

Når rødderne bliver ved med at skyde

Et halvt århundrede med Bob Dylan og historien om »The Gypsy Laddie«

Flemming G. Andersen

Hvis man går radikalt til værks i sproghistorisk henseende, går man direkte til rødderne. Man vender tilbage til det oprindelige, man undersøger det, og – om nødvendigt – bearbejder det efter forgodtbefindende. Det er en proces, der på ingen måde er ukendt for Bob Dylan. Han er vendt tilbage til sit udgangspunkt flere gange i løbet af sin karriere, og han har gjort det fra forskellige perspektiver i forhold til sine (folke)musikalske rødder. Man har næsten haft indtryk af, at Dylan – sådan som Sean Latham gør opmærksom på i forordet til den fortrinlige antologi *The World of Bob Dylan* – har taget »a restless farewell« med sin persona i forskellige sammenhænge.¹ Og der er jo sådan set nok »personer«, man kan henvise til, når man vil give en fyldestgørende karakteristik af Bob Dylan som sanger og kunstner. Latham funderer over de forskellige identiteter, som Dylan har taget på

sig i sin lange karriere, og han anerkender vanskeligheden ved at slå ned på én enkelt, der kan opsummere det hele:

But which Dylan is it? The folk-singing activist who shared the stage with Dr. King at the March on Washington? The rocker in Ray Bans and a leather jacket who faced down hostile crowds by ordering his band to »play it fucking loud«? Is it the country boy who went to Nashville and befriended Johnny Cash? Or the Beat-inspired hipster who took to the road with a ramshackle medicine show? The Christian convert? The brilliant curator of folk and blues? The Sinatra-inspired crooner? Or the weary old man who's «standin' in the doorway cryin«?²

Det at vende tilbage til sine rødder kan som nævnt foregå på flere måder: Man kan vende tilbage til den musik, der i første omgang har tændt ens musikalske interesse – og for Dylans vedkommende kunne Little Richard vel være et godt bud (Dylan vender jo tilbage til rocken flere gange).³ Men senere blev den traditionelle folkemusik jo den vigtigste inspirationskilde for Dylan, og denne tidlige interesse kan man så bearbejde på alle håndte måder. At Dylan ikke blot er påvirket af den folkelige sangtradition, men også selv har fornyet den, er selvfølgelig ikke nogen nyhed (jf. det svenske akademis begrundelse for at give ham Nobelprisen i litteratur i 2016). Mit ærinde her er ikke at gennemtrave alle de måder, som Dylan bearbejder den folkelige tradition generelt igennem sin lange karriere, men at anskue denne påvirkning inden for en enkelt temaramme, hvor Dylan så at sige udfærdiger »egne« variationer over en enkelt traditionel folkelig balladehistorie. Og det gør han ved at lade handlingen udfolde sig gennem genkendelige traditionelle sproglige formuleringer, således at den tematiske inspiration afspejler sig på det (inter)tekstuelle plan.

Som nævnt har Dylan i rigt mål ladet sig inspirere af den folkelige sangtradition, men der er én traditionel historie, som han tilsyneladende har været særligt optaget af, idet han har indspillet tre forskellige versioner af den samme fortælling, som har sit udgangspunkt i en af de gamle engelsk-skotske ballader, som Francis James Child samlede og udgav i sit monumentale værk *The English and Scottish Popular Ballads*, nemlig balladen »The Gypsy Laddie«.

The Gypsy Laddie

Historien om »The Gypsy Laddie« er en af de mest udbredte i den engelsk-skotske (og senere amerikanske) sangtradition. Denne ballade har fået nummer 200 i Childs kanoniske samling af 305 balladehistorier, som på sin vis blev en form for »guldstandard« for balladerne i den britiske tradition (som typisk findes nedskrevet et par århundreder senere, end tilfældet er for den skandinaviske balladetradition).

Den tidligst trykte version af denne ballade antages at være fra Skene Manuscript fra ca. 1630,⁴ og den tidligst udgivne i en balladesamling er fra 1740 fra Alan Ramsays *Tea-Table Miscellany* – under navnet »Johnny Faa, The Gypsy Laddie«.⁵ Balladen er bredt kendt ud over De Britiske Øer, under mange navne, og den tog turen med til det nordamerikanske kontinent under de store emigrantbølger. Sangen findes i et utal af varianter, hvilket jo bl.a. er resultatet af den gentagne mundtlige overlevering, som den har været igennem i generationer. I det følgende vil jeg først se på to versioner af denne ballade, som Dylan tager op og laver sine egne fortolkninger af. Det drejer sig om henholdsvis »Gypsy Davey« fra 1961 og »Black Jack Davy« fra albummet *Good as I Been to You* fra 1992 – og endelig vil jeg se nærmere på »Tin

Angel« fra *Tempest* fra 2012, hvor Dylan inddrager forskellige elementer fra den gamle balladehistorie.

Den overordnede narrativ i alle versioner er, at en (oftest rig) kvinde lokkes/lader sig lokke fra hjemmet af en »sigøjner«. Da hendes ægtemand opdager, at kvinden har forladt hjemmet, sætter han straks efter de to bortløbne. Ægtemanden finder usvigeligt sikkert de flygtede, og han forsøger at overtale sin ægtefælle til at vende tilbage til sig. Men hun afviser ham og siger, at hun er parat til at forlade mand og børn for at kunne være sammen med sin sigøjner. I de tidligste (engelske) versioner af denne historie føres hustruen tilbage, og sigøjnerne bliver derefter fanget og hængt af den forurettede ægtemand og hans hjælper. Men i de senere versioner – og især de varianter, som tog turen med emigranterne over Atlanten – er der en meget mindre systembevarende udgang på historien. Her kommer autoriteterne til kort: Bortførelsen lykkes, idet kvinden efter at have givet afkald på mand og børn fastslår: »Last night I lay on a bed of down / My baby lay beside me / Tonight I'll lay on the cold cold ground / Along with Gypsy Davy«. ⁶ Og der er ingen repressalier mod »sigøjnerne«.

Det vil nok ikke komme som nogen overraskelse, at det er de versioner, hvor bortførelsen lykkes, der lader til at have fanget Dylans interesse. ⁷ Han finder sig klart bedst til rette med den radikale variant, hvor bortførelsen/flugten ender med, at de bortløbne bliver sammen. Og det forhold, at historien foregår i en romantisk sigøjnerkontekst – ikke ulig den vagabondidentitet, som Dylan selv yndede at tildele sig selv i de tidlige år – gør jo kun attraktionen for ham endnu større.

