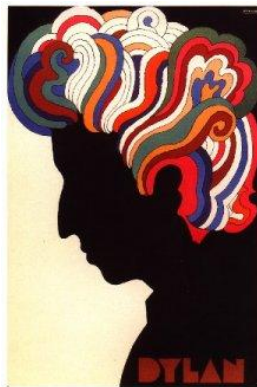


”Mona Lisa musta had the highway blues”

Blues-influenser
i
Bob Dylans sånglyrik



Lars Lindh

Förord

Då jag började intressera mig för bluestexter fann jag de tre tegelstensstora 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 numera är 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: www.dylan61.se/taft.htm, tillsammans med antologin "Blues lyric poetry". Denna innehåller de 2.089 pre-war blueslåtar som ingår i konkordansen. För den som är specialintresserad av bluetexter och deras uppbyggnad finns Michael Tafts avhandling, i omarbetad skick, numera utgiven som "The blues lyric formula".

I samband med publiceringen av pre-war bluesmaterialet uppkom tanken att kombinera dessa bluestexter med 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 bok och till den konkordans över Bob Dylans sånglyrik samt den sammanslagna konkordansen av blues- och Dylan-texter som publicerats på Internet, www.dylan61.se/concordance_meny.html Till dessa webkonkordanser är denna bok en kommentar, varför en parallell läsning av boken och konkordanserna säkerligen ger störst utbyte.

Lars Lindh

Innehållsförteckning

1	INLEDNING	1
2	INGET ÄR SÅ PRAKTISKT SOM EN GOD TEORI	3
2.1	STILISTIK, KOMPARATIK, INTERTEXT & THE ANXIETY OF INFLUENCE.....	3
2.2	”YES, I AM A THIEF OF THOUGHTS / NOT, I PRAY, A STEALER OF SOULS”	11
3	KORPUS, KONKORDANS OCH FORMEL	11
3.1	BLUESKORPUS	12
3.2	BOB DYLAN'S LYRIK	16
3.3	KONKORDANSER OCH FORMLER	17
4	BLUES SOM INTERTEXT	20
4.1	INTERTEXTUALITETENS OLIKA ANSIKTE	20
4.2	BIBELN, CHILD-BALLADS, T.S. ELIOT, WOODY GUTHRIE OCH TVEKSAMMA INTERTEXTER	20
4.3	BLUES-INFLUENSER PRE-COLUMBIA	25
4.4	BLUE, BLUES OCH BLUESARTISTER	28
4.5	BLUSEN SOM METRISK STRUKTUR	30
4.6	BLUESFORMLER.....	31
5	BLUES SOM INTERTEXT I DYLAN'S SENARE SÅNGLYRIK	38
6	HIGHWAY BLUES	47
7	MODERN TIMES ELLER BLUES REVISITED	50
8	SAMMANFATTNING OCH SLUTSATSER	51
	KÄLL- OCH LITTERATURFÖRTECKNING	52
	APPENDIX A	56
	KONKORDANS - TEKNIK OCH PRAKTIK	56

1 Inledning

*If I made records for my own pleasure,
I would only record Charley Patton songs.*
Bob Dylan¹

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".² I begreppet "arbetarsånger" inkluderar Forssell säkert bluesen, utan att specifikt nämna den. En som ivrigt understödjer Forssells allmänna kritik av rocklyriken, men framhåller Dylan som det lysande undantaget är professorn i litteraturvetenskap Johan Svedjedal, som kallat Dylan för "mästaren bland rocklyrikens klåpare".³ 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 bär rubriken "Bob Dylans tradition är den gamla bluesen".⁴ 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*⁵, men framhåller "[h]ow much more valuable a real Bob Dylan Concordance would be".⁶ 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*"⁷ och i texten på omslaget till *The Times They Are A-Changin`* skriver han "*Yes, I am a thief of*

¹ Intervju med Bob Dylan 23 juli 2001 i Rom, Vara TV Magazine, Holland. *Charley Patton*, legendarisk bluesångare, 1891-1934.

² Lars Forssell, Det sjungna ordet, i *Svenska Akademien: Tal och texter 20 december 1989*, Stockholm 1990, s 25 ff.

³ Johan Svedjedal, Röstens litteratur. Bob Dylan, i *Tänkta världar*, Avesta 2004, s 109.

⁴ Johan Svedjedal, Bob Dylans tradition är den gamla bluesens, *Svenska Dagbladet* 2000-05-15.

⁵ Bob Dylan, *Lyrics 1962 – 2001*, London 2004.

⁶ Michale Gray, *Song and Dance Man III*, London 2000, s 378.

⁷ Bob Dylan, *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*, *Blonde on Blonde*, 1966.

thoughts / not, I pray, a stealer of souls”⁸. 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 åldrande 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 få träffa en del av dessa äldre bluesmusiker på musikfestivaler, speciellt Newport Folk Festival, och på klubbar i New York, samtidigt som nyutgivning i LP-format av de gamla 78-rpm-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, men även lyriker som Verlaine, Rimbaud, T.S. Eliot och de amerikanska beat-poeterna Alan Ginsberg och Jack Kerouac. I föreliggande uppsats bildar den tidiga, kommersiella bluesen, ”pre-war” blues, och Bob Dylans sångtexter hörnstenarna som skall analyseras från stilistisk och intertextuell synpunkt 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 underlag 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...” . 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”.⁹

⁸ Bob Dylan, *The times they are a-changin’*, 1964.

⁹ Svedjedal, Bob Dylans tradition är den gamla bluesens.



Charley Patton, 1891 - 1934

2 Inget är så praktiskt som en god teori¹⁰

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

Bob Dylan¹¹

2.1 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 Dylan¹²

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 super-text, som när det gäller blues: ”in effect, there is one great blues song from which all the actual blues texts arose”,¹³ eller en mer försiktig framtoning när det gäller Dylans texter: ”kan- ske kan hela Dylans repetoar ses som en enda stor blues”¹⁴, eller att ”hela litteraturhi- storien kan ses som ett stort samtal”¹⁵.

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 stilmarkörer i texten, liksom syntaxen, satsläran. Synonymer och me- taforer 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 stilmarkörer i texten och blir då

¹⁰ Kurt Lewin (18910 - 1947), tysk social- och personlighetspsykolog.

¹¹ Bob Dylan, ”Talkin’ John Birch Paranoid Blues”, 1962, The Bootleg Series Volumes 1-3.

¹² Bob Dylan, *Dignity*, 1989, Greatest hits 3.

¹³ Michael Taft, *Blues Lyric Poetry*.

¹⁴ Johan Svedjedal, Röstens litteratur. Bob Dylan, s 138.

¹⁵ Anders Olsson, Intertextualitet, komparation och reception, i Staffan Bergsten (red), *Litteraturveten- skap - en inledning*, Lund 2002, s 51

textens kvantitativa skikt.¹⁶ Stilistiken kan korrigera eller verifiera de subjektiva eller intuitiva intryck som texten ger, och fastställa textens objektiva särdrag. Stilistiken föddes som en motrörelse till litteraturforskningens subjektiva och oprecisa metoder.¹⁷ Stilistiken vill ge litterär kritik en vetenskaplig grund, och 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”.¹⁸ 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. Barry visar på lingvistiska termer som transitiva och intransitiva verb, ”under-lexicalation”, ”collocation”, ”cohesion” och ”pronominalisation”, vilka kan definiera en text och stärka eller motsäga en ”intuitiv” analys.¹⁹ 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.²⁰

Den komparativa litteraturforskningen har en lång tradition. Från senare delent 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 Spitzers försök att psykologisera utifrån vissa stildrag, samt den komparativa metodens positivistiska orsakstänkande.²¹

¹⁶ Nils Erik Enkvist, *Stilforskning och stilteori*, Lund 1974, s 169.

¹⁷ Stanley Fish, *Is there a text in this class?*, Cambridge 1980, s 69.

¹⁸ Peter Barry, *Beginning theory*, Bolton 2002, s 205.

¹⁹ *Ibid.*, s 214 ff

²⁰ Peter Verdonk, *Stylistic criticism of twentieth-century poetry, From text to context*, London 1993, s 2.

²¹ René Wellek, Austin Warren, *Litteraturteori*, Malmö 1967 (1:a uppl. 1948) s 170 ff.

Anders Olsson och Mona Vincent har visat på den omedelbara bakgrunden till den vittförgrenade intertextualiteten, fenomenologi - intersubjektivitet respektive strukturalism - interobjektivitet.²² 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 - Verantwort", 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"²³, 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 konstnärs, icke kan åstadkomma något annat än förskjutningar, förändringar av tonfall, förnimbara av honom eller hans läsare mot bakgrunden av forna klanger."²⁴

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

²² Anders Olsson och Mona Vincent, Intertextualitet - möten mellan texter, i *Bonniers Litterära Magasin* 1984 nr 3, s 156.

²³ Ibid. s 155.

²⁴ Ibid. s 157.

feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.²⁵

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 från 60-talet” 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 självständiga verk, som nu ingår 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 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” 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 signification - betydelse och le sens - mening. Michael Riffaterre och Gérard Genette har utvecklat och finslipat 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

²⁵ T.S Elliott, s 125.

and yet *already read*”²⁶. 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*”²⁷ 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 - dubbeltydig, 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. 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 heuristiska läsningen där mening skapas. Läsaren använder här sin språkliga kompetens och hans 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 genom 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.

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*”.²⁸ 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) förfat-

²⁶ Roland Barthes, *The death of the author*, i *Image, Music, Text*, London 1977, (1:a uppl. 1968) s 160.

²⁷ Michael Riffaterre, *Semiotics of poetry*, London 1978, s. 1-13.

