



# GÖTEBORGS UNIVERSITET INST FÖR HISTORISKA STUDIER

## Talkin' New York

- Kvinnligt och manligt i Greenwich Villages folkmusikkretsar  
runt 1960

Ivar Morgan

*Termin:* VT 2016

*Kurs:* HI1116, Historia, fördjupningskurs, 30 HP

*Nivå:* Kandidatnivå

*Handledare:* Maria Sjöberg



## **Abstract**

**Title:** Talkin' New York – Femininity and Masculinity in Greenwich Villages Folk Music Movement circa 1960

**Author:** Ivar Morgan

**Year:** 2016

**Level:** Bachelor Degree

**Department:** The Department of Historical Studies

**Supervisor:** Maria Sjöberg

**Summary:** This thesis deals with aspects of femininity and masculinity in Greenwich Villages folk music movement during its heyday in the 1960s. The purpose of the study is to challenge the common image of the folk movement as progressive by showing that women were marginalized. By analyzing autobiographies in the light of Michail Bachtin's ideas about dialogical text a general picture emerges that shows that women didn't have the same status as men in the movement. As a matter of fact women were looked upon as less authentic than men, and their main function was to serve them, especially if they were romantically involved. Authenticity was a word of honor and hence women were often looked down upon. The subjects for this study are the following; autobiographies by the musicians Joan Baez, Bob Dylan, Dave Van Ronk, Mary Travers and the artist Suze Rotolo.

**Key words:** Femininity, Masculinity, Greenwich Village, Folk Music, Bob Dylan, Joan Baez, Mary Travers, Dave Van Ronk, Suze Rotolo

## **Innehållsförteckning:**

<b>Inledning</b>	<b>5</b>
Tidigare forskning	6
Syfte och frågeställning	10
Teori och metod	11
Material och kontext	13
Disposition	15
<b>Analys</b>	<b>16</b>
Kvinnor och rörelsen	16
Generella föreställningar om män, kvinnor och stil	25
<b>Sammanfattning, slutsatser och diskussion</b>	<b>30</b>
<b>Referenser</b>	<b>33</b>
Källor	33
Litteratur	33
Lp-skivor	34

## Inledning

I swung on to my old guitar  
Grabbed hold of a subway car  
And after a rocking, reeling, rolling ride  
I landed up on the downtown side:  
Greenwich Village.<sup>1</sup>

På detta sätt beskriver Bob Dylan (1941-) hur han för första gången kom till Greenwich Village, New York, i januari vintern 1961, som enligt *The New York Times* varit den kallaste vintern på 17 år om man ska tro samma låttext.<sup>2</sup> Att Dylan sökte sig just hit är ingen tillfällighet då stadsdelen redan i årtionden lockat musiker, poeter, författare och andra konstnärstyper, delvis på grund av de låga hyrorna i kvarteren runt Washington Square och Fifth Avenues södra ände.<sup>3</sup> På caféerna och klubbarna runt Bleecker och MacDougal Street hade bebopen sett sina glansdagar och i dess kölvatten hade den så kallade beatniklitteraturen skapats vilken var inspirerad av bebopens rappa tempo.<sup>4</sup> Man kunde stöta på beatförfattaren Jack Kerouac (1922-1969) på någon av stadsdelens många barer, förslagsvis Keattle of Fish vilken han ofta frekventerade enligt rockpoeten Patti Smith (1946-).<sup>5</sup>

I slutet av 1950 och början av 60-talet kom dock både jazzen och beatniktraditionen att ge vika för det som brukar kallas ”den nya vågen av folkmusik” då denna sakta men säkert kom att sprida sig över världen med ”the Village” som epicentrum. Musikvetaren Sheila Whiteley menar att denna miljö, vilken förutom att vara inspirerad av folkmusik rymde element av österländsk mysticism, poesi, jazz och droger, kom att spela en speciell roll för hela 1960-talets motkulturella rörelse, vilken här kan definieras som en löst sammanlänkad grupp av unga individer som vände sig mot traditionella moraluppfattningarna och istället slöt upp under begrepp som ”personlig frihet”.<sup>6</sup> Av de många utflöden som mynnade ur denna rörelse kanske hippiekulturen är den mest berömda, men även den svenska proggrörelsen skulle kunna räknas hit.

Det är alltså ”the Villages” viktiga intellektuella och populärkulturella miljö denna uppsats

- 
- 1 Dylan, Bob, *Bob Dylan*, (Columbia 1962), Spår nummer 2 ”Talkin' New York”, vers nummer 3.
  - 2 Sounes, Howard, *Dylan . Biografen*, (Stockholm: Norstedts Förlag, 2001), sid. 85.
  - 3 Sandler, Irving, ”Avent-Garde Artists of Greenwich Village”, *Greenwich Village. Culture and Conterculture*, Beard, Rick & Cohen Berlowitz, Leslie (red.), (New Brunswick: Rutgers University Press, 1993), sid. 321.
  - 4 Sounes, Howard 2001, sid. 86.
  - 5 Smith, Patti, *M Train*, (Glasgow: Bloomsbury, 2015), sid. 8.
  - 6 Whiteley, Sheila, *Woman and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, (London: Routlage, 2000), sid. 22.

ämna ta avstamp ur och då i synnerhet med fokus på dess syn på kvinnligt och manligt. För att studera dessa aspekter närmare och blottlägga det förflutna ämnar föreliggande uppsats ta del av hågkomster, i form av självbiografier, av några av de personer som florerade i ”the Villages” folkmusikkretsar.

## Tidigare Forskning

Forskningsfältet angående aspekter om kvinnligt och manligt i Greenwich Villages folkmusikkretsar är begränsat, vilket är något förvånande då denna historiska miljö är tämligen berömd, inte minst för sin emancipatoriska karaktär.

Det har dock genomförts en del forskning vilken har relevans för föreliggande uppsats. Ett exempel på en sådan är essän ””No man shall control me”. Utmaningar av traditionella föreställningar om manligt och kvinnligt inom countrymusik” vilken, som titeln antyder, utmanar traditionella föreställningar om manligt och kvinnligt inom countrymusik skriven av historikern Mats Greiff. Till skillnad från här föreliggande studie är hans essä skriven med låttexter som huvudsakligt källmaterial, vilket gör att den redan på ett fundamentalt plan skiljer sig från min, vilken utgår från hågkomster. Vidare kan man vid första anblick hävda att den nya typ av folkmusik som kom att göra sig gällande under 1960-talet på ett grundläggande plan skiljer sig från countrymusiken då den förras essens kan ses som revolutionär medan countrymusiken i mångt och mycket utgår från en konservativ världsåskådning. Greiff beskriver hur countryn ofta tillskrivs ”moralkonservatism med hyllande av traditionella maskulinitetsideal och en familjesyn i anslutning till detta”.<sup>7</sup> Essän lyckas dock visa att det i en genre som är fundamentalt rotad i konservatism ibland går att se tendenser till utmanande av traditionella föreställningar, inte minst när det gäller rådande könsmaktsordning.

Brott mot gängse föreställningar sker främst genom låttexter författade utifrån en feministisk attityd av artister som vid första anblick ser ut som om de är en del av den hegemoniska genusordningen. Ett av många exempel på detta är en artist som Dolly Parton (1946-). På omslaget till albumet *Just Because I'm A Woman* (1968) framstår hon på många sätt som en kvinna vilken anammats rådande skönhetsideal. Vidare är titelspåret inspelat med ett mycket karaktäristiskt ”nashvillesound” vilket liknar det flesta låtar inspelade i ”Music City” under det sena 1960-talet. Men ser man närmare på texten Parton skrivit ”utgör det radikala budskapet i sången närmast ett knockoutslag som överraskar lyssnaren”, då den kan tolkas som att den

---

<sup>7</sup> Greiff, Mats, ””No man shall control me”. Utmaningar av traditionella föreställningar om manligt och kvinnligt inom countrymusik”, *Populärmusik, uppror och samhälle*, Berggren, Lars, Greiff, Mats & Horgby, Björn (Red.), (Malmö: Holmbergs 2009), sid. 238.

handlar om kvinnors rätt till sin egen kropp och sexualitet.<sup>8</sup>

Detta är bara ett av många exempel på artister som utmanat det rådande föreställningarna om kvinnlighet och manlighet samtidigt som de själva ”maskerat” sina texter i rådande föreställningar om ”sound” och allmän estetik. Denna typ av maskerat motstånd kopplar Greiff till det som historikern Björn Horgby valt att definiera som *Det Vänsterpolitiska Motståndet*, vilket är en av fyra dimensioner som kan användas för att förstå upproriskhet inom rockmusik och de ungdomskulturer vilka är starkt sammanbundna med den.<sup>9</sup>

De fyra dimensionerna beskrivs något närmare här då alla fyra i viss mån har relevans även i en studie om folkmusik. Det finns element från alla fyra vilka går att applicera på den, förmodligen i mycket högre grad än vad som är möjligt när man talar om countrymusik.

