



”Inspiration är svårt att finna. Du måste ta den där du hittar den.”:

En analys av det medvetna bruket av intertextualitet i Bob Dylans låttexter mellan 1963–65

”Inspiration is hard to come by. You have to take it where you find it.”:

An analysis of the conscious use of intertextuality in Bob Dylan’s lyrics between the years of 1963–65.

Jacob Forsberg

Fakulteten för humaniora och samhällsvetenskap

Ämneslärare svenska

15 högskolepoäng

Handledare: Per Bäckström

Examinator: Erik Van Ooijen

2017-01-24

Inledning	3-4
Metod	5-6
Forskningsöversikt	6-8
Resultat	8
"Talkin' World War III Blues" (1963)	8-13
"A Hard Rain's A-Gonna Fall" (1963)	13-18
"Chimes of Freedom" (1964)	18-20
"I Shall Be Free No. 10" (1964)	20-23
"It's Alright Ma (I'm Only Bleeding) (1965)	23-27
"Gates of Eden" (1965)	27-29
Slutsats	30-34

Uppsatsen belyser delar av komplexiteten i Bob Dylans författarskap via en analys av det medvetna bruket av intertextualitet i sex låtar från tre olika album, alla från mitten av 1960-talet. Det klargörs att Dylan inte kan förenklas till endast alluderingar till Shakespeare, utan att författarskapet innehåller en hög grad av komplexitet. Syftet är alltså att visa på låtskrivarens medvetna influenser, alluderingar, citat, omskrivningar och satir och hur det påvisar tesen. Analysexemplen, som de framstår via det litteraturvetenskapliga verktyget, påvisar olika kopplingar. Även om författaren är komplex från första texten utvecklas poeten från att referera till folktraditionen till att alludera till författare som Edgar Allan Poe, William Blake, Dylan Thomas och Allen Ginsberg i de senare exemplen.

This essay highlights parts of the complexity in Bob Dylan's authorship via an analysis of the conscious usage of intertextuality in six songs from three different albums, all from the middle of the 1960's. It is elucidated that Dylan's lyrics cannot be simplified as only allusions to Shakespeare and it is shown that the lyrics contains a high level of complexity. The purpose is to display the author's conscious use of references such as allusions, quotes, euphemisms and satire and show how those supports my thesis. The texts, as they are perceived through intertextuality, shows different connections. Even though the author is complex from the first example to the last, it is shown in this essay that he progresses from referring to the old folk music tradition to alluding to authors such as Edgar Allan Poe, William Blake, Dylan Thomas and Allen Ginsberg in the later examples.

Inledning

Flera kritiker hävdar att Svenska Akademien gjorde fel när de tilldelade Dylan nobelpriset i litteratur eftersom de anser att poeten ska ses som en musiker snarare än en författare. Bland annat skrev Expressens kulturskribent Nina Lekander den 13 oktober 2016 i artikeln ”Förskräckligt gubbigt med pris till Bob Dylan” att hon ”helt enkelt inte kan dyrka upp detta med Dylan”. I artikeln ”Ilskan över valet av Bob Dylan” i Dagens Nyheter från samma datum sammanfattar skribenten Evelyn Jones en del av den kritik som riktades mot valet av pristagaren. I sin artikel skriver Jones att författaren Irvine Welsh (författaren av boken *Trainspotting* från 1993) anser att valet är ”illa uttänkt nostalgikutnämmande hämtat från senila svamlade hippies härskna prostator” (Jones, 2016), samt att författaren Carina Rydberg är kritisk till upphöjelsen av Dylans författarskap – hon anser att Svenska Akademien förolämpat andra stora författare, i synnerhet de amerikanska. De två ovanstående kritikerna hänvisar till mäns prostator och ”gubbigheten” i att ge Dylan nobelpriset, könspåpekande argument som inte är speciellt sakliga.

I Jones artikel hakar även Per Svensson på trenden och skanderar att det kändes ”populistiskt och snobbigt på samma gång” och hävdar att Tomas Tranströmers texter fungerar dåligt om de tonsätts,¹ samtidigt som de flesta bra låtskrivares texter blir skröpliga när musiken berövas. Han säger fortsatt att ”det finns jättemånga band som kan alludera på Shakespeare i en sångtext” (citerat från Jones, 2016).

Uppsatsen kommer att argumentera mot kritiken, och belysa delar av komplexiteten i Dylans författarskap via en analys av författarens medvetna bruk av intertextualitet i sex utvalda låtar från tre separata skivor, alla från mitten av 1960-talet. I och med det kommer uppsatsen visa på att Dylans texter innehåller en hög grad av litterär komplexitet. Syftet är alltså att visa på låtskrivarens influenser, alluderingar, citat, omskrivningar och satir och hur det påvisar delar av komplexiteten i författarskapet. Det betyder att det kommer förklaras vilka andra stora poeter, låtskrivare och andra populärkulturella strömningar som kan hittas i de sex låtexemplen. Genom en analys av författarens medvetna bruk av intertextualitet i sex låtar med olika budskap och textkopplingar hävdar jag i min undersökning att delar av Dylans litterära komplexitet kan påvisas. Hypotesen blir således att man, via en analys av det medvetna bruket av intertextualitet, kan belysa komplexiteten i Dylans författarskap genom att bryta ner sex olika texter från tre olika år. Texterna kommer att användas som primärkällor. De låtarna som undersökningen berör är ”Talkin’ World War III Blues” (1963), ”A Hard Rain’s a-Gonna Fall” (1963) ”Chimes Of Freedom” (1964), ”I Shall Be Free No. 10”

¹ Det är lite av ett hån mot Tomas Tranströmers dotter Emma Tranströmer, som sjungit in en del av sin fars texter ackompanjerad av David Härenstam på gitarr <<https://tomastranstromer.net/music/music-after-transtromer/emma-transtromer/>> hämtad 2016-11-30.

(1964), "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" (1965) och slutligen "Gates of Eden" (1965).² Det ska tilläggas att jag är väl medveten om att delar av en författares komplexitet inte är det enda som *definierar* ett bra författarskap, men jag hävdar att ett medvetet användande av retoriska begrepp, satir, citat, omskrivningar och alluderingar inom poesi åtminstone belyser stora delar av Dylans litterära storhet.

Dylan var mycket aktiv under de tre åren aktuella för undersökningen, och jag har därför avgränsat mig till ett urval av två låtar per skiva för att hålla mig inom ramen för uppgiftsbeskrivningen. Jag har också avgränsat mig från två skivor under de åren på grund av min förra litteraturuppsats, som skrevs på engelska. I den analyserades det figurativa språket i Dylans texter på *The Times They Are A-Changin'* (1964) och *Highway 61 Revisited* (1965), alltså de två skivor som släpptes mellan 1963-1965 som jag åtskilt mig ifrån i den aktuella uppsatsen. Dylan släppte fem studioalbum under perioden 1963-65, och eftersom uppsatsen lägger fokus på sex låtar från tre skivor med syftet att öka förståelsen för komplexiteten i författarskapet har en avgränsning från de två skivorna jag redan analyserat låtexempel ur gjorts. De skivorna är naturligtvis inte fria från medvetet bruk av intertextualitet, tvärtom, men eftersom jag redan analyserat dem i min uppsats "Det är inte melodierna som är viktiga, det är orden": Dylans användning av figurativt språk i *The Times They Are A-Changin'* och *Highway 61 Revisited*" (2016), kommer de inte beröras här.³

Det som bland annat ska redogöras för i uppsatsen är poetens användning av biblisk intertextualitet, hur författaren kan kopplas till de amerikanska beatpoeterna, som exempelvis Allen Ginsberg, samt hur Dylan till viss del påverkats av skönlitteratur och lyrik redan från början - allt som visar hur komplexiteten i poetens verk kan frambringas via en analysgreppet. Vissa av texterna står dessutom i ljuset av andra, äldre folkmusikers författarskap, något som också exemplifierats.

Jag kommer, via en hel del sekundära källor, försöka hitta medvetna kopplingar till andra texter, författartraditioner, koncept och tidigare låtskrivare och dra egna slutsatser kring komplexiteten i författarskapet utefter dem.

² "Talkin' World War III Blues" är en folklåt som handlar om det överhängande hotet att ett världskrig är nära och "A Hard Rain's A-Gonna Fall" en apokalyptisk sång uppbyggd av undergångsbilder med bibliska och populärkulturella kopplingar. "Chimes of Freedom" handlar om skuldöst beskyllda, missförstådda eller förtryckta människor och klockorna som ringer för dem, och "I Shall Be Free No. 10" hänvisar till den "fäniga" sidan av folktraditionen och mycket populärkultur men även skönlitteratur och populärkultur. "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" är en "outlaw"-text som ligger nära beatpoesin och Woody Guthries samhällskritiska tematik, samtidigt "Gates of Eden" är liknande, men har en kontrasterande tematik uppbyggd av ett surrealistiskt bildspråk.

³ Resultatet i den förra uppsatsen blev att Dylans författarskap, via en analys av det figurativa språket, blev mer samhällskritiskt och protesterande när han bytte från att vara en akustisk folksångare till att fronta ett rockband, trots att många hävdade motsatsen då och än idag (Forsberg, 2016, 19).

Metod

Intertextualitet inom litteraturvetenskapen introducerades år 1969 av lingvisten Julia Kristeva med syftet att ”belysa dynamiken mellan olika typer av litterära strukturer” (Nationalencyklopedin, 2016). Litteraturvetaren Lena Kjersén Edman skriver i sin bok *Böcker som samtalar: Intertextualitet, dialog, covers och kärlek* (2011), att intertextualitet inte kan klassas som plagiat, utan att begreppet snarare bör ses som ett genomtänkt litterärt verktyg i ett författarskap. Begreppet används således för att söka efter relationer mellan texter i olika författarskap, och berör allt ifrån imitationer till alluderingar, citat, adaptationer samt parodier. Jag har använt hennes bok för att bli familjär med begreppet och för att förstå hur jag ska leta efter det medvetna bruket av intertextualitet i texter.

Rama Kundu skriver i boken *Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts* (2008) att varje text kan ses som en omedveten intertext till en annan, som ett eko av tidigare verk eller ett genljud av tidigare skriftalster. Författaren fortsätter texten med att citera Barthes som förklarar att ”any text is a new tissue of past citations”, följt av ett citat från Kristeva som påpekar att ”any text is the absorption and transformation of another” (2008, 2). Det betyder att ett omedvetet bruk av intertextualitet finns i alla texter och att ingen text kan stå ensam, samt att konceptet är extensivt och har behövt konkretiserats för min undersökning.

Kundu fortsätter förklara att analysverktyget har gått från att beröra textkategorier som är omedvetet, och således automatiskt, besläktade, till att istället fokusera på de texter som på ett medvetet, självvåterspeglade, utmanande, nostalgiskt, ironiskt eller parodiskt sätt refererar, citerar eller alluderar till tidigare texter (2008, 2). Kundu skriver också att utforskningen av självmedvetenhet och reflexiv anslutning mellan en text och en annan dök upp under efterkrigstiden, bland annat i samband med de postmoderna, postkoloniala och feministiska diskurserna (2008, 3). Relationerna mellan texter i en analys av det medvetna bruket av intertextualitet kan hittas på olika sätt. De kan påträffas genom respektfulla eller fåfänga hyllningar, lustiga försvagningar av en tidigare text eller genom en simpel referens (2008, 4). Omfånget och proportionerna av öppna eller dolda intertexter varierar från författare till författare, och det medvetna bruket av intertextualitet kan ibland vara mindre explicit och mer inbäddat, och ibland öppet och uppenbart. Enligt Frow, läst i Kundus bok, kräver intertextualitetskonceptet att man förstår att texter inte alltid står i en självständig struktur, utan att de ofta är uppbyggda av spår från andra texter och författarskap (2008, 6). Jag ska inte hitta det omedvetna bruket av intertextualitet i Dylans författarskap, utan jag ska fokusera på det medvetna bruket som, enligt Kundu, är vanligast i dagens intertextualitetsforskning.

I de instanser jag nämner surrealismen hänvisar jag till originalteoretikern André Breton som 1924 definierade surrealismen som ”ren psykisk automatism genom vilken man i tal, skrift eller på

annat sätt avser att uttrycka tankens verkliga funktion. En tankens diktamen befriad från varje förnuftsmässig kontroll och från varje estetisk eller moralisk beräkning” (Breton, 2011, 46–47).

