

«Wonderful Sampler»

Radikal intertekstualitet hos den sene Bob Dylan

Amund Børdahl

Some of these bootleggers, they make pretty good stuff
Plenty of places to hide things here if
you want to hide 'em bad enough

BOB DYLAN, «SUGAR BABY», «*LOVE AND THEFT*» (2001)¹

Lots of places to hide things, you want to hide
them bad enough. Ain't like Easter eggs, like
Christmas presents. Like life and death.

LARRY BROWN, «KUBUKU RIDES (THIS IS
IT)», *FACING THE MUSIC* (1988)²

Bob Dylan vant, som vi vet, Nobelprisen i litteratur i 2016 for å ha «skapt nye poetiske uttrykk innenfor den store amerikanske sangtradisjonen». Begrunnelsen er like klok som den er kort. Den formulerer et argument for å gi Dylan en litteraturpris, den mister ikke av syne at det er en sanger det er snakk om, og den ivaretar spennet mellom original skaperkraft og tradisjons-tilknytning i Dylans verk. I et intervju rett etter pristildelingen omtalte Sara Danius, daværende sekretær i Svenska Akademien, Dylan som en stor poet i den engelskspråklige tradisjonen, «a

great poet in the English-speaking tradition». Så føyde hun til i samme åndedrett at han er «a wonderful sampler – a very original sampler».³ Det engelske ordet «sampler» betyr strengt tatt en samplemaskin, eller, i eldre betydninger av ordet, en som selger vareprøver, eller et broderi som blander stilarter. Det var neppe det Danius hadde i tankene da hun beskrev Dylan, selv om tampen brenner i alle disse betydningene. Med sampler sikter hun åpenbart til en kunstner, en poet, en låtskriver, som skaper kunst ved å sample eksisterende materiale, for på det viset å frembringe noe vidunderlig nytt og originalt.

Bob Dylan er altså en vidunderlig og veldig original sampler. Hans «nye poetiske uttrykk», hva enten vi tar formuleringen i betydningen nye bilder, rim og refrenger (Danius' utlegning i nevnte intervju), eller som nye kunsteriske uttrykk i en bredere forstand,⁴ oppstår ikke på bakgrunn av ingenting, men innenfor en tradisjon. Det vil nærmest per definisjon si innenfor en sammenheng der det nye allerede fins på forhånd. «Try to create something original, you're in for a surprise», uttalte den nyslåtte prisvinneren et halvt år etterpå i anledning den tredje og største bunken slagere fra The Great American Songbook som han forsynte fansen med på denne tiden, trippelalbumet *Triplicate* (2017).⁵ Få vil likevel benekte at den unge Dylan i sin eksplosive genialitet omkring midten av 1960-tallet skapte sanger som var nye og uhørte både utenpå og inni. Da Danius ble spurt av en journalist hvor hun ville foreslå at man begynte å lese årets nobelprisvinner, svarte hun med å anbefale den femti år gamle diktsamlingen *Blonde on Blonde*. Den er fantastisk, mente hun, i tråd med tradisjonen, får vi vel si. Ifølge litteraturkritikkens høye smaksdommer Harold Bloom viser poeter som William Wordsworth og Walt Whitman sitt verd det første tiåret; resten er lange etterspill, der det bare nå og da glimter til.⁶ Dylan sleper rundt på en rem av den samme huden, men bare unntaksvis har

han i årenes løp satt tempoet noe særlig ned av den grunn. Etter hvert har han imidlertid skrudd opp for lyden av den store amerikanske sangtradisjonen som han synger innenfor, og, parallelt med det, lagt seg tettere opp mot eksisterende tekster i sine valg av de ordene som han ved siden av sine egne evergreens vil synte.

«Wonderful» i «wonderful sampler», har det slått meg, kan også utlegges som «forunderlig». Det er noe forunderlig over Bob Dylans sampling, spesielt i senere år. Med senere år mener jeg det siste kvarte århundret omtrent, som kan sies å utgjøre en samlet fase i Dylans karriere eller livsverk. Perioden kan strekkes til å utgjøre en tredveårsperiode dersom vi inkluderer de to akustiske albumene med traditionals og coverlåter fra tidlig 1990-tall, *Good as I Been To You* (1992) og *World Gone Wrong* (1993). Eller vi kan velge «come back»-albumet *Time Out of Mind* fra 1997 som portal. Eller vi kan, og spesielt dersom talen er om sampleren Dylan, fremheve «*Love and Theft*» fra 2001 som det store gjennombruddet for en ny type gjenbruksestetikk eller -metode i Dylans sangskrivning – en estetikk eller metode som dette albumet navngir allerede i tittelen, med sitt lån av tittelen på Eric Lotts bok *Love and Theft* fra 1993 om *blackface minstrelsy* på amerikansk 1800-tall.⁷

Det forunderlige med Bob Dylans sampling består for det første i fenomenets omfang. Overalt dukker det opp brokker av eksisterende dikt og sanger, romaner, filmer og skuespill, og sangene han synger, er ofte mer eller mindre direkte, ofte ganske direkte, kalkert over eksisterende melodier og arrangementer. Dylans lån eller tyverier er ikke fullstendig kartlagt og blir det neppe noensinne heller. Takket være den ivrige, om enn spredte og ukoordinerte, innsatsen til dylanologene, ikke minst den typen dylanologer som publiserer sine forskningsfunn fortløpende på internett, er det imidlertid mulig å danne seg et stadig mer utførlig og detaljert inntrykk av Dylans tekstlige og musikalske forelegg.

For det andre skjer bruken av foreleggene i en forunderlig veksling mellom åpne allusjoner og skjulte sitater, mellom gammelt og nytt, fra fjern og nær. Det er ikke alltid lett å trekke grensene mellom kunstneriske intensjoner og tilfeldige kombinasjoner, mellom fortolkningsmessig distinkte og håndterbare størrelser, og fragmenter i fri flyt mot en allemannseid talestrøm av resirkulert språk. Dylan er *all over the place*. Selv om brorparten av det han gjør, kan relateres til den amerikanske sangtradisjonen og er i slekt med hva andre innenfor denne tradisjonen har holdt på med og holder på med, er han også her et hestehode foran alle andre. Dylan kan i sin gjenbruk av tekster og melodier ikke karakteriseres som annet enn radikal, eller revolusjonær om man vil,⁸ med mindre man vil ty til krassere ord som frekk og skamløs. Bortsett fra i opprørte innlegg på internettet slipper imidlertid Dylan unna med alt han foretar seg, slik en mestertyv må.

Mestertyven tas på fersken

Med «*Love and Theft*» og oppfølgeren *Modern Times* kom tyven Bob Dylan for alvor i rampelyset. «Who's This Guy Dylan Who's Borrowing Lines From Henry Timrod?» spurte *The New York Times* i september 2006, etter at en diskjockey i Albuquerque, Scott Warmuth, hadde hintet dem om innslagene på *Modern Times* fra sørstatspoeten Henry Timrod (1828–1867).⁹ Vi snakker om et drøyt dusin mer eller mindre omarbeidede fraser eller poetiske uttrykk fra åtte forskjellige Timrod-dikt, fordelt på fem av platens ti sanger. Også på åpningsspoet på «*Love and Theft*», «Tweedle Dum and Tweedle Dee», samt i filmsangen «Cross The Green Mountain» (2003), hadde Dylan lånt ord og formuleringer fra Timrod.

I sistnevnte sang er Timrod i lag med åtte andre poeter fra tiden omkring den amerikanske borgerkrigen.¹⁰ En av dem er Walt Whitman. Hans «Come Up from the Fields Father» (1865) leverer ord og innhold til den gripende nest siste strofen, om moren som mottar et brev om at sønnen er såret, men snart vil bli bedre, mens sannheten er at han er død:

A letter to mother came today
 Gunshot wound to the breast is what it did say
 But he'll be better soon, he's in a hospital bed
 But he'll never be better – he's already dead

Come up from the fields father, here's a letter from our Pete, /
 And come to the front door mother, here's a letter from thy dear
 son. [...] Sentences broken, *gunshot wound in the breast, cavalry
 skirmish, taken to hospital, / At present low, but will soon be better*
 [...] *See, dearest mother, the letter says Pete will soon be better. / Alas*
 poor boy, he will never be better [...] While they stand at home at
 the door he is dead already (originalens utheving)¹¹

Dette er bare et utdrag av Whitmans tåredryppende historie av et dikt, så vi legger greit merke til hvordan Dylan effektivt komprimerer sitt forelegg. Samtidig vil et kjennskap til forelegget berike vår oppfatning av Dylans strofe; forholdet mellom teksten og underteksten er en poetisk utveksling innenfor samme historiske og litteraturhistoriske horisont. Lånene fra Timrod og andre er innenfor den samme horisonten, men allusjonene er gjennomgående mer spredte og ubestemte, i alle fall om vi tar dem enkeltvis. Det er mer snakk om ord og vendinger som bidrar til den språklige og historiske koloreringen, med ett og annet skarpere tegnet innslag, som når Dylan runder av en av strofene med sluttsetningen i R.C. Waterstons «The Departed» (1857):

«But virtue lives, and cannot be forgot.» Poetisk pertinent virker også innmonteringen, når man først har fått øye på den, av en vending fra William Butler Yeats' forsvar for kunstens katarsis i et truet Europa anno 1936 i diktet «Lapis Lazuli»: «All men have aimed at, found and lost; / Black out; Heaven blazing into the head: / Tragedy wrought to its uttermost», heter det her.¹² «Heaven blazin' in my head, I dreamt a monstrous dream», synger Dylan i opptakten av sin elegi over den store amerikanske tragedien.

En plagiatdebatt pågikk allerede i kjølvannet av «*Love and Theft*», da med vekt på det drøye dusinet innslag fra den japanske legen og forfatteren Junichi Sagas mafiaroman *Confessions of a Yakuza*, som en engelsklærer og Dylan-fan i Japan, Chris Johnson (opprinnelig fra Minnesota), kom over da han trålte bøker i en bokhandel i Fukuoka.¹³ Funnet av Saga-sitatene førte til oppslag i *Wall Street Journal* og skapte blest om Sagas roman. «Please say hello to Bob Dylan for me because I am very flattered and very happy to hear this news», var forfatterens reaksjon. «We're flattered as hell, let's face it», la hans forlegger til. Forfatteren mente riktignok avslutningsvis i samtalen med *Wall Street Journal* at dersom Dylans plate skulle vise seg å komme i nytt opplag, ville en kreditering av romanen hans vært «honourable».¹⁴

Sagas skildring av livet i Tokyos underverden er for øvrig en pageturner. Man glemmer helt å tenke på Dylan i de tross alt ganske lange strekkene mellom hver gang man får ham midt i fleisen. Men selvsagt skjerper det leseappetitten at Dylan dukker opp et par ganger i rask rekkefølge allerede i begynnelsen av romanen. Første gang er når hovedpersonen minnes sin far, en butikkeier og utleier som hver nyttårsdag premierer de mest hardtarbeidende butikkmedarbeiderne sine med å forære dem et gullur, under stort seremoniell: «My old man would sit there like some feudal lord, with his back to some fancy flower arrangement.»¹⁵ Den

ustadige rabagasten i Dylans «Floater (Too Much To Ask)» beskriver sin far på lignende vis:

My old man, he's like some feudal lord
Got more lives than a cat
Never seen him quarrel with my mother even once
Things come alive or they fall flat

Handlingen i Sagas roman kjøres kort etter i gang når hovedpersonen må springe ærend for sin far og kreve inn husleie, i et hus der en skjønnhet på omkring tjue holder til og tar imot besøk fra sin elsker, en dommer i førtiårene. Av litt uklare grunner lokker hun gutten til seg med smil og riskaker, og det blir hans erotiske oppvåkning:

I went completely overboard, as you can probably guess. The woman was lonely, and I was fifteen at the time, so everything apart from her stopped existing for me. [...] When I was with her, I was always horribly on edge, my heart pounding with fright at the idea that the judge might turn up at any moment. I actually thought that if I was caught in the act there, a policeman would come for me and I'd be put in jail – sentenced to death, maybe. / This made her laugh, and she'd tease me about it: «If it bothers you so much,» she'd say, «why don't you just shove off? The only thing is, if you do, I won't let you in here tomorrow or ever again.»¹⁶

Den unge damens lattermilde, ertelystne replikk blir i «Floater» flettet inn i en vaudevilleaktig scene mellom Romeo og Julie, der tonen er alt annet enn lattermild. Det mest berømte av alle nyforelskede par opptrer her som om de var blitt det ekteparet de kunne blitt, om ikke Shakespeare hadde tatt livet av dem etter mønster av Ovids eventyr om Pyramus og Thisbe

i *Metamorfosene*. Omplusseringen av replikken demonstrerer med all mulig tydelighet det generelle språkteoretiske poenget at ytringen, ikke setningen, er den grunnleggende størrelsen i språket. Eller sagt på en annen måte: Konteksten trumfer kilden, her sitatet:

Romeo, he said to Juliet, «You got a poor complexion
It doesn't give your appearance a very youthful touch»
Juliet said back to Romeo, «Why don't you just shove off
If it bothers you so much»¹⁷

Rundt 150 sider avsted i romanen har vi rasket med oss en håndfull flere Dylan-sitater og støter på en beskrivelse av en bookmaker som supplerer portrettet av det fredlynte foreldrepåret i «Floater»: «A good bookie makes all the difference in a gambling joint – it's up to him whether a session comes alive or falls flat.» Den lokale bookien, en viss Kamezo, kan imidlertid ikke med den beste vilje i verden kalles god, og når vår hovedperson (straks Bob er ute av syne) møter ham, får han «a feeling that something nasty was going to happen».¹⁸

Men om Junichi Saga er gøy å lese, og nesten får oss til å glemme Bob Dylan, forholder det seg nærmest omvendt med den romerske poeten Publius Ovidius Naso (43 [f.Kr.](#)–17 [e.Kr.](#)). Hans frivolt amorøse ungdomspoesier fra keiser Augustus' Roma og nitriste alderdomsdiktning skrevet i eksil ved Svartehavskysten, gjør et byks i underholdningsverdi straks man leser ham over skulderen på Bob. Og her snakker vi om flere titalls lån, i all hovedsak på *Modern Times*, der Dylan i syv av ti sanger forsyner seg mer eller mindre grådig av Peter Greens Ovid-oversettelser for Penguin Classics; cirka syv prosent av versene som synges på *MT*, er eller er isprengt sitater fra Ovid.¹⁹ Dette ikke ubetydelige tyveriet brer seg ut over hele den ovidianske teksten, slik at når

man leser Ovids dikt, synes man stadig å høre eller nesten høre Dylans diksjon. Det siste skyldes ikke minst at oversetteren, en eldre samtidig av Dylan, bruker bredden i et angloamerikansk språkregister, der blues, rock, Bogart-filmer, beatpoesi, og Dylan selv, klinger med. «You'd better think twice», heter det et av de stedene hos Green-Ovid som Dylan er innom,²⁰ men det er jo nummeret før det også er omvendt. Samtidig er det i allslags slike formuleringer også snakk om et felles språklig gods. «You'd better think twice», eller motsatt, «Don't think twice», er noe Raymond Chandlers Philip Marlowe kunne sagt.