Den första av dessa, vilken finns beskrivna i Horgbys artikel ”Rebellen Elvis och Motkulturella Beatles. Upprorisk rock i USA och Storbritannien 1955-69” definieras som *Rebelliskt Motstånd* och gör sig främst gällande när det gäller att förstå 1950-talets ungdomsrörelse vars symboler bl.a. utgörs av namn som Elvis Presley (1935-1977), James Dean (1931-1955) och Wanda Jackson (1937-). Det bör dock tilläggas att samma tendenser senare gick att tillskriva punken och dess förgrundsgestalter som t.ex. Patti Smith och Johnny Rotten (1956-). Kort uttryckt handlar det om att ungdomen vill forma sina egna liv utan att styras av äldre generationers syn på vad som är anständigt och oanständigt genom att helt uttalat sätta sig upp mot överheten med hjälp av t.ex. avvikande klädsel.<sup>10</sup>

Ett annat sätt att sätta sig upp mot överheten beskriver Horgby som *Karnevaliskt Motstånd*. Här görs liknelser mellan 1960-talets rockkonserter och de medeltida karnevaler den sovjetiske litteraturvetaren Michail Bachtin (1895-1975) uppmärksammade. På samma sätt som folket under medeltiden kunde ”lätta på trycket” under festligheterna innan fastan kunde sextiotalets ungdom ”frigöra sig tillfälligt från den hegemoniska kontrollen och hegemonins föreställningsvärld” då rockkonserterna innefattade element som orgiastisk fest, upp-och-nervänd-värld, kroppslig utlevelse, grotesk realism och våld vilka också går att applicera på karnevalen.<sup>11</sup>

Den tredje dimensionen av uppror Horgby beskriver definierar han som *Motkulturellt Motstånd* vilken inte helt bryter med samhällets hegemoni, men på samma gång inte accepterar den. Det handlar snarare om att skapa en parallellkultur. Till ungdomsrörelser som försökt göra

---

8 Greiff, Mats 2009, sid. 256-257.

9 Ibid, sid. 240.

10 Horgby, Björn, ”Rebellen Elvis och Motkulturella Beatles. Upprorisk rock i USA och Storbritannien 1955-69”, *Populärmusik, Uppror och Samhälle*, Berggren, Lars, Greiff, Mats & Horgby, Björn (Red.), (Malmö: Holmbergs 2009), sid. 20.

11 Ibid, sid. 23.

detta kan mods och senare hippierörelsen räknas.<sup>12</sup>

Avslutningsvis skriver Horgby om *Det Vänsterpolitiska Motståndet*, det fjärde, vilket redan diskuterats i samband med Parton, men det bör tilläggas att det utvecklats ur en ideologiskt formulerad samhällskritik och kan i högsta grad kopplas till folk och protestmusik då denna ofta riktade kritik mot Vietnamkriget och gav sitt stöd åt medborgarrättsrörelsen.<sup>13</sup>

Bägge studierna som diskuterats ovan har relevans för föreliggande arbete då de tar upp ämnen som aktualiseras också i denna studie. Greiffs artikel angående synen på kvinnor inom countrymusik har i någon mån samma syfte som min och härvidlag kan min uppsats ses som ett komplement till forskningen angående könstematik i populärkultur. Vidare kan man säga att Horgbys sätt att kategorisera upproriskhet i mycket hög grad är sammanlänkad med föreliggande uppsats studieobjekt då denna upproriskhet går att koppla samman med 1960-talets Greenwich Village och den rådande bilden av den ”frigjorda” (eng. freewheeling) miljö och ungdomskultur som fanns där. Dessa historiker behandlar dock inte 1960-talets folkmusikväg explicit. Som redan nämnts är forskningsfältet relativt litet, ämnets tangeras dock ibland i musikvetenskapliga studier i förbigående.

I artikelsamlingen *Sexing the Groove. Popular Music and Gender* skriver musikvetaren Charlotte Greig en artikel med namnet ”Female Identity and the Woman Songwriter” vilken delvis behandlar ”den nya vågen av folkmusik” även om det är underordnat artikelns syfte, vilket är att se hur kvinnliga låtskrivare ur olika genrer behandlar ämnet graviditet. Studien tar, precis som Greiffs artikel, sin utgångspunkt ur låttexter och skiljer sig redan här, precis som countrystudien, från min.

Greigs huvudtes är att de teman vilka tangerar moderskap och graviditet i populärmusikens gryning sällan var närvarande. Moderskapet, och aspekter kopplade till det, kom dock att tas upp mer under 1970-talet då kvinnliga låtskrivare och den publik som gillade populärmusik blivit ”vuxnare” och känt sig tvungna att inkorporera dessa teman. Två av de musiker som får exemplifiera detta härstammar bägge två från 1960-talets folk/bluestradition, nämligen Bonnie Raitt (1946-) och Joni Mitchell (1943-).<sup>14</sup>

Artikeln är främst intressant för min uppsats i så motto att den inte ens under rubriken ”The Folk Revival” diskuterar kvinnors situation *per se* utan snarare fokuserar på folkmusikens tradition. Den enda folkmusikern som här används för att driva resonemanget framåt är Peggy Seeger (1935-) vars låt ”Nine Month Blues” får exemplifiera hur ett kvinnligt ämne som

12 Horgby, Björn, ”Rebellen Elvis och Motkulturella Beatles. Upprorisk rock i USA och Storbritannien 1955-69” 2009, sid. 24.

13 Ibid, sid. 26.

14 Greig, Charlotte, ”Female Identity and the Woman Songwriter”, *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, Whiteley, Sheila (Red.), (Cornwall: Routledge, 1997), sid. 169.



gravitet på ett farsartat sätt skämtas bort.<sup>15</sup> Detta korta stycke stärker den hypotes föreliggande uppsats ämnar testa, nämligen att kvinnor var marginaliserade i 1960-talets folkmusikvärld.

En aspekt som egentligen binder samman både Greig och Greiffs texter är att de tar utgångspunkt i det som Horgby definierade som *Det vänsterpolitiska motståndet*, även om Greig gör det omedvetet och Greiff medvetet. Det samma kan sägas om den sista text som här skall diskuteras vilken är skriven av musikvetaren Sheila Whiteley. I Kapitlet "The Times They are A-Changin'. Folk and the Singer Songwriter" från boken *Woman and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity* diskuterar Whiteley kvinnors position i folkrörelsen ur ett musikerperspektiv, alltså de epitet vilka tillskrevs kvinnliga musiker. Eftersom "den nya vågen av folkmusik" hämtade mycket inspiration från äldre inspelningar vände sig lyssnaren vid vad som skulle kunna definieras som "oskolade sångare". Den ljudbild och sångstil man till exempel finner på gamla inspelningar av bluesmusiker som Robert Johnson (1911-1938) och Leadbelly (1888-1949) blev härvidlag helt accepterad och signalerade autenticitet.

I skuggan av denna tradition blev det möjligt för sångare med, i klassisk mening, "dåliga" röster, som Bob Dylan eller Leonard Cohen (1934-) att träda fram, även om Whiteley inte sticker under stol med att deras lyrik också kan ha haft något med deras framgång att göra. När det gäller kvinnliga musiker fokuserades det dock lika mycket, eller kanske till och med mer, på stil som innehåll. Joan Baez (1941-) får här stå som exempel då hon personifierade folkmusikens okommersiella rötter. I synnerhet sättet hon såg ut, långt hår och enkel klädsel, samt plötsliga hopp högt upp i röstregistret vilka ansågs som osofistikerade, och härmed per automatik även okommersiella och äkta.<sup>16</sup>

Vidare kan man säga att Whiteleys studie är den av ovan diskuterade texter som mest liknar min även om hon, i nästan lika stor utsträckning som de andra forskarna, använder olika låttexter som källmaterial. Det finns, mig veterligen, ingen studie som valt att undersöka tematiken kvinnligt/manligt i Greenwich Villages folkmusikkretsar med självbiografier som utgångspunkt.

