

***Mississippi* - en fråga om skapande eller förstörande tid**

Sången *Mississippi* spelades in i minst tre versioner under studiosessionerna för *Time Out Of Mind* från 1997. Ingen av dessa tre versioner fick emellertid plats på det färdiga albumet, utan återkom 2008 som outtakes på *Tell Tale Signs, Bootleg Series, Vol. 8*. Men redan 2001 gjordes ytterligare en studioinspelning av *Mississippi* till albumet *Love And Theft*. Utöver alla liveversioner finns det alltså fyra studioinspelningar av denna lika gripande som storartade sång. Vi kan ställa samma fråga inför *Mississippi* som vi gjorde inför *Red River Shore*: Varför försvarade den inte sin plats på *Time Out Of Mind*? Studioinspelningen till *Love And Theft* kan inte mäta sig med någon av de tre versioner som alla lyftes ut fyra år tidigare, så det kan knappast vara kvaliteten det kommer an på. Vi får inget svar, och vi får helt enkelt låta saken bero, som den får göra i det samtal som återges i *Clothes Line Saga*; den med dylansk frasering sångtalade repliken på *Ode To Billy Joe* som finns med på *The Basement Tapes*. Vi befinner oss i samma situation som grannarna under klädsträcket, dryftande världens gång: " - Have you heard the news? The vicepresident's gone mad! - Well, there's nothing we can do about it. It's just something we have to forget."

Men det är svårt att förstå, hur Dylan bara kunde lyfta ut en sådan mästerlig låt. Återigen verkar han ha kommit ihop sig med producenten Daniel Lanois, och återigen är det poeten som vill freda texten mot musikproducentens excesser. Eller som han formulerar saken i en intervju med Rolling Stone- redaktören David Fricke:

[Mississippi] was pretty much laid out intact melodically, lyrically and structurally, but Lanois didn't see it. Thought it was pedestrian. Took it down the Afro-poly-rythm route - multi-rythm drumming, that sort of thing. Poly-rythm has its place, but it doesn't work for knife lyrics trying to convey majesty and heriosm.¹

Men liksom i fallet *Series Of Dreams* är Dylan överkänslig inför Lanois arrangemang. Versionerna från *Time Out Of Mind* är som sagt överlägsna den version han själv producerade på *Love And Theft*, och vi får vara tacksamma och glada att dessa överhuvudtaget har kommit till vår kännedom. Den värld som är *Mississippis* är också tidlös i den bemärkelse som gör ett släppdatum ganska så oväsentligt:

*Well, the devil's in the alley, mule's in the stall
Say anything you wanna, I have heard it all*

Inget är nytt under solen. Låten befinner sig på behörigt avstånd från modernitetens välsignelser; vår ofrånkomliga samtid, som medialt och ekonomiskt socialt gör allt för att ockupera våra kroppar och själar. Att ta del av det tragiska livsöde som gestaltas i *Mississippi*

¹ Heylin, Clinton, *Still On The Road, The Songs Of Bob Dylan, 1974-2006*, Chicago Review Press, 2010, s. 411

kan paradoxalt nog fungera som en rening från falsk och kortsiktig lyckomoral. Vad blir det kvar när vi skall summera vårt liv:

*Only one thing I did wrong
Stayed in Mississippi a day too long*

Och vi kan översätta detta fatala misstag till den längre tidsrörelse, som identifierar Mississippi med jordelivet. I *Not Dark Yet*, som försvarade sin plats på *Time Out Of Mind*, får vi veta, att det inte är något val från vår sida, att vi överhuvudtaget föds till detta jordeliv: "I was born here and I'll die here against my will. I know it looks like I'm moving, but I'm standing still." Det är som en filmupplevelse av havet; hur närbilden av havsytan, med ljudligt skummande, flera meter höga vågor, går över i allt mer orörlig stillhet när kameran zoomar ut och samma havsyta kan ses på längre avstånd: "I know it looks like I'm moving, but I'm standing still." Som sagt, det är detta längre och vidare perspektiv på tillvaron, som Dylan demonstrerar i sina bästa låtar, och *Mississippi* är inget undantag i det avseendet. Märkligt kan man tycka, eftersom den popmusikindustri, som är Dylans stock-in-trade, så till den grad hypas av tillfälliga trender och modeväxlingar. Likhetstecknet mellan outtakes och låtar som står sig över tiden kan sökas i denna konflikt mellan det som gäller för stunden och det som tillhör den längre tidsrörelsen. *Mississippi* är ingen listetta, om man så säger. I likhet med floden, "Ol' Man River", som givit låten dess namn kommer den att finnas på kartan ett bra tag framöver. Kanske ville Dylan rädda *Mississippi* och alla andra outtakes undan den förstörande tidens släppdatum?

