hang it on the wall

Throw it out the window, catch it 'fore it fall

My jelly, my roll, sweet mama, don't you let it fall

Charley Patton, *Shake it and brake it*, 1929

Charley Pattons *High water everywhere* från år 1929 beskriver de förödande översvämningarna av Mississippifloden som skedde två år tidigare, och innehåller mer än tio namngivna geografiska platser, varav Dylan i strof fyra återanvänder *Vicksburg*, och fyller ut med det i bluesen ofta förekommande hopplöst uppgivna ”don't know what I'm going to do”.

Now the water now mama : done struck Charlotte town

Well I'm going to Vicksburg : before I have mine

Charley Patton, *High Water Everywhere-Part I*, 1929

Även i strof 5 finns en intertext, denna gång till titeln på en låt som Charley Patton spelade in 1934 - *High Sheriff blues*, men beteckning ”High Sheriff” återfinns på flera blues i korpusen, både före och efter Pattons inspelning. I strof 6 återklingar *The Cuckoo is a pretty bird, she warbles as she flies* från flera källor. Redan 1962, på en bootleg kallad *The Gaslight tapes*, sjunger Dylan *The Cuckoo is a pretty bird*, vilken han då troligen hade hört på Harry Smiths LP-skiva med en samling av amerikanska folksånger, *Anthology of American folk music*, utgiven 1955, där den sjungs av den vite banjospelaren Clarence Ashley på en inspelning från 1929. Den tidigaste inspelningen i blueskorpusen är från 1930, men dess ursprung är en engelsk ballad från 1800-talet.

Oh the cuckoo was a fine bird : hollers when he fly

But he never hollers cuckoo : till the fourth day of July

John Byrd, *Old Timbrook Blues*, 1930

Här finner vi således en intertext både från blues, vit folkmusik och hittar en återkoppling till Dylan själv från nästan fyrtio år tidigare. Strof 7 pekar klart och tydligt tillbaka på en av bluesens, tillsammans med Charley Patton, största musiker och hans kanske mest kända text:

I'm going to get up in the morning : I believe I'll dust my broom

Because then the black man you been loving : girl friend can get my room
Robert Johnson, *I Believe I'll Dust My Broom*, 1936

I början av sin karriär, 1961–1962, spelade Dylan munspel på några skivinspelningar, bl.a. med Victoria Spivey. Nu lyfter han på hatten för Spivey med en intertext till en inspelning som hon gjorde 1927. Dylan sjunger på *Cry a While*:

Feel like a fighting rooster - feel better than I ever felt
But the Pennsylvania line's in an awful mess and the Denver road is about to melt
127

med återklang från

Feel like a fighting rooster, feeling better than I ever felt
Victoria Spivey and Lonnie Johnson, *The Dope Head Blues*, 1927

Highwayblues

Inside the museums, Infinity goes up on trial
Voices echo this is what salvation must be like after a while
But Mona Lisa musta had the highway blues
You can tell by the way she smiles
See the primitive wallflower freeze
When the jelly-faced women all sneeze
Hear the one with the mustache say, "Jeeze
I can't find my knees"
Oh, jewels and binoculars hang from the head of the mule
But these visions of Johanna, they make it all seem so cruel
Bob Dylan ¹²⁸



”The highway” är en ofta förekommande metafor för vägen ut, frihet, förändring, nya möjligheter, hela den amerikanska drömmen, men också för flykt från förtryck och hårda livsvillkor, i bluestexterna. Det är highways med nord-sydlig sträckning, och speciellt Highway 61, en jättelik artär, som slingar sig längs med Mississippifloden från den svarta jordbruksbygden i Södern till industristäderna i Chicago och Detroit, som ofta används metaforiskt, men det finns en lång tradition av ”highway”-sånger, såsom Big Joe Williams *Highway 49* och den traditionella *Highway 51*, vilken finns med på Dylans första LP 1961. Blues-låten *Highway 61* finns det ett antal varianter av. Huvud-

temat i texten är att Highway 61 är ”the longest road I know” och att om berättaren dör så vill han bli begravd på Highway 61. Flera av *Highway 61*-versionerna skiljer sig från varandra när det gäller den geografiska sträckningen, vilket beror på att det finns både federala och statliga highways, och inte som det ibland har antytts på bristande geografiska kunskaper. Det finns inspelningar med en lång rad av bluesens stora, från Roosevelt Sykes inspelning 1932 och låten är fortfarande en standard i blues-repertoaren.

