

«She took my Crown of Thorns»

Om bruk av allusjonar i Bob Dylans «Shelter from the Storm»

Sissel Høisæter

Musikk liknar språk, skriv Theodor W. Adorno i essayet «Fragment om musikk og språk». «Musikk ligner språk i at den er en tidsmessig følge av artikulerte lyder, som er mer enn bare lyd. De sier noe, ofte noe menneskelig.»¹ Møtet mellom dei to ytringsformene, verbalspråket og musikken, er som kjent utgangspunktet for lyrikken.² I songlyrikken utgjer musikken og verbalspråket eit udeleg heile. Songen er retta mot eit lyttande publikum og inngår såleis i ein direkte kommunikasjonssituasjon. Desse vilkåra for songlyrikken dannar bakteppet for analysen min av Bob Dylan sin songtekst «Shelter from the Storm»³ frå albumet *Blood on the Tracks* frå 1975.⁴

«Shelter from the Storm» handlar om to personar og forholdet mellom dei. Den eine er det lyriske eg-et som fører ordet, den andre «ho», ei kvinne omtalt i tredje person. Kvinna sin

replikk «Come in, she said / I'll give ya shelter from the storm» er omkved i songen. Eit landskap er også skildra, delvis mytologisk, med «wilderness», «trail», «road» og «hilltop village» som nokre gjenkjennelege landskapselement. I landskapet finst dyr, ulike vêrtilhøve, andre menneske som «the newborn baby», «old men» og «they», samt rollefigurar som «the deputy», «the preacher», og «the undertaker». Songen skildrar ei rekke laust samanknytte hendingar, desse hendingane er fjerne i tid og rom for det lyriske eg-et, slik det går fram av siste strofa.

Som mange songar av Bob Dylan har også «Shelter from the Storm» blitt omtalt, analysert og tolka mange gonger. Eg skal dra inn tre norske omtalar i min eigen analyse av songteksten, dei refererer også til ikkje-norske tolkingar av teksten. Dei tre er i kronologisk rekkefølge Petter Fiskum Myhr i 2001, 2011 og 2012,⁵ Erling Aadland i 2011⁶ og Gisle Selnes i 2016.⁷ Alle dei tre omtalar «Shelter from the Storm» som ein blant fleire tekstar i større framstillingar.

Myhr skriv første gongen om «Shelter from the Storm» i boka *Bob Dylan – jeg er en annen* frå 2001. Han går gjennom Bob Dylan sin diskografi fram til 2001 og gir korte, informative omtalar av alle songtekstane. Teksten hans er trykt uforandra i ei ny utgåve av boka frå 2011 og i *Bob Dylan leksikon* frå 2012. I omtalen av «Shelter from the Storm» parafraserer han ein del av innhaldet i songteksten og legg vekt på bibelallusjonane. Myhr tolkar teksten inn i biografiske samanhengar. Etter den korte omtalen av «Shelter from the Storm» skriv han at Dylan i 1974, etter skilsmissa frå kona Sara, har innsett at kvinnene ikkje kan gi han frelse, at han treng noko anna, og at songen handlar om dette.

I artikkelen «Bob Dylan og kjærligheten» skisserer Aadland ei utvikling i Dylan si framstilling av kjærleiken gjennom karrieren, frå det Aadland kallar ei pastoral tru på evigvarande kjærleik

til «en seriøs avsky for menneskelig kjærlighet».⁸ Aadland hevdar at albumet *Blood on the Tracks* står sentralt innan denne vendinga. Han lar eit tema frå Platons *Symposium* summera opp utviklinga: «Kjærlighetens gjenstand er udødeligheten. Den høyeste form for kjærlighet gjelder ikke mennesker, men en livsform», og «... hans kjærlighet gjelder primært sangverkets udødelighet»,⁹ ein musisk kjærleik. Aadland overfører dette temaet til Dylans tekstar, og han les «Shelter from the Storm» med utgangspunkt i sitatet. Formmessig karakteriserer Aadland «Shelter from the Storm» som ein ballade med eit delvis ikkje-lineært narrativ. Aadland peikar vidare på fleire allusjonar til bibeltekstar i songteksten. Kvinna i songteksten er svært romantisert, ifølgje Aadland, men han konkluderer med at kvinnefiguren i «Shelter from the Storm» hemmar kunstnarens inspirasjon, og at kjærleiken til kvinna altså endrar seg til kjærleik til det kunstnarlege verket.

Selnes skriv om «Shelter from the Storm» i kapitlet «Reise til nattens ende: Anamnese (1969–1979)» i boka *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*, men set også songen inn i ulike samanhengar elles i boka. Han karakteriserer songteksten som narrativ og viser til dei bibelske allusjonane. Selnes kallar dei ti strofene i songteksten for ti tablå i ei fragmentert forteljing utan noko eintydig kronologisk forløp. Slike tablå finst i kombinasjonen av bibelske allusjonar og skildring av amerikanske omgivnader, representert ved sheriffen sin assistent, predikanten og gravferdsagenten, som er kjente roller i westernfilmar. Selnes drøftar song-eg-et som ein Kristus-skikkelse, både som i ein disjunktiv syntese med kvinna som den eigentlege frelsaren, og som den frelsande poeten.

Aadland og Selnes les «Shelter from the Storm» som ein fragmentarisk tekst, ein tekst sett saman av mange innholdsmessig nokså frittstående element. Nokre av desse fragmenta er allusjonar som fungerer estetisk og retorisk i heilskapen. Eg

forstår desse allusjonane som ein type analogi, og som innholdsmessige og formelle *topoi* i teksten. Eit sentralt spørsmål er korleis allusjonane bidrar til tolkinga av teksten.

«Shelter from the Storm» som fragmentarisk tekst

Songteksten «Shelter from the Storm» har ei fast ytre form. I den skriftlege versjonen¹⁰ består songteksten av ti strofer, kvar strofe er på fire verseliner med jambisk versefot. Den siste verselina er eit fast omkved, altså plassert som eit etterstev på kvar strofe.¹¹ Rimmønsteret på enderima er enkelt parrim, aabb. Nokre rim er det Hallvard Lie kallar ureine rim.¹² Riminga mellom «thorns» og «storm» i strofe fem kviler til dømes stort sett berre på likskap mellom stavinga «or» i begge ord, det er kanskje eit uttrykk for at «thorns» ikkje er mogleg å byta ut med noko anna ord. Bruken av slike ureine rim kan også vera tilsikta for å oppnå ein effekt, ifølgje Lie.¹³

I enkelte av Dylan sine framføringar av «Shelter from the Storm» er femte strofa sunge som ei bru. «Shelter from the Storm» er med andre ord strukturert som songar flest, med fast oppbygde strofer og med omkved og bru som musikalske og tekstmessige verkemiddel som kan underbyggja det innholdsmessige.

