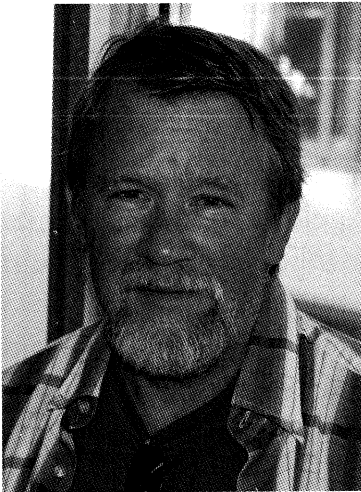


Gycklare och socialrealistisk skildrare

Karnevalism, klass och genus hos Dolly Parton

MATS GREIFF är professor i historia vid Historiska studier, Malmö högskola. Han bedriver för närvarande forskning om Populärmusik och ungdomars generationsformering i DDR och om folk/countrymusik och social förändring i Appalacherna. Senaste publikation: Lars Berggren, Mats Greiff & Björn Horgby (red.) Populärmusik, uppror och samhälle, Malmö högskola 2009.



Dolly Parton is the most famous, most universally beloved, and most widely respected woman that has ever emerged from country music, a role model not only for other singers and songwriters, but for working women everywhere.¹

Så skriver antropologen Mary A. Bufwack och musikjournalisten Robert K. Oermann i *Finding her Voice. Women in Country Music 1800–2000*. Därmed pekar de på Partons förebildlighet ur såväl ett klass- som ett genusperspektiv. Det är för arbetande kvinnor hon är en förebild. Författarna förklarar Partons framgångar med för det första hennes fascinerande sångröst och låtskrivarförmåga. För det andra betonas hennes skarpa intelligens och affärsförmåga och för det tredje pekar de på att hennes starka känsla för social rättvisa tilltalar människor över hela världen. Dessa egenskaper är emellertid inte – var för sig eller tillsammans – unika för Dolly Parton. Det finns många artister som skulle kunna leva upp till dessa, men som inte nått samma uppmärksamhet och stjärnstatus. Inte heller kan Partons upphöjande som feministisk ikon tillskrivas ett fullständigt förklaringsvärde. I andra sammanhang betraktas nämligen Dolly Parton som en feministisk ikon; kanske inte så mycket för sångtexterna, utan för att hon med hög grad av självständighet och utan att låta sig bli exploaterad eller beroende av manliga rådgivare byggt upp en betydande rikedom och en omfattande affärsverksamhet. Mytiska berättelser om hennes artistiska och affärsmässiga brytning med sångaren Porter Wagoner, som enligt en vanlig föreställning försökte utnyttja henne ekonomiskt, ger ytterligare underlag för denna bild. Hon lär i dag vara god för över 200 miljoner dollar.² På så sätt utgör Parton ett levande exempel på den amerikanska drömmen om människan som ur dju-

paste fattigdom med individuella medel arbetar sig upp och når exceptionell rikedom. Att hon dessutom är kvinna betyder att drömmen också får en genusaspekt. Den fattiga kvinnans lott behöver inte vara ett livslångt slitsamt dubbelarbete, utan hon kan som individ bryta både klass- och genusbaserade maktordningar.

Bilden av Dolly Parton är emellertid komplex och inte heller statisk. När hon 1999 spelade in och gav ut CD:n *The Grass Is Blue* betydde det att hon upptäcktes av en ny publik. Det bredare erkännandet av henne illustreras bland annat av att varken i första eller andra upplagan av *Bonniers rocklexikon* från 1987 respektive 1993 finns Dolly Parton med som uppslagsord. I den tredje upplagan från 2005 återfinns hon emellertid. En förklaring till detta kan i och för sig vara den ökade uppmärksamhet och popularitet som countrymusiken fått de senaste femton åren också bland yngre människor och i urbana miljöer. Men det säger också någonting om hur synen på artisten Dolly Parton förändrades. Från att i stora rockkretsar – och av mig själv – ha blivit avfärdad som ett slags galjonsfigur för ett konservativt och kommersiellt country-etablissemang i Nashville började bilden gradvis förändras från slutet av 1980-talet. Det var 1987 hon tillsammans med Emmylou Harris och Linda Ronstadt gav ut det kritikerrosade albumet *Trio*. Eftersom Harris är en countrysångerska som åtnjuter stor respekt också i rockkretsar, liksom Ronstadt i country-rockkretsar, medförde detta ett visst mått av respekt också för Parton.

Men den stora förändringen i synen på Dolly Parton kom 1999 med *The Grass Is Blue*, då hon med all tydlighet vände tillbaka till de musikaliska rötterna från sina

barndomstrakter, Smokey Mountains i östra Tennessee. Med detta album levde hon upp till det i många rockmusikkretsar viktiga epitetet autenticitet.³ Nu var hon inte längre enbart den ”dumma storbystade blondinen” som sålde sin själ till en genomkommersialiserad musikindustri, utan det fanns också något genuint hos henne och hennes musik. Självtalade hon i samband med att hon gjorde albumet att nu hade hon tjänat så mycket pengar att hon kunde göra den musik som hon själv ville. Utan att bry sig om kommersiell framgång kunde hon nu, enligt egen uppgift, framföra det som låg henne varmast om hjärtat. Med bluegrassserien *The Grass Is Blue*, *Little Sparrow* och *Halos And Horns* gick hon musikaliskt tillbaka till sina rötter. Man måste emellertid också betrakta hennes egen berättelse om varför hon vände tillbaka till sina musikaliska rötter vid denna tid med kritisk sans. Vid denna tid fanns nämligen ett starkt ökat intresse för countrymusikens rötter hos många artister och hos en bred publik. Detta reflekteras bland annat av succén för bröderna Cohens film *O Brother Where Art Thou* med dess traditionella country- och folkmusik som bärande inslag. Därför skulle Partons inspelningar också kunna ses som att hon följde en trend inom countryn.