Forskningsöversikt

För att analysera texterna (som är primärkällor) har sekundära källor som Mats Jacobssons *Dylan i 60-talet: Tematiken i Dylans sångtexter och dikter 1961–1967* (2004), Christopher Ricks böcker *Dylan's Visions of Sin* (2004) och *Allusion to the Poets* (2002), Ryan Manzellas *How to Analyze the Music of Bob Dylan* (2011) och Howard Sounes *Down the Highway: The Life of Bob Dylan* (2011), använts, för att nämna några. Det finns ytterligare forskning inom området som använts för att komma till slutsatser om komplexiteten i Dylans författarskap, men de ovannämnda källorna är de jag närläst. Vissa av författarna har analyserat andra låtar än mig, vilket innebär att jag inte kunnat använda deras idéer i alla avseenden, men de har hjälpt mig förstå *hur* jag ska gå till väga vilket påverkat uppsatsens utformning. I nästföljande paragrafer kommer en tydligare redogörelse av hur ovannämnda böcker hjälpt mig i min undersökning.

Mats Jacobssons doktorsavhandling *Dylan i 60-talet* (2004), är relevant för min undersökning eftersom författaren ser på Dylans tematik och utgår från hypotesen att denna har förändrats under Dylans 60-tal.

Jacobsson delar upp Dylans 60-tal i olika teman, och närmar sig poetens författarskap via många separata litteraturvetenskapliga metoder. Han ser på Dylans verk ur allt från en biografisk/psykologisk analys där verket analyseras i skenet av författarens eget liv och psyke, och sträcker sig hela vägen till marxistisk analys, där han diskuterar hur verken påverkat samhället eller hur samhället självt speglas i poesin.

Det finns också referenser till Dylans ”läromästare” Woody Guthrie vilket resulterar i att Jacobsson bland annat påvisar delar av det medvetna bruket av intertextualitet som hänvisar till den gamle folksångaren i doktorsavhandlingen. Det finns också kopplingar till bibeln, populärkultur, beatpoeterna och andra författare i Jacobssons text, vilket gör att jag kunnat hitta en del av kopplingarna i hans doktorsavhandling. Han stavar inte alltid ut att alluderingar, satir, omskrivningar och så vidare är intertextualitet och om det är medvetet eller omedvetet, utan de slutsatserna har jag fått göra själv.⁴

Christopher Ricks *Dylan's Visions of Sin* (2004) sätter Dylans lyrik i ljuset av de sju dödssynderna (högmod, girighet, lust, avund, frosseri, vrede och lättja) kontra de fyra

⁴ Jacobsson tar även upp receptionshistorien, ideologkritisk metod, berättartekniker och så vidare, med andra ord använder han sig av en rad litteraturvetenskapliga metoder för att kartlägga Dylans tematik under 60-talet, och jag kommer primärt att använda mig av hans forskning som berör intertextualitet, med fokus på det medvetna bruket.

kardinaldygderna (förstånd, rättvisa, måttfullhet och mod) samt de himmelska gracerna (tro, hopp och kärlek) och analyserar hans texter utifrån det perspektivet (2004, 1–20 ff.). Ricks förklarar aldrig explicit att han (bland annat) jobbar med intertextualitet, men eftersom författaren kartlägger Dylans författarskap i ljuset av bibeln och andra apokalyptiska texter är det helt klart att det är en del av det författaren ägnar sig åt.

Ricks är en välkänd litteraturkritiker som bland annat skrivit böcker om John Keats och T.S. Eliot, och i den här boken har författaren alltså brutit ner Dylans texter på ett intressant och nyskapande sätt. Precis som titeln antyder ser Ricks Dylan som en moralisk/religiös sångare som också ställer fundamentala frågor kring mänskliga rättigheter som exempelvis berör tro, beteende och värderingar i sin lyrik (2004, 22–40 ff.). Ricks argumenterar för att Dylans låttexter och poesi ofta exemplifierar de sju dödssynderna, de fyra kardinaldygderna och de tre himmelska gracerna, och förklarar verktygen kring hur en poetisk analys bör göras utifrån det perspektivet. Författaren förklarar alltså inte enbart hur texterna är uppbyggda av exempelvis rimscheman och rytm, utan också lingvistiska enheter av allitteration, samklang, assonans och konkreta alluderingar till bibeln vilket således resulterar i en analys av det medvetna bruket av intertexter, även om det inte är konkret utstakat (2004, 40–70 ff.).

Författaren väljer att se Dylans texter som budskap med etisk och religiös signifikans, och han analyserar lyrikens form, nyans och komplexitet på ett sätt som är väntat när man analyserar en framträdande poets texter. De separata låtanalyserna kan sålunda vara upp till tjugo sidor långa, vilket resulterar i en hel del material från en hel del olika texter med fokus på bibliska alluderingar och kopplingar (2004, 14, 15, 33, 42, 74 f.).⁵ Många av Dylans alluderingar till bibeln är alltså närvarande i boken, även om Ricks inte täcker över alla låtar aktuella för min analys.

Även om *Dylan's Visions of Sin* inte används i varje låtexempel har boken hjälpt mig anamma ett intertextuellt tänkande när jag närläst analysexemplen, och har således hjälpt mig utforma analyserna.

För att belysa komplexiteten i Dylans författarskap via det medvetna bruket av intertexter har ytterligare litteratur av Ricks använts. Författarens bok *Allusion to the Poets* (2002) förklarar hur begreppet allusioner, alltså hur lyriker har använt orden från föregående poeter i sitt författarskap, men också vad alluderingarna betyder för poeterna när de används. Författarna som ligger i skottgluggen för Ricks analyser är Dryden och Pope, Burns, Wordsworth, Byron, Keats och Tennyson, och han bryter ner deras användning av allusioner genom att bland annat titta på

⁵ Den version av boken jag har är en e-bok som är 470 sidor lång, och författaren använder ett kapitel per synd, dygd och grace. Den tryckta upplagan av *Dylan's Visions of Sin* är 528 sidor lång, därför skriver jag ut längden på e-boken.

plagiering, hur man bygger upp en metafor och ensamhet och poesi (Ricks, 2002, 1).

Eftersom Ricks ser på alluderingar som en form av poetiskt arv är hans text högst relevant för analysen av intertexter i Dylans lyrik. Detta eftersom Ricks argumenterar för att poeter ibland använder alluderingar som en ordnad och medveten mittpunkt i sitt författarskap, som via överföring från en generation till en annan kan hjälpa de nya poeterna att komma till rätta med sin egen härstamning, vilket då hjälper dem att ”hitta sin egen röst” (Ricks, 2002, 1–9 ff.). Ska man belysa storheten i vissa poeters författarskap behövs, bland annat, en intertextuell analys. Jag har inte använt boken som en direkt referens i uppsatsen, men att Ricks ser alluderingar som en form av poetiskt arv och en civiliserad mittpunkt i författarskap öppnade mina ögon ytterligare för arbetsformen.

Teresa Ryan Manzellas bok *How to Analyze the Music of Bob Dylan* (2012) analyserar Dylans texter via att se närmare på författaren självt, ger en översikt över protestlåtarna, applicerar social kritik, ser på Dylans personliga sånger, applicerar biografisk kritik, feministisk kritik och slutligen historisk kritik. Författaren använder även en tidslinje och en gloslista för att man som läsare inte ska tappa tråden. En analys av en författares medvetna bruk av intertexter är också en analysform som kräver många infallsvinklar och ett öppet sinne, vilket resulterar i att Manzellas text gett mig bra information för att kunna ta mig an Dylans författarskap utifrån det perspektivet.

Resultat

”Talkin’ World War III Blues” (1963)

Den första låten som analyseras är ”Talkin’ World War III Blues”, en låt som berättas ur ett förstapersonsperspektiv. Texten som sådan handlar om ett överhängande hot om att tredje världskriget kan bryta ut när som helst, och är baserad på en dröm berättaren drömt. Anthony Varesi skriver i boken *The Bob Dylan Albums: A Critical Study* att Dylan medvetet alluderar till ”The Original Talking Blues”, och att det syns på låtens utformning. Det är enligt författaren samma rimschema, och Dylan har författat låten på ett sätt som gör att den passar in i ”talking blues”-traditionen (2002, 30).

One time ago a crazy dream came to me
I dreamt I was walkin' into World War Three
Went to the doctor the very next day
To see what kinda words he could say
He said, "It was a bad dream"
I wouldn't worry 'bout it none, though

They were my own dreams
Were only in your head (Dylan, 1963)

Som fastställt tillhör låten ”talking blues”-textformatet, och det resulterar i att jag gjort kopplingen direkt till den första låten i den genren, som är Christopher Allen Bouchillons ”Talking Blues” från 1926:

If you want to get to heaven, let me tell you what to do
You gotta grease your feet in a little mutton stew
Slide right out of the devil's hand
And ease over to the Promised Land
Take it easy! Go greasy! (Bouchillon, 1926)

Uppbyggnaden i Dylans ”Talkin’ World War III Blues” är influerad av ”talking blues” traditionen som skapades av Bouchillon och som sedermera utvecklades av artister som Woody Guthrie, Johnny Cash och Bob Dylan.⁶ Det resulterar i att texten i Bouchillons låt fungerar som ett ändamålsenligt exempel i det första analysobjektet. Jämför man de första fem verserna ur Dylans text och sätter Bouchillons fem första verser bredvid är dessutom rimschemat likadant. Artisten och folkikonen Woody Guthrie har gjort en cover på Bouchillons originallåt, vilket cementerar originaltextens påverkan på den amerikanska folkscenen.⁷

Varesis idé om att låten är kopplad till original ”talking blues”-genren ledde till att jag satte upp en strof från båda texterna bredvid varandra och jämförde, vilket gjorde att kopplingen blev tydlig. Det är ett klart exempel på hur Dylan medvetet alluderat till en hel tradition genom analysexemplens koppling till originaltexten inom ”talking blues”.

Nu låtens helhetsinspirationskälla förklarats. Fokus inriktas nu istället endast på det medvetna bruket av intertextuella anspelningar i texten.

I strof tre finns exempel på medvetet bruk av intertexter. Låten handlar som sagt om det överhängande hotet av att ett tredje världskrig är ständigt närvarande, något som klagörs via medvetna kopplingar. Den börjar med ”Well, the whole thing started at 3 o’clock fast”, något som jag anser vara en intertext till pastor John A. Siemes klassiska bok *The Atomic Bombings of Hiroshima and Nagasaki*, närmare bestämt kapitel 25 som har titeln ”Eyewitness Account” (1945). I den texten står det ”At three o’clock in the afternoon, we are back in Nagasaki”, vilket refererar till

⁶ Woody Guthrie är en artist som gjort avgörande intryck på Dylan. På Dylans första skiva, där två av tretton låtar är egenskrivna, heter en av de egenskrivna låtarna ”Song to Woody” (1962).

⁷Guthries version på Bouchillons låt: <<https://www.youtube.com/watch?v=sIRb5r2C-K8>> hämtad 2016-12-13.

atombomben som släpptes över just Nagasaki och besöket som gjordes i staden efter förstörelsen. Den här kopplingen är inte heller till någon tidigare forskning inom området, men genom att ställa textraderna mot varandra är den blir påtaglig. Låten handlar om ett världskrig, händelsen tar plats ”at 3 o’clock fast” samtidigt som båda texterna pratar om atombomber. Dylan refererar ofta till välskrivna, historiska skildringar som i ”With God On Our Side”, där han använder historieböcker för att kartlägga USA:s krigshistoria (1963).⁸ Jag kom över kapitlet ”Eyewitness Account” när jag sökte efter eventuella alluderings i den aktuella strofen i DiVa, såg en annan person som använt sig av texten (i annat syfte) och lyckades hitta originaltexten skriven av Siemes för att slutligen ställa Dylans text i ljuset av den.

I och med den upptäckten kom insikten att det finns fler kopplingar till texter som skildrar atombombens kraft i strof tre. Författaren förklarar att han tar skydd i kloakerna under ett brunnslock, vilket under världskrigstider får tolkas som en form av skyddsrum. När berättaren tittar ut ur skyddsrummet undrar han ”who turned the lights on” (Dylan, 1963). När en atombomb exploderar syns, likt en jätteblixt ett skarpt, intensivt ljussken. I och med att berättaren är i ”ett skyddsrum” och undrar ”vem som tände ljuset” först när han tittar upp, blir det uppenbart att Dylan påverkats av viss journalistik kring atombomben år 1945.

And despite the fact that it was broad daylight in our cabin, all of us became aware of a giant flash that broke through the dark barrier of our ARC welder's lenses and flooded our cabin with an intense light. (Laurence, 1945)

Citatet ovan är från William L. Laurence artikel ”Atomic Bombing of Nagasaki Told by Flight Member” (1945). Artikeln anses vara en målande skildring av atombomben som utplånade Nagasaki, och fungerar enligt min tolkning som en genomtänkt alludering i ”Talkin’ World War III Blues”. Dylans berättare frågar vem som tände ljuset samtidigt som Laurences artikel besvarar frågan 18 år tidigare, och klargör att det var Amerikanska medborgare på order av staten som ”tände ljuset”. Obehagligt.