Låten består av tolv strofer, och Dylan naglar fast den ena efter den andra av dessa strofer som vore de den ena spiken efter den andra i en likkista. De tolv stroferna utgör tre delar om fyra strofer, där varje del utmynnar i refrängen:

*Only one thing I did wrong
Stayed in Mississippi a day too long*

Jagets förtvivlan över sitt förfelade liv kulminerar i tredje strofen i varje sådan del för att sedan komma till den försonande insikt som refrängen uttrycker. Jag vill gärna se, att mannen som besjunger sitt förfelade liv i *Mississippi* är svart. Det är inte bara platsen som talar för detta. Och även om låten inte är en renodlad blues till formen, så äger texten ändå en omisskännlig blueskaraktär. Förebilden är en gammal fängelsesång från Mississippi, bevarad av John och Alan Lomax i deras antologi *American Ballad & Folksongs* från 1934:

Rosie O Ho

*Ain' but de one thing I done wrong
Ain' but de one thing I done wrong
Ain' but de one thing I done wrong*

*Stayed in Miss'ippi jes a day too long
Day to long, Lawdy, day too long,
Stayed in Miss'ippi jes' a day too long*²

Den rasande förtvivlan som kollektivt ropar ut ur fängelsesången har Dylan koncentrerat till en enda individs personliga tragedi. Raderna "*I was raised in the country, I been workin' in the town / I been in trouble ever since I set my suitcase down*" leder också tankarna till Huddie Ledbetters klassiker *Goodnight Irene*, som ju inspirerade till titeln på Ken Kesey's roman *Sometimes A Great Notion*:

*Sometimes I live in the country,
Sometimes I live in town
Sometimes I take a great notion,
To jump into the river and drown*

Själv mordet finns närvarande även i fängelsesången - *Think I'll jump in forty foot of water / Over my head, Lawdy, over my head* - och sången *Mississippi* andas samma sårbarhet, utsatthet och förlust. Sångarjaget skulle kunna vara en vinddriven svart bluesångare som aldrig gjort sig något namn och som aldrig kunnat räkna med något stöd från vare sig den egna familjen eller det vita majoritetssamhället; en *nobody*. Alltså raka motsatsen till celebriteten och megastjärnan Bob Dylan. Smärtan i rösten och tragiken i livsödet gör den existentiella problematiken så pass närvarande, att man undrar om inte ett låtskrivande som detta tjänar syftet att få sin privilegierade upphovsman att uppleva den mänskliga existensen in på benet. Kanske blir det ett sätt för Dylan att komma ut ur den välbevakade bubbla som berömmelsen skapar. Kanske gör han därför tankeexperimentet: Tänk om jag vore en obemärkt svart bluesångare som livet farit riktigt illa med i den amerikanska södern? Hur skulle jag då se på tillvaron?