*If you ever been to Memphis : you stop down in Hollywood
Lord the women out there : don't mean no one man no good
I'm leaving St Louis : I'm going out Grand Avenue
I got to go to Memphis : something over there that I want to do
When I hit Grand [Avenue] : look like my troubles just begun
Lord it breaks my heart : to sing about Highway Sixty-One
I felt so blue : while I was out on that lonely highway
I say I'm riding now : but maybe my trouble will end some sweet day
I can stand right here : look [down] on Beale Avenue*

Jack Kelly och Will Batts spelade båda in *Highway No. 61* vid en gemensam inspelningssession 1–3 augusti 1933 med så gott som identisk text.¹²⁹ Jack Kellys version är allvarligt feltranskriberad hos Taft när det gäller geografien, där ”Indian Ocean” skall vara järnvägslinjen M & O och det helt otroliga ”China sea” är Santa Fe. Det bör dessutom påpekas att denna Highway 61 inte är den federala Highway 61, som sträcker sig från Mexikanska golfen till Thunder Bay.

*I'm going to leave here walking : I'm going down Number Sixty-One
And if I find my baby : you know we going to have some fun
I walked Sixty-One Highway : and I give down in my knees
I looking for my babe on Indian Ocean : but she come on that China sea
That Sixty-One Highway : longest highway that I ever knowed
It reach from Atlanta Georgia : clean down to the Gulf of Mexico*

Under år 1935 spelade Big Joe Williams och Freddie Spruell in var sin highway-blues med nummer 49 respektive 4A:

*Soon this morning boys : I may roll in Jackson town
I done got tired of laying around : walking that Highway Forty-Nine
I'm standing in Chicago mama : New Orleans on my mind
Malvina she's my sweet woman : she on Highway Forty-Nine
Big Joe Williams, 49 Highway Blues, 1935*

*My baby woke me up this morning : she told me she's Joliet bound
She want to find Four-A Highway : that's the main Highway out of town
[...]
If I had my machine : I wouldn't worry about leaving town
I'd get on that Four-A Highway : and God knows I'd roll that highway down
Freddie Spruell, 4A Highway, 1935*

Robert Johnsons bidrag till highway-bluesen har inte ordet highway i titeln, men är onekligen ett alldeles eget och kreativt bidrag till bluestypen.

Early this morning : when you knocked upon my door

*And I said hello Satan : I believe it's time to go
Me and the devil : was walking side by side
I'm going to beat my woman : until I get satisfied
She said you knows the way : that I always dog her around
It must've be that old evil spirit : so deep down in the ground
You may bury my body : down by the highway side
So my old evil spirit : can get a Greyhound bus and ride
Robert Johnson, *Me and the Devil Blues*, 1937*

Charlie Pickett's *Down the highway*, 1937 och Bill Jazz Gillum's *Key to the highway*, 1940 tillför textmässigt inte så mycket nytt till highway-bluesen, medan Tommy McClennan's *New Highway No. 51*, 1940 sammanför textelement från de tidigare highway-texterna, inklusive Johnson's *Me and the devil blues*.

