

# Bob Dylans *John Wesley Harding* Skillingsviser og sosialbanditter etter kjærlighetssommeren

---

Michael J. Prince

The year 1967, drug-crazed youth  
discovered vagrancy as a way of life!

(FRANK ZAPPA, «WE'RE TURNING AGAIN», 1985)

Da den etterlengtede platen *John Wesley Harding* kom vinteren 1967, hadde Bob Dylan allerede status som et amerikansk ikon. Hans nærmeste rivaler innenfor den yngre generasjonens popmusikk var britiske: The Beatles og The Rolling Stones. Selv om disse var påvirket av amerikansk musikk – Beatles gjorde covere av Chuck Berrys låter, og Rolling Stones var inspirert av delta blues-sjangeren –, hadde Dylan vokst frem av det autentiske, tradisjonsbevisste amerikanske folkemusikkmiljøet. I tillegg til å være et ekte produkt av sitt land var Dylan på midten av 60-tallet i en posisjon hvor han kunne påvirke De forente statene. Denne posisjonen hadde han opparbeidet seg gjennom sitt kunstneriske uttrykk, en sosialkritisk sanglyrikk med røtter i amerikansk

historie og med appell til samtiden. I kraft av sin popularitet og sitt omdømme som landets sosiale samvittighet kunne han bidra til å utforme ideen om hva det ville si å være amerikaner.

Benedict Anderson har beskrevet hvordan en kapitalistisk trykkekultur fremmer forestillingen om en nasjon ved å spre en felles oppfatning av samtiden (for eksempel gjennom aviser) og ideen om et felles område (for eksempel gjennom romaner som plasserer en helt på et bestemt sted i landet).<sup>1</sup> En del av det akademiske arbeidet rundt dette «innbilte fellesskapet» er rettet mot staten som nasjon,<sup>2</sup> selv om individet også kan oppleve tilhørighet til andre grupper, for eksempel klanen, slekten, trossamfunnet eller regionen, som eksisterer innenfor eller på tvers av nasjonale grenser. Ernst Cassirer vil si at selve språket impliserer en gruppefølelse. Å høre en fortelling, et dikt eller en sang tilfredsstiller et basalt menneskelig behov, «a deep and ardent desire of the individuals to identify themselves with the life of the community and with the life of nature».<sup>3</sup> Som Roland Barthes har påpekt i sitt essay «Myth Today», ligger det i språkets natur å forbinde samfunn og natur på en slik måte at gruppens organisering, på godt og vondt, blir oppfattet som *naturlig*.<sup>4</sup> Et narrativ blir betydningsfullt ved å utvikle seg fra en fortelling om spesifikke hendelser til noe som gjennom stadige gjentakelser sier noe om samfunnets karakteristiske trekk. Fortellingen utvikler seg fra en historisk-materialistisk kjerne til å bli nærmest et fasit-narrativ som bidrar til identitetsbygging – en *kulturmyte*.

For å bli en kulturmyte, eller en ikonisk del av en kulturmyte, må altså den historisk-materialistiske kjernen (en virkelig person, en handling eller et sted) forvandles. Helteeposer, fortellinger om store seire eller tap i krig, eller andre skjebnesvangre konflikter, er typiske narrativer som kan brukes som råstoff. Etter den første beretningen, enten muntlig eller skriftlig, er muligheten der for å appropriere hendelsen, slik at den metaforisk kan forestille

noe annet. Denne modellen for kultur- og litteraturkritikk har lenge vært i bruk innenfor amerikanske studier, og forskere som senere ble assosiert med *American Myth and Symbol School*, har siden 1950-tallet bidratt med et betydelig teoretisk rammeverk.<sup>5</sup> En vellykket kulturmyte kjennetegnes ved at den brer seg ut og dekker en så stor del av samfunnets ulike symboler og ikoner at den kan omfatte motstridende ideologier.<sup>6</sup> Blant disse er heltefortellinger og narrativer om mennesker som har opplevd dramatiske hendelser eller utført enestående, tapre handlinger.

En type fortelling har hovedpersoner som ligner antihelter, slik at samfunnet kan høste lærdom av noe som ved første øyekast virker mindre positivt og verdig, for eksempel tyveri eller drap. Hovedfiguren i noen av disse fortellingene kan betegnes som en «sosialbanditt», det vil si en som er offentlig erklært kriminell, men som kan sies å ha handlet ut fra god vilje. Han eller hun er dessverre kommet på villspor – selv om vedkommende har hatt gode grunner å bryte loven. Prototypen på en slik antihelt er Robin Hood, som stjal fra de rike og ga til de fattige, slik sir Walter Scott har skildret ham i sitt nasjonalromantiske mesterverk *Ivanhoe*. Robin Hood er en gjenganger i britiske skillingsviser, *broadside ballads*, i England fra 1500-tallet og utover.<sup>7</sup> I visse samfunn kan altså tyven romantiseres.

Et annet eksempel er Jesse James i USA. Kilden til hans renommé som sosialbanditt er de mange forbrytelsene som ble innlemmet i det kulturelle arkivet – først i avisoppslag, deretter i fiktive fortellinger (noveller i hefteform) og så i sang. For hver gang fortellingen gjentas, og for hver ny sjanger som tar opp narrativet, tømmes det for sin historisk-materialistiske virkelighet og fylles med en ideologisk vridd kulturmyte. Snart blir James' tilhørighet til *Ku Klux Klan* glemt, og da fremstår han og gjengen hans som sosialbanditter som tar et oppgjør med jernbanens urettferdige utnyttelse av småbyer i Vesten og med likegyldigheten

til hovedstadens politikere.<sup>8</sup> Det som skjedde med narrativet om Jesse James, er i formen ikke så forskjellig fra dannelsen av Robin Hood-myten, hvor hendelser og legender har vært råstoff for folkeviser, skillingsviser, film og fjernsyn fra det 16. århundre og frem til i dag. Et publikum som hygget seg med å synge og høre på en *broadside ballad* eller skillingsvise, ville derfor føle seg hjemme i et samfunn som verdsatte denne underholdningsformen.