Det har konstaterats att Dylan även lånat eller snarare stulit några av ordvändningarna i *Mississippi* från rocksångaren, poeten, skådespelaren, ståuppkomikern m.m. Henry Rollins.³ Vi skall titta närmare på stöldgodset för att se vad Dylan sedan gör av det. Hos Sonny Rollins låter det så här:

Welcome to this pure example of perfect human sadness
Your life in the finite ghetto
Yes your life is short
Yes your days are numbered
No you'll never escape

Och hos Dylan blir det:

*Every step of the way we walk the line
Your days are numbered, so are mine*

² www.traditionalmusic.co.uk/.../lyrics/Rosie

³ swarmuth.blogspot.com/.../bob-dylan-takes-henry

*Time is pilin' up, we struggle and we scrape
We're all boxed in, nowhere to escape*

Ett annat ställe hos Rollins:

Disappear into the treeline
Keep moving
It gets harder to get up in the morning
Lines on my face
It should start getting interesting right about now

Hos Dylan:

*Everybody movin' if they ain't already there
Everybody got to move somewhere
Stick with me baby, stick with me anyhow
Things should start to get interestin' right about now*

Ytterligare en ordvändning hos Rollins:

I just got back from the trip. The mission. It's impossible to come all the way back. I just don't ever seem to get there. Now I'm sitting alone in my cell, thinking about the whole thing. All my memories come to me in nightmarish form. Rearing their ugly heads, forcing me to remember the whole thing. You can't come back. Smoke slowly rises from the burnt villages I left back there. **You can't come back, not all the way.** Never.

Hos Dylan blir det:

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

Uttrycket "Dåliga författare lånar, men bra författare stjälar" finner verkligen sin tillämpning på Dylan. Att låna blir att bara överta ett uttryck, medan att stjäla blir att göra uttrycket till sitt eget. Som synes, gör Dylan uttrycket till sitt eget genom att rytmisera det i förhållande till musiken. Och denna rytmisering skapar även semantiska skillnader; förlagans entydigt upprepade förstärkning av negationerna - You can't come back, not all the way. Never - går över i eleganta distinktioner och skillnader som har med fraseringar att göra: *You can always come back,/ but you can't come back all the way.*

I en intervju nyligen för *Rolling Stone Magazine* berättar regissören och TV-producenten Larry Charles om sitt samarbete med Dylan:

Charles recalled Dylan bringing a box of scrap paper with phrases written on it and dumping it on the table. "I realized, that's how he writes songs," he said. "He takes these scraps and he puts them together and makes his poetry out of that. He has all of these ideas and then just in a subconscious or unconscious way, he lets them synthesize into a coherent thing."⁴

Stölderna från Henry Rollins kunde ha skrivits ner på dessa papperslappar som tydligen utgör

⁴ <http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylans-slapstick-period-revealed-hed-gotten-deeply-into-jerry-lewis-20141110#ixzz3JJR1YveP>

ett slags råmaterial för låtskrivaren. Säkert samlar låtskrivaren också på *couplets*; parvis rimmade rader, som även dessa kan bli byggstenar för hans poesi. Dylans teknik är ett skolexempel på hur inbillningskraften arbetar; de mindre delarna, som består av det verkligas råmaterial, formas och förenas till större och sammanhängande helheter som i slutändan blir sången *Mississippi*. Att här tala om plagiat blir naturligtvis missvisande, för att inte säga tondövt.

Om vi tittar närmare på den formfulländade helheten hos den första strofens fyra illusionslösa rader, möter vi en lika vacker som skoningslös sammanfattning av vår jordiska existens:

*Every step of the way we walk the line
Your days are numbered, so are mine
Time is pilin' up, we struggle and we scrape
We're all boxed in, nowhere to escape*

Samuel Beckett, som liknade jordelivet med att "kvinnan föder grensle över en grav", hade inte kunnat säga det bättre. Vad de båda poeterna har gemensamt är att de uttrycker sig symboliskt. De fyra versraderna hos Dylan radar upp den ena bilden efter den andra av livet; livet som väg, livet som utmätta dagar, livet som hopad tid, livet som kamp, livet som ett flyktsäkert fängelse. Raderna är verkligen en skapelse av inbillningskraften; förmågan att göra sig bilder av en existens som annars bara skulle vara som den är. Eller som Dylans amerikanska kollega Wallace Stevens uttrycker saken: "The imagination is the power of the mind over the possibilities of things."⁵ Den musikaliska inbillningskraften formar de möjligheter som faktamaterialet på de nedklottrade papperslapparna erbjuder.