Dolly Parton har emellertid genom hela sin karriär – mer eller mindre tydligt under olika perioder – med jämna mellanrum tittat tillbaka på sin fattiga uppväxt och skildrat den, inte i första hand genom musikstilen utan genom sångtexter. Men dessa texter har inte sällan förpackats i ett paket med den mest kommersialiserade Nashvillemusiken som bakgrund och med Parton gestaltande denna kommersialism. I dessa texter har hon uttryckt stolthet över den arbetarklassbakgrund – eller sna-

Den motsägelsefulla Dolly Parton har med sina yttre attribut och sångtexter där genusordningar ifrågasatts vänt upp och ned på världen. Ur Country Music People March 2007.

rare småfolksbakgrund – hon har. Men hon har också pekat på den genusordning och syn på manligt och kvinnligt som varit rådande i stora delar av det amerikanska samhället.⁴ Redan på tidiga inspelningar från åren kring 1970 – till exempel albumen *Coat of Many Colours* från 1971 och *My Tennessee Mountain Home* från 1973 – besjungs erfarenheten från hennes ytterst påvra uppväxt i östra Tennessees bergstrakter. Klass, genus, generation och plats utgör fyra återkommande replipunkter i sångtexterna från dessa album.

Därigenom har Parton visat upp en hög grad av motsägelsefullhet. Samtidigt som hon under en stor del av karriären format sin musikstil efter ett marknadsanpassat Nashvillesound och nästintill parodiskt gestaltat ett manligt konstruerat sexualiserat kvinnoideal, har hon anknutit till en mera radikal tradition inom countrymusiken genom att besjunga sina egna erfarenheter och med tydlighet peka på sociala orättvisor.⁵ Därigenom har hon på olika sätt pekat på orättvisor grundade i både klass och genus.

Syftet med denna artikel är att studera i vilken mån och hur Dolly Partons texter ger uttryck för sociala orättvisor i det amerikanska samhället. För att göra detta har jag valt tre olika fokus: albumet *My Tennessee Mountain Home*; sånger från tiden runt 1970 som belyser genusordningar, det vill säga hur maktrelationer mellan könen konstrueras och tar sig uttryck i olika sammanhang; samt sånger från *9 to 5 and Odd Jobs* från 1970 som belyser såväl klass som genus. Genom en närläsning av texter analyseras på vilket sätt klass- och genusrelationer beskrivs och framträder.

Hur Parton i sina texter uttrycker klass och genus sätts i relation till hennes yttre och hur hon gestaltar musiken på scen. Ett sätt att spegla eventuella spänningar mellan textinnehåll och yttre gestaltning är att i analysen använda begreppet karnevaliskhet som står för en upp- och nedvänd värld. I vilken mån vänds gängse föreställningar om sambandet mellan textinnehåll och yttre gestaltning upp och ner hos Parton?

MY TENNESSEE MOUNTAIN HOME

Albumet *My Tennessee Mountain Home* karakteriseras som nämnts av sånger, där Partons egna erfarenheter av en mycket fattig uppväxt står i centrum. Härvidlag ansluter hon till den radikala folkmusik- och countrytradition som bland annat upprätthållits av Woody Guthrie. På omslaget betonas starkt albumets självbiografiska prägel. Framsidans bild utgörs av ett småbrukarhus från Tennessees bergstrakter och baksidestexten uttrycker med tydlighet att sångtexterna bygger på Partons egna erfarenheter från sin uppväxt och tidiga karriär. Genomgående i tex-

terna är att familj, fattigdom och plats står i centrum.

Familjen betraktas som lycklig och väl sammanhållen. Flertalet av sångerna är hyllningar till den värme och trygghet som kärnfamiljen sägs ge. Fattigdomen och det arbetsfyllda livet till trots, utgör familjen en garant för ett lyckligt liv. Mamma och pappa hyllas i flera av texterna. *The Letter* är en sång med texten hämtad ur ett brev från Dolly, när hon som artonåring nyss anlät till Nashville, till hennes föräldrar. Hyllningen till den egna familjen och de känslomässiga svårigheterna med att bryta upp från den är ett centralt tema i sången.

Efter att ha lämnat det strävsamma livet utan ordentliga vägar, utan rinnande vatten, utan varmvatten, utan TV och andra moderniteter och med begränsade resurser för konsumtion finns det ändå en längtan tillbaka, bara på grund av föräldrarnas – eller kärnfamiljens – värme och omtanke, vilken ännu tydligare uttrycks i *I Remember*.

I remember ginger bread my momma used
to bake

I remember home-made toys that Daddy used
to make

Yes, I remember many things that often I
recall

But I remember momma and daddy most of
all.