I dag forklarer medie- og musikkforskere hvordan særlig unge mennesker danner en individuell identitet og en viss klanfølelse ut fra sitt valg av musikk og artister.<sup>9</sup> I de sene 1960-årene kunne en som nettopp hadde pakket ut en LP-plate av Bob Dylan og satt den på platespilleren, føle seg som en del av en større gruppe, om ikke annet som et medlem av en gruppe som verdsatte artisten og sangenes musikalske og semantiske kvaliteter. *Broadside ballads* fra det 18. århundre og LP-er fra midten av 20. århundre har noen likhetstrekk for sine respektive publikum og tilhengere.

Fra 1961 var Dylan del av en stor gruppe folkemusikere som spilte på folkemusikkklubben The Gaslight i Soho-området i New York City. Der trykket de en liten lokalavis, *Broadside*, grunnlagt i 1962 som en søsterpublikasjon til *Sing Out!*. Særlig *Broadside* hadde et politisk perspektiv, det gjaldt både de som skrev politiske sangtekster, og – i skillingsvisens ånd – de som hadde lyst til å synge politiske sanger.<sup>10</sup> På forsiden til *Broadside* nr. 6 fra mai 1962 var for eksempel både notene, gitargrepene og teksten til «Blowin' in the Wind» av Bob Dylan avbildet. Blant folkemusikere i kretsen rundt Arlo Guthrie og Pete Seeger var det i denne perioden en «topical song explosion the likes of which hadn't been seen since the great union-organizing period three decades earlier».<sup>11</sup> Seeger mente at Dylan var blant de mest talentfulle. Det finnes opptak fra denne tidlige perioden i Dylans karriere, og i 2011 ga Wonderland Records ut et begrenset antall sett med fire CD-er med Dylans intimkonserter i diverse

PRICE — 35¢

# BROADSIDE

BROADSIDE # 6, LATE MAY 1962 BOX 175, OFFICIAL STATION, NEW YORK 25, N.Y.

**BLOWN' IN THE WIND**  
by **BOB DYLAN**

How many roads must a man walk down before he's called a man  
How many seas must a white dove sail before he's safe in the land  
How many times must the cannonballs fly before they're forever banned  
The answer, my friend, is blowin' in the wind, the answer is blowin' in the wind.

HOW MANY YEARS CAN A MOUNTAIN EXIST,  
BEFORE THE WINDS BLOW IT AWAY?  
HOW MANY YEARS CAN A MAN STAY SILENT,  
BEFORE HE'S ALLOWED TO BE FREE?  
HOW MANY TIMES MUST A MAN LOOK UP,  
BEFORE HE CAN SEE THE SKY?  
THE ANSWER, MY FRIEND, IS BLOWIN', etc.

Forsiden til Broadside nr. 6, mai 1962 var en Bob Dylan-sang.

folkeklubber, privathjem og leiligheter under tittelen *Broadside*, *Ballads and Blues*. Den første sangen i samlingen er «Ballad of Donald White», som handler om en fange som venter på henrettelsen, et kjent motiv fra skillingsviser. Senere i karrieren tok Dylan avstand fra rollen som protestsanger og gikk over til rock, noe en del av publikumet ble opprørt over. Men i 1967 var Dylan fremdeles regnet som den største amerikanske artisten som var opptatt av sosial rettferdighet.

Bob Dylans plateutgivelse fra desember 1967, etter den berømte «kjærlighetssommeren», var en skillingsvise-aktig gest til et samfunn som tvilte på seg selv. LP-er i det 20. århundre har likheter med *broadside ballads* og skillingsviser. Begge kan skape et rom som kan bære kulturmyter i en tid hvor samfunnet er i stor endring. Lik Robin Hood-figuren i engelske *broadside ballads*, med en popularitet som antyder en sterk forbindelse

mellom sosialbanditten og sjangeren, er *John Wesley Harding* en serie med folkemusikk-aktige sanger som beskriver et samfunn hvor denne typen antihelt er en velkommen figur.

## Den sosiale funksjonen til *broadside ballads* og skillingsviser

Ifølge Lars Eckstein fungerte engelske *broadside ballads* i de første tiårene av det 19. århundret som en motvekt til en økende «moralisk panikk» knyttet til det å være *engelsk*. Med et stadig voksende imperium (til tross for tapet av store deler av Nord-Amerika) og flere eksotiske, fremmede mennesker i London, kunne en felles folkelig musikktradisjon som lenge hadde vært i bruk (siden 1477 i England), minske uroen over de store forandringene i fellesskapets identitet. Eckstein påpeker at den moralske panikken fra 1800 til 1820 ikke bare gjaldt det britiske samfunnet, men at den også førte med seg tvil om autentisiteten i kunstneriske uttrykk, for eksempel i teatret.<sup>12</sup> *Broadside ballads* defineres etter to kriterier: det trykte mediet og «a specific culture of performance». Eckstein legger vekt på to aktiviteter ved fremføringen: for det første selve sangen, men i like høy grad salget av *broadside*-arket med den samme teksten. I grove trekk regnes disse balladene som arbeiderklassens litteratur. I hvert fall kan man si at markedet hvor de blomstret, fantes i et byrom med puber og kanskje ikke langt fra et trykkeri.<sup>13</sup> Ut fra fremføring, salg og innhold er *broadside ballads* en pålitelig kilde til populær smak og populære meninger.<sup>14</sup> Selv om emnene kan overlappe hverandre, er det mest aktuelt å se på følgende kategorier: nyhetsviser, forbryterviser, streikeviser og historiske viser, som handler om hendelser i fortiden. Som Siv Gøril Brandtzæg skriver om nyhetsviser, balanserer de mellom den historisk-materialistiske hendelsen (de «sanne» nyhetene)

og en «tendency to moralize and defame».<sup>15</sup> Jeg ser det som et aksiom at *broadside ballads* og skillingsviser i de andre kategoriene formidler tydelige moraliseringer og fordommer; kort sagt spiller de en populær og til dels rådende ideologi.

Et annet viktig aspekt var selve melodien. Som Eckstein skriver: «the intended performative effect, i.e. the need to attract a crowd and to foster shared sentiment and identification» var til dels avhengig av

the cultural capital that buyers would have associated with the tune. [...] In all this, the specific music and melody would have been vital in providing a more general sense of 'familiarity' which backs up the implicit appeals to the audience to participate both vocally and financially.<sup>16</sup>

For eksempel på LP-en *John Wesley Harding* brukte Dylan den velkjente melodien til «Joe Hill» i en låt som appellerte til dem som sympatiserte med arbeiderklassen, «I Dreamed I Saw St. Augustine».