Som redan nämnts använder samtliga forskare som här diskuterats låttexter som källmaterial. Min studie blir härmed en komplettering till det blygsamma forskningsläge som föreligger för närvarande och behandlar ämnet från ett annat håll då självbiografien i viss mån ger en annan insikt i vad som kan benämnas som "vardagspraktiken" i "the Village", d.v.s. en mer vardaglig kontext än det ideella plan i vilket konsten, alltså musiken och poesin, svävar. Vidare kan man

---

15 Greig, Charlotte 1997, sid. 174.

16 Whiteley, Sheila 2000, Sid. 73.

säga att just denna ”vardagspraktik” blir intressant om man granskar den gängse bilden vilken finns av ”the Village” som en miljö där ”the times they are a-changin’”. Min studie inte bara kompletterar bilden, delvis bryter också mot föreställningen om ”the Village” som en miljö präglad av frigjordhet och emancipation. Detta för oss in på syfte och frågeställning.

## Syfte och frågeställning

”There was music in the cafés at night and revolution in the air” skaldade Dylan i mitten av 1970-talet, förmodligen med tanke på sin ungdomstid i Greenwich Village.<sup>17</sup> Det är just denna bild eftervärlden ofta lämnats med av ”the Village” under 1960-talet, en plats som härbergerade en progressiv och radikal intellektuell miljö, där tankar om revolution och emancipation vibrerade i den luft de bohemer som där verkade andades, förmodligen bl.a. på grund av att de låttexter som där författades hade ett politiskt budskap.

Det är sant att många av de aktörer som var en del av folkscenen delade medborgarrättsrörelsens kamp mot orättvisor kopplade till rasdiskriminering.<sup>18</sup> Vidare är det även sant att folkmusikrörelsen gjorde politiska ställningstaganden av pacifistisk karaktär, kanske främst kopplade till Vietnamkriget, och ord som ”protestsångare” används inte för inte.<sup>19</sup> Hela den ”nya vågen av folkmusik” bygger i hög grad på en äldre tradition där exempelvis Joe Hill (1879-1915) och Woody Guthrie (1912-1967), vilka hade en klar politisk agenda, varit mycket tongivande.<sup>20</sup>

En aspekt som sällan diskuteras, och om vilken det inte finns särskilt mycket forskning gjord, har att göra med könsbetingade hierarkier inom denna rörelse. Denna uppsats syfte är att utmana den gängse bilden av Greenwich Villages folkmusikkrets universalitet, progressivitet och aspekter vilka rör emancipation genom att undersöka den könsmaktsordning vilken var rådande inom den. Med andra ord kan denna uppsats ses som ett ifrågasättande av den rådande bilden av folknikrörelsen som homogen.

Föreliggande uppsats ämnar således utgå från hypotesen att det i denna progressiva intellektuella miljö fanns en patriarkal struktur i vilken kvinnor inte hade lika mycket att säga till om som män. För att undersöka denna hypotes formuleras följande frågeställning;

- Fanns skillnader i bemötandet kvinnor respektive män fick i Greenwich Villages folkmusikrörelse under 1960-talet?

---

17 Dylan, Bob, *Blood on the Tracks*, (Columbia 1975), Spår nummer 1 ”Tangeld up in Blue”, vers nummer 6.

18 Gross, Michael, *Bob Dylan. An Illustrated History*, (New York: Grosset & Dunlap, 1978), sid. 21.

19 Whiteley, Sheila, 2000, sid. 74-75.

20 Greiff, Mats 2009, sid. 238-239.

Uppsatsens fokus är inte att skärskåda alla aspekter av emancipation vilket gjorde sig gällande på folkscenen, inte heller att försöka formulera folkmusikrörelsens politiska program utan snarare att studera aspekter rörande könsligt betingade hierarkier.

## Teori och metod

I samband med studium av självbiografier finns vissa aspekter man måste ta hänsyn till. Den kanske viktigaste kan tänkas röra texten, d.v.s. självbiografen. Jag kommer i detta segment diskutera denna aspekt då den kommer att inverka på de teoretiska, och i viss mån metodologiska, utgångspunkterna i så motto att teorin hjälper till att påvisa det sätt jag läst källorna, grundvalarna för denna uppsats, på.

På liknande sätt som litteraturvetaren Eva Hættner Aurelius gjort kommer jag här ta avstamp i den sovjetiske litteraturhistorikern Michail Bachtin tankar om ”dialogiska texter” vilka presenterades i verket *Dostojevskijs poetik*. Enligt detta sätt att se på språket så kan det vara antingen monologiskt eller dialogiskt. Den monologiska texten, d.v.s. en enstämmig text, är framställd på ett sådant manér att dess upphovsman inte tagit hänsyn till potentiella läsare och ger härvidlag uttryck för *ett* medvetande. En monologiskt text kan t.ex. vara en innehållsförteckning på en konservburk.<sup>21</sup>

Motsatsen till den monologiska texten är den dialogiska, vilken i detta sammanhang är den vi skall intressera oss mest för. Den dialogiska texten är, precis som begreppets namn antyder, i viss mån skapad i dialog med läsaren. Innehållet i dessa texter skapas här i relation till adressatens medvetande. Denne behöver inte nödvändigtvis vara en person utan kan lika gärna vara t.ex. en annan text. Texter som är dialogiska kan i sin tur kategoriseras i tre olika underkategorier. I den första av dessa råder det inte någon spänning mellan författarens intentioner och den tänkte läsarens förförståelse. Läsaren blir då indirekt i viss mån medförfattare, ett exempel på texter av denna karaktär är pastischen.

Den andra av dessa underkategorier definieras av att det ligger ett uttalat motsatsförhållande mellan de två stämmorna, en parodi är ett bra exempel på just detta då humor förutsätter en liknande förståelsehorisont hos avsändare och mottagare. Man tar utgångspunkt i en gemensam referensram, bryter sedan mot den varvid en överraskande och komisk effekt uppstår. Det dualistiska förhållande vilket här skapar komik bygger på att en annans stämma, eller medvetande om man så vill, finns med i ekvationen då det skapas en uttalad spänning.

Självbiografen kan inräknas till en tredje underkategori i vilken de två tidigare beskrivna

---

21 Hættner Aurelius, Eva, *Inför lagen. Kvinnliga självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, (Lund: Lund University Press 1996), sid. 43-44.

blandas. Bachtin väljer att kategorisera denna typ med orden ”den aktiva typen” men även vad han definierar som ”den dolda polemiken”. Idén är här att det skrivna ordet, eller texten som helhet, inte enbart beskriver det objekt vilken det vid första anblick ser ut att göra utan på samma gång, på ett mer latent plan, även beskriver den andra stämmans ord om samma objekt.<sup>22</sup>

Det är alltså viktigt att ha i åtanke när man läser texter att dessa, i det flesta fallen, är skrivna i dialog med läsaren, andra texter eller, som Bachtin skriver ”dialogiska relationer är också möjliga till det egna yttrandet i dess helhet”.<sup>23</sup>

Detta teoretiska grundantagande betyder härmed att kontexten i vilken texter är skrivna är av största betydelse när det gäller att förstå dem. Vidare, i fallet folkniksens självbiografier, betyder det att dessa alla är skrivna i relation till varandra och läsaren. Vartenda yttrande i dessa är alltså omgivna av ”det nät av tysta förutsättningar och kunskaper som omger en utsaga”.<sup>24</sup> Det rör sig alltså om ett abstrakt lager av information vilket kan läsas in i varje specifikt uttalande, ungefär på samma sätt som om man läser om en roman och då redan från början går in i den med en annan förförståelse än första gången man läste den.

Detta leder förstas till att författaren utifrån den givna kontexten författar sitt verk och härmed också i viss mån, medvetet eller omedvetet, författar det med en viss kontext och läsekrets i åtanke.

I en studie likt den här föreliggande blir det alltså kanske snarare den bild av kontexten sådan den tonar fram ur texterna än själva verkligheten som undersöks. Källkritiska problem gör självbiografien till en dålig källa, i klassisk mening, då den förmodligen ofta är tendensiös. Väljer man dock att undersöka kontexten är det min förhoppning att en bild, något av en webersk idealtyp, av verkligheten gällande det aktuella studieobjektet utkristalliserar sig. I och med att vi har att göra med flera olika texter vilka till dels bekräftar varandra, till dels divergerar, kan man tänka sig att den helhetsbild som framträder är mer balanserad än om man använt endast en källa.

Jag går alltså in i mitt källmaterial med grundantagandet att alla dess komponenter är del av samma kontext och hoppas härvidlag alltså belysa just denna.

I avsikt att göra just detta kommer i följande uppsats en kvalitativ textanalys äga rum där vissa teman kopplade till könshierarkiska strukturer kommer att synas närmare.

