

TRE OUTTAKES AV BOB DYLAN: Om konsten att skriva låtar

av Ola Holmgren

Red River Shore och den problematiska musan

När Bob Dylan släppte sitt senaste album *Tempest* (2012), grämde det mig att jag hade beställt den på Amazon.com. Leveranstiden gjorde att jag skulle få tåla mig ytterligare ett par veckor att lyssna på den nya plattan. Men sedan insåg att det kanske bara var bra. Dylan rör sig i en längre tidrörelse, där ett släppdatum blir mindre viktigt. Hans trettiofemte studioalbum är bara det senaste i raden av tiotusentals inspelningar från 1959 fram till i dag, där gårdagens konsert bara är en av tusentals spelningar i vad som har kommit att kallas ”The Never Ending Tour”. Men det är ändå studioinspelningarna som ger nytt liv åt denna globala Dylanindustri av bootlegging, turnéer och covers. För att nu inte tala om den bokindustri som det senaste halvsekle har vuxit upp kring denna man som med gitarr och munspel kom vandrade in i den amerikanska mytologin. Det är fråga om en ”bardolatri” som kan mäta sig med den som Shakespeare är föremål för.

Alla piratkopieringar fick Dylans eget skivbolag Sony/Columbia att 1991 starta en mer inofficiell utgivning kallad *The Bootleg Series*, Den rymmer allt från legendariska livekonserter till outtakes och tidigare utgivna originallåtar. Eftersom dessa ofta överträffar låtarna på hans ”vanliga” studioalbum frågar man sig hur det är ställt med Dylans omdöme. Vet han inte själv vad han gör, eller vet han tvärtom att vissa låtar gör sig bättre i den längre tidsrörelsen? På *The Bootleg Series, vol. 8. Tell Tale Signs* från 2008 finns den tidigare utgivna *Red River Shore*; en uttaka från studioinspelningen av *Time Out of Mind* tio år tidigare. En av studiomusikerna, Jim Dickinson, klagade i en intervju över att den bästa sången aldrig kom med på plattan, och det är inte bara jag som vill ge honom rätt.¹ Mig veterligt har Dylan varken förr eller senare framfört *Red River Shore* på sina konserter. Studioinspelningen som gjordes i januari 1997 i Miami är den enda upptagningen, och man får vara glad att denna mästerliga inspelning överhuvudtaget har bevarats för eftervärlden. Det är tillfälligheter som bestämmer den nyckfulla utgivningen, eller som en annan av Dylans kompmusiker uttryckte saken i en intervju: ”När man spelar med Dylan vet

¹ *The Bootleg Series, vol. 8. Tell Tale Signs*, Booklet Liner Notes by Larry ”Ratso” Sloman, 2008, s. 41

man aldrig när tåget går.” I det här fallet gick tåget en enda gång, och vi kan vara säkra på att det inte gick i tid.

Det finns en äldre traditionell ”cowboy song” som just heter *Red River Shore*. Den senast kända inspelningen finns på en LP av The Kingston Trio från 1965, men den hymnartade tolkning som Norman Luboff Choir ger på albumet *Songs Of The Cowboy* från 1960 är än mäktigare. Dessa inspelningar finns naturligtvis på YouTube, och en av kommentarerna från en viss ”William” säger något om den känslomässiga laddning som den traditionella *Red River Shore* fortfarande kan rymma:

Not sure how to even begin with this, other than when I lessened to this song over and over I knew than how deep love can be. I was pre-school, I guess about 4ish. That was 50 years ago. Life was so sweet then. Me and Momma, my best friend who died almost 30 years ago. I'm probably not talking to anyone, but I am just wanna say that I still believe in true love.”²

Jodå, kommentarer från andra på YouTube visar att ”William” talar till många, många, och jag kan tänka mig att tonåringen Robert Zimmerman uppe i Hibbing, Minnesota, också lyssnade till sången på någon radiokanal.

Det finns två större floder som heter Red River i USA. Den mest kända är en biflod till Mississippi som delvis utgör gränsen mellan Texas och Oklahoma. Det är den som utgör målet i Howard Hawks klassiska frontier-western med samma namn från 1953. Men det finns också en närmare 90 mil lång flod som brukar kallas ”Red River of the North”. Den utgör en stor del av gränsen mellan North Dakota och Dylans hemtrakter i Minnesota. Men det är den sydligare Red River som figurerar i en TV-western med namnet *Red River Shore*, också den från 1953, med Rex Allen i huvudrollen. Rex Allen var en så kallad ”singing cowboy”; den siste i en stor musikalisk yrkeskår från ljudfilmens barndom. Mig veterligt har han inte sjungit in *Red River Shore* men väl den mer kända *Red River Valley*. Ett annat av hans slagnummer var *Ole Faithful* som ju är förlagan till vår egen *Gamle Svarten*. Tänk Cacka Israelsson, och tänk *Gamle Svarten* så anar du de sentimentala bråddjupen i Rex Allens framträdande på den amerikanska TV-skärmen. Robert Zimmerman måste under de tidiga tonåren ha fått i sig en rejäl dos ”Red River”. Han växte upp med en western-nostalgi, som fortfarande utgör stoffet för hans mer negativa drömmar i ett annat USA, i en annan värld, ett halvsekel senare.

Det har hänt något avgörande på vägen, och det är detta artistiska eller poetiska nyskapande vi skall titta närmare på. *Höra* närmare på, borde det naturligtvis heta.

² <http://www.youtube.com/watch?v=Bz3AW7b5P3g>

Men sången och musiken får vi snarare tänka oss. Jag kan bara hänvisa till YouTube; inte minst med tanke på alla covers som hängivna Dylan-tolkare lagt upp på *sin* speciella *Red River Shore*. I den traditionella förlagan är historien som berättas den klassiska; kärlek med förhinder, där fadern till den fagra mön på *Red River Shore* uppåddar en hel privatarmé av mannar för att hindra den sjungande cowboyn att ens komma i närheten av hans dotter. Ett förhinder som inte ens den sanna kärleken kan råda bot på:

*I can't fight an army of twenty and four
when I'm bound for my true love on the Red River shore.*

Det hjälper heller inte vad den fagra mön så vackert har lovat sin älskade:

*She wrote me a letter. She wrote it so kind
and in that letter these words you will find.
"Come back to me, darling, you're the one I adore.
You're the one I will marry on the Red River shore."*

Och det ekar av lamentier från alla världens folkvisor och ballader i det elegiska omkvädet:

*At the foot of yon mountain, where the big river flows,
there's a fond creation and a soft wind that blows.
And there lives a fair maiden, she's the one I adore,
but never will marry on the Red River shore*

Ja, vad gör då Dylan av denna kärlek med förhinder i vildaste västern? Hans sätt att utveckla *Red River Shore* säger naturligtvis något om hans egen utveckling som poet och låtskrivare. I januari 1961 lämnar han Midwest och hamnar först i New Yorks Greenwich Village. Där odlas visserligen hela den amerikanska folkmusikkulturen, men även en kafékultur av mer europeiskt snitt. Poeten Dylan Thomas lär ju ha varit förebilden för Robert Zimmermans nya namn, men även om så inte var fallet så säger den teorin ändå något om bilden av Bob Dylan som influerad av en europeisk poetisk tradition. Det går att spåra starka influenser från Brecht och Rimbaud hos den tidige Bob Dylan, för att nu inte tala om hela den engelska poesitraditionen från Shakespeare över de romantiska poeterna fram till T. S. Eliot.

Men det finns faktisk en ännu äldre brittisk poesitradition som Dylan anknyter till; en nästan förlorad tradition av walesisk och irländsk folkpoesi. Han fick tidigt upp ögonen för poeten Robert Graves' märkliga studie *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth* från 1948, och han bör ha läst någon av de nya upplagor

som gavs ut på Faber and Faber 1961 och 1962.³ Det finns olika uppgifter hur Bob Dylan och Robert Graves möttes. I januari 1964 när Dylan precis hade spelat in sin tredje platta, *The Times They Are A-Changin'*, lär han ha besökt Robert Graves i dennes hem på Mallorca. Han har ju för vana att vallfärda till sina stora idoler, men hos Graves kammade han noll. Denne ärevördige representant för den engelska poetiska traditionen hade ingenting till övers för det skrynkliga popsnöre som ville förära honom sin senaste platta.⁴ Själv skriver Dylan i sina självbiografiska *Chronicles* att mötet skedde i London: "We went out for a brisk walk around Paddington Square. I wanted to ask him about some of the things in his book, but I couldn't remember much about it."⁵

Att Dylan hade svårt att minnas vad han läst är inte så konstigt, eftersom *The White Goddess* är ytterligt kryptisk; en märklig hybrid av av akademiskt skarpsinne och poetisk inspiration. Graves försöker dechifrera en poetisk grammatik som är äldre än den han kallar den apolliniska traditionen. I dag är väl Robert Graves mest känd för sitt stora verk om den forngrekiska mytologin, och hela hans tänkande kan ju kallas mytopoetiskt.⁶ Så mycket kan man i alla fall förstå av hans poetik, att det inte är Apollon utan Mångudinnan som borde vara den sanna poetens stora inspirationskälla. I *Chronicles* skriver Dylan också om mötet med Graves' bok: "Invoking the poetic muse was something I didn't know about yet. Didn't know enough to start trouble with it anyway."⁷

Men det skulle han snart nog komma att göra. Eller snarare skulle *hon* komma att lära honom hur han skulle göra. Dylan må vara en modern poet, men hans poetiska teknik går tillbaka till en förskriftlig, oral kultur; den homeriska sången och den bibliska profetlitteraturen. Han är en nutida rapsod som inspireras av sin sånggudinna, och han är en nutida profet som tror sig om ett gudomligt uppdrag. Men han är också en sårbar och allt annat än felfri medmänniska, som under sitt långa och omväxlande artistliv har varit otrogen såväl gudar som gudinnor. Därför stämmer hans konstutövning förbluffande väl med det poetiska ideal som Graves lyfter fram i *The White Goddess*.

³ Robert Graves, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth* (1948), Faber and Faber, London, 1962

⁴ http://www.folkworks.org/index.php?option=com_content&task=view&id=40558&Itemid=81

⁵ Bob Dylan, *Chronicles. Volume One*, Simon & Schuster, New York, 2004, s. 45

⁶ Robert Graves, *The Greek Myths: Combined Edition* (1945), Penguin Books, 1993

⁷ *Chronicles*, s. 45

Det pedagogiska problemet med Bob Dylan är minst fyrdubbelt. För det första är han ett medium för sin musa. För det andra hämtar han mycket av sitt språk från den engelska poetiska traditionen, där poeter som William Blake, Robert Burns och John Keats är viktiga föregångare. För det tredje omfattar han den amerikanska folkmusiken, där blues, country, gospel och rock finner en märklig mix i en dylansk tappning, där blues blir till rock, country till gospel, och vice versa. Och för det fjärde är Dylan själv ett barn av judiska immigranter från Litauen, Turkiet och Ryssland. Inspirationen har han alltså sin musa att tacka för, orden står i skuld i till vad F. R. Lewis kallade *The Great Tradition*, musiken kommer från ”The Old, Weird America”, såsom detta befolkades av slavar och fattiga immigranter.⁸ Den hemlöst judiska bakgrunden, slutligen, gör det tydligen möjligt för honom att anta alla de identiteter, som dessa parametrar kan erbjuda. Gåtan Bob Dylan tycks ju vara alla och ingen, men inte någon; *No Direction Home*.