Henry Timrod, Junichi Saga, Ovid ... og det baller på seg. Å nevne alle ved navn ville fort begynne å minne om spillelisten til radioverten Mr. Wolfman Jack i «Murder Most Foul». David Yaffe snakker i sin Dylan-studie *Like a Complete Unknown* om Dylans «pathological kleptomania», med særlig adresse til *Modern Times*.²¹ I en anmeldelse av *Tempest* snakker han en smule mer moderat om Dylans «almost pathological tendency for using other people's words». ²² Å sitere andres verker og sanger blir med Timothy Hamptons ord i *Bob Dylan: How the Songs Work* «an almost obsessive feature throughout Dylan's late work». ²³

«It is almost as if he cannot bring himself to sing a single original verse», ²⁴ piper det fra Clinton Heylins horn på veggen i møtet med en omarbeidet nachspielversjon av predikantlåten «Gonna Change My Way of Thinking» (1979), fremført i duett med r&b-sangerinnen Mavis Staples og med en rykende fersk tekst (2003), pepret med titler rappet fra gamle *standards*. Når alt kommer til alt, formoder den dylanologiske nestor etter å ha kastet et bistert blikk på teksten, ser den omarbeidede versjonen ut til å være konstruert bare for at Dylan kan runde av det hele med «a punchline with its own biblical connotations: 'A brave man will kill you with a sword, a coward with a kiss.'» ²⁵ Bibelske er konnotasjonene nok; men dertil kommer at punchlinen

Dylan runder av seansen med, er fra Oscar Wildes fengselsdikt *The Ballad of Reading Gaol*, der den 109. og avsluttende strofen (samt strofe syv) åpner med å alludere til Shakespeares Bassanio i samtale med Shylock i *The Merchant of Venice* (IV.1): «Do all men kill the things they do not love?», før den konkluderer med Bob i duett med Mavis:

And all men kill the thing they love,
By all let this be heard,
Some do it with a bitter look,
Some with a flattering word,
The coward does it with a kiss,
The brave man with a sword!²⁶

En av dem som ga sitt besyv med da plagiatdebattene raste som verst, var signaturen «Long John» på nettsiden *Expecting Rain*. I et rasende innlegg i en av internettets halvåpne avdelinger for dylandebatt går Lange John de fleste kritikere en høy gang, før han i sluttsatsen tevler med François Rabelais i kreativ bruk av ordboken:

The Timrod, Japanese novel and Ovid stuff was bad enough, but they might at least partially be explained by coincidence. But this!!! / Holy crap! / I started listening to all Bob's records from the 1st one through MT and when I started leafing through my Webster's Dictionary of the English Language ... WOW! / EVERY WORD on those records is taken from Webster's! Every single word! / I am shocked, stunned, appalled, outraged, furious, depressed, bummed, crestfallen, abject, atrabilious, blue, cheerless, despondent, disconsolate, discouraged, disheartened, dispirited, downhearted, gloomy, glum, heavyhearted, melancholy, miserable, moody, mopey, mopish, morose, sad, spiritless, woebegone, and generally wretched. / Zowie.²⁷

Innlegget møtte motbør fra meddebattanter som mente at det var en for enkel antakelse at ordboken var «originalen». Andre mente at Dylan burde holde seg til egne stavelser og lage sine egne noter. Det ble også påpekt at sangene på *Modern Times* i sin helhet var kopier av sangene på *Modern Times*.

Stemmer fra omverdenen

Dylanologer forklarer «the current intensification of [Dylans] allusive scale»²⁸ og «the ubiquity of citation»²⁹ som best de kan og ofte med fruktbare resultater. Sean Wilentz' tyr til den historisk forankrede metaforen «et moderne *minstrel show*» om albumet «*Love and Theft*»;³⁰ ordningen av lyd- og ordmaterialet på den platen er «in keeping with the seemingly miscellaneous but highly structured randomness»³¹ til de burleske revyforestillingerne fra hine harde tider. Hampton analyserer fragmentets poetikk hos den sene Dylan med avsett i Theodor Adornos begrep om sen stil ut fra Beethoven.³² I Heinrich Deterings *Die Stimmen aus der Unterwelt: Bob Dylans Mysterienspiele* er et av utgangspunktene Dylans ord i en tale fra 2015 om at sangene hans er i slekt med mysteriespillene som Shakespeare vokste opp med som barn.³³ Så gjennomføres en serie inngående analyser av hvordan innholdet i Dylans tekster gestaltes gjennom allusoriske lag-på-lag av intertekst. Robert Polito henter inspirasjon fra en renessansejesuits begrep om et hukommelsens palass i artikkelen «Bob Dylan's Memory Palace» og tematiserer blant annet hvordan intertekstualiteten hos Dylan arter seg som en blanding av åpne operasjoner og dekkoperasjoner, der de mest opplagte lånene avleder oppmerksomheten fra de mindre åpenbare.³⁴ Politos observasjon kan illustreres med et par artikler av ham selv. I «Henry Timrod Revisited» fra 2006, som artikkelen om

hukommelsens palass bygger videre på, sier Polito om en strofe i «Rollin' and Tumblin'» at Dylan «follows another oblique intimation of Timrod with the confession 'I've been conjuring up all these long-dead souls from their crumbling tombs'».³⁵ Her legger Dylan angivelig kortene på bordet hva bruken av Timrod og andre døde sjeler angår. På det tidspunktet hadde Ovid ennå ikke gjort sin entré som ghostwriter på *Modern Times*, så Polito var ukjent med at Dylans bekjennelse er tett på ordrett overtatt fra beskrivelsen av en trollkvinne i *Amores*: «She conjures up long dead souls from their crumbling sepulchres.»³⁶ I den senere artikkelen er Ovid knirkefritt inkorporert i analysen: «Since in this little verse of 'Rollin' and Tumblin' the opening repeated phrases derive from 'Our Willie,' an 1865 poem by Timrod, and the final line comes from Ovid's poem [...] and both are cut inside a blues out of Hambone Willie Newbern and Muddy Waters, Dylan manages at once here to describe and embody that mechanism.»³⁷

Polito var en av dem som var tidlig ute med en kraftig tilbakevisning av plagiatbeskyldningene i Timrod-affæren. I nevnte «Henry Timrod Revisited» heter det i ingressen at «[w]hen Bob Dylan lifted lines from an obscure Civil War poet, he wasn't plagiarizing. He was sampling». Apropos «*Love and Theft*» skriver Polito at Dylans gjenbruk er så gjennomgripende og dyktig utført er det ikke vil forbause ham om vi en vakker dag finner ut at alt som synges på det albumet, kan kildebelegges: «if [...] every bit of speech on the album – no matter how intimate or Dylanesque – can be tracked back to another song, poem, movie, or novel.»³⁸

Faktisk kan det oppleves som noe av en skuffelse i møtet med en Dylantekst av nyere dato å måtte slå seg til ro med at akkurat *dette* verset eller *denne* vendingen har mannen visst diktet opp helt selv, i alle fall til det motsatte er bevist. Det fins alltid håp i det havet av tekster som piraten Dylan har eller kan ha krysset, eller, med en supplerende metafor, i den skattekisten av gamle

ballader, blues, bibelsteder og Shakespeare-replikker som Dylans kranium er. «I'm not even acquainted with my own desires», crooner Dylan på «*Love and Theft*»-svirken «Bye and Bye». «Or have acquaintance with my own desires», kommer Rosalind ham i forkjøpet i første akt av *As You Like It* (1.3). Melodien henter han fra Billie Holidays «Having Myself a Time».³⁹

Er det Shakespeare, er saken biff, og det er duket for litteraturprofessor Christopher Ricks og hans gjester.⁴⁰ Er det deltablueskongen Robert Johnson som får ordet, er saken likeledes i den skjønneste orden; han er minst like berømt som Shakespeare i vår, dvs. i dylanologisk, sammenheng. Bare forholdsvis sjelden støter man på profesjonelle lesere av Dylan som undrer seg over at det lyriske jeget i en Dylan-sang kan finne på å tale «absurd nok» om å «støve sin kost af», slik Anne-Marie Mai gjør på nærmest befriende vis i sin analyse av «High Water (For Charley Patton)», tilsynelatende uten å ha klart for seg at «dust my broom» er Robert Johnsons og alle de andre ærverdige bluesmennenes nedarvede vending for å stikke eller forlate stedet for godt.⁴¹ En mer utbredt respons er å vende det døde øret til det Dylan synger, ettersom det mest iørefallende er at han siterer Robert Johnson.

Men like påfallende som det er at Dylan siterer fra, alluderer til og imiterer den store amerikanske sangtradisjonen og dens tilliggende herligheter, fra Shakespeare til *Huckleberry Finn* og *The Great Gatsby*, like påfallende, og på sett og vis enda mer påfallende, er det betydelige innslaget av sitater og halvsitater som ikke dekker originalene, så å si, men snarere er «undercover»,⁴² og som derfor går under radaren, ikke bare til Dylan-fans av den sorgløse typen, men også til litterært og musikkhistorisk skolerte dylanologer. Og det hører med til det påfallende at en såpass kjent dikter som romeren Ovid er på nippet til å gå under radaren han også, slik at han trolig kunne levd et rolig og ube-merket liv i Dylans tekstunivers i lange tider, om ikke det var

for rene slumpetreff og sitatjegere hakk i hæl. Selv en Dylan-fan som er informert om saken, må knipe seg i armen for å huske at sistelinjen i refrenget til «Nettie Moore» er latin via Green: *et ante oculos nox stetit alta meos*: «the world has gone black before my eyes».⁴³

Det neste eksemplet er tett på umulig å forestille seg at noen uten forutgående varsel vil forbinde med klassisk romersk poesi:

I got troubles so hard, I can't stand the strain
 I got troubles so hard, I just can't stand the strain
 Some young lazy slut has charmed away my brains
 («Rollin' and Tumblin'»)

Skal det oppstå en forbindelse her, må det en langsom leser til, nærmere bestemt en leser som fordyper seg i Peter Greens Ovid-bok *The Erotic Poems* uten stort annet på hjernen eller på nattbordet enn Bob Dylan:

Give me some wild love-making to disrupt dull slumber,
 With congenial company between the sheets,
 And no holds barred. If one girl can drain my powers
 Fair enough – but if she can't, I'll take two. I can stand the strain.⁴⁴

En slik leser kan, ut over å merke seg «stand the strain», få noen intertekstuelle ablegøyer med på kjøpet: Der Ovid tåler to ville damer mellom laknene, kan det sanglyriske jeget i «Rollin' and Tumblin'» ikke makte sine sorger etter at ett dovent ludder har tryllet vekk hans forstand. Om det da er så at Dylan her siterer Ovid? Det gjør han bare i en lesning som allerede har etablert et tilstrekkelig antall ubestridelige konvergenser mellom Dylans og Ovids tekstuniverser⁴⁵ til at Dylans strofe lar seg oppfatte som annet enn rein blues:

Took a Smith and Wesson: and blew out my brain
 Took a Smith and Wesson: and blew out my brain
 Didn't take no poison: I couldn't stand the strain
 (Maggie Jones, «Suicide Blues», 1925)⁴⁶

High Water (for Glenn Frey)