I strof nummer fyra och fem går narratorn runt i ett apokalyptiskt, tomt landskap, röker en cigarett och får undvika skott från en hagelbössa. Författaren skriver ironiskt att han inte klandrar personen som sköt mot honom, eftersom ”I know I look funny” (Dylan, 1963). Det känns som en avsiktlig alludering till dåtidens kommunistkräck, något som cementeras i nästa vers och i annan

⁸ Texten är en kartläggning av USA:s krigshistoria fram till atombombsskapandet, och texten är en tolkning av historieböcker som skildrar krigshistorien. ”Oh the history books tell it / They tell it so well / The cavalries charged / The Indians fell” för att nämna introduktionsverserna i strof två.

lyrik skriven av Dylan, intertexter som kommer förklaras i nästföljande paragrafer.⁹

I strof sex träffar berättaren en annan man, hälsar på honom och säger att det troligtvis bara är de två kvar i staden eller rentav på hela jorden, varpå mannen skriker och springer iväg för att han ”thought I was a communist” (Dylan, 1963). Det blir en fortsatt kritik mot dåtidens konservatism som lyfts fram tydligt i den fjärde och även femte strofen. Författaren driver med faktumet att även om en konservativ person var ensam i världen med en kommunist skulle hen fortfarande inte prata med personen, eftersom en kommunist är det kymigaste som finns för en konservativ. Det här är också egna slutsatser, eftersom jag inte hittat mycket utskrivet om Dylans medvetna bruk av intertexter i det här analys exemplet. Det betyder att jag, efter många om och men, hittat kopplingarna själv i de första sex stroforna.

En annan låt av Dylan, ”Talkin’ John Birch Paranoid Blues” (1962), kan enligt Philippe Margotin och Jean-Michael Guesdon i boken *Bob Dylan All the Songs: The Story Behind Every Track* (2015) ställas mot den tidigare nämnda kommunistkräcken som är närvarande i strof fyra, fem och sex. Låten är en satirisk text där en paranoid berättare är övertygad om att kommunisterna kommer att ta över USA. Huvudpersonen i berättelsen letar efter kommunister överallt, i skorstenen, i toaletten, under sängen och till och med i handskfacket i bilen. I slutändan tröttnar han på att leta och börjar undersöka om felet kanske ligger hos sig själv. I slutet av ”Talkin’ John Birch ...” säger berättaren:

To my knowledge there is just one man

That’s really a true American: George Lincoln Rockwell.

I know for a fact he hates Commies ‘cus he picketed the movie Exodus (Dylan, 1962)

Delar av ”Talkin’ World War III Blues” kan alltså ställas i ljuset av en annan text från Dylans författarskap. Seth Rogovoy skriver i *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet* (2009) att Dylan, redan såhär tidigt i sin karriär, använde komplexa referens-metoder. Rogovoy fortsätter skriva att Otto Premingers *Exodus* (1960) är en smart alludering, även om kopplingen inte är uppenbart närvarande.¹⁰ Rogovoy menar att det invecklade är att Dylan hänvisar till texter av filmens manusförfattare, Dalton Trumbo, som var svartlistad i Hollywood och som satt i fängelse på grund av medlemskap i kommunistiska partiet, vilket gör att kopplingen är aningen långsökt men

⁹ Kommunistkräcken i USA från förr är vida känd, och det som låg till grund för fenomenet var Sovjetunionens framfart, både under och efter andra världskriget. I och med andra världskrigets slut 1945 började kalla kriget som pågick till 1991, med ett mindre avbrott i början av 70-talet på grund av nedrustning (Kumm, 2006).

¹⁰ George Lincoln Rockwell jobbade, i mitten av 1900-talet, för den amerikanska flottan och var en nynazist i USA. Han grundade exempelvis *American Nazi Party* år 1959. För mer information om honom hänvisar jag dig till <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/august/25/newsid_3031000/3031928.stm> hämtad 2016-11-30.

fortfarande högst relevant (38 f.).¹¹ Även om ”Talkin’ John Birch Paranoid Blues” inte är en av urvalslåtarna för uppsatsen bör ”Talkin’ World War III Blues” stå i ljuset av den, vilket påvisar delar av Dylans poetiska utveckling och arv.

I strof sju säger berättaren ”Let’s go play Adam and Eve”, som är en trivial koppling till bibeln och dessutom en sexuell anspelning, förutsatt att även de första människorna ”syndade”. Sean Wilentz förklarar i boken *Bob Dylan in America* (2010) att i bibelns del om jordens tillblivelse är Eva och Adam de första människorna, som i Edens lustgård lever i ett paradiset och har direkt kontakt med Gud. De väljer att äta en frukt från kunskapens träd, en frukt som ger evigt liv, vilket resulterar i att Gud förvisar dem från paradiset, eftersom människan inte ska ”leka gud” (100). Den kvinnliga karaktären berättaren pratar med svarar ”you crazy or something? You see what happened last time they started” (Dylan, 1963).

Min tolkning utifrån denna alludering är att författaren riktar en subtil kritik gentemot mänskligheten i stort. Eva och Adam var de första människorna, och författaren vill lyfta fram att till och med de syndade. Kvinnan i strofen anser att det inte är någon idé att starta om världen efter det tredje världskriget, eftersom hon vet hur det slutade första gången. Mina tankar blir således att kvinnan som samtalar med berättaren i strof sex symboliseras som en samhällskritisk, tydlig karaktär som har klarare värderingar än narratören som i kontrast till henne framstår som vettvillig.

I strof nio bakar Dylan in kritik mot samtida sångares banalitet. Berättaren förklarar att ”Rock-a-day Johnny” sjunger ”Tell Your Ma, Tell Your Pa Our Love’s A-going to Grow Ooh-wah, Ooh-wah” (Dylan, 1963). Toby Creswell skriver i boken *RockWiz Decades: The Greatest Songs of Our Time* (2015) att Dylan gör satir av den tidiga rock’n’rollens enkla texter där istället de riviga gitarrerna, snabba pianokompet och skickliga sångarna låg i fokus snarare än låtarnas texter.¹² Creswell skriver på samma sida att i och med raderna ”Tell Your Ma, Tell Your Pa [...]” åberopar Dylan en närliggande framtid, där rock’n’roll istället berättar personliga eller informationsfyllda berättelser och skrotar den textmässiga banaliteten (2015, 2).

Strof tio och elva saknar exempel på ett medvetet bruk av intertextualitet, men den sistnämnda innehåller en intressant vändning som tål att nämnas av slutsatsskäl. Berättaren har under hela låten förklarat för en psykiatriker hur han upplevt sin dröm om det tredje världskriget, och hur det skulle kunna komma att påverka mänskligheten. Vändningen blir att psykiatrikern tillslut utbrister:

¹¹ Antikrigsromaner som *Johnny var en ung soldat* (1939) och filmmanus som *Hjältar dör aldrig* (1944).

¹² Lyssna bara på 1950-talets rockmusik och jämför den med det sena 1960-talets rock. För att få reda på några exempel på hur texterna kunde låta i den tidigare rocktraditionen är det bara att söka upp ”Johnny B. Goode” av Chuck Berry (1958), ”Tutti-Frutti” av Little Richard (1955), ”Rock Around the Clock” av Bill Haley & His Comets (1954) och ”Rockin’ Robin” av Bobby Day (1958), för att nämna några.

”Hey I’ve been having the same old dreams
But mine was a little different you see
I dreamed that the only person left after the war was me!
I didn’t see you around”¹³ (Dylan, 1963)

Två versrader i den sista strofen är ”Everybody sees themselves / Walking around with no one else” (Dylan, 1963). Berättaren cementerar att tiden passerar, och i takt med att tiden passerar börjar alla ha liknande drömmar som han, det vill säga att alla ser sig själva ensamma i en postapokalyptisk värld.

Efter stroforna fria från medvetna kopplingar kommer en tydlig relation till ett känt Abraham Lincoln-citat, hittat i Margeret Miner och Hugh Rawsons bok *The Oxford Dictionary of American Quotations* (2006): ”You may fool all the people some of the time; you can even fool some of the people all of the time; but you can’t fool all the people all of the time” (508). Dylan berättar i sin text:

Half of the people can be part right all of the time
Some of the people can be all right part of the time
But all of the people can’t be all right all of the time
I think Abraham Lincoln said that (Dylan, 1963)

Det är ett citat som är tydligt och medvetet kopplat till uttalandet av Lincoln. Dylans citat alluderar på ett uppenbart sätt till Lincolns anförande, och stavar till och med ut ”I think Abraham Lincoln said that” efter citatet. Med tanke på de andra kopplingarna i texten tolkas ”I think” som ett retoriskt verktyg, med tanke på att allt talar för att han de facto visste hur Lincolns citat löd och använde det.

Låten avslutas med de två verserna ”I’ll let you be in my dream if I can be in yours”. I said that.”, vilket om man tar den föregående strofen samt resterande delar av det aktuella analysobjektet i åtanke blir ett påstående som styr bort från mänsklighetens egoism. Min tolkning blir istället att det är en vers som vädjar om solidaritet; istället för att utesluta folk ur sin personliga panik kring ”ett tredje världskrig” bör alla enas.¹⁴

”A Hard Rain’s A-Gonna Fall” (1963)

Den andra texten jag ska analysera är en text där, enligt Dylan, varje rad var början till en separat låt.

¹³ Citatet är i citattecken eftersom det är doktorn som säger citatet i låten, alltså inte narratorn.

¹⁴ ”Tredje världskriget” kan vara en metafor för vad som helst egentligen. Släpp in andra människor i dina drömmar så kan du få ta del av deras, oavsett vad de handlar om.

Det står i introduktionstexten till skivan *The Freewheelin' Bob Dylan* (1963) att Dylan satte samman alla låtidéer eftersom det inte fanns tid att utveckla alla till egna låtar, och resultatet blev "A Hard Rain's A-Gonna Fall" (Columbia Records, 1963). Titeln som sådan refererar till ett överhängande kärnvapenhot, där det "hårda regnet" av många har kommit att tolkas som bomber. Enligt Jacobsson är tematiken apokalyptisk och låten är fylld av undergångsbilder vilket resulterar i medvetna alluderings till bibeln, men även annan litteratur som exempelvis beatpoeten Allen Ginsbergs författarskap (2004, 135).

Anslaget i varje strof påminner om varandra, men är hela tiden under utveckling. I första strofen är introduktionen "Oh where have you been, my blue-eyed son? Oh where have you been, my darling young one?", i andra "And what did you hear, my blue-eyed son?", i tredje, "Oh, who did you meet, my blue-eyed son?", i fjärde "Oh, what'll you do now, my blue-eyed son?". Precis som i strof ett upprepas även "my darling young one" i varje strofs anslag och med samma frågeställning som i den föregående versen. Vid läsningen av de sekundära källorna hittade jag två separata, medvetet använda exempel på intertexter som kan kopplas till anslaget i varje strof.

Den första kopplingen fann jag i Varesis *The Bob Dylan Albums: A Critical Study*, där han skriver att anslaget i varje strof är en variant av den traditionella balladen "Lord Randall".¹⁵ Varje strof i "Lord Randall" börjar "Oh where ha'e ye been, Lord Randall my son? O where ha'e ya been my handsome young man?" (2002, 31). Kopplingen till anslaget i "A Hard Rain's A-Gonna Fall" är att den tydligt kan stå i ljuset av den gamla folksångens två inledande verser. I Ricks *Dylan's Visions of Sin* står dessutom hela texten till "Lord Randall" utskrivet. Genom den kom jag till insikten att "Lord Randall"-texten fortsätter, precis Dylans "A Hard Rain's A-Gonna Fall", med att besvara de första versradernas frågor i samtliga strofer (2004, 271). Den andra intertexten till introverserna i varje strof har hittats i Jacobssons *Dylan i 60-talet: Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961–67* och är också till en gammal folksång. Låten heter "Billy Boy", där introt till varje strof är "Where have you been, Billy Boy, Billy Boy? Where have you been, charming Billy Boy?" (2004, 136).¹⁶

I varje strof, efter anslaget, förändras narrativet från en person som frågar den "blåögde sonen" något, till att den "blåögde sonen" besvarar introduktionsversernas frågor. Var vers som följer efter introduktionen i stroferna är någon form av metafor, liknelse, hyperbol, personifikation eller metonymi, men min analys kommer bara att tackla de verser som innehåller ett medvetet bruk av

¹⁵ "Lord Randall" är en gammal gränballad/folksång från 1600-talet.

¹⁶ "Billy Boy" publicerades c. 1930 av Ralph Vaughan Williams som samlade in dåtida folksånger och spelade in en skiva med de samlade verken. "Billy Boy" kan i sin tur ha en intertextuell relation till "Lord Randall", men det har inte relevans för min undersökning. Det är ändå intressant att nämna.

intertexter.