---

22 Hættner Aurelius, Eva 1996, sid. 44-45.

23 Bachtin, Michail, *Dostojevskijs Poetik*, (Gråbo:Anthropos 2010), sid. 223.

24 Hættner Aurelius, Eva 1996, sid. 18.

## Material och kontext

Det källmaterial som kommer att analyseras för att svara på ovan formulerade fråga utgörs främst av självbiografier författade av aktörer vilka alla var en del av folkmusikrörelsen i ”the Village”. Dessa rörde sig alla i samma kretsar och beskriver den epok då folkmusikrörelsen stod på sin höjdpunkt.

Självbiografierna utgörs av följande; folkmusikern Joan Baezs *And a Voice to Sing With. A Memoir*, Bob Dylans *Chronicles. Volume One*, folkmusikern Dave Van Ronk (1936-2002) och författaren Elijah Walds *The Mayor of McDougal Street. A Memoir*, konstnären Suze Rotolos (1943-2011) *A Freewheelin' Time. A Memoir of Greenwich Village in the Sixties* samt folkmusikern Mary Travers (1936-2009) och journalisten Mike Renshaws *A Woman's Words. Mary Travers*.

Självbiografien som genre blir förstås källkritiskt problematisk, vilket vi redan berört, då denna kan ses som tendensiös. Historikern Björn Horgby visar i artikeln ”Rock som myt och smak” att ”rockmyterna spelar en stor roll för att skapa och omforma identitet”.<sup>25</sup> Artikeln, som främst behandlar rockmusik, har i detta sammanhang viss betydelse då man kan anta att samma tendenser i fråga om mytbildning gör sig gällande även i folkmusik. Även om de författare som här kommer att analyseras, med undantag för Dylan, inte är rockstjärnor kan man anta att de imagemässigt vill visa en bild vilken förskönar dem själva eller, i vissa fall, bidrar till deras egen mytbildning.

För att konkretisera kan Dylan nämnas som exempel. Han ville redan tidigt i sin karriär odla myten kring sig själv. I hans första radiointervju kan man höra hur han berättar att han under många år rest runt i USA med ett tivoli och samlat på sig en arsenal av sånger.<sup>26</sup> Detta var inte sant och kan härmed tänkas vara något han sa i ett försök att verka mer intressant.

Detta problem går dock att kringgå om man istället väljer att fokusera på kontexten istället för att på ett positivistiskt manér försöker blottlägga verkligheten ”som den var”. Vidare kan man säga att den långa tid som gått mellan den aktuella perioden, d.v.s. 1960-talet, och det att självbiografierna skrevs, Baez var först ut med att publicera 1987, också skulle kunna te sig källkritiskt problematiskt men att problematiken i detta aktuella fall inte ter sig lika allvarlig då det är kontexten och i viss mån bilden av den som här blir studieobjektet. Det samma kan sägas om faktumet att två av böckerna är skrivna med hjälp av spökskrivare. Även om källorna inte lämpar sig så bra som som utgångspunkt för den som med stor säkerhet och i detalj vill

---

25 Horgby, Björn, ”Rock som Myt och Smak”, *Populärmusik, Uppror och Samhälle*, Berggren, Lars, Greiff, Mats & Horgby, Björn (Red.), (Malmö: Holmbergs 2009), sid. 266.

26 Santelli, Robert, *Bob Dylan Klippbok 1956-1966*, (Stockholm: Prisma 2005), Intervjun finns på den medföljande cd-skivan, spår 1.

klarlägga exakta skeenden bör de heller inte betraktas som helt frikopplade från verkligheten. Det är rimligt att anta att den helhetsbild som tonar fram förmedlar meningsfull information om miljön och epoken i fråga.

I vilken kontext rör sig då de biografier som här ska studeras närmare? Att svara på spørsmål som detta blir förstås svårt då kontexten självklart utgörs av en mycket större idévärld än vad som går att utläsa ur mitt begränsade material. Ett bra sätt att få en bild av kontexten, och i viss mån nödvändigt moment i en studie likt denna, är att försöka se i vilket syfte de olika biografierna skrevs då detta är en inkörsport till det dialogiska elementet i texterna.

I två av de aktuella fallen synes det som huvudsyftet med texten, i högre grad än de andra, är att bidra till den mytbildning Horgby skrev om, nämligen Dylan och Baez. Denna tendens kanske främst gör sig gällande när man talar om Dylans text då denna aldrig talar om sitt eget syfte. Från sida ett går man direkt in i själva berättelsen, den innehåller alltså inget självreflekterande moment där den analyserar sig själv på en metanivå, t.ex. ett för eller efterord. Dylan är även den av författarna vilken i särklass är mest berömd vilket gör att denne har den största publiken och vars varumärke vinner eller förlorar mest på en publikation av en självbiografi. Vidare kan man säga att kontexten i mångt och mycket, och typiskt nog, är konstruerad runt Dylan då alla de övriga texterna ofta nämner honom. Detta i sin tur gör att också denna studie i viss mån koncentreras runt honom, just eftersom att han agerar som ”navet” för mycket av kontexten. Kanske är detta faktum något som säger en del om den tid och den miljö som här skildras. Trots att mitt fokus ligger på kvinnors situation blir det likväl en man som ställer sig i textens centrum. Detta p.g.a. att källmaterialets starka tendens gör sig gällande.

Det samma gäller Baez vars syfte är att skapa en positiv bild av sig själv även om en stor del av texten, vilken alltid utgår från henne själv, kan sägas vara historien om olika politiska rörelser vilka författarinnan varit en del av, t.ex. Amnesty. Vidare kan man säga att det sätt på vilket Baez skriver i viss mån är det mest personliga då hon ibland övergår till ”du-form” och talar direkt till en specifik person, till exempel Dylan.<sup>27</sup>

Rotolo, som under det tidiga 60-talet var Dylans flickvän under några år, skriver sin biografi med ett något annorlunda syfte. Det huvudsakliga syftet i denna text blir att måla upp en bild av en, som hon såg det, fantastisk tid och plats, vilket också kan vara sagt om Van Ronks text. Rotolo skriver dock uttryckligen att hon genom hela livet tvingats gå i Dylans skugga och en mängd information om henne med tiden blivit förvanskad. Självbiografien ger härmed henne ett utrymme att berätta sin egen historia utan att hela tiden bli definierad av mytbildningen kring

---

27 Baez, Joan, *And a Voice to Sing With. A Memoir*, (New York: Summit Books 1987), sid. 250.

Dylan.<sup>28</sup> Sett genom den Bachtinska teorins raster blir detta ett exempel på hur en ny stämma bryter sig mot den rådande kontextens klangbotten och ny mening uppstår. Rotolos persona var en del av kontexten och då bilden av henne förändras förändras också bilden av helheten.

Travers och Van Ronks texter är bägge utgivna postumt och skiljer sig lite från de övriga texterna då de snarare än att beskriva en människa tenderar att beskriva en rörelse, eller kanske snarare en plats i Van Ronks fall. Travers titel *A Woman's Words* indikerar även att det är en specifik ”kvinnlig” upplevelse som i denna text återges.

## Disposition

Jag ämnar i följande uppsats besvara min frågeställning genom att dela in analysen i två segment. Det första avsnittet fokuserar på det rent faktiska bemötande kvinnor inom rörelsen fick. Även om det är kvinnors situation som står i fokus blir de ofrånkomligt att också tala mycket om männen då dessa på ett högst påtagligt sätt var en del av kontexten. Det andra av dessa behandlar den generella bilden av kvinnligt och manligt i den aktuella miljön. Jag undersöker fenomenen manligt och kvinnligt med utgångspunkt i de immateriella attribut vilka tillskrevs dem. Uppsatsen avslutas med en något friare diskussion i vilken resultaten synas närmare.

---

28 Rotolo, Suze, *A Freewheelin' Time. A Memoir of Greenwich Village in the Sixties*, (New York: Broadway Books 2008), sid. 2-3.