Jag vill gärna se att Wallace Stevens' dikt "The Man with the Blue Guitar" just handlar om Bob Dylan:

*They said, "You have a blue guitar
You do not play things as they are*

*The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."⁶*

När folksångaren Bob Dylan "went electric" sade de att han inte spelade som sakerna krävde, och mannen med elgitarren svarade med att sakerna *they are a changin'*. Att säga att Bob Dylan under det senaste halvseklek revolutionerat vår syn på pop- och rockmusik är en sådan självklarhet att det blivit en klyscha. Men *hur* han faktiskt har gjort detta är minst av allt någon självklarhet. I den tidigare citerade CBS-intervjun svarade han på frågan, hur han

⁵ Stevens, Wallace, *The Necessary Angel, Essays on the Reality and the Imagination*, Vintage Books, 1951, s. 136

⁶ Stevens, Wallace, *The Man with the Blue Guitar and Other Poems*, Alfred A. Knopf, New York, 1937

kunde skriva en sång som *Blowin' In The Wind* på tio minuter: "It came from, like, right out of that wellspring of creativity." Men Dylans romantiska förklaring stämmer endast om man vänder på förloppet. Låtskrivandet kommer inte *från* utan *till* ett sådant källsprång. Det börjar nämligen med hopsamlandet av de verklighetsfragment, som Larry Charles noterade vara nedklottrade på "hotel stationaries", det vill säga, brevpapper från de alla de hotell som Dylan hade tagit in på under den senaste turen på hans Never Ending Tour. Vilka möjligheter har han inte att göra en världsomspännande research! Såsom han sjunger i låten *Mighty Quinn*, där vi skall tänka oss, att han själv tillhör den sistnämnda kategorin:

*Everybody's building the big ships and the boats
Some are buildin' monuments, others are jottin' down notes*

Det börjar med dessa nedkastade anteckningar, och det verkliga källsprånget sker, när inbillningskraften gör sitt genomgripande jobb med det hopsamlade källmaterialet. Det är först då som låten kommer att framstå så sann och autentisk, som vore den sprungen ur en källa med renaste vatten. *Blowin' In The Wind* hämtar i själva verket mycket av sin melodi från en gammal spiritual, *No More Auction Block for Me*, liksom att den hämtar vissa av orden från en barnvisa:

*How much wood would a woodchuck chuck if a woodchuck could chuck wood?
The answer my friend is blowing in the wind the answer is blowing in the wind...⁷*

Medan det alltså är Dylans nyskapande sätt att förena ord och musik som gör låten ny som på skapelsens morgon. Den citerade öppningsstrofen i *Mississippi* har ett medmänskligt tilltal; det är *vi* människor som delar samma öde. Men den tredje versionen på *Tell Tale Signs* har en helt annan öppningsstrof. I denna vänder sig jaget till duet som i en klassisk kärlekssång. Här handlar det inte om vårt gemensamma livsöde utan om olycklig och försmådd kärlek:

*I'm standing in the shadows with an aching heart
I'm looking at the world tear itself apart
Minutes turn to hours, hours turn to days
I'm still loving you in a million ways*

Jag vill nog se detta som en tidigare version, som inte alls äger samma allmängiltighet. I stället blir det fråga om en ganska så banal och klichéartad kärlekssång, där världen går i tusen bitar och kärleken är miljonfaldig. Det hela stannar vid en maximering av jagets egna upplevelser. I den femte strofen ställs även denna orimliga kärlek mot den mer okomplicerade samvaron med "Rosie":

*Well, I been loving you too long, I know you ain't no good
It don't make a bit of difference to me, don't see why it should
I was thinking about the things that Rosie said*

⁷ www.independent.co.uk/.../lives-of-the-great-song...