I remember momma and daddy most of all
In our little country home they filled with love
I remember momma and daddy most of all
And all the things they did to make life
happier for us

Yes I remember lots of things that often I
recall

But I remember momma and daddy most of
all.

I sången döljs fattigdomen delvis bakom hyllningen till föräldrarna och den heteronormativa familjen. Är kärleken till och

omtanken om varandra bara tillräckligt stark så glöms svårigheterna bort.

Albumet rymmer emellertid också sånger, där det hårda underklasslivet inte idylliseras. I stället är fattigdom och svåra levnadsvillkor det centrala temat. Vardagen är fylld med hårt och farligt arbete för att säkra överlevnaden; ett arbete som ingen slipper från, varken ung eller gammal, man eller kvinna. Titeln *In the Good Old Times (When Things Were Bad)* utgör därför snarast en drift med romantiseringar av den gamla goda tiden och idylliserat tillbakablickande. Därmed kontrasterar den och problematiserar några av skivans andra sångtexter.

We'd get up before sun – up to get the work
done up
We'd work in the fields till the sun had gone
down
We've stood and we've cried as we have bristly
watched
A hailstorm a' beatin' our crops to the ground
We've gone to bed hungry many nights in the
past
In the good old days when times were bad.

Chorus:

No amount of money could buy from me
The memories that I have of then
No amount of money could pay me
To go back and live through it again.

Får man lov att uttrycka sociala orättvisor med en så tydlig klassaspekt när man ser ut som Dolly Parton? Kanske förstärks rent av texten genom det sätt som Parton gestaltar sig själv på? Det gamla livet var verkligen svårt och hur mycket pengar hon än tjänar och hur mycket hon än spenderar på sitt utseende glömmer hon aldrig det.⁶ Men genom att framföra texten med sitt överdrivna spektakulära yttre omfattande hård make-up, stor blond peruk och framhävandet av bysten förstärker hon samtidigt budskapet i den.

Hon vänder på ett karnevaliskt sätt upp och ner på världen. Om hon hade varit klädd som Woodstockfestivalens folksångare hade få lyft på ögonbrynen och funderat på textens innehåll. Men med Partons karnevaliska – och därmed motsägelsefulla – sätt uppmärksammas också texten mer och av en helt annan publik än den i Woodstock.

Medan sociala orättvisor grundade i klass uttrycks tydligt på *My Tennessee Mountain Home* förmedlas ett budskap som inte utmanar eller lyfter fram ojämlikhet mellan könen. I *I Remember* speglas en traditionell genusordning och föreställning om manligt och kvinnligt i hemmet. Mamma bakar kakan och mamma sjunger sånger medan pappa tillverkar leksaker och tar med karameller hem, vilket han kan göra eftersom han är den som vid sidan av småbruket lönearbetar och därmed förfogar över penninginkomster. Det finns dock antydningar till att också skildra den starka kvinnan som bryter sig loss från fattigdomens och familjetraditionens grepp. För att gå tillbaka till *The Letter* så skildrar den också den starka Dolly Parton som vill göra något mer med sitt liv. Hon betonar att föräldrarna inte ska behöva oroa sig för henne. Hon är stark och vill klara sig på egen hand. Likaså betonar hon i *Down On Music Row* sin hängivenhet och vägran att ge upp trots alla svårigheter som mötte henne i Nashville. Det var ingen enkel sak för en tonårig flicka att bryta in i den då starkt manligt dominerande countrybranschen. Men hon betonar vikten av att inte ge upp och låta sig nedslås, utan att i stället kämpa vidare för sin sak.

I got into Nashville early, sleepy, hungry, tired
and dirty
And on the steps of RCA I ate a stale sweet
roll

In the fountain at the hall of fame I washed
my face and read the names
In the walkway of the stars down on music
row.

I waited there 'til eight o'clock when office
doors became unlocked
Then I started walkin' down the streets of
music row
Just a walkin' up and down the streets tryin' to
find out who to seek
To help me get on record and to hear the songs
I'd wrote.

But I found the goin' rough everyone was all
tied up
Either in a conference or in the studio
They said that I could leave a tape but they'd
suggest I didn't wait
'Cause everyone was awful busy down on
music row.

But I could feel that change a comin' and I just
kept right on a hummin'
With my ol' guitar still strummin' all them
songs that I'd wrote
And then Chet and Bob at RCA, well, they
listened to my songs that day
And they both told me that I was on my way
down on music row.

På så sätt blir *Down On Music Row* också berättelsen om den hängivna kvinnan som vill bryta upp och skapa sig ett nytt liv. Med facit i handen visste lyssnarna också att Parton genom sin kämpaglöd och talang hade lyckats. Därigenom kunde hon betraktas som en förebild för alla de kvinnor som vill göra något annorlunda med sitt liv. På så sätt bryter sången också mot den traditionella skildringen av kvinnor inom countrymusiken.

UTMANINGAR AV GENUSORDNING

Om genusrelationerna, såsom de uttrycks på *My Tennessee Mountain Home* och gestaltas genom mamman och pappan i

familjen Parton, inte i någon högre utsträckning ifrågasätts utan snarare romantiserar finns det andra album med sånger där orättvisor mellan könen betraktas. Särskilt inspelningarna från åren runt 1970 karakteriseras av att det amerikanska samhällets genusordningar problematiserades och utmanades. Inspelningarna täckte många olika aspekter på kvinnors underordnade ställning i samhället.