²⁸ Harold Bloom, *The anxiety of influence*, Oxford 1997 (1:a uppl. 1973), s 94.

tarens 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 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”²⁹, och den plats där allt fokuseras är läsaren, inte författaren; ”a text’s unity lies not in its origin but in its destination”³⁰ - 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)”³¹ 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” var 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 en ”absorbering och en omvandling” (Kristeva) av andra texter är viktig, även om det är lätt att fastna i ”ett futilt letande efter källor och fakta”³². Den komparativa metoden känns ofta intuitiv och lättare framkomlig, medan den intertextuella metoden onekligen är mer arbetskrävande med eget skapande och analyserande av läsaren/forskaren, 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 Derridas dekonstruktion försöker man genom närläsning finna

²⁹ Roland Barthes, The death of the author, i *Image, Music, Text*, London 1977, (1:a uppl. 1968) s 148.

³⁰ Ibid.

³¹ Roland Barthes, From work to text, i *Image, Music, Text*, London 1977, (1:a uppl. 1971) s 159.

³² Olsson 2002, s 55.

motsägelser mellan författarens uttalade intentioner och vad texten de facto, genom citat, allusioner och andra intertexter, säger; ”misstankens 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.’”³³

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.³⁴ 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 självklar³⁵, 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 Palm gör genom att *inte* utesluta influenser, beroenden, påverkningar, stimulanter och samtidigt att dessa skall kunna identifieras för att kvalificeras som intertexter,³⁶ är en förnuftig väg framåt med kombinationen av komparativism och intertextualitet, där Chomskys *competence* och *performance* och Saussurs *langue*, språket och *parole*,

³³ Olsson, 2002, s 59 ff.

³⁴ Anders Palm, Att tolka texten, i Stefan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap - en inledning*, Lund 2002, s 196 ff.

³⁵ Atle Kittang, Text och tolkning, i *En introduktion till den moderna litteraturteorin*, Stockholm 1997, s 83.

³⁶ Anders Palm, *Möten mellan konstarter*, Stockholm 1985, s 216, not 7.

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 Bachtins efterföljd, lyft fram det dialogiska elementet, och att ”nu rymmer dikten snarare ett *svar* till ett verk i det förflutna. Det är ett synsätt som ger större plats åt den nya textens integritet.”³⁷ 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 Genettes tankar om att ”texten *kan* förstås i sig själv, men för en *uttömmande* läsning måste vi gå till den underliggande texten”³⁸, ge den rikaste upplevelsen av texten.

Här avser vi 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 Dylans sånglyrik.

³⁷ Kjell Espmark, *Dialoger*, Stockholm 1985, s 25

³⁸ *Ibid.* s 37

2.2 ”Yes, I am a thief of thoughts / not, I pray, a stealer of souls”³⁹

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

Bob Dylan⁴⁰

Syftet med föreliggande arbete är att analysera hur den tidiga bluesens textformler har upptagits och transformerats i Bob Dylans sena sånglyrik, och visa hur Eliots ”mature poets steal [...] (and) welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn”⁴¹ visar sig hos Dylan. Arbetsgången är att med stöd av den teoretiska genomgången i kapitel 2.1, först definiera vilka textmassor, korpus, som kommer att utnyttjas, vilket sker i kapitel 3. Här presenteras också konkordansverktyget (för en mer detaljerad genomgång se Appendix A) och diskuteras begreppet *formler* utifrån tidigare forskning. Efter denna inledande definition kommer arbetets huvudsakliga, analytiska del att presenteras i kapitel 4. Därefter kommer en sammanfattning och slutsatser i kapitel 5 att bilda final och samtidigt ge en blick framåt.

3 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 Dylan⁴²



Blind Willie McTell, 1901 - 1959

³⁹ Bob Dylan, *11 Outlined Epithaphs*, text på skivomslaget till *The Times They Are A-changin'*, 1964.

⁴⁰ Bob Dylan, ”*Love Minus Zero / No Limit*”, 1965, *Bringing It All Back Home*.

⁴¹ T.S Eliot, s 125.

⁴² Bob Dylan, *Blind Willie McTell*, 1983, *Bootleg Series 1-3*.

3.1 Blueskorpus

*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 ⁴³

De bluestexter som används i detta arbete kommer från avskrifter som Michael Taft⁴⁴ gjorde på 1970-talet av mer än 2.000 blueslåtar av mer än 350 artister⁴⁵. 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 "pre-war blues". Många av 78rpm-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 -musiken. 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 oftast kärlek, eller oftast erotik, men många andra teman behandlas. Den vanligast förekommande metriska strukturen är AAB⁴⁶:

*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*

⁴³ Bob Dylan, *Standing in the doorway*, 1997, Time out of mind.

⁴⁴ 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.

⁴⁵ Publicerade på <http://www.dylan61.se/taft.htm>

⁴⁶ Det bör noteras att bokstavsbeteckningarna här inte används i den sedvanliga litteraturvetenskapliga betydelsen att markera rim.

Blind Lemon Jefferson, Long Distance Moan

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

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

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

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

Dessa metriska formen utgör merparten av de som återfinns i denna korpus. Det finns emellertid bluestexter som isället för repetition istället 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

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 blues-liknande AB form med 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

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 utsmäckningar 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

Samtliga blues-texter i korpus har "skalats ned" på så sätt att alla repetitioner, alla refränger som inte följer blues-versens 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.m. 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 bluestexterna har följande markeringar använts:

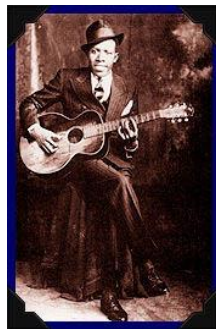
- ??? för text som inte kunnat transkriberas
- *.....* för text som är av osäker natur
- [.....] för textdelar som varierar på en repetativ rad
- : markerar cesura

Bluestexterna på www.dylan61.se/taft.htm 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, 78 rpm-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 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, svart underklass, och nedtecknare, vit medelklass. ”*pin boy*” och ”???” 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.⁴⁷ 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 10 volymer nämnas, men Tafts transkriberingar var de enda som var tillgängliga i elektronisk form, vilket är förutsättningen för att skapa en konkordans maskinellt.⁴⁸ Det totala antalet texter i pre-war blues har uppskattats till runt 10.000 och de som används här utgör således cirka 20 % av totala antalet.



Robert Johnson, 1911 - 1938

⁴⁷ Clarence Major, *Juba to Jive. A dictionary of african-american slang*, New York 1994, s 184

⁴⁸ Se Appendix A.

3.2 Bob Dylans lyrik

*I've been living the blues
Ev'ry night without you*
Bob Dylan ⁴⁹



De sångtexter av Bob Dylan som använts i detta arbete fanns publicerade i augusti 2004 på www.bobdylan.com ⁵⁰. 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 titlarna finns redovisade på www.dylan61.se/bobdylanlyrics.htm ⁵¹. Texterna som medtagits i konkordansen har skalats ned på samma sätt som redovisats för bluestexterna ovan i avsnitt 3.1. Refränger har endast medtagits en gång för en specifik sång och detsamma 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 nätet, se not 27. 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 två 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...* ⁵², vilka i många fall är i diktform, och skulle kvalificera som lyrik, har inte medtagits.

⁴⁹ Bob Dylan, *Living the blues*, 1970, Self Portrait.

⁵⁰ Utskrifter hos författaren.

⁵¹ www.dylan61.se/BobsInfluenser/%93Mona%20Lisa%20musta%20had%20the%20highway%20blues%94.htm

⁵² Dessa texter inkluderades i *Lyrics 1962 - 1985*, New York 1994, men har lyfts bort i den senaste utgåvan, *Lyrics 1962 - 2001*. Den tidigare utgåvan av *Lyrics* har dessutom teckningar av Dylans hand.

3.3 Konkordanser och formler

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

Bob Dylan⁵³

Här skall endast ges en kort introduktion till arbetsverktyget konkordans, och dess användning som hjälpmedel inom litteraturvetenskapen.⁵⁴ Konkordansprogrammet visar:

- (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 textradengår i, tillkomstår och på vilken skiva sången debuterade
- (4) i ett separat fönstret visas den fullständiga lyriken för den valda sången

The screenshot shows a concordance program interface. On the left is a list of words with their frequencies. The main window displays a table with columns for 'Context...', 'W...', and 'Reference'. A specific entry for the word 'book' is highlighted. A separate window titled 'View - C:\Bob\Bob Dylan Lyrics without multiple refrains version 2.txt' shows the full lyrics of the song 'Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again', with the word 'book' highlighted in the lyrics.

Bob Dylan Lyrics Concordance på PC

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 poe-

⁵³ Bob Dylan, *Stuck inside of Mobile with the Memphis blues again*, 1966, Blonde on Blonde.

⁵⁴ En längre beskrivning återfinnes i bifogade Appendix A, se sid [Konkordanser - teknik och praktik](#)

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.

si. 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 Odyséen⁵⁶, 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. Lord⁵⁸ 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. Parry och Lords analyser visar att sångaren inte lärt sig sina sånger utantill utan återskapade dem varje gång de framfördes.⁵⁹ Lönnroth menar att även Bellman använde sig av formler, såsom ”Käraste bröder”⁶⁰. Parrys definition på 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.*⁶¹

Även om denna definition kritiserats och diskuterats häftigt, så finns det ingen annan definition som vunnit konsensus. Av andra viktiga verk som har analyserats ur formel-systematisk 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 Milman 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 Svendsbro har i samband med utgivningen av konkur-

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

⁵⁷ Lars Lönnroth, *Den dubbla scenen. Muntlig diktning från Eddan till ABBA*, Lund, 1978, s 14 ff.

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 Lars Lönnroth, s 15.