I was dreaming I was sleeping in Rosie's bed

Jämför dessa kärleksbekymmer med den luttrade och allmängiltiga bild av livet på gott och ont som vi möter i den bearbetade versionen:

*Well, the devil's in the alley, mule's in the stall
Say anything you wanna, I have heard it all
I was thinkin' 'bout the things that Rosie said
I was dreaming I was sleepin' in Rosie's bed*

Jodå, djävulen och mulåsnan var på plats även i den förra versionen. Där återfinns de i den andra strofen, och där sparkar mulåsnan till och med bakut. Men där är de är också mer malplacerade. Och lägg märke till den lilla ändringen från possessivt pronomen till bestämd artikel på stallet. Det blir en stor skillnad, för när stallet inte längre är privatägt, blir heller inte livssituationen privat utan allmängiltig:

*Well, the devil's in the alley, there's a mule kicking in my stall
Say anything you wanna I have heard it all
I was raised in the country, I been working in town
I been in trouble ever since I set my suitcase down*

I den bearbetade versionen flyttas alltså djävulen och mulåsnan från den andra strofen till den femte. Där får de mycket effektivt inleda sångens andra parti efter den första refrängen, samtidigt som deras tidigare plats intas av två nytillkomna rader, vilka gör den andra strofen minst lika fulländad som den första:

*City's just a jungle; more games to play
Trapped in the heart of it, tryin' to get away
I was raised in the country, I been workin' in the town
I been in trouble ever since I set my suitcase down*

Mississippi hade kunnat vara en klagosång, en enda lång litanian, där lagen om alltings djävlighet bara skulle väcka vårt medlidande. I stället väcker sången förundran och respekt inför detta rotlösa och olycksdrabbade migrantöde. Trots att hans liv är förspilt, bevarar han nämligen ett fritt sinnelag. Alla motgångar till trots är han lätt om hjärtat, och trots att utsikterna knappast kan bli sämre har han bevarat sin medkänsla för andra:

*Well my ship's been split to splinters and it's sinkin' fast
I'm drownin' in the poison, got no future, got no past
But my heart is not weary, it's light and it's free
I've got nothin' but affection for all those who've sailed with me*

Det finns något heroiskt i hans storartade sätt att möta livets nederlag och besvikelser; något som inte minst visar sig i hans lysande formuleringskonst. I likhet med sin upphovsman förvandlar han livet till konst, och syftet med detta verkar på båda hållen vara att försona sig med själva livskampen. Men hur olika ser inte livet ut för upphovsmannen och hans uppdiktade sagesman som stannade en dag för länge i Mississippi. Åtminstone till det yttre är Bob Dylans liv en osannolik framgångssaga. Både som konstnär och kallhamrad affärsman

har han under mer än ett halvsekel kunnat bestämma villkoren för sitt liv. Eftersom han ständigt har förnyat sig, har han inte ens varit hänvisat till ett enda liv. Han har levt flera liv, och han har även gjort detta *samtidigt*. Han har egendomar över hela världen, och han har aldrig behövt stanna längre än han har velat någonstans, om man så säger. Och om han nu råkade stanna en dag för mycket i Mississippi, så kunde han genast skriva en låt om saken.

Han kunde skriva en låt om en man som till skillnad från honom själv sitter fast i skiten; en hemlös man som glömd av världen ruttar bort i någon bondhåla i det inre av Mississippi. En man som är hans absoluta kontrapunkt på skalan mellan framgång och misslyckande, mellan vinnare och förlorare. Eller kan det faktiskt vara så att superstjärnan Bob Dylan med hela sitt entourage av livvakter, assistenter och jasägare emellanåt kan tycka att även han sitter fast i skiten? Och att han då skriver en låt som på ett symboliskt plan uttrycker denna livssituation? Att den dyrkade och inbäddade miljardären i sina svartaste stunder kan känna sig som den värsta loser; att han har frånsvurit sig ett medmänniskt liv, som inte bara kan mätas i framgångar? Ja, att han i dessa stunder av själväckel till och med skulle kunna avundas denne man, vars existentiella trångmål är fysiskt reella; att han själv lever i en överklig bubbla som berövar honom den mänskliga storhet det innebär att tro på kärleken samtidigt som livet gör allt för att beröva honom handlingsutrymme och värdighet:

*My clothes are wet, tight on my skin
Not as tight as the corner that I painted myself in
I know that fortune is waitin' to be kind
So give me your hand and say you'll be mine*

