

***Abandoned Love* - den skapande leken och spelets regler**

Denna fullkomligt bedårande kärlekssång spelades in 1975, men kom inte med på albumet *Desire* (1976). Den fick, hör och häpna, stryka på foten för den långa och tjugiga *Joey*; en 11 minuter lång omfamning av smågangstern Joey Gallo, som nyligen hade fått vad han förtjänade. Först 10 år senare flyter *Abandoned Love* upp på *Biograph*; det första större låtsamlingen, där sällsynta och outgivna inspelningar skulle få se dagens ljus. Dylan har aldrig återvänt till *Abandoned Love* på sina konserter; låten är lika övergiven som Dylan själv tydligen var efter den uppsplitande skilsmässan från Sara Lownds, som avsatte sig i det lika mäterliga albumet *Blood On The Tracks* (1975). I en intervju kommenterade Dylan den stora uppskattningen av albumet med orden: "-A lot of people tell me they enjoy that album. It's hard for me to relate to that. I mean, you know, people enjoying that type of pain, you know?"¹ Efter separationen återvände Dylan helt kort till The Village och det som var kvar av hans gamla vattenhål; *You can always come back,/ but you can't come back all the way*.

Där gjorde han den 3 juli 1975 ett oväntat framträdande på musikcaféet The Bitter End, när han i ett par sångnummer återförenades med sin gamla förebild Ramblin' Jack Elliott. Eftersom förebilden fortfarande var densamme, var det verkligen som om Dylan kunde stiga ner i samma flod två gånger. Då skedde också något ännu mer oväntat. Dylan sjöng en egen, tidigare aldrig hörd låt, och tursamt nog fanns det i publiken en bandspelare som fångade det benådade tillfället. Inspelningen som gjordes före studioinspelningen har sedan dess cirkulerat på olika bootlegs och återfinns ännu i dag på YouTube. Sångens öde är märkligt. Eftersom *Abandoned Love* bokstavligen är förknippad med övergiven kärlek är det som om Dylan även velat lämna själva sången bakom sig. Eftersom det fortfarande fanns hopp om återförening, fick han tydligen ett plötsligt behov av att sjunga den på The Bitter End, liksom att han även ville spela in den en månad senare. Bara för att därefter begrava låten för gott i sorgen efter skilsmässan. Han skrev den tydligen för sin egen skull, och därför är den heller inte sorglig i någon iögonenfallande mening. Han klär sig inte svart, utan han lever fortfarande i den försmåddes sorglösa självbedrägeri:

*I can hear the turning of the key
I've been deceived by the clown inside of me
I thought that he was righteous but he's vain
Oh, something's a-telling me I wear the ball and chain*

Läser man ovanstående rader kan man själv luras tro att jaget kommit till en smärtsam insikt: nyckeln som vrids om och får älskaren att se den sorgliga black han bär om foten. Men den obevekliga och skoningslösa sanning som själva texten förmedlar, motsägs samtidigt av den lekfulla och sorglösa musiken. Everly Brothers var snabba att göra en cover på *Abandoned Love*, och man förstår detta, eftersom låten från början hade kunnat vara en av deras. Cirkeln sluts när de får låtens harmonier att

¹ sv.wikipedia.org/wiki/Blood_on_the_Tracks

ljuda i vacker stämsång. Det är ingen olycklig kärlekssång detta; olyckan är snarare att jaget klamrar fast vid halmstrået att få träffa den älskade en enda gång till:

*I come back to the town from the flaming moon
I see you in the streets, I begin to swoon
I love to see you dress before the mirror
Won't you let me in your room one time 'fore I finally disappear?*

Medan texten talar förtvivlans klarspråk, talar den lättsinniga musiken om hur mycket han försöker hålla skenet uppe; skenet som i hans ögon omger den älskade kastar också sitt återsken på musiken. Denna dubbelhet är ju klassisk med avseende på älskaren, *amoroso*, som varande både narraktigt löjlig och passionerat allvarlig. Även här kan vi gå till Shakespeare. Romeo som tar sig själv på blodigt allvar blir löjlig när han ser sig själv utifrån. Det är självinsikten som gör honom löjlig: *I've been deceived by the clown inside of me*. Och han som trodde sig vara rättfärdig och inte egenkär: *I thought that he was righteous but he's vain*. Försöker Dylan säga att kärleken till den älskade endast varit uttryck för en fåfäng självkärlek? Att han har bara har älskat den bild som han trodde att den älskade hade gjort sig av honom själv? Ja, vi får se, eftersom låttexten kräver en ordentlig genomgång.