*Highway Fifty : runs right by my baby's door
Now if I don't get the girl I'm loving : ain't going down Highway Fifty-One no more
Now if I should die : [just] before my time do come
I want you to please bury my body : out on Highway Fifty-One
Tommy McClennan, *New Highway No. 51*, 1940*

Under år 1941 spelade Sleepy John Estes in *80 Highway blues*, Big Joe Williams *Highway 49*, Big Bill Broonzy *Key to the highway* och Arthur Big Boy Crudup *Death Valley blues*, av vilka den senare trots titeln är en "äkta" highway-blues, med ny, delvis unik text.

*I went down in Death Valley : among the tombstones and dry bones
That's where poor me will be : Lord when I'm dead and gone
Now if I should die : I should die before my time
I want you to bury my body : down by that Frisco line
Now bury me mama : low down in the sand
Now bury me mama : where I won't bother your next old man
Oh bye bye baby : I said goodbye
Death Valley is my home : mama I want to die
Tell all the women : please come dressed in red
They going down Sixty-One Highway : that's where the poor boy he fell dead
Wear your patent leather slippers : mama put out your morning gown
You going to follow poor Crudup : down to his burying ground
Arthur Big Boy Crudup, *Death Valley Blues*, 1941*

Bob Dylan har skrivit ett par highway-låtar: *Standing on the Highway* 1962,¹³⁰ och *Down the Highway* 1962.¹³¹ Bob Dylan gör återbesöket på Highway 61 och bluesens hemtrakter efter att ha tagit en omväg över folkmusikens domäner och skrivit ett stort knippe "finger-pointing"-låtar som genast blev klassiker och närmast fick kultstatus. I dessa målades allting med bred pensel i svart-vitt. Ont är ont och gott är gott.

På *Highway 61* är han långt borta från de raka, enkla budskapen i proteströrelsen, och har med alla, och det är *alla*, sinnen insupit Beat-rörelsens budskap. Här har vi ingredienserna från William Burroughs, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti och framförallt Jack Kerouac. Surrealismen sitter i förarsätet på färden längs Highway 61. Så även om den unge Dylan reste österut från Hibbing, Minnesota, till Greenwich Village, New York city, så fick han sin inspiration och skaparkraft från resan nedför Highway 61 till Södern, "the home of the Blues".

*Oh God said to Abraham, "Kill me a son"
Abe says, "Man, you must be puttin' me on"
God say, "No." Abe say, "What?"
God say, "You can do what you want Abe, but
The next time you see me comin' you better run"
Well Abe says, "Where do you want this killin' done?"
God says, "Out on Highway 61"*

Sammanfattning och slutsatser

*Oh if there's an original thought out there,
I could use it right now*
Bob Dylan ¹³²

Att ta en känd textrad, infoga den med varsam hand och mycken kärlek samt plantera den i ny poetisk mylla med stor respekt för ursprunget är ett av Dylans mästerskap och hans bidrag till en ny, potent blues, vilket i grundkonceptet inte skiljer sig från den tidigare bluesens sätt att skapa nytt från formler och hela strofer där tidsplan, geografi och händelsekedjor korsar varandra, vilket ofta ger blueslåtarna ett närmast "surrealistiskt" resultat. Den intertextuella genomgången har visat att blues som en viktig inspirationskälla, vilken påverkade den unge Bob Dylan under åren före 1967, återigen ger avtryck i lyrikproduktionen under sent 90-tal och början av 2000-talet hos den åldrade rockpoeten. Fokus har i arbetet legat på de mer gripbara intertexterna i form av direkta citat eller ordvändningar och formler speciella för blues och svart språkbruk, som "performing artist" som man upplever intertextualiteten, viskningarna, det knappt hörbara ekot, de ej ihågkomna referenserna, även om konkordansen ger oss mer hårda, vetenskapliga data. Vi har sett några av de möjligheter till djupanalys som finns genom användandet av konkordansen som arbetsverktyg, och det finns betydligt mycket mer att arbeta vidare på när det gäller Bob Dylan och blues, till exempel kan det vara intressant med ett detaljstudium om hur bluesen fungerar som intertext under den långa perioden 1968–1996 då konkordansverktyget ger mycket få utslag, med undantag för albumet *Street Legal* från 1978.