⁶¹ Milman Parry, s 11.

dansen 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.”⁶²

Tafts resultat från analysen av blueskonkordansen är att de tjugo mest frekventa formelerna i bluesmaterialet är:⁶³

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 formelerna innehåller *I* eller *my*. En stor del av formelerna 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 pre-war 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

⁶² Jesper Svensbro, Septembersvalka i umgänget med konkordanser, i *Ett nytt språk. Essäer om ord och begrepp hos Vilhelm Ekelund, Stockholm, 2002*, s 95 ff.

⁶³ Michael Taft, 2006, s 194 ff

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.⁶⁴

4 Blues som intertext

*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 Dylan⁶⁵*

4.1 Intertextualitetens olika ansikte

*The text is a tissue of quotations drawn from
innumerable centres of culture.
Roland Barthes⁶⁶*

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

Intertexterna i 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 intertext⁶⁷ 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 Dylans album, med två kvantitativa toppar, dels på *John Wesley Harding*, 1967, "the first biblical rock album"⁶⁸ 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" anspelade på profeten Jeremia. Redan före Dylans konvertering från judendom till kristendom 1978 innehåller mer än en tredjedel av

⁶⁴ 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.*

⁶⁵ Bob Dylan, *Dignity*, 1989, Greatest hits 3.

⁶⁶ Roland Barthes, *The death of the author*, s 146.

⁶⁷ För detta delavsnitt hänvisas generellt till Bert Cartwright, *The Bible in the lyrics of Bob Dylan*, Forth Worth 1992.

⁶⁸ Intervju med Bob Dylan 11 september 1976 i John Baldwin (red.), *The fiddler now upspoke, volume 1*, privat publ. 1995, s 191 ff.

samtliga hans komponerade sånger referenser till Bibeln. Av dessa referenser är cirka hälften från Gamla och hälften från Nya testamentet. De tre gospel-skivorna 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"⁶⁹. Dylans scenframträdande under denna period formar sig till kristet-fundamentalistiska predikningar⁷⁰ mellan sångerna. Under tiden efter den kristna pånyttfödelsen fortsätter Dylan att använda Bibeln som grund för aforistiskt uttryck, och antalet bibliska intertexter är under tiden efter 1981 betydligt högre än före hans konverteringen till kristendom, och 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 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"⁷¹ 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 inter-relation: 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

⁶⁹ Bert Cartwright, s 115.

⁷⁰ Se "Gospel Rap's" på www.alilyamongthorns.8m.com/0alilyamongthorns.html

⁷¹ Woody Guthrie, *Pastures of plenty*, 1940.

bakåt mot den s.k. "talking blues"⁷² vilken definierats som "semi-rythmic speaking or a mixture of speaking and singing"⁷³. 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
fact t' face
that men are men
shatterin' even himself
as an idol*⁷⁴

Den amerikanske retorikprofessorn och folklivsforskaren Francis James Child, utgav 1882 - 1898 *The English and Scottish Popular Ballads*⁷⁵ i 10 band. 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*⁷⁶

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.

⁷² 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*

⁷³ Harry Oster, *Living Country Blues*, Detroit 1969, s 23.

⁷⁴ Bob Dylan, *11 Outlined Epithaphs*, text på skivomslaget till *The Times They Are A-changin'*, 1964.

⁷⁵ Francis James Child, *The English and Scottish popular ballads*, New York 1956.

⁷⁶ Bob Dylan, *11 Outlined Epithaphs*, text på skivomslaget till *The Times They Are A-changin'*, 1964.

*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*⁷⁷

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*⁷⁸, där frågornas struktur i *Lord Randal 0, 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 individcentrerade 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"⁷⁹, (och Simon satte sig själv som författare till !) medan Dylan bara utnyttjade första versen :

*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.*⁸⁰

När det gäller en annan tidig, traditionell ballad, *The leaving of Liverpool*, så ligger Dylans *Farewell*, som ett raster, en palimpsest⁸¹, över dess föregångare, och skall snarare ses som en omskrivning än en intertext. *Lord Franklin* ger svaga ekon i Dylans *Bob Dy-*

⁷⁷ Bob Dylan, *Tomorrow is a long time*, Greatest Hits, vol 2, 1971 (copyright 1962).

⁷⁸ Bob Dylan, *A hard rain´s a-gonna fall*, The Freewheelin´ Bob Dylan, 1963

⁷⁹ Intervju med Bob Dylan, mars 1984 i John Baldwin (red.), *The fiddler now upspoke, volume 3*, privat publ. 1996.

⁸⁰ Bob Dylan, *Girl of the north country*, The Freewheelin´ Bob Dylan, 1963.

⁸¹ Nationalencyklopedin : litterärt verk som utgår från en äldre "hypotext" (undertext); handskrift, oftast på pergament, vars ursprungliga text raderats och ersatts med ny; en egentligen bättre, men mindre vanlig benämning är *codex rescriptus* ('ånyo skriven handskrift'), eftersom den första, undre skriften ofta tvättats och inte skrapats bort, och den undre texten är ofta läsbar med ultraviolett ljus. Se Gérard Genette, *Palimpsestes*, Lincoln 1997, 1:a uppl. 1982.

*lan's Dream*⁸², och Dylans *With Good on our side*⁸³ har sitt tema från Dominic Behans *The patriot game* och båda bygger melodiskt på den äldre *The Merry Month of May*. Listan på intertexter från 16-, 17- och 1800-tals ballader kan göras lång: *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 Dylans texter omnämns olika konstnärer relativt ofta. Några exempel är Michelangelo, Botticello, Beethoven och de författare som omtalas kan också vara 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"⁸⁴, och exemplen kan mångfaldigas för dessa litterära storheter. En som dock inte namngives i någon Dylantext är Alexander Pope, men flera analytiker⁸⁵ har sett en intertext, ett direkt citat, i Dylans "Fools rush in where angels fear to tread"⁸⁶ från Alexander Popes diktverk *An Essay on Criticism*⁸⁷, 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, Sinatra spelade in samma titel 1947, 1960 och 1965 och 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 skiva, 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.

⁸² Bob Dylan, *Bob Dylan's Dream*, The Freewheelin' Bob Dylan, 1963.

⁸³ Bob Dylan, *With God on our side*, The times they are a-changin', 1963.

⁸⁴ Bob Dylan, *When the night comes falling from the sky*, Empire Burlesque, 1985.

⁸⁵ Se exempelvis Richard David Wissolik & Scott McGrath, *Bob Dylan's words - a critical dictionary and commentary*, Greensburg 1994, s 204.

⁸⁶ Bob Dylan, *Jokerman*, Infidels, 1983.

⁸⁷ Alexander Pope, *An Essay on Criticism*, 1911.

4.3 Blues-influenser 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*⁸⁸

Långt innan Bob Dylan startade sin karriär som ”Columbia recording artist” 1961, så 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” och Dandy hade ett radioprogram på den lokala radiostationen sommaren 1957. Vid besöken hos Jim Dandy, berättat Bucklen, att han och Bob ”spent hours playing old blues and R&B disks”⁸⁹. Under highschoolåren i Hibbing 1957-58, hade Bob Zimmermann komponerat en blues för sin grupp Golden Chords med titeln ”Big black train”⁹⁰ med det typiska bluesmönstret AAB och med en mycket enkel text. 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!”⁹¹

När Bob var 19 år, 1960, och hade börjat på universitetet i Minneapolis, hade han enligt Shelton⁹² skrivit en blues ”One eyed Jacks” där blues-rader från Blind Lemon Jefferson’s *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 s.k. Karen Wallace tapes⁹³ från S:t Paul, Minnesota, 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-

⁸⁸ Bob Dylan, *Something’s burning, Baby*, 1984, Empire Burlesque.

⁸⁹ Robert Shelton, *No direction home*, St Ives 1986, s 46.

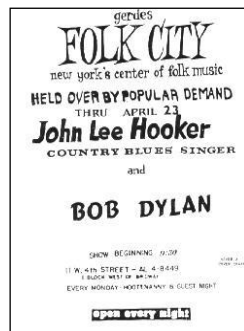
⁹⁰ Jim Oldsberg, *Rockets i Lost and found, issue 4*, Eden Prairie 1997, s 4 ff.

⁹¹ Robert Shelton, s 56.

⁹² Robert Shelton, s 54.

⁹³ *I was so much younger then, 1961 - 1965, volume 1.*

sånger, medan han på en privatinspelning i februari 1961, bara ett par månader före första studioinspelningen i november 1961, då han förutom sina två egenskrivna sånger höll sig till standardrepetoaren 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 repetoar. 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*.⁹⁴



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 spelar han munspel på en skivinspelning med Big Joe och Victoria Spivey.



⁹⁴ 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 förutsätter dock felaktigt att Dylan inte hade tillgång till 75rpm-skivor, vilket gör att slutsatserna i artikeln ofta tyvärr inte är trovärdiga.

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*, *Only a pawn in their game* och 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 uppträder 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.

Som framgår av ovanstående så 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

4.4 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 Dylan⁹⁵

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 diktarjag som för ordet, vilket beräknat på de oftast förekommande pronomina⁹⁶ utgör 6 %, således vart 17:e ord i hela Dylans produktion, att jämföras med vart 10:e ord i den exceptionellt jag-centrerade blueskorpussen. Ord som *blues*, *blue* och namn på *bluesartister* är en mycket konkret koppling mellan Dylan och bluesen, även om ordet *blue*, som kan uppträda både som adjektiv och som verb, inte är någon säker indikator. Ordet *blues* förekommer endast nio gånger, av totalt 88.814 token⁹⁷, i hela Dylan-korpussen (samtliga dessa nio förekommer i ingresserna till olika kapitel i föreliggande arbete) medan blueskonkordansen innehåller 656 förekomster, av totalt 234.395 token, av ordet *blues*. Detta är en förvånansvärt låg siffra i Dylan-texterna, 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”⁹⁸.

⁹⁵ Bob Dylan, *Tombstone blues*, 1965, Highway 61, revisited.