# Analys

## Kvinnor och rörelsen

It [folkmusikrörelsen] was primarily a boy's club. Girls knew their place if they were girlfriends. Even if they were folksingers working their way up just like the guys, their position was not quite the same. That was my take on it.<sup>29</sup>

Detta målande citat av Suze Rotolo sammanfattar egentligen den problematik den här uppsatsen arbetar med. En av de musiker som i allra högsta grad skriver om hur det vara att vara kvinna inom rörelsen och branschen är Mary Travers. Hon var medlem i gruppen Peter, Paul & Mary tillsammans med Peter Yarrow (1938-) och Noel "Paul" Stookey (1937-). Hon beskriver dessa två i ordalag som:

And they were not yet what I would call "liberated men." Nice, a little old-fashioned for musicians, but in all, pretty traditional. Meaning they didn't share power readily. A woman's place in music has always been articulated by a strangely muted voice. [...] Peter and Paul weren't ready to deal with me as an equal.<sup>30</sup>

Just denna "tystade röst" som här ovan diskuteras är en intressant aspekt. Rent generellt dras denna till sin spets när det kommer till pengar. Travers noterar att de flesta artister hon stött på gärna lämnar över sina affärer i händerna hos managers, agenter, advokater o.s.v. istället för att själva lära sig hur branschen fungerar. Denna aspekt gör sig extra märkbar hos kvinnliga artister vilka, enligt Travers, ofta lägger över större delen av sina affärer i händerna på män. Travers går så långt så att hon menar att detta nästan är en betingad reflex hos kvinnliga artister. Många av de män som arbetar inom musikindustrin har ofta en hänsynslös inställning när de förhandlar med kvinnor.<sup>31</sup>

Ett annat exempel på en ojämnhierarki inom Peter, Paul & Mary går att hitta i en beskrivning av själva inspelningsprocessen. De tekniska förutsättningarna för inspelning gjorde att alla instrument måste spelas in på samma gång, det gick alltså inte att som i en modern

---

29 Rotolo, Suze, sid. 273.

30 Renshaw, Mike & Travers, Mary, *Mary Travers. A Woman's Words*, (North Charlestown: Renshaw Associates LLC 2013), sid. 77.

31 Ibid, sid. 42.



studio att lägga på spår för spår. Travers röst brukade ofta låta bäst på den fjärde medans Yarrow och Stookeys gitarrer ofta lät bäst på den 13nde, 17nde eller 18nde tagningen. Detta resulterade i att Travers röst ofta tappade sina bästa kvalitéer då hon vid dessa tagningar slitit ut den. Vid ett tillfälle blev hon något förargad över just detta och bannade sina manliga kollegors ochevalereska inställning till det hela med orden ”Why can't you treat me like a fucking lady!” och rusade ut ur studion, vilket efter den första häpnaden förmodligen av de andra möttes av skratt.<sup>32</sup>

Vidare kan man tolka utläggningen om ”den tystade rösten” helt bokstavligt. Stookey skriver i förordet till ett avsnitt i *Mary Travers. A Woman's Words* som behandlar Travers scenmonologer att deras manager, Albert Grossman (1926-1986), föreslagit att Travers aldrig skulle prata på scen då det skulle förstöra mystiken och sexigheten kring henne. Det föll härmed på Stookey och Yarrow att presentera alla låtar och ta hand om mellansnacket. Något Travers kom att göra i stor utsträckning några år senare.<sup>33</sup>

Joan Baez upplevde även hon något liknande i början av sin karriär. Redan under det tidiga 1960-talet började hon intressera sig för pacifism, vilket är det politiska tema hon främst har förknippats med sedan dess. Mellan låtarna kunde hon till exempel prata om Mahatma Gandhi (1869-1948). Responsen på detta var att hon togs emot som något slags allvetande orakel av de människor som omgav henne. Försöken att inspirera till pacifism skall dock ha varit små, eller obefintliga, de gånger Baez dåvarande pojkvän Michael New gjorde henne sällskap på turnéerna.<sup>34</sup> Tystnaden tycks inte bero på fullt lika uttalade önskemål från News sida som i exemplet med Grossman och Travers, utan verkar snarare bero på mer latent orsaker. Kanske går det att spåra till att New i viss mån ansåg att Baez var smått mentalsjuk och att hon därför inte ville vädra sina åsikter i hans närhet.<sup>35</sup>

Som vi redan har sett i exemplet Travers tycks kvinnliga musiker ofta av publiken ha definierats av sitt eget utseende, alltså förväntats vara sexiga. Rotolo reflekterar också i liknande banor angående folkmusikerna Ian Tyson (1933-) och Sylvia Tyson (1940), vilka hade ett band tillsammans. Om dessa skriver hon att få av folknixen trodde att Sylvia hade något att göra med själva låtskrivarprocessen. Den allmänna uppfattningen var att hennes funktion var att sjunga vackert samt att se vacker ut och att Ian skrev allt material de framförde. Detta trots att Sylvia var mycket aktiv på detta område.<sup>36</sup>

Om man väljer att syna de här anförda hågkomsterna ur ett bachtinskt perspektiv ser vi hur de

32 Renshaw, Mike & Travers, Mary 2013, sid. 36-37.

33 Ibid, sid. 138.

34 Baez, Joan 1987, sid. 73.

35 Ibid, sid. 72.

36 Rotolo, Suze 2008, sid. 138.

aktuella författarna genom sina utsagor ställer sig i opposition mot den vedertagna kontexten i det att de bryter mot den gängse bilden av "the freewheelin' Greenwich Village". Av de exempel som här behandlas kanske främst Travers i sin beskrivning om hur det var att vara kvinna i ett folkmusikband ger det tydligaste exemplet på textens dialogiska medvetande då hennes stämning, förmodligen helt medvetet, utmanar kontexten.

Om folknixen senare kom att intressera sig för politiska frågor som till exempel pacifism var huvudmålet för många av de unga musiker som kom till Greenwich Village i början av 60-talet kort och gott att få ihop pengar till brödfödan. Många av de caféer i vilka man kunde lyssna på folkmusik betalade inte de musiker som spelade och det var kutym att låta en korg gå runt i lokalen där publiken kunde lämna dricks, något de inte alltid gjorde. Dylan beskriver hur han lärde sig ett trick av folkmusikern Richie Havens (1941-2013). Detta trick gick ut på att alltid ha en attraktiv kvinna med sig som kunde gå runt med korgen i lokalen under ens set. Dylan var inte sen på att testa detta trick själv och slog sig ihop med en servitris han kände från folkcaféet Café Wah?. Detta resulterade i att han tjänade mycket mer pengar än på en vanlig spelning, pengar han senare delade med kvinnan. Anledningen till denna ekonomiska uppsving kopplar Dylan till att servitrisen "looked almost naked from the waist up under a capelike coat".<sup>37</sup>

Även Van Ronk lär ibland ha använt sig av denna taktik då det ofta stod en ung kvinna i dörren vid vissa av hans caféspelningar som lirkade med publiken till att lämna lite dricks. Skillnaden mellan dessa bägge exempel är att det i Van Ronks fall tycks ha varit en kvinna som var anställd vid caféet medan Dylan syns ha "anställt" den kvinna som hjälpte honom på eget bevåg.<sup>38</sup>

Redan nämnda exempel ger en bild av att kvinnliga och manliga musiker inte riktigt fungerade på samma villkor, varken i branschen eller rörelsen.

Vidare kan man säga att rådande mentalitet tycks ha placerat kvinnor i rollen som de som omhändertog "genierna", d.v.s. de manliga musikerna och låtskrivarna. Det refererades ofta till flickvännerna med ord som "chicks" eller "old lady" om ett giftermål ägt rum. Giftermål verkar dock sällan ha ägt rum, Van Ronk skriver angående sitt eget äktenskap att han var en av de mycket få som var gifta.<sup>39</sup> Att enbart omtalas som någons "chick" var något som Rotolo inte riktigt kunde tolerera, det fick henne att känna sig som om hon inte var en hel varelse utan snarare som en av Dylans ägodelar. Vid den bestämda tidpunkten, det vill säga ca 1963, kunde hon inte riktigt formulera dessa problem för sig själv, eller andra, eftersom hon ännu inte hade

37 Dylan, Bob, *Chronicles. Volume One*, (London: Simon & Schuster 2004), sid. 17.

38 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah, *The Mayor of McDougal Street*, (Philadelphia: Da Capo Press 2006), sid. 129.

39 Ibid, sid. 160.

tillskansat sig vad hon kallar ”ett feministiskt vokabulär”. I egenskap av någons ”chick” var det förväntat att man skulle brygga kaffe, servera drinkar eller sitta ner tyst och lyssna när männen talade.<sup>40</sup>

Ur ett bachtinskt perspektiv är ovan förda resonemang intressant då det förtydligar det dialogiska elementet i texterna, och härvidlag även kontexten. Då Rotolo här, på en metanivå, reflekterar över den roll som tillskrevs kvinnor visar hon på kontextens föränderlighet och härmed även de dialogiska element vilka gör sig gällande i utformningen av en kontext. Med andra ord ser vi här ett exempel på hur en meningsbärande berättelse skapas ur en utsaga. Den nya förståelsehorisont Rotolo kommit att omfatta senare i livet gör det möjligt för henne att slå an en ny ton i den kontrapunkt hennes berättelse utgör mot den uppfattade kontextens grundackord.