Tre gange i sin karriere anvender Dylan denne historie og genfortæller (dele af) den i forskellige udformninger. Den første Dylanversion af den gamle ballade er fra februar 1961, hvor den benævnes »Gypsy Davey«; derefter kommer ca. 30 år senere »Black Jack Davy« på albummet *Good as I Been to You*, og på

Tempest fra 2012 finder vi en sang, »Tin Angel«, som genfortæller elementer af den gamle historie. Og mens jeg undersøger de tre forskellige udformninger af historien over disse ca. 50 år, møder vi også to af de betydelige inspirationskilder fra den folkelige musik, som Dylan har haft, og som selv har taget denne dramatiske historie op, nemlig Woody Guthrie og Carterfamilien.

Gypsy Davey

Ikke overraskende er det Woody Guthrie, der står som inspirationskilde for Bob Dylan i forbindelse med den første sang: »Gypsy Davey« (som i den version, Guthrie optrådte med, noteres som »Gypsy Davy«). Ifølge Richard A. Reuss, professor i folkløse, lærte han den fra sin mor i Oklahoma omkring 1920, men vi kender ikke sangens umiddelbare proveniens.⁸ Og Guthrie foretog tilsyneladende enkelte ændringer selv – selv om det altid er vanskeligt i den folkelige tradition at identificere, præcis hvem der føjer til eller trækker fra i en historie. Reuss nævner, at Alan Lomax gør opmærksom på, at Woody tilføjede et tredje vers, som er med til at placere sangen i en klart amerikansk kontekst: Sigøjnerkarakteren som »outlaw« bliver i »Gypsy Davy« erstattet af det romantiske billede af en guitarspillende »cowboy-figur«. Derfor finder den forsmåede ægteemand i denne version konen og »sigøjneren« ved et lejrtil, hvor der lyder smægtende guitartoner (dette element findes slet ikke i de oprindelige, britiske versioner).

Guthrie indspillede sangen første gang i 1942 på albummet *Anglo-American Ballads*, og Dylan tog alle Guthries formuleringer i den gamle folkesang til sig, da han selv skulle synge om »Gypsy Davey«. Dylan sang denne ballade i 1961, og den er bevaret på de såkaldte East Orange Tapes, som blev optaget i huset hos familien Rob og Sid Gleason, East Orange, New

Jersey i februar–marts 1961. Nedenfor sammenstiller jeg de to versioner, og jeg har angivet de (forholdsvis få) forskelle på Dylans og Guthries versioner. Hvor intet er nævnt under »Woody Guthrie«, er de to versioner helt identiske:

»Gypsy Davey«

Bob Dylan

Woody Guthrie

It was late last night when the Lord came in ...

It was late last night when the boss come home

Asking 'bout his lady,

He's asking 'bout his lady

The only answer that he got,

..... he received

»She's gone with the Gypsy Davey,

She's gone with the Gypsy Dave.«

»Go saddle for me my buckskin horse

And hundred dollar saddle

And a hundred dollar saddle

Point out to me their wagon tracks,

After them I'll travel,

And after them I'll ride.«

After them I'll ride

Well, he had not rode till the midnight moon

Well, I had not rode

He saw the campfire gleamin'.

When I saw the campfire gleamin'

He heard the sound of the big guitar,

I heard the notes of the big guitar

An' the voice of the gypsy singin'

..... gypsies singin'

That song of the Gypsy Dave.

An' there by the light of the camplin' fire,

There in the light of the camplin' fire,

He saw her fair face beamin',

I saw

Her heart in tune to the big guitar

..... in tune with

And the sound of the gypsy singin'	 gypsies singin'
That song of the Gypsy Dave.	

»Have you forsaken your house and home, Have you forsaken your baby? Have you forsaken your husband dear To go with the Gypsy Davey, To go with the Gypsy Dave?«	And sing with the Gypsy Davy That song of the Gypsy Dave
--	---

»Yes, I've forsaken my husband dear
To go with the Gypsy Davey.
And I've forsaken my mansion high,
But not my blue-eyed baby,
But not my blue-eyed babe.«

She turned to go away from him And go with the Gypsy Davey, But the tears come tricklin' down her cheeks To think of her blue-eyed baby, To go with the blue-eyed babe.	She smiled to leave her husband dear Pretty little blue-eyed babe.
---	---

»Take off, take off your buckskin gloves Made of Spanish leather, And give to me your lily white hand We'll ride home together, And we'll ride home again.«	Give to me your lily white hair And we'll ride back home together
---	--

»I'm not take off my buckskin gloves Made of Spanish leather, I'll go on my way from day to day	No, I won't take off my buckskin gloves They're made of Spanish leather
---	--

To be with the Gypsy Davey,
 To go with the Gypsy Dave,
 Sing with the Gypsy Davey,
 Go with the Gypsy Dave.«

And sing with the Gypsy Davy
 That song of the Gypsy Dave
 That song of the Gypsy Davy
 That song of the Gypsy Dave.

Som det fremgår af sammenstillingen, fortælles historien på fuldstændig samme måde i de to versioner. Alle de karakteristiske træk fra balladegenren fastholdes i Dylans version: f.eks. gentagelserne mellem vers 3 og 4, mellem 5 og 6 og mellem vers 8 og 9. Også anvendelsen af formelagtig sprogbrug gentages: f.eks. vers 2, hvor hestene bliver sadlet, og vers 3, hvor det beskrives, at de når frem til et bestemt sted. Den eneste markante forskel mellem Dylan and Guthrie er faktisk, at Dylan i vers 8 nævner »lily white hand« i stedet for Guthries lidt overraskende »lily white hair« – og derved kommer Dylan meget mere i overensstemmelse med traditionen, hvor det at tage en kvindes liljehvide/mælkehvide hånd er en af de hyppigst forekommende formler.⁹ Den vigtigste pointe her er, at den version, som Guthrie fremfører, har gjort så stort indtryk på Dylan, at han fastholder og forsøger at fastfryse den version som den »rigtige«.