Ordet som täcker de första två raderna är *ÅNGEST*, och ångesten är reell. Det svenska ordet för ångest kommer från tyskans *Angst*, som har sin avledning i ordet *eng*, som betyder trång. Vi känner ångest när vi blir trängda, när vårt handlingsutrymme i tid och rum reduceras och krymper. Egentligen är det detta existentiella tillstånd som hela sången *Mississippi* handlar om. Men eftersom den samtidigt handlar om kärleken till en annan människa är det minst av allt fråga om någon manlig självömkan:

*All my powers of expression and thoughts so sublime
Could never do you justice in reason or rhyme
Only one thing I did wrong
Stayed in Mississippi a day too long*

Vad var det som gick fel den där dagen i Mississippi? Eller var felet bara att han blev kvar en dag för länge. Dylan är en mästare på *timing*. Hans förmåga att låta orden samspela med musiken, hans välavvägda fraseringar, handlar egentligen enbart om timing. Och timing handlar egentligen enbart om att låta tiden arbeta för sig. De gamla grekerna hade ett ord för detta; *Kairos*. Detta förhållande till tiden är motsatsen till *Kronos*; den kvantitativa tiden som räknar dina dagar - *Your days are numbered* - eller hoppar sig framför dig: *Time is pilin' up*. Det förhållande till tiden som *Kairos* står för är skapande, och det motsvarar vad Dylan i de

tidigare citerade intervjuerna menade med att "stoppa tiden". Om vi återvänder till Aristoteles, som hade många kloka ord att säga om det mesta, så skriver han i *Nikomakiska etiken* att det inte är någon konst att bli arg. Det kan vem som helst. Konsten är att bli arg på rätt person, vid rätt tillfälle och av rätt anledning. *Timing* alltså, eller *Kairos*, som inom retoriken är den springande tidpunkten, eller det rätta tillfället, att leverera det avgörande argumentet: *The Answer Is Blowin' In The Wind*. Men eftersom det är fråga om ett skapande ögonblick handlar det inte om att sätta upp fingret i luften för att se åt vilket håll vinden blåser: *You don't need a weatherman / To know which way the wind blows*.⁸ Det handlar inte snegla på vad man tror går hem. Hela Dylans karriär vittnar ju om detta. Genom alla faser har han haft sin egen kompass. Var det inte en *timing* som hette duga, när hans Woody Guthrie-persona sammanföll med den revival av den amerikanska folkmusiken som hade sitt epicentrum i Greenwich Village i början av 60-talet? Och Var det inte läge att "go electric" när denna revival peakade i mitten av 60-talet? Och var det inte läge att år 1967 gå mot strömmen av psykedelisk symfonirock med ett stramt folkrockalbum som var avskalat allt utom sin egen mystik? Timing är ett begrepp som sammanfattar Dylan i stort som smått; i allt från hans karriärbyten till minsta lilla frasering. Därför är det desto mer intressant att han låter refrängen lyda:

*Only one thing I did wrong
Stayed in Mississippi a day too long*

I hans konstnärliga skapande, där *Kairos* eller *Kronos* bestämmer vad som är bra eller dåligt, blir detta ett ödesdigert felsteg. Dylan stannar i Mississippi precis så länge som hans konst kräver, och han är ju känd för att inte stanna för länge i inspelningsstudio heller. Om det utsatta jaget är protagonisten i *Mississippi* så är den förstörande *Kronos* antagonisten:

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

Nej, vi kan inte stiga ned i samma flod två gånger. Det ser den förstörande *Kronos* till. Och det faktum att tiden är kärlekens fiende nummer ett är ett klassiskt tema som Dylan delar med Shakespeare:

*When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night;
When I behold the violet past prime,
And sable curls, all silvered o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves,
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves,*

⁸ <http://www.bobdylan.com/us/songs/subterranean-homesick-blues#ixzz3Jd5Yrda>

*Borne on the bier with white and bristly beard,
 Then of thy beauty do I question make,
 That thou among the wastes of time must go,
 Since sweets and beauties do themselves forsake
 And die as fast as they see others grow;
 And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
 Save breed, to brave him when he takes thee hence.⁹*