En av de tungt alluderende sangene på «*Love and Theft*», og en sang som tidlig fikk klassikerstatus, er «High Water (for Charley Patton)». Gisle Selnes vier sangen nær åtte sider i sin Dylan-bok og åpner med å karakterisere den som «Heraklits elv på en regntung dag: Alt flyter; selv tiden er i drift, og vannmassene virvler opp en mengde *floating verses* fra bluesens univers».⁴⁷ Bluesreferansene har mange pekt på, men Selnes vender også oppmerksomheten mot et dialogisk kjærlighetsnarrativ mellom sangens jeg og dens du, som i alle fall et stykke på vei binder sangen sammen og redder den fra den drukningsdøden som dominerer Charley Pattons opprinnelige «High Water Everywhere 1 & 2» fra 1929. Ikke minst den avsluttende strofen gir «et godt inntrykk av hvordan sangens ulike fragmenter er buntet sammen»: Dylan «tangerer nesten sitathypiggheten i sluttstofen av [T.S. Eliots] *The Waste Land*» når han «stabler Robert Johnsons 'I Believe I'll Dust My Broom' oppå en linje fra bluegrassklassikeren 'Bald Headed End of a Broom', etterfulgt av en linje kalkert over Pattons 'High Water Everywhere'»: ⁴⁸

I'm gettin' up in the morning – I believe I'll dust my broom
 Keeping away from the women
 I'm givin' 'em lots of room
 Thunder rolling over Clarkesdale, everything is looking blue
 I just can't be happy, love

Unless you're happy too
 It's bad out there
 High water everywhere

Stablingen av bluesklassikere avløses, skriver Selnes, av «en replikk som sannsynligvis bør leses som den tredje og siste i en langsom dialog mellom sang-jeget og sangens du: 'I just can't be happy, love, unless you're happy too.'» Selnes foreslår videre at Dylan nærmest «signerer sin egen modernistiske *blackface-minstrelsy*-medley med å sitere seg selv: I den langsomme dialogen mellom sang-jeget og sangens du hører vi tydelig den 'dylanesque' fortrolige tonen som har preget så mange av Dylans kjærlighets-sanger [...]».⁴⁹

Så langt, så godt. «High Water (for Charley Patton)» hyller en av bluesens *grand old men* i et idiom som er i åpenlys kontakt med bluesen og dens omland. Hva kildegrunnlaget angår, har Dylan alt på det tørre i sin allegori over den store flommen; sangen raser gjennom allusjon etter allusjon til et tradisjonsrikt reservoar av gjenkjennelige formuleringer og formularer. I Selnes' lesning «bunter [Dylan] sammen det blueslyriske vrakgodset ved hjelp av et frynsete kjærlighetsbånd» av velkjent dylansk merke, selv om det ved sangens slutt er uvisst om båndet vil holde (noe som i seg selv er dylansk tematikk så det holder).⁵⁰

I en nyere gjennomgang av den andre store elvesangen på «*Love and Theft*», «Mississippi», trekker imidlertid Jochen Markhorst frem en strofe som er av atskillig yngre dato enn førkrigsbluesen, og som ikke bare er relevant for oppsporingen av språklige kilder til «Mississippi» (Markhorsts ærend), men også for Dylans Charley Patton-låt. Det dreier seg om tredje strofe i eks-Eagles-sangeren Glenn Freys (1948–2016) poprocklåt «I Got Love» fra albumet *The Allnighter* (1984):

Jumped on the freeway with this song in my head
I started thinkin' 'bout the things we said
I said I'm sorry; She said I'm sorry too;
You know I can't be happy 'less I'm happy with you.⁵¹

Dylans «unless you're happy too» i stedet for Freys «'less I'm happy with you», gjør en forskjell, men forskjellen er ikke veldig stor, i alle fall ikke på papiret. I Dylans fremføring av linjen i «High Water (for Charley Patton)» er forskjellen enorm. Men da dreier det seg om forskjellen mellom Dylans røst i Dylans blues og Eagles-stemmen til Frey over et catchy komp i en popsang om parforholdsproblematikk. Samme forskjell gjør seg gjeldende med om mulig enda større styrke i Dylans omskrivninger av «I Got Love» i femte og sjette strofe av «Mississippi». Her formelig gisper Frey etter luft mellom Howlin' Wolf og bluesmama Rosie, i en poesi som man trygt kan si at overdøver hans egen:

Well, the devil's in the alley, mule's in the stall
Say anything you want to, I have heard it all
I was thinkin' about the things that Rosie said
I was dreaming I was sleeping in Rosie's bed

Walking through the leaves, falling from the trees
Feeling like a stranger nobody sees
So many things that we never will undo
I know you're sorry, I'm sorry too

Men i tillegg gjør altså den forskjellen seg gjeldende at Freys «I Got Love» ikke umiddelbart finner seg så godt til rette i en sanglyrisk (fortolknings)kontekst som er dominert av samspill med klassisk blues og absolutt ikke av allusjoner til 1980-talls pop. En

løsning ligger i å si at førstnevnte absorberer sistnevnte, eventuelt kombinert med et «anything goes»: «I'm working within my art form. [...] It's called songwriting. It has to do with melody and rhythm, and then after that, anything goes. You make everything yours. We all do it.»⁵² Det blir en slags parallell til hva Dylan gjør med forfattere som Ovid og Junichi Saga, som i utgangspunktet ikke har mye med hverandre eller med amerikansk sangtradisjon å gjøre: De absorberes av et dylansk idiom som er sammensatt av mange stemmer og i den forstand er polyfont, men der Dylan bryter gjennom og overdøver koret. Han gjør alt til sitt.

Samtidig låner de andre stemme til Dylan. Heinrich Detering snakker om stemmene fra underverdenen, «die Stimmen aus der Unterwelt». Med tanke på Dylans samtidige sufflører kan vi like gjerne eller supplerende snakke om stemmene *aus der Umwelt*, fra omverdenen. Følger vi Selnes og hører hvordan «High Water»s «siste fortrolige replikk» («I just can't be happy...») gir gjenlyd også i «Mississippi»s «I know you're sorry, I'm sorry too»,⁵³ må vi konstatere at Dylan i så fall artikulerer denne fortroligheten i duett med Glenn Frey. Men så er da også, til alt hell må vi nesten si, Frey (uttales Fry!) med på spillelisten som sangjeget rekvirerer fra sin radiovert i «Murder Most Foul»: «Play Don Henley – play Glenn Frey / Take it to the limit and let it go by.»⁵⁴

Like a Henry Rollins Stone

En lignende forskjell som den mellom popsangeren Glenn Frey og bluesmann Dylan gjør seg gjeldende også andre steder. Scott Warmuth har på en av sine oppdagelsesekspedisjoner i Dylans intertekstualitet støtt på straight edge-pønkeren, standupkomikeren, radio- og TV-verten, kort sagt altmuligmannen Henry

Rollins – som i tillegg til alt mulig annet har begått bok etter bok med knekkprosapoesi og journalistisk dagbokprosa av vekslende intensitet. Henry Rollins er født i 1961 og hadde knapt lært å gå da Dylan debuterte som plateartist; han har med andre ord ikke den helt store litteratur- eller musikkhistoriske patina som ellers preger mye av det Dylan rapper, fra Bibelen til blues. Det får han så å si først når Dylan leser ham og dernest husker ham når han selv tar pennen fatt. Får vi «Mississippi» i øret når vi blar i forskjellige skrifter av Rollins, må vi selvsagt først ha hørt Dylans sang:⁵⁵

- (1) Yes your days are numbered / No you'll never escape
- (2) I have nothing for you / I don't even have a self for myself anymore
- (3) It should start getting interesting right about now
- (4) You can't come back. Smoke slowly rises from the burnt village I left back there. You can't come back, not all the way. Never.⁵⁶

Når vi må gi Warmuth rett i at Dylan høyst sannsynlig faktisk har lest og tatt inntrykk av Rollins' skrifter, skyldes det ikke bare verbale overensstemmelser, men, som også i tilfellene Timrod, Saga og Ovid, at de ulike funnene styrker hverandre i retning av sammenheng og ikke bare tilfeldige sammenfall (som hvis «funnet» var «your days are numbered», som kan spores til Daniels bok og er et eldgammelt uttrykk, som eksempelvis Dylan tar i bruk i «When The Ship Comes In»⁵⁷). Dette er siste strofe i Dylans sang:

Now the emptiness is endless, cold as the clay
 You can always come back, but you can't come back all the way
 Only one thing I did wrong
 Stayed in Mississippi a day too long

Refrenget er fra «Rosie» («O Rosie», «Rosie O Ho»), en gammel *chain-gang*-blues eller vekselsang mellom hardtarbeidende fanger, samlet inn i ymse varianter av far og sønn Lomax under deres sangetnografiske ekspedisjoner:

Little Rosie, your hair grow long,
 'Cause I'm goin' to see your daddy when I get home.
 They ain't but the one thing that I done wrong.
 I stayed in Mississippi just one day too long.⁵⁸

Det er med andre ord igjen et klassikersitat, en klar allusjon, et eksempel på hvordan Dylan spiller på og med tradisjonen. Samspillet med Henry Rollins er, som med Glenn Frey, vanskeligere å begrepsfeste.

Vi tar med nok et Rollins-sitat. Det er fra en tekst der han parodierer Louis-Ferdinand Céline (1894–1961) på sitt mest hektiske. «Celine rocked like a motherfucker» er tittelen:

Goddamn!...they're dead!...walking corpses...and so young!...from now on I push them all away...call me any damn thing you want...I don't care!....they're dead...the pretty ones too!...so hard to talk to them...a waste of time...so empty!...I can't figure out what makes them go....too bad...life is over so quickly...oh well...I used to care...things have changed and I see that I must have been out of my mind to think that I could have woken them up!...they're dead...can you imagine that...trying to wake the dead...what a joke!...more powerless power to them!⁵⁹

Et snaut tiår etter at Henry Rollins publiserte sin Céline-pastisj i samlingen *One From None*, skrev Dylan sin Oscar-vinnende filmsang «Things Have Changed», med sikker sans for akkurat hvor han skulle lyndre bunken:

People are crazy and times are strange
I'm locked in tight, I'm out of range
I used to care but – things have changed

Det kan jo være et tilfeldig verbalt sammentreff, og mange er de (eller kanskje heller: mange *var* de) som skulle ønske at det forholdt seg slik. Men slik forholder det seg nok ikke. Det er et sitat – et tyveri eller lån. Er det også en allusjon? Til Céline?

«Mississippi» var opprinnelig med i bunken av sanger som Dylan tok med seg til innspillingen av *Time Out of Mind*, men som ble skrotet på grunn av uoverensstemmelser med produsenten Daniel Lanois. Ifølge Warmuth drysses sitater og halvsitater fra Henry Rollins ikke bare ned over «Mississippi», men over åtte av elleve sanger på *Time Out Of Mind*, fra «Dirt Road Blues» til «Highlands». Funnene er av litt ujevn kvalitet isolert sett, men det ene tar det andre når man finner sånt som dette: «I'm the king of fools with nothing to prove, and everything to lose. Now if you think you lost it all, you're wrong. You can always lose a little more.»⁶⁰ Dylan forbedrer forelegget, kan man saktens påstå, når han i «Tryin' to Get To Heaven» synger: «When you think that you lost everything / You find out you can always lose a little more» – slik han så ofte, om ikke alltid, forbedrer det han tar tak i av det andre måtte ha å rutte med. Men «[t]his coming», som vår mann bemerker, «from the guy who famously sang, 'When you got nothing, you got nothing to lose –' is a [sic] quite an about-face. It is Dylan as Rollins».⁶¹

«Tryin' to Get To Heaven» var for øvrig før Warmuth det best kjente eksemplet på en sitsang på *Time Out of Mind*, da med vekt på eldre materiale. Michael Gray gir i *Song and Dance Man III* en gjennomgang av den bunken med gamle Alan Lomax-folkesanger og tilsvarende som Dylan gjør ekstensiv bruk av.⁶² Richard F. Thomas gjentar suksessen for egen regning i *Why*

Dylan Matters mange år senere,⁶³ og flere andre har også vært i sving.⁶⁴ *Time Out of Mind* foregriper med andre ord ganske kraftig resirkuleringspoetikken på «*Love and Theft*» og platene som følger.

Her kunne man skyte inn, slik det ofte er blitt gjort, at Dylans verk foregriper denne poetikken eller metodikken fra starten av – og det i både tekst og musikk. Ifølge Robert Shelton var «the folk scene» på tampen av 1963 «bitterly divided over whether Dylan was a song cribber or a composer working in the accepted tradition of building new songs on the skeletal remains of old folk songs».⁶⁵ Det er fortsatt mulig å få litt bakoversveis når man oppsøker Dylans musikalske forelegg for «Song to Woody», «Masters of War», «With God on Our Side», med flere. Tekstlånene er jevnt over mindre påtakelige og befinner seg stort sett, hva direkte sitater angår, innenfor en sangtradisjonell horisont, med den give-and-take som der er kutyme. «I'd rather see you dead, little girl, than to be with another man», sang Elvis og Buddy Holly etter Arthur Gunter («Baby, Let's Play House», 1954) i tiåret før John Lennon skrev «Run For Your Life» til *Rubber Soul*; «I'd rather see you dead» var da for lengst et blueslyrisk uttrykk. «Go 'Way From My Window» er en ofte spilt sang av John Jacob Niles fra 1930. Når Dylan siterer den i åpningen av «It Ain't Me, Babe», er det samme ulla.