I *Red River Shore* sammanfaller hans poetiska persona med den klassiska förlagans ”singing cowboy”. Dennes geografiska erfarenhetshorisont verkar inte sträcka sig längre än till Midwest, men i de fyra första versraderna räknar sig sångaren också till ett släkte mer berest än så:

*Some of us turn off the lights and we live
In the moonlight shooting by
Some of us scare ourselves to death in the dark
To be where the angels fly*

Det är här han får kontakt med sin musa. Det börjar med ett enkelt gitarriff och en mycket svag basgång, som får de viskande sträva orden att komma inifrån detta skrämmande mörker, där mångudinnan härskar och änglarna flyger. Texten till *Red River Shore* finns listad varken i *Bob Dylans Lyrics 1962-2001* eller på hans officiella websida, men andra sajter på nätet återger sångtexten som ovan.⁹ Jag kan dock svära på att Dylan inte sjunger *and we live* utan *as we lay us*. Dylan ändrar ofta sina texter, vilket visar på den orala kulturens försteg framför den skriftliga. Men här ger ändringen även en annan betydelse åt det inspirerade tillståndet. Detta är inte permanent utan uppstår momentant, när poeten intar sitt viloläge. Detta romantiska, gudabenådade tillstånd har ju inte minst vår egen Erik Johan Stagnelius besjungit.

⁸ “The Old, Weird America” är Dylankännaren Greil Marcus’ uttryck; *The Old, Weird America: The World of Bob Dylans Basement Tapes*, Picador, 2001

⁹ *Bob Dylan, Lyrics 1962-2001*, Simon & Schuster, New York, 2005

<http://www.bobdylan.com/us/songs>

http://www.lyricsmania.com/red_river_shore_lyrics_bob_dylan.html

Exempelvis slumrar herden Endymion “så ljuvt i månens strålar”, och den poetiske älskaren i Bob Dylans sång befinner sig i samma situation som Stagnelius’

Endymion:

*När han vaknar en gång, vad ryslig tomhet
Skall hans lågande själ ej kring sig finna!
Blott i drömmar Olympen
Stiger till dödliga ned.¹⁰*

Det är skillnad på dröm och verklighet. Något som i *Red River Shore* framgår med all tydlig önskvärdhet av de fyra versrader som följer i den första strofen. De står i ett antitetiskt förhållande till den himmelska drömmen:

*Pretty maids all in a row lined up
Outside my cabin door
I've never wanted any of them wanting me
'Cept the girl from the Red River shore*

Här kan vi tänka oss en dubbelmening; dels har vi “the singing cowboy” som utanför stugdörren uppvaktas av en hel rad söta flickor, och dels har vi alla groupies som vi kan tänka oss ha flockats i klasar utanför superstjärnans sceningång. De har säkert velat ha mer av honom än vad han har velat ha av dem. *The girl from the Red River shore* är visserligen unik, men hon skulle också kunna vara en av dem som radar upp sig. Ty, som Robert Graves skriver, kommer poeten inte i kontakt med sin musa med mindre än att han blir förälskad i en verklig kvinna av kött och blod: “No Muse-poet grows conscious of the Muse except by experience of a woman in whom the Goddess is in some degree resident; just as no Apollonian poet can perform his proper function unless he lives under a monarchy or a quasi-monarchy.”¹¹ *The Moon Goddess rules*, men till skillnad från den vanlige “poetälskaren” förstår den sant musiska poeten att skilja på gudinna och kvinna. När förälskelsen hos den vanlige poetälskaren falnar, vänder han sig besviket till Apollon, som åtminstone kan försörja honom och hålla honom sällskap. Med musan är det emellertid mer komplicerat, och det vanliga mönstret, enligt Graves, är att poeten förråder sin sanna musa: “But the real perpetually obsessed Muse-poet distinguishes between the Goddess as manifest in the supreme power, glory, wisdom and love of woman, and the individual woman whom the Goddess may make her instrument for a month, a year, seven years, or even more.”¹² Månggudinnan använder både poeten och hans kvinna som sitt tillfälliga

¹⁰ <http://www.stagnelius.se/Axplock+av+dikter/Endymion/se/30/>

¹¹ *The White Goddess*, s. 490

¹² *Ibid.*

instrument. Så har det sett ut för Bob Dylan. Kvinnorna har avlöst varandra i hans liv, och han har egentligen bara varit trogen sin musa.

Bob Dylan är ett medium för högre makter. Det har skrivits hyllmetrar om Dylans förhållande till den judiska traditionen, där man vill se honom som ännu en biblisk profet. Jag vill nog också se honom som en profet, men inte i traditionell bemärkelse utan snarare som profet för vår kaotiska och motsägelsefulla samtidshistoria. Hans mest kända sång *Blowin' In The Wind* blev ju profetisk för hela 60-talet. I Dylans senaste album *Tempest* återfinns vi honom som uttalad domedagsprofet. Och även här kommer inspirationen från mångudinnan. Det är faktiskt hon som i den fjorton minuter långa titellåten berättar den tragiska historien om Titanics undergång. Och poeten som återberättar är endast hennes medium:

*The pale moon rose in it's glory
Out on the Western town
She told a sad, sad story
Of the great ship that went down.*¹³

Dylan använder sig av en gammal irländsk folkmelodi eller *shanty* när han förmedlar sin tolkning av Titanics undergång. I amerikansk folkmusik bildar fartygsförlisningar något av en tradition, och Titanic har tidigare besjungs av bland andra Carter Family, men ingen går så på djupet som Dylan gör i sin tolkning. Det skulle i så fall vara fartyget självt, där det ligger på 4000 meters djup.

De fyrtiofem verserna framförs utan större övergångar och solopartier. Det gör att det långa arrangemanget i förstona kan framstå som monotont. Men ju mer man börjar förstå vidden av den tragedi som orden förmedlar, ju mer tonar också den obevekliga domedagsstämningen fram i musiken. Dylans förra album hette *Together through Life* (2009), och det är väl ganska precis vad Dylans långa karriär handlar om, åtminstone för min egen del. Vi tar oss genom livet tillsammans, och Dylan har alltid ett ord att säga på vägen. Men *hur* han säger detta har med sångrösten att göra; ”The medium is the message.” Fastän jag mot slutet av 60-talet inte bara lyssnade på Dylan utan även läste Marshall McLuhan, kopplade jag aldrig den senares slogan till den förre. Men det skulle jag ha gjort. Vi lyssnade till budskapet, men vi förstod aldrig riktigt hur mycket detta hade med frasering och rytmisering att göra. Rösten får sin naturliga förlängning i musiken, eller också är det musiken som finner sin förlängning i rösten och kroppen. Jag minns en oförglömlig TV-dokumentär, där Isaac Stern

¹³ <http://www.bobdylan.com/us/music/tempest#us/songs/tempest>

undervisade musikaliska underbarn i Kina inför jättepublik.¹⁴ Till ett teknisk litet monster vill jag minnas att han sade: "You shouldn't use music to play your violin. You should use your violin to play music." Dylan har aldrig använt sig av musiken för att visa sig på styva linan. Han har aldrig framstått som vidare skicklig rent tekniskt. Det finns ju till och med en uppfattning att han inte kan sjunga överhuvudtaget. Däremot kan han verkligen använda sig av musiken för att ge betydelse och mening åt sina ord. Det är också därför som första lyssningen på en ny Dylanlåt inte ger så mycket. Först när vi fått in melodin, ackorden, riffen, bryggorna, så öppnar sig också texten. Musiken blir den bro som bär texten, och eftersom Dylan vet sin musikaliska begränsning, förstår han att omge sig med skickliga kompmusiker, som kan mura det ena brospannet efter det andra. Men när jag skriver detta, inser jag att även det motsatta gäller. Det är först sedan vi trängt in i ordens betydelser som dessa får sin resonans i musiken. Så det går åt båda hållen; musiken ger eftertryck åt orden, och orden ger eftertryck åt musiken. Orden och musiken bär varandra på ett sätt som i *Red River Shore* förstärker den melankoli, som gör det begripligt varför Dylan aldrig har återvänt till denna sång. Tilltalet upplevs som alltför plågat och introvert. Det är inte mycket till slagkraftig konsertlåt. Snarare då en plågsam bekännelse om omöjlig kärlek, där poeten blir avvisad av sin musa. Hon godtar inte det liv han lever, och han följer inte hennes goda råd:

*Well, I sat by her side and for a while I tried
To make that girl my wife
She gave me her best advice and she said
"Go home and lead a quiet life."
Well, I've been to the east and I've been to the west
And I've been out where the black winds roar
Somehow, though, I never did get that far
With the girl from the Red River shore*

I likhet med Bob Dylan själv har "cowboypersonan" varit i öst och väst. Det finns väl ingen artist som har turnerat så länge, inför så stor publik, och på så många platser över hela världen som Bob Dylan. Paul McCartney, en annan sådan superstjärna, förklarade medlidsamt i en intervju, att Dylans ändlösa turnerande måste bero på att han inte har någon kvinna: "Lack of a good woman, that's the only reason for staying on the road at our age."¹⁵ Av *Red River Shore* att döma, visste han inte hur rätt han hade. Hon råder sin tillbedjare att gå hem och leva samma enkla liv som hon själv

¹⁴ http://www.youtube.com/watch?v=uuvXgiNjQ_Q

¹⁵ Gavin Martin, "Proposing A Toast To The King", *Judas! Magazine*, No 1, April 2002

tydiligen gör vid *Red River shore*. Men han kan inte leva ett sådant liv utan henne, och därför gör han sina rastlösa resor i öst och väst. Därför stormar även berömmelsens svarta vind omkring honom; *Idiot Wind* som han kallar den i en av sina mest hatiska sånger. Han kommer inte lika långt med henne, som han kommer på sina världsturnéer, och kanske skall man tolka detta som en tragisk insikt om att den sanna kärleken och lyckan inte kan mätas i berömmelse och pengar.

Hon är det enda sanna han har kvar, och han har henne inte längre. Inte ens drömmen om henne finns kvar. Men vad finns då kvar? Jo, hon själv och platsen finns kvar. I slutet på varje strof återkommer hon, men hon återkommer inte till honom:

*Well, I knew when I first laid eyes on her
I could never be free
One look at her and I knew right away
She should always be with me
Well, the dream dried up a long time ago
Don't know where it is anymore
True to life, true to me
Was the girl from the Red River shore*

I den fjärde strofen får vi den bild av sångaren som vi kan känna igen från Dylans scenframträdanden. Den stämmer bara alltför väl med hans scenframträdanden i mitten av 80-talet, när hans karriär såg ut att gå mot ett tragiskt slut. Hans ansiktsuttryck har i och för sig alltid varit fruset, men då fick man inte ens se hans ansikte. Det doldes i vad han i *Red River Shore* kallar sin *cloak of misery*:

*Now I'm wearing the cloak of misery
And I've tasted jilted love
And the frozen smile upon my face
Fits me like a glove
But I can't escape from the memory
Of the one that I'll always adore
All those nights when I lay in the arms
Of the girl from the Red River shore*

Tragiken är dubbel; han vet vad sviken kärlek innebär, men han vet även att minnet av den sanna kärleken jagar honom likt en förbannelse. Det fanns ett klipp på YouTube från mitten av 80-talet som markerade det absoluta lågvattenmärket i Dylans karriär. Iförd en hisklig scenkostym, beskriven av en kritiker som ”resultatet av en explosion i discodrottningen Cindy Laupers garderob”, ser vi en stylad Bob Dylan kämpa med den glittriga tidandan.¹⁶ Kommentaren som ledsagar klippet lyder

¹⁶ <http://www.elsewhere.co.nz/absoluteelsewhere/362/bob-dylans-career-an-overview-2007-yes-do-look-back/>

lakoniskt: "Strapped to the mast, enduring the storm." Den kan syfta på episoden med den dödliga sirensången i Odysseen, där den listige Odysseus proppar igen öronen på sin besättning med vax, men låter sig själv bindas vid masten för att kunna lyssna till sången utan att övermannas och kasta sig överbord. Bilden av Odysseus fjättrad vid masten har ju använts av många; inte minst av Adorno och Horkheimer i *Upplysningens dialektik*, där den får stå för ideologikritikens villkor.¹⁷ I YouTube-klippet får stormen stå för en tidsanda som knappast var Dylans, och kanske är det denna plågsamma erfarenhet han åsyftar med orden: *And I've been out where the black winds roar*. Men Dylan ligger alltid steget före sina kritiker. Redan 1985 i sången *Seeing The Real You At Last* på albumet *Empire Burlesque* sjunger han nämligen: *Well, I sailed through the storm/Strapped to the mast*.¹⁸

Han uthärdade stormen, och det har han fortsatt att göra. Men han skulle heller inte ha kunnat överleva och förnya sig om han inte också hade avlyssnat och tagit intryck av denna tidsanda. 80-talets sirensång har kanske inte berikat Bob Dylans sångkatalog lika mycket som andra musikstilar från andra tider, men för den som inte har vaxproppar i öronen går den ändå att höra.