Helt fra starten var *broadside ballads* en uttrykksform for folket, og siden det folkelige virkelighetsperspektivet ofte fant feil med autoritetene, ble fortellinger om sosialbanditter en gjenganger i sjangeren. I engelsktalende samfunn var ingen oftere representert enn Robin Hood, hovedfiguren i mer enn tretti titler i F. J. Childs femte bind av *English and Scottish Ballads*. Han kjemper mot korrupte prester, «the Sheriff of Nottingham» og store kjemper.<sup>17</sup> Så populært var sosialbanditt-temaet i Amerika at Eric Hobsbawm introduserte figuren som en historisk arketype i boken *Primitive Rebels* (1959). I en senere bok, *Bandits* fra 1969, skriver han at «country people» ofte opplever at de er atskilt fra main-stream-samfunnet.<sup>18</sup> Dette skaper en situasjon hvor de ofte velger en «outlaw» som helt. Der står også Bob Dylan og hans LP fra 1967, *John Wesley Harding*. Med denne platen ser Dylan endringer

og utviklingstendenser i det amerikanske samfunnet som han tar avstand fra gjennom sitt særegne kunstneriske uttrykk.

## *John Wesley Harding* og amerikansk moralsk panikk

I 1960-årene var USA midt i en økende moralsk panikk: En kraftig opptrappet konflikt i Sørøst-Asia dominerte nyhetsbildet, et attentat på en populær president var et ferskt og vondt minne, og Sovjetunionen var en betydelig ideologisk motstander. I tillegg vokste skillet mellom boomer-generasjonen og foreldrene deres for hvert år, og beatniks holdt på å forvandle seg til en enda mer eksotisk generasjon av hippier. I populærkulturen fikk grupper som The Beatles, The Kinks og The Rolling Stones mye oppmerksomhet. De ble omtalt som «den britiske invasjonen» fordi de tok med seg og (re)importerte deler av amerikanske blues- og pop-tradisjoner. Britisk musikk tok over en økende del av popmusikkens spilletid på radio. Dette var også et resultat av en fremmed og fremmedgjørende musikkultur som baserte seg på kraftige psykedeliske narkotiske stoffer, og som blomstret på klubber i Los Angeles og arenaene i San Francisco.<sup>19</sup> Med så mange forandringer i luften og så mye tvil omkring Amerikas nasjonale identitet opplevde USA midt i 60-årene en «morsalisk panikk» knyttet til hva landet skulle være, og hva det skulle bli. Selv om den yngre generasjonens musikk og det tilhørende miljøet var det mest hørbare og synlige uttrykket for perioden, fikk dette også betydelige politiske konsekvenser. På slutten av 1950- og begynnelsen av 1960-tallet fant det sted en politisk oppvåkning blant de unge venstreorienterte i både New York og San Francisco, og lydsporet til denne bølgen var protestmusikk av folkelig art, for eksempel spilt av Dylan. Men man kan si at den unge politiske venstrefløyen som hadde

hatt stor fremgang under «the Berkeley Free Speech Movement», gikk i oppløsning under en stadig strøm av syre.<sup>20</sup> I mai 1967 ble dette meislet inn i folks bevissthet i form av en lengre artikkel om Haight-Ashbury-miljøet i San Francisco, trykt i *The New York Times Magazine* og skrevet av den innsiktsfulle journalisten Hunter S. Thompson. «A lot of cheap labels describe what is happening in the Hashbury, but none of them make much sense: the love generation, the happening generation, the combine generation, and even the L.S.D. generation. The last is the best of the lot [...]»<sup>21</sup> Thompsons artikkel var likevel tam sammenlignet med de sensasjonelle og overdrevne nyhetsrapportene som florerte på TV-skjermen, i avisene og i mindre tidsskrifter.

Om alt dette var forstyrrende for den amerikanske borgerligheten, var situasjonen like forvirrende blant Dylans tilhengere. 29. juli 1966 havnet han i en alvorlig motorsykkelulykke, og mens hans rekonvalesens var svært produktiv – *The Basement Tapes* (1975) ble tatt opp i denne perioden – kom det nesten ingen nyheter om ham. Hans forrige album var dobbelt-LP-en *Blonde on Blonde* (1966), spilt inn i Nashville og mest kjent som Dylans egen visitt innom det psykedeliske lydbildet, «*that wild mercury sound*», med enkelte tekster like utfordrende som på *Highway 61 Revisited*. Både i sammensetningen av instrumenter og selve sanglyrikken skulle hans nyeste album, *John Wesley Harding*, bli så langt fra psykedelisk rock som man kunne tenke seg.<sup>22</sup>

Mens man kan spekulere over hvorvidt trafikkuulykken påvirket Dylans produksjon, er det kjent at han brukte tiden til å tenke alvorlig over sitt neste skritt, både i privatlivet og i studioet, selv om det ikke ble sagt noe eksplisitt av Dylan ved utgivelsen av platen.<sup>23</sup> Tre år senere så han seg tilbake og sa: «I [...] didn't sense the importance of that accident until at least a year [later]», dvs. tidspunktet da han begynte innspillingen.<sup>24</sup> Uansett betydning var tonen på *John Wesley Harding* betraktelig mer alvorlig enn på *Blonde on Blonde*.