Lars Lindh är fil. mag. i litteraturvetenskap. Hans forskning är inriktad på svensk visdiktning, dels från 1600-talet och dels perioden 1850–1950. Han har publicerat uppsatser i bland annat Svenskt Visarkivs årsskrift *Noterat* rörande Ruben Nilsons (1893–1971) visdiktning. I *EDDA*, den norska tidskriften för nordisk litteraturforskning, har hans uppsats "Tillfällesskrifter och en i Uppsala Universitetsbibliotek nyfunnen för hand skriven och tecknad bröllopsdikt år 1703 av Johan Runius" införts. Hans masteruppsats med titeln "Israel Holmström – de profana visorna och den 'lätta' lyriken" publicerades i *Samlaren, tidskrift för forskning om svensk och annan nordisk litteratur*, 2013. För närvarande arbetar han med en bok *Visdiktare i stormaktstidens Sverige*, med planerad publicering 2018. På internet har han publicerat ett dokument med samtliga profana visor under stormaktstiden *Verser i Sanden skrefne medh een Kiäpp*, under ständig uppdatering. Konkordanser över några visdiktare: Runius, Wivallius, Holmströms, Lucidors och Skogekär Bergbos profana diktning har han publicerat på Internet: http://konkordans.se/visdiktare_i_stormaktstidens_sve.htm

Noter

- ¹ Michael Taft, *The Blues Lyric Formula*, New York 2006.
- ² Intervju med Bob Dylan 23 juli 2001 i Rom, Vara TV Magazine, Holland. Charley Patton, legendarisk bluesångare, 1891–1934.
- ³ Lars Forssell, ”Det sjungna ordet”, i *Svenska Akademien: Tal och texter 20 december 1989*, Stockholm 1990, s. 25 ff.
- ⁴ Johan Svedjedal, ”Röstens litteratur. Bob Dylan”, i *Tänkta världar*, Stockholm 2004, s. 109.
- ⁵ Johan Svedjedal, ”Bob Dylans tradition är den gamla bluesens”, *Svenska Dagbladet* 2000-05-15.
- ⁶ Bob Dylan, *Lyrics 1962–2001*, London 2004. Senaste versionen är *Lyrics 1961–2012*, New York 2016.
- ⁷ Michael Gray, *Song and Dance Man III*, London 2000, s. 378.
- ⁸ Bob Dylan, *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*, 1966, Blonde on Blonde.
- ⁹ Bob Dylan, *The Times They Are A-Changin’*, 1964, The Times They Are A-Changin’.
- ¹⁰ Paul Williams, *Bob Dylan : performing artist. The early years 1960-1973*, Novato 1991; *Bob Dylan : performing artist : the middle years, 1974-1986*, Novato 1992; *Bob Dylan : performing artist. 1986-1990 & beyond : Mind out of time*, London 2005.
- ¹¹ Svedjedal 2000.
- ¹² Kurt Lewin (1891–1947), tysk social- och personlighetspsykolog.
- ¹³ Bob Dylan, *Talkin’ John Birch Paranoid Blues*, 1962, The Bootleg Series Volumes 1–3.
- ¹⁴ Bob Dylan, *Dignity*, 1989, Greatest hits vol. 3.
- ¹⁵ Michael Taft, *Prewar Blues Lyric Poetry*, New York 1984, s. xiv.
- ¹⁶ Svedjedal 2004, s. 138.
- ¹⁷ Anders Olsson, ”Intertextualitet, komparation och reception”, i Staffan Bergsten (red), *Litteraturvetenskap - en inledning*, Lund 2002, s. 51.
- ¹⁸ Nils Erik Enkvist, *Stilforskning och stilteori*, Lund 1974, s. 169.
- ¹⁹ Stanley Fish, *Is there a text in this class?*, Cambridge 1980, s. 69.
- ²⁰ Peter Barry, *Beginning theory*, Bolton 2002, s. 205.
- ²¹ Peter Verdonk, *Stylistic criticism of twentieth-century poetry, From text to context*, London 1993, s. 2.
- ²² René Wellek, Austin Warren, *Litteraturteori*, Malmö 1967 (1:a uppl. 1948) s. 170 ff.
- ²³ Anders Olsson och Mona Vincent, ”Intertextualitet - möten mellan texter”, i *Bonniers Litterära Magasin*, 1984 nr 3, s. 156.
- ²⁴ Ibid. s 155.
- ²⁵ Ibid. s 157.
- ²⁶ T.S Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London 1945 (1:a uppl. 1920), s. 125.
- ²⁷ Roland Barthes, ”The death of the author”, i *Image, Music, Text*, London 1977, s. 160.
- ²⁸ Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, London 1978, s. 1–13.