Det er riktignok godt dokumentert at det utover et rikt nettverk av mer eller mindre åpenbare allusjoner og resonanser kan påvises en serie mer håndfaste innslag i klassisk (og etter-klassisk) Dylan som foregriper den sene Dylans kleptomani. Michael Gray og andre har flittig påvist Dylans omgang med sangskattene i blues og beslektede sjangrer, hans bruk av barnerim og -regler (*Under the Red Sky*, 1990), av filmreplikker (*Empire Burlesque*, 1985), med mer. Et finlitterært eksempel, som spesielt har påkalt Christopher Ricks' oppmerksomhet, er når det i en sjelden spilt sang på *Knocked*

Out Loaded, «Maybe Someday» (siste på A-siden, og så langt når man sjelden), er snakk om å dra «[t]hrough hostile cities and unfriendly towns», etter T.S. Eliots «And the cities hostile and the towns unfriendly». ⁶⁶ *Stand der Forschung* er likevel at det skjer en økning i tettheten av tyverier i Dylans sanglyrikk fra omkring årtusenskiftet av. Den dagen noen begynner å forske seg frem til at «Like a Rolling Stone» og «Visions of Johanna» er spekket med sitater fra (og ikke bare reminisenser av) diverse forutgående tekster, bør det av hensyn til spesielt de eldre dylanologenes helse antakelig utstedes et generelt forskningsforbud. «Praise be to Nero's Neptune»: Ingen vet hva det betyr, men våge den som googler seg frem til at det er et sitat og ikke et av den tjuefireårige Dylans mange geniale påfunn på «Desolation Row».

«Maybe Someday» inneholder for øvrig linjen: «When you've lost everything you'll have nothing left to hide.» Den linjen skrev Dylan før Henry Rollins rullet inn på banen. Så han kan selv. Hvorfor gjør han det da ikke selv? Grovt sagt går svaret i tre retninger, som vi for enkelhets skyld kan omtale som tre teorier: plagiatteorien, tradisjonsteorien og svampeteorien. Men vi runder først av denne seksjonen med et Shakespeare-sitat: «Where having nothing, nothing can he lose» (3 *Henry VI*, 3.3).

Plagiatteorien

Plagiatteorien har gjerne, om ikke nødvendigvis, vært ledsaget av en påstand om at gamle Bob er gått tom for krutt, at hans poetiske åre tømmes, at han trenger påfyll. Han er i beit for ord, rett og slett, for ikke å snakke om hans manko på melodier. Motstandere av teorien forsikrer oss om at Dylans fremgangsmåte «is not a matter of laziness or plagiarism», ⁶⁷ men uttrykk for en bevisst kunstnerisk strategi. Vi kunne kalle denne motteorien for «allusjonsteorien»:

Det er når vi ikke vil at stjeleriet vårt skal bli oppdaget, at vi driver med plagiat. Allusjoner er lov, de klinger med og beriker klangen i sangen og tekstens spill og lek med forgjengere.⁶⁸

Dylan er ikke akkurat i beit for ord i et intervju fra 2012 i anledning *Tempest*. Mot slutten av intervjuet konfronterer journalisten Dylan forsiktig med alt snakket om Henry Timrod og Junichi Saga. Dylan unngår å avlegge sin samtidige Saga (f. 1941) en visitt i sitt svar, men holder seg til Timrod og spør tilbake:

And as far as Henry Timrod is concerned, have you even heard of him? Who's been reading him lately? And who's pushed him to the forefront? Who's been making you read him? And ask his descendants what they think of the hoopla. And if you think it's so easy to quote him and it can help your work, do it yourself and see how far you can get.⁶⁹

Det siste har Dylan utvilsomt rett i, og argumentet er da også en gjenganger hos folk som rykker ut til Dylans forsvar i plagiat-debattene.⁷⁰ Hadde journalisten vært mer pågående, kunne han imidlertid ha presset Dylan på dette punktet, for eksempel ved å konfrontere ham med denne varianten av Dylans svar: «And as far as Ovid is concerned, have you even heard of him? Who's been reading him lately? And ask his descendants what they think of the hoopla.» («And as far as Henry Rollins is concerned» ...) Men Dylan har fått ordet og får beholde det:

Wussies and pussies complain about that stuff. It's an old thing – it's part of the tradition. It goes way back. These are the same people that tried to pin the name Judas on me. Judas, the most hated name in human history! If you think you've been called a bad name, try to work your way out from under that. Yeah, and for what? For playing an electric guitar? As if that is in some kind of

way equitable to betraying our Lord and delivering him up to be crucified. All those evil motherfuckers can rot in hell.⁷¹

Visste man ikke bedre, fordi man ikke vil vite verre, kunne man et øyeblikk tenke at Dylan her snakker seg vekk fra saken og tar ufrivillig hardt i fordi han føler seg truffet. Og kanskje såret?

Det spørs. Et av hans gamle triks er å la intervjuene han gir, resonere med diksjonen i de sangene han for tiden har ute. Tonen i *Tempest*-intervjuet faller fint inn i tonen til det nye albumet, der «all those evil motherfuckers can rot in hell» noe nær kunne gjort nytten som et sanglyrisk vers. «Come here I'll break your lousy head», heter det mellom andre fraser av samme sorten i torpedorockeren «Pay in Blood»; «I'll strip you of life, strip you of breath / Ship you down to the house of death», lyder en av meldingene i machobluesen «Early Roman Kings». Slik lyder en strofe i «Soon After Midnight»:

They chirp and they chatter, what does it matter
They're lying there dying in their blood
Two Timing Slim, who's ever heard of him?
I'll drag his corpse through the mud

En dylanolog med ørene på stilk legger merke til at Dylans mot-spørsmål om Henry Timrod, «have you even heard of him?», alluderer elegant til «Two Timing Slim».⁷² Samtidig sorterer nok dette sammenfallet under hva man pleier å kalle for rene tilfeldigheter.

Mindre av en ren tilfeldighet er at den nettopp siterte truselen i «Early Roman Kings» er Odyssevs' hån mot kyklopen i Robert Fagles' oversettelse av *Odysseen*: «Would to god I could strip you of life and breath / and ship you down to the House of Death.»⁷³ Her er kilden sikker i kraft av et eneste sitat. Kilden

sikres ytterligere når det viser seg at enda en serie Homer-sitater fra samme oversettelse er i sving på samme plate,⁷⁴ spesielt i finalen «Roll On John», der øredøvende Beatles-sitater er sydd sammen med nesten uhørlige Homer-sitater i en vev av western, blues, soul, martyrlgende, aftenbønn og William Blake.⁷⁵

Og hva med «Come here I'll break your lousy head»? Den replikken tilhørte først en av de hysteriske gjestene i William Burroughs-inspiratoren Joseph Moncure March' (1899–1977) beryktede langdikt *The Wild Party* fra 1928. I det diktet fins også flust med andre ekkøer av tekstene på *Tempest* (når vi leser i motsatt rekkefølge), for eksempel et sted der diktets kvinnelige hovedperson Queenie klager sin nød til en ny kavalier: «You've no idea. I've been through hell. / What good does it do / To say I'm through?» Det sanglyriske torpedo-jeget i «Pay in Blood» gjentar etter Queenie: «I been through hell, what good did it do?»⁷⁶ En leser som er innstilt på den homeriske frekvensen, hører i «been through hell» snarere en allusjon til Odyssevs' besøk i dødsriket.⁷⁷

Tradisjonsteorien

Men hva godt besøket enn gjorde: Dylans samvittighet er ren, skal vi tro ham på hans ord i *Tempest*-intervjuet. Ren som blod, hadde vi nær sagt. Han får i samme intervju satt navn på den andre teorien: tradisjonsteorien. Den går ut på at Dylan gjør det han alltid har gjort, og som for øvrig også alle andre alltid har gjort, hva enten de har tilhørt folket og dets tradisjoner (Dylans vante henvisning når det blir snakk om disse tingene) eller vært i den delen av kunstbransjen der mestertyvene holder på, for å alludere til T.S. Eliots i Dylan-sammenheng til stadighet siterte ord om at gode poeter ikke tilbakeleverer sine lån:

One of the surest of tests is the way in which a poet borrows. Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different than that from which it is torn.⁷⁸

Ut fra T.S. Eliots distinksjon er det to veier å gå med Dylan: Utstede en carte blanche-erklæring om at mannen er en god poet, og ergo kan han grabbe til seg det han er god for – eller ta på seg det mer møysommelige kritiske arbeidet det er å gå gjennom sang for sang og avgjøre fra gang til gang hvorvidt og hvordan Dylan lykkes med å sveise sammen de stjålne materialene til et nytt uttrykk.

I utgangspunktet har Dylan gode odds. Selv når han opererer på grensen av hva noen burde begi seg ut på, får han det til på et vis. I den avsluttende strofen i «Roll on John» siterer han fra William Blakes mest berømte dikt:

Tyger, tyger burning bright
I pray the Lord my soul to keep
In the forests of the night
Cover him over and let him sleep

Andre vers er en gammel godnattbønn. Selv om sisteverset ikke er et like direkte Homer-sitat som andre formuleringer i sangen, kan det, slik Detering viser, leses inn i den samme homeriske eller homeriserende konteksten som utgjør et av tekstens mange lag, via tekststeder hos Homer som dette: «A heavy sea covered him over, then and there unlucky Odysseus would have met his death ...»⁷⁹ «Forests of the night» er, som hos Blake, natten, men forvandles også til et (tydeligere) bilde på døden eller den

evige søvn. At John Lennon i samme åndedrett forvandles til Blakes gudeskapte tiger, er kan hende et mer tvilsomt utkomme, men Dylan får det til å passere så vidt det er, i kraft av sangens soulinspirerte refreng:

Shine your light
 Movin' on
 You burned so bright
 Roll on, John⁸⁰

Samme sang inneholder for øvrig nok en briljant demonstrasjon av hvordan et sitat kan dele seg i to totalt ulikeartede ytringer når det omplasseres: «Christ, you know it ain't easy / You know how hard it can be», synger Lennon friskusaktig i «The Ballad of John and Yoko». «Your bones are weary, you're about to breathe your last / Lord, you know how hard that it can be», synger Dylan tungt som om han mener det. Verset om de trøtte knoklene er Odyssevs' ord om seg selv i en pronominal omdreining: «I'm bone-weary, about to breathe my last.»⁸¹ På det manifeste lytteplanet hører vi fortsatt John Lennon synge balladen sin om seg og Yoko; på et dypere leseplan er John forvandlet til en utslitt Odyssevs før møtet med prinsesse Nausikaa på fajakernes øy. I forgrunnen ruver Dylan i kraft av sin stemmes positur, som var det ham det hele handlet om.

Tradisjonsteoretikere som skal hankses med Dylan, kan rett som det er ha behov for å shine opp tradisjonsbegrepet. I tillegg til den type bruk og gjenbruk som kjennetegner ballade-, blues- og folkevisetradisjoner «way back», altså mer og mindre før-moderne og oralkulturelle praksiser, kan det ha forklaringskraft å henvise til det tjuende århundres collage- og montasjekunst-tradisjoner i modernismen,⁸² og gjerne med another turn of the screw i postmodernistisk lei, etter hvert som vi beveger oss inn mot vår

egen *www*-verden. Det er *timing* når Dylan i det 21. århundre praktiserer en form for intertekstualitet som inviterer til, ja, nærmest forlanger, sitatjakt på internettet for å fungere.⁸³ Ingen verken leser eller går og nynner på Henry Timrod før Dylan tar hans ord i sin munn. Siterer han Homer, er det mer og mindre bortgjemte brokker fra en bestemt amerikansk oversettelse, ikke «Sangmø, fortell om hin rådsnare helt som flakket så vide». Dylan siterer kort fortalt Homer (eller Vergil, Ovid, Chaucer ...) omtrent som han siterer Henry Rollins og Glenn Frey. Målet er ifølge Dylan selv å lage sangbar tekst. «All that profound meaning stuff – that comes later.»⁸⁴

Det er en blanding av noe tidsmessig og noe arkaisk ved Dylans kunstneriske praksis. Dylan selv vektlegger det arkaiske. Tradisjonen han åpent vedkjenner seg, er den som går *way back*. Men hva betyr det? For en litteratur- og musikkhistorisk orientert dylanologi kan det å ha blikk for tradisjoner fort bety å skue tilbake mot klassiske epoker, som «førkrigsbluesen», «gamle Amerika», «Shakespeare», eller, med innslagene av antikke forfattere, det klassiskfilologen Richard F. Thomas med oppdatert yrkesstolthet kaller «The Classical Dylan».⁸⁵ Uttalelser fra Dylan selv kan gi vann på denne gamle møllen, som i linernoten til *Biograph* fra 1985: «To the aspiring songwriter and singer I say disregard all the current stuff, forget it, you're better off, read John Keats, Melville, listen to Robert Johnson and Woody Guthrie.»⁸⁶ Motsetningen til «the current stuff» er her den velkjente kombinasjonen av høylitterær, kanonisk litteratur og den etter hvert ettertrykkelig kanoniserte amerikanske sanglyrikken. De to utgjør et tospann. I sin utførlige analyse av den litterære resonansbunnen i Dylans forfatterskap, gjort ut fra Deleuze og Guattaris begrep om rhi-zomet, «mangfoldets og ikke-hierarkiets figur», skriver Kaja Schjerven Mollerin avslutningsvis at i «Dylans litterære univers finnes det ingen rangering, ingen over- og underordning: Her lever

John Donne side om side med Blind Willie McTell, her hører man Woody Guthrie like godt som man hører Shakespeare og Eliot». Det er godt oppsummert – men med den tilføyelsen at fraværet av hierarkisering hos Dylan sprenger grensene også for den litterære og musikalske kanon som dylanologer normalt holder seg med når de forfølger, med Mollerins ord igjen, «forgreinningene til Rimbaud, til Guthrie, til Shakespeare, til Browning, til Donne, til Eliot, til Fitzgerald, til de bibelske historiene, til de mange bluespoetene, til de anonyme dikterne bak barnerimene og balladene – for kun å nevne noen av inspirasjonskildene».⁸⁷ Dylans, og kanskje især den sene Dylans, kanon- og tradisjonsbegrep er bredt: Han låner glatt musikkopplegget til «Things Have Changed» fra en Marty Stuart-låt fra samme kalenderår, «Observations Of A Crow» (1999), med velsignelsen «Go ahead» fra opphavsmannen (f. 1958)⁸⁸ – og punchlinen i refrenget har han som vi nå vet fra en Henry Rollins-tirade.