Før ulykken hadde han vært på en landsdekkende turné, og han var blant de «tre store»: Dylan, The Rolling Stones og The Beatles. Mens Dylan kom seg fysisk, ga Columbia ut en *Greatest Hits*-plate som ble godt tatt imot. Men da *John Wesley Harding* kom, hadde flere store spillere rykket opp til popmusikkens øverste divisjon. Under hans forlengede taushet florerte den psykedeliske rocken: The Beatles ga ut *Revolver* og *Sgt. Pepper*, og både Jimi Hendrix og The Doors ble populære med gåtefulle sangtekster, implisitte referanser til narkotika og innovative lydbilder. Til og med The Rolling Stones kunne ikke la være å prøve seg i psykedeliske abstraksjoner med *Their Satanic Majesties Request*.<sup>25</sup>

Som et svar til de skrikende fargene på omslagene og den intrikate studio-lydsammensetningen var Dylans plate nesten spartansk og asketisk i utførelse. Den hadde sanger som kunne være dagsaktuelle for folk som slet for sitt daglige brød, i motsetning til hippiene som betegnet seg selv som «the beautiful people». For dem som ikke fant gjenklang i psykedelisk rock, fungerte LP-en *John Wesley Harding* på lignende måte som *broadside ballads* og skillingsviser, som appellerte til folk med et mer konservativt bilde av Amerika, musikalsk som kulturelt. Innspillingen fant sted i Nashville, Tennessee, og omslaget viser Dylan som en ikonisk amerikansk figur. Hele LP-ens sangliste vitner om denne tematikken i ånden av *broadside ballads* og skillingsviser, særlig «I Dreamed I Saw Saint Augustine», «Dear Landlord» samt den sangen som gir platen sin tittel, «John Wesley Harding».

## *John Wesley Harding* som kulturell artefakt

Episenteret for det nordamerikanske musikkproduksjonsmiljøet hadde flyttet vestover. Detroit, New York og Nashville holdt alle på med sitt, men fra 1960 til 1965 var det mer penger å tjene

på platesalg i San Francisco og Los Angeles. Der ble også mye rockemusikk skapt, og Los Angeles overtok som plateselskapenes hovedstad før tiåret var omme.<sup>26</sup> *John Wesley Harding* ble derimot tatt opp i Columbia Musics Nashville-studio, et sted som hovedsakelig ble brukt av *country & western*-sangere. I motsetning til de nye utgivelsene av The Beatles og The Rolling Stones var det ingen «studio magic» på *JWH*. Mens *Sgt. Pepper* og *Satanic Majesties* umulig kunne spilles «live» på konsert, var dette enkelt med *JWH*: Dylan på akustisk gitar, munnspill og litt piano; en bassist og en trommis. Sangene var korte, direkte og nesten nakne sammenlignet med den forrige LP-en hans. Før utgivelsen kom det et svakt hint om at denne platen skulle dra i annen retning enn den daværende samfunnsstrømmen. Det ble antydnet i en kort artikkel i *Rolling Stone*: «Dylan has been seen in public in Nashville. The beard is a chin and jawline bush that makes him look like Abraham Lincoln, particularly since his hair is shorter and he is sporting a black, Mennonite-style hat.»<sup>27</sup> Både musikken, valget av innspillingslokale og Dylans utseende gir et merkbart konservativ preg sammenlignet med det daværende rockemusikkmiljøet ved inngangen til det omstridte året 1968.

Omslaget var i samme ånd: en enkel rødbrun mappe med et foto midt på forsiden. Der står Dylan i midten foran et stort tre, som en ung Lincoln i en beskjeden svart hatt. Han ser ut som en ekte pioner fra en amerikansk western. Bak ham står en solid kar med et steinete, uttrykksløst ansikt, og til venstre og høyre for Dylan står det to menn med asiatiske ansiktstrekk som ved første blick minner om nordamerikanske indianere, kanskje inuiter. Indianere var de vel, men ikke fra et reservat. Baul-musikerne Parna og Luxman Das kom fra Bengal; de brukte et studio i nærheten og var på besøk da bildet ble tatt på Dylans eiendom i Woodstock.<sup>28</sup> Selv om han var omgitt av musikere som i 1967 ville blitt ansett som høyst eksotiske, ser Dylan ut som



*I desember 1967 kom den etterlengtede Dylan-platen.*

et ikon fra en tidlig epoke i det amerikanske folkets historie. I sin analyse av Dylans sanglyrikk fra 1965 til 1967 skriver Louis A. Renza at flere kritikere legger merke til at «Dylan infuses his self-referential subject with a social-mythological patina of the American Western, in which he casts himself as an outlaw hero».<sup>29</sup> På omslagets bakside er artisten, tittelen, innholdet og medmusikerne plassert på øverste halvdel. Nederst finnes en kort lignelse som handler om et besøk av tre konger. Renza har tolket disse som tre typer fans blant Dylans publikum, men for å komme til en slik tolkning kreves det mer energi enn en alminnelig kjøper av en Dylan-plate trolig har lyst til å bruke.<sup>30</sup> Tittelens forbokstaver «JWH», en fortelling om tre

konger på omslaget og to sangtitler med et tydelig kristelig preg er imidlertid nok til å antyde et religiøst element i verket. Den lille tvetydige fortellingen er også en implisitt invitasjon til å tolke sangtekstene.

Sanglisten, i rekkefølge som på platen, gir et godt inntrykk av temaene som dominerer: sosial rettferdighet og religiøs tro.

Side 1: John Wesley Harding, As I Went Out One Morning, I Dreamed I Saw St. Augustine, All Along the Watchtower, The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest, Drifter's Escape.

Side 2: Dear Landlord, I Am a Lonesome Hobo, I Pity the Poor Immigrant, The Wicked Messenger, Down Along the Cove, I'll Be Your Baby Tonight.

På side 1 er det en rekke alvorlige sanger som refererer til Amerikas historie og episoder som skaper en sær, men autentisk jeremiade. Tittelsangen er om en faktisk kriminell fra det 19. århundre som aldri tidligere har vært ansett som en sosialbanditt. Neste sang omtaler en «fair damsel» og Tom Paine, den kjente forfatteren av *Common Sense*. Den tredje om St. Augustine starter med samme setning som den velkjente fagforenings-salmen, «Joe Hill». «All Along the Watchtower» fortsetter den religiøse tonen, og det gjør også den følgende sangen, om en person som heter «Judas Priest». Siste låt på første side handler om en ulykkelig omstreifer.

Side 2 fortsetter med samme patos med en leieboer som ikke kan betale husleie. «I Am a Lonesome Hobo» har en hovedfigur fra depresjonstiden, og «I Pity the Poor Immigrant» sikter lenger tilbake til de store amerikanske immigrasjonsbølgene i det 19. og tidlige 20. århundre. «Wicked Messenger» fortsetter jeremiade-tonen som har dominert hittil. Så endres stemningen. De siste to låtene er lettere og tar med piano og pedal-steel i en

oppmuntrende country blues-stil som er kjent som en forsmak på Dylans neste LP, *Nashville Skyline*. Særlig gjelder dette siste låt, «I'll Be Your Baby Tonight». Spilletiden for hele platen er merkelig kort, og sangene er konsise. Bare «The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest» har flere enn tre vers. Den siste låten er den eneste som har en bro.