I den femte strofen visar sig Dylans judiska arv. Vi färdas allt längre bort från det paradiset, som Dylan sörjde redan 1965: *There are no truths outside the Gates of Eden*. Den förstörande tiden blir kärlekens fiende, och det trött konstaterande *Well*, som här återkommer för femte gången, understryker sakernas oomkullrunneliga tillstånd:

*Well, we're living in the shadows of a fading past
Trapped in the fires of time
I've tried not to ever hurt anybody
And to stay out of a life of crime
And when it's all been said and done
I never did know the score
One more day is another day away
From the girl from the Red River shore*

Jag minns en intervju, fråga mig inte vilken, där en otålig Dylan avbröt journalisten med de ungefärliga orden: "You think I wanna to be here at all? I'd rather been riding with David!" Jag minns också vad jag tänkte, när jag såg Martin Scorseses dokumentär *No Direction Home* från 2005.¹⁹ I början av 60-talet blev ju Dylan en symbolgestalt för allt från medborgarrättsrörelse till kubakris och presidentmord som

¹⁷ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment* (1944), Daidalos, Göteborg, 1996, s. 75f.

¹⁸ <http://www.bobdylan.com/us/songs#us/songs/seeing-real-you-last>

¹⁹ *No Direction Home. Bob Dylan, A Martin Scorsese Picture*. Two Disc. DVD, 2005

då hände i det amerikanska samhället. När jag återsåg den unge Bob Dylan i det magiska filmmaterialet, tänkte jag att han egentligen inte alls var typisk för tidsandan. I sin märkliga uppenbarelse såg han snarare ut att komma från en annan planet, och att alla därför kunde projicera sina drömmar på honom. Hans tidlösa sånger kunde fyllas med samtidens frågor och svar. Vi har ju också den mindre lyckade spelfilmen *I'm Not There* från 2007; en *biopic*, där sex helt olika karaktärer föreställer Dylan. Egentligen är det bara titeln, som är riktigt lyckad. Den är naturligtvis hämtad från en Dylanlåt från de legendariska *Genuine Basement Tapes* och den säger mer om poeten Dylan än vad filmen gör i övrigt.²⁰ *There* skulle mycket väl kunna vara den frånvarande plats han besjunger i *Red River Shore: I wish I was beside her but I'm not there, I'm gone*.²¹ Dylans förhållande till musan är allt annat än enkelt. Man skulle kunna tolka det han skriver i *Chronicles*, som att det bara blev problem, när hon kom in i bilden. Hon gjorde knappast livet lättare att leva: "Invoking the poetic muse was something I didn't know about yet. Didn't know enough to start trouble with it anyway." I *Red River Shore* säger han sig heller inte veta vad livet egentligen gick ut på. Kan den tragiska insikten formuleras mer enkelt och eftertryckligt än i dessa isande rader: *And when it's all been said and done/I never did know the score*. Man skulle kunna betrakta honom som en levande död, och man skulle kunna definiera Dylan med vad han *inte* är. Framför allt är han frånvarons och negativitetens besjungare; *Red River Shore* är ett *Nowhere*, där han själv *inte* är. Och eftersom han är en främling i sitt eget land, lever han endast i det avlägsna minnet av sin musa:

*Well, I'm a stranger here in a strange land
 But I know this is where I belong
 I'll ramble and gamble for the one I love
 And the hills will give me a song
 Though nothing looks familiar to me
 I know I've stayed here before
 Once, a thousand nights ago
 With the girl from the Red River shore*

Här förlorar sig den sanna kärleken i spel och dobbel, och *här* är musan långt borta. Och här heter det om bergen, att de ger honom en sång, och det får man väl tolka som att den frånvarande musan verkar genom ombud. Relationen mellan poeten och hans musa är allt annat än omedelbar och självklar. Sånggudinnan är frånvarande och återverkar endast genom de jordiska villkor som är poetens öde. Det tredje spåret på

²⁰ www.punkhart.com/dylan/reviews/basement_tapes.html

²¹ www.metrolyrics.com/im-not-there-lyrics-bob-dylan.html

Tempest heter *Narrow way*, och där talar poeten klartext om avståndet mellan honom själv och musan:

*It's a long road, it's a long and narrow way
If I can't work up to you, you'll surely have to work down to me someday*²²

Det hänger också på henne, vill han tydligen ha sagt. Bob Dylan har ju varit makalöst produktiv under sin långa karriär. Men inte desto mindre sviker honom tydligen sånggudinnan allt som oftast. Deras förhållande är mer olyckligt än lyckligt, om man så säger. I den sjunde strofen får vi veta att sångaren en gång faktiskt har sökt upp henne på ort och ställe. Han har varit *there* för att reda ut deras förhållande, och då visade det sig, att alla som såg dem tillsammans ändå inte visste vem det var som han talade om:

*Well, I went back to see about it once
Went back to straighten it out
Everybody that I talked to had seen us there
Said they didn't know who I was talking about
Well, the sun went down on me a long time ago
I've had to fall back from the door
I wish I could have spent every hour of my life
With the girl from the Red River shore*

Fastän hon bara finns i hans egen föreställning vill han ändå tillbringa varje timme i livet med henne. Hur skall vi förstå versraden *I've had to fall back from the door?* Dörrar och dörröppningar står i Dylans poesi för öppningen mot det gudomliga; vad vår egen Lapp-Lisa kallade "Pärleporten". Talande nog måste vi gå tillbaka till gamla grammofonartister som Cacka Israelsson och Lapp-Lisa för att få en svensk motsvarighet till vad Bob Dylan sjunger om. Dessa i dag så otidsenliga sångare blir vårt svenska motstycke till hans "Old, Weird America". De befinner sig i den långa tidsrörelse de delar med *Red River Shore*. I låten *Standing In The Doorway*, som Dylan lät komma med på albumet *Time Out Of Mind*, är det som om han sjunger om samma kvinna:

*Last night I danced with a stranger
But she just reminded me you were the one
You left me standing in the doorway crying
In the dark land of the sun.*

De två sista raderna svarar mot raderna *Well, the sun went down on me a long time ago/I've had to fall back from the door*, och det mörka landet, där solen för länge sedan gått ner för honom, motsvarar väl det som i vår gamla bibelöversättning

²² <http://www.bobdylan.com/us/music/tempest#us/songs/narrow-way>

kallades för dödsskuggans dal. Det blir alltmer bibliskt det hela, och därför finns det en viss logik i att *Red River Shore* slutar med en hänvisning till evangeliet:

*Now, I've heard of a guy who lived a long time ago
A man full of sorrow and strife
Whenever someone around him died and was dead
He knew how to bring 'em on back to life
Well, I don't know what kind of language he used
Or if they do that kind of thing anymore
Sometimes I think nobody ever saw me here at all
'Cept the girl from the Red River shore*

Men vilken hänvisning sedan! I stället för evangeliets glädjebudskap, *The Gospel*, får vi en trött och skeptisk utsaga av en man som tydligen inte har läst bibeln, eller ens känner till existensen av den heliga skrift, utan som bara har hört talas om denna kille, som för länge sedan kunde väcka döda till liv. Amerikaner har ju en demokratiskt böjelse att kalla historiska män för *guys*. Jag minns hur en student kom fram till mig efter en föreläsning jag höll hösten 1989 om Strindbergs dramatik i Madison, Wisconsin; USA:s verkliga Midwest. Han frågade bekymrat: "This guy, Strindberg, was he really a happy man?" Inte heller han kände till Strindberg annat än genom hörsägen, och kanske är det då man kallar mannen i fråga för *guy*. Uttrycket vill visa att han är som oss andra; ingen genikult där inte. Men att Jesus Kristus skulle vara *just another guy*, det håller väl inte? Eller kanske det gör det, om man tänker sig att jaget i sången hör talas om en sådan snubbe *före* det att evangelierna skrivs och kristendomen blir ett faktum? Visserligen heter det att han levde *a long time ago*, och att jaget inte tror sig veta om döda *fortfarande* kan väckas till liv. Där finns visserligen en tidsfaktor, men inte desto mindre ger *Red River Shore* ett tidlöst intryck. Och eftersom den enda platsangivelsen är *Red River shore*, kan man säga att sången ljuder och resonerar i det mytiska landskap vi identifierar med *Western*. Det skulle också kunna förklara varför Jesus Kristus inte identifieras som varande mer än en snubbe som kunde återuppväcka människor från döden. I myter finns det ingen plats för andra konkurrerande myter, och den mytiska gestalt som Jesus Kristus här skulle konkurrera med är ju ingen mindre än *the girl from the Red River shore*. Fastän Dylans uttryckslösa *deadpan*-interpretation ger övertygande uttryck åt sångarjagets upplevelse av att vara osynlig och död för alla andra än för henne, är ett nytt liv i Jesus Kristus inget alternativ. Sångaren tycks på sin höjd vara nyfiken på *what kind of language he used/Or if they do that kind of thing anymore*. Vi har sett hur *Red River Shore* erbjuder en dubbel optik. Dels utspelar sig sången i ett westernmytiskt landskap,

där jaget är Dylans "singing cowboy". Dels berättar den om poeten Bob Dylans problematiska förhållande till sin musa. De avslutande reflexionerna kring vilket slags språk det var som kunde uppväcka de döda, och huruvida det konststycket fortfarande är i bruk, kommer nog direkt från poetens innersta rum. Det forngrekiska ordet för poet eller *poiesis* betyder ju skapare, och Dylans repertoar skiljer sig egentligen inte från den hos den orala kulturens rapsoder. Men han avser nog också "det heliga Ord, som ropte åt världarna: Bliven!", för att nu återigen tala med vår egen Stagnelius.²³ Varje gång Dylan står framför en mikrofon återskapar han delar av sin stora sångkatalog. Han sjunger aldrig samma låt på samma sätt, och hans eviga turnerande kan nog förklaras med att scenen är den enda plats där han verkligen lever. Han återskapar inte bara sina låtar utan även sig själv. Men då frågar man sig varför han aldrig återskapat *Red River Shore*? Kanske förstod han att han aldrig skulle kunna göra om den lika bra. Eller också ville han kanske ha kvar sin melankoliska upplevelse av själva originalet. Men då inte den egna sången, utan upplevelsen av den mytiska plats, där hans musa befinner sig i den traditionella förlagan:

*At the foot of yon mountain, where the big river flows,
there's a fond creation and a soft wind that blows.
And there lives a fair maiden, she's the one I adore,
but never will marry on the Red River shore*

Egentligen överträffar dessa anonymt traderade rader Dylans egna. De fäster uppmärksamheten på hur mycket *poiesis* egentligen står i förbindelse med traditionen; mer kanske än vad vi vill förstå. De ger också perspektiv på Dylans utveckling som musisk poet. I början av sin karriär var Bob Dylan verkligen originell; så pass originell att han tycktes komma från en annan planet. Men efterhand har han mer och mer kommit att sjunka in i den amerikanska musiktraditionen. Mer än att sätta fokus på sin upphovsman, omfattar Dylans senaste album olika musikstilar. Bob Dylan, som en gång var så nyskapande, är i dag en riktig traditionalist. Men det betyder inte att han har slutat göra enastående låtar. För oss som inte har vaxproppar i öronen visar han att det ena inte utesluter utan förutsätter det andra.