Baez tycks inte blivit bemött på riktigt samma sätt som Rotolo, kanske eftersom att hon i egenskap av ”folkmusikens drottning” åtnjöt en respekt Rotolo inte hade. Det var även utifrån denna position hon spred sitt budskap om fred, vilket inte alltid togs emot med stor entusiasm. Ett exempel på detta går t.ex. att spåra till slutet av 60-talet då Baez tillsammans med sina systrar figurerar på en affisch vilken basunerade ut texten; ”GIRLS SAY YES TO BOYS WHO SAY NO” med syftet att få män att vägra ta värvning i armén.<sup>41</sup> Den lokala feministiska rörelsen tog mycket illa vid sig av budskapet främst eftersom, i Baez ord; ”it said ”girls” and because women shouldn't have to answer to anyone, especially men, not yes or no”.<sup>42</sup> Baez själv beskriver det som att hon inte kunde förstå varför representanterna för kvinnorörelsen var arga och att situationen urartade så att hon sprang fram och tillbaka mellan köket och feministerna som erbjudits lemonad och smörgåsar medan hennes dåvarande make satt och höll låda om de moraliska felen med Vietnamkriget. Under hela konversationen kallade han kvinnor ”chicks”.<sup>43</sup>

Att Baez inte riktigt kan sätta sig in i kvinnorörelsens ståndpunkter kan också bero på att den historiska kontext vilken vi här rör oss i var ganska främmande för tanken på jämlikhet mellan könen. Den stora frågan för de som var politiskt engagerade inom folkmusikrörelsen handlade snarare om Vietnamkriget. Vidare var man mycket nära knuten till medborgarrättsrörelsen och jämlikhet var ett mål för afroamerikaner i ett rastänkande samhälle snarare än för kvinnor i ett mansdominerat. Rotolo väljer att beskriva perioden med ordet ”prefeminism”.<sup>44</sup>

Även Dylan för en diskussion angående kvinnorörelsen i vilken han i viss mån förklarar att

40 Rotolo, Suze 2008. 254.

41 Baez, Joan 1987, sid. 152.

42 Ibid, sid. 152-153.

43 Ibid, sid. 153.

44 Rotolo, Suze 2008, sid. 157.

delar av den är, med hans egen benämning, idiotisk. I de tidningar han läser märker han, runt 1961, att kvinnor alltmer börjar tala om jämlikhet. De olika epitet vilka tillskrivs kvinnor ifrågasätts här starkt. Som exempel för han fram att vissa kvinnor vilka arbetade i butiker inte ville bli kallade "salesladies". Vidare fortsätter han utläggningen med att skriva att verkligheten inte är så enkel att alla kan ha sin egen tolkning av den.<sup>45</sup>

Vi rör oss alltså i en miljö i vilken en debatt om jämlikhet knappt existerar och där kvinnors själva existens definieras av de män med vilka de råkar vara romantiskt involverade. Ett annat exempel på detta går att hitta hos Van Ronk som i sin biografi vid ytterst få tillfällen nämner Rotolo. Detta sker helt i förbigående och hon beskrivs enbart som Dylans "lady".<sup>46</sup>

I oktober 1963 ägde en dylankonsert rum i The Carnegie Hall. Den kom att bli omvälvande för hela hans karriär, och det var här, som Rotolo uttrycker det, han gick från att vara Bobby till att bli Dylan. En metafor som kan tolkas som att det var i detta ögonblick han gick från att vara en vanlig man, Bobby, till att bli Dylan, det mytiska och nästan överjordiska persona han idag i vissa kretsar uppfattas som.

Efter denna konsert ringde folkmusikern Pete Seeger (1919-2014) Rotolo för att uttrycka den stora respekt han kände för Dylan. Samtalet beskrivs som mycket långt och det var Seeger som talade mest. I detta samtal förklarade Seeger hur beundransvärd Rotolo var i rollen som Dylans musa och beskrev henne i ordalag som en "rare soul". Rotolo var mycket smickrad av detta samtal och av de vänliga ord Seeger välde över henne. Hon såg det som en mycket fin gest av Seeger att ta kontakt för att höra efter hur hon upplevde hela den karusell som börjat runt Dylan. Trots att han såg henne som kvinnan bakom den store mannen var hon inte förolämpad.<sup>47</sup> Detta kan förstås bero på den prominenta position Seeger hade inom rörelsen. Rotolo, i likhet med många andra barn uppfostrade i kommunistiska hem, hade redan sedan barnsben fått lyssna på Seeger och därmed lärt sig hysa stor respekt för honom.<sup>48</sup>

När däremot musikologen Alan Lomax (1915-2002) försökte ge liknande komplimanger kände hon sig något stött. Lomax menade att hon var exceptionell i så motto att hon stod vid den geniala poetens sida samt helt osjälviskt satte honom först och brydde sig om hans behov och önsknings. Detta var, enligt Lomax, ovanliga kvalitéer hos kvinnor vid den specifika tidpunkten. Rotolo kände inte alls igen sig i den här beskrivningen utan såg den snarare som en förolämpning, även om den var menad som en komplimang. Angående detta skriver hon; "I didn't see myself as a subservient to my boyfriend or anyone else – nor was this what I aspired

---

45 Dylan, Bob 2004, sid. 89.

46 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 176.

47 Rotolo, Suze 2008, sid. 256.

48 Ibid, sid. 45.

to be”.<sup>49</sup>

Att bli betraktad som Dylans musa gjorde förstås att en mängd människor plötsligt ville komma henne närmare då hon var, som hon själv uttrycker det ”ett steg närmare Gud”, men det innebar även att hon ibland utmålades som hjärtlös då hon inte gjorde det som var förväntat av henne. Vidare uppförde sig människor på ett konstlat vänligt sätt i hennes närhet vilket gjorde att hon kände att hennes egen subjektivitet allt mer försvann i den sfär hon figurerade inom.<sup>50</sup>

Ett bra exempel på hur folk tänkte angående henne går att se om man flyttar fokuset till några månader innan konsertkvällen i oktober 1963. Rotolo hade under några månader bott i Italien för att lära sig italienska, något hennes mor hade arrangerat, förmodligen i ett försök att distansera Rotolo från Dylan. Moderns relation till den senare var förvisso ganska frostig. När Rotolo väl kom tillbaka till ”the Village” märkte hon hur attityden gentemot henne hade ändrats. De musiker och vänner hon tidigare umgåtts med på olika caféer uppträdde plötsligt väldigt kyligt. Anledningen till detta var att det ansågs att hon hade svikit Dylan, den plågade konstnärssjälen och geniet, och agerat helt utan att tänka på honom när hon åkt iväg. Vissa gick till och med så långt att de började sjunga på olika låtar, vilka alla målade upp en hjärtlös älskarinna, som de sade att Dylan skrivit under den tid Rotolo varit borta. Ryktet om hennes kyliga beteende hade rört sig som en löpeld bland folknixen och hon beskriver hur hon överallt sågs som en skurk. Dylan själv var vid detta tillfälle i England för att göra sin europeiska tv-debut så hur de skulle uppträda om han varit med är svårt att veta. Hon var, som hon själv skriver, ”the Barbara Allen to his [Dylans] Sweet William”, vilket är en referens till den skotska 1600-talsballaden ”Barbara Allen”, vilken handlar om en hårdhärtad kvinna.<sup>51</sup>

En annan intressant aspekt värd att diskutera något närmare är det beroendeförhållande i fråga om social status kvinnorna runt Dylan hamnade i. Baez, som efter Newport Folk Festival 1963 blev romantiskt involverad med Dylan, tycks aldrig ha sett sig som ”kvinnan bakom geniet”. Med detta sagt ska det inte förnekas att hon såg Dylan som något av ett geni. Det var till exempel Baez som hjälpte till att göra Dylan känd för en nationell publik genom att låta honom följa med och framträda på hennes turné 1963. När publiken under denna turné, vilken kommit till konserten för att höra Baez bel canto-röst, hörde Dylans smått nasala var den inte alltid så positivt inställd och det hände att de buade varvid Baez genast kom till Dylans försvar och hävdade att de måste lyssna närmare på de geniala texterna. Konserterna, som var stora med den tidens mått mätt, d.v.s. ca 10 000 åskådare, kom att bli ett viktigt steg i Dylans

---

49 Rotolo, Suze 2008, sid. 257.

50 Ibid, sid. 276.

51 Ibid, sid. 197.

karriär<sup>52</sup>

Baez och Dylans förhållande kom dock snabbt att svalna och den turné som Dylan gjorde 1965 i Storbritannien kom att utgöra något slags klimax, eller antiklimax, i denna process. Allt sedan de träffade varandra för första gången, vilket var på folkklubben Gerde's Folk City år 1961, hade det funnits en attraktion dem emellan.<sup>53</sup> Vid denna tidpunkt hade Baez redan spelat in sin första skiva och sakta men säkert börjat överta titeln som ”folkmusikens drottning”, vilken tidigare kanske innehafts av Odetta Holmes (1930-2008), medan Dylan å sin sida fortfarande var totalt okänd. Dylan hyste en beundran för Baez, var vid detta gjorde honom mycket nervös då han han vandrade bort till det bord Baez delade med New och presenterade sig.