I strof ett börjar varje mening med ”I’ve...” och efter anslaget hänvisar berättaren till en rad ställen han besökt och använder sig utav siffrorna tolv, sex, sju och tolv (ett dussin). Till exempel ”I’ve stumbled on the side of twelve misty mountains”, ”I’ve stepped in the middle of seven sad forestes” och ”I’ve been out in front of a dozen dead oceans”.¹⁷ Versen kulminerar sen i en avslutning som är densamma för samtliga strofer: ”And it’s a hard, it’s a hard, it’s a hard rain’s a-gonna fall” (Dylan, 1963). Det är användningen av de specifika siffrorna som gör den här strofen intressant ur ett alluderande perspektiv. Guy Cooke skriver i boken *Vague Language Explored* (2007), att användningen av specifika nummer utan någon uppenbar anledning, som till exempel i Dylans text där han förklarar vad han sett och gjort, är ett framträdande särdrag i *Uppenbarelseboken* (12: 3). Cook hänvisar till den specifika passagen:

And I stood upon the sand of the sea, and saw a beast rise up of the sea, having seven heads and ten horns, and upon his horns ten crowns, and upon his head the name of blasphemy.
(Cook, 2007, 27)

Cooks koppling leder till tolkningen att författaren medvetet alluderat till *Uppenbarelseboken* (12: 3). Det är vida känt att Dylan hänvisat till bibeln i stora delar av sitt författarskap, att det är ett vanligt förekommande grepp i hans retorik. Att han använder siffror på liknande sätt som i 12: 3, en passage som också handlar om en apokalyptisk miljö uppbyggd av blasfemi, stärker argumentet. Hela ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall” är apokalyptisk och blasfemisk, något som även den utvalda passagen ur bibeln är. Dylan använder specifika siffror som ett retoriskt grepp för att fånga läsarens uppmärksamhet, och komplexiteten i författarskapet påvisas här genom en referens till det största verket genom tiderna, ”Guds bok”.

I strof två börjar varje vers med ”I saw ...” Strofen är apokalyptisk och lyfter via metaforer fram en värld som håller på att förstöras. Berättaren talar om ett nyfött barn med vargar runtom det, en väg av diamanter som ingen har upptäckt, en svart kvist täckt av blod, ett rum fullt av män med hammare som får händerna att blöda, en vit stege täckt av vatten och tio tusen talare vars tungor är trasiga. Bara två av exemplen innehåller metaforer framlyfta via medvetna alluderingar, men jag kommer också att applicera en form av retorisk intertext som passar på hela texten här.

Den första alluderingen ligger i vers fem i strof två. Raden lyder ”I saw a black branch with blood that kept dripping” och den är, enligt Jacobsson, medvetet kopplad till Dantes *Den Gudomliga Komedin* (c. 1300), del tretton. I en passage bryter Dante av en kvist av ett träd i en mörk skog, trädet

¹⁷ Han använder alltså ”twelwe” och ”dozen” separat.

börjar blöda och Dante kan plötsligt prata med trädet (2004, 138). Ett träd som blöder har kvistar med blod som droppar, referensen känns således medveten av författaren.

Samma rad kan också kopplas till en gammal blueslåt ”Strange Fruit” skriven av Abel Meerpol år 1936, men som populariserades via Billie Holiday år 1939. Låten har, precis som många texter i Dylans alster, ett antirasistiskt budskap. Öppningsverserna ”Southern trees bear a strange fruit. Blood on the leaves and blood at the root” (1936) är en medveten alludering jag hittat i ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. Den här kopplingen fanns inte i någon av den tidigare forskningen, men jag hävdar att det här är en medveten alludering på grund ett citat från Dylan ur filmen *No Direction Home* av Martin Scorsese (2005). I den refererar Dylan till låten ”Strange Fruit” och säger att texten influerade och inspirerade honom.

Jacobsson skriver att hela retoriken i Dylans text är en form av domedagsretorik, något som Allen Ginsberg använde sig av i sin 1950-talspoesi, en poet vars dikter kom att påverka Dylans författarskap. Ginsberg hade en negativ syn på USA och hur nationen hanterar mänskliga rättigheter, miljön och krigshandlingar, något som enligt Jacobsson ligger motivmässigt nära Dylan under den aktuella tiden (2004, 137 f.).

I strof tre börjar varje vers, i kontrast till de två första, med ”I heard ...”. Den fortsätter också med det apokalyptiska mönstret (som ligger motivmässigt nära Ginsberg) i form av ett åskoväder som vrålar ut en varning, samtidigt som en våg som kan dränka hela världen vrålar ut en andra varning till mänskligheten. En våg som kan dränka hela världen kan, enligt mig, inte vara en tsunami eftersom det fenomenet dyker upp efter en jordbävning till havs. I *Dylan i 60-talet* skriver Jacobsson att vågen som kan dränka hela världen är en avsiktlig alludering till bibeln, närmare bestämt syndaflo den då det regnade i 40 dagar och 40 nätter, regnet som ”dränkte hela världen” (2004, 140). Dessa kopplingar kan dock ses som arketyper till apokalyptisk tematik, men eftersom det går att koppla specifika verser till specifika, bestämda passager ur bibeln anser jag att Dylan snarare använt de passagera medvetet med syftet att skapa en apokalyptisk tematik. Det leder till min tolkning att passagera kan vara fungerande, avsiktliga kopplingar.

Texten fortsätter med en rad metaforer där berättaren hör hundratals trummor, tusen viskningar och ingen som lyssnar, en person som svälter och många som skrattar, sången av en poet som dör i rännstenen samt ljudet av en clown som gråter i gränden. Alla dessa är metaforer för orättvisor, krig och personlig tragedi på ett eller annat sätt, men jag hittar inga medvetna intertexter kring dessa i den tidigare forskningen aktuell för området. Än en gång hänvisar dock berättaren till specifika siffror, men den kopplingen har redan förklarats.¹⁸

¹⁸ Se analysen av strof ett i ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. /

I den fjärde strofen börjar varje mening med "I met ..." och berättaren träffar på många märkliga karaktärer. Ett barn bredvid en död häst, en vit man som går med en svart hund, en ung kvinna vars kropp brinner, ytterligare en ung kvinna som ger berättaren en regnbåge och en man som är skadad av kärlek samt en som är skadad av hat.

Versen "I met a young child beside a dead pony" säger Jacobsson är medvetet relaterad till en passage i Fjodor Dostojevskijs roman *Brott och straff* (1866) (2004, 140). Via Jacobssons koppling fann jag passagen i den första delens femte kapitel, där protagonisten Raskolnikov, i en dröm, ser pöbeln misshandla en häst till döds.¹⁹ Protagonisten vaknar plötsligt upp ur drömmen svettig och ångestfylld, nedstämd över att han inte kunde göra något för hästens skull samtidigt som han är glad över att det bara var en dröm. Via en analys av det medvetna bruket av intertextualitet av versen kom insikten att berättaren i "It's A Hard Rain's A-Gonna Fall" i den tredje strofen börjar kännas kraftlös. Hästen är redan död och barnet sitter bredvid, han hann inte hjälpa till och det finns heller inget att göra. Texten är apokalyptisk, något som tydliggörs i mer än en strof.

Efter versraden om hästen kommer, tre steg ner, en del som kontrasterar hopplösheten förklarad ovan och som inger hopp. "I met a young girl she gave me a rainbow" är ytterligare en intertext till bibeln, i vilken en regnbåge symboliserar hopp. Jacobsson förklarar att regnbågen författaren specifikt refererar till i versen är den Noah ser i bibeln efter syndafloden då Gud, enligt boken, skapade regnbågen (2004, 140).

Sista strofen i "It's A Hard Rain's A-Gonna Fall" är längre än de andra och innehåller ett surrealistiskt bildspråk. Det surrealistiska bildspråket är visserligen närvarande i hela texten, men i slutstrofen antar berättaren en profetroll, där han likt Ginsberg förklarar på ett komplext sätt hur vissa av världens problem kan lösas. Berättaren ska gå rakt in i den mörkaste skogen, träffa många människor med tomma händer, se att gift rinner genom deras vatten, se att ett hem i dalen är lika med ett mörkt fängelse där bödelns ansikte alltid är täckt, där hunger är fult och själar är glömda och där svart är en färg och inte ett nummer. Allt det ska han tänka, andas och tala, samt visa världen från toppen av ett berg så alla kan se det. Att stå på toppen av berget är en koppling till *Uppenbarelsboken* där Moses får motta Guds tio budord, en intertext så uppenbar att jag nämner den i farten. Det finns ytterligare två exempel på det jag letar efter, resterande bruk är allmänt.

Den fjärde versen i strofen handlar om en mörk, djup skog, och kan än en gång kopplas till

Den näst sista versen i strofen, "I heard the song of a poet who died in the alley", får mig att tänka på Edgar Allen Poes liv, trots att det inte är en intertext. Poe klassas som en av de mest framträdande författarna inom skräckgenren, och han dog utfattig med tunga missbruk på gatan.

¹⁹ Tyvärr hittar jag ingen version online med sidhänvisning, men här är passagen jag menar <<http://www.bluffton.edu/homepages/facstaff/bergerd/classes/las400/handouts/Crime&Punishment/part1chapter05.html>> hämtad 2016-12-06. Kopplingen är lokaliserad i mitten av sidan, när personen som ser hästen bli ihjälslagen konverserar med sin far. Boken är *Crime & Punishment*.

Dante med trädet som blöder – jag anser att det är samma mörka skog berättaren går in som den han hittade kvisten som blödde tidigare. Jacobsson skriver att versen som kommer efter: ”then I’ll stand on the ocean until I start sinking” är en alludering till bibeln, närmare bestämt Mose (rad 12) och Jesus (rad 13) som berättas som en uppmaning. Jesus gick på vatten utan att sjunka men till skillnad från honom kommer till slut Dylan, ”likt den klentrogne Petrus i Matteusevangeliet”, att sjunka (2004, 141).

Den här texten var det som fick Ginsberg intresserad av Dylans författarskap, vilket är logiskt eftersom det är den första texten av Dylan som är uppbyggd av samma surrealistiska, målande och kritiska bild Ginsberg hade mot USA i sin 1950-talspoesi. Likt Ginsberg förklarar berättaren vad som är fel med samhället via ett målande bildspråk, men har svårt att i slutet av texten inte vara cynisk och avmätt. Båda litteratörerna visar, i sina författarskap, på ett medvetet bruk av intertexter vilket i sin tur visar att alluderingar och kopplingar till andra författarskap är ett gemensamt poetiskt arv.

”Chimes Of Freedom” (1964)

Första låten ur Dylans alster från 1964 som ska analyseras är ”Chimes Of Freedom”. Texten är sex strofer lång, och handlar om hur ”frihetens klockspel” ska slå för alla som behandlas orättvist. Klockspelen ringer för krigare, flyktingar, rebellerna, de utan tur, de utstötta, alla döva, blinda och för varje ofarlig mild själ som av misstag hamnat bakom lås och bom för att nämna några exempel. Dylans slutsats i den näst sista versen är ”Tollin’ for [...] An’ for every hung-up person in the whole wide universe. An’ we gazed upon the chimes of freedom flashing” (Dylan, 1964).

Exempel på det medvetna bruket av intertexter i ”Chimes Of Freedom” är inte lika versspecifika som de i vissa fall är i de två andra exemplen, det gör att den här analysen kommer ha en annan form än den föregående.²⁰ Istället för att enbart titta på separata versrader kommer strofer och bildspråk att klumpas ihop, eftersom den är mer allmän än versspecifik i detta expressiva verk.

Philippe Margotin och Jean-Michael Guesdon skriver i boken *Bob Dylan All the Songs: The Story Behind Every Track* (2015) att i och med ”Chimes Of Freedom” är Dylan inte längre enbart en skildrare av USA:s samhälle under början av 1960-talet, utan börjar stå för en ny typ av amerikansk poesi. Fortsatt skriver författarna att musikkritikern Paul Williams gjort en parallell mellan Dylans text och bergspredikan ur Matteusevangeliet där de grundläggande kristna värderingarna, som ickevåld och respekten mot sina lärjungar, lyser igenom (”Chimes Of Freedom”. Genesis and

²⁰ I ”Hard Rain” finns regnbågen, hästen, domedagsretoriken, siffrorna ur bibeln, uppenbarelseboken, ”Adam and Eve” för att nämna några. Lika många tydliga exempel förekommer alltså inte i det aktuella exemplet.

Lyrics).²¹ Icke våld representeras i hela Dylans text, och kan kopplas till citatet ”Om någon slår dig på högra kinden, så vänd också den andra mot honom” (Matt 5:38–41), och ömsesidig respekt (som också är genomgående i texten) är en avsiktlig referens till citatet ”Ni är jordens salt. Men om saltet mister sin kraft, hur skall man få det salt igen?” (Matt 5:13).