⁹⁶ I, my, me, I’m, I’ve, I’ll, I’d, I’s

⁹⁷ token = ordförekomster

⁹⁸ Georgia White, *The Blues Ain't Nothin' But...*, Chicago, 21 Oct. 1938.

De blues-artister 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.”⁹⁹

De sångtitlar som innehåller ordet *blues* är i huvudsak från perioden före 1966 med några nedslag under 70-talet och ett vardera på Dylans två senaste CD, *Time out of mind* resp. *Love and Theft*. Det är dock ingen absolut 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

⁹⁹ Baldwin, John (red.), *The fiddler now upspoke, vol 1*, s 260.

4.5 Bluesen som metrisk struktur

I got my walkin' shoes
An' I ain't a-gonna lose
I believe I got the walkin' blues
 Bob Dylan¹⁰⁰

Bob Dylan har använt bluesens metriska grundstruktur AAB, såsom den definierats i kapitel 3.1, 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* - 1992 och *World Gone Wrong* - 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 metriska struktur är ABCDEF, vilket här exkluderar den från att vara en blues. För att få en heltäckande bild av Dylans användning av blues

¹⁰⁰ Bob Dylan, *Walkin' down the line*, 1962, Bootleg series 1-3.

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” (= bearbetad) är den mest korrekta benämningen. Här kan det starkt ifrågasättas om inte gränsen för intertextualitet har överskridits.¹⁰¹

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

4.6 Bluesformler

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 Dylan¹⁰²

Formeln såsom den definierats i kapitel 3.3: ”*as an expression regularly used, under the same metrical conditions, to express an essential idea*”¹⁰³ användes troligen i ”pre-war 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 ny-

¹⁰¹ 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”.

¹⁰² Bob Dylan, *Standing in the doorway*, 1997, Time out of mind.

¹⁰³ Milman Parry, s 11.

komponerad 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.¹⁰⁴

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?¹⁰⁵

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

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 blues-bibel. 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 by¹⁰⁶

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*.

¹⁰⁴ Bob Dylan, *Rita May*, 1975, ej utgiven.

¹⁰⁵ Bob Dylan, *Is Your Love in Vain ?*, 1978, Street Legal.

¹⁰⁶ Bob Dylan, *Standing on the Highway*, 1962, ej utgiven.

I *Honey, just allow me one more chance* har Dylan liksom i fallet med *Corrina, Corrina*, se kapitel 4.2.2 och not 84, kanske använt en ”cut-and-paste approach to history” som går över gränsen för intertext. Dock bör det nämnas att Dylan anger både Henry Thomas och sig själv som textförfattare när det gäller *Honey, just...*

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.¹⁰⁷

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 Jeffersson's *See that my grave is kept clean*, 1927 innehåller textraderna *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 our 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?¹⁰⁸

Även i en surrealistisk text av Dylan kan en blues-intertext 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' Judy*¹⁰⁹ får sällskap med den mer kände Rasputin, som trots sin värdighet, och sin hypnotiska förmåga, inte kan stå emot Judys dödande blickar.

Well, the rainman comes with his magic wand
And the judge says, "Mona can't have no bond."
And the walls collide, Mona cries,
And the rainman leaves in the wolfman's disguise.

I wanna be your lover, baby, I wanna be your man.
I wanna be your lover, baby,

¹⁰⁷ H. Thomas & Bob Dylan, *Honey, just allow me one more chance*, 1962, *The Freewheelin' Bob Dylan*

¹⁰⁸ Bob Dylan, *Temporary Like Achilles*, 1966, *Blonde on Blonde*

¹⁰⁹ *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

I don't wanna be hers, I wanna be yours.

Well, the undertaker in his midnight suit
Says to the masked man, "Ain't you cute!"
Well, the mask man he gets up on the shelf
And he says, "You ain't so bad yourself."

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.

Well, Phaedra with her looking glass,
Stretchin' out upon the grass.
She gets all messed up and she faints
That's 'cause she's so obvious and you ain't.¹¹⁰

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 första versen i Charley Pattons "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 raden 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.¹¹¹

Don't the moon look good, mama, Shinin' through the trees?
Don't the brakeman look good, mama, Flaggin' 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?¹¹²

¹¹⁰ Bob Dylan, *I wanna be your lover*, 1965, Biograph

¹¹¹ En lemmatisering av begreppet järnväg och därmed kopplade ord och termer skulle förmodligen visa en mycket hög andel av detta i begreppet i blueskorpusen.

¹¹² Bob Dylan, *It takes a lot to laugh, it takes a train to cry*, 1965, Highway 61, revisited

Leroy Carr's ovan nämnda "Alabama woman blues" innehåller även järnvägstermer, i detta fall namnet på en järnvägslinje, som 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" 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 skiva, men spelades in för *The Freewheelin' Bob Dylan*.

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* med första nedslaget i blueskorpusen av Leola B. Wilson, Stevedore Man, 1926, har använts i minst ytterligare fem bluessånger i korpusen.¹¹³ Dylan tar de två senare formelnerna, men vänder upp och ned på den sista, skapar ett igenkännande av bluesens 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.¹¹⁴

¹¹³ 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

¹¹⁴ Bob Dylan, *Pledging my time*, 1966, *Blonde on Blonde*

Dylans *From a Buick 6* har bluesmelodin från *Milk cow blues* om intermusik, och tar det vanliga bluesrimmet *kid / keep it hid*¹¹⁵ 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.¹¹⁶

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*.

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.
There's a white diamond gloom on the dark side of this room and a pathway that leads up to the stars.
If you don't believe there's a price for this sweet paradise, remind me to show you the scars.
There's a new day at dawn and I've finally arrived.¹¹⁷

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 har en enkel, 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 face¹¹⁸

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

¹¹⁵ Se till exempel Sleepy John Estes, *Milk cow blues*, 1930

¹¹⁶ Bob Dylan, *From a Buick 6*, 1965, *Highway 61 revisited*

¹¹⁷ Bob Dylan, *Where are you tonight?*, 1978. *Street legal*

¹¹⁸ Bob Dylan, *Country pie*, 1969, *Nashville skyline*

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", 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 Dylans *New pony*, som tematiskt behandlar dygd/gudfruktan kontra synd i form av en "new pony" med "great big hind legs" mot ponnyn som brutit benet och måste skjutas. Även här finns en bluesformel inlagd - "foxtrot, 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 hurt 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 face¹¹⁹

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*, ?

¹¹⁹ Bob Dylan, *New Pony*, 1978, Street legal

5 Blues som intertext i Dylans senare sånglyrik

*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 ¹²⁰*

När Bob Dylan efter många år, i stort sett hela 1970- (med undantag av några bluesnedslag på albumet *Street legal*), 80- och 90-talen, utan några tydliga bluesintertexter 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 senast 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 textraden 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 ¹²¹*

Vi har tidigare konstaterat att den mest frekventa formeln i hela blues-korpusen är *go to some place*, och här kombineras *walking* med oro och inre gråt. Redan på andra spåret 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 ¹²²*

Charley Pattons *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*

¹²⁰ Bob Dylan, *Something's burning, Baby*, 1984, Empire Burlesque.

¹²¹ Bob Dylan, *Love sick*, 1997, Time out of mind

¹²² Bob Dylan, *Dirt road blues*, 1997, Time out of mind

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 CD:n *World gone wrong* 1993 spelar Dylan bluesen *Blood in my eyes for you*, under pre-war-perioden inspelad bl.a av Mississippi Sheiks 1931, vilken återklingar i tredje versraden. På *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 textrad.

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

4. *I'm just going down the road feeling bad*
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 ramblers, 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*¹²³

Här 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 de senare årens

¹²³ Bob Dylan, *Tryin' to get to heaven*, 1997, Time out of mind (Obs! texten ovan är ej fullständig.)

turnéer spelat flitigt. Gospelsången ”This train” inspelad av flera grupper på 1920-talet och av bl.a. Woody Guthrie, utnyttjat tågmetaforen för den sista resan, döden, och finns med på 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 rambler” 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 ”a-bound for glory”. Den fundamentalistiska kristendomen utan några förlåtande drag kritiseras, och diktjaget, som njutit syndens sötebrödsdagar får på egen hand försöka nå himmelriket, *I been to Sugar Town, I shook the sugar down*, med aliteration 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*¹²⁴

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*¹²⁵

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*

¹²⁴ Bob Dylan, *Million miles*, 1997, Time out of mind

¹²⁵ Bob Dylan, *Standing in the doorway*, 1997, Time out of mind

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

Som vi kan konstatera så är intertexterna till blues både 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 senaste 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 företrädade 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, men oftast gäller X och Y namngivna platser 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 down¹²⁶

¹²⁶ Bob Dylan, *Mississippi*, 1997, *Love and theft*

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

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

*Well, 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
When I left my long-time darlin' She was standing in the door¹²⁷*

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 senaste 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.

1. **Big Joe Turner** lookin' East and West From the dark room of his mind
He made it to Kansas City Twelfth Street and Vine
2. 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**
4. 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 going to do

¹²⁷ Bob Dylan, *Lonesome day blues*, 2001, Love and theft

5. *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."*
6. ***The Cuckoo is a pretty bird, she warbles as she flies**
I'm preachin' the Word of God I'm puttin' out your eyes*
7. ***I'm getting' 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 Clarksdale, everything is looking blue*¹²⁸

Den andra strofen innehåller en inte helt ovanlig formel, vilken i blueskorpussen uppträder första gången i Charley Pattons *Shake it and break it*, inspelad 1929, där orden jelly, roll och jellyroll, 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 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 korpussen, 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 blueskorpussen är från 1930.

*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*

¹²⁸ Bob Dylan, *Highwater (for Charley Patton)*, 2001, Love and theft (OBS! Texten ovan är ej fullständig.)

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.