Det, vi ser her, er den unge Dylan, som er ved at tilegne sig traditionens sprog. Han er helt afhængig af sit forlæg, som han følger næsten slavisk. Selv Guthries særlige udtale af »camplin« (vers 4) i stedet for »campin« bliver troligt reproduceret af Dylan. Her er han stadig lærling og i dyb veneration for sit forbillede. På optagelsen fra 1961 laver Dylan faktisk en »false start«, idet han begynder balladen med »when the lord came in«. Han standser abrupt og ændrer det til »when the boss came home« (hvilket er den frase, Guthrie anvender, og som han helt klart ønsker at imitere her). De oprindelige engelsk-skotske balladeversioner (som Dylan måske også har lyttet til) havde naturligvis ordet »lord«.¹⁰

Men tiderne vil ændre sig, og som han kommer længere hen i sin karriere, bliver Dylan mere bevidst om sine egne evner, og han kommer til at bevæge sig hjemmefant i traditionens sprog.

The Carter Family

I 1940'erne var der i USA andre versioner af denne kendte balladehistorie i omløb, også på tilgængelige indspilninger. Familien Carter var en af de mest indflydelsesrige grupper inden for folkemusikken, og de havde gjort det til deres speciale at synge versioner af gamle britiske og amerikanske ballader og sange. En af disse sange var ikke overraskende en variant af den gamle »The Gypsy Laddie«, som i deres version kom til at hedde »Black Jack Davy«. Den er meget kortere end den version, som Guthrie sang, men den er interessant her, fordi Dylan i 1992 laver sin egen version af »Black Jack Davy«, som på en måde kan ses som en kompilation af de to varianter.

Dylan er selv meget bevidst om Carterfamiliens betydning for den amerikanske sangtradition, og i en af sine Theme Time Radio Hour-udsendelser kalder han Carterfamilien »the most influential group in country music history«. ¹¹ I Carterfamiliens version lokker »sigøjneren« kvinden med penge til at forlade sin mand, og kvinden er mere end villig til at drage med ham (hun smider straks skoene og følger ham ufortrødent). Men herfra springer historien direkte til den dramatiske afslutning, hvor kvinden siger, at hun foretrækker at blive liggende på den kolde jord ved Black Jack Daveys side. Der er blot fem vers i Carterfamiliens version, men de fortæller den samme gamle historie, selvfølgelig i knap så mange detaljer. Dylan vil også have kendt til denne version. Carterfamilien indspillede den oprindeligt i 1940, og den kom med på Harry Smiths meget

berømmede opsamling *Anthology of American Folk Music* vol. 4, som blev udgivet i 1950'erne, og som blev en slags bibel for alle de nye folkesangere, der kom frem i de tidlige 1960'ere. Som Greil Marcus nævner i sin bog om tilblivelsen af Dylans såkaldte »The Basement Tapes«, er Harry Smiths antologi »the founding document« for hele »the folk revival«. Og han citerer Dylans samtidige sangerkollega Dave van Ronk for at sige, at »The *Anthology* was our bible ... We all knew every word of every song on it, including the ones we hated«. ¹² Suze Rotolo gør sig i sin erindringsbog tilsvarende overvejelser, idet hun dog tager hele autenticitetsspørgsmålet med mere end et gran salt:

Back in those days, the study of the origins of traditional music was a passion among musicians. Some folksingers believed they had to perform a song authentically in the traditional style with no deviation from the way the original singer sang it on the scratchy old LPs they listened to, taken primarily from Harry Smith's *Anthology of American Folk Music*; those recordings were the Holy Grail. A folksinger who dared reinterpret a traditional song by adding a personal inflection of some sort was scorned as inauthentic. Yet most of these performers were about as authentic as Las Vegas. ¹³

Som det fremgår, var det vigtigt for de unge folkesangere på det tidspunkt at imitere deres forlæg så tæt som muligt. De skulle være »autentiske« i forhold til deres inspirationskilder, som jo blev opfattet som udtryk for den »ægte« traditionelle vare. Det var den fremherskende filosofi i folkemusikmiljøet. Men – som Rotolo så præcist skriver – var meget af det blot en facade, som mange af sangerne tillagde sig, og et romantisk ideal, som man (naturligvis) ikke kunne leve op til. Man kunne forsøge at efterligne sangene på Harry Smiths udgivelse – men i virkeligheden var

disse jo heller ikke udtryk for den »oprindelige«, »autentiske« folketradition. Sangene på pladen er blot (yderligere) eksempler på, hvilke viser der er blevet sunget i tidernes løb – og hvordan de er blevet sunget – på det tidspunkt.

Black Jack Davey

Det er interessant at se, hvad der sker, når Dylan næste gang tager historien om »The Gypsy Laddie« under behandling – og det gør han på albummet *Good As I Been to You* fra 1992. 1980'erne opfattes ofte som en kunstnerisk lidt tør periode i Dylans karriere, og albummet *Under the Red Sky* fra 1990 gjorde ikke meget til at genstarte Dylans kreative åre. Noget måtte der ske, og så var det måske på tide igen at vende tilbage til rødderne. Og det er faktisk, hvad Dylan gør med de to album *Good as I Been to You* (1992) og *World Gone Wrong* (1993), hvor han genoptager den akustiske stil og præsenterer sine versioner af gammelt folkeligt materiale. Dette var et markant skift hos Dylan, og det er bl.a. af Chris Morris blevet karakteriseret som »cleansing his artistic palate.«¹⁴ Dylan er helt bevidst om, hvor vigtige disse gamle sange er for ham som kunstner. Således fortalte han John Pareles i et *New York Times*-interview i 1997: »Those old songs are my lexicon and my prayer book ... You can find all my philosophy in those old songs.«¹⁵

Og her tænker Dylan på alle aspekter af den folkelige tradition, som han har øst af: dramaet i de traditionelle historier, de skæbnekrafter, som menneskene er underlagt, portrætteringen af arketypiske karakterer, men også selve den form, som disse historier er fortalt i. Dylan skriver i sin *Chronicles*, at »The folk-singers could sing songs like an entire book, but only in a few verses« (s. 39) og senere s. 51:

I couldn't have come up with anything comparable or halfway close to the folk song lyrics I was singing to define the way I felt about the world. I guess it happens to you by degrees [...]. You want to write songs that are bigger than life. You want to say something about strange things that have happened to you, strange things you have seen. You have to know and understand something and then go past the vernacular.¹⁶

Og det var det digteriske sprog, Dylan gradvis tilegnede sig – til perfektion.

I »Black Jack Davey« drejer det sig ikke om, at Dylan solidarisk gengiver en enkelt inspirationskildes version af den gamle historie, sådan som han gjorde tidligere. Dylan præsenterer derimod »sin« version ved at sammenstykke to tidligere versioner: den, han selv sang i 1961 (under stor inspiration af Woody Guthrie), og den version, som Carterfamilien sang i 1940 – og som blev indspillet på Harry Smiths *Anthology*. Sangen er således bygget op af helt traditionelle elementer: Carterfamilien er inspiration for begyndelsen og slutningen af Dylans version, og den centrale narrativ er bygget på Guthries oprindelige version.