Trass i den faste, ytre forma er «Shelter from the Storm» fragmentarisk. «Fragment» kjem frå latin, *fragmentum*, og tyder brotstykke. Frå renessansen av har fragment også blitt brukt om tekstbrokkar.¹⁴ Tekstfragment kan vera litt av kvart, både ekte tekstbrokkar som er lausrivne frå sine samanhengar, og tekstar skrivne som fragment, som i modernistisk lyrikk. Det finst filosofiske fragment, som hos Ludvig Wittgenstein, og fragment som kortformer innan prosa og lyrikk. Det fragmentariske ved «Shelter from the Storm» er at songteksten består av kontekstlause

og innholdsmessig laust samanknytte tekstbrokkar. Fragmenta inneheld språklege bilde, omtalar av hendingar og skikkelsar, replikkar og omkvæd. Aadland brukar nemningane montasje og episodisk, Selnes kallar fragmenta ei rekke tablå. Aadland og Selnes peikar også på at Dylan sine framføringar av songen understrekar denne fragmentkarakteren, han reduserer og kastar om på rekkefølga på strofene på ulike konsertar. Nokre raske lytte-stikkprøver på ulike konsertopptak viser stor variasjon i kva for nokre strofer som er med. Om ein nummererer strofene frå ein til ti i albumversjonen frå 1975 og i den offisielle skriftlege versjonen av teksten, er fordelinga av strofer slik i opptak frå fem ulike konsertar i løpet av 40 år:

1976 (Hard Rain):¹⁵ 1, 3, 4, 5, 7, 9, 6, 10

1978 (Bob Dylan at Budokan):¹⁶ 1, 2, 4, 5, 8, 7, 9, 10

1994 (The Roseland Ballroom in New York City, 19. oktober):¹⁷

1, 3, 5, 4, 9, 10

2002 (First Union Center, Philadelphia, 15. november):¹⁸ 1, 4, 5,

7, 9, 10, 10

2015 (Stimmen Festival Market Square, Lorrach, 16. juli):¹⁹ 1, 3,

4, 9, 10

Det er overraskande stor variasjon i kva for nokre strofer som er med i framføringane av songen, og rekkefølga på dei. Denne praksisen kan kanskje karakteriserast med eit omgrep diktaren og omsetjaren Svein Jarvoll har brukt for å skildra korleis han sette opp rekkefølga på diktfragment av Arkhilokhos i ei omsetjing. Han skriv at det oppstod flyktige forbindelsar mellom fragmenta medan han omsette dei, og han kallar forbindelsen *tiksotropisk*.²⁰ Tiksotropi eit omgrep frå kjemien, det er den eigenskapen som gjer at ei væske blir tynnare ved røring, men stivnar når den ikkje blir rørt i. Slik kan væska stivna i stadig

nye konstallasjonar. Tiksotropisk kan kanskje vera eit omgrep som skildrar «Shelter from the Storm» i konsertversjonane, der stadig nye flyktige forbindelsar oppstår mellom dei strofene som blir brukte. Til grunn for denne analysen ligg den opphavlege versjonen av songteksten frå *Blood on the Tracks*, med alle strofene representerte.

Bob Dylan karakteriserer sjølv songane sine som mysteriespel. I talen han heldt i samband med at han mottok ein pris frå organisasjonen *MusiCares* i 2015, seier han: «These songs of mine, they're like mystery plays, the kind that Shakespeare saw when he was growing up.»²¹ Mysteriespela, eller Corpus Christie-syklusane, han viser til her, høyrer til i europeisk mellomalderkultur. Dei var religiøse drama som gjenfortalde forteljingar frå Det gamle og Det nye testamentet i Bibelen.²² Ulike laug hadde ansvar for ulike bibelforteljingar, og stykka vart oppførte på småscener eller på vogner. A.C. Cawly skriv i innleiinga til boka *Everyman and Medieval Miracle Plays* om måten framføringane skjedde på:

In the acting area were two or three fixed positions representing different localities, the space between them being neutral ground except when it was localized by the words of the actor. By this method of simultaneous staging it was possible to suggest a change of scene without the actor having to do more than to cross from one position to another.²³

For publikum på Shakespeares tid vil oppføringa av dramaet såleis ta seg ut som små opptrinn knytte til tablåa, der rekkefølga var knytt til narrativet i Bibelen, men der kvart opptrinn var frittståande. Det er ikkje vanskeleg å sjå at denne strukturen har likskap med songar, der strofene kan representera slike frittståande tablå. Ein annan likskap knytt til «Shelter from the Storm» er innhaldsmessig. Mange av strofetablåa i denne

songen inneheld allusjonar, mange av dei til bibeltekstar både frå Det gamle og Det nye testamentet.

Samanheng i ein tekst er eit spørsmål både om den indre tekstlege samanhengen, tekstkohesjonen, og om den ytre formmessige kohesjonen. I balladen vil den innhaldsmessige kohesjonen vera sterk, eit tidsleg forløp blir utvikla gjennom strofene, og strukturen som ligg til grunn, kan vera den kjente og-så/og-så-strukturen. Andre måtar å oppnå kohesjon på er gjentakningar av like element, som faste formuleringar i strofene og omkvad. I Bob Dylan sine singlar «Blowin' in the Wind»²⁴ og «A Hard Rain's A-Gonna Fall»²⁵ finst til dømes begge delar. På innhaldssida har «Shelter from the Storm» både eit tidsleg forløp, narrativet, og eit omkvad som fungerer som kohesjonsmekanismer i teksten.

På formsida er rytmen ein sterk kohesjonsmekanisme. Multimodalitetsforskarar Theo van Leeuwen reknar rytme som ein av fire viktige kohesjonsmekanismer i multimodale tekstar, og rytme finst i multimodale tekstar med tidsleg forløp. Han forklarar måten rytme fungerer på, slik: «Rhythm does not just provide some kind of formal structure, some kind of scaffolding to keep the text from collapsing, or some kind of cement to hold it together. It plays an indispensable part in getting the message across.»²⁶ Den amerikanske songlyrikkteoretikaren Pat Pattison skriv: «Lyrics are far more dependent on regular rhythm than poems, since lyric's rhythm is set to musical rhythm.»²⁷ Den musikalske rytmen gjer at rytmen på den verbale modaliteten ikkje kan varierast. I tillegg bestemmer den musikalske rytmen tempoet i framføringa.²⁸ Pattison legg til: «Because a song lyric is directed to the ear, *rhyme* is important since it provides a roadmap for the ear, by showing relationships between lines, creating forward motion, creating either stability or instability in sections, and telling the ear where sections end.»²⁹ Slik er musikken med på å leggja rammene for kva som kan seiast i ein songtekst.

Fragment og heilskap i «Shelter from the Storm»

Innhaldet i «Shelter from the Storm» er ikkje umiddelbart enkelt å oppfatta. Lesen på ein konkret, parafraserande måte ser det ut til, som tidlegare lesingar også viser, at songen krinsar rundt vanskar ein kan møte i livet, sette opp mot ei inviterande kvinne som tilbyr ly mot det som stormar. Songen skildrar prøver og lidingar eit menneske kan koma ut for, kvinna sin invitasjon kjem i dei regelmessige omkveda. Det lyriske eg-et omtalar seg sjølv i første person i ni av ti strofer, det er sannsynleg at også den siste strofa, strofe sju, er uttrykk for observasjonar eg-et gjer. Eg føreset at det lyriske eg-et er ein mann, sjølv om det ikkje er avgjerande for tolkinga av teksten.

Songteksten kan ut frå innhaldet delast i tre. I den første delen av songen, strofe ein til fire, blir det skildra korleis naturen og omgivnadane byr på vanskar for eg-et. Vegane er fulle av gjørme, eg-et blir grave ned i hagl. Motgangen kjennest på kroppen. Å vera «burned out from exhaustion» er ein pleonasme for den totale utmattinga: utbrent av utmatting. Å bli forgifta i buskane og blåsen ut langs spora inngår i plagene. Eg-et er utsett for ei skånsellaus jakt; han er jakta på som ein krokodille eller eit skaddedyr i åkeren. All motgang i denne sekvensen av songen er knytt til natur. Verda består av død: «steel-eyed death», og i denne verda kjempar menn om varme. Strofe fem og seks handlar mest om eg-et sitt forhold til ei kvinne, desse to strofene kan lesast som del to av songteksten, eg kjem tilbake til dei.