Vi avslutade tolkningen av *Mississippi* med att Dylan i likhet med Shakespeare iscensätter en dramatik, där han själv inte ingår. Det var nog för mycket sagt, även om vi tidigare har kunnat se hur Dylan ständigt skiftar hamn och inte är där själv. Då kan ju *Abandoned Love*, som handlar om hans egen skilsmässa, tvärtom framstå som plågsamt självutlämnande. Men fyrtio år senare behöver vi inte veta ett dugg om Dylans skilsmässa för att ta till oss låten. Eftersom Dylan spelar rollen av den fåfänge älskaren, sådan denne har porträtterats i alla tider från antiken och framåt, finns han själv närvarande endast genom rösten och gitarren, liksom Scarlet Riviera genom sin fiol, Sheena Seidenberg på tamburin och congas, Rob Stoner på basgitar och Howard Wyeth vid trummorna. Det måste ha varit Scarlet Rivieras fiolspel som gav namnet åt albumet *Desire*. Tätt inunder de andras täta samspel jagar hennes lyhörda men improviserade fiolspel som ett kongenialt uttryck för det otillfredsställda begäret; *a restless hungry feeling, that don't mean no one no good*.

Den sanna historien om hur Scarlet Riviera blev en av Dylans mest betydelsefulla kompmusiker har också kommit att tillhöra Dylanmytologin. En sen kväll i New York 1975 ser Dylan henne korsa gatan med sin fiollåda. Eller som hon själv beskriver mötet: "Then this car comes up and cuts me off. Some ugly green car. The guy driving asked me if I really knew how to play the violin." När Riviera inte kan förneka detta, säger föraren av bilen: "Come downtown and rehearse with me."² Vilket hon gör på stående fot; vilket också blir musikhistoria och ytterligare ett exempel

² dontforgetthesongs365.wordpress.com/.../scarlet-ri...

på Dylans känsla för *timing*; förmågan att fånga ögonblicket i flykten.

Förmågan att i flykten fånga en känsla som i sig är flyktig och förvirrad demonstrerar Dylan i andra strofen:

*My patron saint is a-fighting with a ghost
He's always off somewhere when I need him most
The Spanish moon is rising on the hill
But my heart is a-tellin' me I love ya still*

Han må vara ofokuserad och frånvarande, men att han tydligt hör vad hjärtat säger, därom råder det inget tvivel. Men att hans skyddshelgon skulle slåss med ett spöke? Och att detta skydds aldrig skulle vara där när han som mest behöver honom? Liksom att älskaren lurade sig själv, när han blev sviken av sin clown, skall vi kanske tänka oss att helgonet, som slåss med sitt spöke någon annanstans, är han själv som slåss med sina egna hjärnspöken? *Han är inget helgon*, som man säger, och han har sina samvetsförebråelser. Han har kanske varit otrogen, men i stället för att erkänna detta invecklar han sig i bortförklaringar. Skyller han skenheligt på att helgonet, hans rättfärdiga jag, inte fanns på plats, när han som mest behövde honom? Har han inte bara blivit sviken av clownen utan även av helgonet: *I thought that he was righteous but he's vain*. I versionen från The Bitter End har skyddshelgonet fått ett namn som naturligtvis inte är hans eget. Och den efterlysning som han skickar ut efter en sådan frälsare, kan kanske läsas som ytterligare en bortförklaring:

*Send out for Saint John the Evangelist
All my friends are drunk, they can be dismissed.
My head says that it's time to make a change
But my heart is telling me I love ya but you're strange.*

Johannesevangeliet gäller ju för att vara kärlekens stora evangelium. Men det borde knappast vara någon *quick fix* för kärleksbekymmer. Är det terapi han är ute efter? Han lägger ju allt utanför sig själv. Vännerna är ingenting att räkna med, och han behöver tydligen den mest professionella hjälp han kan få. Det är märkligt att lyssna till dessa ord och samtidigt höra den lättsinnigt lallande musiken. Det är som om han själv är drucken, och det är som om han vinglar omkring i sin egen hjälplöshet, eller snarare ambivalens mellan huvud och hjärta. Man skulle också kunna säga, att han inte tar allvarligt på saken. Han bortförklarar genom att skämta om situationen, och det är denna lekfulla lättsinnighet i kärlekssorgen som slår an tonen i låten.