Tekstene på platen sikter til, og handler i stor grad om, et Amerika som trolig var mer gjenkjennelig for foreldrene til Dylans tilhørere enn for selve fansen. *John Wesley Harding* gir et bilde av et Amerika som falmet og bleknet etter den fargerike musikalske britiske invasjonen og den psykedeliske rocken – et Amerika som dreide seg mer om fellesskap og velferdsideologi enn selvrefleksjon influert av narkotika.

## Skillingsvisenes taktikk og strategi: tre sanger fra *John Wesley Harding*

I tillegg til Dylans egen forbindelse til *broadside ballads* i det musikalske miljøet hvor han først fant sin stemme, er det visse formelle og tematiske trekk som denne LP-en deler med skillingsvisene, og som kommer til syne ved nærlesing av tre låter: «I Dreamed I Saw St. Augustine», «Dear Landlord» og tittel-sangen «John Wesley Harding».

«I Dreamed I Saw St. Augustine» har et tydelig formelt karaktertrekk til felles med *broadside ballads* og skillingsviser: Den er sunget på en kjent melodi, en som er forbundet med fagforeningskonflikter i 1910-årene, nemlig streikevisen «Joe Hill». «I dreamed I saw St. Augustine, Alive as you or me» er i tekst og melodi slående nær «I dreamed I saw Joe Hill last night, As alive as you or me». I begge sangene hører vi om et sovende menneske som mottar et viktig budskap fra en død mann.

Men der tar likheten slutt, og Dylan bruker disse forskjellene for å understreke patosen i sin låt. I stedet for den optimistiske «I never died', said he», kommer Dylans drømmefigur med et dystre budskap, det stikk motsatte: «No martyr is among ye now, Whom you can call your own.» Ikke nok med det, men sangeren selv «dreamed I was among the ones, That put him out to death». I motsetning til det optimistiske budskapet i «Joe Hill» – «Takes more than guns to kill a man', Said Joe, 'I didn't die'» – har de ingen martyr lenger, og jeg-personen har selv medvirket til drapet på St. Augustine. Som en påminnelse om den svekkede solidariteten i det amerikanske samfunnet gjør melodien, tekstene og handlingen denne sangen til et motstykke, en moderne oppdatering av originalen. Trettisju år etter plateutgivelsen legger Dylans tanker om den historiske Joe Hill beslag på over *tre sider* i hans selvbiografi. Han beundrer Hill for å leve et enkelt liv og ser på ham som en messiansk figur. Han regner Hills låt «Pie in the Sky» som en forløper for Woody Guthries musikk. «I didn't compose a song for Joe Hill. I thought about how I would do it, but I didn't do it.»<sup>31</sup> Kanskje ikke, men han har uten tvil skrevet en sang *om* Joe Hill, om hvorvidt Amerika *trenger* en Joe Hill, og om at amerikanerne må innse det brutale faktum at de ikke har noen.

«Dear Landlord» åpner B-siden av platen. I likhet med den forrige sangen henter også denne næring fra det store fellesskapets velferdsideologier som gradvis ble visket ut av den amerikanske populærkulturen. Og i likhet med de andre to sangene er den forholdsvis enkelt oppbygd, som en monolog, eller én side av en samtale, i dette tilfellet i brevform, mellom en leietaker og en huseier. Mens mesteparten av teksten dreier seg om å bli enige om betalingen av husleien, er den samtidig en sår påminnelse om at tidene er dårlige for både eier og leier. I første vers bønnfaller leietageren huseieren:

Dear landlord,  
 Please don't put a price on my soul.  
 My burden is heavy,  
 My dreams are beyond control.  
 When that steamboat whistle blows,  
 I'm gonna give you all I got to give  
 And I do hope you receive it well,  
 Dependin' on the way you feel that you live.

Brevet åpner med å be huseieren om ikke å sette en pris på leietakerens sjel. Pakket inn i denne enkle henstillingen ligger spørsmålet: Dersom det *var* en pris på hans sjel, hvem skulle i så fall kjøperen være? I korte trekk er bønnen metaforisk: Han vil unngå å selge sjelen til djevelen. Selv om byrden er tung, er drømmene grenseløse, en situasjon velkjent for både amerikanske arbeidere og et borgerskap som strever, og som ønsker seg noe bedre. Leieboeren venter på et dampskip som skal ankomme, noe som impliserer at han venter penger eller varer som han kan bruke for å betale en del av det han skylder. Håpet er at huseieren mottar den delen han kan tilby. Men dette er avhengig av hvordan huseieren velger å forholde seg til de overordnede økonomiske forholdene som styrer dem begge. I andre vers møtes eieren med ny forståelse:

Dear landlord,  
 Please heed these words that I speak.  
 I know you've suffered much,  
 But in this you are not so unique.  
 All of us, at times, we might work too hard  
 To have it too fast and too much,  
 And anyone can fill his life up  
 With things he can see but he just cannot touch.

Her møtes de to motpartene på kapitalismens felles arena. Det er tydelig at de er *kjent* med hverandre, og at leietageren anerkjenner og respekterer huseierens anstrengelser. Men det er egentlig en situasjon som de begge har til felles: å prøve å jafse i seg en (for stor) bit av det som markedet tilbyr. Siste vers inneholder en avtale, et kompromiss som kan tolkes som en kontrakt mellom arbeid og kapital:

Dear landlord,  
 Please don't dismiss my case.  
 I'm not about to argue,  
 I'm not about to move to no other place.  
 Now, each of us has his own special gift  
 And you know this was meant to be true,  
 And if you don't underestimate me,  
 I won't underestimate you.