Herunder bringes Dylans fulde version fra 1992 (i kursiv), med angivelse af de vers fra henholdsvis Guthrie og Carter, som Dylan har anvendt som inspiration:

Dylan 1992 – »Black Jack Davey«

*1. Black Jack Davey come a-ridin' on back
A-whistlin' loud and merry
Made the woods around him ring
And he charmed the heart of a lady
Charmed the heart of a lady*

2. »How old are you, my pretty little miss
How old are you, my honey?«
She answered to him with a lovin' smile
»I'll be sixteen come Sunday
Be sixteen come Sunday«

3. »Come and go with me, my pretty little miss
Come and go with me, my honey
Take you where the grass grows green
You never will want for money
You never will want for money

Carter 1940 1-3

Black Jack Davey came running through the woods
And he sang so loud and gaily
Made the hills around him ring
And he charmed the heart of a lady / and he charmed the heart
of a lady

How old are you my pretty little miss
How old are you my honey.
She answered him with a silly little smile
I'll be sixteen next Sunday / I'll be sixteen next Sunday

Come go with me my pretty little miss
Come go with me my honey,
I'll take you across the deep blue sea
Where you never shall want for money / where you never shall
want for money.

4. »Pull off, pull off them high-heeled shoes
All made of Spanish leather
Get behind me on my horse
And we'll ride off together
We'll both go off together«

5. Well, she pulled off them high-heeled shoes
Made of Spanish leather
Got behind him on his horse
And they rode off together
They rode off together

Carter 4

She pulled off her high heeled shoes
They were made of Spanish leather,
She put on those low heeled shoes
And they both rode off together / both rode off together.

6. At night the boss came home
Inquiring about this lady
The servant spoke before she thought
»She's been with Black Jack Davey
Rode off with Black Jack Davey«

7. »Well, saddle for me my coal black stud
He's speedier than the gray
I rode all day and I'll ride all night
And I'll overtake my lady
I'll bring back my lady«

8. Well, he rode all night till the broad daylight
'Till he came to a river ragin'

*And there he spied his darlin' bride
In the arms of Black Jack Davey
Wrapped up with Black Jack Davey*

Guthrie 1-3

It was late last night when the boss came home
he's askin' 'bout his lady
The only answer that he received,
»She's gone with the Gypsy Davy,
She's gone with the Gypsy Dave.«

Go saddle for me my buckskin horse
And a hundred dollar saddle.
Point out to me their wagon tracks
And after them I'll travel,
After them I'll ride.

Well I had not rode to the midnight moon,
When I saw the campfire gleaming.
I heard the notes of the big guitar
And the voice of the gypsies singing
That song of the Gypsy Dave.

*9. »Pull off, pull off them long blue gloves
All made of the finest leather
Give to me your lily-white hand
And we'll both go home together
We'll both go home together«*

*10. Well, she pulled off them long blue gloves
All made of the finest leather
Gave to him her lily-white hand*

*And said good-bye forever
Bid farewell forever*

Guthrie 8

Take off, take off your buckskin gloves
Made of Spanish leather;
Give to me your lily-white hair
And we'll ride back home together
We'll ride home again.

*11. »Would you forsake your house and home
Would you forsake your baby?
Would you forsake your husband, too
To go with Black Jack Davey
Ride off with Black Jack Davey?«*

*12. »Well, I've forsaken my house and home
And I'll forsake my baby
I'll forsake my husband, too
For the love of Black Jack Davey
Love my Black Jack Davey«*

Guthrie 5-6

Have you forsaken your house and home?
Have you forsaken your baby?
Have you forsaken your husband dear
To go with the Gypsy Davy?
And sing with the Gypsy Davy?
The song of the Gypsy Dave?

Yes I've forsaken my husband dear
To go with the Gypsy Davy,

And I've forsaken my mansion high
 But not my blue-eyed baby,
 Not my blue-eyed babe.

*13. »Last night I slept in a feather bed
 Between my husband and baby
 Tonight I lay on the river banks
 In the arms of Black Jack Davey
 Love my Black Jack Davey«*

Carter 5

Last night I lay on a warm feather bed
 Beside my husband and baby
 Today I'll lay on the cold, cold ground
 By the side of Black Jack Davey / By the side of Black Jack Davey.

Når vi sammenstiller disse versioner, ser vi klart en udvikling i, hvordan Dylan forholder sig til traditionen i sammenligning med den første »Gypsy Davey« fra 1961. Her er der ikke tale om, at Dylan ser det som sin opgave at »reproducere ordret«, hvad han har hørt. Her er han i færd med at gendigte på et traditionelt grundlag. Hvad vi ser, er den modnede Dylan, der sammenstykker sin egen version, som har ligheder med de to forlæg, men som også afviger på mange punkter. Og disse afvigelser finder dog sted inden for traditionens rammer.

Indledningen til Dylans version bygger i meget høj grad på Carterfamiliens version, og Dylan afspejler gentagelserne mellem vers 2 (linje 1 og 2) og vers 3 (linje 1 og 2). Til gengæld lover forfæderen blot at bringe hende til det sted, hvor »the green grass grows« (vers 3, linje 3), hvorimod Carterfamiliens version vil bringe hende over det store dybe hav.

Midterstykket i Dylans version genfindes hverken hos Carter eller Guthrie, men er karakteriseret ved at være bygget op af helt traditionelle sproglige greb, i form af balladeformler (vers 7, vers 9) og gentagelser mellem versene 4 og 5, 7 og 8, 9 og 10, 11 og 12. Hermed får han sangen til at hænge sammen – på en ny måde. Det er interessant at se, hvorledes Dylan i sin gendigtning af sangen i indledningen bibeholder de traditionelle gentagelsesmønstre i teksten – og ikke mindst, at han også indfører nye typer af gentagelser (hvilket er helt i den folkelige balladetraditions ånd).¹⁷ Faktisk har sprogbrugen i »Black Jack Davey« en ældre sprogtone over sig, end tilfældet var med »Gypsy Davey«, og næsten hvert vers indgår i en eller anden relation med de andre. Dette forhold ændrer sig radikalt, når vi kommer til den seneste Dylanbearbejdning af denne balladehistorie i »Tin Angel«.