*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*¹²⁹
Feel like a fighting rooster, feeling better than I ever felt
Victoria Spivey and Lonnie Johnson, The Dope Head Blues, 1927

På *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 textrad.

The air is getting hotter
There's a rumbling in the skies
I've been wading through the high muddy water

Now you can seal up the book and not write anymore
I've been walking that lonesome valley

People on the platforms
Waiting for the trains

I'm just going down the road feeling bad

I'm going down the river
Down to New Orleans

Some trains don't pull no gamblers
No midnight rambles, 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 door¹³⁰

Här finns så många ekon och svaga viskningar från bluestexterna, men de direkta transponeringarna är svåra att peka ut, även om "muddy water" och "going down that road feeling bad" är vanliga bluesformler. Blues-intertexterna är så många, ibland tydliga men andra gånger underlag för en ny fras som framgår av följande lista.

Time out of mind, 1997

¹²⁹ Bob Dylan, *Cry a while*, 2001, Love and theft

¹³⁰ Bob Dylan, *Tryin' to get to heaven*, 1997, Time out of mind

<p>Bob Dylan, Million miles <i>I need your love so bad, turn your lamp down low</i> <i>I need every bit of it for the places that I go</i></p>	<p>Blind Willie McTell, Statesboro Blues, 1928 <i>Wake up mama : turn your lamp down low</i> <i>Have you got the nerve : to drive papa McTell</i> <i>from your door</i> Bobby Grant, Nappy Head Blues, 1927 <i>When you hear me walking : turn your lamp</i> <i>down, turn your lamp down, lamp down low</i> <i>Then turn it so : your man'll never know</i></p>
<p>Bob Dylan, Standing in the doorway <i>You left me standing in the doorway crying</i> <i>Blues wrapped around my head</i></p>	<p>Francis Scrapper Blackwell, Back Door Blues, 1931 <i>I left my baby : standing in the back door crying</i> <i>Begging and pleading : don't you leave this time</i></p>
<p>Bob Dylan, Mississippi <i>City's just a jungle, more games to play</i> <i>Trapped in the heart of it, trying to get away</i> <i>I was raised in the country, I been workin' in the</i> <i>town</i> <i>I been in trouble ever since I set my suitcase down</i></p>	<p>Blind Lemon Jefferson, Easy Rider Blues;1927 <i>The train I ride : don't burn no coal at all</i> <i>The coal I'm burning : everybody says it's can-</i> <i>nonballs</i> <i>I mean I went to the depot : and set my suitcase</i> <i>down</i> Ishman Bracey, Leavin' Town Blues; 1928 <i>Now I tell you mama : now I'm sure going to</i> <i>leave this town</i> <i>Because I been in trouble : ever since I set my</i> <i>suitcase down</i></p>

Love and theft, 2001

<p>High water (for Charley Patton) <i>Big Joe Turner lookin' East and West</i> <i>From the dark room of his mind</i> <i>He made it to Kansas City</i> <i>Twelfth Street and Vine</i> --- <i>High water risin', the shacks are slidin' down</i> <i>Folks lose their possessions - folks are leaving town</i> <i>Bertha Mason shook it - broke it</i> <i>Then she hung it on a wall</i> --- <i>High water risin', six inches 'bove my head</i> <i>Coffins droppin' in the street</i> <i>Like balloons made out of lead</i> <i>Water pourin' into Vicksburg, don't know what I'm</i> <i>going to do</i> --- <i>To every conceivable point of view."</i> <i>They got Charles Darwin trapped out there on</i> <i>Highway Five</i> <i>Judge says to the High Sheriff,</i> <i>"I want him dead or alive</i> <i>Either one, I don't care."</i> --- <i>The Cuckoo is a pretty bird, she warbles as she flies</i></p>	<p>(Big Joe Turner, bluesmusiker, 1911-1985) Charley Patton, Shake it and break it, 1929 <i>You can shake it, you can break it, you can hang</i> <i>it on the wall</i> <i>Throw it out the window, catch it 'fore it fall</i> <i>My jelly, my roll, sweet mama, don't you let it</i> <i>fall</i> Louise Johnson, On the Wall;1930 <i>Going to tell you women : how to cock it on the</i> <i>wall</i> <i>Now you can snatch it you can break it : you can</i> <i>hang it on the wall</i> <i>Throw it out the window : see if you catch it be-</i> <i>fore it fall</i> Charley Patton, High Water Everywhere-Part I; 1929 <i>Now the water now mama : done struck Charlot-</i> <i>te town</i> <i>Well I'm going to Vicksburg : before I have mine</i> Charley Patton, 1934 <i>High Sheriff Blues</i> John Byrd, Old Timbrook Blues;1930 <i>Oh the cuckoo was a fine bird : hollers when he</i></p>
--	---

<p><i>I'm preachin' the Word of God I'm puttin' out your eyes</i></p> <p>---</p> <p><i>I'm getting' 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 Clarksdale, everything is looking blue</i></p>	<p><i>fly</i> <i>But he never hollers cuckoo : till the fourth day of July</i> Robert Johnson, I Believe I'll Dust My Broom;. 1936 <i>I'm going to get up in the morning : I believe I'll dust my broom</i> <i>Because then the black man you been loving : girl friend can get my room</i></p>
<p>Bob Dylan, Lonesome day blues, 2001 <i>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</i></p>	<p>Leroy Carr, Blues Before Sunrise;1934 <i>I had the blues before sunrise : with tears standing in my eyes</i> <i>It's such a miserable feeling : a feeling I do despise</i> <i>Seems like everybody : everybody's down on me</i> <i>I'm going to cast my troubles : down in the deep blue sea</i> <i>Today have been : such a long old lonesome day</i> <i>I've been sitting here thinking : with my mind a million miles away</i> Jesse James, Lonesome Day Blues; 1936 <i>Lord today has been : a long lonesome day</i> <i>You hear me talking to you : did you hear what I say</i> Ruby Glaze & Blind Willie McTell, Lonesome Day Blues;1932 <i>You can go : you can stay</i> <i>But you'll come home : some old lonesome day</i> <i>Some day baby : some old lonesome day</i> <i>I'm coming home to my baby : some old lonesome day</i> Francis Scrapper Blackwell, Blue Day Blues; 1931 <i>Today has been : a long old lonesome day</i> <i>And it looks like tomorrow : going to be the same old way</i> <i>My days seem lonesome : and my nights they are so long</i> <i>I'll be mighty glad : when them old blue days are gone</i> Kokomo Arnold, Stop Look and Listen;1935 <i>Oh stop and listen : hear those bells a-tone</i> <i>I found my faro : lying on a cooling board</i> <i>Says today has been : a long old lonesome day</i> Alexander, Texas;Long Lonesome Day Blues;1927 <i>Yes today has been : a long old lonesome day</i> <i>Lord it seem like tomorrow : going to be the same old way</i></p>
<p><i>Well, they're doing the double shuffle, throwin' sand on the floor They're doing the double shuffle, they're throwin' sand on the floor When I left my long-time darlin' She was standing in the door</i></p>	
<p>Bob Dylan, Cry a while, 2001</p>	<p>Victoria Spivey and Lonnie Johnson, The Dope Head Blues, 1927</p>

*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*

*Feel like a fighting rooster, feeling better than I
ever felt*

6 Highway 61 blues

*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 ¹³¹



”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 med ”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. Huvudtemat 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

¹³¹ Bob Dylan, *Visions of Johanna*, 1965, Blonde on Blonde.

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
I can see everything : that pretty Miss so-and-so do
Oh listen kind mama : don't worry about your dad when I'm gone
You know I'm wild about your kind mama : I ain't going to do nothing wrong

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.¹³² Jack Kellys version är allvarligt feltranskriberad när det gäller geografin, 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
Now I'm going home : get my Bible and sit down and read
I'm going to ask the good Lord : to give me back my baby if you please

Under år 1935 spelade Big Joe Williams och Freddie Spurell 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

¹³² Taft inkluderar båda dessa versioner i blueskorpuserna, vilket ur statistisk synpunkt är mycket tveksamt. Överhuvudtaget finns det många rent statistiskt-tekniska frågetecken med Tafts korpus, förutom de många feltranskriberingarna, se t.ex. kapitel 3.1, vilket gör att det ej går att dra helt säkra slutsatser utifrån denna.

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 Jaz 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 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."

7 Modern Times eller Blues revisited

8 Sammanfattning och slutsatser

*Oh if there's an original thought out there,
I could use it right now*
Bob Dylan ¹³³

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 tidiga bluesens sätt att skapa nytt från formler och hela strofer där tidsplan, geografi och händelsekedjor korsar varandra, vilket ofta ger 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 åldrande 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 ger ”the shock of recognition” när man lyssnar på Dylans sånger. Trots allt är det som ”Columbia recording artist” och speciellt ”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 visat på 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. Ett område utanför Dylan- och bluesfären, men inom den muntliga sångtraditionen, som torde vara intressant att arbeta vidare på med den moderna formen av konkordans som grund gäller analysen av *Iliaden* och *Odysséen*, se not 35. Här kan dagens konkordansteknik ge ny information och föra forskningsfronten framåt.



¹³³ Bob Dylan, *Brownsville Girl*, 1986, *Knocked Out Loaded*.