Kort og enkelt har leietageren lagt frem sin sak. Ingen videre argumentasjon – han skal ikke skifte bosted. Men de siste fire linjene antyder at saken på en måte er løst. De har hver sin «special gift», det vil si, i denne situasjonen har arbeideren det han har å gi, og det har huseieren også. Dylan kommer her med en vurdering av mennesker i et økonomisk språk som likner det vi så i første vers: Jeg skal ikke verdsette deg for lavt, hvis du ikke verdsetter meg for lavt. Den overordnede situasjonen som belyses av denne sangteksten, er: Tidene er tøffe, jeg kommer til kort i denne måneden, men vær grei, du vet hvordan det er. Med gjensidig overbærenhet kan dette kapitalistiske rollespillet fortsette som før, ved at begge parter beholder sitt menneskeverd. Denne sangen er ingen revolusjonserklæring, men heller en situasjonsrapport om to parter som opplever undertrykkelse fra et økonomisk system begge er tvunget til å delta i.

Tittelsporet på *John Wesley Harding* tar for seg en historisk skikkelse, John Wesley *Hardin*, uten «g». Den starter LP-en, og Dylans umiskjennelige stemme synger ut etter bare to takter:

John Wesley Harding  
 Was a friend to the poor,  
 He travelled with a gun in every hand.  
 All along the countryside,  
 He opened many a door,  
 But he was never known  
 To hurt an honest man.

Med denne innledningen har Dylan skissert en typisk sosialbanditt, men den historiske Hardin var ikke kjent for å være like godhjertet som Dylans Harding. Som revolvermann fra Texas var Hardins liv og ry en del av en større konflikt som fant sted etter den amerikanske borgerkrigen, kjent som «Western Civil War of Incorporation». Den foregikk hovedsakelig i Texas, Montana og California (under gullrushet) i siste halvdel av det 19. århundret, frem til 1890. Kampen sto mellom to borgervernsgrupper: de som samlet seg rundt de store «incorporations» med forretningsinteresser (gruveeier, kvegeiere og jernbane-eiere), på den ene siden, og de som ble økonomisk utnyttet av arbeidsgiverne og fordrevet fra småbrukene sine, på den andre. De store økonomiske interessegruppene hadde andre planer for landet enn nybyggerne, som sosialbandittene forsvarte.

The incorporation gunfighters were often northern in background and members of the Republican party. Frequently southern or Texan in their roots and Democratic in politics were the dissident resister gunfighters, some of whom, like Jesse James and Billy the Kid, were mythologized as [...] «social bandits» [...], a notable

lawbreaker widely supported, paradoxically, by law-abiding members of society.<sup>32</sup>

Man kan merke seg at konflikten på sett og vis var en forlengelse av den amerikanske borgerkrigen, med de store kapitalistiske interessene hovedsakelig fra nord-øst stilt opp mot nybyggerne som måtte flykte fra sydstatene etter borgerkrigen for å skape et nytt liv på prærien. Under disse omstendighetene ville tog- og bankran tolkes som et slag for rettferdighet på vegne av de undertrykte. Det er lett å trekke paralleller til arbeiderbevegelsens konflikter i «I Dreamed I Saw St. Augustine», siden den historiske Joe Hill ble henrettet i den vestlige staten Utah av gruveeiere i 1915.

Som sønn av en metodistpredikant var John Wesley Hardin litt av en gåte. Han var femten år gammel da han drepte for første gang. Offeret var en svart gutt på hans egen alder, og ifølge enkelte kilder (bl.a. *Encyclopædia Britannica*) ble han dømt som rasist. Selv om han satt i fengsel nesten halvparten av livet, klarte han å rømme flere ganger, og i løpet av ni år skal han ha drept 21 menn i dueller.<sup>33</sup> Det er usikkert hvor mange han drepte i alt, men ingen kilder motsier at han var den dødeligste av alle revolvermenn i Vesten.

'Twas down in Chaynee County,  
A time they talk about,  
With his lady by his side he took a stand.  
And soon the situation there  
Was all but straightened out,  
For he was always known  
To lend a helping hand.

Utrolig nok finnes det ingen «Chaynee County» i hele USA. Men det andre verset av Woody Guthries «Pretty Boy Floyd», en vise om en mer moderne sosialbanditt av samme kaliber, plasserer

hovedpersonen i «the town of Shawnee». I Guthries låt var dessuten «[h]is wife beside him in his wagon». Floyds dyder ligner Hardings: Han betalte husleie for en arbeidsløs og leverte dagligvarer til de sultne på juledagen. På mange måter så Dylan seg selv som Guthries musikalske arving, både i kunstnerisk gjennomføring og folkelig ideologi. «Pretty Boy Floyd» er en av de fire Guthrie-låtene Dylan nevner i selvbiografien.<sup>34</sup> Det virker med andre ord som om Dylans sang er en hyllest til Guthries låt. Guthrie bruker en historisk skikkelse som var kjent som sosialbanditt, med konkrete og dels legendariske hendelser. I «John Wesley Harding» bruker Dylan et alias for Hardin, og Hardings dyder er generiske: Han er de fattiges venn, ordner opp i vanskelige situasjoner, og han er kjent for å være hjelpsom. Den dødeligste revolvermannen i hele Det ville vestens blodige historie blir dermed omskapt til en speidergutt.<sup>35</sup> Det antydes likevel noe kriminell virksomhet i siste vers.

All across the telegraph  
 His name it did resound  
 But no charge held against him  
 Could they Prove.  
 And there was no man around  
 Who could track or chain him down,  
 He was never known to make a foolish move.

Stilistisk griper Dylan tilbake til kjente trekk ved *broadside ballads*. Han plasserer hovedfiguren i en tilsynelatende historisk geografi (det oppdiktete Chaynee County) og i en historisk periode kjent for konflikter, som bruken av telegrafene og «A time they talk about» antyder. Ved å lage en sosialbanditt ut av Hardin gjenspeiler sangteksten like fullt den forlengede konflikten mellom den sydlige delen av landet som hovedsakelig ernærte seg av landbruksøkonomi, og de mer industrielle nordstatene.