Både *Mama Say A Prayer* från 1969 och *My Blue Ridge Mountain Boy* från året efter berör prostitutionens konsekvenser för kvinnor. De lyfter upp kvinnans utsatthet och sårbarhet i storstaden och handlar om flickor som flyttat från landet till staden och hur lätt det är för dem att "hamna fel". Därigenom sker samtidigt en viss idyllisering av landsbygden som en kontrast mot den hårda och känslökalla storstaden. Kvinnors förmåga att bryta upp från miljöer med en konservativ syn på genus får inte resultera i nya slags underordningar i den moderna storstaden. Prostitutionstemat var vid den här tiden mycket ovanligt inom countrymusiken och att en kvinna tog upp det var ännu mer förvånande. Även om Parton i dessa texter inte tar uttalad politisk eller moralisk ställning mot prostitutionen uttrycker de med sin sorgsenhet ett starkt engagemang och en kritik mot att kvinnor överhuvudtaget hamnar i en sådan utsatt position. Samtidigt konstrueras de prostituerade i de båda sångerna i enlighet med en vanlig föreställning om kvinnan som svag och som ett offer. Prostitutionsdiskussionen kom Parton senare att utveckla i sin egen version av *House of the Rising Sun* där hon också tog mer uttalad ställning (se nedan).

I *More Than A Share* från 1970 lyfter Parton fram kvinnors känslomässiga un-

derordning i den heterosexuella parrelationen. Hon beskriver här den inte alldeles ovanliga parrelation där kvinnan känslomässigt underkastar sig mannen och i hög grad lever på hans villkor.

I give an inch and you take a mile
And you tell me to jump and I just ask how
high

I've been over backwards to show you I care
And someone must always give more than
their share.

I say I'm sorry when the fault is not mine
And I take the blame for our fights all the time
I love you so much and it doesn't seem fair
That someone must always give more than
their share.

Även om Parton inte direkt utmanar eller ifrågasätter det känslomässiga elementet i genusordningen, så visar och betonar hon med texten direkt den ojämlikhet som råder mellan mannen och kvinnan. Kvinnan är alltid den som får tillbaka mindre än vad hon själva ger och som offerar sig själv på känslomässighetens altare. Hur detta skall lösas överlämnar hon emellertid åt lyssnaren att formulera eftersom denna sångtext inte ger någon fingervisning. Inspirationskällan till texten är sannolikt Kitty Wells *I Didn't Know God Made Honky Tonk Angels*. I texten lyfter Wells fram mäns ansvar för parrelationer och pekar på att en sprucken relation oftast inte är kvinnans fel, något som annars är ett vanligt tema inom den manliga countryvärldens konstruktion av genusrelationer på individnivå.⁷ Parton har själv pekat på hur hon inspirerats av feministiska texter hos bland annat Kitty Wells och Loretta Lynn.⁸ Men hon är också starkt influerad av den feministiska tradition och de många texter om starka och självständiga kvinnor som fanns i den appalachanska folkmusik med vilken hon växte upp.⁹

Det känslomässiga underläget spinner Parton vidare på i *Daddy Come and Get Me* från 1970. När den känslomässiga underkastelsen inte fungerar längre och mannen hittar en annan, skall också underkastelsen upphöra. Om den inte gör det blir kvinnan till besvär för mannen; ett inte ovanligt tema i såväl litteratur som film och teater. Detta löser han genom att då vända underkastelsen till något för honom själv negativt och att framställa kvinnan som omogen eller hysterisk. I sångtexten betraktar mannen inte längre kvinnan som tillräknelig utan hon reduceras till att bli ett mentalsjukt offer för känslor hon inte kan styra.

Övergivenhet är temat i *The Bridge* från 1968 och *Down from Dover* från 1970. Dessa sorgsna sånger handlar om unga gravida kvinnor som övergivits av sina män. Genom att lyfta dessa frågor pekar Parton på mäns ansvarslöshet – samtidigt blir det tydligt att idealfamiljen är den tvåkönade parrelationen. I den förstnämnda begår kvinnan självmord och i den andra dör barnet. Det finns med andra ord inga andra utvägar än den tvåkönade parrelationen, som på så sätt inte ifrågasätts. Det gör den däremot i *When Possession Gets Too Strong* där textens jag direkt hotar att lämna en parrelation.

I can't live with you when you try to own me
Though you may give me love like I have never
known

But if you try to control me then you won't
never know me

And I'll be movin' on when possession gets too
strong.

Hotet vill hon verkställa om mannen vill kontrollera hennes liv och därmed inskränka den personliga friheten och skapa ett ägandeförhållande. I texten betonar Parton att man är den man är och att den

andre inte ska försöka ändra på ens personlighet. Hon betonar också att kärleken och känslorna måste ha en jämlik grund. I ett förhållande skall inte den ena parten vara starkare än den andra och därmed skapa en känslomässigt baserad makt. Därmed finns en annan dimension än i *More Than A Share*, eftersom Parton hotar med att jaget lämnar mannen och därmed inte befinner sig i ett känslomässigt underläge. Här finns med andra ord inte bara en skildring av över- och underordning utan också en förändringspotential som är svårare att återfinna i många andra texter.