De säger även att ur en poetisk synvinkel är ”Chimes Of Freedom” influerad av Rimbauds 1800-talspoesi, och lyfter fram den sonett som översatts som ”Vowels” (1883) som det tydligaste exemplet (Margotin, Guesdon, 2015). De förklarar inte varför, men min tolkning av varför de lyfter fram den sonetten är att i ”Vowels” leker Rimbaud med harmonin mellan orden och skapar häpnadsväckande visioner som ”Lances of proud glaciers, white kings, shivers of cow-parsley; I, purples, spat blood, smile of beautiful lips” (Rimbaud, 1884). Det symboliska bildspråket kan ställas mot Dylans, som med all säkerhet hittade inspiration hos den franske symbolisten.²² Ett exempel är versen ”An’ the hypontic splattered mist was slowly lifting” (1964) där Dylan använder sig av symbolism för att förklara hur oskyldiga människor har behandlats och behandlas orättvist. ”Den hypnotiskt skvättande dimman lyfte” från de orättvist behandlade.

Christopher Rollason berättar i sin avhandling ”Tell-Tale Signs – Edgar Allen Poe and Bob Dylan: Towards a Model of Intertextuality” (2009), att det finns en relation mellan Poes författarskap och Dylans ”Chimes Of Freedom”. Han berättar att texten är Dylans svar på Poes fyra dikter som går under samlingsnamnet ”The Bells” (1849).²³ I dem nämner Poe fyra klockor som ringer vilket leder till kopplingen till ”Chimes of Freedom”. Tre av de klockorna finns nämligen med i Dylans text; bröllopsklockor, alarmklockor och kyrktornsklockor. Rollason fortsätter med att förklara att Dylans lyrik har en social samt metafysisk aspekt till den som Poes dikter saknar, men säger att Dylans text bör stå i ljuset av Poes dikter (2009, 47).²⁴

Hemingways *Klockan klämtar för dig* (1940), är också en bok som Dylan alluderar till i sin text. Den engelska titeln på boken är *For Whom the Bell Tolls*, vilket är en titel Dylan bör ha haft i åtanke innan han skrev ”Chimes of Freedom”. Det är ett stort verk från en stor författare, och Dylan har visat prov på väldig bredd och medvetenhet kring sitt avsiktliga bruk av intertextualitet, och jag hävdar att det i det här fallet inte är annorlunda. Även om bokens handling per se inte är kopplad till Dylans text är titeln det. James M. Curtis skriver i *Rock Eras: Interpretations of Music and Society:*

²¹ Ledsen att jag inte kan sidhänvisa, men i den versionen av boken jag använder (E-bok), finns inga sidantal. Därför har jag skrivit rubriken på kapitlet istället. Det kommer tyvärr se likadant ut varje gång jag använder mig av den här sekundära källan vilket kommer bli en del i den här analysen.

²² Dylan har ofta sagt att Rimbaud är en av hans favoritpoeter: ”When I read [Rimbaud’s dictum, ‘I is someone else’] the bells went of [...] It made perfect sense. I wished someone would have mentioned that to me earlier.” (Dylan, *Chronicles*)

²³ Eftersom jag inte hänvisar till något annat än namnet på texten ligger den inte bland källorna. Se här för fulltext <<http://poestories.com/read/bells>> hämtad 2016-12-08.

²⁴ Metafysisk aspekt = Filosofin om verklighetens grundläggande natur, ungefär.

1954-1984 att Hemingway alluderar till en vers ur en John Donne-dikt från 1624 "Send not to ask for whom the bell tolls; the bell tolls for thee" (1987, 157). Curtis skriver också att Hemingways titel är en modern tolkning av Donnes citat, och att Dylans titel och text kan ses som en modern tolkning av Hemingways användande av titeln. Ordet "tolling" förekommer dessutom elva gånger i Dylans text (1987, 157).

Det går att hitta andra exempel kring just klockorna som visar på medvetna alluderingar från författarens sida. Jacobsson säger att i de sista stroforna framkallas en viktig intertext i låten. Fortsatt berättar han att Dylans låt skrevs i februari 1964, alltså ett halvår efter Martin Luther King Jrs berömda "I have a dream"-tal som hölls för att stödja president Kennedys lagförslag, som primärt handlade om att avskaffa all form av rasdiskriminering (2004, 152). Det som enligt Jacobsson delvis blir en referens i Dylans text är att King i talet nämner en rad orättvisor som florerar i det amerikanska samhället och ett uttryck om hopp om frigjordhet för de försummade. Det uttrycker även Dylans text, och om man har i åtanke att författaren spelade på "March of Washington for Jobs and Freedom" år 1963, där King höll det aktuella talet, blir kopplingen tydligare. Dylan delade, i och för tillsammans med många andra, Kings värderingar och hade hög aktning för baptistpastorn. I slutet av sitt tal använder dessutom King, precis som Dylan, klockringning som en symbol för frihet, och att tiden för frigjordhet är kommen. "Let freedom ring" fungerar som introduktion för samtliga slutverser, och ska ljuda över hela kontinenten (2004, 152). Jacobsson har inte specifikt skrivit ut att "let freedom ring" (för de orättvist behandlade) kan kopplas till Dylans "tollin' for" (de orättvist behandlade), men den kopplingen är tydlig och känns uppsåtlig.

Det bör tilläggas att Jacobsson nämner texternas olikheter, som att Dylan aldrig nämner rasfrågan specifikt, men att han kommer till slutsatsen att båda argumenterar för "en whitmansk dröm om en universell och pluralistisk demokrati" där båda baserar sina värderingar kring rättvisa, jämlikhet och ställning (2004, 153).

Kort sagt handlar både Dylans och Kings texter om frihet för de förtrampade och hopp om en bättre värld (153). Det faktum att Dylans text skrevs ett halvår efter Kings berömda tal pekar på att Dylan medvetet kopplar till "March of Washington"-talet i "Chimes of Freedom".

"I Shall Be Free No. 10" (1964)

I "I Shall Be Free No. 10" alluderar Dylan än en gång till folktraditionen, och precis som i exemplet "Talkin' World War III Blues" är låten uppbyggd på samma sätt som genren "talking blues". Texten är elva strofer lång och hänvisar på sätt och vis till den, som Jacobsson beskriver, "fåniga" sidan av folktraditionen. Berättaren i texten kastar ur sig referenser och påståenden, av vilka alla inte kan analyseras som något mer än retoriska grepp som ska väcka frågetecken hos lyssnaren eller läsaren. I

texten nämns en hel del samtida populärkultur, och Dylan hänvisar mestadels till den föregående folktraditionen, skönlitteratur och dåtidens journalistik. Vissa strofer är helt fria från uppenbara intertexter, vilket innebär att det faller bort fler strofer än i de flesta andra exemplen. Det här är, enligt min undersökning, den sista gången Dylan är nära "talking blues"-traditionen under 1960-talet, och kan komma att klassas som ett avsked från den "gamla" till den "nya" Dylan.²⁵

I den första strofen presenterar sig berättaren som en vanlig kille av genomsnittlig klass och elegans, en grabb som förklarar att han inte är olik någon annan. Att prata med honom är detsamma som att prata med sig själv, berättaren är allas broder eller son. Berättaren presenterar sig helt enkelt för läsaren.

I strof två börjar berättaren kasta ur sig populärkulturella kopplingar, något som fortsätter ett par strofer till. Efter det återgår han till en typ av figurativ retorik där författaren istället vill väcka tankar hos läsarna via tvetydiga påståenden snarare än att referera till specifika texter eller händelser.

I figured I was ready for Cassius Clay
I said "Fee, fie, fo, fum, Cassius Clay, here I come
26, 27, 28, 29, I'm gonna make your face look just like mine
Five, four, three, two, one, Cassius Clay you'd better run
99, 100, 101, 102, your ma won't even recognize you
14, 15, 16, 17, 18, 19, gonna knock him clean right out of his spleen" (Dylan, 1964)

Strof två är uppbyggd av alliterationer och räkneord, som tillsammans med en lustig slutkläm i varje vers skapar en strof med olika typer av alluderingar. Det har varit svårt att hitta källor på det medvetna bruket av intertextualitet från strof två, vilket betyder att jag fått lokalisera kopplingarna själv.

Författaren refererar till en gammal saga, *Jack och bönstjälken*, en engelsk gammal folksaga som publicerades första gången 1807, och boxaren Muhammad Ali.²⁶ Alliterationen "fee, fie, fo, fum" är taget direkt ur den gamla sagan, ur passagen när Jack precis klättrat upp för bönstjälken och sprungit in i trollets fru. Varje gång trollet känner lukten av en engelsman börjar han meningen med "fee-fi-fo-fum, I smell the blood of an Englishman".²⁷ Trollet vill ingjuta skräck i Jack, och Dylans karaktär i "I Shall Be Free No. 10" använder frasen på ett satiriskt och humoristiskt sätt, något som

²⁵ Om man tittar på hans alluderingssätt alltså, inte på samma vis som "It's All Over Now Baby Blue" var ett avsked från den akustiska Dylan. Efter den här texten tar hans texter en annan form, det blir mer abstrakt och "talking blues"-genren lämnas helt.

²⁶ Muhammad Ali hette Cassius Clay innan han bytte namn.

²⁷ Om du vill se referensen i sagan är det bara att klicka in sig på <<http://www.sacred-texts.com/neu/eng/eft/eft14.htm>> och ctrl + f-söka på "fee-fi-fo-fum". Hämtad 2016-12-22.

kontrasterar frasens originalanvändning. Visst vill berättaren skrämja Cassius Clay, men det faktum att han utmanar tungviktsmästaren i boxning gör det hela ironiskt.²⁸ Detta blir, enligt mig, två intressanta kopplingar som resulterar i att en fras ur en gammal saga används i ett nytt sammanhang och med en ny mening, på ett satiriskt och humoristiskt sätt snarare än ett skräckinjagande.

Referensen till Muhammad Ali är den populärkulturella anspelningen jag nämnt som är närvarande i den andra strofen. Jag är väldigt intresserad av boxning vilket gör kopplingen tydlig för egen del. Det bör dock höra till allmänbildningen att Muhammad Ali var en man som, förutom att överglänsa de allra flesta i ringen, inte höll igen med orden och ofta rimmade på samma vis som Dylan gör i det aktuella analysobjektet. Även att han klassas som en pionjär (tillsammans med Tommie Smith och John Carlos) inom det underbara, antirasistiska budskap som idag finns inom all elitidrott.²⁹ Jag har valt ut ett av hans fyndiga citat för att visa vad hur Dylan alluderar till Ali:

Joe's gonna come out smokin' /
But I ain't gonna be jokin' . /
This might shock and amaze ya /
But I'm going to destroy Joe Frazier.³⁰ (Ali, 1975)

Berättaren i analysobjektet pratar om boxning, rimmar på samma sätt som Ali och hävdar att han skulle vinna över honom i en boxningsmatch. Det är alltså en medveten referens till Alis sätt att föra sig.

I låtens fortsättning, strof tre, fann jag en avsiktlig alludering till bibeln. Även om jag inte hittar något specifikt stöd för kopplingen i någon av den utvalda litteraturen hävdar jag att det är ett exempel på Dylans medvetna bruk av intertextualitet. Berättaren säger att gatorna i himlen är fodrade med guld, något som efter en sökning i bibeln blir en alludering till det 21 kapitlet i *Uppenbarelseboken*: ”Och de tolv portarna utgjordes av tolv pärlor; var särskild port utgjordes av en enda pärla. Och stadens gata var av rent guld, likt genomskinligt glas.”³¹ Strofen tar en tvist där berättaren, istället för att fortsätta fundera kring bibliska kopplingar, blir orolig för vad som händer om ryssarna kommer dit först.³² I strof tre visar sig en del av den sarkasm och satir som genomsyrar texten. Att ta något så heligt som guldgatorna i *Uppenbarelseboken* och applicera kommunistkräck på dem blir en lustig och kvick referens.

²⁸ Dylan är 171 cm lång och var när låten skrevs pinnsmal, Ali var vid samma tillfälle 191 cm lång och vägde 107 kg.

²⁹ Muhammad Ali vägrade dessutom gå ur i krig trots att han blev kallad, något han satt i fängelse för.

³⁰ På engelsk slang, som Muhammad Ali ibland slängde med, rimmar ”ya” med ”Frazier”.

³¹ Genom att söka på citatet i <<http://www.folkbibeln.se/ladda-ner>> hittade jag kopplingen. Hämtad 2017-01-06.

³² Precis som i den förra ”talking blues”-låten aktuell för min analys skämtar Dylan om USA:s ”rysskräck”.

I strof fyra och fem finns inga kopplingar, men i den efter finns en alludering till en blueslåt ”Hi-Heel Sneakers” av Tommy Tucker (1964). Det är dock det enda exempel på medvetet bruk av intertextualitet som finns kvar i texten. Berättaren säger i början ”I sat with my high-heeled sneakers”, vilket då är intertexten. I sina memoarer skriver Dylan att en herre han spenderade tid med i början av sin New York-vistelse ”only played one song—”High-Heel Sneakers” and he was addicted to it like a drug.” (2004, 11).

