

GYCKLARE OCH SOCIALREALISTISK SKILDRARE. Karnevalism, klass och genus hos Dolly Parton

Paper för konferensen Rock och samhälle i Hultsfred 2008.

OBS!!! Preliminär text som ej får citeras. OBS!!!

Mats Greiff

I *Finding her Voice. Women in Country Music 1800-2000* skriver antropologen Mary A Bufwack och musikjournalisten Robert K Oermann att:

“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

Bufwack och Oermann förklarar detta med för det första Partons fascinerande sångröst och låtskrivarförmåga. För det andra betonar de hennes skarpa intelligens och affärsförmåga och för det tredje pekar de på att hennes starka känsla för social rättvisa tilltalar människor över hela världen. I andra sammanhang betraktas Dolly Parton som en feministisk ikon; kanske inte så mycket för hennes sångtexter utan för att hon med hög grad av självständighet och utan att låta sig varken 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 djupaste fattigdom med individuella medel arbetar sig upp och når exceptionell rikedom. Att hon dessutom gör det som kvinna betyder att drömmen också får en genusaspekt. Den fattiga kvinnan 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, till exempel mig själv som visserligen lyssnat på countrymusik sedan Gram Parsons satte den på min musikkarta i början av 1970-talet, men aldrig betraktat Dolly Parton som en seriös artist med autenticitet. Det bredare erkännandet av henne illustreras bland annat av att varken i första eller andra upplagan av *Bonniers rocklexikon* från 1987

¹ *Finding her Voice. Women in Country Music 1800-2000*, Nashville 2003 s 311.

² Se text Mary A Bufwack & Robert K Oermann 2003 s 311ff; Stephen Miller, *Dolly Parton. En smart blondin*, 2006; Curtis W Ellison, *Country Music Culture. From Hard Times to Heaven*, Jackson 1995, s 196ff.

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 15 åren också bland yngre människor och i urbana miljöer.³ 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 urtypen för föreställningen om ”dum blondin” och en slags galjonsfigur för ett konservativt och superkommersiellt countryetablissemang 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 medförde detta ett visst mått av respekt också för Parton.

Men den stora förändringen i synen på Dolly Parton kom 1999 med utgivandet av *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 epitet autenticitet. 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. Själv uttalade 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 spela. Utan att bry sig om kommersiell framgång kunde hon nu, enligt egen uppgift, framföra det som låg henne varmast om hjärtat. Detta resulterade i tre album där hon musikaliskt gick tillbaka till sina rötter i Smokey Mountains och den folkmusiktradition som rådde där. Å andra sidan måste man 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.

Genom att i den bluegrasserie som *The Grass Is Blue*, *Little Sparrow* och *Halos And Horns* utgjorde gå tillbaka till sina musikaliska rötter fick Parton emellertid en ny autenticitetsstämpel och därmed en mycket bredare publik än tidigare. Men Dolly Parton har 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 snarare småfolksbakgrund – hon har. Men hon har också pekat på den genusordning och syn på manligt

³ Not till uppgiften om urbanisering av musiken

och kvinnligt som varit rådande i det amerikanska samhället. Redan på tidiga inspelningar från åren kring 1970 – till exempel soloalbumen *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 replikpunkter 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 traditionellt kvinnoideal, har hon anknutit till en mera radikal tradition inom countrymusiken genom att besjunga sina egna erfarenheter och med tydlighet peka på social orättvisor.⁴ Denna sångtexttradition återfinns bland annat i Partons barndomstrakter i Appalacherna, men också i Californiens The Great Valley och har också lyfts fram av till exempel Loretta Lynn och Tom Russell. Därigenom har hon på olika sätt pekat på orättvisor grundade både i klass och genus.

För att studera detta hos Parton har jag valt tre olika fokus: albumet *My Tennessee Mountain Home*; sånger från tiden runt 1970 som belyser genusordningar; samt sånger från åren kring 1980 som belyser klass.

My Tennessee Mountain Home

Albumet *My Tennessee Mountain Home* karakteriseras som nämnts av sånger, där Dollys 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 texterna 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 ger. 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 i vilken texten är hämtad ur ett brev från Dolly till hennes föräldrar. Brevet skickade hon när hon som 18-åring nyss anlät till Nashville. Hyllningen till den egna familjen är ett centralt tema i sången:

And I don't want you to be worried about me 'cause I'm gonna be alright
Once I get settled and used to bein' away from home.
I didn't realize how much I loved you and all them noisy kids until I left

⁴ För en diskussion om den radikala countrymusiken se text Mats Greiff, "No Man Shall Control Me". *Utmaningar av traditionella föreställningar om manligt och kvinnligt inom countrymusik*. Opublicerat manus

And I didn't realize how hard it was to leave home either.