Tredje og siste del av songen er frå strofe sju til ti. Her held dei fragmenterte lidingsframstillingane fram, men lidingane er no knytte til kulturelle fenomen. Strofe sju nemner nokre menn ved yrket deira, i denne strofa er ikkje det lyriske eg-et nemnt. «The deputy» er ein kjent figur frå westernverda, det er sheriffen sin

nestkommanderande, som me også møter i Clapton sin song «I Shot the Sheriff». Her er deputyen nemnd saman med predikanten, og i same strofa også den einøygde gravferdsagenten. Alle tre møter vanskar, uttrykt i bilde som at deputyen trør på spikrar, forkynnnaren rir i motbakke, og gravferdsagenten blæs på eit horn som ikkje verkar. Desse bilda minner om absurde skildringar i tekstar frå albumet *Blonde on Blonde*. Døme på slike bilde er «Oh, jewels and binoculars hang from the head of the mule»³⁰ i songen «Visions of Johanna» og «I watch upon your scorpion / who crawls across your circus floor»³¹ i «Temporary Like Achilles». Dei absurde bilda er med på å understreka det fullstendig meiningslause i situasjonen. Den neste strofa, strofe åtte, er bygd opp over ein antitese mellom nyfødde barn og gamle menn. Eg-et høyrer nyfødde som græt, medan tannlause menn er stranda utan kjærleik. Desse observasjonane blir kommenterte i det påfølgjande spørsmålet om eit spørsmål som er stilt: «Do I understand your question, man, is it hopeless and forlorn.» Dei to ledda i tautologien «hopeless and forlorn» kan knytast til dei to livsaldrane. For dei nyfødde er alt håplaut, og for dei gamle mennene ved slutten av livet er alt fortapt.

I tillegg til desse bilda som uttrykkjer dei største prøvingar og dei mest håplause tilstandar livet kan by på, har songen altså eit hint om ei episk utvikling. Den hyppige bruken av preteritum byggjer opp om dette. Preteritumsforma legg til rette for at hendingar og handlingar det blir fortalt om, kan knytast saman i kronologiske sekvensar, og at eit narrativ kan tre fram. Det er ei veksling mellom preteritum og presens i verba i songen, men preteritumsforma dominerer ved å finnast i sju av dei ti strofene.

Ei tydeleg byrjing og ein tydeleg slutt er til stades i songteksten. «Shelter from the Storm» startar som dei aller fleste narrativ med å etablere personane i handlinga, samt den tida og staden

handlinga skjer på, og også litt om situasjonen. «'Twas in another lifetime, one of toil and blood / When blackness was a virtue the road was full of mud / I came in from the wilderness, a creature void of form.» Deretter blir kvinna sin replikk referert. William Labov og Joshua Waletzky kallar dette «an orientation section», tekstens orienteringsdel.³² Siste strofa i songen plasserer på same måten det lyriske eg-et utanfor rom og tid på ny, men med eit ønske om å venda tilbake til byrjinga av tida: «Well, I'm livin' in a foreign country but I'm bound to cross the line / Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine / If I could only turn back the clock to when God and her were born.»

I den femte strofa i songen dukkar det opp to vers som kan-skje, med ei omskriving av eit sitat frå Svein Jarvoll, inneheld det som kan kallast «ein minimal epikk-utløysande partikkel»:³³ «Suddenly I turned around and she was standin' there / With silver bracelets on her wrists and flowers in her hair.» Det er «suddenly» som i dette tilfellet er den utløysande partikkelen. I det tidsadverbialet ligg ei brå vending i ei hending, ei handling eller ein tilstand. Det er eit skifte frå ein før-tilstand til ein etter-tilstand, det er ein svært kort augneblink som er nemnd. Bruken av tidsadverbial før dette plutslege hender, er «again», to gonger «always» og «up to that point». Etter at situasjonen plutsleg endra seg, er ei anna tid innvarsla med det einaste tidsadverbialet som blir nemnt etterpå: «now».

Det som endrar seg frå før-tilstanden til etter-tilstanden, no, er at *ho* står der. Og ho lettar situasjonen for eg-et: «She walked up to me so gracefully and took my crown of thorns.» Å bera tornekransen er eit bilete frå Bibelen, ein allusjon. Den konkrete tydinga her er at ei plage blir tatt frå eg-et, ei konstant smerte blir borte. Men så, alt i neste strofe, har situasjonen blitt endra igjen, denne gongen altså innvarsla av tidsadverbialet «now». Denne andre endringa er ikkje plutsleg, den kjem over tid.

Metaforen «there's a wall between us» blir forklart vidare i strofa: «Now there's a wall between us, somethin' there's been lost / I took too much for granted, I got my signals crossed.» I denne prosessen er kanskje «ho» tapt for eg-et. De tre neste strofene krinsar igjen om dei nemnde håplause situasjonane for ulike menn. Handlingsrekka i narrativet har såleis ei utvikling, Jørgen Holmgaard kallar det narrativ kausalitet: «Handlings-elementernes rækkefølge må ikke være et 'etter hinanden' men et på 'grund af' ...»³⁴ Det er framstillinga av forholdet til kvinna som gir narrativ kausalitet til «Shelter from the Storm».

I den niande strofa fortel eg-et igjen om sjølvopplevde hendingar, den første finn stad i ein landsby på ei høgde; kleda til eg-et er tapt, nokon veddar, og kleda er premie. Landsbyen på høgda og kleda har vore peikte på som bibelallusjonar. Men dei to neste versa i strofa handlar ikkje lenger om denne situasjonen. Her er ein av aktørane igjen «ho»: «I bargained for salvation and she gave me a lethal dose.» Dette kan sjå ut som ein antitese, eg-et ber om frelse, men får ein dødeleg dose. Etter mitt syn er det heller eit paradoks: Eg-et får ein dødeleg dose frelse. Det neste verset utdjupar kva som har skjedd: «I offered up my innocence / I got repaid with scorn.» Desse to utsegnene viser eit meir komplisert forhold mellom eg-et og «ho».

Om me ser på kva strofer Dylan syng i dei seks konsertversjonane av «Shelter from the Storm» i dei vilkårlege konsertopptaka, ser me at dei tre sentrale strofene i denne utlegginga av teksten så å seia alltid er med. Han syng alltid strofe ein og ti, og berre i eitt av tilfella, i 2015, har han utelate strofe fem. Strofe fem er også den som blir sunge som ei bru i på *Blood on the Tracks*-albumet og i tidlege konsertversjonar. Det kan vera eit argument for å lesa den narrative strukturen som særleg kvilande på desse tre strofene, og strofe fem som særleg utheva på grunn av at situasjonen endrar seg i den strofa.

Tre episodar i det episke forløpet

Kvinna i songen blir presentert på to måtar i songteksten. Den eine er gjennom den refererte direkte talen i omkvedet: «Come in, she said / I'll give ya shelter from the storm.» Dette blir gjentatt ti gonger. Refrenget er altså danna av hennar direkte replikk og dermed hennar kommentar til situasjonen. Gjentakane gir det ho seier, eit insisterande, men etter kvart også eit litt monotont preg. Det at dette omkvedet alltid er hennar innspel til situasjonen, og at det aldri endrar seg, gjer at framstillinga av henne gjennom eigne replikkar blir eindimensjonal. Invitasjonen hennar passar dårlegare og dårlegare til eg-et sine skildringar av situasjonen.

Den andre måten ho blir framstilt på, er gjennom det lyriske eg-et sine betraktningar. Om ein ser nærare på korleis innspelt hennar i situasjonen fungerer saman med det lyriske eg-et si framstilling av henne, kan ein oppdaga ei mogleg inndeling i, og gjentakning av, tre repeterande episodar innanfor det større narrativet, som samstundes har same struktur som det overordna narrativet. Dei tre episodane blir utvikla i strofene ein til tre, fire til seks og sju til ni, og har alle den same strukturen; vanskelege situasjonar blir skildra, møtet med kvinna blir skildra, og møtet blir kommentert av det lyriske eg-et. Sjølv om episodane repeterer den same strukturen, skjer det ei sterk forverring av forholdet mellom det lyriske eg-et og kvinna gjennom dei tre episodane.