Man blir mer och mer övertygad om att *Abandoned Love* är skriven precis i själva övergången mellan kärlek och övergiven kärlek; där det som har varit inte längre gäller, men där det som skall komma ännu inte är ett faktum. I denna övergångssituation försöker den dumpade älskaren intala sig själv att allt kan bli bra igen. Och blir det inte bra, skall det

åtminstone se ut som att det är han lämnar henne och inte tvärtom:

How long must I suffer such abuse

Won't you let me see you smile one time before I turn you loose?

Han intalar sig att så skall ske. Men vad betyder det att den spanska månen stiger över berget? Och vad betyder det att han kommer tillbaka till staden från *the flaming moon*? Den spanska, flammande månen blir en bild av passionen, eller som det heter på spanska: *duende*. Detta andliga tillstånd av djup, plågsam känsla, som är det spanska eller andalusiska motstycket till *The Blues* kan Dylan ha mött hos poeten Federico García Lorca.³ Inslagen av spanskspråkig kultur och *Tex-Mex* är många i Dylans musik, och på albumet *Desire* är det just Scarlet Rivieras violin som ger *duende* åt den filmiska border-western som heter *Romance In Durango*.

Men mitt i all denna passionerade ambivalens av självbedrägeri och illusioner finns också en träffande klarsyn vad gäller andra människor. Lika blind som älskaren kan vara när det gäller honom själv, lika observant blir han på andra i sin omgivning:

Everybody's wearing a disguise

To hide what they've got left behind their eyes

När man kommer ut ur en nära relation, är det en välkänd erfarenhet att man ser med nya ögon på andra människor i sin omgivning. Men jag tror inte någon kan uttrycka sig lika fyndigt och träffande om den saken som Bob Dylan. Och de följande två raderna ger förklaringen varför:

But me, I can't cover what I am

Wherever the children go I'll follow them

Det är barnasinnets som leder honom rätt. Och det tycks det göra genom hela låten, som är lekfull och oberäknelig till sitt förlopp. Just därför att han håller sig till den skapande leken, har han givit upp det bedrägliga spelet:

I've given up the game, I've got to leave

The pot of gold is only make-believe

The treasure can't be found by men who search

Whose gods are dead and whose queens are in the church

I versionen från *The Bitter End* tar han ännu starkare avstånd från detta spel, vars regler bestäms av de män som har givit avkall på leken:

I can't play the game no more, I can't abide

by their stupid rules which kept me sick inside

They've been made by men who've given up the search

Whose gods are dead and whose queens are in the church.

För Dylan är det ljusår mellan *leken* och *spelet*. Leken står för den skapande konsten och

³ journal.oraltradition.org/files/articles/.../Rollason

musiken, medan spelet står för de destruktiva, sociala processerna. Leker gör han själv, spelar gör han på deras villkor. Vi är glada att på svenska kunna göra denna viktiga distinktion mellan att *leka* och att *spela*. För Dylan kan ju verbet play betyda både *leka* och *spela*. Skillnaden uppstår när verbet förbinds med *game*, och skillnaden blir ännu större efter ett possessivt pronomen i tredje person pluralis: *Their Game*: Som sagt kunde Wallace Stevens dikt *The Man with the Blue Guitar* handla om Bob Dylan. Den kunde också handla om skillnaden mellan *My Play* och *Their Game*:

*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."⁴*

Den unge Dylans stora ögonblick var när han den 28 augusti 1963 deltog i medborgarrättsrörelsens stora marsch mot Washington och inför flera hundra tusen demonstranter sjöng sin nyskrivna *Only A Pawn In Their Game* vid Lincoln Memorial samtidigt med att Martin Luther King höll sitt historiska "I Have a Dream"-tal. Dylans sång handlar om mordet på medborgarrättsaktivisten Medgar Evers, men det nyskapande var att han visade hur fattiga vita gjordes till syndabockar i samma utsträckning som fattiga svarta; för det vita etablissemanget var mördaren bara en bricka i spelet. Kan man tänka sig ett mer talande exempel på Dylans boskillnad mellan leken och spelet? Han leker fram en "protestsång" som avslöjar vilka det är som sätter spelets regler. Och i *Abandoned Love* är det alltså män, vars gudar är döda och vars drottningar går i kyrkan. Hur skall vi förstå det? Här verkar det vara en annan lek som står på spel; nämligen en *kortlek*. Det skall ha varit Dylans hustru Sara som introducerade de medeltida tarotkortet för honom, och drottningen står där för allt från utvecklat moderskap, skaparkraft och konst till kärlek och idéer som ännu inte blivit riktigt utvecklade. Hon står också för den heliga kyrkan och jungfru Maria.⁵ I sången blir det tydligt att det just är den älskade som är denna drottning:

*Won't you descend from the throne, from where you sit?
Let me feel your love one more time before I abandon it.*

De ogudaktiga männen, som bestämmer spelreglerna och därför har gett upp sitt sökande, bör vi se som motsatsen till vad drottningen står för. Svartsjukt blir alla andra män rivaler och fiender vid uppvaktningen av drottningen. De får stå för motsatsen till vad älskaren själv står för. Från första början tillhörde det ju Dylans coola integritet att vara mot etablissemanget; eller som han sjunger i *Absolutely Sweet Marie* (1966): *To live outside the law, you must be*

⁴ Stevens, Wallace, *The Man with the Blue Guitar and Other Poems*, Alfred A. Knopf, New York, 1937

⁵ [en.wikipedia.org/wiki/The_Empress_\(Tarot_card\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Empress_(Tarot_card))

honest. I sin självbiografi skriver Marianne Faithfull, som trollbands av Bob Dylan i mitten av sextiotalet, att han var "the hippest person on earth":

The zeitgeist streamed through him like electricity. He was my Existential hero, the gangling Rimbaud of rock, and I wanted to meet him more than any other living being, I wasn't simply a fan. I worshipped him.⁶

I sin egen självbiografi skriver Dylan att hans favoritpolitiker vid denna tid var den ärkekonservative Barry Goldwater, som ville bomba Nordvietnam tillbaka till stenåldern, och att han hade velat söka in vid West Point.⁷ Knappast vad man väntar sig av världens hippaste person. Masken av cool rockstjärna visar sig dölja en fundamentalistisk profet, som hämtad från Gamla Testamentet. Inte heller kärleken i *Abandoned Love* är vad den synes vara. Å ena sidan visar den sig som den sinnliga kärleken mellan man och kvinna, å andra sidan kan den tolkas i ljuset av Johannesevangeliets kärleksbudskap. En av låtens preliminära titlar lär ha varit just *St. John the Evangelist*. Märkligt nog, eftersom versraderna med evangelistens namn är strukna och utbytta i den slutliga versionen. Men här har vi kanske förklaringen till den glada och upplyftande melodin. Evangelium betyder ju glädjebudskap, och kanske skall hela sången uppfattas som ett evangelium. Dess märkliga korsning av sorg och glädje vore därmed avsiktlig och träffande med avseende på kärleken, som skulle kunna kallas *bitterljuv*. Men framför allt är kärleken en *kär lek*:

*We sat in an empty theatre and we kissed
I asked you please to cross me off your list*

Kärleken placeras på en scen, där ambivalensen mellan attraktion och separation skapar överdrivna melodramatiska konflikter. Det tillhör nämligen den kära leken att älskaren teatralt spelar ut sin ambivalens med melodramatiska överdrifter. Som när han försöker råda bot på sina strängt privata kärleksproblem med kollektiva lösningar:

*I march in the parade of liberty
But as long as I love you I'm not free.
How long must I suffer such abuse
Won't you let me see you smile before I cut you loose?*

Denna marsch för frihet och mot förtryck, som blev den unge Dylans stora ögonblick, hjälper alltså inte långt mot den tyranniska kärleken.. Lika litet som kärleksevangeliet blir politiska manifestationer någon *quick fix* för kärleksbekymmer.