-
- ²⁹ Harold Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford 1997 (1:a uppl. 1973), s. 94.
- ³⁰ Barthes 1977, s. 148.
- ³¹ Ibid.
- ³² Roland Barthes, "From work to text", i *Image, Music, Text*, London 1977, s. 159.
- ³³ Olsson 2002, s. 55.
- ³⁴ Ibid., s. 59 ff.
- ³⁵ Anders Palm, "Att tolka texten", i Stefan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap - en inledning*, Lund 2002, s. 196 ff.
- ³⁶ Atle Kittang, "Text och tolkning", i *En introduktion till den moderna litteraturteorin*, Stockholm 1997, s. 83.
- ³⁷ Anders Palm, *Möten mellan konstarter*, Stockholm 1985, s. 216, not 7.
- ³⁸ Kjell Espmark, *Dialoger*, Stockholm 1985, s. 25.
- ³⁹ Ibid. s. 37
- ⁴⁰ Bob Dylan, *11 Outlined Epithaphs*, text på skivomslaget till *The Times They Are A-Changin'*, 1964.
- ⁴¹ Bob Dylan, *Love Minus Zero/No Limit*, 1965, Bringing It All Back Home.
- ⁴² Eliot, s. 125.
- ⁴³ Bob Dylan, *Blind Willie McTell*, 1983, Bootleg Series vol. 1–3.
- ⁴⁴ Bob Dylan, *Visions of Johanna*, 1966, Blonde on Blonde.
- ⁴⁵ Hela detta avsnitt bygger, såvida inget annat anges, på Michael Taft, *The lyrics of race record blues, 1920–1942: a semantic approach to the structural analysis of a formulaic system*, Diss: Newfoundland 1977 (opublic.), utgiven i omarbetad version som *The Blues Lyric Formula*, New York 2006.
- ⁴⁶ Publicerade på www.dylan61.se/taft.htm
- ⁴⁷ Det bör noteras att bokstavsbeteckningarna här inte används i den sedvanliga litteraturvetenskapliga betydelsen att markera rim.
- ⁴⁸ Clarence Major, *Juba to Jive. A dictionary of african-american slang*, New York 1994, s. 184
- ⁴⁹ R.R Mcleod, *Yazoo 1–20*, Edinburgh 1988, *Yazoo 21–83*, Edinburgh 1992, *Document Blues - vol. 1 till vol. 10*, Edinburgh 1994, 1995, 1995, 1996, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2004.
- ⁵⁰ Tafts transkriberingar har kritiserats av bluesforskaren David Evans, "Formulaic Composition in the Blues: A View from the Field", i *The Journal of American Folklore*, vol. 120, 2007, s. 482–499. Taft har svarat på kritiken i "The Essential Idea of the Blues Formula: A Response to David Evans", i *The Journal of American Folklore*, vol. 122, 2009, s. 75–80.
- ⁵¹ Bob Dylan, *Living The Blues*, 1970, Self Portrait.
- ⁵² <http://konkordans.se/bobdylanlyrics.htm>
- ⁵³ Dessa texter inkluderades i *Lyrics 1962–1985*, New York 1994, men har lyfts bort i utgåvan, *Lyrics 1962–2001*.
- ⁵⁴ Bob Dylan, *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*, 1966, Blonde on Blonde.