²³<http://www.stagnelius.se/Axplock+av+dikter/Van%2C+i+forodelsens.../se/25/>

***Born In Time* och den skapande drömtiden**

Ett av spåren på albumet *Under The Red Sky* från 1990 är *Born In Time*, som gjordes i ett antal versioner redan året innan under studioinspelningen av albumet *Oh Mercy*. I vanlig Dylanstil lyftes dessa ut. Först tio år senare återkom två av dessa versioner i raden av andra förstklassiga outtakes på *The Bootleg Series, vol. 8. Tell Tale Signs*.

Born In Time är en kärlekssång, där jaget minns den älskade och deras relation i ett avlägset förflutet. Det är lika mycket fråga om en dröm som om ett minne, och som så ofta hos Dylan förmedlas drömmen och minnet av månljuset:

*In the lonely night
In the stardust of a pale blue light
I think of you in black and white
When we were made of dreams*

Det är månen som inspirerar det drömmande jaget. Eller snarare är det månen som förflyttar jaget till drömmens värld. Vi lär ju alla drömma i svartvitt. Men att det snabbt nog är vanan och minnet som målar över vad vi drömt. Men inte här. Här är det dessutom fråga om en bestämd drömtid, när han och hon skapades för varandra. I den bearbetade versionen meddelas detta än tydligare. Nu *blinkar* stjärnstoffet, och nu *passerar* drömmens kvinna mellan den ena världen och den andra. Nu finns också ett tilltal, där jaget direkt vänder sig till sitt drömda du:

*In the lonely night
In the blinking stardust of a pale blue light
You're comin' thru to me in black and white
When we were made of dreams.*

I sången *Shooting Star*, som till skillnad från *Born In Time* försvarade sin ställning på albumet *Oh Mercy*, återges en liknande passage mellan olika världar:

*Seen a shooting star tonight
And I thought of you
You were trying to break into another world
A world I never knew
I always kind of wondered
If you ever made it through
Seen a shooting star tonight
And I thought of you*

Stjärnfallet får älskaren att minnas hennes försök att bryta sig in i en annan okänd värld. Nu är det inte fråga om en förening eller ett möte mellan världar. Nu är det fråga om en tidigare separation eller skilsmässa, där frågan om hur det gick för den andra fortfarande hänger i luften: *I always kind of wondered / If you ever made it through*. Att mötas och att skiljas är de allmänmännsliga villkor som i mycket

bestämmer Dylans låtskrivande. Knappast överraskande och väl banalt kan det tyckas. Dylan arbetar visserligen med romantiska klichéer, men det överraskande och allt annat än banala finns att söka i det perspektiv han ger sina romantiska klichéer. I *Born In Time* är perspektivet svindlande, och det beror inte bara på den hypnotiska takt och rytm som musiken tillför mötet i fråga. Producenten Daniel Lanois skapar en ljudbild där tonerna tycks resonera och avklinga i den kosmiska rymd, som blir kärlekshistoriens scen. I refrängen heter det ömsom "*When we were born in time*" och "*Where we were born in time*", och lägger vi samman de fyra verserna i de två versionerna får vi lika många *When* som *Where*; förhållandet mellan *tid* och *rum* blir avgörande. Hur skall vi tolka detta? Jo, det mirakulösa i vårt oändliga universum av slumpmässiga förhållanden, blir att tidens och rummets dimensioner råkar sammanfalla så pass mycket att vi ändå kan mötas. Jag hade kunnat födas i en annan tid och på en helt annan plats, och du hade kunnat födas på en annan plats i en helt annan tid. Men nu sker miraklet att vi får födas i samma tid och på samma plats:

*I walk alone through the shaking street
Listening to my heartbeat
In the record breaking heat
Where we were born in time*

Ljudet av de egna hjärtslagen tillsammans med den flimrande hettan blir det tids- och rumselement som inte bara slår ett meteorologiskt "värmerekord" utan även medger att jag och du kommer till världen och till varandra. I den första versionen är det bara jaget som får uppleva miraklet. I den andra versionen är det hon som får bli subjektet:

*You're blowing down the shaky street,
You're hearing my heart beat
In the record breaking heat
Where we were born in time.*

Det behövdes tydligen två versioner för att göra rättvisa åt hela mötet. Ändå är det naturligtvis från det poetiska jagets perspektiv som vi får uppleva mötet mellan dessa kroppar som råkar födas i samma tids- och rumsdimension. Och det ger perspektiv på de relationer och kärleksförhållanden vi kanske tar för givna i våra egna liv: Är det inte något av ett mirakel att just du och jag skulle få den stora nåden att födas i samma tid och på samma plats i det ändlösa och till synes eviga universum som stjärnhimlen bär vittnesbörd om? Fastän det händer på gatan, och fastän värmerekordet och hjärtslagen vittnar om de mått och steg som tillhör vår fysiska vardagsvärld, så är perspektivet ändå kosmiskt. Det är visserligen *här* och *nu*, men bestämningarna *var*

och *när* ställer också frågan om ett möte på ett översinnligt, metafysiskt plan, där det stjärnbeströdda, blåaktiga månljuset från början uppenbarar denna "drömtid".

Aboriginerna i Australien lär ju hålla sig med en "drömtid" som är sannare och verkligare än den som gäller i det vakna livet här och nu. Skall vi tro vad Bruce Chatwin skriver i *The Songlines* (1986), så vänder de på förhållandet mellan verklighet och dröm. Där vi betraktar drömmen som en återspeglning av det verkliga, ser de tvärtom det "verkliga" som en återspeglning av drömtiden. Det är drömtiden som är den primära tiden, och det tycks den även vara för Dylan. Kulturanthropologen Hans Peter Duerr ger - så mycket man nu kan göra detta - en definition av föreställningen om en sådan "drömtid":

Det som tilldrar sig i 'drömtiden', tilldrar sig aldrig och kommer aldrig att tilldra sig. Eller för att uttrycka det mer precist: 'drömtid' innebär det perspektiv för varseblivningen, i vilket en tilldragelse är vad den är, utan hänsyn till tidpunkten då den utspelar sig. När siaren förkunnar sin visdom, ger han ingen information om vad som *kommer att ske*. Utan snarare om det som så att säga *alltid redan har skett*.²⁴

Drömtiden har inget förflutet, samtida eller framtida. Den ligger utanför den vanliga tidens kontinuum. Samma sak gäller för "drömorten". Den finns lika litet på någon bestämd plats, och ju mer man söker efter den längs rummets koordinater, desto mer avlägsnar man sig från denna. Poeter Bob Dylan är siaren som förkunnar den visdom som för honom uppenbaras i månljuset. *Red River Shore* var en sådan uppenbarad "drömort", liksom att det svartvita mötet i *Born In Time* blir en sådan uppenbarelse av "drömtiden". Duerr menar att den arkaiska människan, till skillnad från den moderna, är öppen både för vad hon är och vad hon *inte* är. Det är inget problem för henne att bli en annan. Dylans förvandlingsnummer svarar mer än väl mot denna uråldriga, profetiska förmåga att förflytta sig mellan olika världar. Ett annat ord för detta transitiva tillstånd är *trance*. *Made of dreams* och *Born in time* uttrycker samma transtillstånd, där han och hon dröms och föds utanför den vanliga tiden.

Men när det musikaliska sticket eller bryggan kommer, övergår det koncentrerade lugnet från de två första verserna i ett mer exalterat och dramatiskt tillstånd:

Just when I thought you were gone you came back
Just when I was waiting to receive ya

Nu är det inte den serena drömtiden som gäller. I låtens musikaliska uppbyggnad skall ju sticket "sticka ut" både harmoniskt och rytmiskt i förhållande till de tidigare

²⁴ Duerr, Hans Peter, *Drömtid – Om gränsen mellan det vilda och det civiliserade*. Till svenskan av Joachim Retzlaff, Symposion Bokförlag, Stockholm, 1982, s. 128

verserna, och samma omvälvande sak visar sig ske på berättelseplanet: *Du kom tillbaka just när jag trodde att du var borta! Just när jag väntade att du skulle komma!* Allt sker samtidigt, som det gör i drömmen utanför den linjära, kronologiska tiden. Men när sticket eller bryggan nästan oförändrat övergår i refrängen, visar det sig att jaget sumpade detta gyllene tillfälle:

*You were smooth, you were rough
You were more than enough
Oh baby, why did I ever leave ya?
I bereave ya*

Här får vi uppleva hur relationen, mötet och drömtiden tar slut. Och det tar slut i den presenta, pågående tiden: *I bereave ya*. Ett mycket starkt uttryck: Han inte bara *har* lämnat henne. Fortfarande i detta nu berövar och lämnar han henne i ett tillstånd av förödelse och ödeläggelse. Har han krossat drömmen? Eller bevarar han fortfarande henne och deras kärleksrelation i sin egen dröm? Hur skall vi förstå detta? Versen som följer på refrängen tillhör något av det djupaste och vackraste som Dylan har skrivit:

*On the rising curve
Where the ways of nature will test every nerve
I took you close and got what I deserved
When we were born in time*

Låt oss som jämförelse gå till en Dylanlåt, som inte arbetar lika perspektiviskt med de romantiska klichéerna. Vi kan ta *I threw it all away* från counrtyplattan *Nashville Skyline* (1969), vars banaliteter chockerade oss seriösa Dylanfans när den kom:

*I once held her in my arms
She said she would always stay
But I was cruel
I treated her like a fool
I threw it all away*

Här får vi ett mer distanslöst prov på den romantiska kliché, som *Born in Time* ger ett sådant kosmiskt perspektiv åt. *On the rising curve* är den våg på vilken naturen väger oss, och älskaren befanns tydligen väga för lätt. Han förstod inte sitt eget och hennes bästa. Hur lätt är det inte att läsa även dessa rader som en påminnelse om våra egna misslyckanden och tillkortakommanden i relationer? Vi vägs och prövas och vi blir befunda för lätta. När det verkligen gäller och när allting ställs på sin spets, visar det sig att vi inte håller måttet. Det är en grym insikt, och jag påminns om vad ett annat konstnärsgeni hade att säga "de skäggprydda kritikerna" i *Le Père-Nerfs* (*Nervvågen*) från 1925. Antonin Artaud och Bob Dylan delar inte bara den grymma insikten utan även ordvalet:

Jag har sagt er: inga verk, inget språk, inga ord, ingen ande, ingenting.
Ingenting, utom vågen där nerverna vägs.²⁵

Det kosmiska perspektivet på kärleksmötet i tid och rum - *When/Where we were born in time* - följs av ett mikroperspektiv på denna våg där nerverna vägs: *Where the ways of nature will test every nerve*. Det är på nervsystemets mikronivå som vi bör tänka oss den ödesdigra vändningen. Och i enlighet med den klassiska renässanstanken bör vi också se människan, oss själva, precis i gränssnittet mellan detta makrokosmos och mikrokosmos. Det ger en förklaring åt den väldiga rymd som omger sången *Born in Time*.