Kraven på jämlikhet i den heterosexuella parrelationen formulerades också i Partons första stora hit *Just Because I'm a Woman* från 1968. I denna betonar hon att kvinnan har lika stor rätt att ha föräktenskapliga sexuella erfarenheter som mannen och att det inte är rättfärdigt med normen att mannen ska vara erfaren och att kvinnan ska vara oskuld vid giftermål. På så sätt anknyter hon till temat om kvinnans rätt att kontrollera den egna kroppen och den egna sexualiteten som uttrycks i Loretta Lynns *The Pill* från ungefär samma tid.

På omslaget till *Just Because I'm a Woman* poserar Parton i en snyggt sittande vit klänning. Genom sättet att posera skapar hon hos lyssnaren en föreställning om den välkomnande – men skötsamma – amerikanska kvinnan.¹⁰ Med denna gestaltning utgör det radikala budskapet i sången närmast ett knock-out slag som överraskar lyssnaren.

I can see you're disappointed by the way you
look at me
And I'm sorry if I'm not the woman you
thought I'd be
Yes, I've made mistakes but listen and
understand

My mistakes are no worse than yours just
because I'm a woman.

So when you look at me don't feel sorry
for yourself

Just think of all the hurt you might have
brought somebody else

Just let me tell you, this then we'll both know
where we stand

My mistakes are no worse than yours just
because I'm a woman.

Now a man will take a good girl and he'll ruin
her reputation

But when he wants to marry, well, that's a
different situation

He'll just walk off and leave her to do the best
she can

While he looks for an angel to wear his
wedding band.

Genom att beskriva de föräktenskapliga relationerna som misstag, vare sig de begås av män eller kvinnor, undviker Parton också på ett finurligt sätt kritik från mer moralkonservativa krafter. Samtidigt blir ändå likabehandlingstanken tydlig. Kvinnans rätt till sin egen kropp och den egna sexualiteten uttalas lika tydligt i *The Bargain Store*; en sång som på grund av sitt innehåll med tydliga sexuella anspelningar bannlystes av countryetablissemanget och därför inte spelades i radio. Temat är tydligt: kvinnan kan skifta partner under livet. Med Partons gestaltning av den sexualiserade kvinnan utgör sångtexten en reell utmaning mot en moral-konservativ sexualsyn där endast mannen tillåts byta partner under livet.¹¹

Liksom beträffande sångerna på *My Tennessee Mountain Home* förstärks texternas potentiella eller reellt hegemoniutmanande beskrivningar av de karnevaliska dragen hos Parton och hennes sätt att uppträda. Texter som ifrågasätter gängse genusordning framförs av en kvinna med framhävd byst, trådsmal midja, hård

make-up och med en peruk med ett stort blont hårsvall. Om publiken samtidigt uppfattar både denna gestaltning och texternas innehåll framskymtar något mycket motsägelsefullt och för många svårbegripligt i form av en upp-och-nedvänd värld.

9 TO 5 AND ODD JOBS

Som vi sett karakteriserades mycket av Partons produktion under åren kring 1970 för det första av en tydlig klassdimension när hon besjöng fattiga småbrukares situation utifrån sina egna livserfarenheter. För det andra fanns det en tydlig genusdimension i texter kring ojämlika parrelationer och kvinnors underordning i samhället. Mera sällan knöts de båda dimensionerna samman explicit. Klass och genus kom emellertid att förenas i Partons sånger från ungefär ett decennium senare. Vid denna tid hade Parton gjort en både artistisk och affärsmässig separation från Porter Wagoner, skapat sitt eget produktionsbolag och börjat bygga upp en förmögenhet grundad i de egna framgångarna.¹²

I filmen *9 to 5* som kom 1980 gjorde Parton filmdebut och spelade en av tre huvudroller. De andra två spelades av Jane Fonda och Lily Tomlin. Filmen handlar om tre sekreterare som kämpar mot könsdiskriminering, sexuella trakasserier och arbetets degradering. Det är en komedi, men det finns en seriös underton. Den utgör en tydlig protest mot det sätt på vilket tjänstemannaarbete hade utvecklats under 1900-talet – men också mot hur manliga överordnade kunde behandla kvinnor på kontorsarbetsplatser med sexuella anspelningar och klappar på stjärten – och är därför samtidigt en trovärdig socialrealistisk skildring.¹³

Filmens ledmotiv återfinns i sången *9*

to 5. I den av Parton skrivna texten beskrivs den urbana arbetarklasskvinnans vardag. Här återfinns med andra ord ett helt annat perspektiv än i de tidiga sångerna. I *9 to 5* förenas aspekter på förtryck och exploatering grundat både i klass och i genus. Intressant är också att det förekommer flera direkta anspelningar på exploatering. En handlar om ett arbete med högt uppdrivet arbetstempo som inte ger arbetaren något tillbaka. En annan uttrycker att lönearbetarens arbete ger pengar i någon annans – chefens – plånbok. Kanske skulle rent av texten med dess konkreta anspelningar på klasskamp, såsom den utspelas på den lokala arbetsplatsen kunna platsa på någon svensk proggrupps skivor.