For Dylan, ser det ut til, betyr tradisjon like gjerne her-og-nå som det betyr forgangen tid. Alt er i en viss forstand samtidig, eller tidløst. Dette er et mer autentisk, eller i alle fall et annet, begrep om tradisjon enn det historikere og litteraturfortolkere har med seg med når de ankommer sanger og sangtekster utenfra. For tradisjonens utøvere betyr tradisjon at ting og saker går fra hånd til hånd i en pågående aktivitet. Både fortiden og nåtiden er for hånden i sin samtidighet. Et vers fra Vergil passer godt å synge mellom bluessangeren Leroy Carr og romanforfatterne Junichi Saga og Mark Twain i «Lonesome Day Blues», men verset tas ikke fra en tekstkritisk utgave, men fra Allen Mandelbaums *The Aeneid of Virgil*, en klassiker fra Vietnamkrigens tid.⁸⁹ I *Together Through Life*-slageren «Jolene» trår His Bobness til (som igjen påvist av Warmuth) med diverse mer og mindre dulgte lån fra et par Mink DeVille-skiver fra ultimo 1970-tall.⁹⁰ Resultatet er et erkeeksempel på en avledningsmanøver som nærmer seg ren

mobbing: Tittelen får fort kvalitetssøkende dylanologer med hodet fullt av Dolly Parton til å vende snuten hjem med uforrettet sak.⁹¹ At Dylan i et intervju legger ut et agn om at det nok her dreier seg om en helt annen dame enn Partons kastanjebrune femme fatale,⁹² får dem ikke til å spore opp, langt mindre sette på (og med god grunn), Willy DeVilles coverversjon eller Moon Martins originalversjon av «Rolene» (1979).

At alt er til stede og er eller kan gjøres aktuelt, er noe Dylan rett som det er gjør et poeng ut av når han skal karakterisere sin egen tradisjonsmusikk. I et intervju i anledning *Triplicate* bes han ta stilling til en påstand om at albumet er nostalgisk:

Nostalgic? No I wouldn't say that. It's not taking a trip down memory lane or longing and yearning for the good old days or fond memories of what's no more. A song like «Sentimental Journey» is not a way back when song, it doesn't emulate the past, it's attainable and down to earth, it's in the here and now.⁹³

En kan likevel ikke fri seg fra en følelse av at Dylans kontant tro-skyldige avvisning av nostalgifaktoren i hans restituerte katalog av svisker på de såkalte Sinatra-platene, er polemisk: De gamle sangene står seg, og ikke minst står de seg mot «the current stuff» i alle kanaler i vår her-og-nå-verden, det Frank Zappa i sin tid omtalte som «the slime oozin' out of your TV set». Tradisjonen er ikke lagt bak oss, men det er fordi den lar seg mobilisere.

Svampeteorien

Den tredje teorien kan vi kalle svampeteorien, eller trekkpapir-teorien. Den er i slekt med tradisjonsteorien, men går mer personbiografisk ut på at Bob Dylan er en svamp eller et trekkpapir,

og det har han alltid vært. «He soaked everything up», sa den irske sangeren Liam Clancy berømmelig så tidlig som i 1961 om «the bloating paper» Bob: «He had this immense curiosity; he was totally blank, and ready to soak up everything that was in his range.»⁹⁴ – «He has been sopping up influences like a sponge», skrev Robert Shelton i en anmeldelse i *The New York Times* av en Dylan-konsert samme år, et snaut halvår før debutalbumet *Bob Dylan* (1962).⁹⁵ Beskrivelsen har gått sin seiersgang i dylanologien siden. Den styrkes av mesterens egne beskrivelser i *Chronicles* av hvordan han som ung fråtset i kompisers plate- og boksamlinger.⁹⁶

Bob Dylan suger til seg fra alle hold, men når han gir fra seg, kommer alt sammen innenfra. Svampeteorien er en teori som også kan finne støtte i diverse intervjuer, og da eventuelt omdøpes til transeteorien:

I wrote these songs in not a meditative state at all, but more like in a trancelike, hypnotic state. *This* is how I feel? Why do I *feel* like that? And who's the me that feels this way? I couldn't tell you that, either. But I know that those songs are just in my genes and I couldn't stop them comin' out.⁹⁷

Platen det er snakk om, er *Modern Times*, der om lag halvparten av sangene er basert på eksisterende låter og melodier, noe musikologen Eyolf Østrem undrer seg over at ikke får flere enn ham til å se rødt.⁹⁸ (Forholdstallet har i etterkant vist seg å være omtrent det samme på «*Love and Theft*».) Selv når vi holder oss til tekstene Dylan «wrote», fremstår hans ord om at «I couldn't stop them comin' out» som en blanding av en plausibel og en mindre plausibel forklaring på hvordan sangene er blitt til. Fulle av følelser er de nok, og man kan spørre fra strofe til strofe hvordan sangeren føler det akkurat nå. Men på nært hold virker det

ikke som om tekstene er skrevet i transe eller hypnotisk tilstand, men i en forholdsvis våken poetisk raptus med så vel bibliotek som platesamling innen rekkevidde:

I've been sitting down studying The Art of Love
 I think it will fit me like a glove
 I want some real good woman to do just what I say
 Everybody got to wonder what's the matter with this cruel world today
 («Thunder on the Mountain»)

Denne strofen i førstesporet på *Modern Times* påkaller spesiell oppmerksomhet når det gjelder Dylans bruk av Ovid.⁹⁹ At Ovids best kjente bok etter *Metamorfosene* er en bok Dylan *ikke* siterer i de titalls lånene han fra og med låt nr. 2 («Spirit on the Water») strør utover *Modern Times*, er for god ironi til at en hermeneutiker kan anse den som uintendert. Referansen til Ovid, den eneste åpne allusjonen til den romerske poeten på albumet, flettes så via et elegant rimsmedrim sammen med Lord Byrons *Don Juan*, et dikt som ett sted gir en pregnant vurdering av Ovids elskovsvers (V.1. 5–6), og der det et annet sted heter: «In her first passion woman loves her lover / In all the others all she loves is love / Which grows a habit she can ne'er get over / And fits her loosely – like an easy glove.»¹⁰⁰ Strofens tredje vers er etter Robert Johnsons «Honeymoon Blues». I fjerde vers gis ordet til Kokomo Arnolds «Mean Old Twister», en sang som dukker opp ved navns nevning noen strofer senere i forkant av nok et Kokomo-sitat. Kort sagt, her stables igjen klassiker på klassiker. Strofen er muligens et særlig påfallende, men ellers typisk eksempel på hvordan Dylan vever sammen gamle vers til nye, her over et komp som bringer tankene til Chuck Berry og hans kompanjonger. Samlet er likevel uttrykket et distinkt annet enn i klassisk 50-tallsrock, og hva teksten angår, ligner

den ikke på noe noen andre i Dylans bransje presterer, alle likheter til tross.

Om vi vil oppfatte meningen i teksten som fragmentarisk, kan vi slå oss til ro med det, men ellers er det fritt frem for fortolkninger. Det gir for eksempel god mening eller i alle fall mening å lese alle fire vers som ytret av en tenkt Ovid i eksil ved Svartehavet, med sin elskede hustru og tallrike ekser igjen i Roma, der keiser Augustus rår. «Show mercy, I beg you, shelve your cruel weapons», skriver Ovid i et dikt henvendt til ham.¹⁰¹ «My cruel weapons have been put on the shelf / Come sit down on my knee», lyder det truende svaret fra den tilbaketrukne proletaren i «Working Man's Blues #2» – med et «sit down on my knee» lånt fra Johnsons «If I Had Possession Over Judgment Day». I bakgrunnen har en rolig fremadskridende akkordrekke etter Johann Pachelbel (1653–1706) tatt over for Chuck Berry. Også lyrikklytteren blir etter hvert en dryppende svamp.

Containing Multitudes

Andresporet på *Rough And Rowdy Ways* (2020), «False Prophet», stjeler uten blygsel musikken fra Billy «The Kid» Emersons «If Lovin' Is Believin'» (1954).¹⁰² Men ellers ser det ut til at Dylans så langt siste plate er neddempet, musikalsk som tekstmessig, i sin «Ecstasy of Influence» (Jonathan Lethem).¹⁰³ Namedropping av navn og låttitler skorter det ikke på, til tider ligner det nesten på en ny metode (mest spektakulært anvendt på hovedsporet «Murder Most Foul», men ellers *passim*, fra «Mr. Poe» i «I Contain Multitudes» til «Fly Around My Pretty Little Miss» i «Key West»). At den etter hvert tradisjonelle sitatmetoden ikke er gått ut av bruk, lar seg også belegge. Et særlig tydelig (og litt corny) eksempel er sluttstrofen i «Black Rider»:

Black rider, black rider, hold it right there
 The size of your cock will get you nowhere
 I'll suffer in silence, I'll not make a sound
 Maybe I'll take the high moral ground
 Some enchanted evening, I'll sing you a song
 Black rider, black rider, you've been on the job too long

Den skandaløse andrelinjen (der noen først hørte og enkelte fortsatt hører «cockerel», hanekylling) blir mindre skandaløs om vi tar «cock» i betydningen revolverhane («hold it right there»). Skjeler vi til forelegget, kommer den skandaløse betydningen tilbake: I Peter Greens gjendiktning av den romerske satirikeren Juvenal (ca. 55–ca. 135) heter det i god tid før revolverens oppfinnelse: «If the stars go against you / The fantastic size of your cock will get you precisely nowhere.»¹⁰⁴ I samme strofe hører vi også musikalsvisken «Some Enchanted Evening» (1949) og sluttlinjen i morderballaden «Duncan and Brady» (1929): «He's been on the job too long.» Mens det må en Warmuth til for å finne frem til Juvenal (klassisk dannelsen er definitivt ikke det som skal til), er de to andre innslagene gamle kjenninger: «Some Enchanted Evening» er på B-siden av *Shadows in the Night* (2014). «Duncan and Brady» var på repertoaret i mange år;¹⁰⁵ i sesongene 2000 til 2002 var den *opener* på 80 konserter, noe som kan svare omtrent til antall ganger B-siden på *Shadows* har snurret og gått lørdagskvelden i en gjennomsnittlig Dylan-husstand.

Og hvem vet om ikke Dylan minnes en engelsk versjon av Baudelairens «Le Balcon» (1857) – «Mother of memories, mother of mistresses» –¹⁰⁶ når han påkaller musenes mor i «Mother of Muses»? Eller for sitt indre øre hører Al Greens (og siden Talking Heads' hit «Take Me to the River» (1974) når han i samme sang ber musen «take me to the river and release your charms / Let me lay down a while in your sweet, loving arms»?

Forfølger vi denne røde tråden, kan vi havne i et hermeneutisk stevnemøte à la Ricks mellom Al og Charles i utkanten av Dylans tekst: «Take me to the water, drop me in the river» (Green) – «You'll remember the sweetness of our caresses / The peace of the fireside, the charm of the evenings [...] After being bathed in the depths of deep seas?» (Baudelaire). Hva som kan komme ut av et slikt stevnemøte, er uvisst.

Sikkert og visst er det at tittelen på platens åpningssang er et Walt Whitman-sitat: «I Contain Multitudes». Det er en åpen, for ikke å si vidåpen, allusjon. «Do I contradict myself? / Very well then I contradict myself, / (I am large, I contain multitudes)» er en av de mest siterte passasjene i et av USAs mest berømte dikt. Å bruke Whitmans formulering i tittelen på en sang, tilmed en åpningssang, er nesten for mye av det gode. Umiddelbart høres det ut som en spøk, et inntrykk teksten, om ikke det musikalske foredraget, langt på vei bekrefter. Om Whitman er uten ironi i sin selvgestaltning, er Dylan det neppe. I lanseringsintervjuet beskriver han sangen som «the kind of thing where you pile up stream-of-consciousness verses and then leave it alone and come pull things out [...] you write it on instinct. Kind of in a trance state». De fleste av hans nyere sanger er slik, føyer han til: «They kind of write themselves and count on me to sing them.»¹⁰⁷ Det hører med til ironien at målt mot Whitmans megalomane mesterverk er Dylans lille opptakt til en «Song of Myself» en dråpe i havet. Ironien fordobler seg når Dylan i sin sang ikke gir det minste inntrykk av at det her skulle være tale om ironi.

Ironien kan få tilfang om vi leser Dylans sangtittel også som en mer fordekt allusjon. Whitmans uttrykk har vært brukt noen ganger før, også av dylanologer. Åpningskapitlet i Timothy Hamptons Dylan-studie, fra året før *Rough and Rowdy Ways* utkom, heter «Containing Multitudes». «Dylan's voice can 'contain multitudes'», heter det her, som konklusjon på en analyse

av hvordan Dylan bebor sine sanger uten å la seg absorbere av dem eller ende opp i et skuespilleri der sangene overtas av en *persona* (som for eksempel i Paul McCartneys «When I'm Sixty-Four»¹⁰⁸). David Yaffe slår tidlig i sin studie *Like A Complete Unknown* fast at «Dylan contains multitudes», og følger opp, apropos Todd Haynes' Dylan-film *I'm Not There* (2007), med at «Dylan finally had a chance to see his story told as one that contained multitudes»; ja, «Dylan's multitudes contain multitudes» i Haynes' film, og i Dylans eget liv «those multitudes accumulated over time», osv.¹⁰⁹ Kanskje Dylan leser mer dylanologi enn han har for vane å åpent innrømme?