Den første gongen kvinna ytrar seg i den første strofa, heng invitasjonen hennar svært godt saman med det som er skildra før, ho kjem med ein direkte invitasjon til eg-et som kjem inn frå villmarka. I byrjinga av den påfølgjande strofa forsikrar eg-et om at han i framtida alltid vil gjera sitt beste for henne, og skildringa av forholdet deira i strofe tre viser at ingenting er endra på ein grunnleggjande måte: «everything up to that point had

been left unresolved.» Verselina «Try imagining a place where it's always safe and warm» kan også lesast som eg-et si undring over om dette kan vera for godt til å vera sant. I denne episoden er møtet med kvinna og invitasjonen hennar positiv.

I strofe fire startar neste episode, den tredelte situasjonen startar på ny. Eg-et er igjen skildra i den harde røyndomen, og møtet med kvinna blir skildra skarpere. Han snur seg, ser tilbake, og der står ho plutselig. Ho blir skildra nærare, med sølvarmband, blomar i håret, og ho rører seg yndefullt, medan ho lettar eg-et for dei tyngste pinslene. Etter dette, i strofe seks, oppstår no-til-standen som ikkje lenger er uløyst: «now there's a wall between us, something that's been lost.» Denne episoden skildrar større plager og ei tydelegare, sterkare og meir handlekraftig kvinne, men også den nye reaksjonen frå eg-et, noko er borte.

Den tredje episoden startar med strofe sju og åtte, der prøvingane i livet igjen er tematiserte, og der det meste viser seg å vera forgive og tapt. Sjølv figurar som representerer lov, orden, liv og død, møter motgang. I strofe ni er den tredje av episodane understreka av bibelallusjonen til soldatane, som etter å ha delt kleda hans mellom seg spelar om kjortelen til Jesus. Alt er tapt. Forholdet til kvinna har blitt stadig forverra, kvinna tilbyr eg-et ein dødeleg dose frelse, lese paradoksalt, det er inga frelse i det, og invitasjonen hennar om varme og ly står plutselig som eit malplassert og ironisk-hånleg svar på det lyriske eg-et sin påstand om at han har bydd henne uskulda si.

I siste strofa er det lyriske eg-et fristilt overfor den repeterte situasjonen. Han har ikkje lenger tilgang til kvinna og hennar liv. Han kan berre som i strofe to sjå framover, men innser at for å endra situasjonen må han starta på nytt. Verselina «Beauty walks a razor's edge, someday I'll make it mine» er interessant. «Beauty» kan her vera ein metonymi for kvinna i songen, men det kan også vera ein metonymi for det kvinnelege som kjem til

uttrykk i omkvedet, at det finst ei vakker, varmande kraft, men at denne krafta er kopla til «a razor's edge», noko skadeleg. Ei tredje mogleg tolking som passar i forlenginga av dette, er det Aadland omtalar som eit skifte i eg-et sitt kjærleiksobjekt, frå kvinna til den kunstnarlege skjønnheita.

Bruken av allusjonar: Korleis fungerer allusjonane i teksten?

«Shelter from the Storm» inneheld, som tidlegare analysar har vist, ein del allusjonar. I *The Bedford Glossary* blir allusjonar definert slik: «An indirect reference to a person, event, statement, or theme found in literature, the other arts, history, myths, religion, or popular culture.»³⁵ Den er ein type intertekstualitet: «The condition of interconnectedness among texts».³⁶ Om ein kallar intertekstualiteten ein allusjon, impliserer ein at intertekstualiteten er knytt til diktaren sin intensjon. Men å bestemma kva som er diktaren sin intensjon, er ei usikker oppgåve, det vil gjerne føra til utanomtekstlege spekulasjonar. I artikkelen «The Intentional Fallacy» avviser W.K. Wimsatt og M.C. Beardsey at det er mogleg å fastslå kva som er ein diktar sin intensjon med verkemiddelbruk i eit diktverk, og konstaterer: «The poem is not the critic's own and not the author's. (...) The poem belongs to the public.»³⁷ I tråd med dette ser eg leitning etter allusjonar i tekstar som tilhøyraren sin meningskonstruksjon av teksten. Å oppfatta intertekstualiteten som intendert er dermed ei tolking.

Dei tre tidlegare lesingane eg viser til av «Shelter from the Storm», legg alle stor vekt på allusjonane i songteksten, og tolkinga av desse allusjonane er det grunnleggjande for tolkingane deira. Bibelallusjonane står mest sentralt i analysane, men også allusjonar til andre fenomen blir dradd inn. Myhr legg vekt på

forholdet mellom det lyriske eg-et og kvinna. Han ser sølvarm-banda og blomane i håret som ein allusjon til ei kvinne frå hippie-tida, der «Be sure to wear some flowers in you hair», slik Scott McKenzie song i 1967,³⁸ kan knytast til «peace-and-love»-rørsla i USA. Elles er det bibelallusjonar Myhr legg vekt på i den korte utlegginga av songteksten. Han skriv at som Jesus ber forteljaren på ei tornekrone, som kvinna løftar av han, og han ser kvinna som ei positiv kraft, «uansett hva fortelleren blir utsatt for, står kvinnen der og ønsker han velkommen».³⁹

Aadland legg også vekt på bibelallusjonane i songteksten. Han peikar på at «a hilltop village» kan vera Jerusalem, han ser det lyriske eg-et som naken og fortapt som Jesus ved kjøpslåinga om kleda hans, og han legg vekt på framstillinga av kvinna som problematisk, ho er ein falsk frelsar. Selnes omtalar også desse allusjonane til Bibelen og koplinga mellom dei og det erketyriske westernfilmmiljøet med gambling.

Å finna allusjonar i ein tekst vil altså innebera å gjera ei tolking av diktaren sin intensjon med å skriva slik han gjer. Eg skil mellom tre typar allusjonar i «Shelter from the Storm» bygd på tolkinga av diktarintensjonen: den intenderte allusjonen, den moglege allusjonen og skinallusjonen. Dei intenderte allusjonane liknar svært på kjeldene dei alluderer til, medan moglege allusjonar er opnare og meir avhengige av resepsjonen. Den tredje typen kan vera eit særtilfelle av ein av dei to andre, og det er glidande overgangar mellom dei tre typane.

Dei allusjonane som blir trekte fram av Aadland og Selnes, er først og fremst henta frå Jesu lidingshistorie, og det er rimeleg å sjå dei som utdjupeingar av dei lidingane det lyriske eg-et er utsett for. Allusjonane kan tolkast som intenderte fordi dei viser til scener i Bibelen som til dømes kjøpslåinga av kleda til Jesus.

I det eg kallar dei moglege allusjonane, er koplinga til tekstar og kulturelle fenomen meir usikker og i endå større grad knytt

til lesaren eller lyttaren si tolking av teksten. Allusjonar til Det gamle testamentet kan vera intenderte eller moglege allusjonar. Aadland peikar på at frasen «Shelter from the Storm» er henta frå bibelstaden Jesaia 32, 2. Ein annan allusjon til Det gamle testamentet som ein kan lesa inn i teksten, er knytt til naturfenomenet hagl. Som uttrykk for dei plagene eg-et er utsett for, blir han skildra som gravlagt i hagl. Hagl er ei av landeplagene som Gud sende over egyptarane for å få farao til å sleppa israelittane leia av Moses ut av fangenskapet. Men det er også mogleg at formuleringa «Shelter from the Storm» eller vêrfenomenet hagl ikkje er bibelallusjonar.