Tumble outta bed and I stumble to the kitchen
Pour myself a cup of ambition
And yawn and stretch and try to come to life
Jump in the shower and the blood starts
pumpin'
Out on the street the traffic starts jumpin'
The folks like me on the job from nine to five.

Workin' nine to five, what a way to make a
living
Barely gettin' by it's all takin' and no givin'
They just use your mind and they never give
you credit
It's enough to drive you crazy if you let it
Nine to five, for service and devotion
You would think that I would deserve a fair
promotion
Want to move ahead but the boss won't seem
to let me
I swear sometimes that man is out to get me.

They let you dream just to watch 'em shatter
You're just a step on the boss-man's ladder
But you got dreams he'll never take away
You're in the same boat with a lotta your
friends
Waitin' for the day your ship'll come in
Then the tide's gonna turn and it's all gonna
roll your way.

Workin' nine to five what a way to make a
livin'
Barely gettin' by it's all takin' and no givin'
They just use your mind and you never get the
credit
It's enough to drive you crazy if you let it
Nine to five, yeah, they got you where they
want you
There's a better life and you think about it,
don't you
It's a rich man's game no matter what they
call it
And you spend your life puttin' money in his
wallet.

Samtidigt som den löneslavande arbetarklasskvinnan är förtryckt och exploaterad finns det emellertid också en stolthet över att vara arbetare. I *Working Girl* pekar Parton på att vara arbetare behöver inte innebära att man är grå och tråkig eller att man är likadan som alla andra. Stoltheten över den man är kan uttryckas på många olika sätt, men medvetenheten om vem man är, är viktig. Arbetarklasskvinnor ser ut på många olika sätt och har olika intressen, men arbetarklassidentiteten är något att vara stolt över.¹⁴

Parton besjunger inte bara kvinnor och arbete förknippat med dem. En arbetargrupp som i hög grad utmärks av en manlighetskultur är gruvarbetare. De utgör en proletär grupp med stark anknytning till landsbygd eller småstäder. Därmed tillhör de varken agrarproletariatet eller det klassiska industriarbetarproletariat som skapades genom industrikapitalismens genombrott. Arbetsvillkoren i gruvor är också delvis unika med arbetet under jord i inestängande miljöer. Gruvarbetare strävar efter att upprätthålla föreställningar om det smutsiga och farliga arbetet i gruvorna och dess manliga karaktär som ett led i att bevara arbetet som manligt.¹⁵ I *Dark As A Dungeon* sjunger Parton om gruvarbetets dåliga och särpräglade arbetsmiljö. Att gruvan skildras som en

fängelshåla är i sig själv en stark liknelse. Samtidigt avtäcker hon manlighetsidealet genom att sången är utformad som en tydlig avrådan från en äldre gruvarbetare till de yngre att inte låta sig luras och ta arbete i gruvorna. Även om det för en ung person skulle kunna te sig som lockande och förhållandevis välbetalt, så är arbetsmiljön – och det sätt på vilken den påverkar hela människans liv – så usel att den inte kan vara värd detta.

9 to 5 and Odd Jobs innehåller emellertid inte bara klass och genus som dimensioner. Parton tar sig också an Woody Guthries klassiska *Deportee*, som handlar om visumlösa arbetskraftsinvandrare från Mexico och om hur dessa exploateras för att sedan skickas till gränsen för att vada tillbaka över Rio Grande. På så sätt tydliggör Parton på temaalbumet om arbete också den etniska dimensionen som en viktig maktordning inom arbetslivet och som en grund för exploatering.

Fokuspölyttningen från fattiga jordbrukare på gränsen till proletarisering mot utsugna lönearbetare framträder tydligt i *Hush-A-Bye Hard Times* som belyser skillnaden mellan agrar fattigdom och fattig lönearbetartillvaro i staden. En annan aspekt på proletariseringprocessen är migrationen av fattiga småbrukare från södern – bland annat bergstrakterna i Appalacherna – till industristäder i norr, vilket besjungs i *Detroit City*.¹⁶

En annan av albumets cover är *House of The Rising Sun*, som behandlar kvinnors arbete som prostituerade. På så sätt belyses många olika aspekter av arbete och därmed sammanhängande maktordningar. Att välja den klassiska folksången var ett medvetet val i syfte att belysa just prostitutionen. För att tydliggöra detta ändrade Parton tillsammans med Mike Post sångens två första verser.¹⁷

There is a house in New Orleans
Down in the Vieux Carre.
A house they call the Risin' Sun
Where love and money are made.

My father, he was a gambler
Mother died when I was young.
And I've worked since then to pleasure the
men
At the House of the Rising Sun.

Liksom i originaltexten varnar Parton sina medsystrar för att falla i prostitutionens fälla med den ytliga flärd som kan locka fattiga flickor från landet. Men Parton är tydligare i sin text än i originalet där budskapet ligger mera under ytan. Hos Parton är det direkt uttalat att ett samlat kvinnokollektiv ska ta avstånd från prostitutionen och den exploatering den innebär:

So mothers you go tellin' all your daughters
Not to do what I've done
To live a life of sin, shame and strife
In the house of the Rising Sun.