Till I started to leave and everybody started cryin', includin' me.
I cried almost all the way to Nashville
And I wanted to turn around a few times and come back
But you know how bad I've always wanted to go to Nashville

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 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 fattigdomen bort. Å andra sidan rymmer albumet också sånger där det hårda underklasslivet inte idylliseras. 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. Sångtiteln *In the Good Old Times (When Things Were Bad)* utgör snarast en drift med romantiseringar av den gamla goda tiden och idylliserat tillbakablickande:

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.

I've seen daddy's hands break open and bleed
And I've seen him work 'til he's stiff as a board
An' I've seen momma layin' in suffer and sickness
In need of a doctor we couldn't afford
Anything at all was more than we had
In the good old days when times were bad.

We've got up before and found ice on the floor

Where the wind would blow snow through the cracks in the wall
And I couldn't enjoy then, havin' a boyfriend
I had nothing decent to wear at all
So I long for a love that I never had
In the good old days when times were bad.

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. 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 ingen lyft på ögonbrynen och funderat på textens innehåll. Men med Partons karnevaliska – och därmed motsägelsfulla – sätt uppmärksammas också texten på ett helt annat sätt och av en helt annan publik än den i Woodstock

Medan sociala orättvisor grundade i klass är 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 som vill göra något mer med sitt liv. Hon betonar att föräldrarna inte ska behöva oroa sig för henne:

And I believe that if I try long enough and hard enough that someday I'll make it.
Don't worry about tryin' to send me any money or anything
'Cause I've got a job singing on the early morning television show here
Called the Eddie Hill Show.

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 vid den tiden 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 could feel a change a comin' I left my hometown a hummin'
With my ol' guitar a strummin' songs that I had wrote
I was on my way to Nashville I just couldn't hardly wait
'Til I could sing my songs to the folks on music row.

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.

Chorus:
Down on music row
Down on music row
If you want to be a star
That's where you've got to go.

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 hade lyckats. Därigenom kunde hon betraktas som en förebild för alla de kvinnor som vill göra något annorlunda med sitt liv.

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 romantiseras finns det andra album där orättvisor mellan könen betraktas. Särskilt hennes inspelningar från åren runt 1970 karakteriseras av att det amerikanska samhällets genusordningar problematiserades och i viss grad utmanades. Inspe­lingarna 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 avigsidor. Den förstnämnda lyfter upp kvinnans utsatthet och sårbarhet i storstaden. Den berör flickor som flyttat från landet till staden och hur lätt det är för dem att ”hamna fel”. Därigenom sker också en viss idyllisering av landsbygden som en kontrast mot den hårda och känsllokalla storstaden.

The bright lights of the city are a pretty site to see
Perhaps they're extra pretty to a country girl like me
Temptation waits at every turn and it won't let me be
So mama, when you pray tonight, say a special prayer for me.

I miss your tender goodnight kiss of love and understanding
The goodnight kisses I get now, are cruel and so demanding
So mama when you pray tonight and while you're on your knees
Mama say a special prayer for me.

The nights get cold and lonely when you're faraway from home
And lonely makes it easy for a good girl to go wrong
Evil eyes search through the night for lonely girls like me
So mama when you pray tonight, say a special prayer for me.

Också den senare har temat om landsbygdsflickan som flyttat till storstaden och hamnat snett i livet samtidigt som hon drömmer om sin pojkvän i hemstaden.

From a shack by a mountain stream to a room in New Orleans
So far from my blue ridge mountain home
Oh, the men I meet ain't warm and friendly like the one in old Virginy
They ain't real like my blue ridge mountain boy.

Now I was just a little past eighteen when I came to New Orleans
I had never been beyond my home state line
Oh, there was a boy who loved me dearly but I broke his heart severely
When I left my blue ridge mountain boy.

Oh, life was dull in my hometown lights were out when the sun went down
So I thought city life was more my style little more my style
But nights get lonely away from home and it's easy to go wrong
No the men ain't kind like my blue ridge mountain boy.

New Orleans held things in store things I've never bargained for
And every night a different man knocks on my door
Oh, but late at night when all is still I can hear a whippoorwill
As I cry for my blue ridge mountain boy.