Eg vil gå grundigare inn på den første strofa i songen som eit meir utvikla døme på ein mogleg allusjon, for å sjå nærare på måten allusjonane kan fungera på. Etter mitt syn kan den første strofa i «Shelter from the Storm» alludera til ein førkristen mytologi. I strofa høyrer me at det lyriske eg-et kjem frå villmarka og er «a creature void of form». Dette liknar svært på karakteristikken av personen Enkidu i det eldgamle sumeriske Gilgamesj-eposet. Gilgamesj-eposet er den eldste kjente mytologiske forteljinga frå Midtausten, det finst i bitar og brokkar, og det kan vera frå så tidleg som 2200 fvt.⁴⁰ Hovudpersonen i eposet er Gilgamesj, han er tyrann i byen Uruk og er to tredelar gud og ein tredel menneske. Enkidu er Gilgamesj sin likemann i styrke og blir hans gode ven, og dei to utrettar store bragder og vinn over prøver dei blir utsette for.

Enkidu er skapt frå leire av gudane si jordmor Anunu, til eit villdyr utan menneskeleg form. I ei engelsk utgåve av Gilgamesj frå 1960 står det om Anunu at «She dipped her hands in water and pinched off clay, she let it fall in the wilderness, and noble Enkidu was created».⁴¹ Først lever Enkidu saman med villdyra i villmarka nord for Uruk. Enkidu får si menneskelege form ved at den tempelpprostituerte Shamhat freistar han til samleie, og

ved å ha samleie med henne i ei veke misser Enkidu dei dyriske trekka sine. I eposet heiter det: «And now the wild creatures had all fled away; Enkidu was grown weak, for wisdom was in him, and the thoughts of a man was in his heart.»⁴² Enkidu er blitt sivilisert. Seinare i historia blir Gilgamesj straffa ved at gudinna Ishtar lar Enkidu døy i Gilgamesj sin stad, og Enkidu blir igjen til leire. Det å tre i staden for nokon er såleis eit tema som også er til stades i historia om Enkidu og spelar med i allusjonane til Moses, Kristus og til og med til deputyen som opptrer i staden for sheriffen i westernfilmen i strofe sju.

Måten Enkidu først er skapt på, er i tråd med det som blir kalla *golem*-motivet. *Golem* er hebraisk og tyder leire, og det er ein heil motivkrins frå Midtausten som handlar om korleis liv blir blåse inn i død materie, som leire, av ein guddom.⁴³ Skapinga av Adam er ein kjent variant av dette motivet. Ein kunne dermed tenkja seg at det ikkje var Enkidu spesifikt det blir alludert til i første strofa. Ei innvending mot dette er at sjølv om *golem*-motivet utan tvil spelar med, så er ikkje det sentralt her. Den første strofa, og dermed allusjonen, legg ikkje vekt på hendinga då det lyriske eg-et blir skapt av leire. Den første strofa handlar om ein allereie levande skapning som ikkje har fått si menneskelege form, skapningen er enno ikkje sivilisert. Det kjem i møtet med kvinna.

Det er mogleg å tolka at det lyriske eg-et som skildrar seg sjølv som «a creature void of form» som kjem inn frå villmarka, har fått tilgang til si menneskelege form gjennom den kvinnelege invitasjonen. Andre formuleringar i dei første verselinene kan også lesast som allusjonar til Gilgamesj. «'Twas in another lifetime» kan alludera til den førhistoriske tida, «When blackness was a virtue» til at sumerarane vart kalla svarthovuda, «... the road was full of mud» til leira Anunu skapte Enkidu frå.

Vanlegvis blir ikkje denne strofa i «Shelter from the Storm» lesen som ein allusjon til Gilgamesj, så ei anna mogleg tolking er

at det her ikkje er alludert til nokon eldre tekst i det heile i den første strofa. Dei første tre verselinene kan lesast som eit uttrykk for at det lyriske eg-et fortel om ein situasjon som skjedde for lenge sidan. Aadland tolkar første strofa i denne retninga. Han kommenterer at «Sangen åpnes med en språkbruk som minner om eventyret»,⁴⁴ og held fram med at eg-et ser tilbake på ein periode prega av kaos og formløyse, der han er lojal mot kvinna og hennar intervensjon og tar sin del av skulda for at forholdet braut saman. Dei innleiande verselinene er då lesne bokstavleg og metaforisk. Bilda i «'Twas in another lifetime, one of toil and blood / When blackness was a virtue the road was full of mud» kan lesast som metaforar og klisjear for eit liv i slit og motgang. Det bildet ein dannar seg ut frå formuleringa «I came in from the wilderness, a creature void of form», er sannsynlegvis nokså vagt, ein ung mann kjem ut frå ein ikkje-definert stad, «a creature void of form» kan oppfattast metaforisk, som ein uferdig mann. Begge dei to lese måtane er gangbare, men dei gir ulike perspektiv til tolkinga.

I forlenginga av Gilgamesj-allusjonen meiner eg at den kvinna det lyriske eg-et plutseleg oppdagar, også kan visa til eit eldre kvinnebilete enn hippie-kvinna frå 60-talet. I dei førkristne religionane i Midtausten stod gudinner sterkt. Desse kvinnene var mektige, ei av dei mektigaste og farlegaste var Lilit. Lilit er ei kvinne som levde før Eva, skapt av jord som Adam, og ho var den første maken hans. Lilit var kjent som ein babylonsk kvinneleg vinddemon så langt tilbake som på 2000-talet fvt., ho flaug rundt og oppsøkte menn som sov åleine om natta.⁴⁵ Ein reknar med det kan vera Lilit som er framstilt på eit velkjent relieff frå Babylon, ho har venger og fugleføter og står med heva armar med blommar i håret og med sølvarmband.⁴⁶ Lilit er nemnd i Gilgamesj, og *ein* stad i Bibelen. Den staden er Jesaja 34, 14, altså svært nær det verset som tittelen «Shelter from the Storm» moglegvis er

henta frå, som er Jesaia 32, 2. Det står om henne: «Ville hundar og ørkendyr møtest, raggetroll ropar til kvarandre. Der slår Lilit seg òg til ro og finn seg ein kvilestad.»⁴⁷

To ulike kvinnebilde blir altså framstilte i dei to første episodane av «Shelter from the Storm». Det første kvinnebildet er positivt, det er kvinna som siviliserer mannen, og som på den måten førebur og gir han tilgang til verda med dei oppdraga som skal utførast. I den andre episoden er kvinnebildet meir uavklara. Den kvinna som det lyriske eg-et plutsleg oppdagar, kan alludera til eit mindre positivt kvinnebilde, ei gudinne med stor makt, men også med øydeleggjande eigenskapar.

Sentralt i songteksten finst det som kan vera ein skinallusjon, ein allusjon som ser ut til å vera, eller kan bli oppfatta som, ein intendert allusjon, men som ikkje er det. Sjølv tornekransen kvinna løftar av det lyriske eg-et, er ein Kristus-allusjon, men i bibelforteljinga er det inga kvinne som løftar tornekrona av Jesus. I Bibelen er tornekrona sjølv kroninga av livsverket til Jesus. Lese slik er det å få løfta tornekrona av seg det omvendte av det som skjer i Bibelen, ein slags negert allusjon. Det er å ta frå eg-et livsoppgåva. I det eg har lese som den siste episoden i «Shelter from the Storm», blir kvinna sitt tilbod om ly og frelse i tråd med dette meir oppfatta som ein hån, avstanden mellom eg-et og kvinna er for stor. Både Aadland og Selnes problematiserer at kvinna i «Shelter from the Storm» kjem med tilbod om å frelsa eg-et. Selnes peikar på at i siste strofe «... tilkjennevis omsider den apoteosen sangen hele tiden har underforstått: I sang-jegets øyne er hun ikke av denne verden, men har guddommelige, madonnalignende egenskaper».⁴⁸ Denne opphøginga av kvinna til guddom ser han som ei innsikt det lyriske eg-et har retrospektivt.