Angående texten i stort berättar Ricks i *Dylan’s Visions of Sin* att T.S. Eliot, som var skeptisk till romantiken, också påminde oss om att en författare som vill vara originell med minimal användning av förändring ibland är mer distingerade än de som försöker vara originella med maximal förändring (24). Det finns många författare som försökt varit helt originella och misslyckats, sen finns det de som reagerat på den samtida och tidigare litteraturen och skapat stora verk utefter de kriterierna, något jag hävdar att Dylan gjort.³³

Resten av låten hänvisar till, som jag skrev i introduktionen, den ”fåniga” sidan av folktraditionen. Berättaren berättar om X-antal möten som spårar ur på grund av galenskap, folk som lägger tuggummi i hans mat och att han ska läsa New York Times och spela golf för att imponera på företagspamparna. I slutet står det ”Now you’re probably wonderin’ by now | Just what this song is all about [...] It’s nothin’ / It’s sumpin’ I learned over in England”. Den här texten är som skriven för att förvirra läsaren, och det är vida känt att Dylan var trött på att vara ”en hel generations talesman” vid den här tiden, vilket kan ha resulterat i en ”fånig” ”talking blues”-låt som motreaktion. Populärkultur, politiska företeelser och bibeln är medvetet använda för att nå retorisk effekt i låten, och även om den innehåller färre exempel än andra analysobjekt visar texten på en diversitet i Dylans författarskap.

”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” (1965)

Låten är enligt Sounes ett skarpt mästerverk, som hela vägen från första uppmålade bildspråket som lyder ”Darkness at the break of noon” kokar av ilska gentemot samtida orättvisor, genom femton strofer och fem refränger (2011, 172). Författaren förklarar att texten är laddad med några av Dylans skarpaste metaforer och mest symboliska bildspråk, med bilder som ”flesh-colored Christs that glow in dark”, ”the president of the United states sometimes must have to stand naked” och ”While money doesn’t talk, it swears” (Sounes, 2011, 173). På grund av låtens längd och svidande samhällskritik kryper Dylan i den här texten än en gång nära Allen Ginsberg, och framförallt hans mest kända

³³ Självklart kan maximal förändring av en text bringa originalitet, det finns även många exempel på nyskapande författare som nått originalitet via stor förändring. Jag använder bara Eliots ord för att stödja det faktum att man även kan nå en hög grad av originalitet i sitt författarskap via minimal förändring.

samtidsbeskrivande diktsamling *Howl* (1955), vilket kommer att förklaras i analysen.

Efter var tredje strof kommer refrängen där berättaren hela tiden rapporterar tillbaka sina insikter och tankar till sin mor; ”It’s alright, Ma, I’m only sighing [...] I can make it [...] I got nothing, Ma, to live up to” för att nämna några alternativ på hur refrängen är uppbyggd. Precis som i ”Chimes Of Freedom” är det medvetna bruket av intertextualitet i det aktuella exemplet inte lika tydligt och versspecifikt som i exemplen från 1963, utan de är snarare kopplade till bildspråket och texten som helhet. Enligt Sounes handlar texten till stor del om Dylans ilska mot överkonsumering, kommersialism och USAs kulturella värderingar, något som också får utrymme i analysen (2011, 172).

Jacobsson berättar att redan i första raden ”Darkness at the break of noon” används en specifik alludering till ett annat verk: Arthur Koestlers *Natt klockan tolv på dagen* (1941), som på engelska heter *Darkness at Noon* (2004, 185). Det är en bok som slog hårt mot kommunisttiden i Sovjetunionen med Stalin som ledare, och Jacobsson refererar till William Kings uttalande om Dylans text om att den slår lika hårt mot kapitalismen som *Darkness at Noon* slår mot kommunismen (185). Han förklarar även att strofen är en parallell till John Deweys ”mörkt samhällskritiska ord”: ”Government is the shadow, cast by business over society”, eftersom ingen går säker för samhällets skugga. Dylan beskriver å ena sidan det sjuka, destruktiva samhället samt hur dess individfientliga osanningar påverkar människorna, och å andra sidan sin egen insikt ”till en resignerad klarsyn” (185f). Författaren beskriver, likt Dewey, ett sjukt, destruktivt samhälle vilket leder till att Deweys citat känns som en avsiktlig koppling i textens första strof.

Mike Marqusee skriver i *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s* att bildspråket och presentationen av låten använder samma retorik som beatpoetspionjärerna Allen Ginsberg och Jack Kerouac brukade under 1950-talet för att kritisera samtiden (2005, 128 f.).

Ett direkt exempel från Ginsbergs dikt jag hittat som kan kopplas till ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” är versen ”angelheaded hipsters burning for the ancient heavenly connection to the starry dynamo in the machinery of night” (Ginsberg, 1955). Det är en surrealistisk, snabb och skarp beskrivning av USAs ungdom, där ”hipsters” med ”huvuden som änglar” söker tillhörighet. ”Temptation’s page flies out the door. You follow, find yourself at war” (Dylan, 1965) är bara en versrad från analys exemplet, men precis som i Ginsbergs *Howl* använder författaren sig av en surrealistisk estetik för att förklara en specifik situation. Att ”frestelsens blad flyger ut genom dörren” är inget tydligt bildspråk, och den typen av metaforer återkommer texten igenom. Det är samma sak i *Howl* där Ginsberg förklarar sina intryck av samtiden, på samma sätt som Dylan i ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” förklarar sina intryck av sin samtid, tio år senare men med ett liknande språkbruk. Det går att se i Jacobssons bok och genom hans koppling att Dylan, likt

Ginsberg i *Howl*, drivs av att ”avslöja sanningen” om det amerikanska 60-talssamhället men att han inte längre aktivt vill delta för att förändra och förbättra det. Istället går han in i den på 50- och 60-talet så omdebatterade outsiderrollen. Precis som i *Howl* ger texten en bild av samhällets styrande som bedragare som ”bluff with scorn” (2004, 186).

I den sista versen i strof sex hänvisar Jacobsson till en specifik alludering. ”But even the president of the United States sometimes must have to stand naked” är enligt Jacobsson en uppenbar referens till H C Andersens gamla saga ”Kejsarens nya kläder” (2004, 188). Jacobsson förklarar att Dylan i strof efter strof avslöjar att ”kejsaren är naken”, vad han menar med det är att det amerikanska 60-talssamhället kan ses som ”kejsaren”, som ytligt och ibland omedelbart individfientligt (2004, 188).

Texten beskriver ett samhälle uppbyggt av hycklare, ett skamfullt samhälle uppbyggt av ”human gods” som massproducerar saker människorna egentligen inte behöver. Marqusee förklarar att i det samhälle Dylan bygger upp i sin text finns det en medveten referens till begreppet varufetischism, som skrevs av Karl Marx i *Kapitalet* år 1867 (2005, 128).³⁴ För att det nedskrivna begreppet ska anses relevant krävs en framträdande reklamindustri, eftersom det går ut på att människor bygger relationer via känslor till saker istället för känslor till individen, vilket gör följande vers, enligt Marqusee, till en tydlig referens av Dylan till Marx begrepp som alltså återfinns i *Kapitalet*:

Advertising signs they con
You into thinking you're the one
That can do what's never been done
That can win what's never been won
Meantime life outside goes on
All around you (Dylan, 1965)

Berättaren höjer rösten och förklarar i den här versen att pengarnas kraft resulterat i att social kommunikation tappat sin äkthet. Marqusee skriver också att författaren i den här strofen hänvisar till Antonia Gramscis ”kulturell hegemoni”, skrivet i *Quaderni I (XVI)-5(IX)* där en delbetydelse är att det opålitligaste sättet att härska på är det som säkrar folkets spontana samtycke (2005, 129). Det går också ut på att arbetarklassen, genom skapande och spridande av egen klassbestämd kultur, presenterade ett alternativ till borgerlighetens kulturalternativ för att skapa förståelse kring sin

³⁴ Teorin varufetischism handlar om, precis som det låter, att människor skapar relationer till varandra via saker, och vardagen självt ter sig då som relationer mellan ting. Information hämtad från; Karl Marx. (1981) *Kapitalet*. Första boken. Kapitalets produktionsprocess. Arkiv/Zenit. s.62 ff.)

vardag. Det har blivit ett allmänt begrepp, absolut, men eftersom Dylan (både i sina memoarer och i Sounes kartläggning av författarens liv) pratar mycket om tidig arbetarklasslitteratur kan det här anses vara ett medvetet bruk av intertextualitet.

Min analys utifrån Marquesees koppling till *Kapitalet* blir således; fånga människornas uppmärksamhet och få dem till spontant samtycke, på så vis kan pöbeln trollbindas ytterligare. Det kan ske via exempelvis marknadsföring av produkter, både onödiga och nödvändiga sådana. Att få spontant samtycke från större grupper av människor är problematiskt, eftersom människors åsikter och tankar ofta är cementerade. Det är det som gör det spontana samtycket farligt - lyckas man nå befolkningens spontana samtycke kring en pryl, ett koncept eller en ideologi kan man snabbt växa sig mäktig. Om det då är fel människa som lyckas kan det få allvarlig effekt på mänskligheten.³⁵

Den sista intertexten som nämns av Marqusee, vilket också är den sista jag hittar i alla mina sekundära källor, är till den brittiska poeten William Blake.³⁶ Det står berättat att intertexten är till Blakes dikt "London" ur *Songs of Experience* (1794) (2005, 130). Dikten har samma ton som "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" och *Howl*, den är synisk, samhällskritisk och har ett vackert bildspråk. Utifrån Marquesees koppling till Blake drar jag slutsatsen att precis som Blakes texter utvecklas från oskuldsfulla till erfarenhet, har Dylan gått från att vara en folksångare som alluderar till Guthrie till att nå en ny nivå av komplexitet i sitt författarskap.

In every cry of every Man,
In every Infants cry of fear,
In every voice: in every ban,
The mind-forg'd manacles I hear (Blake, 1789).

Min tolkning är att Blake via sin text talar till massan, något som också Dylan helt klart gör i analysexemplet. "Mind-forged manacles" översätts till "mentala handbojor", att människor har en tendens att tänka på samma sätt som majoriteten vilket resulterar i mental fångenskap. Båda författarna försöker lyfta fram människans feighet genom poesi, genom att försöka tala till det folk som sitter fast i sina mentala handbojor. För det första måste majoriteten vilja ha en förändring, och efter det faktumet måste de dessutom vilja förändras.

Via en analys av det medvetna bruket av intertextualitet i "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" inser jag också att Dylans samhällskritiska udd och medvetenhet är som skarpast i det här exemplet.

³⁵ Ta Hitler som exempel. Han visst hur han skulle nå in till folks "magkänsla" genom att lova jobb, bättre ekonomi och ett starkt Tyskland. Han nådde pöbelns spontana samtycke och efter det kontrollerade han det mediala flödet. Sen vet vi alla vad som hände.

³⁶ En framträdande poet under romantiken som bland annat skrev *Songs of Innocence* (1794) and *of Experience* (1789)

Överkom dina restriktioner, först då är du ”fri”. Det är vad Dylan, genom sitt vackra bildspråk och enligt min analys försöker säga med texten ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding).³⁷ Texten är inte heller satirisk som exempelvis ”Talkin’ World War III Blues”, och det finns heller ingen uppenbar humor i den.

”Gates Of Eden” (1965)

Jacobsson skriver att i och med ”Gates of Eden” märks Dylans nya inriktning som påbörjades med ”A Hard Rain’s a Gonna Fall”. Han fortsätter sammanfatta texten genom att säga att den nio strofer långa texten är konstruerad av en ”kontrastiv tematik” som är tydlig att se. Alltså, liv-död, svart-vitt, synd-det goda. I ”Gates of Eden” blir ”Edens lustgård” stället där sanningen är cementerad utan förtrollande illusioner, samtidigt som ”den riktiga världen” beskrivs via ett surrealistiskt bildspråk och blixtrande tolkningar. Jacobsson åsyftar en tematik där Dylan jämför vår ”bristfälliga värld” med den underbara tillvaron Eva och Adam erfor bakom Edens portar (2004, 153).

Jag håller även med Jacobsson i ett annat påstående han gör på sida 153 om att bildspråket och ”de associativa mönstren” i låten gör den till en av Dylans mer abstrakta texter. I den här texten finns både versspecifika alluderingar och en helhet som kan ställas i ljuset av annan tidigare litteratur, som jag (med stöd av andra) anser faller inom ramen för det medvetna bruket av intertextualitet.

Låtens titel är ett uppenbart exempel på en medveten alludering till, som Jacobsson skriver, 1. Mos 2 och 3. Edens portar symboliserar i texten gränsen mellan en hypotetiskt paradisk tillvaro och den verklighet människan ändå blev förvisad till tack vare de första människorna (2004, 153). Första strofen är uppmålad av metaforer kring hot och ofullkomlighet, som en luftburen cowboyängel som bär på ett svart ljus. Cowboyängeln som nämns är den första versspecifika referensen, något Jacobsson förklarar på ett tydligt sätt. Han förklarar att i *Uppenbarelsboken* finns tre passager som handlar om visioner om en bevingad ryttare, i 6:2, 9:16 och 19:11 (2004, 154). Det är de exempel på medvetet bruk av intertextualitet som finns i första strofen. Texten som helhet skickar, enligt Wilentz i *Bob Dylan In America*, läsaren in i ett fantasirike till en punkt som ligger bortom all logik och resonans (2010, 100).