Platen ble spilt inn i sydstatene, og tittelen viser til en helt som hadde sympati og kjempet for sydstatenes verdier. I *Chronicles* skriver Dylan at den amerikanske borgerkrigen var en kamp mellom to motstridende *verdenssyn*: et i sydstatene, hvor man hadde et naturlig og organisk forhold til døgnrytme og årstider, og et i nordstatene, som var tilpasset livet og arbeidet etter klokke og kalender. Dylan ser på denne krigen som en skjebnesvanger hendelse i Amerikas historie: «The godawful truth of that would be the all-encompassing template behind everything that I would write.»<sup>36</sup> Det som Dylan har skapt ut av de tynne historiske trådene fra Hardin, er en sosialbanditt som strever for å beholde noen av de mer folkelige verdiene. På omslagets forside står det «Bob Dylan» øverst og «John Wesley Harding» rett under. Så kommer et stort foto av Dylan og venner i tilsynelatende *frontier*-bekledning, slik at Dylan er John Wesley Harding. Ikke den blodtørstige revolvermannen fra 1800-tallet, men en snillere versjon. Kanskje ikke den sosialbanditten vi ønsker oss, men den vi trenger i en tid da folkemusikkens rettferdighetsstrøm blir oversvømmet av mer eksotiske, egoistiske og kommersielle musikksjangre. Det er ikke noen bedre måte å fremstille en slik mytologisk antihelt på enn ved å gå tilbake til idealene fra sangene som ble trykket i *Broadsides*.

I *John Wesley Harding* stiller Dylan opp med musikk som henspiller på en velkjent sjanger som sirkulerte der trykkerier fantes, slik at *broadside ballads* kunne bli en kulturmyte i seg selv. Skal man snakke til folket med et budskap, med viktige nyheter eller advarsler, er dette et *naturlig* valg. *Broadside ballads* og skillingsviser er for Dylan som et kulturelt redskap som kan gjenreise samfunnet. Disse kan inkludere huseiere, fagforeningsledere, til og med en sosialbanditt. På denne platen bruker Dylan strategier og taktikk fra skillingsvisenes tid. Musikalsk er det direkte og intimt, og det har en klar appell til tapte folkelige verdier knyttet til rettferdighet i landet.

## Noter

- 1 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 30, 44.
- 2 Ernst Cassirer, *The Myth of the State* (New Haven, CT: Yale University Press, 1946); Roland Barthes, «Myth Today» in *Mythologies*, (London: Vintage Classics 2009), 131–187; Anderson 1983.
- 3 Cassirer 1946, 38.
- 4 Barthes 2009, 154.
- 5 Henry Nash-Smiths *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth* (1950) regnes som den første monografien som bruker begrepet «myte» på den måten. Innenfor amerikanskstudier er det i tillegg vesentlige bidrag fra Leo Marx' *The Machine in the Garden* (1964), Annette Kolodys *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters* (1975) og Richard Slotkins *Regeneration through violence*-trilogi som slutter med *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (1992).
- 6 Barthes' velbrukte eksempel er av en svart afrikansk gutt, åpenbart et kolonialt subjekt, som står i giv akt for den franske trikoloren, selve emblemet for Frankrike som et flerkulturelt imperium (Barthes 2009, 139–44). I likhet med amerikanske kulturforskere kan man nevne at mens ungdom i USA kledde seg ut som indianere, beskrev den amerikanske ambassadøren til Vietnam under Kennedy de amerikanske soldatenes krigføring som «cowboys» inn i «Indian country». Dermed tolket han den pågående konflikten med samme språkbruk som fra det forrige århundrets historiske konflikter. Senere i konflikten ble enkelte i den amerikanske hæren sett på som «savage Indians». Begge sider fant et ideologisk ståsted innenfor denne myten. Se Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (New York: Atheneum, 1992), side 3 og 581–591.
- 7 Lars Eckstein, *Reading Song Lyrics* (Amsterdam: Rodopi, 2010), 184.
- 8 Slotkin 1992, 132–134.
- 9 Marshall McLuhan, «Radio: The Tribal Drum» i *Understanding Media: The Extensions of Man* (Corte Madera, CA: Gingko

- Press, 2003), 404–405; Even Ruud, *Musikk og identitet* (Oslo: Universitetsforlaget, 2013), 33–35.
- 10 *Sing Out!*. «Broadside: The Topical Song Magazine» (URL: <https://singout.org/broadside/>)
  - 11 Ed Ward et al., *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock and Roll* (Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1986), 259.
  - 12 Eckstein 2010, 189.
  - 13 *Ibid.*, 178–79.
  - 14 *Ibid.*, 188.
  - 15 Siv Gøril Brandtzæg, «Singing the News in the Eighteenth Century: A Media Perspective on Norwegian Skillings Ballads» i *Arv – Nordic Yearbook of Folklore 2018*, Vol 74. Red. Arne Bugge Amundsen, (Uppsala: The Royal Gustavus Adolphus Academy, 2018), 26.
  - 16 Eckstein 2010, 193.
  - 17 Eckstein 2010, 183–84; Francis James Childs, *English and Scottish Ballads, Volume V* (Boston: Little, Brown and Company, 1858); J. C. Holt, *Robin Hood* (London: Thames and Hudson, 1989), 163.
  - 18 Eric Hobsbawm, *Bandits* (London: Weidenfeld & Nicolson, 1969); Graham Seal, «The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit» i *Journal of Folklore Research*, Jan.–Apr. 2009; Vol. 46, No. 1, 70.
  - 19 Ward et al. 1986, 277–289; 315–327.
  - 20 Hunter S. Thompson, «The 'Hashbury' is the Capital of the Hippies» i *The Gonzo Papers Anthology* (London: Picador, 2009), 400–411.
  - 21 *Ibid.*, 406–407.
  - 22 Nigel Williamson, *The Rough Guide to Bob Dylan* (London: Rough Guides Ltd, 2006), 175, 178; Louis A. Renza, *Dylan's Autobiography of a Vocation: A Reading of the Lyrics 1965–1967* (New York: Bloomsbury, 2017), 126.
  - 23 Alex Lubet, «Dylan/Disabled: Tolling for the Deaf and the Blind» i *Highway 61 Revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*, red. Colleen J. Sheehy and Thomas Swiss (Minneapolis, MD: University of Minnesota Press 2009), 238.
  - 24 Barry Miles, *Hippie* (London: Cassell Illustrated, 2003), 160.
  - 25 Ward et al. 1986, 389.
  - 26 Buddy DeSylva og Johnny Mercers plateselskap, Capitol