Eller kan hende holder han seg til avisen og til hva han tar på øret. Da The Guardian anmeldte *I'm Not There*, åpnet anmelderen Philip French med å slå på den samme Walt Whitman-gongongen som Yaffe og Hampton. French minnet i den forbindelse om en tale som forfatteren og musikkritikeren Tom Piazza holdt i 1997 i anledning av at Dylan vant en av sine mange noble priser og ble «Kennedy Center Honoree». Piazza åpner sin tale med å slå fast at «[t]he central question for an American artist – both as an American and as an artist – is how to remain indivisibly oneself while, in Walt Whitman's phrase, containing multitudes. Few in our time have done both as fully as Bob Dylan.»¹¹⁰ Dylan var ved samme anledning tvunget av omstendighetene til å høre på sin kollega Bruce Springsteen fremføre «The Times They Are A-Changin'» med kassegitar og med daværende President of the United States og hans førstedame blant publikum, så talen må ha gjort et desto bedre inntrykk.¹¹¹ Stor er dessuten sannsynligheten for at Dylan nitten år senere skummet lederartikkelen i *The New York Times* samme dag som han ble tildelt nobelprisen i litteratur. Her heter det: «The hallmark of genius, of course, the kind the Nobel committee likes to reward, is creative immensity, the ability to absorb and contain multitudes.»¹¹² Om dere sier det

så, kan man forestille seg at han har tenkt med bevisstheten på klem idet han gikk i transe og skrev «I Contain Multitudes».

*

Er så Bob Dylan en plagiator, en tradisjonalist eller en svamp? Det enkleste svaret er Dylans eget: Han er låtskriver. Svamp og tradisjonalist er han til gagns, men som tradisjonalist er han, med en formulering av Richard F. Thomas, «quite freewheeling in his intertextuality»¹¹³ og fremstår som en barokk kombinasjon av omhyggelig montør og random rapper i sin mosaikkunst. Om han er en plagiator, avhenger av hvordan vi vil definere begrepet, og det vil blant annet si hvordan vi vil kontrastere begrepet plagiat med begrepet allusjon. En plagiator opererer i det skjulte, allusjoner blir oppfattet – av noen, og det vil si av oss eller, med en vri på Aristoteles, av de fleste eller de beste av de andre. Spørsmålet om plagiat kompliseres i Dylans tilfelle av at der hvor han er eller er mest faretruende nær å være en frekk og freidig plagiator, er han det ved høylys dag, som når han utgir seg for å være både komponist og tekstforfatter til «Rollin' and Tumblin'» og en suite av andre låter med tydelige musikalske forelegg, fra de lett gjenkjennelige til de lettere obskure, med eller uten dekning i «public domain».

Dylans tekstlige lån er en mer broket forsamling. Som eksemplene i det foregående viser, er Dylans sitatmetode ikke én, men flere – også hans måte å skrive låter på «contains multitudes». Noen sitater er åpne og åpenbare, som Beatles-, Blake- og Whitman-sitatene, eller som når Charley Pattons «High Water Everywhere» gir navn til «High Water (For Charley Patton)». Andre sitater er mindre åpenbare, men kan fortsatt karakteriseres som åpne: «Only one thing I did wrong / Stayed in Mississippi a day too long.» Slike sitater kan samtidig karakteriseres som allusjoner, selv om det ikke nødvendigvis er fortolkningsmessig

åpenbart hva allusjonene skal tjene til. Hvorfor Blakes «Tyger, tyger burning bright» i en sang om John Lennon? Endelig fins det sitater som er så å si fullstendig skjulte, og skjulte sitater fins det garantert flere av enn dem dylanologene til dags dato har funnet. Sitatene skriver seg fra forfattere som på tidsaksen, og på en akse av litterær berømmelse, strekker seg fra Homer til Henry Rollins.

Størst umiddelbar glede gir selve skattejakten. Med ordene til sjefsarkivaren for The Bob Dylan Archive: «It gets incredibly deep incredibly quickly»¹¹⁴ – til berikelse for skattejegeren, selv om også følelsen av å havne i en hengemyr eller i ren kvikksand melder seg fra tid til annen. Fortolkningene – «all that profound meaning stuff» – kommer senere, og ofte kommer de for sent. Neste strofe er for lengst rullet i gang. «Things come alive or they fall flat.»

Song and Dante Man

Skulle man hatt et motiv for å klage høylytt over Dylans sangskrivningsteknikk, måtte det være hans ord i det før nevnte *Tempest*-intervjuet: «Wussies and pussies complain about that stuff.» Helt til sist i samme intervju klager han selv hoderystende over plagiatbeskyldningene som har fulgt ham siden «Blowin' in the Wind». Sluttsatsen lyder: «Fuck 'em. I'll see them all in their graves.»¹¹⁵ Hva enten leseren av intervjuet hører en allusjon til Dantes *Inferno* eller ikke, er det med utsikten til et besøk i det hinsidige vel bare å begynne glede seg til å takke for oppmerksomheten.

Noter

- 1 Dylans tekster siteres i det følgende fra Østrem, dylanchords.com, der unøyaktighetene på den offisielle hjemmesiden bob-dylan.com gjennomgående er korrigert.
- 2 Brown, *Tiny Love*, 39; Calemine, «Bob Dylan's Admiration»; jf. Warmuth, «Re: Chronicles question»; «April Fool's Day 2013».
- 3 *The Nobel Prize 2016*.
- 4 En viss flertydighet kommer frem i de ulike oversettelsene av «new poetic expressions»: Den spanske oversettelsen har «nuevas expresiones poéticas», den franske «de nouveaux modes d'expression poétique», «nye poetiske uttrykksmåter», den tyske «poetische Neuschöpfungen», «poetiske nydannelser». *The Nobel Prize 2016*.
- 5 Flanagan, «Q&A with Bill Flanagan».
- 6 Bloom, *Genius*, 378.
- 7 Lotts bok er nærmest blitt en Dylan-bok i denne prosessen; jubileumsutgaven fra 2013 er således utstyrt med et forord av Greil Marcus. Lott, *Love & Theft*. Lott er selv trådt inn i dylanologenes rekke, jf. hans bidrag «'Love and Theft' (2001)» i *The Cambridge Companion to Bob Dylan*.
- 8 Jf. Jacobi: «[I]t seems fair to say that, in addition to his revolutionary addition of meaningful lyrics to rock music, Dylan has shown a revolutionary approach to collaboration.» «Bob Dylan and collaboration», 79.
- 9 Rich, «Who's This Guy Dylan». Scott Warmuth er med god margin den ledende grunnforskeren i den sene Dylans intertekstualitet de siste femten årene. Ved siden av hans mange bidrag til å spore opp sitater i Dylans sanger, er et av hans hovedprosjekter å kartlegge kilder til sitatmosaikken i Dylans memoarbok *Chronicles: Volume One* (2004) (med resirkulert Hemingway, Jack London, Thomas Wolfe, en turistbok om New Orleans, osv.). Warmuth har også vært pioneren i påvisningen av Dylans gjenbruk av fotografier i maleriene sine, m.m. Han publiserer sine funn på bloggen *Goon Talk* samt på *Pinterest*, *Twitter*, og i diskusjonstråder på nettsiden *Expecting Rain*.
- 10 Warmuth, «Tell Tale Signs dispatch #6»; jf. Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, 162–3; Heylin, *Still on the Road*, 579–80;

- Wilentz, *Bob Dylan in America*, 284.
- 11 Whitman, *The Complete Poems*, 327–28.
- 12 Yeats, *Collected Poems*, 338.
- 13 Johnson, «Textual Sources». Johnson identifiserer 14 lån, åtte i «Floater», ett i «Po' boy», to i «Summer Days», ett i «Honest With Me», og to i «Lonesome Day Blues».
- 14 Eig og Moffett, «Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?».
- 15 Saga, *Confessions of a Yakuza*, 5–6.
- 16 Saga, *Confessions of a Yakuza*, 9.
- 17 I ekteskapslegien «Long and Wasted Years» (*Tempest*) spør han henne: «What you doing out there in the sun anyway? / Don't you know the sun can burn your brains right out?» etter en scene (replikk) i eventyret «Uglier Than A Grinning Buzzard» i Louise Andersons *Talk That Talk: An Anthology of African-American Storytelling* (1989), der den som soler seg, er en apekatt. Warmuth, «A Tempest Commonplace».
- 18 Saga, *Confessions of a Yakuza*, 153–54.
- 19 Ovid/Green, *The Erotic Poems; The Poems of Exile*. Nelson, «Avid Follower of Ovid»; Warmuth «More Ovid lines on Modern Times»; «Additional Ovid lines in 'Ain't Talkin'»; «Comments»; Børdahl, «Dylan ved Svartehavet»; Thomas, «The Streets of Rome»; *Why Dylan Matters*, 238–52; Polito, «Bob Dylan's Memory Palace».
- 20 *Amores* 1.9.32; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 101. Jf. min «Dylan ved Svartehavet», 77n90; Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 144.
- 21 Yaffe, *Like a Complete Unknown*, 119.
- 22 Yaffe, «The Rage in Bob Dylan's 'Tempest'».
- 23 Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 207.
- 24 Heylin, *Still on the Road*, 184.
- 25 Heylin, *Still on the Road*, 184.
- 26 Wilde, *De profundis*, 138; «notdarkyet», «Re: Jesus is coming».
- 27 «Long John», «Bob plagiarized the dictionary!».
- 28 Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 150.
- 29 Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 207; jf. Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 144.
- 30 Wilentz, «American Recordings»; *Bob Dylan in America*, 261–86 («The Modern Minstrel Returns»).
- 31 Wilentz, *Bob Dylan in America*, 270.

- 32 I kapitlet «'A Whisp of Starled Air': Late Style and the Politics of Citation». Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 193–223.
- 33 Detering, *Die Stimmen aus der Unterwelt*, 19ff. Talen er Dylans *MusiCares Speech* i februar 2015.
- 34 Polito, «Bob Dylan's Memory Palace».
- 35 Polito, «Henry Timrod Revisited».
- 36 *Amores* 1.8.17; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 97.
- 37 Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 141.
- 38 Polito, «Henry Timrod Revisited»; jf. min «Dylan fra Svartehavet», 49–50.
- 39 Østrem, «Bye and Bye» (kreditert: Nick Dorman). Her er også forbindelsen til Shakespeare notert; den er ikke overraskende notert *passim*.
- 40 Ricks, *Dylan's Visions of Sin*.
- 41 Mai, *Digteren Dylan*, 99; anført av Markussen i hans anmeldelse i *Edda*, 160.
- 42 Jf. Polito, «Bob Dylan's Memory Palace», 140.
- 43 *Amores*. 3.5.46; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 146.
- 44 *Amores*, 2.10.20–24; Ovid/Green, *The Erotic Poems*, 124.
- 45 I en komparasjon av «Not Dark Yet» (Time Out of Mind) og Keats' «Ode to a Nightingale» støtter Christopher Ricks seg til forskjellige formuleringer av T.S. Eliot om den akkumulerende sannsynligheten («cumulative plausibility») for sammenfall (eller «påvirking») når antallet av isolert sett svake overensstemmelser øker. Ricks, *Dylan's Visions of Sin*, 367. Forbindelsene som Ricks etablerer mellom Dylan og klassisk engelskspråklig poesi, er imidlertid gjennomgående mer kreativt assosiative enn håndfast empiriske, noe han er klar over; han skiller mellom «tilfeldigheter» og «rene tilfeldigheter», og går inn for førstnevnte som hermeneutisk nøkkel, selv om det ikke dreier seg om allusjoner. Skillet mellom påviselige tekstlige lån og tekster som «minner om» eller utløser ymse assosiasjonsrekker hos belestede og kulturhistorisk informerte personer, blir i det hele tatt ikke håndhevet med noen styrke i dylanologien. Skillet kan da heller ikke trekkes absolutt.
- 46 Taft, «Pre-War Blues Lyrics Concordance».
- 47 Gisle Selnes, *Den store sangen*, 614.
- 48 Selnes, *Den store sangen*, 620.