I versionen från året därpå har villkoren förändrats till det sämre; såväl för sången som för kärleksförhållandet. Producenten Don Was lyckas lika litet som de älskande att reda ut förhållandet. Nu återger sticket en plågsam, jobbig relation som tar ut sin egen rätt:

*Not one more night, not one more kiss,
Not this time baby, no more of this,
Takes too much skill, takes too much will,
It's revealing.*

Man kan undra om det är samma förhållande. Vad detta har att avslöja om förtärande slitningar tycks nu bero på *henne*. Och när sticket övergår i refrängen, är det hon som gör slut på *hans* förmåga och viljestyrka. Ja, när intensiteten i musiken stegras blir hon något av en fartblind moralpolis som försöker köra över honom:

*You came, you saw, just like the law
You married young, just like your ma,
You tried and tried, you made me slide
You left me reelin' with this feelin'.*

Nu är det han som blir lämnad på efterkälken. Och i den följande versen blir det hon och inte han som visar sig väga för lätt på "nervvågen":

*On the rising curve
Where the ways of nature will test every nerve,
You won't get anything you don't deserve
Where we were born in time.*

Eller skall vi tolka *You* som ett mer allmänt *Man*? Det skulle i så fall summera vad de olika versionerna kommer fram till; att man är två om ett förhållande och att man därmed får vad man förtjänar.

Men det intressanta med *Born in Time* är ju inte vem eller vilka som bär skulden till att förhållandet tog slut. Det intressanta är ju vad sången och sångaren gör av oss och

²⁵ Artaud, Antonin, *Artaud av Artaud*: texter i urval av Percival, tolkningar av Roger Fjellström, Leif Janzon, Percival och Lasse Söderberg, AWE/Gebbers, Stockholm, 1981, s. 59

detta förhållande. I en intervju från 2008 kommenterar Dylan den aldrig riktigt färdigställda filmen *Renaldo & Clara* från den legendariska “Rolling Thunder Revue Tour” med orden: “The movie creates and holds the time. That’s what it should do – it should hold that time, breathe in that time and stop time in doing that.” Nu är väl frågan om den ofärdiga filmen gör detta. Låtskrivaren Dylan lyckas nog bättre med avsikten att stoppa tiden än vad filmmakaren Dylan gör:

You can make something lasting. I mean, in order to live forever you have to stop time. In order to stop time you have to exist in the moment, so strong as to stop time and prove your point. So that you have stopped time. And if you succeed in doing that, everyone who comes into contact with what you’ve done – whatever it might be, whether you’ve written a poem, carved a statue or painted a painting – will catch some of that. What’s funny is that they won’t realise it, but that’s what they’ll recognise.²⁶

Som Dylan säger till sina egna skäggprydda kritiker i *Ballad Of A Thin Man: You don’t know what it is, do you mister Jones?* Att stanna tiden. Det är vad konsten i sina bästa stunder handlar om. Och vi som tar del av konsten tar tydligen till oss detta mirakel, utan att vi är medvetna om saken. Här menar jag att Bob Dylan för en gångs skull sätter fingret på den unika förmåga, som under mer än femtio år skapat hans bokstavligen *närvaro* på den internationella musikscenen. Inte under varje konsert och inte vid varje skivinspelning, men ändå så pass ofta att han med besked levererat vad Buddy Holly hann formulera om rockerlivet: *Not Fade Away*. Om sitt fysiska möte med denne Buddy Holly, som själv så tidigt rycktes bort från rockscenen, berättade han i tacktalet, när han 1998 tog emot en Grammy för albumet *Time Out Of Mind*:

And I just want to say that when I was sixteen or seventeen years old, I went to see Buddy Holly play at Duluth National Guard Armory and I was three feet away from him...and he looked at me. And I just have some sort of feeling that he was — I don’t know how or why — but I know he was with us all the time we were making this record in some kind of way.²⁷

Ja, hur och varför var Buddy Holly med under skivinspelningen? Det är en bra fråga. Och svaret på frågan kan på sätt och vis sökas i det namn som plattan fick: *Time Out Of Mind*. Det är i drömtiden utanför den medvetna tiden som Dylan träffar Buddy Holly. När den medvetna tiden stannar uppstår mötet. Liksom den gör i *Born In Time*. Sången och kärleksförhållandet lever sitt eget liv i denna drömtid:

*In the hills of mystery
In the foggy web of destiny
You're still so deep inside of me
When we were born in time*

²⁶ <http://www.prrb.ca/articles/issue10-dylan.html>

²⁷ <http://www.daysofthecrazy-wild.com/bob-dylan-attends-buddy-holly-show-january-31-1959/>

Och som vi har sett, kan kärleksförhållandet även förändras och utvecklas i denna drömtid. Till exempel finns det en liveinspelning från en konsert i Wayne, New Jersey, den 13 april 1997, där Dylan med smärta i rösten ger efter för sina lidelser och plötsligt begär mer av förhållandet, bara för att därpå lika snabbt ångra sig.²⁸

*I want one more night, I want one more kiss,
Not this time, I'll have no more of this,
It's much too cool, it's much to lose
Way too revealing*

Kärleksförhållandet utvecklas och förändras tydligen beroende på dagsformen och omständigheterna. Och till omständigheterna hör naturligtvis hur pass mycket musikerna i kompbandet förmår hjälpa till att öppna portalen till drömtiden. Det är märkligt att tänka sig hur Dylan på sin tidsödande Never Ending Tour, från starten den 7 juni 1988, hela tiden har gått ut och in genom denna portal. Det borde innebära att den ändlösa konsertturnén inte blir så tidsödande som man kunde tro. The Never Ending Tour blev en nystart för Dylans karriär, och låtskrivandet som då hade legat nere i flera år, men som nu tar fart, kommenterar han i *Chronicles*: "A song is like a dream, and you try to make it come true. They're like strange countries that you have to enter."²⁹ Om de tidigare turnéerna gick ut på att promota redan producerade album, så tycks Never Ending Tour tvärtom gå ut på att skapa nya låtar. Det konstanta turnerandet i länder och världsdelar öppnar portalen till länder och världsdelar i drömmens tid och rum. Att födas i rättan tid är ju en fråga om *timing*, och därför kan låttiteln även syfta på tillkomsten av själva låten. De mäktiga raderna om hur naturen låter testa varje nerv på den stigande vågen är verkligen att se som ett vågspel; sångförfattaren är en surfare, som naturen sätter på prov:

*On the rising curve
Where the ways of nature will test every nerve*

Dylans röst berättar om hur mycket som sätts på prov. Det är fråga om ett *stigande*, där det gäller att hålla balansen, och i *Born In Time* balanseras de romantiska klischéerna därför också mot ett filosofiskt djup. Balansen i fråga gäller inte bara låtens yttre utformning. Den visar sig framför allt i framförandet, som måste vara precis så hypnotiskt övertygande som det är i versionerna på *Tell Tale Signs*. Spåret på *Under The Red Sky* är inte lika välproducerat, och lyssnar man på Eric Claptons uppblåsta, närmast förströdda tolkning på albumet *Pilgrim* (1997), så förstår man hur

²⁸ <https://vimeo.com/63811835>

²⁹ *Chronicles*, s. 165

avgörande själva framförandet är. Sångaren måste befinna sig *där*; vilse eller hemma i drömtidens mystiska berg eller dimhöljda ödesväv. Samtidigt som att "the Columbia recording artist" Bob Dylan, född Robert Zimmerman, ger sig ut på sina världsturnéer, gör alltså schamanen, rapsoden, profeten Dylan sina resor i drömtidens olika världar. Samtidigt som vi ser honom ta plats på scenen i Stockholm eller Sydney, kan vi i bästa fall även få se honom i drömtidens magiska landskap. Hur raspig rösten än kan låtar, är det denna dubbla optik som aldrig upphör att fascinera inför den oförutsägbara fenomenet Bob Dylan. "That thin, that wild mercury sound" som Dylan menade sig komma närmast på dubbelalbumet *Blonde on Blonde* från 1966, är ett ämne som tydligen finns djupt lagrat i hans DNA; den kvicksilversnabba förmågan att röra sig mellan olika världar. Han lever upp till den existensform som i folkmytologin kallas *Shapeshifter*; förmågan att från ena stunden till den andra anta olika skepnader. Och denna skepnad eller form, som i nordisk mytologi kallas *hamn* ("svanhamn", "varghamn") och är den gestalt som själen kan anta under en dröm eller i extas, blir för Dylan den förvandling han undergår i själva sången. "Dylan was - is - the ultimate shapeshifter, trickster, a fabulist of the first order, the king of the masquerade", skriver June Skinner Sawyers i studien *Bob Dylan: New York*.³⁰ Det var just i det tidiga 60-talets New York som det primära hamnskiftet från Robert Zimmermann till Bob Dylan ägde rum; denna tidige Bob Dylan som var en osannolik mix av bl. a. Woody Guthrie, Charlie Chaplin och James Dean. Sångaren som låter sig förvandlas av sina sånger tycks redan han bestå av flera identiteter.

Men låt oss återvända till *Born In Time* och de tre studioupptagningar som finns av denna sång. Om vi jämför de två outtakeversionerna från *Oh Mercy* med spåret på *Under The Red Sky* finner vi att Dylan i den senare versionen lägger allt fokus på duet i sången. Jaget förekommer inte som subjekt och nämns överhuvudtaget inte explicit som ett sådant. Lågmält och nertaget meddelas vad som uteslutande gäller duet i relationen; en relation som mer eller mindre tycks ha kvaddat det tilltygade jaget:

*You pressed me once, you pressed me twice,
You hang the flame, you'll pay the price,
Oh babe, that fire
Is still smokin'.*

Det är som om han har bränt sig på en eld som inte är hans, och det är som om han varken tar plats som sångare eller i själva sången. Produktionslistan till *Under The*

³⁰ *Bob Dylan: New York, Music Place series*, Berkeley Calif. Roaring Forties Press, 2011, s. 120

Red Sky omfattar hela tjugotre studiomusiker med namn som Slash, George Harrison och Elton John. Kallade Dylan in den ena långa raden av musiker efter den andra för att kompensera sin egen oförmåga till förvandling? Och när den hamnskiftande dylanska förvandlingen inte ville infinna sig, kunde det innebära att han blev något av en främling för sig själv? För vem är han egentligen, bakom alla sina förvandlingsnummer?

Det är inte långsökt att se tillkortakommandet med *Under The Red Sky* som ett återfall i det krisartade läge som kulminerade 1987 och fick sin räddning med The Never Ending Tour. I *Chronicles* beskriver Dylan sitt eländiga tillstånd efter den halvannat år långa världsturnén med Tom Petty och The Heartbreakers: "My own songs had become strangers to me. I didn't have the skill to touch their raw nerves, couldn't penetrate the surfaces." Och när han skall repetera in några spelningar med The Grateful Dead ställs hans främlingskap på sin spets. Han bara lämnar replokalen. Skyller på att han glömt något på hotellet och vandrar planlöst ner längs den regniga gatan. Efter några kvarter passerar han en liten bar, varifrån han hör ljudet av jazzmusik. En kallelse får honom att gå in. Den lilla orkestern spelar jazzballader, och sångarens sätt att behandla dessa går rakt in i hans själ:

He wasn't very forceful, but he didn't have to be; he was relaxed, but he sang with natural power. Suddenly and without warning, it was like the guy had an open window to my soul. It was like he was saying: "You should do it this way." All of a sudden, I understood something faster than I ever did before. I could feel how he worked at getting his power, what he was doing to get at it. I knew where the power was coming from and it wasn't his voice, though the voice brought me sharply back to myself. I used to do this thing, I'm thinking. It was a long time ago and it had been automatic. No one had ever taught me.