Käll- och litteraturförteckning

A. Bob Dylans egna verk

A.1 Tryckta skrifter

Lyrics 1962-2001 London 2004
Tarantula Lund 1999
Chronicles London 2004

A.2 CD-skivor

A.2.1 Officiellt utgivna

<i>Another Side of Bob Dylan</i>	CBS, CDCBS 32034, Austria 1964
<i>At Budokan</i>	Columbia G2K 36067, New York 1978
<i>The Basement Tapes</i>	Columbia 466137 2, Austria 1975
<i>Before the Flood</i>	Columbia CD 22137, Austria 1974
<i>Biograph</i>	Columbia CD 66509, Austria 1985
<i>Blonde on Blonde</i>	CBS, CDCBS 66012, Japan 1966
<i>Blood on the Tracks</i>	Columbia 467842 2, Austria 1975
<i>Bob Dylan</i>	Columbia CD 32001, Austria 1962
<i>Bob Dylan's Greatest Hits</i>	CBS CK 9463, Canada 1967
<i>Bob Dylan's Greatest Hits, Vol. 2</i>	Columbia WC2K-31120, Ontario 1971
<i>Bob Dylan's Greatest Hits, Vol. 3</i>	Columbia 477805 2, 1994
<i>The Bootleg Series Volumes 1-3</i>	Columbia 468086 2, Austria 1991
<i>The Bootleg Series Vol. 4: Live 1966</i>	Columbia 491485 2, Austria 1998
<i>The Bootleg Series Vol. 5: Live 1975</i>	Columbia 510140 2, 2002
<i>The Bootleg Series Vol. 6: Live 1964</i>	Columbia 512358 2, Austria 2004
<i>The Bootleg Series Vol. 7: No direction home</i>	Columbia 520358 2, Austria 2005
<i>Bringing It All Back Home</i>	Columbia 465417 2, Austria 1965
<i>Desire</i>	Columbia CD 32570, Austria 1976
<i>Down in the Groove</i>	Columbia CK 40957, New York 1988
<i>Dylan</i>	Columbia CD 32286, Austria 1973
<i>Dylan & the Dead</i>	Columbia 463381 2, Austria 1989
<i>Empire Burlesque</i>	Columbia 467840 2, Austria 1985
<i>The Freewheelin' Bob Dylan</i>	Columbia CD 32390, Austria 1963
<i>Good as I Been to You</i>	Columbia 472710 2, Austria 1992
<i>Hard Rain</i>	Columbia CD 32308, Austria 1976
<i>Highway 61 Revisited</i>	Columbia 460953 2, Austria 1965
<i>Infidels</i>	Columbia 460727 2, Austria 1983
<i>John Wesley Harding</i>	Columbia 463359 2, Austria 1967
<i>Knocked Out Loaded</i>	CBS 467040 2, Austria 1986
<i>"Love and Theft"</i>	Columbia 504364 2, Austria 2001

<i>Masterpieces</i>	Columbia 462448 9, Australia 1997
<i>Modern Times</i>	
<i>MTV Unplugged</i>	Columbia 478374 2, 1995
<i>Nashville Skyline</i>	Columbia CD 63601, Austria 1969
<i>New Morning</i>	Columbia CD 32267, Austria 1970
<i>Oh Mercy</i>	Columbia 465800 2, Austria 1989
<i>Pat Garrett and Billy the Kid</i>	Columbia CK 32460, New York 1973
<i>Planet Waves</i>	CBS CDCBS 32154, Austria 1974
<i>Real Live</i>	Columbia 467841 2, Austria 1984
<i>Saved</i>	Columbia CD 32742, Austria 1980
<i>Self Portrait</i>	Columbia 460112 2, Austria 1970
<i>Shot of Love</i>	Columbia 467839 2, Austria 1981
<i>Slow Train Coming</i>	Columbia CD 32524, Austria 1979
<i>Street Legal</i>	Columbia CK 65974, New York 1978
<i>The Times They Are A-Changin'</i>	Columbia CD 32021, Austria 1964
<i>The 30th Anniversary Concert Celebration</i>	Columbia 474000 2, Austria 1993
<i>Time Out Of Mind</i>	Columbia 486936 2, Austria 1997
<i>Under the Red Sky</i>	Columbia 467188 2, Austria 1990
<i>World Gone Wrong</i>	Columbia 474857 2, Austria 1993

A.2.2 Inofficiellt utgivna (bootlegs)

<i>Folksingers choice, Radio show, March 11th, 1962</i>	Yellow Dog Records, Luxembourg 1994
<i>The Gaslight tapes 1962</i>	Rattlesnake, RS 068, 2001
<i>The Genuine Bootleg Series</i>	-
<i>The Genuine Bootleg Series, Take 2</i>	-
<i>The Genuine Bootleg Series, Volume 3</i>	-
<i>I was so much younger then, 1961 - 1965</i>	Dandelion, DL075 – DL078, EEC 1999

B. Övriga tryckta skrifter

- Antonsson, Görgen
Baldwin, John (red.)
Barry, Peter
Barthes, Roland
- “ -
Bloom, Harold
Cartwright, Bert
Child, Francus James
Dixon, Robert M.W. and Godrich, John
Eliot, T.S.
Enkvist, Nils Erik
Espmark, Kjell
Fish, Stanley
Forssell, Lars
Genette, Gérard
Gray, M.
Jacobsson, Mats
Kittang, Atle
Lord, Albert B.
Major, Clarence
Olddsberg, Jim
Olsson, Anders
Olsson, Anders & Vincent, Mona
Oster, Harry
Palm, Anders
- “ -
Parry, Milman
Pope, Alexander
Riffaterre, Michael
Schaar, Ingrid (red.)
Shelton, Robert
Spraycar, Rudy S. & Dunlap, Lee F.
Svedjedal, J.
- ” -
Svensbro, Jesper
- Stealin´ Stealin´: Bob Dylan & the blues 1961 - 1963, (i *The Telegraph* nr 54, Richmond 1995
The fiddler now upspoke. A collection of Bob Dylan interviews and press conferences. Vol. 1. 1995, Vol. 2 1995, Vol. 3 1996, Vol. 4 1997, Vol. 5 1998,u.o., privat publ.
Beginning theory, Bolton 2002
The death of the author, i *Image, Music, Text*, London 1977 (1:a uppl. 1968)
From work to text, i *Image, Music, Text*, London 1977 (1:a uppl. 1968)
The anxiety of influence, Oxford 1997
The Bible in the Lyrics of Bob Dylan, Fort Worth 1992
The English and Scottish popular ballads, New York 1965
Blues & Gospel records 1902 – 1942, Harrow 1963
The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, London 1945 (1:a uppl. 1920)
Stilforskning och stilteori, Lund 1974
Dialoger, Stockholm 1985
Is there a text in this class?, Camebridge 1980
Det sjungna ordet. (i *Svenska akademien: Tal och texter, 20 december 1989*) Stockholm 1990.
Palimpsestes, Lincoln 1997.(1:a uppl. 1982)
Song and dance man III, London 2004
Dylan i 60-talet, Riga 2004
Text och Tolkning, i *En introduktion till den moderna litteraturteorin*, Stockholm 1997
The singer of tales, London 2000 (1:a publ. 1960)
From Juba to Jive, A dictionary of african-american slang, New York 1994
Rockets, i *Lost and found*, issue 4, Eden Prairie 1997
Intertextualitet, komparation och reception, i Staffan Bergsten (red.), *Litteraturvetenskap - en inledning*, Lund 2002
Intertextualitet - möten mellan texter, i *Bonniers Litterära Magasin*, nr 3, 1984
Living country blues, Detroit 1969
Att tolka texten, i Bergsten, Stefan (red.) *Litteraturvetenskap - en inledning*, Lund 2002
Möten mellan konstarter, Stockholm 1985
The making of Homeric verse, Oxford 1971 (1:a publ. 1928 - 1936)
An essay on criticism, 1911
Semiotics of poetry, London 1978
Ett nytt språk. Essäer om ord och begrepp hos Vilhelm Ekelund, Lund 2002
No direction home, St Ives 1986
Formulaic style in oral and literate epic poetry, i *Perspectives in computing*, vol 2, no. 4, Baton Rouge 1982
Röstens litteratur. Bob Dylans betydelse, i *Tänkta världar*, Avesta 2004
Bob Dylans tradition är den gamla bluesen, *Svenska Dagbladet* 2000-05-15
Septembersvalka i umgänget med konkordanser, i Ingrid Schaar (red.), *Ett nytt språk. Essäer om ord och begrepp hos Vilhelm Ekelund*, Stockholm 2002

- Taft, Michael *The lyrics of race record blues, 1920 - 194: a semantic approach to the structural analysis of a formulaic system*, Diss: Newfoundland 1977 (opubl.), utgiven i omarbetad form som *The blues lyric formula*, New York 2006
- Verdonk, Peter *Stylistic criticism of twentieth-century poetry, From text to context*, London 1993
- Waterman, Christopher A. *Race Music: Bo Chatmon, "Corrine Corrina" and the excluded middle*, i Radano, R. & Bohlman P.V., *Music and the racial imagination*, Chicago 2000
- Wellek, René & Warren, Austin *Litteraturteori*, Malmö 1967 (1:a uppl. 1948)
- Williams, Paul *Performing artist: The music of Bob Dylan, volume one 1960 - 1973*. 1990
- - *Performing artist: Bob Dylan, The middle years 1974 - 1986*. 1992
- Wissolik, R.D. & McGrath, S. *Bob Dylan's Words*. Greensburg 1994

C. Web-sidor

- Dylan, Bob *Bob Dylan's homepage*
www.bobdylan.com
- Lindh, Lars *Web-Concordances of Pre-war Blues Lyrics and Bob Dylan Lyrics* (lösenord krävs till vissa delar, lösenordet är f.n.= 1950)
www.dylan61.se/concordance_meny.html
- Göteborgs universitet, Institutionen för svenska språket *Svenska språkbanken*
<http://spraakbanken.gu.se/>
- Williams, John D, *A Lily Among Thorns: Exploring Bob Dylan's Christianity*
www.alilyamongthorns.8m.com/0alilyamongthorns.html

Appendix A

Konkordans - teknik och praktik

Konkordanser har skapats långt innan datorn var uppfunnen, och en av de mer kända är den konkordans som Alexander Cruden (1701 – 1770) publicerade år 1737, "*Concordance of the Old and New Testaments*", vilken därefter utkom i flera utgåvor, en fullständig utgåva 1761, vilken år 1825 hade nått fram till den 10:e utgåvan. Den första bibelkonkordansen som sammanställdes skall enligt legenden ha krävt insatser av 500 munkar.