Der er selvfølgelig også den teoretiske mulighed, at Dylan kan have fundet sin inspiration andetsteds fra – og ikke selv har foretaget sammenstillingen af de to versioner. Men i realiteten betyder det ikke så meget, hvor og hvordan Dylan fandt sin inspiration. Vigtigt i denne forbindelse er det, at Dylan på dette tidspunkt i sin karriere søger tilbage til den folkelige tradition og synger en version, som er karakteriseret ved at have alle de typiske balladetræk – også flere end »forlæggene«. Og Morris har tilsyneladende haft ret: Processen med at »rense ganen« i forbindelse med de to akustiske album fra 1992 og 1993 så ud til at lykkes for Dylan: Det næste selvstændige albumudspil var *Time Out of Mind* fra 1997 – og det viste klart, at Dylan var tilbage igen – i storform og med høj kunstnerisk kvalitet.

Tin Angel

Og man fristes til at sige, at »the rest is history« for Dylans vedkommende, idet han jo i sine senere album faktisk er gået fra succes til succes. Men alligevel er Dylan (naturligvis) ikke færdig med at lade sig inspirere af den folkelige tradition, ikke engang med historien om den bortførte kvinde og mandens efterfølgende fortrædeligheder. På albummet *Tempest* fra 2012 søger han igen tilbage til de folkemusikalske rødder, og her findes flere referencer til Dylans tidligere versioner af traditionelle ballader (f.eks. låner sangen »Scarlet Town« flere elementer fra »Barbara Allen«, som Dylan sang i sin tidlige karriere). Men her og nu er det sangen om »Tin Angel«, der tiltrækker sig opmærksomhed, for den er en ny genfortælling af den gammelkendte historie. Og »Tin Angel« fortæller, især i starten, historien på næsten helt samme måde, som vi har set tidligere. Men bortset herfra tegner sangen et meget nuanceret billede af det samlede narrative forløb over sine i alt 28 vers.

Indledningen til sangen strækker sig over fem vers, og det narrative spænd fra det øjeblik, hvor ægtemanden får nys om hustruens bortførelse, og til han reagerer ved at ride efter de bortløbne, lyder som noget, vi har hørt før:

- 1) It was late last night when the boss came home
To a deserted mansion and a desolate throne
Servant said: »Boss, the lady's gone
She left this morning just 'fore dawn«

- 2) »You got something to tell me, tell it to me, man
Come to the point as straight as you can«
»Old Henry Lee, chief of the clan
Came riding through the woods and took her by the hand«

- 3) The boss he lay back flat on his bed
He cursed the heat and he clutched his head
He pondered the future of his fate
To wait another day would be far too late
- 4) »Go fetch me my coat and my tie
And the cheapest labor that money can buy
Saddle me up my buckskin mare
If you see me go by, put up a prayer«
- 5) Well, they rode all night, and they rode all day
Eastward, long down the broad highway
His spirit was tired and his vision was bent
His men deserted him and onward he went

Der er mange sproglige ekkoer i denne indledning: Sangens første linje erindrer vi fra første vers, første linje i »Gypsy Davey« og fra »Black Jack Davey« vers 6, linje 1. Og ægtemandens resolute reaktion med at få sadlet sine heste (»Tin Angel« vers 4 linje 3) genfindes ligeledes i både »Gypsy Davey« (vers 2, linje 1) og »Black Jack Davey« (vers 7, linje 1) – inklusive gentagelsen af, at de rider længe »all night and all day«. Og »Tin Angel« udmærker sig ved i denne indledning at være meget traditionel, idet Dylan i vers 2, linje 4 anvender den gamle balladeformel »to take somebody by the hand«, som kendes fra et utal af viser, og som viser, at bortførelsen foregår med seksuel hensigt.

Efter nogen tid lykkes det så for ægtefællen og hans mænd at opspore kvinden og »sigøjneren« – denne gang under navnet Henry Lee, Chief of the Clan.¹⁸ Det kommer til en uundgåelig konfrontation mellem de to mandlige kamphaner – men i modsætning til både »Gypsy Davey« og »Black Jack Davey« bliver den iltre ægtemand her dræbt af bortføreren med en pistol,

hvilket medfører, at den bortførte kvinde, som oprindeligt fulgte velvilligt med – måske lidt sent – indser, at »all husbands are good men / as all wives know« (vers 24, linje 3). Og hun tager nu pludselig sagen i egen hånd og dræber først sin bortfører/elskede, og dernæst – i en smuk balladeagtig klassisk scene – dræber hun sig selv. Tragedien er total med de tre hovedpersoner på lit de parade, og på dette sted i fortællingen er sangen klædt i en næsten Barbara Allen-formulering, idet kvinden udsiger følgende over sin mands afsjælede legeme: »You died for me / Now I'll die for you« (vers 27, linje 3). Det er tragisk, grænsende til det patetiske, men en effektiv udgang på en dramatisk historie, hvor Dylan samtidig skaber en sproglig ramme for sin fortælling ved at lade begravelsesfølget drage gennem landsbyerne »all night and all day« (vers 28, linje 4). Hermed afsluttes det drama der begynder, da ægtemanden sætter efter de bortløbne og rider hele natten og hele dagen (vers 5, linje 1).

Hvad er det så, Bob Dylan er i færd med i »Tin Angel«? Den korte genfortælling af historien ovenfor falder stort set inden for rammerne af den traditionelle ballade. Men hvis vi ser nærmere på teksten og studerer de enkelte sproglige formuleringer, åbenbares et andet billede, som mere end antyder, at det er noget andet end en rent folkelig ballade, som vi har at gøre med her. De mange traditionelle træk står nemlig i kontrast til en lange række formuleringer, der trækker i en helt anden retning end traditionel digtning. Som den moderne digter, Dylan også er, psykologiserer han f.eks. lystigt i beskrivelsen af sine personer, og vi følger deres overvejelser og begrundelser for handling på en meget direkte måde:

Da ægtemanden får at vide, at hans hustru er blevet bortført, griber han ikke umiddelbart til handling, men lægger sig på sengen og overvejer, hvad han skal gøre: »He pondered the future of his fate« (vers 3). Og da han i vers 6 kommer frem til de bortløbnes

opholdssted, bliver hans sindstilstand meget nøje beskrevet: »His forehead pounding in his skull / Heavy heart was racked with pain / Insomnia raging in his brain« (vers 6, linje 2–4). Sådanne internaliserende personskildringer kendetegner en individuel digtning og ligger fjernt fra den gamle folkelige balladetradition.