Baez å andra sidan kände sig redan som något av en veteran i folkmusiksammanhang upplevde något som skulle kunna definieras som en modersinstinkt gentemot den unge ”urbana hillybillyn”, som hon skälvt uttrycker det. Hon hade egentligen velat bekanta sig närmare med honom redan då, men kunde inte då New var mycket misstänksam mot i stort sett alla män som närmade sig henne. Den andra gången de träffades, vilket också var på Gerde's, tycks Dylan varit mer intresserad av Baez syster Mimi Fariña (1941-2001) då han konstant frågade var hon var, något som gjorde Baez något svartsjuk.<sup>54</sup> Fariña hade vid denna tidpunkt vunnit berömmelse som folkmusiker i egen rätt och var, i synnerhet på den amerikanska västkusten, i viss mån ett lika stort namn som Baez själv.<sup>55</sup>

Den moderliga aspekten i de känslor Baez hyste för Dylan är intressant då denna tycks varit närvarande genom hela deras förhållande. Efter det att de inlett ett kärleksförhållande, vilket, som sagt, skedde någon gång efter Newport Folk Festival 1963 beskriver Baez sina känslor gentemot Dylan så här:

Maybe that afternoon was the closest I ever felt to Bob: his eyes were as old as God, and he was fragile as a winter leaf. He was a Sunday child, fidgeting there on the couch in an oversized jacket and new cuff links, and I was Mom. But I was also sister mystic and fellow outlaw, queen to his jack, and twin underground star.<sup>56</sup>

Det bör även tilläggas att det finns indikationer på att den eftermiddag Baez här beskriver är den samma som hon skaldar om 1975 i en av sina mest berömda låtar, ”Diamonds and Rust”.

---

52 Baez, Joan 1987, sid. 91.

53 Ibid, sid. 83.

54 Ibid, sid. 84.

55 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 115.

56 Baez, Joan 1987, sid. 85.

Bland annat används delar av låttextern i biografien för att beskriva just denna, som exempel kan de manschettknappar som ovan figurerar nämnas. Vidare ägde detta möte rum på ett hotellrum med utsikt över Washington Square, allt i enlighet med den lyrik som presenteras i ”Diamonds and Rust”.<sup>57</sup>

Baez hade i viss mån, vilket redan har nämnts, hjälpt till att lansera Dylan till den stora massan. När hon 1965 blev tillfrågad huruvida hon ville följa med på Dylans turné i Storbritannien tackade hon glatt ja med förhoppningen att han skulle gengälda tjänsten och låta henne sjunga på hans konserter då detta hade varit ett bra sätt att bli presenterad för en europeisk publik. Turnén, vilken finns dokumenterad i filmen *Don't Look Back* från 1967, blev dock inte riktigt som hon hade tänkt sig då Dylan knappt pratade med henne och aldrig lät henne göra honom sällskap på scen. Den cirkus som omgav honom och det kyliga bemötande vilket hon fick gjorde henne ledsen. Dylans blotta närvaro överskuggade hela hennes väsen både som konstnär och människa och alla, med undantag från Dylans nära vän Bobby Neuwirth (1939-), tycks ha struntat i hennes känslor angående detta.<sup>58</sup>

Att Neuwirth här tycks ha uppträtt tröstande är i viss mån något märkligt då det sällan pratas i goda ordalag om honom bland de andra författarna.

Dylan själv beskriver Neuwirth som en ”bulldogg” vars främsta vapen var att han kunde ge sig på vem som helst och på ett spydigt sätt föra ett samtal som fick dem att känna sig osäkra, något han dock aldrig gjorde mot Dylan. Det bör dock tilläggas att Dylan här även talar med viss respekt om honom, han beskrivs till exempel som en renässansman vars personlighet var så intressant att den borde odödliggöras på samma sätt som Kerouac odödliggjorde Neil Cassady (1926-1968) i form av karaktären Dean Moriarty i *On the Road* från 1957.<sup>59</sup>

Van Ronk beskriver på ett ställe den krets Dylan omgav sig av. Denna backade upp honom i alla lägen även om han valde att skapa intriger dem i mellan, bland medlemmarna i denna beskrivs bland annat Neuwirth.<sup>60</sup>

Exemplet Neuwirth blir intressant om man väljer att betrakta det med utgångspunkt i Bachtins teorier. Vi ser här hur Baez, förmodligen på grund av tacksamhet porträtterar Neuwirth som ganska sympatisk medan den kontextuella bilden av honom är negativ. Med andra ord ser vi här hur kontexten inte alltid är homogen och hur en spänning uppstår mellan de olika stämmor, eller medvetanden, vilka är med och skapar den. Baez ställer sig här i opposition till den givna kontexten och utmanar den gängse bilden av Neuwirth, vilken kanske

---

57 Baez, Joan, *Diamonds and Rust*, (A&M 1975), Spår nummer 1 ”Diamonds and Rust”, vers nummer 2 samt 4.

58 Baez, Joan 1987, sid. 96.

59 Dylan, Bob 2004, sid. 48.

60 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 217.

främst skapats genom det oangenäma sätt på vilket han förde sig i *Don't Look Back*.

Dylan och Neuwirth hade under mitten av 1960-talet som vana att hålla hov på *The Kettle of Fish*, alltså samma bar som Kerouac ofta frekventerade. Rotolo beskriver dessa audienser som något deprimerande. Det var ledsamt att se hur människor bugade och gick på tå runt, som hon själv beskriver det, ”the reigning king and his jester”. Allt dessa två uttalade togs som absolut sanning och det epitet Rotolo här tillskriver dem kan sammanfattas, i ett målande citat, som ”so cool, so hip, so cold”.<sup>61</sup>

Kvinnor tycks inte ha varit någon integrerad del vid dessa tillställningar, i alla fall inte på ett intellektuellt plan. Rotolo beskriver hur Dylan vid ett sådant tillfälle sa till henne att hon var en av de två kvinnorna i världen han hyste respekt för, den andra var Sara Lownds (1939-), vilken sedermera via giftermål kom att bära efternamnet Dylan.<sup>62</sup>

Det är dock viktigt att poängtera att det fanns kvinnor vilka var mycket drivande i rörelsen. Ett bra exempel på en sådan är Terri Thal. Thal var under 60-talet gift med Van Ronk och fungerade under denna period även som manager för honom. Under en kort period, innan Dylan träffat den ”Colonel Tom Parker-liknande” managern Albert Grossman, fixade hon även spelningar till Dylan.<sup>63</sup>

Vidare fungerade Thal och Van Ronks lägenhet som ett härbärge för hemlösa folkmusiker, Dylan brukade till exempel under sin första tid i New York ofta sova på deras soffa. Det brukade även festas en del i samma lägenhet, vilket var tillställningar som enligt Rotolo få kvinnor var närvarande vid.<sup>64</sup>

En annan kvinna vilken kan sägas fungerade som en katalysator för rörelsen var tidningsredaktören och science fiction-författaren Lee Hoffman (1932-2007). Under en tid gav hon ut tidningen *Caravan* vilken kan sägas vara det nyhetsorgan i vilket musiker kunde hålla sig uppdaterade om vad som hände på caféscenen. Van Ronk beskriver hur hennes åsikter angående scenen togs på stort allvar. Vidare beskriver han hur hon sågs som något av folkmusikens ”påve”, d.v.s. allvetande. Den för eftervärlden mycket mer kända Izzy Young (1928-), ägaren av affären Folklore Center, vilken kom att bli en samlingspunkt för musiker, trodde enligt Van Ronk att han satt på positionen som folkmusikens ”påve”, men i själva verket togs hans uttalanden sällan på allvar, i alla fall inte i den utsträckningen Hoffmans gjorde.<sup>65</sup>

Vi har i detta avsnitt sett mycket som talar för att kvinnor, rent faktiskt, inte bemöttes på samma sätt som män inom rörelsen. Genom olika redogörelser för hur det faktiskt var att vara

61 Rotolo, Suze 2008, sid. 285.

62 Ibid, sid. 337.

63 Dylan, Bob 2004, sid. 264.

64 Rotolo, Suze 2008, sid. 113.

65 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 66.



kvinnor där och då framtonar en bild av en miljö där patriarkala strukturer dominerar. Med detta sagt bör man inte glömma bort att det också fanns undantag, d.v.s. kvinnor som bemöttes med stor respekt, nyss nämnda Hoffman var en sådan. Detta kan nog också vara sagt om Baez även om det bemötande hon fick i samband med hennes relation till Dylan som i viss mån utplånade hennes subjektivitet, reducerade henne till ett bihang.