När "protestsångaren" Bob Dylan mot mitten av 60-talet inte längre ville ta del i dessa politiska manifestationer betraktades det som ett avfall från den kulturradikala gemenskapen med folksångare som Pete Seeger och hans tidigare partner Joan Baez. Men Dylan hade

⁶ books.google.no/books?isbn=0815410468

⁷ Chronicles

kommit att betrakta deras politiska kamp som ett spel, där hans egen betydelse nu liknade den roll han i sången tillskrev Medgar Evers' mördare: *Only A Pawn In Their Game*. Nu blir även den egna politiken ett spel, som använder honom för sina syften. Men redan när han var medborgarrättsrörelsens stora frontfigur demonstrerade han sitt bristande politiskt omdöme. Vid en tillställning den 15 december 1963, när han tilldelades det prestigefyllda Tom Paine Award gjorde han skandal genom att uttrycka sina sympatier för Lee Harvey Oswald, som tre veckor tidigare hade dödat John F. Kennedy. Och i ett långt och på sina ställen svårtolkat brev till The Emergency Civil Liberties Committee som delade ut priset försökte han sedan förklara vad han menade:

when I spoke of Lee Oswald, I was speakin of the times
I was not speakin of his deed if it was his deed.
the deed speaks for itself
but I am sick
so sick
at hearin "we all share the blame" for every
church bombing, gun battle, mine disaster,
poverty explosion, an president killing that
comes about.
it is so easy t say "we" an bow our heads together
I must say "I" alone an bow my head alone
for it is I alone who is livin my life
I have beloved companions but they do not
eat nor sleep for me
an even they must say "I"
yes if there's violence in the times then
there must be violence in me
I am not a perfect mute.

Den kollektiva gemenskapens manifestationer har han inte mycket till övers för. I stället för att dela det kollektiva syndabockstänkandet - *Only A Pawn In Their Game* - identifierar han sig med människan Lee Harvey Oswald; en identifikation som får honom som artist och konstnär att identifiera sig med våldet i sin samtid.

När Dylan tjugofem år senare skriver en låt som just handlar om det politiska spelet, blir det något av en domedagsvision. I *Political World* på albumet *Oh Mercy* har den brottsliga politiken nu kommit att ta den fulla makten över våra liv:

*We live in a political world
Love don't have any place
We're living in times where men commit crimes
And crime don't have a face*

Det politiska spelet har inte bara drivit bort kärleken och satt den anonyma brottsligheten i system. Det har berövat oss på allting som ger oss ett värdigt liv:

*We live in a political world
Where courage is a thing of the past*

*Houses are haunted, children are unwanted
The next day could be your last*

I Dylans föreställningsvärld blir alltså motsättningen mellan kärlek och politik en motsättning mellan gott och ont. Kärleken är den gudomliga kraften som står mot den smygande politikens djävulska makter. Eller som han sjunger i *Man Of Peace* på albumet *Infidels* från 1983: *You know that sometimes Satan comes as a man of peace.*⁸ Skulle han också kunna komma förklädd till lekfarbror? Det är nog möjligt, men chansen är större att han kommer i politikerkostym.

Nu kan vi återvända till kupletten, där alla människor sades bära en förklädnad som dolde vad de hade kvar mellan sina ögon:

*Everybody's wearing a disguise
To hide what they've got left behind their eyes*

Förklädnaden är djävulens grepp över oss människor; den politiskt korrekta självcensuren. Vad som däremot göms mellan ögonen är det goda, ja, gudomliga barnasinnets, som inte frågar efter det politiskt gångbara utan upplever världen oskuldsfullt och utan förbehåll. Det är detta goda barnasinne som ser världen genom tarotkorten, och det är barnasinnets som därför också ber drottningen att stiga ner från sin tron och möta älskaren som hans älskade:

*Won't you descend from the throne, from where you sit?
Let me feel your love one more time before I abandon it*

Eller som det heter i sången *Oh, Sister* från *Desire*:

*Oh, sister, am I not a brother to you
And one deserving of affection?
And is our purpose not the same on this earth
To love and follow His direction?*⁹

Vi bör alltså tänka oss älskaren och hans älskade som Guds barn; som bror och syster, förenade i kärleken till Gud. Mer än att vara sexuell i fysisk mening är hans förhållande till drottningen erotisk i den religiösa mening som kommer den kristna brudmystiken nära. Tarotkortets drottning liknar Kristi brud, och läser man texten till *Abandoned Love* noggrant, så märker man att den kärlekspassion som liknades vid spanskans *duende* faktiskt står i motsättning till älskarens mer himmelska kärlek. Det finns ett avgörande *men* mellan den fysiska passionen och den gudomliga kärleken:

*The Spanish moon is rising on the hill
But my heart is a-tellin' me I love ya still*

Ju mer man umgås med texten till *Abandoned Love* desto mer blir man också medveten om den religiösa föreställningsvärld som utgör sångens värdegrund. Det betyder att vi även måste