Dylan leger også med persontegningen på andre måder: Således beskrives ægtemandens ansigt i vers 11 (linje 4) som havende: »all the nobility of an ancient race«, samtidig med at han – noget mindre helteagtigt – »ran his fingers through his greasy hair« (vers 9, linje 4), da han nærmer sig de to bortløbne. Og på netop dette sted i narrativen indfører Dylan en markant anakronisme: Da ægtemanden når frem, tager han sin hjelm af og lægger sit »cross-handled sword« (vers 7, linje 1), hvilket jo tyder på, at handlingen foregår i en middelalderlig kontekst. Men dette negeres hurtigt i næste vers, da ægtemanden bøjer sig og »cut the electric wire« (vers 8, linje 1), så slottet kan henligge i mørke til de kommende mørkets gerninger.¹⁹

Dylans humoristiske tilgang til den dramatiske historie afsløres i en række andre formuleringer: Da ægtemanden i vers 3 har overvejet, hvordan han vil agere på nyheden om, at hustruen er løbet bort, anmoder han om at få stillet sine heste til rådighed (hvilket er en helt traditionel, formelagtig handling), men formuleringen er noget særegen, idet selve ordren »Saddle me up my buckskin mare« (vers 4, linje 3) bliver foregrebet af »Go fetch me my coat and my tie / And the cheapest labor that money can buy« (vers 4, linje 1–2). En sådan begrundelse passer jo ikke helt i en heroisk fortælling, hvor en ægtemand ikke burde spare nogen omkostning, men straks kaste alt, hvad han har i hænderne, for at redde sin hustru fra en skæbne, der er værre end døden.

Og den samme lette tone i dialogen møder vi i vers 10, hvor Henry Lee tilsyneladende har en forudanelse om, at en mand har nærmet sig deres skjulested, men kvinden affærdiger ham

med »Don't worry about him, he wouldn't harm a fly« (vers 10, linje 4), selv om historien kort efter resulterer i tre dødsfald. Og fornærmelserne fortsætter, idet ægtemanden i vers 16 karakteriserer Henry Lee som »He's a gutless ape with a worthless mind« (vers 16, linje 4).

Fortælleren tillader sig også at gøre sig lystig over handlingen: Da Henry Lee har affyret sit dræbende skud mod ægtemanden, som nu ligger hjælpeløs på gulvet, lyder den skælmske kommentar: »It would take more than needle and thread / Bleeding from the mouth, he's as good as dead« (vers 21, linje 3-4). Og netop hvor historien når sit dramatiske højdepunkt – i konfrontationsscenen mellem de tre hovedpersoner – bliver handlingen lidt uklar og forvirrende, idet den hurtige dialogudveksling kan gøre det vanskeligt præcist at henføre stemmerne til de enkelte personer, og det kan være lidt vanskeligt at identificere, hvem der skyder først. Og på et tidspunkt er det, som om sproget bryder sammen, idet det i meningsudvekslingen hedder »You made a monkey of me, what and for why?« – i stedet for »why and what for« (vers 18, linje 4). Vi møder også hurtige skift i sindsstemning i den høj-dramatiske konfrontation: Da de to bortløbne bliver overrasket af ægtemanden, stirrer kvinden vantro på ham »with a hatred that could hit the skies« (vers 12, linje 2), og kort tid efter slår hun sin elsker ihjel med denne begrundelse: »all husbands are good men, as all wives know« (vers 25, linje 3). Og for at sætte trumf på ender hun med at begå selvmord for hans skyld, idet hun siger til sin døende mand: »You died for me, now I'll die for you / She put the blade to her heart and she ran it through« (vers 27, linje 3-4). Dette er en typisk udgang på en tragisk ballade, men den får unægtelig en anden valør i den kontekst, den optræder i her.

Alle disse bemærkninger kaster et sarkastisk skær over den tragisk-dramatiske historie. »Tin Angel« er helt klart bygget over den traditionelle ballade, men »something is happening

here«, og selv en Mr. Jones kan ikke undgå at se for sit indre blik et billede af Dylan, som – med et blink i øjet – (gen)fortæller en gammel historie, men gør det med så stor virtuositet, at det potentielt tragiske element modsvares af overskudshumor, med mange anakronistiske tiltag og vendinger.

De tilbageblevne elementer fra Dylans tidligere versioner af »Black Jack Davy« og »Gypsy Davey« bliver her taget under særlig kærlig behandling, og Dylan er helt bevidst medfortolkende i den evindelige proces, som de gamle viser har været igennem. Som han selv siger i sit radioshow: »You know a lot of early blues and folk songs have lyrics that are passed around from performer to performer. Each one putting their own spin on it, with the lyrics kinda floating from person to person.«²⁰ Og han giver i »Tin Angel« sig selv stor poetisk frihed til at gendigte historien helt efter eget hoved.

Han underminerer sin historie ved at præsentere umulige sammenhænge, som han placerer sine personer i – og vi ender med et typisk dylansk univers, hvor der til stadighed er plads til fortolkning af, hvad der egentlig menes. Det er, som om der ikke kan tages endelig beslutning, om det er en heroisk dramatisk historie eller en letbenet pastiche over en alt for gammel genre.

Og i Dylans tilfælde er det nok lidt af begge dele.

En sanger krydser sit spor

Det interessante ved rodsrud og rødder, der skyder på ny, er, at man ikke altid ved, hvad der kommer ud af dem. Sommetider kommer der en fuldendt kopi af moderplanten, men til andre tider (også selv om det ikke er egentlige vildskud) kan der komme nye og spændende varianter. Og hele spektret lader til at komme i brug, når det drejer sig om Bob Dylan og hans forhold til den tradition, han har forholdt sig til i så mange år.