Sångerna på *9 to 5 and Odd Jobs* speglar således inte bara klass utan också såväl etnicitet som genus. På så sätt blir hennes uppmärksamhet riktad mot flera olika av samhällets maktbaser som bidrar till att skapa ett ojämlikt samhälle.

Klassperspektivet var starkt hos Parton redan på hennes tidigaste inspelningar, men då anknöt det i första hand till hennes egen uppväxt i ett fattigt småbrukarhem i Smokey Mountains. I senare inspelningar fokuserar texterna inte enbart landsbygdens fattiga och det hot om definitiv proletarisering som dessa upplevde. I stället belyser Parton mycket större delar av arbetsmarknaden och uttrycker en direkt kritik mot de arbetsvillkor som många arbetar under. Klasskampsperspektivet blir också tydligare än i hennes

tidiga inspelningar eftersom det på dessa inte fanns någon motpart. Inspelningarna från 1980-talet innehåller också – om än oftast mycket försiktigt uttryckt – en annan klass, den som exploaterar arbetarna.

Genom att bibehålla sitt iögonfallande yttre – som inte utgör en traditionell gestaltning av vare sig klassmedveten arbetarklass eller av den radikale countryartisten – vänder Parton också i detta avseende upp och ner på världen i en gycklande karnevaliskhet.

SLUTORD

I inledningen till denna text lyftes fram Mary A. Bufwacks och Robert K. Oermans tolkning av varför Dolly Parton har haft så stora framgångar som countryartist. De pekade på tre olika faktorer: Partons sångröst och låtskrivarförmåga; hennes skarpa intelligens och affärsförmåga; samt hennes starka känsla för social rättvisa som tilltalar människor över hela världen.

Jag skulle i stället vilja betona några andra mera komplexa fenomen. Känslan för social rättvisa och föreställningen att alla människor har samma värde är ett viktigt inslag, men enligt min mening förstärks detta förhållningssätt genom det karnevaliska sätt på vilket Parton framhäver det. Genom sitt yttre, med framhäandet av en stor byst, trådsmal midja, hård make-up och det blonda hårsvallet i peruken, kan hon tolkas som en gycklare som driver med detta närmast abnorma kvinnoideal som formats av manliga krafter inom en sexualiserad och genusstereotyp underhållningsindustri. Samtidigt som hon har stor distans till detta sitt yttre – till exempel genom de ofta uttalade orden ”ni anar inte hur dyrt det är att se så

här billig ut” – betonar hon att det är hennes egen vilja, grundad i drömmar under den fattiga uppväxten, att kunna se ut som hon gör. Att gestalta detta yttre och samtidigt med autenticitet vända tillbaka till sin uppväxt, både textmässigt och musikaliskt, skapar en motsägelsefullhet som är svärförklarlig, men samtidigt lockande. Att gestalta detta yttre och framföra sånger med ett starkt social patos gör att hon på ett karnevaliskt sätt vänder upp och ner på världen. Enligt gängse förställningar får man inte lov att se ut som Parton och samtidigt peka på sociala orättvisor. Å andra sidan bidrar detta karnevaliska också till att Parton kan accepteras och uppnå stor popularitet i olika samhällsgrupper och inom olika politiska kretsar. På samma sätt som medeltidens gycklare var tillåten att driva med överheten och den samhällsordning som fanns då – samtidigt som han var uppskattad också hos överheten – är det tillåtet för Dolly Parton att också framföra sångtexter som direkt eller indirekt ifrågasätter rådande sociala ojämlikheter i samhället. Under medeltida karnevaler var det också tillåtet för underklasserna att vända upp och ner på världen och driva med överheten.¹⁸ Denna karnevaliskhet i att vända upp och ner på världen och föreställningar om den, utgör enligt min mening en grund till varför Dolly Parton kunnat erövra en nästan kultartad stjärnstatus. Detta underbyggs med största säkerhet också av att Parton sällan eller aldrig formulerar politiska lösningar på de orättvisor hon pekar på. Därigenom kan hon nå fram med sina budskap om ett orättvist samhälle där ojämlikhet grundas i klass, genus och etnicitet.

En annan aspekt på hennes popularitet – särskilt bland kvinnor – kan vara det sätt på vilket hon öppet driver med de manligt skapade skönhetsideal som hon

på ett gycklande sätt lever upp till. Att på ett smart sätt göra detta och skapa sig en egen förmögenhet på det, innebär att hon medvetet utnyttjat den av män skapade bilden av idealkvinnan i sina egna frigörande syften.

Det karnevaliska hos Dolly Parton har emellertid inte varit helt okomplicerat för henne själv. Sålunda försökte RCA i början av 1970-talet toa ner hennes image för att bättre – vad direktören Chet Atkins menade – passa countrypubliken.¹⁹ Kanske har också för många lyssnare hennes yttre skrämt bort och medfört att man inte lyssnat på hennes texter utan bara avfärdat henne som en kommersiellt överdrivet anpassad artist. Därför hade sannolikt hennes bluegrasstrilogi från åren runt 2000 stor betydelse genom att de fick nya grupper att lyssna och upptäcka allvaret bakom hennes karnevaliskhet.