Å lesa inn ein allusjon til bildet av ei førkristen gudinne kan støtta og utvida desse lesingane. Kvinna løftar tornekrona av

det lyriske eg-et i strofe fem, den mest sentrale strofa der det episke vendepunktet skjer, strofa som ofte er sunge som ei bru, og som nesten alltid er med i framføringane av songen. Det at kvinna løftar tornekrona av hovudet på eg-et, vil i samanhengen umiddelbart verka som ei svært positiv handling, kopla til den varmen og trøysta ho kan gi, og den positive rolla ho har hatt i den første delen av songen. Det ligg dermed skjult i verset «She walked up to me so gracefully and took my crown of thorns» at her skjer det noko katastrofalt, eg-et blir fråtatt livsoppgåva si. Eg kallar det å bli fråtatt tornekrona for ein skinallusjon fordi den anten gir seg ut for, eller av tilhøyraren blir oppfatta som, å visa til bibelteksten, men ikkje gjer det. Skinallusjonen kan vera intendert eller vera gjort av tilhøyraren.

Ei vanleg tolking av Gilgamesj-eposet er at det handlar om mennesket si søking etter å bli udødeleg.⁴⁹ Slik harmonerer denne utvida tolkinga av villmannsallusjonen godt med Aadland sitt forslag til tolking av «Shelter from the Storm»: at kjærleiken i songteksten har endra seg frå kjærleik til kvinna og primært handlar om lengten etter udødelegheit gjennom songverket. Det å alludera til eldre litteratur peikar også i seg sjølv mot udødeleggjeringa av kunstverk. Gjennom allusjonen lever andre kunstverk vidare i nye former, knytte til nye erfaringar.

Mi tolking av Gilgamesj-allusjonen kan demonstrera eit trekk ved måten allusjonar fungerer på i resepsjonen av ein tekst, i dette tilfellet ein songtekst. Ettersom Gilgamesj-allusjonen ikkje er kommentert i dei lesingane eg har referert til i dette kapittelet, kan ein gå ut frå at den ikkje er oppdaga, eller er oppdaga og avvist. Dette seier mykje om måten allusjonar fungerer på. Verknaden allusjonane har, er i første hand opp til om den som lyttar eller les, tolkar dei inn i samanhengen og konstruerer sambandet mellom fenomenet og det som det blir alludert til. Det er dermed tilfeldig om allusjonane i det heile har ein verknad.

Allusjonen som analogi

Allusjonen er som me har sett, ein indirekte referanse til ein person, ei handling, ei utsegn eller tema frå litteraturen, kunsten elles eller kulturen. Allusjonen kan forståast som ein type analogi, ei samanlikning. Noko blir samanlikna med eit kjent kulturelt fenomen. Mats Rosengren skriv i essayet «Analogt skapande: en metafor» om den ordnande verkemåten språket har, og legg til:

I denna diskursiva, världsordnande verksamhet använder vi oupphörligen och oundvikligen analogier, jämförelser, liknelser och metaforer. Genom att jämföra något okänt med något bekant struktureras det okända enligt en välkänd modell och ger oss möjlighet att förstå och tala om det dittills obekanta.⁵⁰

Denne måten å forstå på er grunnleggjande for mennesket, slik det er skildra i mange teoriar om forståing. For å forstå noko drar me analogiar mellom det ukjente som me ønskjer å forstå, og noko me kjenner. Ut frå definisjonen ser me at allusjonen lagar analogiar mellom eit partikulært tilfelle og eit anna partikulært tilfelle. Slik kan personlege livserfaringar uttrykte i til dømes ein songtekst forståast i lys av kulturelle mønster, handlemåtar, men utan å måtta generalisera enkelthandlingar til abstrakte omgrep. Generaliseringa, med sine definisjonar og kategoriseringar, er skrifta sin viktigaste slutningsmåte. Dette er det som kjent lite rom for i munnleg diktning. Å samanlikna to spesifikke handlingar, hendingar eller personar er derimot gjennomførleg til dømes i ein flyktig, munnleg songtekst. Handlingar og hendingar i eit spesifikt liv blir sette i samanheng med hendingar og hendingar og personar fortalde om i den felles mytologiske bakgrunnen i kulturen. Slik blir lyttaren sine kunnskapar om kulturelle mønster avgjerande for djupna i forståinga av ein tekst, men ikkje i

det å kunna forstå han i det heile, han kan forståast på ulike nivå. Allusjonen sin funksjon gjennom analogislutninga er såleis at ein kan oppnå ein slags transendens, ei overskriding mellom noko konkret, her-verande, til bakanforliggjande handlings- og hendingsmønster, som dannar svakt synlege bakteppe, og som hintar til utvida tolkingar.

Ein slik lese- eller lyttemåte kan karakteriserast som topologisk, den som lyttar, forstår teksten ved å gjenkjenna det teksten handlar om relatert til eigne erfaringar med verda, men også ved å gjenkjenna dei stadane teksten openberrar, som er tekstleg basert eller på andre måtar kulturelt forankra. Christian Dahl, Knut Ove Eliassen og Michael Høxbro Andersen skriv i «Toposlærens aktualitet» at *topoi* «... betegner retoriske relasjonar, det vil si overbevisende måter å etablere logiske så vel som estetiske sammenhenger mellom elementer på». ⁵¹ Allusjonen hjelper tolkinga og skapar logiske og estetiske samanhengar mellom tolkningsnivå og er svært nyttig for den munnleg framførte songteksten, der tolkinga må skje raskt. Eg har til dømes tolka tornekroneallusjonen som eit uttrykk for den store lidinga det lyriske eg-et vil formidla. Om eg ikkje kjente bibelteksten og derfor oppfatta tornekroneanalogien som ein metafor, altså ein type samanlikning som ikkje alluderte til ei tidlegare forteljing, ville den framleis vore ein effektiv måte å formidla stor smerte på. Å bera ein tornekrans vil vera både smertefullt og stigmatiserande. Ved å alludera gir analogien ei endå sterkare oppleving, ikkje minst fordi den framkallar indre bilete av ikoniske framstillingar av Jesus med tornekrona på frå altertavler og statuar, ofte med eit ansikt fordreidd av smerte og blod rennande frå panna.

Så kan ein spørja seg korleis den foreslegne Gilgamesjallusjonen kan fungera. Eg har vist at om ein les første strofa i songteksten som ein Gilgamesj-allusjon, kan den føya noko til tolkinga. Den seier at det som det lyriske eg-et har opplevd, er

ei grunnleggjande erfaring som blir opplevd på nytt og på nytt. Frå tidenes morgon har menneska blitt fødde og blitt siviliserte av samværet med andre og av erfaringar med det andre kjønn. Den er ein måte å alminneleggjera, og allmenngjera spesifikke opplevingar på. Og dette kjem ikkje fram i ei ikkje-alluderande lesing av strofa.

Gilgamesj-allusjonen kan også, på same måte som Kristi tornekrone-allusjonen, hjelpe den lyttande til å danna seg indre bilde og så sjå samanhengar gjennom analogiane som blir dradd, i eit tempo som ikkje hadde vore mogleg utan gjennom allusjonar. Om ein tolkar innleiingsverselinene i «Shelter from the Storm» som ein allusjon til Gilgamesj-eposet, ser ein straks for seg scenene, eller tablåa, der villdyret kjem inn til vatnet og møter den vakre Shamhat.