Oh, but I can't ever go back home since the boy I loved is gone
He grew tired of waiting for me to return
They say he'd married last October but I never will get over
Oh, the sweet love of my blue ridge mountain boy.

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 texterna 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 båda sångerna i enlighet med en traditionell föreställning om kvinnan som svag och som ett offer.

I More Than A Share från 1970 lyfter Parton fram kvinnors känslomässiga underordning 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.

I know you well enough to know
You would never admit you were wrong
And you know me well enough to know
I give in 'cause my love is so strong.

If I give an inch and you take a mile
If you tell me to jump well I just ask how high
I've been over backwards to show you I care
'Cause someone must always give more than their share.

Yes, 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. Hur detta skall lösas överlämnar hon emellertid åt lyssnaren att formulera. 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.⁵ Parton har själv pekat på hur hon inspirerades av feministiska texter hos bland annat Kitty Wells och Loretta Lynn.⁶ Men Parton var också starkt influerad av den feministiska tradition och de många texter om starka och självständiga kvinnor som fanns i den appalachanska folkmusiken med vilken hon växte upp.⁷

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. Detta löser han genom att då vända underkastelsen till något för honom själv negativt. Kvinnan betraktas då inte längre som tillräknelig utan blir ett mentalsjukt offer för känslor hon inte kan styra:

In this mental institution, lookin' out through these iron bars
How could he put me in here, how could he go that far
Yes, I need help but not this kind, he didn't love me from the start
But it's not my mind that's broken, it's my heart.

...

When he said he loved another, I was crazy with jealousy
That's 'cause I was crazy over him and I couldn't stand to set him free
And I couldn't stand to lose him and I cried and cried for days
And he said that I was crazy but he just put me in here to get me out of his way
Daddy come and get me.

⁵ Se t ex Curtis W Ellison 1995 s 159, 170

⁶ Stephen Miller 2006 s 81f.

⁷ Stephen Miller 2006, s 55. För innehållet i denna musiktradition se t ex Mary A Bufwack & Robert K Oermann 2003 kapitel 1 och 2. Se också Mats Greiff.

Ändå blir det en man som kvinnan sätter sin tillit till och som ska rädda henne från mentalsjukhusets instängdhet och tvång. Men det är hennes pappa, en man som hon har en helt annat slags känslomässig relation och tillit till.

Övergivnhet är också 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 utgår från 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.

So love me just for what I am don't try to change a thing
And I'll take you just like you are and I'll expect the same
So if you want to love me you must understand all of me
For I'll be movin' on when possession gets too strong.

And I have no control over what I feel inside
And I can't change the way I am and you must be satisfied
So if you think you can't be without place and chance on me
Then I'll be movin' on when possession gets too strong.

Hotet vill hon verkställa om mannen blir så påträngande att han vill kontrollera hennes liv och därmed inskränka på 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. Kärleken och känslorna måste ha en jämlik grund. I ett förhållande skall inte den ena parten vara starkare än den andra. Här finns en annan dimension än i *More Than A Share* eftersom Parton här hotar med att jaget lämnar mannen och därmed inte befinner sig i ett känslomässigt underläge. Här finns med andra ord 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 Women* 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 äktenskapets ingående. På så sätt anknyter hon till temat om kvinnas rätt till 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 med iögonfallande byst och peruk. Genom att stå med en öppen välkomnande famn skapar hon hos lyssnaren en föreställning om den traditionella välkomnande kvinnan.⁸ Me denna gestaltning utgör det radikala budskapet i sången närmast som 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.

Liksom beträffande sångerna på *My Tennessee Mountain Home* förstärks texternas potentiell eller reellt hegemoniutmanande beskrivningar av de karnevaliska dragen hos Parton och i hennes sätt att uppträda. Texter som ifrågasätter gängse genusordning framförs av en kvinna med extremt stor och framhävd byst, trådsmal midja, hård make-up och med en peruk med ett stort blont hårsvall. Om publiken uppfattar både denna gestaltning och texternas innehåll framskymtar något mycket motsägelsefullt och för många obegripligt 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 ett tydligt klassperspektiv när hon besjöng fattiga småbrukares situation utifrån sina egna livserfarenheter. För det andra fanns det en tydlig genusdimension i texter kring ojämlika parrelationer. 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.⁹

⁸ Stephen Miller 2007 s 121.

⁹ Mary Bufwack & Robert K Oermann 2003 s 318f.