NOTER

- 1 Mary A. Bufwack & Robert K. Oermann, s. 311.
- 2 Se t.ex. Mary A. Bufwack & Robert K. Oermann, s. 311 ff; Stephen Miller; Curtis W. Ellison, s. 196 ff.
- 3 Björn Horgby.
- 4 Mats Greiff, 2009.
- 5 Denna sångtexttradition återfinns bland annat i Partons barndomstrakter i Appalacherna, men också i Californiens The Great Valley och har också lyfts fram av bl.a. Loretta Lynn och Tom Russell. För en diskussion om den radikala countrymusiken se t.ex. Mats Greiff, 2009. Se också Loretta Lynn; George H. Lewis.
- 6 Intervju med Dolly Parton i *Sydsvenska Dagbladet* 17 december 2007.
- 7 Se t.ex. Curtis W. Ellison, s. 159, 170.
- 8 Stephen Miller, s. 81 f.
- 9 Stephen Miller, s. 55. För innehållet i denna musiktradition se t.ex. Mary A. Bufwack & Robert K. Oermann, kapitel 1 och 2. Se också Mats Greiff, 2009.
- 10 Stephen Miller, s. 121.

- ¹¹ Sexualitet började vid denna tid också att bli ett mer frekvent förekommande tema inom den amerikanska televisionen. Teman som våldtäkt och prostitution förekom i TV-serier och filmer. Men det fanns också en hållning där den sexuella revolutionen framställdes som farlig, särskilt för flickor. Se Elana Levine.
- ¹² Mary A. Bufwack & Robert K. Oermann, s. 318f.
- ¹³ För kontorsarbetets förändring se t.ex. Mats Greiff, 1992.
- ¹⁴ Om arbetarklasskvinnor och modeintresse se t.ex. Nan Enstad.
- ¹⁵ Se t.ex. Eva Blomberg. Detta är också huvudtemat i spelfilmen *North Country*.
- ¹⁶ Se t.ex. Curtis W. Ellison, s. 10f; James N. Gregory.
- ¹⁷ Ted Anthony, s. 164f.
- ¹⁸ Den medeltida karnevalen är ett inte ovanligt tema inom kulturhistorien. Se t.ex. Michail Bachtin eller Emmanuel Le Roy Ladurie.
- ¹⁹ Stephen Miller 2007 s. 145.

REFERENSER

- Anthony, Ted, 2007. *Chasing the Rising Sun. The Journey of an American Song*. New York: Simon & Schuster.
- Bachtin, Michail, 1986. *Rabelais och skrattets historia. François Rabelais' verk och den folkliga kulturen under medeltiden och renässansen*. Gräbo: Anthropos.
- Blomberg, Eva, 1995. *Män i mörker. Arbetsgivare, reformister och syndikalister. Politik och identitet i svensk gruvindustri 1910–1940*. Stockholm: Almqvist & Wiksell Int.
- Bufwack, Mary A. & Oermann, Robert K., 2003. *Finding her Voice. Women in Country Music 1800–2000*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Ellison, Curtis W., 1995. *Country Music Culture. From Hard Times to Heaven*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Enstad, Nan, 1999. *Ladies of Labor. Girls of Adventure. Working Women, Popular Culture, and Labor Politics at the Turn of the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Gregory, James N., 2005. *The Southern Diaspora. How The Great Migrations of Black and White Southerners Transformed America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Greiff, Mats 1992. *Kontoristen – från chefens högra hand till proletär. Proletarisering, feminisering och facklig organisering bland svenska industritjänstemän 1840–1950*. Ystad: Mendocino.
- Greiff, Mats, 2009. "No Man Shall Control Me." Utmaningar av traditionella föreställningar om manligt och kvinnligt inom countrymusiken." I: Berggren, Lars; Greiff, Mats & Horgby, Björn, *Populärmusik, uppror och samhälle*. Malmö: Malmö högskola.
- Horgby, Björn, 2007. *Rock och uppror. Amerikansk, brittisk och svensk rockkultur 1955–1969*. Stockholm: Carlssons.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel, 1982. *Karnevalen i Romans. Från kyndelsmäss till askonsdag 1579–1580*. Stockholm: Atlantis.
- Levine, Elana, 2007. *Wallowing in Sex. The New Sexual Culture in 1970s American Television*. Durham: Duke University Press.
- Lewis, George H., 2005. "Dirt roads and white lines: Identity and place in the country sound of the other California." In: *The Journal of Popular Culture*, vol. 38 no 5.
- Lynn, Loretta, 1975. *Coalminer's Daughter*. New York: Da Capo Press.
- Miller, Stephen, 2006. *Dolly Parton. En smart blondin*. Göteborg: Reverb.
www.dollyon-line.com/archives/lyrics/

SUMMARY

*Jester and Social Depicter
Carnivalism, Class, and Gender
in Dolly Parton's Lyrics
(Gycklare och socialrealistisk skildrare
Karnevalism, klass och genus hos Dolly Parton)*

Dolly Parton is one of the universally most beloved, and most widely respected women emerged from country music. In the article her lyrics is analysed from a class and gender perspective. The partly radical content of the lyrics is related to her carnivalesque outlook. The contradiction between the lyrics and Partons' outlook is pointed out as the main reason to her widespread popularity.

Keywords: Dolly Parton, lyrics, class, gender, carnivalism, country music.

*Mats Greiff, Professor of History, Historical studies,
Malmö University, Malmö, Sweden.*