- Records i Los Angeles, ble kjøpt opp av britiske EMI for 8,5 millioner dollar i 1955 og kan sies å være brohodet for den britiske invasjonen ti år etterpå. Se Brian Southall, *The Rise and Fall of EMI Records* (London: Omnibus Press, 2012), spesielt andre og tredje kapittel.
- 27 Ben Fong-Torres, «Dylan Alive in Nashville: Work Starts on a New LP» i *The Rolling Stone Rock 'N' Roll Reader*, red. Ben Fong-Torres (New York: Bantam Books, 1974), 231.
  - 28 Shamik Bag, «Bob Dylan and the Bauls». *Mint*, livemint.com., 21 oktober 2016 (URL: <https://www.livemint.com/Leisure/qjaPL5lDYAtYJUrqeLdEkL/Bob-Dylan-and-the-Bauls.html>).
  - 29 Renza 2017, 127.
  - 30 Ibid., 129–130.
  - 31 Bob Dylan, *Chronicles: Volume One* (London: Simon & Schuster, 2004), 52, 54.
  - 32 Richard Maxwell Brown, «Violence», Chapter Eleven in *The Oxford History of the West*, red. Clyde A. Milner, Carola A. O'Connor og Martha A. Sandweiss (Oxford: Oxford University Press, 1994), 398–399.
  - 33 *Encyclopædia Britannica*. «John Wesley Hardin: American Outlaw» (URL: <https://www.britannica.com/biography/John-Wesley-Hardin>).
  - 34 Dylan 2004, 98.
  - 35 Revolvermannen Hardin ble nevnt en gang som en fjern slektning av folkesangeren Tim Hardin, men dette sies bare å være et uttrykk for Hardins sjalusi overfor Dylans plateutgivelse. Se Graeme Thomson, «Black Sheep Boy: Tim Hardin», *Uncut*, Nr. 226, March 2016, 62.
  - 36 Dylan 2004, 86.

## Litteratur

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Bag, Shamik. «Bob Dylan and the Bauls». *Mint*, livemint.com., 21 oktober 2016. URL: <https://www.livemint.com/Leisure/qjaPL5l-DYAtYJUrqeLdEkL/Bob-Dylan-and-the-Bauls.html>, 2016.
- Barthes, Roland. «Myth Today» i *Mythologies*. Trans. Anette Lavers. London: Vintage Classics 2009, 131–187.
- Brown, Richard Maxwell. «Violence», i *The Oxford History of the West*, red. Clyde A. Milner, Carola A. O'Connor og Martha A. Sandweiss. Oxford: Oxford University Press 1994, 393–425.
- Brandtzæg, Siv Gøril. «Singing the News in the Eighteenth Century: A Media Perspective on Norwegian Skillings Ballads» i *Arv – Nordic Yearbook of Folklore 2018*, Vol 74. Red. Arne Bugge Amundsen. Uppsala: The Royal Gustavus Adolphus Academy, 2018.
- Cassirer, Ernst. *The Myth of the State*. New Haven, CT: Yale University Press, 1946.
- Childs, Francis James. *English and Scottish Ballads, Volume V*. Boston: Little, Brown and Company, 1858.
- «Dear Landlord» av Bob Dylan, i *The Definitive Bob Dylan Songbook*. New York: Amsco Publications 2003, 134–135.
- Dylan, Bob. *Chronicles: Volume One*. London: Simon & Schuster, 2004.
- Dylan, Bob. *John Wesley Harding*. Columbia Records. Produsert av Bob Johnston, 1967.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Encyclopedia Britannica*. «John Wesley Hardin: American Outlaw.» URL: <https://www.britannica.com/biography/John-Wesley-Hardin>.
- Fong-Torres, Ben. «Dylan Alive in Nashville: Work Starts on a New LP» i *The Rolling Stone Rock 'N' Roll Reader*. Red. Ben Fong-Torres. New York: Bantam Books, 1974, 211.
- Hobsbawm, Eric. *Bandits*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1969.
- Holt, J. C. *Robin Hood*. London: Thames and Hudson. 1989.
- «I Dreamed I Saw St. Augustine» av Bob Dylan, i *The Definitive Bob Dylan Songbook*. New York: Amsco Publications 2003, 274–275.
- «Joe Hill» av Alfred Hayes and Earl Robinson, i *Fireside Book of Folk*

- Songs*. Red. Margaret Bradford Boni. New York: Simon and Schuster 1947, 48–49.
- «John Wesley Harding» av Bob Dylan, i *The Definitive Bob Dylan Songbook*. New York: Amsco Publications 2003, 287.
- Lubet, Alex. «Dylan/Disabled: Tolling for the Deaf and the Blind» i *Highway 61 Revisited: Bob Dylan's Road from Minnesota to the World*, red. Colleen J. Sheehy og Thomas Swiss. Minneapolis, MD: University of Minnesota Press 2009, 237–248.
- McLuhan, Marshall. «Radio: The Tribal Drum» i *Understanding Media: The Extensions of Man*. Corte Madera, CA: Gingko Press 2003, 397–410.
- Miles, Barry. *Hippie*. London: Cassell Illustrated 2003.
- Renza, Louis A. *Dylan's Autobiography of a Vocation: A Reading of the Lyrics 1965–1967*. New York: Bloomsbury 2017.
- Ruud, Even. *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget 2013.
- Seal, Graham. «The Robin Hood Principle: Folklore, History, and the Social Bandit» i *Journal of Folklore Research*, Jan.–Apr. 2009; Vol. 46, No. 1, 67–89.
- Sing Out!*. «Broadside: The Topical Song Magazine» URL: <https://singout.org/broadside/>.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum 1992.
- Southall, Brian. *The Rise & Fall of EMI Records*. London: Omnibus Press 2012.
- Thompson, Hunter S. «The 'Hashbury' is the Capital of the Hippies» i *The Gonzo Papers Anthology*. London: Picador 2009, 400–411.
- Thomson, Graeme. «Black Sheep Boy: Tim Hardin». *Uncut*, nr. 226, mars 2016, 58–63.
- Ward, Ed; Geoffrey Stokes; Ken Tucker. *Rock of Ages: The Rolling Stone History of Rock and Roll*. Harmondsworth, UK: Penguin Books 1986.
- Williamson, Nigel. *The Rough Guide to Bob Dylan*. London: Rough Guides 2006.
- Zappa, Frank. «We're Turning Again». *Frank Zappa Meets the Mothers of Prevention*. Barking Pumpkin Records 1985.