Men nu måste han lära om på nytt. Situationen påminner om den kreativetskris som fick skådespelaren och teatermannen Konstantin Stanislavskij att skapa sitt berömda "system"; den s.k. *Method Acting* som ju tillämpades av Dylans förebild James Dean. Den insikt som når Bob Dylan på en bar i San Raphael 1987 kommer till Stanislavskij, när han sitter på en bänk i finska Karelen med utsikt över Ladoga sommaren 1906. Han har också varit ute på en lång turné i USA, där han spelat sin glansroll doktor Stockmann i Ibsens *En folkefiende*. Han minns hur han tidigare hade levande minnen av vän som gått under därför att hans samvete förbjöd honom att göra det som samhället utkrävde, och att han med dessa minnen gick upp i rollen. Men nu hade han glömt dessa. De infann sig inte längre, och därför blev det som tidigare var levande bara mekaniskt:

Jag kopierade naiviteten, men jag var inte naiv. Jag rörde mina fötter snabbt, men jag upplevde ingen inre rörelse som gjorde att mina fötter tog korta, snabba steg. Jag hade spelat mer eller mindre konstårtigt, men jag hade inte upplevt rollen eller någon verklig orsak till handling. Från föreställning till föreställning hade jag bara gjort en mekanisk vana av att gå igenom det tekniska register och muskelminne som har sådan stark verkan inom skådespelare. Jag hade bara lagt kraften på att lägga fast mina dåliga teatervanor.³¹

Nu måste även Konstantin Stanislavskij lära om på nytt, och så föds hans berömda "system". Men Dylan hade gått den vägen långt tidigare. Hans stora comeback och återfödelse i mitten av 70-talet med det prisade albumet *Blood On The Tracks*, berodde enligt honom själv på att han nu hade "lärt sig att göra medvetet vad han tidigare gjort omedvetet". Denna metod, som tycks ha beröringspunkter med Stanislavskijs, menade sig Dylan ha lärt av den ukrainske bildläraren Norman Raeben.³² Det kanske mest unika med Bob Dylan är väl denna förmåga till förnyelse, och när han menade att *Blood On The Tracks* hade "no sense of time", ville han nog ha sagt att plattan befriade honom från den tyranniska skugga som 60-talet fortfarande kastade över hans konstnärsskap. Gång efter annan reviderar han *bilden* av honom själv sådan denna framkallas i tidens förhatliga fixeringsvätska. Eftersom tiden är hans fiende måste den stoppas eller upphävas.

Den andra uttaket av *Born In Time* som finns med på Deluxe-utgåvan av *Tell Tale Signs* är nog den version som kommer närmast försöket att stanna eller upphäva tiden. Det är verkligen en Deluxe-version. Kompet är ännu mera drömskt, och Dylans frasering är mer djupgående. Sången har sjunkit in i sångaren, och texten har ytterligare förbättrats. Den första bryggan lyder nu:

*Just when I knew you were gone, you came back
Just when I knew it was for certain*

Och sedan kommer "certain" att rimma med refrängens "curtain" i vädjan om att den älskade skall lägga korten på bordet:

*You were high, you were low
You were so easy to know
Oh babe, now is time to raise the curtain
I'm hurtin*

I samma rimflätning får vi också veta hur mycket jaget *lider* av all denna ovisshet; i stället för *receive ya - leave ya - bereave ya* uttrycker nu *certain - curtain - hurtin`*

³¹ Stanislavski, Constantin, *My Life in Art* (1924), The Folio Society, London, 2000

³² "[Raeben] taught me how to see in a way that allowed me to do consciously what I unconsciously felt... When I started doing it, it the first album I made was *Blood on the Tracks*. Everybody agrees that was pretty different, and what's different about it is there's a code in the lyrics, and also there's no sense of time." Heylin, Clinton, *Bob Dylan. Behind the Shades*, Faber & Faber, London, 2011, s. 368f.

sakernas tillstånd. När den framstående Dylankännaren och Oxfordprofessorn Christopher Ricks fick frågan vad som gör Bob Dylan så speciell svarade han med tre ord: "Han rimmar bra." Och när musiken så självklart understryker vad sångaren vill ha sagt blir det ännu bättre. Den fonetiska likheten mellan *certain*, *curtain* och *hurtin* ger formen åt det musikaliska uttrycket samtidigt som de semantiska skillnaderna mellan visshet (*certain*) ovisshet (*curtain*) och lidande (*hurtin*) bildar en berättelse. Det blir lika mycket fråga om tonsatta ord som ordsatta toner. Och det är rimmen som så suveränt binder samman helheten. Lyssna bara på den magiska öppningen till *It's Alright, Ma:*

Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and moon
To understand you know too soon, there is no sense in tryin

I en TV-intervju för CBS *60 Minutes* från 2004 medgav Dylan att han inte längre kunde skriva sådana låtar som han gjorde för fyrtio år sedan:

I don't do that anymore. I don't know how I got to write those songs. Those early songs were almost magically written.³³

Alltså före den tid han lärde sig göra medvetet det han tidigare gjort omedvetet. På den tiden skulle han heller inte ha kunnat skriva en så romantisk kärlekssång som *Born In Time*. Den vore fullständigt främmande för det osentimentala, närmast cyniska flöde av sånger han då spottade ur sig med en hastighet, som bokstavligen blev halsbrytande. Den beramade motorcykelolyckan 1966, som vissa menar var en fejkad täckmantel för drogavvänjning, satte punkt för ett hektiskt turnéliv som mer och mer kom att likna en dödstripp. Och mycket riktigt möter vi efter "olyckan" en pånyttfödd Dylan. 1975 kom en dubbel-LP kallad *The Basement Tapes* med bandupptagningar av mer privata spelningar med Dylan och hans tidigare komband, som snart skulle komma ut som The Band. Det var i källaren till "Big Pink"; huset som omtalas i namnet på deras första LP, *Music From Big Pink*, som nya låtar av Dylan och tidigare närmast okända covers från den amerikanska sångtraditionen jammades fram. Först i november 2014 släpps hela detta material, som tidigare hade cirkulerat i olika bootlegutgåvor, som nr 11 i den officiella *The Bootleg Series*. Här kan man nästan ett halvsekel senare följa hur Dylan förnyar sig genom att djupdyka i den drömda plats som Greil Marcus kallar "Invisible Republic" eller "The Old, Weird

³³ <http://www.youtube.com/watch?v=gKkZcgrec8A>

America". Det blir som om Dylan och The Band här vänder på The American Dream, så att den inte längre gäller framtiden utan historien och traditionen. Tidigare hade inriktningen hetat *No Direction Home*, nu heter den *New Direction Home*.

Born In Time är minst av allt någon renodlad amerikansk rotmusik; dess romantiska ton lutar snarare åt popmusik. Den var egentligen inte vad man förknippade med Dylan, men den förebådade också populära evergreens från slutet av 90-talet och början av 2000-talet som *To Make You Feel My Love*, *Moonlight* och *When The Deal Goes Down*. Men i "popmusikens" breda floddelta blandas ju också tillflödet från mer distinkta bifloder som blues, soul och ballad. Stämningen i *Born In Time* är obestämd, mystisk, svävande. Lika motsägelsefull som bilden av den älskade:

*Just when I knew who to thank, you went blank
And just when the whole fires was smokin'
You were snow, you were rain
You were stripes, you were plain
Oh babe, truer words
Have not been spoken
or broken.*

Sista ordet i den andra bryggan blir *broken*, liksom *hurtin'* blev det i den första. En låt, som till skillnad från *Born In Time* försvarade sin plats på *Oh Mercy* var just *Everything Is Broken*, som mer svarar mot den andliga förtvivlan och transcendentala hopplöshet som går igenom hela albumet. Allting har inte gått itu i *Born In Time*, och dess romantiska mysticism skulle därför ha verkat klichéaktig i sällskap med de andra låtarna på *Oh Mercy*. Men i sin egen rätt är den en fantastisk sång.

***Series Of Dreams* som inte är något för Freud**

En annan enastående outtake från inspelningen av *Oh Mercy* i New Orleans 1989 är låten *Series Of Dreams* som senare skulle dyka upp i två versioner; den första 1991 på *Bootleg Series Volume 1-3 (Rare & Unreleased) 1961-1991* och den andra på *Tell Tale Signs* 2008. Vi kan till stor del tacka producenten Daniel Lanois för den utformning som låten fick. I *Chronicles* skulle Dylan ta avstånd från Lanois' tilltag att låta alla verserna i låten likna bryggan:

Although Lanois liked the song, he liked the bridge better, wanted the whole song to be like that. I knew what he meant, but it just couldn't be done. Though I thought about it for a second, thinking that I could probably start with the bridge as the main part and use the main part as the bridge... the idea didn't amount to much and thinking about the song this way wasn't healthy. I felt like it was fine the way it was — didn't want to lose myself in thinking too much about changing it.³⁴

Alla som lyssnar till det pågående crescendo av oavbrutet, tumultariskt *upbeat* som trummorna och basgången skapar i *Series Of Dreams* måste ge Dylan fel. Med tanke på att texten återger flödet av en serie oförutsägbara drömfragment blir den musikaliska formen faktiskt kongenial med sångens innehåll. Dylans aversion mot den utformning sången fick är nog förklaringen till att den lyftes ut. Den låter ana att han mer ville gå in i drömmen och berätta om vad som utspelar sig på drömmens ort och ställe. Han ville överlämna sig åt drömtiden och stiga in i drömmen, som vi hör honom göra i *Red River Shore* och *Born In Time*. Men *Series Of Dreams* innehåller inga längre drömnarrativ; den expansiva formen slukar innehållet liksom den gör i den hallucinatoriska video som producerades ungefär samtidigt med att låten släpptes.³⁵ Dylan är nog inte särskilt förtjust i videon heller. Men vi vet ju å andra sidan inte hur han hade velat att de melodiska verserna skulle ha låtit. Vi är hänvisade till de versioner som finns, och de liknar ingenting annat ur Dylans långa sångkatalog. Läser vi däremot sångtexten sådan den står tryckt på papperet eller avtecknar sig digitalt på skärmen, så möter vi en berättare, som visserligen inte säger något konkret vad drömmen handlar om, men som ändå berättar om drömmen som ett tillstånd:

*I was thinking of a series of dreams
Where nothing comes up to the top
Everything stays down where it's wounded
And comes to a permanent stop
Wasn't thinking of anything specific*

³⁴ *Chronicles*

³⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=AgqGUBP3Cx0>

Like in a dream, when someone wakes up and screams
Nothing too very scientific
Just thinking of a series of dreams

Berättaren gör inget speciellt av drömmen. Snarare beskriver han vad drömmen *inte* är. Något vi får anledning återkomma till. Det enda som berättaren gör av drömmen är att beskriva dess form och struktur; det hela förblir något abstrakt, men det är också därför som den musikaliska formen blir kongenial med innehållet. När allt kommer omkring hade nog producenten Daniel Lanois mer sinne för låten än Dylan själv. Det är mer *hur* än *vad*, mer en saklig beskrivning av hur det faktiskt är ställt, än en dramatisk berättelse om vad drömmen hade kunnat innehålla: *Wasn't thinking of anything specific/Like in a dream, when someone wakes up and screams*. Och illa är det egentligen: *Everything stays down where it's wounded*. Men det såriga känns inte, eftersom Dylans framförande av sången är förundrat sakligt och rekapitulerande. Den dramatiska känslan rör uteslutande tempot och kraften hos musiken. Visserligen har Dylan tidigare arbetat med tydligt definierade slagverk; inte minst med Sly Dunbar och Robbie Shakespeare på *Infidels* (1983) och *Empire Burlesque* (1985). Men i *Series Of Dreams* faller slagen ännu tyngre längs de drömspår, där sångaren löper sitt gatlopp. Den hårt trimmade musiken driver både sången och sångaren framför sig, och därför gör låten inte riktigt rättvisa åt texten. Sångaren hinner inte göra mer än referera den text, som när den får sjunka in blottar så mycket mer av smärta och hopplöshet:

Everything stays down where it's wounded
And comes to a permanent stop

Det betyder att vara sårad till döds. Att drömmar skulle kunna rymma detta blodiga allvar visar redan den ironiska slutklämmen i *It's Alright, Ma*:

If my thought-dreams could be seen
They'd probably put my head in a guillotine

Det är kraften hos musiken som överröstar den poetiska känsligheten. I en intervju från 1980 kommenterar Dylan förhållandet mellan kraftuttryck och känslighet:

When Elvis did 'That's All Right, Mama' in 1955, it was sensitivity and power. In 1969, it was just full-out power. There was nothing other than just force behind that. I've fallen into that trap, too. Take the 1974 tour. It's a very fine line you have to walk to stay in touch with something once you've created it ... Either it holds up for you or it doesn't.