- 49 Selnes, *Den store sangen*, 620. Jf. Wilentz, *Bob Dylan in America*, 274.
- 50 Selnes, *Den store sangen*, 621.
- 51 Jack Tempchin og Glenn Frey, «I Got Love», *The Allnighter*. Jochen Markhorst, *Mississippi*, 41. Markhorst overså versets relevans for «High Water» da han skrev (personlig kommunikasjon, 28.11.2019).
- 52 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».
- 53 Selnes, *Den store sangen*, 621.
- 54 Jf. Markhorst, *Mississippi*, 39–40. «Take It to the Limit» er en Eagles-hit; «Let It Go By» er også for lengst blitt identifisert som en låttittel (av Fiora Cutler og Robert Koch) ...
- 55 «Your days are numbered [...] Nowhere to escape [...] I ain't got nothing for you / I had nothing before / Don't even have anything / For myself anymore [...] Things should start to get interesting right about now [...] You can always come back / But you can't come back all the way» («Mississippi»).
- 56 (1) *See a Grown Man Cry: Collected Work, 1988–1991*, 156; (2) Ibid.; (3) *Now Watch Him Die*, 77–78; (4) *Art To Choke Hearts & Pissing In The Gene Pool*, 26; sit. Warmuth, «Bob Dylan takes Henry Rollins through 'Mississippi'». Warmuths innledende interesse for Rollins er knyttet til hans arbeid med Dylans *Chronicles*; «Bob Dylan disguised as Henry Rollins»; «The Mind Polluting Words of Bob Dylan and Henry Rollins».
- 57 Jf. Markhorst, *Mississippi*, 11–12. Markhorst vil på dette (bibelske, allmennspråklige) grunnlaget avskrive Rollins som kilde til «Your days are numbered». «Nowhere to escape» vil han heller plassere hos Tsjekhov, der han finner igjen akkurat det uttrykket (i en engelsk oversettelse av novellen «Steppen»), innenfor en lesning der en tsjekhovsk atmosfære brer seg ut over «Mississippi» i sin helhet (15). Anything goes, men undertegnede holder en knapp på Warmuth hva filologien angår.
- 58 Lomax, *Selected Writings*, 73; Markhorst, *Mississippi*, 8. Se også Selnes, *Den store sangen*, 623.
- 59 Rollins, *One from None*, 14; Warmuth, «'Things Have Changed'».
- 60 *High Adventure in the Great Outdoors*, 45–46; sit. Warmuth, «Bob Dylan disguised as Henry Rollins».
- 61 Warmuth, «Bob Dylan disguised as Henry Rollins».

- 62 Gray, *Song and Dance Man III*, 825–27.
- 63 Thomas, *Why Dylan Matters*, 168–75.
- 64 Se f.eks. kommentarene på Østrem, «Trying To Get To Heaven ;-)>».
- 65 Shelton, *No Direction Home*, 384.
- 66 «Journey of the Magi» (1927). Christopher Ricks, *Visions*, 8. (Ricks oppgir et oppslag i *The Telegraph* fra 1987 som kilde.); Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, 207.
- 67 Thomas, *Why Dylan Matters*, 259.
- 68 Jf. Christopher Ricks: «Plagiarism wants you not to know the original, whereas allusion wants you to know.» Rich, «Who's This Guy Dylan». Da Ricks ble konfrontert med Dylans bruk av Saga og Timrod, virket han ikke helt bekvem med sin innrømmelse av at her falt sannelig sitatene tett. Rich; Eig og Moffett, «Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?».
- 69 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».
- 70 F.eks. Scott Warmuth i oppslaget om Timrod i *New York Times*: «You could give the collected works of Henry Timrod to a bunch of people, but none of them are going to come up with Bob Dylan songs.» Rich, «Who's This Guy Dylan».
- 71 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».
- 72 Forbindelsen trekkes av Richard F. Thomas i *Why Dylan Matters*, 243.
- 73 Homer/Fagles, *The Odyssey*, 9.580–581; 227–228.
- 74 Warmuth, «A Tempest Commonplace»; Thomas, *Why Dylan Matters*, 254–65.
- 75 Detering, *Die Stimmen aus der Unterwelt*, kapitlet «Heldenlied und Totenklage: Roll On John», 103–30.
- 76 For forbindelsen til Joseph Moncure March, se «tom w», «The Wild Party & Tempest»; også (på selvstendig grunnlag) «ceilingfan_broken», «New source for Tempest lyrics !!». Dylan leser fra *The Wild Party* (Part 3, 3) i *Theme Time Radio Hour*, «Episode 60: Party» (5.12.2007).
- 77 Thomas, *Why Dylan Matters*, 264–65.
- 78 «Philip Massinger», 206.
- 79 Homer/Fagles, *The Odyssey*, 5.489–90; 166; Detering, *Die Stimmen aus der Unterwelt*, 116.
- 80 Det er også mulig, og kanskje tilmed bedre, å ikke lese påkal-
lelsen av Blake-tigern i sluttstrofen som henvendt til dikt-duet

- Lennon qua tiger, men til tigreren – og så via en innholdsforrykning (en såkalt trope) til Gud: I «Cover him over and let him sleep» går jo henvendelsen snarere dit.
- 81 Homer/Fagles, *The Odyssey*, 5.518; 167. Pronominale skift er et gjennomgående trekk ved Dylans gjenbruk av sitater. En systematisk analyse ville sannsynligvis kunne kaste lys over metoden, innenfor en allerede etablert interesse for pronomenbruken i Dylans tekster; se f.eks. diskusjonen i Aadland, «Against Liberals».
- 82 Jf. Polito, «Henry Timrod Revisited»; «Bob Dylan's Memory Palace».
- 83 Jf. Wilentz, *Bob Dylan in America*, 309.
- 84 Elderfield, «Bob Dylan in Conversation».
- 85 Thomas, «The Streets of Rome»; *Why Dylan Matters*.
- 86 Dylan, *Biograph*.
- 87 Mollerin, «'With one hand waving free'», 80.
- 88 «'I took him to my warehouse to see all the country music treasures I have,' Stuart said. 'Bob said, 'Hey, I like that 'Crow' song. I might borrow something out of that.' I said, 'Well, I probably borrowed it from you in the first place. Go ahead.'» Beviglia, «Lyric Of The Week».
- 89 Vergil/Mandelbaum, *The Aeneid of Vergil*, 6.1136–37; 157–8 (i originalen 6.851–53); «Lonesome Day Blues», strofe 10 («I'm gonna spare the defeated [...] / I am goin' to teach peace to the conquered / I'm gonna tame the proud»). Jf. Thomas, «The Streets of Rome», 31; *Why Dylan Matters*, 7.
- 90 *Cabretta* (1977) og *Return To Magenta*. (1978). Warmuth, «April Fool's Day 2013»; «'Jolene' meets the music of Willy DeVille»; også Attwood, «Jolene: the real meaning» med kommentarer.
- 91 Jf. Heylin, *Still on the Road*, 617.
- 92 Flanagan, «The Mojo Interview».
- 93 Flanagan, «Q&A with Bill Flanagan».
- 94 Sitert etter Marqusee, *Wicked Messenger*, 16.
- 95 Shelton, «20-Year-Old Singer». «Sponge» er også en metafor Suze Rotolo og Dave Van Ronk bruker i sine beskrivelser av den unge Dylan. Gray, *The Bob Dylan Encyclopedia*, 594, 681. Christopher Ricks til *The New York Times*: Dylan ligner «some very imaginative sponge». Rich, «Who's This Guy Dylan».

- 96 Et eksempel er Dylans fortryllende beskrivelse av vennen Ray Goochs bokhyller, der Dylan i ett kjøer erter leseren med en blanding av faktiske, fiktive og forvirrende referanser, som i legeringen av Ovid og Kafka i «Ovid's *Metamorphoses*, the scary horror tale» og av Sofokles, Ciceros *De natura deorum* og Platons *Symposium* i «Sophocles' book on the nature and function of the gods – why there are only two sexes.» Dylan, *Chronicles*, 36–7. Ikke bare journalister, men også for eksempel Harvard-filologen Richard F. Thomas går rett i baret. «The Streets of Rome», 41–44; *Why Dylan Matters*, 110–116. En ekstra rosin i pølsen er at også «Ray Gooch» er en oppdiktet person.
- 97 Lethem, «The Genius and Modern Times of Bob Dylan».
- 98 Østrem, «It's Modern to Steal».
- 99 Til det følgende, jf. min «Dylan ved Svartehavet», 53–65.
- 100 Byron, *Don Juan*, III. 3.17–12; *Selected Poems*, 132. Beviset for at Dylan faktisk har lest Byrons epos, foreligger når det et tredje sted heter: «Grim reader! did you ever see a ghost? No; but you have heard [...]» (XV. 754–55; 522); jf. «Spirit on the Water»: «You ever seen a ghost? No; but you have heard of them.»
- 101 *Tristia* II. 179; Ovid/Green, *The Poems of Exile*, 29.
- 102 For en presisering, se Østrem, «'False Prophet' vs. 'If Lovin' is Believin'».
- 103 Lethem, «Ecstasy of Influence». Om *Rough and Rowdy Ways*, jf. Thomas, «'And I Crossed the Rubicon'».
- 104 Juvenal/Green, *The Sixteen Satires*, IX. 35–36; 196. Warmuth, «Tweet Jun 22, 2020». Warmuth har annetsteds påvist at Dylan i et intervju (Flanagan, «The Mojo Interview») (som Warmuth følgelig antar må ha blitt delvis til i en skriftlig korrespondanse) siterer fra Juvenals åttende satire, denne gang troligst fra en oversettelse av Susanna Morton Barund i Loeb Classical Library (2004). Warmuth, «Together Through Life dispatch #7».
- 105 Deluxe-utgaven av *Tell Tale Signs* (2008) har en studioversjon fra 1992.
- 106 Jf. rekken av oversettelser på FleursDuMal.org; her William Aggeler 1954. Warmuth har pekt på at et vers i «Po' Boy» («*Love and Theft*»), «Time and love has branded me with its claws», er overtatt fra Edward K. Kaplans oversettelse av et av Baudelaires prosadikt i *The Parisian Prowler* (1989, 1997). Warmuth, «Bob Dylan and The Parisian Prowler».

- 107 Brinkley, «Bob Dylan Has a Lot on His Mind».
- 108 Hampton, *Bob Dylan: How the Songs Work*, 38. Jf. Dylan til Bill Flanagan (2009): «Wait a minute Bill. I'm not a playwright. The people in my songs are all me. I thought we talked about that? – *What exactly makes it you?* – It's in the way you say things. It's not necessarily the things you say that make you who you are.» Flanagan, «The Mojo Interview».
- 109 Yaffe, *Like a Complete Unknown*, xvii, 32, 50. French, «I'm Not There».
- 110 Piazza, «Biographical Essay». Det var for øvrig Tom Piazza som tyve år etter skrev den fyldige linernoten til *Triplicate*.
- 111 The Kennedy Center Honors, «The Times They Are A-Changin' (Bob Dylan Tribute)».
- 112 The Editorial Board, «How Dylan Became Dylan».
- 113 «The Streets of Rome», 34.
- 114 Dylan Review, «Interview with Mark Davidson».
- 115 Gilmore, «Bob Dylan Unleashed».

Litteratur

- Attwood, Tony. «Jolene: the real meaning and the music in Dylan's song (and making fun of Clinton Heylin)». Kommentarer fra «Lonesomefetter» mfl. *Untold Dylan*, redigert av Tony Attwood. 15.8.2015. <https://bob-dylan.org.uk/archives/1496>.
- Beviglia, Jim. «Lyric Of The Week: Marty Stuart, 'Observations Of A Crow'». *American Songwriter: The Craft of Music*. <https://american-songwriter.com/lyric-week-marty-stuart-observations-crow/>.
- Bloom, Harold. *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*. New York: Warner Books, 2002.
- Brinkley, Douglas. «Bob Dylan Has a Lot on His Mind». *The New York Times*. 12.6.2021. «<https://www.nytimes.com/2020/06/12/arts/music/bob-dylan-rough-and-rowdy-ways.html>».
- Brown, Larry. *Tiny Love: The Complete Stories*. Chapel Hill: Algonquin, 2019.
- Byron, Lord. *Selected Poems of Lord Byron*, redigert av Paul Wright. Hertfordshire: Wordsworth Poetry Library, 1995.
- Børdahl, Amund. «Dylan fra Svartehavet». *Agora: Journal for metafys-*

sisk spekulasjon, 1–2/2007: 34–90.

Calemine, James. «Bob Dylan's Admiration for Mississippi Writer Larry Brown». [Swampland.com](http://swampland.com). 2.8.2011. http://swampland.com/posts/view/title:bob_dylans_admiration_for_mississippi_writer_larry_brown.

«ceilingfan_broken». «New source for Tempest lyrics !!». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 21.3.2021. <https://expecting-rain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=100796>.

Detering, Heinrich. *Die Stimmen aus der Unterwelt: Bob Dylans Mysteriespielle*. München: Beck, 2016.

Dylan, Bob. *Chronicles: Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004.

Dylan Review. «Interview with Mark Davidson about The Bob Dylan Archive», *Dylan Review*. 2.1 2020. <https://www.dylanreview.org/interview-mark-davidson>.

Eig, Jonathan og Sebastian Moffett. «Did Bob Dylan Lift Lines From Dr. Saga?» *The Wall Street Journal*. 8.7.2003. <https://www.wsj.com/articles/SB105761761942206000>; også tilgjengelig på <https://jcdurbant.wordpress.com/category/musique/>.

Elderfield, John. «Bob Dylan in Conversation with John Elderfield». Publisert på bobdylan.com 29.11.2011, men ikke lenger tilgjengelig. En redigert versjon med det meste av teksten på plass er «nickwardscenarios». «Bob Dylan 30 asides (2011)» 12.11.2011. <https://nickwardscenarios.wordpress.com/2011/11/12/rip-barry-feinstein-photographer/>.

Eliot, T.S. «Philip Massinger» (1920). I *Selected Essays*, 205–220. London: Faber & Faber, 1932.

Flanagan, Bill. «The Mojo Interview». <https://fddocuments.in/document/bob-dylan-bill-flanagan-interview-mojo-mag-aug-2009.html>.

Flanagan, Bill. «Q&A with Bill Flanagan». bobdylan.com. 22.3.2017. <https://www.bobdylan.com/news/qa-with-bill-flanagan/>.