Det finns ett stort antal tryckta konkordanser, men de är i de flesta fall otympliga tegelstenar. Den pre-war blues PC-konkordans som skapats för detta arbete, finns från tidigare i en tryckt upplaga omfattande tre volymer med sammanlagt över 3.000 sidor. För svenska författare finns det t.ex. en tryckt konkordans till Hjalmar Gullbergs lyrik från 1971. En av de senaste (sista?) tryckta konkordanserna till en svensk författares verk är Vilhelm Ekelunds, vilken publicerades år 2000.

På Internet finns några få konkordanser över svenska författares verk: August Strindberg, Carl Michael Bellman och Carl Jonas Love Almqvist.¹³⁴ Genom de e-texter som finns på Projekt Runeberg (www.runeberg.org) och Project Gutenberg (www.gutenberg.org/catalog) kan en konkordans skapas på ett par minuter för mycket stora korpusar.

På marknaden finns det idag ett antal konkordansprogram för PC, och samtliga har i stort sett samma funktionalitet. Det program som här har använts för blues- och Dylan-konkordanserna är ett program som helt enkelt heter "Concordance" och har skapats av R. J. C. Watt, Senior Lecturer and Head of Department of English, University of Dundee.

PC-konkordanser kräver text i maskinläsbar form, e-text, exempelvis från andra Windowsprogram såsom MS Word, och detta kan skapas med antingen befintliga textkorpusar, eller genom att skanna tryckt text vilken med redigeringsprogram enkelt kan omvandlas till maskinläsbar form. Då texten lästs in i konkordansprogrammet kan ett antal variabler skapas och presenteras för analys.

¹³⁴ Svenska språkbanken vid Institutionen för svenska språket, Göteborgs Universitet, <http://spraakbanken.gu.se/>

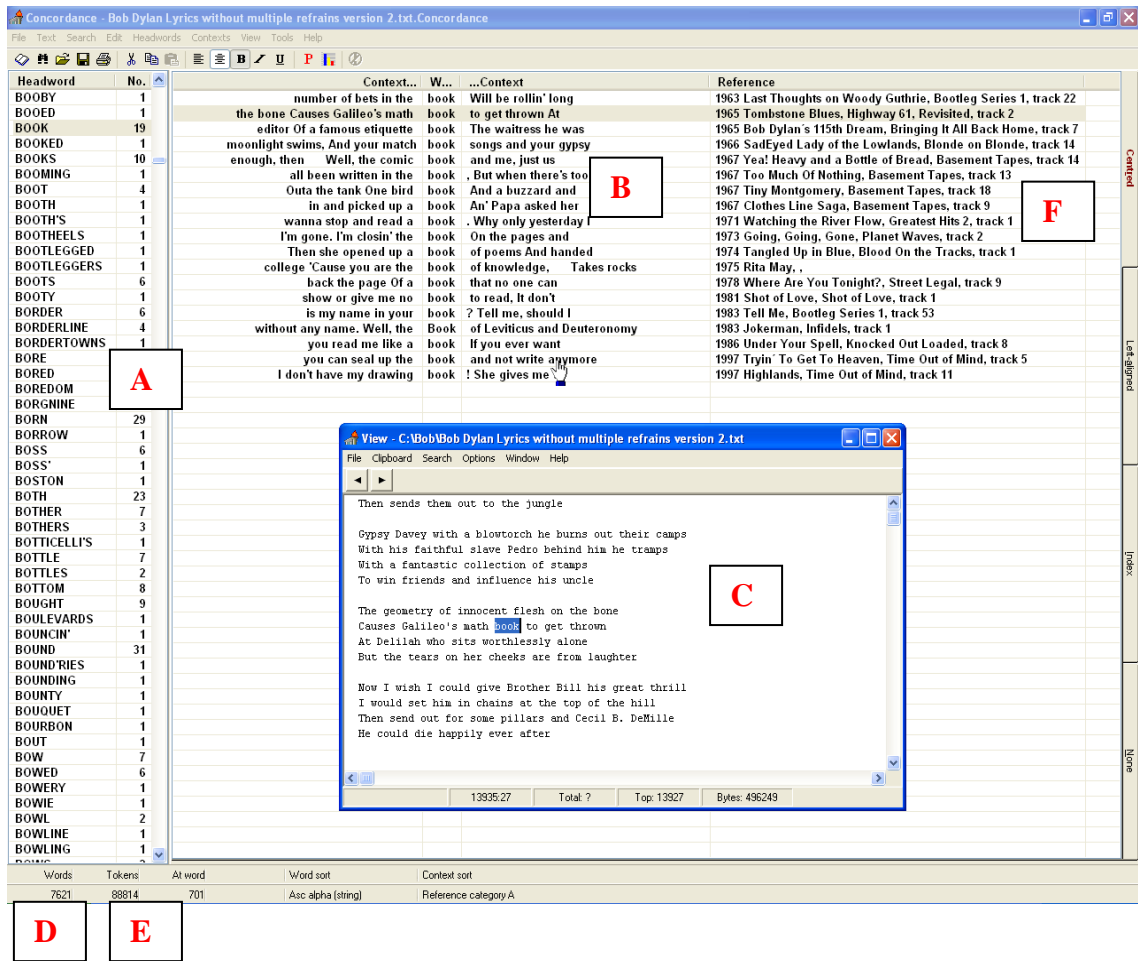


Fig 1. PC-konkordansen över Bob Dylans lyrik.

Konkordansprogrammet visar en fullständig ordlista (A) med antal förekomster av resp. ord, en konkordans (B) och kontexten i originaltexten (C) samtidigt. Dessutom visas totala antalet unika ord (D) och totala antalet förekomster (token) (E). Totala antalet ord i förhållande till antalet unika ord (Type/token ratio) visas i ett separat fönster:

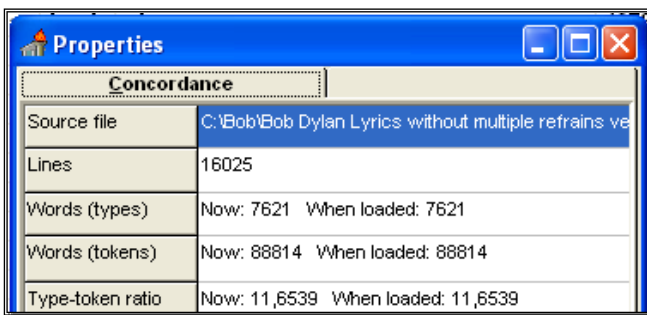


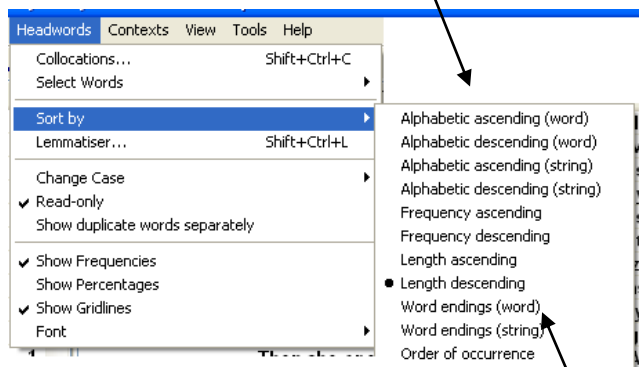
Fig 2. Type/token ratio, visar hur ofta ett ord genomsnittligt uppträder i korpus.

En konkordans gör naturligtvis ingen analys, utan presenterar den utvalda textmassan, korpus, på ett sätt som underlättar användarens analysarbete. Det som visas är hur många gånger varje enskilt ord har använts i denna korpus, och i vilken kontext, dvs. text före och efter ordet. Likaväl som det kan vara intressant att studera vilka ord som är mest förekommande, så kan det i andra sammanhang vara av intresse att finna de ord som används mycket sparsamt. Ordlistan kan sorteras på en mängd olika sätt, t.ex. att sortera ord (A) i bokstavsordning som ovan eller i fallande frekvens, dvs. ord med flest förekomster först:

Headword	No.
THE	4317
I	2531
YOU	2483
AND	2306
TO	2145
A	2003
IN	1403
OF	1305
MY	993
THAT	977
ME	955
IT	935
ON	773
YOUR	759
FOR	652
WAS	621
HE	620
BUT	615

Fig 3. Dylan-korkordansens ordlista sorterad i fallande frekvens.

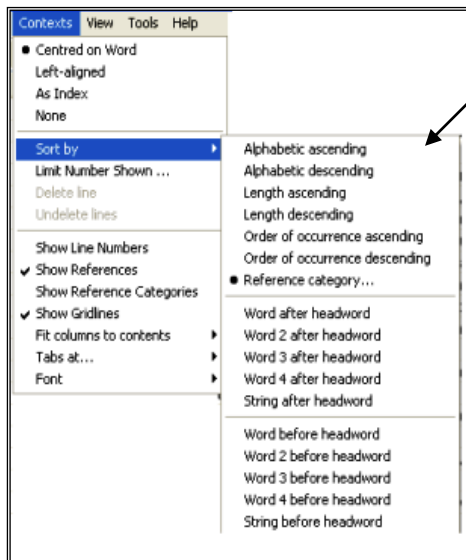
..... eller ett antal andra möjligheter:



En intressant variant är sortering efter "word endings", vilket ger sortering efter möjliga rim.