Precis som i ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding) nämner Dylan i ”Gates of Eden” en bok i första versen, och texten påminner om William Blakes (och Blakes lärjunge Ginsberg) författarskap i

³⁷ Jag är medveten om att Dylan i ”Ballad In Plain D” sjunger:

Ah, my friends from the prison, they ask unto me

”How good, how good does it feel to be free?”

And I answer them most mysteriously

”Are birds free from the chains of the skyway?” (1964) där han avslutar med en retorisk fråga som implicerar att inte ens ”fåglarna är fria från himlens bojar”. Det ska dock noteras att Dylan gick igenom en svår separation i och med ”Ballad In Plain D”, något han verkar ha kommit över i ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)”.

dess surrealistiska och ibland "stream of consciousness"-aktiga bildspråk.³⁸ Wilentz fortsätter förklara att den första strofen är svår att tränga igenom ur en analytisk synvinkel, men texten närmar sig snabbt teman som kommit att präglade en stor del av Dylans 60-talstexter från mitten och framåt. Texten är, mer eller mindre, en lista där författaren i varje strof målar upp illusioner för att kritisera samtiden (2010, 100f).

Det blir lätt att se, efter min analys av "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" att Dylans bildspråk i "Gates of Eden" är slående lika. De är surrealistiska och uppbyggda av illusioner, samtidigt som samhället och ledarna kritiserar.

Bilderna som målas upp i "Gates of Eden" är intryck om civil olydnad, om falska religioner och idoler (författaren nämner exempelvis "utopiska eremitmunkar" som rider på en gyllene kalv); om ägodelar och längtan, om sexuellt förtryck och konformitet som förkroppsligas via en dvärg i grå flanel som är maktlös och gråter till "börens fåglar". Slutligen målar Dylan upp en bild av högstämmd intellektualism, där poeten vädjar till folket att öppna sina ögon (Wilentz, 2010, 100f). I texten existerar allt det här i vår värld, men betyder inget, samtidigt som misär inte förekommer i Edens lustgård.

I strof fyra påpekar Jacobsson att Dylans "mytisk-poetiska metod" utvecklas ytterligare via en avsiktlig alludering. Poeten refererar till Aladdin, som är en känd gestalt, och placerar honom i en ovanlig situation som är "präglad av brist" (2004, 155). Han fortsätter förklara att genom nyttjandet av kända figurer, som är nog kända för att ha ett symbolvärde hos en "traditionsmedveten allmänhet" och lokalisera dem i tid och rum till sitt personliga 60-tal, tillskriver han den egna tidsperioden en sägenomspunnen dimension, och gör den öppen för tolkningar. Aladdin kan ses som en symbol för uppfyllda drömmar och lycka, men inte ens han når tillfredsställelse i världen utanför Eden (2004, 155). Han är visionären i sin egen berättelse, det till trots har han, i "Gates of Eden", precis som alla andra, fastnat i det materiella (155–156).

Jacobssons heltäckande analys av "Gates of Eden" visar också att texten kan kopplas poeten Dylan Thomas sonettsamling "Altarwise by Owl-Light", som aktualiseras som en "traditionsförankrad intertext" till låten (2004, 156). Det beror på att Thomas i sina sonetter använder mytologiska figurer från bibeln som passerar i en kavalkad av referenser, och att de har en apokalyptisk tematik. Bildspråket är surrealistiskt och Thomas refererar i sonetterna till en beväpnad ängel, en "black medusa" (kan ställas mot Dylans "black Madonna") samt en hånfullt beskriven man i kostym (som kan ställas mot Dylans "gray flannel dwarf), för att nämna några exempel (2004,

³⁸ Ett berättarperspektiv som går ut på att författaren skriver "inifrån" sitt eller en annan persons huvud.

156).³⁹ Jacobsson har plockat ut vilka likheter som finns mellan sonetterna och Dylans text, men jag har själv hittat vilka verser han menar att Thomas verk kan ställas mot. Via Jacobssons analys blir det medvetna bruket av intertextualitet i stora delar av "Gates of Eden" tydligt, trots att texten är surrealistisk och svårbegriplig.

Den näst sista medvetna alluderingen återfann jag i Marquesees *Wicked Messenger: Bob Dylan and the 1960s* och även i Jacobssons doktorsavhandling som det refereras friskt till i analysen av "Gates of Eden".⁴⁰ I den sjunde strofen, vers nummer ett, står det "The kingdom of Experience / In the precious wind they rot", något Marqusee säger är en skicklig referens till William Blakes *Songs of Experience* (1789) och *Songs of Innocence* (1794) (2005, 175). Jacobsson förklarar hur alluderingen kommit till, och skriver att estetiken Blakes texter bygger på påminner om Dylans text, genom motsatsbyggande. Blake skrev om "erfarenhet" kontra "oskuld", vilka är avsiktliga motsatser till varandra. Precis som i Blakes texter är Dylans "Gates of Eden" uppbyggd av kontraster, som jag skrev i introduktionen. Det ska tilläggas att Jacobsson baserar detta på Grays tankar kring balansen i Blakes skrifter som är mellan andligt och materiellt, kropp och själ, synd och förlåtelse och mellan gott och ont (2004, 157f).

I sista strofen finns det sista exemplet på medvetet bruk av intertextualitet. Ricks förklarar i *Dylan's Visions of Sin* att författaren medvetet alluderat till Daniels bok, kapitel fem.⁴¹ Strofen handlar, likt hela låten, om ett drömskt landskap med mycket känslor och lite lärdom:

At dawn my lover comes to me
And tells me of her dreams
With no attempts no shovel the glimpse
Into the ditch of what each one means (Dylan, 1965)

I kapitel fem i Daniels bok finns en passage som berör drömtolkningar, något som alltså sista strofen i Dylans text handlar om: "and shew me the interpretation thereof, shall be clothed with scarlet, and have a chain of gold about his neck, and shall be the ruler of the kingdom" (Ricks, 2004, 247f).

Dylans tunga text "Gates of Eden" är till stor del uppbyggd av surrealistiskt bildspråk med alluderingar till populärkultur och bibeln. Det går också att se stora likheter mellan "It's Alright Ma (I'm Only Bleeding)" och "Gates of Eden" på grund av den inbakade kritiken mot samtiden som förs fram via svårtolkade versrader som innehar en hög grad av komplexitet.

³⁹ Det som står inom parentes stod inte i Jacobssons bok, utan tillhör min egen analys.

⁴⁰ Det finns väldigt många texter som kan stå i ljuset av Dylans text och vise versa, men jag nämner som sagt inte de kopplingar som inte är uppenbart medvetna från författaren. Det tåls att upprepas.

⁴¹ Boken är en del av Bibeln, naturligtvis.

Slutsats

I uppsatsen har jag påvisat delar av Dylans komplexitet med hjälp av en analys av det medvetna bruket av intertextualitet. I de första analysexemplen från 1963 är författarens texter uppbyggda av tydliga, versradsspecifika alluderings, omskrivningar och ibland satir. Författaren utvecklas i sitt författarskap och för att finna det jag letat efter i de senare exemplen var jag tvungen att titta på texternas form, bildspråk och uttryckssätt mer än versspecifika exempel för att påvisa delar av komplexiteten i författarskapet.

Det första låtexemplet ”Talkin’ World War III Blues” är bland annat uppbyggd av medvetna referenser till ”talking blues”-traditionen som Christopher Allen Bouchillon på 1920-talet var en pionjär inom. Stilen populariserades primärt av Dylans ”läromästare” Woody Guthrie, vilket innebär att Dylans text inte kan stå ensam utan bör betraktas ur ”talking blues”-genrens textperspektiv, ett medvetet val av författaren. ”Talking blues”-traditionen återkommer även i ”I Shall Be Free No.10”, men då i en mer satirisk tappning i kontrast till den aktuella texten.

”Talkin’ World War III Blues” är en tidig Dylantext, men trots det finns det många medvetna alluderings till egna texter, krigsartiklar, politiska citat och annan populärkultur som exempelvis ”talking blues”. Redan i det första exemplet av mitt val alluderar författaren till *Uppenbarelseboken*, något som förekommer i varje exempel, och historien om Adam och Eva som även återfinns i ”Gates of Eden”. Att hänvisa till ”talking blues”-traditionen, bibeln och populärkultur som Lincolns tal i samma text stödjer min tes, om att delar av komplexiteten i Dylans författarskap kan påvisas via en analys av det medvetna bruket av intertextuella relationer i utvalda texter. Det påvisar också att han redan tidigt i sin karriär var en påläst författare.

Det andra exemplet från 1963 är en låt där varje versrad egentligen var början på enskilda låtar. Författaren insåg att han aldrig skulle hinna göra något av varje rad vilket resulterade i det apokalyptiska mästerverket ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. Intertextualiteten blir, likt det första exemplet, till stor del versspecifikt.

Låten refererar, likt det första analysexemplet, till delar av den gamla folktraditionen. Det blir dock inte tydligt via låtens utformning som, utan alluderingsarna till den sker i anslaget till varje vers där författaren refererar till ”Lord Randall”, ”Billy Boy”, samt att texten är samtidskritisk. En ytterligare koppling som görs till den gamla folkscenen är till ”Strange Fruit”, en text författaren själv förklarar var en stor inspirationskälla tidigt i livet.

Precis som i samtliga exempel finns kopplingar till bibeln, som de specifika siffrorna ur *Uppenbarelseboken*. Även syndafloden som kom att dränka hela världen lyfts fram, och författaren nämner även Noahs regnbåge som lyste upp världen efter att den renats. Författaren refererar

ytterligare till bibeln, närmare bestämt till passagen där Jesus går på vattnet. Att alludera till bibeln bidrar till den apokalyptiska tematik som författaren målar upp i ”It’s A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, något som förstärks via en medveten referens hämtad ur Dantes *Den Gudomliga Komedin*; det blödande trädet i den mörka skogen.

Motivmässigt ligger texten nära Ginsbergs apokalyptiska mönster, och slutstrofen kan ställas hans hyllade verk *Howl*. Dylan är, i ”It’s A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, målande, surrealistisk och kritisk mot USA, precis som Ginsberg är i sin skrift. Den övergripande apokalyptiska tematiken påminner om *Howl*, och båda texterna är sylvass samhällskritik inbakad i ett figurativt bildspråk mot den samtid båda författarna figurerade i. Det var också den aktuella texten som fick Ginsberg intresserad av Dylans författarskap, och det är svårt att överskatta betydelsen och effekten av *Howl* som på 1950-talet gav poeter möjligheten att använda ett vitalt och samtida språk. Det är svårt att föreställa sig hur textklimatet som Dylan i början och mitten av 60-talet figurerade inom hade varit möjligt utan impulser från Ginsbergs *Howl*.

I det andra året aktuellt för min analys, 1964, ändras författarens medvetna bruk av intertextuella relationer från att nästan enbart vara versspecifika till att bli mer text- och strofövergripande. I första låten, ”Chimes Of Freedom” är alluderingarna och det medvetna bruket svårare att greppa än i de tidigare exemplen. Texten innehåller få direkta, versspecifika kopplingar utan de hittas snarare i textens utformning och bildspråk. I Guesdon och Margotins bok hittade jag även ett konkret exempel på Rimbauds poesi som influerade Dylan, sonetten ”Vowels”, och kunde sen själv hitta en översättning på den och se kopplingen.

En typ av medvetna, ofta versspecifika alluderingar som aldrig försvinner ur Dylans författarskap är kopplingarna till bibeln, som även i ”Chimes Of Freedom” är högst närvarande. Texten förespråkar ickevåld och respekt, något som kan kopplas till citaten ur Matteus-evangeliet om ”jordens salt” (5: 13) och ”vänd andra kinden till” (5: 38).

Min analys har påvisat ytterligare komplexitet i författarskapet genom kopplingar till Poes diktsamling ”The Bells”, Martin Luther King Jrs tal ”I have a dream”, och Hemingways roman *Klockan klämtar för dig*. Dylans text och Kings tal handlar om frihet för de förtryckta, och klockorna ska ringa för hoppet om en bättre värld. I Poes dikt ringer fyra klockor, tre av dem använder också Dylan i sin text – bröllopsklockor, alarmklockor och kyrktornsklockor, vilket gör att Poes text används som en medveten intertext till ”Chimes of Freedom”. Titeln i Hemingways roman är en modern tolkning av John Donnes originalcitats, och Dylans delar av Dylans låt är en ännu modernare tolkning av Hemingways omskrivning.