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. Filmen är en komedi, men det finns en allvarlig underton. Den utgör en tydlig protest mot det sätt på vilket tjänstemannaarbete hade utvecklats under 1900-talet – men också mot det sätt som manliga överordnade kunde behandla kvinnor på kontorsarbetsplatser med sexuella anspelningar och klappar på stjärten – och är därför samtidigt en trovärdig socialrealistisk skildring.¹⁰ Detta understryks också av den vänsterradikalism som Jane Fonda uttryckte vid denna tid. Hon gjorde då filmer som starkt ifrågasatte både kärnkraften och det genomkommersialiserade kapitalistiska samhället.

Filmens ledmotiv återfinns i sången med titeln *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 sånger där Parton berättat om sin egen uppväxt och erfarenheter från den. I *9 to 5* förenas aspekter på förtryck och exploatering grundat både i klass och i genus. Intressant är också att det förekommer en direkt anspelning på exploatering, att lönearbetarens arbete ger pengar i någon annans – chefens – plånbok. Kanske skulle rent av texten med dess konkreta anspelningar på den klasskamp, såsom den utspelas på den lokala arbetsplatsen kunna platsa på någon svensk proggrupp – till exempel Hoola Bandoola Bands, även om dessa sällan behandlade genusfrågor – 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.

¹⁰ För kontorsarbetets förändring se t ex Mats Greiff, *Kontoristen – från chefens högra hand till proletär. Proletarisering, feminisering och facklig organisering bland svenska industritjänstemän 1840-1950*, Ystad 1992.

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 förtrycket 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. Arbetarklassidentiteten är något att vara stolt över.

Some men find her sexy, some men disagree
But if she's not, it's not because she doesn't want to be
She wears a push-up bra from Freddericks, five inch high heel shoes
Maybelline and Rubinstein, and Avon's best perfume
She's a working girl.

Chorus:

She's a working girl
She is single and free
She's a mother and wife
And she's proud to be a working girl.

Some find her to aggressive, she don't know how to stop
Cause she's the kind that don't look down until it's from the top
She's elegant and stylish, French perfume and a fur
Designer clothes by Halston and Diane Von Furstenburg
And she's a working girl.

Chorus:

She's a working girl
She is single and free
She's a mother and wife
And she's proud to be a working girl.

She has taken her place among the tallest of trees
But she weeps like a willow
When she's brought to her knees
'Cause she's a working girl.

You'll find her dressed according to standard uniform
'Cause she must dress in comfort for the job she must perform
She has so many faces, she wears so many names
She goes so many places and she does so many things
Cause she's a working girl

Parton besjunger inte bara kvinnor och arbete förknippat med dem. En arbetargrupp som i hög grad utmärks av en manlighetskultur är gruvarbetare. Gruvarbetare utgör en proletär grupp med stark anknytning till landsbygd eller småstäder. Därmed tillhör de varken agrarproletariatet eller det klassiska industriarbetarproletariat som skapades genom

industri kapitalismens genombrott. Arbetsvillkoren i gruvor är också delvis unika med arbetet under jord i inestängande miljöer. I *Dark As A Dungeon* sjunger Parton om gruvarbetets dåliga och särpräglade arbetsmiljö. Att gruvan skildras som en fängelsehåla är i sig själv en stark liknelse. 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.

Come and listen you fellows so young and do fine
And seek not your fortune in the dark, dreary mine
It will form as a habit seep in your soul
'Til the blood in your veins runs as black as the coal.

There's many a man that I've known in my day
Who lived just to labor his whole life away
Like a fiend with his dope and a drunkard his wine
A man will have lust for the lure of the mine.

It's dark as a dungeon damp as the dew
The danger is double and the pleasures are few
Where the rain never falls, where the sun never shines
It's dark as a dungeon way down in the mine.

I hope when I'm gone and the ages shall roll
My body will blacken and turn into coal
Then I'll look out the door of my heavenly home
And I'll pity the miners a-diggin' my bones.

It's dark as a dungeon damp as the dew
The danger is double and the pleasures are few
Where the rain never falls, where the sun never shines
It's dark as a dungeon way down in the mine.

Where the rain never falls, where the sun never shines
It's dark as a dungeon way down in the mine...

En annan sång på gruvarbetartemat är *Working Man*. Den finns visserligen inte med på albumet *9 to 5 and Odd Jobs* och ingår därmed inte i den helhet albumet utgör, men den pekar liksom *Dark As A Dungeon* på gruvorna stora arbetsmiljöproblemen och dess hälsokonsekvenser.