Igennem hele sin karriere har Dylan haft et godt øje til folkemusikkens rødder, når det gælder om at finde (ny) inspiration. I de første år tilegnede han sig den folkelige sangtraditions fortællegreb. Han efterlignede/kopierede meget præcist, hvad han havde hørt og læst rundtomkring – på plader, i bøger, hos andre sangere. Senere viste han med stor virtuositet, at han kunne beherske de narrative redskaber i sin egen gendigtning af ballader, og endelig viser »Tin Angel«, at han hen imod slutningen af karrieren bevæger sig overlegent rundt i materialet og betragter det på ny fra alle sider. Dylan forholder sig aktivt skabende til den tradition, han er vokset op med: Han tilføjer elementer og fjerner andre, hvilket er en helt traditionel måde at tilgå materialet på. Han bearbejder sit udgangspunkt kreativt, og ikke bare kopierende. Dylans virtuositet er langt mere end blot og bart plagiat, hvilket også Kevin Dettmar med rette gør opmærksom på:

So much has been written by this point about Dylan and plagiarism that new work is hardly possible without extensive outright quotation – or a lot of plagiarism. By now we can stop debating whether or not Bob Dylan has built some of his songs through a process of intertextual reference – it's an essential part of his technique and a fundamental part of creativity writ large.²¹

Spørgsmålet om plagiat stilles typisk helt forkert, når talen er om den folkelige tradition, som jo netop lever og ånder af at blive taget op igen og igen i nye sammenhænge og i nye formater. Den folkelige tradition ville uden tvivl gå i glemmebogen, hvis der ikke var tale om, at man (sangerne) lånte og stjal lidt fra hinanden hele tiden og tilpassede sangene nye sammenhænge. Inspiration på denne måde er jo en form for kærlighedstyveri – en slags »love and theft« for nu at blive i Dylans univers.²²

Og Dylan selv er ikke fremmed for den opfattelse, idet han prøver at opsummere sin baggrund som kunstner i de allersidste sætninger af sin »autobiografiske« *Chronicles*, hvor han inddrager både folketraditionen og de højere magter:

The folk music scene had been like a paradise that I had to leave, like Adam had to leave the garden. It was just too perfect ... The road out would be treacherous, and I didn't know where it would lead but I followed it anyway. It was a strange world ahead that would unfold ... Many got it wrong and never did get it right. I went straight into it. It was wide open. One thing for sure, not only was it not run by God, but it wasn't run by the devil either.²³

Og netop hvad angår den folkelige tradition, kan han ses hele tiden at være i bevægelse og gå frem og tilbage mellem sine inspirationskilder: samme historie, samme persongalleri, men med en lille ændring i fokus, især hvad angår den kvindelige aktør.

Kvinderne synes at spille en vigtig rolle i historien om »The Gypsy Laddie«, som jeg har fulgt over 50 år i Dylans karriere – også selv om titlerne måtte antyde, at sangene handler om mænd. Kvinderne i »Gypsy Davey« og »Black Jack Davey« får det sidste ord – uden at være aktivt handlende – og opnår tilsyneladende, hvad de vil, nemlig friheden fra deres ægtemand. Men det er vel ikke emancipation i egentlig forstand, men snarere en mandlig (drømme)fortolkning af, hvordan man ville ønske, at kvinder kunne følge deres drifter – uden skam.

Kvinden i »Tin Angel« er aktivt handlende i ekstrem grad og får to liv på sin samvittighed: Hun slår sin bortfører ihjel – efter at hun har belært ham om, at ægteskabet er en god institution – og dernæst slår hun sig selv ihjel, idet hun erklærer sin kærlighed til den ægtemand, som bortføreren/hendes elsker netop har slået ihjel. Men hustruens handlekraft er et resultat af

den interne kamp mellem modstridende følelser. I det afgørende øjeblik i historien falder alt sammen for hende (og for os, der lytter med på sangen): Alt er et virvar: Hvem udfører hvilken handling hvornår? Rollerne virker utydelige. Hvem siger hvad i den dramatiske dialogscene? Hvilken af de to mænd vil kvinden »egentlig« gerne følge? Det er dramatisk og uforudsigeligt. Tragedien lurker lige om hjørnet, men Dylan tager luften ud af den tragiske ballon, bl.a. ved hjælp af de sproglige finurligheder, der er beskrevet ovenfor.

Hvor dialogen i de to første udgaver af historien ofte er formelagtig og bundet i traditionelle gentagelsesmønstre, er den i »Tin Angel«²⁴ kaotisk og forvirrende og understreger den tumultariske mordscene, hvor alle tre hovedpersoner dør. Men til slut bindes den traditionelle balladeagtige sløjfe, idet alle dør, og de stedes til hvile i samme grav. Men – ulig »Bonny Barbara Allan« – vokser der ikke en rose op, som kan sammenslynge de dødes sjæle. Tragedien er ikke fuldendt – og det stemmer fint overens med den letbenede tilgang, som fortælleren har til historien. Fortællingen har et tragisk udkomme, men det tragiske undermineres hele tiden af tekstens humoristiske, anakronistiske undertone. Dylan anvender traditionelle fortælletekniske greb, men han fortæller en moderne historie, hvor (køns)rollerne ikke synes klart definerede.

Bob Dylan er på en og samme tid bevarer og fornyer af den folkelige tradition. Over de sidste 50 år har han holdt liv i den gamle ballade om »The Gypsy Laddie«, og han har formået både at gengive originalen og tilsætte nye perspektiver til historien. Det er det, de bedste folkelige sangere kan. Dylan er ikke og har aldrig været for fastholdere. De konceptuelle rødder viser stadig sangerens søgende sjæl, som finder inspiration i og fortolker de gamle balladehistorier på nye måder.

Noder

- 1 Latham, *The World of Bob Dylan* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), loc 521.
- 2 Latham, *The World of Bob Dylan* (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), loc 459.
- 3 Se f.eks. Douglas Brinkleys 2020-interview med Dylan i *New York Times*, »Bob Dylan Has a Lot on His Mind« (12.6.2020).
- 4 Bronson, *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads* (Princeton: Princeton University Press, 1976), 349.
- 5 Child, *The English and Scottish Popular Ballads* (New York: Dover Publications, 1965, vol. IV), 61.
- 6 Her i en version fra 1941, indsamlet af Alan Lomax (Bronson nummer 200.8).
- 7 Vi ved, at han havde kendskab til de engelsk-skotske ballader, jf. hans bemærkning »I had heard a Scottish ballad on an old 78 record that I was trying to really capture the feeling of, that was haunting me«. Og faktisk lader det til, at det var fra den skotske sanger Jeannie Robertsons version af »Mary Hamilton«, at han fik inspiration til melodien til »The Lonesome Death of Hattie Caroll« (Heylin, *Revolution in the Air* (Chicago: Chicago Review Press, 2009), 168.
- 8 Richard A. Reuss, »Woody Guthrie and His Folk Tradition«. *The Journal of American Folklore* 83 (1970): 273-303.
- 9 Se Andersen, *Commonplace and Creativity* (Odense: Odense University Press, 1985), 161-174, som beskriver brugen af denne formel i de engelsk-skotske traditionelle ballader.
- 10 Som et kuriosum kan nævnes, at Gypsy Daveys navn forekommer i Dylans »Tombstone Blues«: »Gypsy Davy with a blowtorch he burns down their camps / With his faithful slave Pedro behind him he tramps / With a fantastic collection of stamps / To win friends and influence his uncle.«
- 11 <http://www.themetimeradio.com/episode-11-flowers/> (hørt 12.5.22).
- 12 Marcus, *Invisible Republic* (London: Picador, 1997), loc 87 og 88.
- 13 Rotolo, *A Freewheelin' Time* (New York: Broadway Books, 2008), loc 1797.
- 14 Morris, *Together Through Life*. (Los Angeles: Rothco Press, 2016), loc 1536.