FleursDuMal.org, <https://fleursdumal.org/poem/133>.

French, Philip. «I'm Not There». *The Guardian* 23.12.2007. <https://www.theguardian.com/film/2007/dec/23/features.review3>.

Gilmore, Mikal. «Bob Dylan Unleashed». *Rolling Stone*. 27.9.2012. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/bob-dylan-unleashed-189723/>.

Gray, Michael. *Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan*. London: Continuum, 2000.

- Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Continuum, 2006.
- Hampton, Timothy. *Bob Dylan: How the Songs Work*. New York: Zone Books, 2019. (Første opplag med tittelen: *Bob Dylan's Poetics: How the Songs Work* (s.å.)).
- Heylin, Clinton. *Still on the Road: the Songs of Bob Dylan 1974–2008*. London: Constable, 2010.
- Homer/Fagles. *The Odyssey* (1996). Overs. Robert Fagles. Penguin Classics, 2006.
- Jacobi, Martin. «Bob Dylan and collaboration». I *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, redigert av Kevin J. H. Dettmar, 69–79. Cambridge University Press, 2009.
- Johnson, Chris. «Textual Sources To The 'Love And Theft' Songs». *Dylanchords*, redigert av Eyolf Østrem. https://dylanchords.info/41_lat/textual_sources.htm.
- Juvenal/Green. *The Sixteen Satires* (1967, 1974). Overs. Peter Green. Penguin Classics, 1985.
- Lethem, Jonathan. «The Genius and Modern Times of Bob Dylan», *Rolling Stone*. 7.9.2006. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/the-genius-and-modern-times-of-bob-dylan-237203/>. Intervjuet er trykt opp flere ganger, bl.a. i Jonathan Cott, *Bob Dylan: The Essential Interviews* (2007), New York: Simon & Schuster, 2017, 469–81.
- Lethem, «Ecstasy of Influence». *Harpers Magazine*, februar 2007. Tilgjengelig på: <https://harpers.org/archive/2007/02/the-ecstasy-of-influence/>.
- Lomax, Alan. *Selected Writings, 1934–1997*, redigert av Ronald Cohen. New York-London: Routledge, 2003.
- «Long John». «Bob plagiarized the dictionary!» *Expecting rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 12.10.2006. <http://expectingrain.com/discussion/viewtopic.php?t=9821&view=next&sid=7a425844ad-b06e5ec3459d26cf47a4b8>.
- Lott, Eric. *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Lott, Eric. «'Love and Theft' (2001)». I *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, redigert av Kevin J.H. Dettmar, 167–173. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Mai, Anne-Marie. *Digteren Dylan*. København: Gyldendal, 2018.
- Markhorst, Jochen. *Mississippi: Bob Dylan's midlife masterpiece*. Inde-

- pently published, 2020; også tilgjengelig som «The Mississippi-series» på *Untold Dylan*, redigert av Tony Attwood. <https://bob-dylan.org.uk/>.
- Markussen, Bjarne. «Anne-Marie Mai, *Digteren Dylan*» [bokanmeldelse]. *Edda: Nordisk tidsskrift for litteraturforskning* 2/2019: 158–161.
- Marqusee, Mike. *Wicked Messenger. Bob Dylan and the 1960s*. New York: Seven Stories Press, 2005.
- Mollerin, Kaja Schjerven. «‘With one hand waving free’: Om tradisjonen, tyveriet og flukten i Bob Dylans forfatterskap». Upublisert masteroppgave. Universitetet i Oslo, 2006.
- «notdarkyet». «Re: Jesus is coming, he’s coming back to gather his jewels». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 7.10.2009. <https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?p=685450#p685450>.
- Nelson, Cliff. «Avid Follower of Ovid». *The Nelson Mail*. 10.10.2006. <http://www.stuff.co.nz/stuff/nelsonmail/0,2106,3823946a6507,00.html>.
- Ovid/Green. *The Erotic Poems* (1982). Overs. Peter Green. Penguin Classics, 1986.
- Ovid/Green. *The Poems of Exile: Tristia and the Black Sea Letters*. Overs. Peter Green. Opr. Penguin Classics, 1994, revidert utgave Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2005.
- Piazza, Tom. «Biographical Essay from the Kennedy Center Honors» (1997). Talen er publisert (med den siterte tittelen) på *American Masters*. <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/bob-dylan-biographical-essay-from-the-kennedy-center-honors/576/>.
- Polito, Robert. «Bob Dylan: Henry Timrod Revisited». *Poetry Foundation*, 2006. <https://www.poetryfoundation.org/articles/68697/bob-dylan-henry-timrod-revisited>.
- Polito, Robert. «Bob Dylan’s Memory Palace». I *Highway 61 Revisited: Bob Dylan’s Road from Minnesota to the World*, redigert av Collen J. Sheehy og Thomas Swiss, 140–153. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2009; også tilgjengelig på *The Riggio Honors Program*, «Writing & Democracy». <http://riggio.americanvanguardpress.com/portfolio/bob-dylans-memory-palace-robert-polito/>.
- Rich, Motoko. «Who’s This Guy Dylan Who’s Borrowing Lines From Henry Timrod?». *The New York Times*. 14.09.2006. <https://www.nytimes.com/2006/09/14/arts/music/14dyla.html>.

- Ricks, Christopher. *Dylan's Visions of Sin* (2003). New York: Ecco, 2004.
- Rollins, Henry. *One from None: Collected Works, 1987*. 2.13.61 Publications, 1991.
- Saga, Junichi. *Confessions of a Yakuza: A Life in Japan's Underworld* (1989). Overs. John Bester. Tokyo–New York–London: Kodansha International, 1991.
- Selnes, Gisle. *Den store sangen: Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
- Shelton, Robert. «20-Year-Old Singer Is Bright New Face at Gerde's Club». *The New York Times*. 29.7.1961. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/05/04/reviews/dylan-gerde.html>.
- Shelton, Robert. *No Direction Home: The Life and Music of Bob Dylan* (1986). Milwaukee: Backbeat Books, 2011.
- Taft, Michael. «Pre-War Blues Lyrics Concordance». <http://konkordans.se/taft%20%20blues%20lyrics.txt.WebConcordance/framconc.htm>.
- The Editorial Board, «How Dylan Became Dylan», *The New York Times* 13.10. 2016. <https://www.nytimes.com/2016/10/14/opinion/bob-dylan-the-poet-sponge.html>.
- The Kennedy Center Honors, «The Times They Are A-Changin' Bob Dylan Tribute) – Bruce Springsteen – 1997 Kennedy Center Honors». *Youtube*. 18.12.2013. https://www.youtube.com/watch?v=WaofOE-x84k&ab_channel=TheKennedyCenterHonors.
- The Nobel Prize 2016*. NobelPrize.org. Nobel Media AB. «Prize announcement», *The Nobel Prize in Literature 2016*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2016/press-release/>.
- Thomas, Richard F. «The Streets of Rome: The Classical Dylan». *Oral Tradition*, 22/1 2007: 30–56; tilgjengelig på <https://journal.oraltradition.org/>. Gjenoptrykt i *Reception and the Classics: An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, redigert av William Brockliss, Pramit Chaudhuri, Ayelet Haimson Lushkov og Katherine Wasdin, 134–159. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- Thomas, Richard F. *Why Dylan Matters*. New York: Dey St. Books, 2017.
- Thomas, Richard F. «'And I Crossed the Rubicon': Another Classical Dylan». *Dylan Review* 2.1 (Summer 2020). <https://www.dylanreview.org/richard-thomas-crossed-the-rubicon>.

- «tom w». «The Wild Party & Tempest». *Bob Dylan in (het) Nederland(s)*. 25.5.2019. <http://bobblylaninnederland.blogspot.com/2019/05/the-wild-party-tempest.html>.
- Yaffe, David. *Bob Dylan: Like a Complete Unknown*. Yale: Yale University Press, 2011.
- Yaffe, David. «The Rage in Bob Dylan's 'Tempest'». *The Daily Beast*. 3.9.2012. <https://www.thedailybeast.com/the-rage-in-bob-dylans-tempest>.
- Yeats, William Butler. *Collected Poems*. London: Macmillan (Papermac), 1982.
- Vergil/Mandelbaum. *The Aeneid of Virgil. A Verse Translation* (1961, 1972). Overs. Allen Mandelbaum. Berkeley: University of California Press, 2004.
- Warmuth, Scott. «More Ovid lines on Modern Times». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 12.10.2006. <https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=10088&p=118235&hilit=More+Ovid+lines+on+Modern+Times#p118235>.
- Warmuth, Scott. «Additional Ovid lines in 'Ain't Talkin'». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 13.10.2006. <https://expectingrain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=10148&p=118683&hilit=Additional+Ovid+lines+in+%E2%80%98Ain%E2%80%99t+Talkin%E2%80%99%E2%80%99#p118683>.
- Warmuth, Scott. «Comments». *rogueclassicism*, redigert av David Meadows. 19.10.2006. http://www.atrium-media.com/rogueclassicism/Archives/2006_10.html.
- Warmuth, Scott. ««Tell Tale Signs dispatch #6». *Goon Talk*. 15.10.2008. <http://swarmuth.blogspot.com/2008/10/tell-tale-signs-dispatch-6.html>».
- Warmuth, Scott. «Bob Dylan and The Parisian Prowler». *Goon Talk*. 22.12.2008. <http://swarmuth.blogspot.com/2008/12/bob-dylan-and-parisian-prowler.html>.
- Warmuth, Scott. «Together Through Life dispatch #7 – Sideshow Bob». 18.4.2009. <http://swarmuth.blogspot.com/2009/04/together-through-life-dispatch-7.html>
- Warmuth, Scott. «Bob Dylan disguised as Henry Rollins». *Goon Talk*. 13.2.2011. <http://swarmuth.blogspot.com/2011/02/bob-dylan-disguised-as-henry-rollins.html>.

- Warmuth, Scott. «The Mind Polluting Words of Bob Dylan and Henry Rollins». *Goon Talk*. 16.2.2011. <http://swarmuth.blogspot.com/2011/02/mind-polluting-words-of-bob-dylan-and.html>.
- Warmuth, Scott. «Bob Dylan takes Henry Rollins through 'Mississippi'». *Goon Talk*. 2.3.2011. <http://swarmuth.blogspot.com/2011/03/bob-dylan-takes-henry-rollins-through.html>.
- Warmuth, Scott. «'Things Have Changed' between Bob Dylan and Henry Rollins». *Goon Talk*. 13.3.2011. <http://swarmuth.blogspot.com/2011/03/things-have-changed-between-bob-dylan.html>.
- Warmuth, Scott («scottw»). «Re: Chronicles question». *Expecting Rain*, redigert av Karl Erik Andersen. 3.8.2011. <https://expecting-rain.com/discussions/viewtopic.php?f=6&t=59200&p=974210&hilit=kubuku#p974210>.
- Warmuth, Scott. «April Fool's Day 2013: Bob Dylan, Revisionist Art and The 'Jolene' Smoke Screen». *Goon Talk*. 1.4.2013. <http://swarmuth.blogspot.com/2013/03/april-fools-day-2013-bob-dylan.html>.
- Warmuth, Scott. «'Jolene' meets the music of Willy DeVille». *Youtube* 9.2.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=nn6QoYvAA2c>.
- Warmuth, Scott. «A Tempest Commonplace». *Pinterest*. <https://no.pinterest.com/scottwarmuth/a-tempest-commonplace/>.
- Warmuth, Scott. «Tweet Jun 22, 2020». <https://twitter.com/scottwarmuth1/status/1274906112928538624>
- Whitman, Walt. *The Complete Poems*. Edited by Francis Murphy. Harmondsworth: Penguin, 1975.
- Wilde, Oscar. *De Profundis: The Ballad of Reading Gaol and Other Writings*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002.
- Wilentz, Sean. «American Recordings: On 'Love and Theft' and the Minstrel Boy». *I Do You, Mr Jones? Bob Dylan with the Poets and Professors*, redigert av Neil Corcoran, 295–305. London: Pimlico, 2003. Opprinnelig publisert på (men fjernet fra) bobdylan.com 2001.
- Wilentz, Sean. *Bob Dylan in America* (2010). London: Vintage Books, 2011.
- Østrem, Eyolf. «'False Prophet' vs. 'If Lovin' is Believin' – Greedy Plagiarism or Lovin' Recycling?». *Things Twice*. 22.6.2020. <https://oestrem.com/thingstwicetwice/2020/07/false-prophet-why-is-it-plagiarism-if-when-the-deal-goes-down-isnt/>.
- Østrem, Eyolf. «Bye and Bye». https://www.dylanchords.com/41_lat/bye_and_bye

Østrem, Eyolf. «Trying To Get To Heaven ;-)». Kommentarer fra Rob Lake mfl. *Dylanchords*. https://www.dylanchords.com/38_toom/heaven_comments.

Østrem, Eyolf. «It's Modern to Steal». *Things Twice*. 28.9.2006. <https://oestrem.com/thingstwicetwice/2006/09/its-modern-to-steal/>. Tidligere publisert som «Modern Times and Plagiarism». *Dylanchords*. <https://dylanchords.info/professors/tt/ttpa4.html>; også http://www.dylanchords.com/45_modern.

Aadland, Erling. «Against Liberals: Multi-layered and Multi-directed Invocation in Dylan's Christian Songs». I *A God of Time and Space: New Perspectives on Bob Dylan and Religion*, redigert av Robert W. Kvalvaag og Geir Winje, 91–118. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.