Vad gäller *Series Of Dreams* menade nog Dylan att Lanois överskred denna tunna linje mellan kraft och känsla. Men jag menar nog att balansen ändå finns där. Tar man ut vaxpropparna ur öronen så hör man både det ena och det andra:

*Nothing too very scientific
Just thinking of a series of dreams*

Inom psykoanalysen skiljer man mellan "primärprocess" och "sekundärprocess". Som framgår av namnet befinner sig primärprocessen närmare det omedvetna, irrationella drömmandet, där de logiska lagarna för tänkandet inte gäller, medan sekundärprocessen innebär en rationalisering, där tankar och driftsimpulser underkastas logikens lagar. Så när Dylan sjunger orden *Just thinking of a series of dreams* - är det primärprocessen eller sekundärprocessen som då gäller? Man skulle kunna säga att orden och meningssyntaxen blir uttryck för sekundärprocessen, medan sången och musiken återskapar denna som primärprocess. Och likt musiken är ju primärprocessen så mycket starkare. Det kraftfulla upbeat-tempot som överträffar och lämnar semantiken i sångtexten på efterkälken blir en gestaltning av drömmens råa och obevekliga primärprocess. Men genom sitt inkännande sätt att sjunga kan Dylan sägas *lyssna in* denna primärprocess. Samtidigt som det uppdrivna musikaliska tempot gör att han nätt och jämt kan hålla jämna steg med drömmarna, så ger han sig ändå tid att lyssna och reagera på det drömda. Han *svarar* på drömmarna, som fortfar att leva i hans röst. Därför kan man också säga att han inte bara refererar utan till viss del även tolkar dessa drömmar:

*Thinking of a series of dreams
Where the time and the tempo fly
And there's no exit in any direction
'Cept the one that you can't see with your eyes*

Hur vet han annars att det finns en osynlig utgång? Är den tolkningen bara en vild gissning, eller sitter han inne med faktiska kunskaper om drömvärlden? Det tycks han också göra i den följande versen som tydligen skulle ha varit bryggan från början:

*Dreams where the umbrella is folded
Into the path you are hurled
And the cards are no good that you're holding
Unless they're from another world*

Det hopvikta paraplyet och stigen som du blir utkastad på, kan vi lämna därhän så länge, men att de dåliga korten skulle vara bra i en annan värld, är verkligen en dylansk tolkning. Det finns en osynlig utgång och de dåliga korten kan vara bra, eftersom det finns en värld som är annorlunda den vi kan se med våra ögon. Alltså kan vi inte bedöma drömvärlden utifrån vakenlivets erfarenheter. I *Series Of Dreams* låter Dylan oss bara få glimtar av den drömvärld han i *Red River Shore* och *Born In Time* låter oss uppleva från insidan. Det är glimtar som flimrar förbi lika hastigt som filmmaterialet från hela hans karriär får göra detta i videon. En återkommande figur i

denna video är Arthur Rimbaud. Den franska symbolisten och vagabondpoeten till och med dubbelexponeras med och på Dylan. Med sitt magiska och visionära bildspråk kom ju den unge Dylan att betraktas som en modern Rimbaud. I *Chronicles* skriver han också: "When I read his dictum 'I is someone else' the bells went off. It made perfect sense. I wished someone would have mentioned that to me earlier." Den surrealistiska rörelsen, som kom att betrakta Rimbaud som förgrundsfigur och inspirationskälla hade mycket väl kunnat adoptera Bob Dylan för sina syften. André Bretons syn på förhållandet mellan dröm och verklighet som "kommunicerande kärll" skulle också kunna vara Dylans, men just i *Series Of Dreams* kommunicerar de båda kärnen inte med varandra. Dylan förhåller sig bara till drömmens tid och rum *utifrån*; och utan att han går in i själva drömmarna är det *serien* av drömmar som han återger. På ett mer abstrakt plan påminner *Series Of Dreams* om tidiga stream-of-consciousness-låtar som *It's Alright Ma*, och den vittnar på sätt och vis om vad Dylan menade i CBS-intervjun, när han sade att han inte kunde skriva sådana magiska låtar längre. Den är ett bra exempel på vad Dylan menade med att göra medvetet det som han tidigare hade gjort omedvetet. Nu drömmer han inte bara; nu tänker han också på att han drömmer: *Just thinking of a series of dreams*.

En av sina mer öppenhjärtiga intervjuer gav Dylan i mitten av 80-talet i musiktidningen SPIN. Där säger han om sitt låtskrivande: "The best songs are the songs you write that you don't know anything about. They're an escape." Bara för att i nästa mening medge att han ändå oftast vill veta vad låtarna skall handla om: "I don't do too much of that because maybe it's more important to deal with what's happening rather than to put yourself in a place where all you can do is imagine something."³⁶ Fastän han helst inte vill hamna i ett läge, där han bara har inspirationen att lita till, menar han ändå att de bästa låtarna skapas när precis så sker.

To deal with what's happening uttrycker ganska precis vad Aristoteles menade vara diktkonstens uppgift; nämligen att efterbilda handlingar. Han skulle inte ha haft mycket till övers för vad inspirationen ensamt kan åstadkomma. Den estetiken tillhör romantiken, och det är en föreställning som bokstavligen saknar verklighetsförankring. Även inspirationen eller den rena fantasiförmågan behöver ju något verkligt att förhålla sig till. Man kunde tro, att vad fantasin ensamt kan åstadkomma skulle vara något särdeles originellt, men i själva verket blir det fråga om motsatsen. Det är bara

³⁶ <http://www.interferenza.com/bcs/interw/85-dec.htm>

alltför omvittnat att utan verkligt material arbetar vår fantasi enbart med formler och klichéer. En viktig distinktion i synen på konsten som vi har ärvt från Aristoteles är skillnaden mellan form och innehåll. När jag menade att det är musiken som står för formen och sångtexterna som utgör innehållet i Dylans sånger, så var det Aristoteles' distinktion som jag använde mig av. Men begränsningen med Aristoteles distinktion är att den bara gäller låten som klar och färdigproducerad. Det är först när man i efterhand kan lyssna på den, som man också kan börja analysera den med avseende på formen eller innehållet. Själv var ju Aristoteles heller inte poet eller sångare. Han var en filosof som analyserade poesi och sånger.

Men vi kan i stället ta hjälp av en poet. Vi kan gå till en av de största amerikanska nittonhundratalspoeterna vid sidan av Bob Dylan, nämligen Wallace Stevens. Han håller sig med en poetik, där poesin betraktas som pågående process och kreativ verksamhet. Det är ju inte för inte som ordet poesi går tillbaka på det grekiska ordet för skapande, *poesis*. I stället för den analytiska distinktionen mellan form och innehåll håller sig Wallace Stevens med den mer kreativa distinktionen mellan *imagination* och *reality*. Fantasiförmågan är medvetandets konstruktiva kraft, förmågan att förena mindre enheter till större helheter. Och "verklighet" är allt det material som fantasiförmågan arbetar med; allt det andra som *inte* är själva fantasiförmågan eller *inbillningskraften*, för att nu använda den äldre svenska term som bättre svarar mot engelskans *imagination*. Låt oss som exempel ta det tidigare citatet från *It's Alright Ma*:

*Darkness at the break of noon
Shadows even the silver spoon
The handmade blade, the child's balloon
Eclipses both the sun and moon
To understand you know too soon, there is no sense in tryin*

Här ser vi hur inbillningsförmågan i kraft av rimmen förenar de olika bilderna till större helheter. Och det finns dessutom en mycket större helhet som rimmen i sin tur uppgår i, nämligen musiken. I den tidigare citerade intervjun i SPIN gör Dylan ett intressant uttalande, där förklaringen till hans unika förmåga att skriva låtar kan sökas:

I began writing because I was singing. I think that's an important thing. I started writing because things were changing all the time and a certain song needed to be written. I started writing them because I wanted to sing them. If they had been written, I wouldn't have started to write them. Anyway, one thing led to another and I just kept on writing my own songs, but I stumbled into it, really, It was nothing I had prepared myself for, but I did sing a lot of songs

before I wrote any of my own. I think that's important too.³⁷

Sången fanns alltså före sångtexten. Det var hos *sångaren* Bob Dylan som behovet av egna texter väcktes. Om Dylan hade varit en vanlig "litterär" poet, så hade han arbetat med språket i kraft av sin verbala inbillningsförmåga; han hade nöjt sig med att skriva rimmade dikter att läsa. Men nu arbetar han med språket i kraft av sin musikaliska inbillningsförmåga. *It's Alright Ma* är ett mycket åskådligt exempel på detta. Låten befinner sig halvvägs mellan sång och tal, och den har inte utan skäl kallats en av de första stora rap-låtarna. Framförandet av *It's Alright Ma* kan liknas vid en förhöjd diktuppläsning, där det är sången och musiken som förhöjer och berikar betydelsen hos orden. Den helhetsupplevelse som rimmen i sig skapar förhöjs och motiveras alltså av den ännu större helhetsverkan som sången och musiken åstadkommer. Eller annorlunda uttryckt är det sångaren och musikern Dylan som använder de rimmade orden som sitt material. Det uppstår en dubbelverkan, där vi både tar till oss poeters sätt att arbeta med orden och sångarens sätt att arbeta med musiken. Med Aristoteles sätt att se, blir poeters ord att betrakta som en verbal imitation av handlingar, liksom att sångarens musik i sin tur blir en musikalisk imitation av dessa ord som är en verbal imitation av handlingar. Och det fina i kråksången blir att poeten skriver sina ord på ett sådant sätt att de skall kunna imiteras av musiken. Musiken kan sägas vara den övergripande formen, och orden som musiken formar och förvandlar till musik kan sägas vara innehållet i musiken. Dylan skriver sina texter för att de skall sjungas och tonsättas, och ser vi den verksamheten som en process går det naturligtvis inte att skilja på form och innehåll; innehållet blir form och formen blir innehåll.

Den första riktiga låt som Dylan skall ha skrivit själv är *Song To Woody* (1962). Den står ut som den enda egna låten på ett debutalbum som i övrigt består av covers, och i Dylanmytologin står den för låtskrivandets *genesis*. Dylan hade ju fram till dess att han skrev sin egen låt gått in för att intill förväxling imitera den legendariska folksångaren Woody Guthrie, och vad blir då naturligare än att vända sig till förebilden i den första sång han skriver själv? Musikaliskt bär sången tydliga drag av Guthries enkla och slagkraftiga stil, och eftersom sångtexten lika enkelt och slagkraftigt anpassas efter förebildens musikstil formar sig sången till en hyllning; ett *ode* skulle man ha sagt på Aristoteles tid:

Hey, hey, Woody Guthrie, I wrote you a song

³⁷ <http://www.interferenza.com/bcs/interw/85-dec.ht>

'Bout a funny ol' world that's a-comin' along

Hyllningen tar formen av en hälsning, där sångaren berättar om världen och människorna där ute. Och han skriver in sig själv i den mytbildning som har omgett barden och folksångaren i alla tider:

*I'm out here a thousand miles from my home
Walkin' a road other men have gone down
I'm seein' your world of people and things
Your paupers and peasants and princes and kings*

Vad han imiterar verbalt är alltså mytiska handlingar, som skall svara mot sångens lika mytiska hemvist i en äldre folktradition. Dylan imiterar inte bara myten. Han låter även det musikaliska uttrycket, som i sin tur är en imitation av äldre folkmusik, imitera den imiterade mytologin.