Att det i samma text finns kopplingar till den heliga skriften *Matteus-evangeliet*, den gotiska diktsamlingen ”The Bells”, romanen *Klockan klämtar för dig* och talet ”I have a dream”, påvisar en

intressant utveckling i Dylans författarskap. Det är många olika typer av kopplingar, något som gör texten intressant ur analysperspektivet av mitt val.

I nästa låtexempel från 1964, ”I Shall Be Free No. 10”, återvänder Dylan till sina ”rötter” och sjunger en ”talking blues”-låt med populärkulturella referenser samt alluderingar till den föregående folktraditionen och dåtidens journalistik. Det går att se skillnader kontra det andra ”talking blues”-exemplet i min analys, att författaren via grepp som alliterationer och kopplingar till *Jack och bönstjälken* utvecklats i sin referensförmåga. ”Talkin’ World War III Blues” är mer samtidskritisk, bibelalluderande och krigsnedlåtande, samtidigt som ”I Shall Be Free No. 10” når en högre litterär komplexitet via referenser till skönlitteratur och galenskap. Låten blir lite ”sprezzatura” i sin utformning.⁴² Den är oseriös, rolig och luddig, men om man bryter ner den finns en komplexitet uppbyggd av många olika faktorer.

Trots att texten hänvisar till den ”fåniga” sidan av folktraditionen blir delar av komplexiteten påtaglig. Författaren alluderar exempelvis medvetet till låten ”Hi-Heel Sneakers” av Tommy Tucker på samma sätt som han alluderar till och ”Strange Fruit” i ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. Allitterationen i första strofen är dessutom tagen direkt ur *Jack och bönstjälken* och används på ett ironiskt sätt till skillnad från hur den används i originalhistorien. Precis som i ”Talkin’ World War III Blues” refererar författaren till samtida journalistik och populärkultur, men av en annan anledning. Boxaren Ali nämns för att klargöra hur dåraktig berättaren är, men jag väljer också att se referensen som en politisk ståndpunkt. Ali stod för allas lika rättigheter och var en krigsmotståndare, och båda delarna är en röd tråd i Dylans författarskap under 1963–65 vilket gör referensen tänkvärd. Skillnaden mellan ”talking blues”-exemplen är att ”Talkin’ World War III Blues” handlar om rädslan för ett världskrig, samtidigt som ”I Shall Be Free No. 10” kritiserar samtiden på ett ironiskt sätt via svårtolkade alluderingar. Bibeln är, som i samtliga exempel, närvarande i det här exemplet. Gatorna i himlen är fodrade med guld, något berättaren nämner, för att sedan applicera kommunistkräck på texten.

I ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” fortsätter Dylan med det samhällskritiska, surrealistiska bildspråket vi först lärde känna i ”It’s A Hard Rain’s A-Gonna Fall”. Texten handlar till stor del om ilska mot överkonsumering, kommersialism och USAs kulturella värderingar, vilket ligger nära Ginsbergs *Howl*. Det är också den texten med flest kopplingar till skönlitteratur.

Allt från *Darkness at Noon*, en bok som slog hårt mot kommunisttiden i Sovjet, till H C Andersens saga ”Kejsarens nya kläder” används som alluderingar. Den sistnämnda ställs mot

⁴² ”Det handlar om att kunna reglerna för att sen kunna bryta mot dem med en viss fines” visserligen inom mode, men det är en användbar term. < <http://www.kingmagazine.se/bloggar/670bp/20130123/sprezzatura/> > 2017-01-10

samhället, att precis som Kejsaren kan det amerikanska 60-talssamhället ses som ytligt och ibland omedelbart individfientligt. En strof senare hittade jag en koppling, via Marqusee, till Marx begrepp varufetischism. Via en analys av det medvetna bruket av intertexter har jag i min analys kommit fram till delar av ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)”s komplexitet. Populärkulturskribenten Gray hävdar att texten svänger mellan gammaldags protestsång och bildrik modernistisk skaldekonst, och påpekar att Dylan i och med den här texten progresserat poetiskt.

Blakes samling *Songs of Experience* har samma ton som Dylans text. Den är synisk, samhällskritisk och har ett vackert bildspråk, och precis Blakes texter (oskuld-erfarenhet) har Dylan gått från att vara en folksångare som alluderar till Guthrie till att nå en högre grad av komplexitet i sitt författarskap via bruket av medvetna kopplingar. De mentala handbojorna i Blakes text kan även liknas med hela analys exemplet. Texten tillhör också skiftet Dylan gör från att nästan enbart beröra och alludera till folkskatten och bibeln till att även blanda in surrealism och i högre grad alludera till beatpoeterna.

Det sista analysobjektet ”Gates of Eden” är den mest surrealistiska texten i mitt urval. Titeln är kopplad till historien om Adam och Eva i Eden, och Eden används, precis som i bibeln, som en paradisk tillvaro som kontrasteras mot vår bristfälliga värld. I båda exempel från 1965 ser jag att Dylans komplexitet ökat från det att han lämnade folkmusiks-estetiken och övergick i abstrakt bildspråk.

Texten är uppbyggd av ett medvetet bruk av intertexter, samt surrealistiska och svårtolkade metaforer. Tack vare dess mångfald av alluderingar, surrealism och flytande språk finns tydliga kopplingar till Ginsberg, Blake och Thomas. De författarna var också (till viss del) kända för att ge en surrealistisk beskrivning av samtiden för att nå en retorisk effekt. Även populärkulturella figurer som Aladdin nämns för att nå en känsla av hopp och lycka, men i slutändan visar det sig att inte ens han är lycklig i världen utanför Eden. Dylan jobbar också i ”Gates of Eden” med motsatser, något Blake gjorde i *Songs of Innocence* och *Songs of Experience*.

Jag har belyst delar av Dylans komplexitet genom att använda sex låtar från tre utvalda skivor, mellan åren 1963–1965. Det går att se att författaren mognar i sitt medvetna bruk av intertextualitet i dem olika åren, samtidigt som ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall” kan anses vara lika komplex som det sista exemplet ”Gates of Eden”. *Howl* används för första gången som en referens i ”A Hard Rain’s A-Gonna Fall”, för att sedan även användas som en medveten intertext i många av de nästföljande exemplen.

”Talkin’ World War III Blues” och ”I Shall Be Free No. 10” är minst flerledade, surrealistiska och retoriska av analys exemplen, eftersom de följer ”talking blues”-traditionen och de texterna ska vara utformade på ett visst sätt. Det finns dock, ”talking blues” till trots, många exempel på medvetet

bruk av intertextualitet i båda låtarna, och även om författaren primärt alluderar till journalistik och populärkultur kan man se att Dylan redan tidigt i sitt författarskap var en genomtänkt pennfäktare. I texten finns också, utan att vara speciellt figurativ, kritik mot samtiden i ”folkexemplen”. Det ska också tilläggas att mina händer blivit bundna av uppsatsens längd, vilket resulterat i att jag bara kunnat lyfta fram de självklaraste exemplen på det medvetna bruket av intertexter trots att det finns många fler, subtilare exempel som säkert också kan anses vara medvetna.

Många texter och författare återkommer i analysobjekten, men det klargörs i texten att användningen varierar. Blakes (*Innocence & Experience*) används som en cynisk referens i ”It’s Alright Ma (I’m Only Bleeding)” och som kontraststöd i ”Gates of Eden”, till exempel. Det faktum att författaren hänvisar till aktuella händelser, på ett eller annat sätt, i samtliga texter påvisar dessutom en röd tråd i författarskapet trots att de är olika i sin utformning. Jag har bara analyserat sex låtar ur Dylans låtskatt utifrån ett specifikt perspektiv; hade jag adderat det omedvetna bruket av intertextualitet, figurativt språk och idiomatiska uttryck hade uppsatsen kunnat bli hur lång som helst.

Litteratur

- Bible Hub. (2016). *Book of Revelation*. Hämtad 2017-01-06 <<http://biblehub.com/revelation/21-21.htm>>
- Bouchillon, Allen Christopher. (1926, 4 november). *Talking Blues* [Videofil]. Hämtad 2017-01-06 <<https://www.youtube.com/watch?v=aPrnbGm7jas>>
- Breton, André. (översatt 2011). *Surrealismens manifest*. Sphinx bokförlag.
- Cresswell, Toby. (2015). *RockWiz Decades: The Greatest Songs of Our Time*. Hardy Grant Books.
- Curtis, Jim. (1987). *Rock Eras: Interpretations of Music and Society, 1954-1984*. Bowling Green State University Press.
- Cutting, Joan. (2007). *Vague Language Explored*. Palgrave Macmillan.
- Dylan, Bob. (1963). "A Hard Rain's a-Gonna Fall". *The Official Bob Dylan Site*. Internet. 5 nov. 2016
- _____. *Chronicles, Volume I*. New York: Simon & Schuster
- _____. (2005). *Bob Dylan: Inspirations*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- _____. (1964). "Chimes Of Freedom". *The Official Bob Dylan Site*. Internet. 5 nov. 2016
- _____. (1965). "Gates of Eden". *The Official Bob Dylan Site*. Internet. 5 nov. 2016
- _____. (1964). "I Shall Be Free No. 10". *The Official Bob Dylan Site*. Internet. 5 nov. 2016
- _____. (1965). "It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)". *The Official Bob Dylan Site*. Internet. 5 nov. 2016
- _____. (1963). "Talkin' World War III Blues". *The Official Bob Dylan Site*. Internet. 5 nov. 2016
- Guthrie, Woody. (1947, 9 april). *Talking Blues* [Videofil]. Hämtad 2017-01-06 <<https://www.youtube.com/watch?v=sIRb5r2C-K8>>
- Herman, Luc. Herman, Dave. (2005). *Handbook of Narrative Analysis (Frontiers of Narrative)*. University of Nebraska Press.
- Jacobsson, Mats. (2004). *Dylan i 60-talet: Tematiken i Bob Dylans sångtexter och dikter 1961-67*. Lund: Ellerströms. Tryck.
- Jones, Evelyn. (13 oktober 2016). *Ilskan över valet av Bob Dylan*. DN.se. Hämtad 2017-01-06. <<http://www.dn.se/kultur-noje/ilskan-over-valet-av-bob-dylan/>>
- Kjersén Edman, Lena. (2011). *Böcker som samtalar: Intertextualitet, dialog, covers och kärlek*. BTJ förlag.
- Kundu, Rama. (2008). *Intertext: A Study of the Dialogue Between Texts*. Sarup & Sons.
- Kumm, Björn. (2006) *Kalla Kriget*. Historiska Media.
- Laurence, L. W. (1945, 9 september). *Atomic Bombing of Nagasaki Told by Flight Member*. New York Times. 2017-01-06 <http://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/science/20071030_MANHATTAN_GRAPHIC/sept9_1945.pdf>
- Lekander, Nina (13 oktober 2016). *Valet av Bob Dylan känns förskräckligt gubbigt*. Hämtad 2017-01-06. <<http://www.expressen.se/kultur/forskrackligt-gubbigt-med-pris-till-bob-dylan/>>
- Margotin, Philippe. Guesdon, Jean-Michael (2015). *Bob Dylan All the Songs: The Story Behind Every Track*. Black Dog Leventhal Publishers.
- Manzella, Teresa Ryan. (2012). *How to Analyze the Music of Bob Dylan*. Minnesota: North Mankato
- Marshall, Lee. (2007). *Bob Dylan: The Never Ending Star*. Cambridge: Polity Press.
- Nationalencyklopedin*, intertextualitet. Hämtad 2017-01-06 <<http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/intertextualitet>>
- Rogovoy, Seth. (2009). *Bob Dylan: Prophet, Mystic, Poet*. New York: Simon & Schuster, Inc.
- Ricks, Christopher. (2002). *Allusion to the Poets*. Oxford England: OUP Oxford.

- Ricks, Christopher. (2004) *Dylan's Visions of Sin*. New York: Ecco. PDF.
- Roberts, Jeremy. (2005). *Bob Dylan: Voice of a Generation*. Minneapolis: Lerner Publications Company
- Shelton, Robert. (1986) *No Direction home: The Life and Music of Bob Dylan*. New York: Beech Tree. Tryck.
- Siemes, John A. (1945, 6 augusti). *The Atomic Bombing of Hiroshima and Nagasaki: Eyewitness Account*. Tokyo's Catholic University. Hämtad 20 nov. 2016
<http://avalon.law.yale.edu/20th_century/mp25.asp>
- Sounes, Howard. (2011). *The Life of Bob Dylan*. Groove Press.
- Time Magazine. (1963, 12 juli). *Sign-off for conelrad*. Hämtad 2017-01-06
<<http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,940303,00.html>>
- Varesi, Anthony. (2002). *The Bob Dylan Albums: A Critical Study*. Toronto: Guernica.
- Wilentz, Sean. (2010). *Bob Dylan in America*. London: Vintage Books. PDF.