⁵⁵ Ordet "folklig" skall användas med urskillning när det gäller blues, åtminstone för den kommersiellt utgivna bluesen, som här är aktuell. De artister som spelade in bluesskivor var till övervägande del professionellt arbetande artister. För en aktuell beskrivning av problematiken, där den tidigare forskningen generellt definierat blues som folkmusik, se Elijah Wald, *Escaping the delta*, New York, 2004.

⁵⁶ Milman Parry, *The making of Homeric verse*, Oxford, 1971. (ursprungligen publicerade 1928–1936).

⁵⁷ Tafts definition av begreppet "formel" har diskuterats och kritiserats av Evans 2007, med svar från Taft i Taft 2009.

⁵⁸ Albert B. Lord, *The singer of tales*, London, 2000 (1:a publ. 1960), och samme förf. *The singer resumes the tale*, London, 1995.

⁵⁹ Resultaten av Parrys och Lords forskning har ifrågasatts, bland annat, ur matematisk-statistisk synpunkt, se Rudy S. Spraycar och Lee F. Dunlap, Formulaic style in oral and literate epic poetry, i *Perspectives in computing*, vol. 2, no. 4, Baton Rouge, 1982.

⁶⁰ Parry, s. 11.

⁶¹ Jesper Svensbro, "Septembersvalka i umgänget med konkordanser", i *Ett nytt språk. Essäer om ord och begrepp hos Vilhelm Ekelund*, Stockholm, 2002, s. 95 ff.

⁶² Taft 2006, s. 194 ff.

⁶³ Peter Welding, *Big Joe Williams and Sonny Boy Williamson*, text till LP-skivan Blues Classics BC-21, citerat efter Taft. Anmärkning: "The shock of recognition" kommer från Herman Melville: *For genius, all over the world, stands hand in hand, and one shock of recognition runs the whole circle round*.

⁶⁴ Barthes 1977, s. 146.

⁶⁵ För detta delavsnitt hänvisas generellt till Bert Cartwright, *The Bible in the lyrics of Bob Dylan*, Forth Worth 1992.

⁶⁶ Intervju med Bob Dylan 11 september 1976 i John Baldwin (red.), *The fiddler now upspoke, volume 1*, privat publ. 1995, s. 191 ff.

⁶⁷ Cartwright, s. 115.

⁶⁸ Woody Guthrie, *Pastures of plenty*, 1940.

⁶⁹ Dylan har ytterligare tre sångtitlar med ordet "talking", men dessa har också ordet "blues" i titeln: *Talkin' John Birch Paranoid Blues*, *Talkin' World War III Blues* och *Talking Bear Mountain Picnic Massacre Blues*, samt den egendomliga *Talkin' Hava Negeilah Blues*.

⁷⁰ Harry Oster, *Living Country Blues*, Detroit 1969, s. 23.

⁷¹ Bob Dylan, *11 Outlined Epithaphs*, text på skivomslaget till *The Times They Are A-Changin'*, 1964.

⁷² Francis James Child, *The English and Scottish popular ballads*, New York 1956.

⁷³ Bob Dylan, *11 Outlined Epithaphs*, text på skivomslaget till *The Times They Are A-Changin'*, 1964.

⁷⁴ Bob Dylan, *Tomorrow is a Long Ttime*, 1971 (copyright 1962), *Greatest Hits*, vol 2.

⁷⁵ Bob Dylan, *A Hard Rain's A-Gonna Fall*, 1963, *The Freewheelin' Bob Dylan*.