Att han så fullständigt kan byta skepnad, skall sökas i denna mimetiska förmåga att efterlikna, imitera och återskapa. Han bemästrar Aristoteles' kungord *mimesis* som ingen annan singer/songwriter, och det är ju också den förmågan och egenskapen som ligger till grund för beskrivningen av honom som "the ultimate shapeshifter, trickster, a fabulist of the first order, the king of the masquerade". Förmågan att imitera är identisk med inbillningsförmågan, ja, identisk med honom själv. Joni Mitchells famösa uttalande om kollegan är nog inte mer än halva sanningen när det kommer till en karaktärisering av fenomenet Bob Dylan: "Bob is not authentic at all. He's a plagiarist, and his name and voice are fake."³⁸

För om det nu skulle vara så, hur kommer det sig då att Dylan ändå kan låta så pass sann och autentisk som han gör? För att få svar på den frågan skall vi återvända till

Series Of Dreams:

*Wasn't making any great connection
Wasn't falling for any intricate scheme
Nothing that would pass inspection
Just thinking of a series of dreams*

Som sagt gör Dylan inget speciellt av dessa drömmar. I stället för att lägga ut texten om vad drömmarna betyder, säger han snarare vad de *inte* betyder. *Wasn't making any great connection*: Inget fantastiskt möte, där den älskade kommer till honom som i *Born In Time*. *Wasn't falling for any intricate scheme*: Ingen listig plan, som han råkar ut för. *Nothing that would pass inspection*: Ingenting som skulle klara en inspektion av, låt oss säga, Sigmund Freud. Vi vet inte minst från förebilden Woody Guthrie - *I Ain't Got No Home In This World Anymore* - och från Dylans hela

³⁸ *The Los Angeles Times*, 2010-04-22

sångkatalog - *Nothing Was Delivered, You Ain't Goin' Nowhere, No Man Righteous* o.s.v. - att negationen är mer uttrycksfull än den positiva affirmationen. Framför allt skänker negationen sanning åt uttrycket, och ju fler negationer som staplas på varandra, ju sannare blir det. Enda gången vi får höra Bob Dylan läsa dikt i stället för att sjunga är i en inspelning från hans första större konsert den 12 april 1963 i Town Hall, New York, där han också hyllar Woody Guthrie.³⁹ Det är intressant att jämföra *Last Thoughts On Woody Guthrie* med *Song To Woody*. I diktuppläsningen, där han mer placerar sig i traditionen från Walt Whitman till beatpoeter som Allen Ginsburg, är det inte den amerikanska mytologin utan den amerikanska samtiden som kommenteras. Eller *negeras*, eftersom han söker något annat än det som står att finna i det samtida, moderna USA:

*But that's what you need man, and you need it bad
 And your trouble is you know it too good
 'Cause you look an' you start gettin' the chills
 'Cause you can't find it on a dollar bill
 And it ain't on Macy's window sill
 And it ain't on no rich kid's road map
 And it ain't in no fat kid's fraternity house
 And it ain't made in no Hollywood wheat germ
 And it ain't on that dim-lit stage
 With that half-wit comedian on it
 Rantin' and ravin' and takin' your money
 And you thinks it's funny
 No, you can't find it neither in no night club, no yacht club
 And it ain't in the seats of a supper club
 And sure as hell you're bound to tell
 No matter how hard you rub
 You just ain't a-gonna find it on your ticket stub
 No, it ain't in the rumors people're tellin' you
 And it ain't in the pimple-lotion people are sellin' you
 And it ain't in a cardboard-box house
 Or down any movie star's blouse
 And you can't find it on the golf course
 And Uncle Remus can't tell you and neither can Santa Claus
 And it ain't in the cream puff hairdo or cotton candy clothes
 Ain't in the dime store dummies an' bubblegum goons
 And it ain't in the marshmallow noises of the chocolate cake voices
 That come knocking and tapping in Christmas wrapping*

Ovationerna från den vänsterradikala publiken i Town Hall nästan lyfte taket. Men vad publiken tog till sitt hjärta och trodde vara löftet om ett annat samhälle, ja, det socialistiska samhälle Woody Guthrie själv kämpade för, var inte vad Dylan sökte och inte fann i det samtida USA. Det var den dröm som fanns djupt inbäddad i den amerikanska folksångstraditionen. Det var inte Karl Marx' *Det kommunistiska*

³⁹ *The Bootleg Series, Volumes 1-3*, 1991

manifestet utan *Harry Smith's Anthology Of American Folk Music* som på 50-talet hade satt igång den revival av amerikansk folkmusik, som kulminerar i Greenwich Village i början av 60-talet, när Robert Zimmerman byter skepnad till Bob Dylan. Det var den regressiva drömmen om ett mer sant och autentiskt samhälle än det som firade sina kommersiella och konsumistiska triumfer utanför "The Village". Det var det drömda samhälle som Greil Marcus skulle kalla "Invisible Republic" eller "Old, Weird America" i sin bok om Bob Dylans *The Basement Tapes* från slutet av 60-talet.⁴⁰ Utgivningen av *The Basement Tapes*, urvalet från 1975, och den kompletta samlingen från 2014, kan betraktas som ännu en revival av *Harry Smith's Anthology Of American Folk Music* från 1952.

Men i *Series Of Dreams* är det ju i stället fråga om faktiska drömmar utan mer betydelsefullt innehåll. Och vi får som sagt veta mer om vad dessa faktiska, relativt vanliga drömmar *inte* är. Eftersom det musikaliska arrangemanget dessutom är sådant att det uppdrivna tempot fortsätter med flera takter efter det att varje versrad har avslutats, kommer betydelsen av dessa faktiska drömmar att ytterligare reduceras. I den bemärkelsen svarar *Series Of Dreams* väl mot det övriga låtmaterialet på *Oh Mercy*; ett avskalat, minimalistiskt tilltal, som är strängt personligt och ödmjukt frågande: *What Good Am I? What Was It You Wanted, Most Of The Time*. Och det är väl också därför som Dylan i *Series Of Dreams* minst av allt tävlar med Freud. Men ändå har vi ju kunnat skönja ett visst mått av drömtydning; korten från en annan värld, och utgången som inte kunde ses med blotta ögat. I övrigt är det dock fråga om sakliga beskrivningar av den ena drömmen efter den andra :

*In one, numbers were burning
In another, I witnessed a crime
In one, I was running, and in another
All I seemed to be doing was climb*

Vi bör nog utgå ifrån att det är sina egna drömmar som Dylan beskriver. Men även om någon skulle komma på att han stulit ihop även dessa, är ju det intressanta vad han gör av sitt stöldgods. Som redan har sagts arbetar han med med språkliga klichéer, och inte bara romantiska sådana. Klichéer är ju gemensam egendom, men det intressanta är vad han *gör* av dessa slitna fraser. Och därmed kommer vi in på det egentligen enda sanna och autentiska hos fenomenet Bob Dylan, nämligen hans *frasering*. Lagg märke till sättet på vilket han sjunger eller snararer talsjunger följande versrader - med den den välstämda synkoperingen mellan den ena och den andra raden som svarar mot en frågande förundran inför vad han ser sig själv

⁴⁰ *The Old, Weird America: The World of Bob Dylans Basement Tapes*, Picador, 2001

göra i drömmen :

*In one, I was running, and in another
All I seemed to be doing was climb*

Han reagerar på sina egen drömmar, och reaktionen är oförställd och naturlig på ett sätt som man inte kan annat än uppleva som sant och autentiskt. Drömmarna återberättas som en serie narrativ, och det är fraseringen och sättet på vilket detta sker som man inte kan ta ifrån Bob Dylan. Han må ha stulit ihop grundmaterialet till sina sånger och texter. Han må ha imiterat fan och hans mormor, men sättet på vilket han i slutändan skriver och framför stöldgodset i fråga är helt och hållet hans eget. Som *storyteller* är han helt unik, och hur han sedan kommer över eller stjälar sina historier är egentligen en ointressant fråga. Den är lika ointressant som frågan varifrån musiken kommer. Det intressanta blir det sätt på vilket Dylan får musiken att matcha orden; hur musiken tillsammans med orden skapar en helhetsverkan, där allting går samman och först som sist möts i röstens förmåga till fraseringar.

De samarbetsproblem med producenten Daniel Lanois som Dylan luftar i *Chronicles* kan nog kokas ner till en dragkamp, där Dylan höll tillbaka vad Lanois ville lägga till. Dylan ville nog att de färdiga låtarna skule bli precis så avskalade och oförställda som sångtexterna ger vid handen, medan Lanois ville få sångerna att resonera i den ekokammare som är hans specialitet. Om *Everything Is Broken*, som Dylan tydligen redan är missnöjd med, skriver han till exempel: "Danny didn't have to swamp it up too much, it was already swamped up pretty good when it came to him."⁴¹ *Oh Mercy* hyllades när den kom 1989 som en i raden av Dylans återkomster. Efter lågvattenmärken som *Knocked Out Loaded* (1986) och *Down In The Groove* (1988) tycks han verkligen ha velat rensa i systemet. Det är som om han börjar från noll; han lär sig skärskåda sig själv och sina drömmar på nytt. Jämför man *Series Of Dreams* med tidigare "drömsånger" som *Bob Dylan's Dream* (1963) och *I Dreamed I saw St. Augustine* (1967) finns skillnaderna att söka i det vi redan varit inne på. Det är minst av allt fråga om en laddad vision där subjektet musikaliskt och narrativt tar plats eller rör sig i drömmen. Som det uttryckligen sägs, är det inget specifikt eller ovanligt med dessa drömmar. Men det är också detta som gör dem så *tilltalande* i bokstavlig bemärkelse. De talar till oss, just därför att de inte försöker göra sig märkvärdiga. Visserligen är rader som dessa märkvärdiga:

*Dreams where the umbrella is folded
Into the path you are hurled*

Men de är märkvärdiga på det nonsensartade sätt som vanliga drömmar kan vara. Men naturligtvis finns det en uppsjö av "dylanologer" som ändå tolkar in budskap och vägledning i dessa drömmar som inte ens upphovsmannen tillskriver någon större betydelse. Till exempel

⁴¹ *Chronicles*, s.

menar den synnerligen flitige dylanologen Kees de Graaf att drömmaren likt Bibelns profeter oavsiktligt och ofrivilligt blir Guds budbärare.⁴² Enligt de Graaf tjänar negatioer som "wasn't making any great connection/wasn't falling for any intricate scheme/nothing that would pass inspection/wasn't looking for any special assistance" bara syftet att betona hur litet Guds budskap har att göra med drömmarens egna förväntningar och föreställningar. I det lugnaste vatten går de största fiskarna, om man så säger. Det centrala budskapet står enligt de Graaf att finna i dessa ord som inte är alls är märkvärdiga utan bär på en djup sanning:

*Dreams where the umbrella is folded
Into the path you are hurled*

Alla människor är utkastade på livets törnbeströdda stig, och vi måste förlita oss på vår tro och följa paraplyet till dess att detta är helt hopvikt. Paraplyets betydelse förklarar de Graaf sålunda:

When you stick an umbrella in it's up position with a stretched arm in front of you into a narrow alley, the wings of the umbrella fold or close as you proceed into an alley which gets narrower and narrower all the time. You cannot see what is going on behind the umbrella in the narrow path. You are hurled into this path, you have no choice.

Paraplyets väg - det hela är sannerligen surrealistiskt, för att inte säga stolligt.

Sanningen för de Graaf och andra dylanologer finns att söka i innehållets dolda budskap och inte i formens uttryck. Dylanologernas verksamhet påminner om historien om skattjägarna, som besatta börjar gräva när de kommit fram till den plats som markeras av krysset på skattkartan. Men vad de inte märker, inte ens när de har grävt sig ned till skattkistan som bara innehåller sten, är att sanden som de har skottat undan är guld. Marshall McLuhans slogan förtjänar att upprepas: *The medium is the message.*

⁴² www.keesdegraaf.com/.../bob-dylan-song-analysis