- 15 Pareles, »A Wiser Voice Blowin' in the Wind«, *New York Times*, 28.9.1997.
- 16 Bob Dylan, *Chronicles. Volume One*. (London: Pocket Books 2005, først udgivet 2004), 51.
- 17 Den samme teknik anvender han også i en af de sange, som han selv har skrevet: »Boots of Spanish Leather«. Den er bygget op af alle de traditionelle karakteristika: en kort dramatisk historie fortalt ved hjælp af gentagelser, faste udtryk mv. Se Andersen, »Boots of Spanish Leather« (Odense: Odense Universitetsforlag, 2013). Og det bliver endnu mere balladeagtigt, når man undersøger de mange versioner, som Dylan har sunget af netop denne sang. Her viser der sig igen et traditionelt mønster, idet han gennem sine mange fremførelser af sangen ændrer den gradvis på en helt traditionel måde. Se Andersen, »How Many Boots Can One Man Have?« i *The Bridge* no 55 (summer 2016: 33-47).
- 18 Henry Lee er en figur, der optræder som outlaw-helt i andre ballader, herunder »Young Hunting« (Child nr. 68).
- 19 Det er naturligvis en morsomhed, men er det også en subtil henvisning til myten om, at Pete Seeger ønskede at hugge de elektriske ledninger over med en økse, da Dylan spillede sit første elektriske sæt på Newport Festivalen i 1965? (Nej, det er vist at gå for vidt.)
- 20 *Theme Time Radio Hour*. Episode 68 (»Presidents«).
- 21 Dettmar, »Borrowing« (Cambridge: Cambridge University Press, 2021), loc 6895.
- 22 Se også Andersen, »Though This be Plagiarism – Yet There is Method in It«. I *New Approaches to Bob Dylan*, redigeret af Anne-Marie Mai. (Odense: University Press of Southern Denmark, 2020), 149-168.
- 23 Dylan, *Chronicles*, s. 292.
- 24 »Tin Angel« er en noget overraskende titel på denne sang, men også titlen har rødder tilbage til fortiden. The Tin Angel er titlen på Odettas første album (som indeholder blues og folk), det er navnet på en restaurant i Greenwich Village, og det er endelig titlen på en sang af Joni Mitchell, som bl.a. beskriver, hvordan hun mødte en kæreste på en cafe i Bleecker Street – og i denne gade ligger cafeen »The Bitter End«, hvor Dylan bl.a. optrådte i de tidlige 60'ere. Alle disse henvisninger kan spille ind her.

Bibliografi

- Andersen, Flemming G. *Commonplace and Creativity. The Role of Formulaic Diction in Anglo-Scottish Traditional Balladry*. Odense: Odense University Press, 1985.
- Andersen, Flemming G. »Boots of Spanish Leather« – en traditionel ballade? I *Hvor dejlige havfruer svømmer. Om Bob Dylans digtning*, redigeret af Anne-Marie Mai et al., p. 33–57. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2013.
- Andersen, Flemming G. »How Many Boots Can One Man Have? A Note on Dylan's 'Boots of Spanish Leather' in Transmission«. *The Bridge* no 55 (summer 2016): 33–47.
- Andersen, Flemming G. »Though This be Plagiarism – Yet There is Method in It: Dylan's Inspiration from Tradition«. I *New Approaches to Bob Dylan*, redigeret af Anne-Marie Mai, p. 149–168. Odense: University Press of Southern Denmark, 2020.
- Brinkley, Douglas. »Bob Dylan Has a Lot on His Mind«, *New York Times*. 12.6.2020.
- Bronson, Bertrand, H. (red.). *The Singing Tradition of Child's Popular Ballads*. Princeton: Princeton University Press, 1976.
- Child, Francis James (red.). *The English and Scottish Popular Ballads*. Genuddgivet i 5 bind. New York: Dover Publications, 1965.
- Dettmar, Kevin. »Borrowing«. I Sean Latham (red.). *The World of Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. [e-bog: www.cambridge.org/9781108499514].
- Dylan, Bob. *Chronicles. Volume One*. London: Pocket Books 2005 (først udgivet 2004).
- Dylan, Bob (vært). *Theme Time Radio Hour*. New York: Siriuws XM (radioprogram). 2006-2009.
- Heylin, Clinton. *Revolution in the Air. The Songs of Bob Dylan, 1957–1973*. Chicago: Chicago Review Press, 2009.
- Latham, Sean (red.). *The World of Bob Dylan*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021. [e-bog: www.cambridge.org/9781108499514].
- Marcus, Greil. *Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*. London: Picador, 1997.
- Morris, C. *Together Through Life. A Personal Journey with the Music of Bob Dylan*. Los Angeles: Rothco Press, 2016. [e-bog – ISBN: 978-1-945436-18-5].

- Pareles, John. »A Wiser Voice Blowin' in the Wind«. *New York Times*. 28.9.1997.
- Reuss, Richard A. »Woody Guthrie and His Folk Tradition«. *The Journal of American Folklore* 83 (1970): 273–303.
- Rotolo, Suze. *A Freewheelin' Time: A Memoir of Greenwich Village in the Sixties*. New York: Broadway Books, 2008. [e-bog : ISBN 978-0-7679-2912-7].

Diskografi

- Carter Family, The. »Gypsy Davy«. *Clinch Mountain Treasures*. Sony Records, 1991. CD.
- Dylan, Bob. »Gypsy Davey«. East Orange Tape, optaget februar–marts 1961 og tilgængelig på YouTube.
- Dylan, Bob. »Blackjack Davey«. *Good As I Been To You*. Columbia Records, 1992. CD.
- Dylan, Bob. »Tin Angel«. *Tempest*. Columbia Records, 2012. CD.
- Guthrie, Woody. »Gypsy Davy«. *A Treasury of Library of Congress Field Recordings*. Rounder Records, 1997. CD.