Headword	No.
DEAD	56
HEAD	100
AHEAD	9
FOREHEAD	1
HOGSHEAD	1
LEAD	11
MISLEAD	1
READ	23
BREAD	10
DREAD	1
THREAD	2
SPREAD	3
TREAD	1
STEAD	1
'STEAD	4
INSTEAD	7
HAD	166
LAD	1
GLAD	21
MAD	7
LOAD	5
TRAINLOAD	1
UNLOAD	1
ROAD	84
BROAD	2

Kontexten (B) kan sorteras på ett antal olika sätt:



Referens-systemet (F) styrs av användaren. I ovanstående konkordans över Dylan-texter har 4 referenser lagts upp: 1. – komponerad år, 2. - sångtitel, 3. - skivalbum där denna sång medtagits första gången, 4. - spår- nr på detta album. Antalet referenser kan utvidgas till maximalt 25 st. För en konkordans över exempelvis dramatik, kan referenser vara pjäs, akt, scen, rollfigur, sida o.s.v.

Reference
1967 Clothes Line Saga, Basement Tapes, track 9
1997 Tryin' To Get To Heaven, Time Out of Mind, track 5
1967 Yea! Heavy and a Bottle of Bread, Basement Tapes, track 14
1967 Tiny Montgomery, Basement Tapes, track 18
1967 Too Much Of Nothing, Basement Tapes, track 13
1986 Under Your Spell, Knocked Out Loaded, track 8
1983 Jokerman, Infidels, track 1
1975 Rita May, ,
1974 Tangled Up in Blue, Blood On the Tracks, track 1
1973 Going, Going, Gone, Planet Waves, track 2
1997 Highlands, Time Out of Mind, track 11
1966 SadEyed Lady of the Lowlands, Blonde on Blonde, track 14
1983 Tell Me, Bootleg Series 1, track 53
1978 Where Are You Tonight?, Street Legal, track 9
1965 Bob Dylan's 115th Dream, Bringing It All Back Home, track 7
1981 Shot of Love, Shot of Love, track 1
1965 Tombstone Blues, Highway 61, Revisited, track 2
1971 Watching the River Flow, Greatest Hits 2, track 1
1963 Last Thoughts on Woody Guthrie, Bootleg Series 1, track 22

Fig 3. Referens-systemet för Dylan-konkordansen.

Flera korpusar kan läsas in för jämförelse. I detta arbete har detta utnyttjats i den ”totala” konkordansen med både Dylans texter och bluestexter.

Konkordansprogrammet har en HTML-generator, vilket gör publiceringen på Internet mycket enkel, med vissa begränsningar som att när konkordansen publiceras på Internet måste för varje publicering en viss selektering av alla de möjligheter som visats ovan göras först. En publicering av samtliga möjliga varianter av PC-konkordansen skulle, p.g.a. konkordansprogrammets flexibilitet, kräva ett mycket stort antal publiceringar. Själva layouten är densamma på PC som på Internet, men på PC har användaren tillgång till samtliga valmöjligheter. För de tre konkordanser som publicerats på Internet för detta arbete, Dylan-konkordansen, pre-war blues-konkordansen och den sammanlagda Dylan & blues-konkordansen, har följande uppsättningar använts:

- Kontext: visa 4 ord före huvudordet och 6 ord efter huvudordet och med sortering av konkordansen på första ordet i kontexten efter huvudordet
- Referens: för Dylan-konkordansen: 1. – komponerad år, 2. - sångtitel, 3. - skivalbum där denna sång medtagits första gången, 4. - spår- nr på detta album, och för pre-war blues-konkordansen: 1. – artist, 2. – sångtitel, 3. – inspelningsort och inspelningsdatum, 4 – beteckning på 78r-skiva

[Smith, Clara; Back Woods Blues; New York, 30 Apr. 1924; \(81694-4\) Co-14022-D VJM VLP-17](#)
[Wheatstraw, Pectie; Don't Hang My Clothes on No Barbed Wire Line; Chicago, 4 Nov. 1930; \(C-6489-A\) Vo-1649 Say SDR-191](#)
[Smith, Clara; Steel Drivin' Man; New York, 16 Dec. 1924; \(140181-2\) Co-14053-D VJM VLP-17](#)

[McClennan, Tommy; Love with a Feeling; Chicago, 12 Dec. 1940; \(053740-1\) BB-B8689 Rt RL-305](#)

[Harris, Magnolia; Mama's Quittin' and Leavin'-Part 1; Chicago, c. late Dec. 1930; \(C-7100- \) Me-M12077 Yz L-1031](#)

[McTell, Blind Willie; Mama, 'Tain't Long Fo' Day; Atlanta, 18 Oct. 1927; \(40310-1\) Vi-21474 Yz L-1005](#)
[McTell, Blind Willie; Love-Changing Blues; Atlanta, 29 Nov. 1929; \(56635-1\) Vi-V38580 Yz L-1005](#)
[Patton, Charley; Banty Rooster Blues; Richmond, Ind., 14 June 1929; \(15217\) Pm-12792 Yz L-1020](#)
[Rhodes, Wallace; The Crawling Doan; Memphis, 10 Dec. 1923; \(145250-2\) Co-14020-D Rm RL-224](#)

Fig 4. Referens för Pre-war blues-konkordansen.

Dessa inställningar kan således ändras fritt i PC-konkordansen, men i den Internet-publicerade konkordansen är detta fasta parametrar som inte kan ändras, utan en ändring kräver en ny publicering.

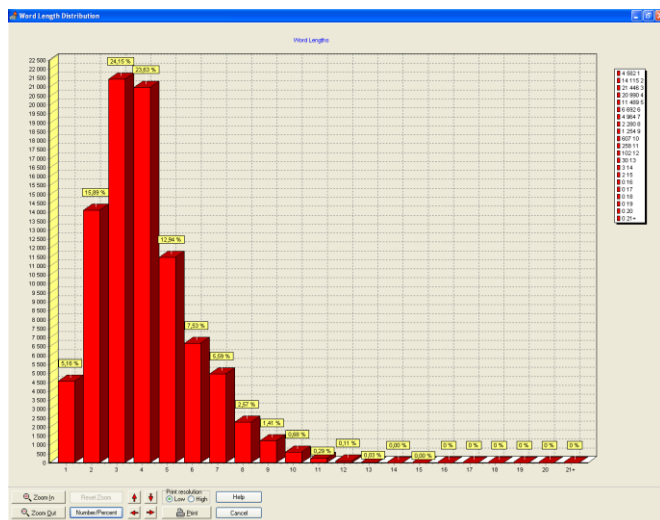
Andra möjligheter i konkordansen är s.k. lemmatisering, vilket tekniskt är en automatisk sammanföring av böjnings- och variantformer i en text, eller att gruppera ord med samma innebörd, t.ex. ord med betydelsen "död", oavsett vilken ord som använts. För att kunna lemmatisera krävs att användaren definierar de ord som "hör ihop". I exemplet nedan har ordet "run" lemmatiserats med olika böjningsformer, så att samtliga förekomster av verbet "run" grupperas tillsammans i ordlistan.

Headword	No.	%	Context...	W...	...Cont
ROUTE	2	0,002	Clay youd better	run	99, 10
ROVIN	3	0,003	all the way They	run	a bric
ROW	12	0,011	my chest. I musta	run	a mile
ROWING	1	0,001	it is, I'll	run	an hid
ROYAL	1	0,001	and fear them To	run	and to
ROYCE	1	0,001	myself, I dont	run	and hi
RUB	2	0,002	side, that you better	run	and hi
RUBBLE	1	0,001	just escapin on the	run	And bu
RUBIES	1	0,001	the no-talent fools That	run	around
RUBIN	8	0,007	baby, I'm gonna	run	away a
RUBY	3	0,003	I made a god	run	but I
RUDE	1	0,001	I made a god	run	but I
RUDELY	1	0,001	feet are trained to	run	. Caint
RUE	1	0,001	today, Babe, Id	run	circle
RUG	1	0,001	no peace. . . So I	run	down m
RUGGED	2	0,002	ways. Well, you can	run	down t
RUGIN	3	0,003	ways. Well, you can	run	down t
RUINED	1	0,001	And you turn and	run	farthe
RUINS	4	0,004	lover that you better	run	for co
RULE	6	0,006	time arrives you better	run	for yo
RULED	1	0,001	it whole, If dogs	run	free.
RULES	13	0,012	run free. If dogs	run	free,
RUM	2	0,002	all unknown, If dogs	run	free.
RUMBLING	2	0,002	run free. If dogs	run	free,
RUMORS	5	0,005	be king, If dogs	run	free.
RUN	59	0,055	feed ourselves. . . If dogs	run	free,
RAN	29	0,027	Acapulco Goin on the	run	. Goin
RUNNIN	14	0,013	Acapulco Goin on the	run	. Goin
RUNNING	18	0,017	Acapulco Goin on the	run	. Goin
RUNS	5	0,005	to, no place to	run	. Hes t
RUNG	2	0,002	and Magdalena on the	run	I thin
RUSH	5	0,005	head and I did	run	, I did
RUSSIA	1	0,001	and I began to	run	. I mad
			and I began to	run	. I mad
			See no sports car	run	I dont
			a weasel on the	run	, Im lo
			Up Tom Paine did	run	, Im so
			Cauliflower ears and a	run	in her

Fig 6. Exempel på lemmatisering.

Genom “Stop Lists” kan man specificera ord som inte skall medtas i konkordansen.

Mer statistisk information rörande ordens längd i hela korpusen, samt antalet meningar, och antal ord per mening visas i olika fönster:



Concordance	
Source file	C:\Bob\Bob Dylan Lyrics without multiple refrains ve
Lines	16025
Words (types)	Now: 7621 When loaded: 7621
Words (tokens)	Now: 88814 When loaded: 88814
Type-token ratio	Now: 11,6539 When loaded: 11,6539
Characters	353575
Sentences	3774
Words/sentence	23,5331
Current word	BORN
Occurrences	29
Context style	From 5 words before headword to 4 words after h