Shakespeare skriver sonetter och Dylan skriver sånger. Shakespeare får språket att sjunga, och Dylan får sången att språka. De inte bara rimmar väl. De rimmar dessutom väl med varandra. Inga andra poeter i den engelskspråkiga världen är föremål för så många tolkningar och utläggningar. De är föremål för en oöverskådlig "bardolatri" där ingen, säger ingen, ens kommer i närheten av att säga det sista ordet. Shakespeares ord går även igen hos den nye barden. Raden *So give me your hand and say you'll be mine* i Mississippi har sin motsvarighet i en blankversrad från Shakespeares komedi *Lika för lika*:

Duke Vincentio [to Isabella]:

If he be like your brother, for his sake
 Is he pardon'd; and, for your lovely sake,
 Give me your hand and say you will be mine.¹⁰

Eftersom frasen inte är den ovanligaste, kan det vara ett slumpmässigt sammanträffande, men eftersom Shakespeares ord även spökar i andra låtar, kan vi förmoda att också den gamle barden finns att läsa på Dylans nedklottrade papperslappar.¹¹ I *Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again* var det ju heller inte djävulen utan den gamle barden som befann sig i gränden:

*Well, Shakespeare, he's in the alley
 With his pointed shoes and his bells
 Speaking to some French girl
 Who says she knows me well¹²*

Men vad handlar då *Mississippi* egentligen om? I intervjun där Dylan vädrade sitt missnöje med Lanois lade han ut texten om detta:

I tried to explain that the song had more to do with the Declaration of Independence, the Constitution and the Bill of Rights than witch doctors, and just couldn't be thought of as some kind of voodoo thing, and in the end I had to reject that because I thought too highly of the expressive meaning behind the lyrics to bury them in some steamy cauldron of drum-theory.¹³

⁹ *Sonnet XII*, www.shakespeares-sonnets.com

¹⁰ *Measure for Measure*, Act V, Scene I, 484–486

¹¹ I *Po' Boy* som också finns med på albumet *Love And Theft* lyder en av stroferna:

*Othello told Desdemona "I'm cold, cover me with a blanket"
 "By the way, what happened to that poisoned wine?"
 She said "I gave it to you, you drank it"
 Po' boy, layin' 'em straight
 Pickin' up the cherries fallin' off the plate*

¹² <http://www.bobdylan.com/us/songs/stuck-inside-mobile-memphis-blues-again#ixzz3JigINCfB>

¹³ *Still On The Road*, s. 411

Naturligtvis har dylanologerna inte varit sena att spinna vidare på denna tråd. När brukar Dylan överhuvudtaget yttra sig om sina låtar? Paul Williams, som med sina tre volymer av *Bob Dylan - Performing Artist* tillhör de mest välorienterade, har sin teori klar om vem det namnlösa sångarjaget i *Mississippi* är:

It occurs to me that speaker could be Uncle Sam (cast by playwright Dylan into the role of a riverboat gambler, the very character the singer himself seems to be portraying on the cover and sleeves of this album). So I imagine Dylan maybe years back hearing (or reading in Lomax's book) "Rosie", and thinking to himself that "Only one thing I did wrong, stayed in Mississippi one day too long" could be the story of America and the tragedy of the Civil War less than a century after the glorious Revolution ... and resolving to write his own version of this folk song.¹⁴

Jo, visserligen har de flesta historiska tragedier sin upprinnelse i frånvaron av *timing*; i *Kronos'* seger över *Kairos*. Men den väsentliga behållningen av Williams' tolkning är nog ändå att han sätter fingret på *Playwright Dylan*. I sina sånger är Dylan en fantastisk dramatiker. Och fantastiska dramatiker som Bob Dylan och William Shakespeare är ju inte närvarande i sin dramatik. Ändå, eller kanske just därför, är de mästare på scenisk närvaro. Och kanske just därför bevarar de också sin mystik.

¹⁴ Williams, Paul, *Bob Dylan - Performing Artist, 1986-1990 & Beyond, Mind Out Of Time*, Omnibus Press, 2004, s.333