⁷⁶ Intervju med Bob Dylan, mars 1984 i John Baldwin (red.), *The fiddler now upspoke, volume 3*, privat publ. 1996.

⁷⁷ Bob Dylan, *Girl From the North Country*, 1963, *The Freewheelin' Bob Dylan*.

⁷⁸ En text som har en annan äldre, "hypotext" (undertext), som utgångspunkt. Främst om en handskrift, vars originaltext raderats och ersatts med en ny. Se Gérard Genette, *Palimpsestes*, Lincoln 1997, 1:a uppl. 1982.

⁷⁹ Bob Dylan, *Bob Dylan's Dream*, 1963, The Freewheelin' Bob Dylan.

⁸⁰ Bob Dylan, *With God on Our Side*, 1964, The Times They Are A-Changin'.

⁸¹ Bob Dylan, *When the Night Comes Falling from the Sky*, 1985, Empire Burlesque.

⁸² Se exempelvis Richard David Wissolik & Scott McGrath, *Bob Dylan's words - a critical dictionary and commentary*, Greensburg 1994, s. 204.

⁸³ Bob Dylan, *Jokerman*, 1983, Infidels.

⁸⁴ Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, 1911.

⁸⁵ Bob Dylan, *Something's Burning, Baby*, 1985, Empire Burlesque.

⁸⁶ Robert Shelton, *No direction home*, St Ives 1986, s. 46.

⁸⁷ Jim Oldsberg, "Rockets", i *Lost and found, issue 4*, Eden Prairie 1997, s. 4 ff.

⁸⁸ Shelton, s. 56.

⁸⁹ Ibid., s. 54.

⁹⁰ Bootleg: *I was so much younger then, 1961–1965, volume 2*. Dandelion 075/076/077/078.

⁹¹ För en lista på blues-sånger som Dylan troligen tidigt kom i kontakt med, se Görgen Antonsson, "Stealin', Stealin'", i *The Telegraph*, nr 54, Richmond 1995. Artikeln, med en helt missvisande titel, förutsätter felaktigt att Dylan inte hade tillgång till 75rpm-skivor, vilket gör att slutsatserna i artikeln ofta inte är trovärdiga.

⁹² Bob Dylan, *Talkin' New York*, 1962, Bob Dylan.

⁹³ Bob Dylan, *Tombstone Blues*, 1965, Highway 61 Revisited.

⁹⁴ I, my, me, I'm, I've, I'll, I'd, I's

⁹⁵ token = ordförekomster

⁹⁶ Georgia White, *The Blues Ain't Nothin' But...*, Chicago, 21 Oct. 1938.

⁹⁷ Baldwin 1995, s. 260.

⁹⁸ Bob Dylan, *Walkin' Down the Line*, 1962, Bootleg series vol. 1–3.

⁹⁹ Christopher A. Waterman går i en artikel "Race Music: Bo Chatmon, 'Corrine, Corrina', and the Excluded Middle" i Ronald Radano & Philip V. Bohlman (ed.), *Music and racial imagination*, Chicago 2000, s 197, till hårt angrepp mot Dylan, eftersom Bo Chatmon 1932 hade tagit copyright på sin version och att Dylans användning av Robert Johnsons *Stones in my passway* "might have been read by folk music fans as a gesture toward black authenticity. It could, however, be argued that Dylans iconoclastic approach to the song had more to do with [...] postmodern sensibility - characterized by pastiche, irony, and a cut-and-paste approach to history - than to anything resembling an homage to folk tradition or black authenticity".

¹⁰⁰ Parry, s. 11.

¹⁰¹ Bob Dylan, *Rita May*, 1975, utgiven som B-sida på en singel 1975, och på Masterpieces 1978.

¹⁰² Bob Dylan, *Is Your Love in Vain ?*, 1978, Street-Legal.