Analogi er i klassisk retorisk teori ein av dei generelle, formelle *topoiane*.⁵² Toposlæra var opphavleg knytt til antikke kulturars mnemoteknikkar.⁵³ Ein skil mellom spesifikke *topoi*, det saka handlar om, og dei språklege ordensmåtane det spesifikke blir omtalt på, generelle *topoi*. Analogien er ein måte me ordnar forståinga vår på. Toposlæra vart etter kvart også ein del av poetikken, og «... blir til et reservoar for litterære fremstillinger; topikken blir en samling av allmennsteder, *loci communes*, som står til rådighet for dikterne».⁵⁴

Det førnemnde sitatet av Dylan der han karakteriserer songane sine som mysteriespel, plasserer den kreative praksisen hans i ein førromantisk tradisjon der imitering og alludering står sterkare enn nyskaping og streving etter stadig nye uttrykksformer. Songtekstar er bygde over ei fast og kjent form. Dylans bruk av allusjonar minner såleis om eit velkjent trekk ved munnleg overlevert dikting; «En utelukkende oral komposisjonsmåte forutsetter et stort arsenal av fraser, hendelser, skikkelser, klisjéer, epiteter, forløp, rytmiske rekker; og kompositørens dyktighet

består i evnen til å manipulerer disse elementene», skriv Jarvoll.⁵⁵ Songteksten som er spelt inn på eit album, eller som blir framført på ein konsert, er ikkje ein type munnleg overlevert dikting, den er skapt ved hjelp av skrift. Men den enkelte framføringa liknar på ein munnleg tekst, der er vilkåra dei same som for den munnleg overleverte folkevisa. Analogien er ein tankefigur som spelar på lag med dette, han lettar minnet og plasserer historia i kjente strukturar. Songteksten har dårleg plass til å utvikla nyanserte framstillingar av eit tema, framføringa gir tilhøraren dårleg tid til å oppfatta slike nyansar. Allusjonen er botemiddel for begge desse vilkåra.

Allusjon og tolking

Å oppfatta første strofa i «Shelter from the Storm» som ein allusjon til Gilgamesj-eposet utdjupar tolkinga av songen. Om ein les første strofa som ein allusjon til *Gilgamesj*, spenner ein opp eit større lerret for tolkinga av «Shelter from the Storm» som ein song om å bli udødeleg. Det å bli skapt av, og ha ein relasjon til, ei kvinne fører ikkje til at ein blir udødeleg. Enkidu er som Kristus ein menneskeskikkelse som blir utsett for store prøvingar, og som blir ofra i staden for ein annan. Slik Kristus er framstilt som ein som trer i staden for menneska som søker evig liv, døyr Enkidu i staden for ein halvgud som søkte evig liv. I mi tolking er kvinna tydelegare framstilt, men sameleis forklart som i tidlegare tolkingar; gudinnehamen gir henne ikkje makt til å gi ekte frelse. Ho kan, eller vil, berre by på det same, sjølv etter at det er klart at det ikkje er til hjelp for eg-et i hans situasjon. Eg-et må tvert om tola lidingane på vegen mot udødeleggjing.

Allusjonen er ein særeigen estetisk måte å få djupne i framstillinga på. Det finst fleire måtar å alludera på, og fleire typar

allusjonar, og andre kan ha andre formål enn dei estetisk-topologiske som er nemnde her. Dylan sin aukande bruk av allusjonar, særleg i dei siste tiåra, opnar for ulike måtar å forstå analogibruken hans på.⁵⁶

Og kva med musikken si rolle i samspelet? «Musikk og språk krever interpretasjon i like høy grad, men på helt forskjellig måte», skriv Adorno. «Å interpretere språk vil si å forstå språk, å interpretere musikk vil si å fremføre den.»⁵⁷ I det lyttande møtet med den framførte songteksten går desse to tolkingane opp i ein heilskap.

Noter

- 1 Adorno, *Musikkfilosofi* (Oslo: Pax, 2003), 7.
- 2 Kittang skriv i kapittelet «Om kjærleik og lyrikk» at «Det ligg i sjølve nemninga 'lyrikk', som stammar frå 'lyre', namnet på det strengeinstrumentet som vart brukt i det gamle Hellas når lyrikken eller *melos* som grekarane kalla den, skulle framførast». Kittang, *Poesiens hemmelige liv* (Bergen: Fagbokforlaget, 2012), 38.
- 3 Dylan, *Lyrics, 1962–2001*. (New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004), 345–346.
- 4 Dylan, *Blood on the Tracks*, 1975.
- 5 Myhr, «Shelter from the Storm – 5.03» I *Bob Dylan – jeg er en annen*, 211–212 (Trondheim: Nidrosia Forlag A/S, 2001), og Horgar mfl., «Shelter from the Storm» (Bob Dylan)». I *Bob Dylan leksikon*, 586 (Oslo: Historie & Kultur, 2012).
- 6 Aadland, «Bob Dylan og kjærligheten. Blood on the Tracks -musisk og petrarkisk kjærlighet». I Ketil Botvar, Robert Kalvaag og Reidar Aasgaard (red.), *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*, 76–94 (Oslo: Dreyer, 2011).
- 7 Selnes, «Kapittel 10. Reise til nattens ende. Anamnese (1969–1979)». I *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*, 355–428 (Oslo: Vidarforlaget, 2016).

- 8 Aadland, «Bob Dylan og kjærligheten», 78.
- 9 Aadland, «Bob Dylan og kjærligheten», 88.
- 10 Dylan, *Lyrics, 1962–2001*, 345–346.
- 11 Lothe mfl., *Litteraturvitenskapelig leksikon* (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007), 210.
- 12 Ureine rim er rim der det ikkje er full kvantitativ og kvalitativ kongruens mellom stavingane som deltar i rimet. Lie, Hallvard, *Norsk verselære* (Oslo: Universitetsforlaget, 1967), 95.
- 13 Lie, *Norsk verselære*, 95.
- 14 Lothe mfl., *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 84.
- 15 Bob Dylan, *Hard Rain*.
- 16 Bob Dylan, *Bob Dylan at Budokan*.
- 17 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Quk63tzMXi8>.
- 18 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=TePxvrQQdpY>.
- 19 YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=H69W8X-hA72w>.
- 20 Jarvoll, «Arkhilokhos». I *Fragmenter, gjendiktet av Svein Jarvoll*, 5–14 (Oslo: Gyldendal, 1993), 13.
- 21 Bob Dylan's 2015 MusiCares person of the year acceptance speech: Los Angeles Convention Center, West Hall. https://www.google.com/url?q=https://www.google.com/url?q%3Dhttp://www.latimes.com/entertainment/music/posts/la-et-ms-grammys-2015-transcript-of-bob-dylans-musicares-person-of-year-speech-20150207-story.html%2523page%253D%26amp;sa%3DD%26amp;source%3Deditors%26amp;ust%3D1633858491406000%26amp;usg%3DAOvVawoAQLi4InRnbB2DxlXY-5QDA&sa=D&source=editors&ust=1633858491453000&usg=AOvVaw24vO1sgJcX-RmIp7_noc6g.
- 22 Murfin og Ray, *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms. Second Edition* (Boston & New York: Bedford/St. Martin, 2003), 280.
- 23 Cawly, *Everyman and Medieval Miracle Plays* (London, Vermont: Orion Publishing Group, 1993), xx.
- 24 Dylan, *Lyrics*, 53.
- 25 Dylan, *Lyrics*, 59.
- 26 Leeuwen, *Introducing Social Semiotics, An Introductory Textbook* (London: Routledge, 2007), 181.
- 27 Pattison, «Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry», (2012), [ikkje paginert]. DOI: <http://dx.doi>.