⁸ www.azlyrics.com/.../bobdylan/manofpeace

⁹ <http://www.bobdylan.com/us/songs/oh-sister#ixzz3KXbbtmfx>

omvärdera betydelsen av älskarens *Patron Saint John the Evangelist*. Det lekfulla förhållande som älskaren har till sitt helgon är varken lättsinnigt eller skenheligt. Han behöver verkligen kärleksevangeliet att hålla sig till. Han må vara sviken av sin clown, *Love's Fool* som det heter, men inte av den helige Johannes. Snarare är det tvärtom. Han är rädd för att själv inte bara svika helgonet utan även Gud och den älskade. Lekfullheten utesluter inte ett högstämt allvar; det är ett dubbelt perspektiv, och därför kan man också säga att Dylans olika versioner av *Abandoned Love* bygger vidare på den medeltida provencalska kärlekslyriken, där trubadurens betygar sin kärlek till den upphöjda Damen eller *Domina*. Men i stället för att bara nöja sig med den avtalade kärleksstunden, ber han henne dessutom att avstå från sina regalier och möta älskaren utan förklädnader:

*One more time at midnight, near the wall
Take off your heavy makeup and your shawl
Won't you descend from the throne, from where you sit?
Let me feel your love one more time before I abandon it*

Men allt detta är ju möjliga scenarier som älskaren leker med. Ingenting av det som presenteras i *Abandoned Love* har ju blivit som älskaren vill. Allting finns egentligen bara som möjligheter i hans fantasi. Men det är å andra sidan inte så bara. Det skapar en underbar poesi, som bekräftar riktigheten i Wallace Stevens påstående: "The imagination is the power of the mind over the possibilities of things."¹⁰ Det förklarar också varför Dylan skriver sina bästa låtar, när han upplever en förlust eller en separation. Det är då som inbillningsförmågan går igång, och det är då som möjligheterna radas upp.

Det har gjorts ett stort antal covers på *Abandoned Love*. Everly Brothers' redan nämnda, George Harrisons sympatiska, outgivna tolkning, och senast Paul Rodgers och Nils Lofgrens välstämda och vackra version för *Chimes Of Freedom - The Songs of Bob Dylan Honoring 50 Years of Amnesty International*.¹¹ Men dessa versioner saknar nerven i Dylans egna inspelningar. De saknar den nerv som säger att den kära leken ändå måste vara på allvar. När barn leker är det på allvar, och när vuxna leker blir det oftast på låtsas. Allvaret kommer tydligast fram i versionen från The Bitter End. Där finns det ett blodigt sådant, som gör själva föremålet för sångens åkallan och vädjan närvarande i rummen. Man riktigt hör hur publiken drar efter andan inför det direkta och närmast furiösa tilltalet i sången. Att leka på allvar blir att tro leken om att vara på riktigt. Freud anför ett klassiskt exempel på detta, när han beskriver den lek, som hans dotterson uppfann vid ett och ett halvt års ålder. För att bearbeta separationen från modern kastar pojken först iväg ett träföremål fäst i ett snöre samtidigt som han säger "o-o-o-o" (Fort,

¹⁰ Stevens, Wallace, *The Necessary Angel, Essays on the Reality and the Imagination*, Vintage Books, 1951, s. 136

¹¹ [en.wikipedia.org/.../Chimes_of_Freedom_\(album\)](http://en.wikipedia.org/.../Chimes_of_Freedom_(album))

sv. ö: Bort). Sedan halar han in träföremålet samtidigt som han säger ”Da” (sv.ö: Här). Enligt Freud lär leken barnet att inte bara kontrollera moderns närvaro och frånvaro. Den blir också uttryck för den första symbolbildningen.¹² Ungefär så fungerar även *Abandoned Love* för sin upphovsman. Skillnaden är bara att symbolbildningen har kommit så mycket längre, och att den har blivit dubbel. Den speglar den dubbelhet som gäller gåtan Bob Dylan. På ytan är *Abandoned Love* en lekfull turnering av den ambivalens älskaren kan uppleva mellan symbios och separation, mellan det som har varit och det som måste komma. Den lättsamma musiken, där orden sorglöst verkar studsas fram på den glättiga tonbilden, stödjer en sådan tolkning. Men på djupet utspelas ett större drama, där den himmelska kärleken hotas av onda makter.

¹² Freud, Sigmund, "Beyond the Pleasure Principle" (SE. Vol. 18, pp. 14-15)