It's a workingman I am and I've been down underground
And I swear by God if I ever see the sun
Or for any length of time, I can hold it in my mind
I never again will go down underground

At the age of sixteen years, oh he quarreled with his peers
Who vowed they'd see never see another one
In the dark recess of the mines, where you age before your time
And the coal dust lies heavy on your lungs

It's a workingman I am and I've been down underground
And I swear by God if I ever see the sun

Or for any length of time, I can hold it in my mind
I never again will go down underground

At the age of sixty-four, oh he'll greet you at the door
And he'll gently lead you by the arm
Through the dark recess of the mines, he can take you back in time
And he'll tell you of the hardships that were there

It's a workingman I am and I've been down underground
And I swear by God if I ever see the sun
Or for any length of time, I can hold it in my mind
I never again will go down underground

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 så kallade illegala arbetskraftsinvandrare från Mexico och om hur dessa exploateras för att sedan skickas tillbaka 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.

En annan av albumets cover är *House of The Rising Sun*, som behandlar marginaliserade kvinnors arbete som prostituerade. På så sätt belyses många olika aspekter av arbete och därmed sammanhängande maktordningar.

Fokusförflyttningen 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 fatig lönearbetartillvaro i staden.

Many years you have lingered around my cabin door
Oh, hard times come again no more
Oh, hard times come again no more.

Oh, hush-a-bye hard times, go ye away
'Cause my hungry baby wants a gingerbread cake
Not a cow in the barn yard, no money to spend
Not an egg in the hayloft, no little red hen.

En annan aspekt på proletariseringsprocessen är migrationen av fattiga småbrukare från södern – bland annat bergstrakterna i Appalacherna – till industristäder i norr.¹¹ Det var i första hand manliga arbetare som, i sin strävan att leva upp till rollen som den primäre familjeförsörjaren, försökte finna lönearbete i norr, åtminstone säsongvis, så att man på så sätt skulle kunna ha en möjlighet att behålla sitt småbruk och därmed undvika en total proletarisering. I *Detroit City* tydliggör Parton detta tema, kanske utifrån erfarenheten att hennes egen far en tid arbetade i stadens bilfabriker, men återvändande snart hem eftersom han inte stod ut med de ofria förhållandena

¹¹ Se till exempel Curtis W Ellison 1995, s 10f; James N Gregory, *The Southern Diaspora. How The Great Migrations of Black and White Southerners Transformed America*, Chapel Hill 2005.

You know last night I went to sleep in Detroit city
And I dreamed about those cotton fields and home
I dreamed about my mother, dear old papa, sisters and brothers
And I dreamed about a love who's been waiting there so long.

I want to go home
I want to go home
Oh, how I want to go home.

My kinfoolks think I'm big in Detroit city
From all the letters that I write, they think I'm fine
By day I make the cars but by night I make all the bars
Oh, if only they's just read between the lines.

They'd know I want to go home
I want to go home
Oh, how I want to go home.

You know I rode a freight train north to Detroit city
And after all these years I find I've been wasting my time
Think I'll put my foolish pride on a southbound train and ride
Heading back to the loved ones I left there waiting behind.

Av texten framgår också med all tydlighet de negativa konsekvenser i form av ensamhet och alkoholism som en flytt och splittring av familjen i vissa fall kunde föra med sig.

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 arbetare slavar 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 definitivt inte utgör en traditionell gestaltning av klassmedveten arbetarklass – vänder Parton också i detta avseende upp och ner på världen i en gycklande karnevaliskhet.

Slutord

I inledningen till denna text lyftes Mary A Bufwacks och Robert K Oermans tolkning av varför Dolly Parton har haft sådana nästan osannolika framgångar som country- eller populärmusikartist. De pekade på tre olika faktorer: Partons fascinerande sångröst och låtskrivarförmåga; hennes skarpa intelligens och affärsförmåga; samt hennes starka känsla för social

rättvisa som tilltalar människor över hela världen. Dessa egenskaper är emellertid inte – varken 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.

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 framhävandet av en stor byst, trådsmal midja, hård make-up och det stora 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 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 svårförklarlig, 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 föreställningar 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. 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 näst intill gycklande sätt lever upp till, men samtidigt gycklar med. 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 tona ner

hennes image för att bättre – vad direktören Chet Atkins menade – passa countrypubliken.¹² 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 säkert hennes bluegrasstrilogi från åren runt 2000 stor betydelse genom att de fick nya grupper att lyssna och att ta hennes karnevaliskhet på allvar.

¹² Stephen Miller 2007 s 145.