- [org/10.14325/mississippi/9781617031564.003.0009](https://doi.org/10.14325/mississippi/9781617031564.003.0009).
- 28 Leeuwen, *Introducing Social Semiotics*, 189.
- 29 Pattison, «Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry», [ikkje paginert].
- 30 Dylan, *Lyrics*, 193.
- 31 Dylan, *Lyrics*, 205.
- 32 Labov og Waletzky, «Narrative analysis. Oral versions of personal experience». I Paul Copley (red.): *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III* (London and New York: Routledge, [1966] 2006), 46.
- 33 Jarvoll, «Arkhilokhos», 11. Jarvoll skriv at «eg-et» i folkediktinga «... ikke er et personlig, men en minimalt fiksjonsutløsende partikkel».
- 34 Holmgaard, *Teoriens topik. Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol. 4* (Ålborg: Medusa, 1998), 215.
- 35 Murfin og Ray, *The Bedford Glossary*, 11.
- 36 Murfin og Ray, *The Bedford Glossary*, 219.
- 37 Wimsatt og Beardsley, «The Intentional Fallacy». I *The Sewanee Review*, 468–488, 1946. 470. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt_Beardley_The_Intentional_Fallacy__1946.pdf.
- 38 Scott McKenzie, «San Francisco (be sure to wear some flowers in your hair)».
- 39 Myhr, *Bob Dylan – jeg er en annen*, 211–212.
- 40 Braarvig 2009, «Innledende essay». I *Gilgamesh*. Oversatt av Jens Braarvig og Tor Åge Bringsværd. Redigert og med innledende essay av Jens Braarvig (Oslo: Verdensbiblioteket/De norske bokklubbene, 2009), VIII.
- 41 *The Epic of Gilgamesh. An English version with an introduction by N.K. Sanders* (London, New York, Camberwell, Ontario, Albany, Rosebank: Penguin books, 1960), 62–62.
- 42 *The Epic of Gilgamesh*, 65.
- 43 I *Encyclopedia Britannica* er golem definert slik: «**golem**, in Jewish folklore, an image endowed with life». <https://www.britannica.com/topic/golem-Jewish-folklore>.
- 44 Aadland, «Dylan og kjærligheten», 88.
- 45 Walgermo, *Bibelens kvinner. Historiene som forma verda* (Oslo: Samlaget, 2020), 37–40.
- 46 *Store Norske Leksikon*, <https://snl.no/Lilit>

- 47 *Bibelen*, 788.
- 48 Selnes, *Den store sangen*, 402.
- 49 Braarvig, «Innledende essay», XI.
- 50 Rosengren, «Analogt skapande: en metafor». I *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet. Doxologiska essäer*, 43–60 (Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förlag, 2006), 45.
- 51 Dahl mfl., «Forord. Toposlærens aktualitet». *Kultur & Klasse*, årg. 45, nr. 123 (2017): 3–12, 5.
- 52 Sjø t.d. Aristoteles, *Retorikk* (Oslo: Vidarforlaget, 2006), 183.
- 53 Dahl mfl., «Forord», 5.
- 54 Dahl mfl., «Forord», 6.
- 55 Jarvoll, «Arkhilokhos», 10.
- 56 Sjø Amund Ove Børdahls artikkel «'Wonderful Sampler'. Radikal intertekstualitet hos den sene Bob Dylan» i denne antologien.
- 57 Adorno, *Musikkfilosofi*, 15.

Litteratur

- Adorno, Theodor W. «Fragment om musikk og språk». I *Musikkfilosofi*, 7–15. Oversatt av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik. Oslo: Pax, 2003.
- Aristoteles, *Retorikk*. Oversatt av Tormod Eide. Oslo: Vidarforlaget, 2006.
- Bibelen. Den heilage skrifta Bibelen. Det gamle og Det nye testamentet*. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1998.
- Braarvig, Jens. «Innledende essay». I *Gilgamesh*. Oversatt av Jens Braarvig og Tor Åge Bringsværd. Redigert og med innledende essay av Jens Braarvig. Oslo: Verdensbiblioteket / De norske Bokklubbene AS, 2009.
- Cawly, A.C. *Everyman and Medieval Miracle Plays*. London, Vermont: Orion Publishing Group, 1993.
- Dahl, C., K.O. Eliassen og M.H. Andersen. «Forord. Toposlærens aktualitet». *Kultur & Klasse*, 123, 3–12, 2017. DOI: <https://doi.org/10.7146/kok.v45i123.96825>.
- Dylan, Bob. *Lyrics, 1962–2001*. New York, London, Toronto, Sydney: Simon & Schuster, 2004.

- Gilgamesh*. Oversatt av Jens Braarvig og Tor Aage Bringsværd. Redigert og med innledende essay av Jens Braarvig. Oslo: De norske Bokklubbene, 2009.
- Holmgaard, Jørgen. *Teoriens topik*. Skrifter fra Center for Æstetik og Logik, vol. 4. Ålborg: Medusa, 1998.
- Horgar, Fartein, Petter Fiskum Myhr og Steinar Gismerøy Olafsen. «'Shelter from the Storm' (Bob Dylan)». I *Bob Dylan leksikon*. Oslo: Historie & Kultur, 2012.
- Jarvoll, Svein, «Arkhiokhos». I *Fragmenter*, gjendiktet av Svein Jarvoll, 5–14. Oslo: Gyldendal, 1993.
- Kittang, Atle. *Poesiens hemmelige liv*. Bergen: Fagbokforlaget, 2012.
- Labov, William og Joshua Waletzky. «Narrative analysis. Oral versions of personal experience». I Paul Copley (red.): *Communication Theories. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume III*. London og New York: Routledge, [1966] 2006.
- Leeuwen, Theo van. *Introducing Social Semiotics. An Introductory Textbook*. London: Routledge, 2007.
- Lie, Hallvard. *Norsk verselære*. Oslo: Universitetsforlaget, 1967.
- Lothe, Jakob, Cristian Refsum og Unni Solberg. *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 2007.
- Murphy, Ross og Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. Second Edition. Boston og New York: Bedford/St. Martin, 2003.
- Myhr, Petter. «Shelter from the Storm – 5.03». I *Bob Dylan – jeg er en annen*, 211–212. Trondheim: Nidrosia, 2001.
- Pattison, Pat. «Similarities and Differences Between Song Lyrics and Poetry», 2012. DOI: 10.14325/mississippi/9781617031564.003.0009.
- Rosengren, Mats. «Analogt skapande: en metafor». I *För en dödlig som ni vet är största faran säkerhet. Doxologiska essäer*, 43–60. Åstorp: Retorikförlaget Rhetor förslag, 2006.
- Selnes, Gisle. «Kapittel 10. Reise til nattens ende. Anamnese (1969–1979)». I *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*, 355–428. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
- The Epic of Gilgamesh*. An English version with an introduction by N.K. Sanders. London, New York, Cambridge, Ontario, Albany, Rosebank: Penguin, 1960.
- Walgermo, Alf Kjetil. *Bibelens kvinner. Historiene som forma verda*. Oslo: Samlaget, 2020.
- Wimsatt, W.K. og M.C. Beardsley. «The Intentional Fallacy». I

The Sewanee Review, 468–488, 1946. https://is.muni.cz/el/1421/jaro2016/ESB070/um/61694259/Wimsatt__Beardley_The_Intentional_Fallacy__1946.pdf

Aadland, Erling. «Bob Dylan og kjærligheten. Blood on the Tracks – musisk og petrarkisk kjærlighet». I Ketil Botvar, Robert Kalvaag og Reidar Aasgaard (red.): *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken*, 76–94. Oslo: Dreyer, 2011.

Diskografi

Dylan, Bob, «Shelter from the Storm», *Blood on the Tracks*, CBS, 1975. LP.

Dylan, Bob, «Shelter from the Storm», *Hard Rain*, CBS, 1976. LP.

Dylan, Bob, «Shelter from the Storm», *Bob Dylan at Budokan*, CBS, 1977. LP.

Mckenzie, Scott. «San Francisco (Be Sure to Wear [Some] Flowers in Your Hair)», Ode, 1967. Single.