-
- ¹⁰³ Bob Dylan, *Standing on the Highway*, 1962, The Bootleg Series, Vol. 9, The Witmark Demos: 1962–1964.
- ¹⁰⁴ H. Thomas & Bob Dylan, *Honey, Just Allow Me One More Chance*, 1962, The Freewheelin' Bob Dylan.
- ¹⁰⁵ Bob Dylan, *Temporary Like Achilles*, 1966, Blonde On Blonde.
- ¹⁰⁶ “Jumping Jody: exercising an infant’s legs by jumping him or her up and down on the knee while chanting ‘Jump that Jody’”. Clarence Major, s. 265.
- ¹⁰⁷ Bob Dylan, *I Wanna Be Your Lover*, 1965, Biograph.
- ¹⁰⁸ En lemmatisering av begreppet järnväg och därmed kopplade ord och termer skulle förmodligen visa en mycket hög andel av detta i begreppet i blueskorpusen.
- ¹⁰⁹ Bob Dylan, *It Takes a Lot to Laugh, it Takes a Train to Cry*, 1965, Highway 61, revisited.
- ¹¹⁰ *Rocks and gravel* finns på ett flertal bootlegs, t.ex. *Gaslight Tapes*, Laser 76025. Sedermera har den givits ut 2005 av Columbia på *Live at The Gaslight 1962*.
- ¹¹¹ Blind Willie McTell, *Stole Rider Blues*, 1927, Texas Alexander, *Water Bound Blues*, 1929, James, Skip, *Devil Got My Woman*, 1931, Johnnie Temple, *The evil devil blues*, 1935, Robert Johnson, *Come on in my kitchen*, 1936.
- ¹¹² Bob Dylan, *Pledging My Time*, 1966, Blonde on Blonde.
- ¹¹³ Se till exempel Sleepy John Estes, *Milk cow blues*, 1930.
- ¹¹⁴ Bob Dylan, *From a Buick 6*, 1965, Highway 61 Revisited.
- ¹¹⁵ Bob Dylan, *Where Are You Tonight?*, 1978, Street legal.
- ¹¹⁶ Bob Dylan, *Country Pie*, 1969, Nashville Skyline.
- ¹¹⁷ Bob Dylan, *New Pony*, 1978, Street-Legal.
- ¹¹⁸ Bob Dylan, *Standing in the Doorway*, 1997, Time Out Of Mind.
- ¹¹⁹ Bob Dylan, *Love Sick*, 1997, Time Out Of Mind.
- ¹²⁰ Bob Dylan, *Dirt road blues*, 1997, Time Out Of Mind.
- ¹²¹ Bob Dylan, *Tryin' To Get To Heaven*, 1997, Time Out Of Mind.
- ¹²² Bob Dylan, *Million Miles*, 1997, Time Out Of Mind.
- ¹²³ Bob Dylan, *Standing In The Doorway*, 1997, Time Out Of Mind.
- ¹²⁴ Bob Dylan, *Mississippi*, 1996, “Love And Theft”.
- ¹²⁵ Bob Dylan, *Lonesome Day Blues*, 2001, “Love And Theft”.
- ¹²⁶ Bob Dylan, *High Water (for Charley Patton)*, 2001, “Love And Theft”.
- ¹²⁷ Bob Dylan, *Cry a While*, 2001, “Love And Theft”.
- ¹²⁸ Bob Dylan, *Visions of Johanna*, 1966, Blonde On Blonde.
- ¹²⁹ Taft inkluderar båda dessa versioner i blueskorpusen, vilket ur statistisk synpunkt är mycket tveksamt. Överhuvudtaget finns det många rent statistiskt-tekniska frågetecken med Tafts korpus, förutom de många feltranskriberingarna, vilket gör att det ej går att dra helt säkra statistiska slutsatser utifrån denna.

¹³⁰ The Bootleg Series, Vol. 9, The Witmark Demos: 1962–1964.

¹³¹ Freewheelin' Bob Dylan.

¹³² Bob Dylan, *Brownsville Girl*, 1986, Knocked Out Loaded.