## Generella föreställningar om män, kvinnor och stil

Folkmusik har, precis som i princip alla andra musikstilar, inte bara handlat om själva musiken utan även i mångt och mycket skapat identitet i diverse andra uttryckssätt. Politisk världsåskådning och sättet man klär sig på har stor inverkan på hur subkulturen markerar sig mot omvärlden.

Exemplet politik blir här relevant. Den första vågen av den amerikanska folkmusikens essens kan löst definieras som den fackföreningsburna musiktradition vilken växte fram i depressionens USA. Den var djupt politisk. Artister verksamma i denna tradition skrev ofta låtar med ett syndikalistiskt budskap vilket gjorde att de råkade illa ut då McCarthyismen under 50-talet upplevde sina glansdagar. Artisten Pete Seeger blir här ett bra exempel. Han var själv medlem i kommunistpartiet vilket gjorde att han svartlistades från TV, konsertlokaler och klubbspelningar.<sup>66</sup>

Politik är således något man måste ta med i beräkningen när man närmar sig Greenwichkulturen och de folkkniks som levde i den. Men i lika hög utsträckning skulle man kunna säga att rörelsen inte var särskilt homogen. De människor som var verksamma i den kom från alla möjliga bakgrunder och behövde inte nödvändigtvis dela samma värderingar. Rent estetiskt och imagemässigt kanske detta främst kan ses i motsättningarna mellan kommersiell folkmusik, med Harry Belafonte (1927-) i spetsen, vilken var mycket populär på universiteten, och den mer avskalade och ”råa” folkmusiken vars karaktär ofta sågs som genuinare och ofta blev tillgänglig för musikerna via Harry Smiths (1932-1991) *Anthology of American Folk Music*. Den senare är en antologi med allt från appalachisk bergsmusik till deltablues inspelad under 30-talet vilken kom att få kultstatus i folkmusikkretsar när den kom ut 1952.<sup>67</sup>

Även inom den mer renodlade ickekommersiella folkmusiken fanns vissa motsättningar. På de jamsessions som hölls i Washington Square Park varje söndag under 50-talet fanns en tydlig uppdelning mellan så kallade ”bluegrassers”, musiker med rötterna i den amerikanska bergsmusiktraditionen, och ”greensleevers”, musiker som främst utgick från den anglosaxiska

---

66 Rotolo, Suze 2008, sid. 43.

67 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 46.

vistraditionen.<sup>68</sup>

Rent generellt kan man säga att samma spänningar uppstod inom rörelsen när det gäller en sak som kläder. Rotolo slår fast att image betydde allt för folkmusikrörelsen. Dylan brukade till exempel tillbringa lång tid framför spegeln för att få till den perfekta kombinationen av kläder. Vad han egentligen ville förmedla med denna var att han inte brydde sig över huvud taget om kläder och bara gått upp ur sängen och slängt på sig något. Van Ronk, som då redan hade en viss berömmelse till skillnad från Dylan, brukade ofta reta Dylan för hans slitna stil men gav också råd om image. Folkmusik var på väg att bli stort och det var synnerligen viktigt att allt gick till på rätt sätt, även modemässigt.<sup>69</sup>

Om Dylan började odla en luffarorienterad stil iklädd en Woody Guthrie-inspirerad stass var den image Baez odlade något annorlunda och härmed även den bild den stora massan fick av henne. I likhet med Dylan, och kanske Pete Seeger tidigare, mottogs hon både av rörelsen och den stora massan som något av en messiasfigur även om hon aldrig riktigt fick samma *zeitgeiststatus* som Dylan.

Baez fick sitt stora genombrott under den första upplagan av Newport Folk Festival 1959 då hon blev inbjuden av musikern Bob Gibson (1931-1996) att dela hans set. De spelade här bland annat två religiösa sånger och Baez gick på scenen iförd, de finaste kläderna hon någonsin haft på sig, bibliska sandaler, långa flätor, inget smink och enligt henne själv såg hon ut och lät som ”purity itself”. Detta resulterade i att publiken trollbands och att pressen nästa dag beskrev henne i ordalag som ”the Madonna” och ”the Virgin Mary”.<sup>70</sup>

Van Ronk som besökte festivalen och själv såg spelningen skriver att man efter denna kunde känna att det här var Baez stora genombrott och att det var början på något stort för alla folkmusiker. Med andra ord var det här, i sanning, folkmusiken började attrahera en större publik.<sup>71</sup>

På ett annat ställe reflekterar Van Ronk mellan den stora skillnaden mellan Baez och Dylan, och egentligen mellan de flesta kvinnliga och manliga folkmusikerna. Dylan beskrivs här som en sångare som gör det mesta med en ganska obskyr röst, vilken ger autenticitet. Baez å andra sidan har helt andra fördelar som artist. Van Ronk beskriver hur hon egentligen inte är en särskilt duktig sångare eller underhållare, hennes stora fördel ligger i hennes instrument, det vill säga rösten. Van Ronk går så långt så han påstår att han egentligen, rent tekniskt, var en bättre sångare än Baez men att hon hade en del tricks vilka gjorde hennes röst ”elektrisk” för den som

---

68 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 43.

69 Rotolo, Suze 2008, sid. 9.

70 Baez, Joan 1987, sid. 60.

71 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 126.

lyssnade. Baez signaturvibrato beskrivs som ett av dessa.

En intressant reflektion angående detta uttalande går att göra om man återigen ställer det i relation till Bachtins teori. Vi ser här ett exempel på hur Van Ronk i viss mån genom att jämföra sig med Baez försöker att ändra den kontextuella bilden av sig själv. Van Ronk är inte känd för eftervärlden som en extremt driven sångare, vilket Baez är. Genom att, i dubbel bemärkelse, föra in sin egen stämma i kontexten försöker härvidlag Van Ronk måla upp bilden av sig själv som en elyseisk sångare, med andra ord påverka kontexten, berättelsen om musikerna i Greenwich Village, genom att göra sitt eget bidrag till den.

Vidare fortsätter Van Ronk med att förklara att Baez förmodligen, i likhet med de flesta kvinnorna som höll på med folkmusik, inte hade en lika progressiv inställning till sång som männen. Han beskrev henne snarare som en fundamentalist i sammanhanget. Manliga musiker hade, enligt Van Ronk, upptäckt artister som Dock Boggs (1898-1971) och Mississippi John Hurt (1893-1966) medan kvinnliga fortfarande lyssnade på sångerskor som t.ex. Susan Reed (1926-2010). Då männen försökte få sina röster att låta ”tuffare” försökte kvinnorna sjunga bel canto, enligt Van Ronk dålig bel canto i klassisk mening, men ändå bel canto, i ett försök att låta ”söta”. Anledningen till detta spårar Van Ronk till att kvinnorna vill verka attraktiva inför männen vilka var mycket uppmuntrande då de fascinerades av det ”jungfruliga manér” denna typ av sång framfördes på. Baez var långt från ensam med detta. Sångerskor som Carolyn Hester (1937-) och Judy Collins (1939-) hade anammat samma stil. Detta gjorde att dessa fungerade som en länk mellan den mer traditionellt influerade ”ruffa” folkmusikscenen och den kommersiella då deras sångteknik hade mycket gemensamt med de artister och det estetiska uttrycket som varit rådande under 40 och 50-talet.<sup>72</sup>

Dylan å andra sidan delar inte riktigt den uppfattning Van Ronk här presenterar. Han tycker snarare att Baez i jämförelse med många andra kvinnliga artister inte har något flickaktigt över sig. Han liknar henne hellre med äldre bluessångerskor som Memphis Minnie (1897-1973) och Ma Rainey (1886-1939) än något modernare folksångerskor som Peggy Seeger, Jean Ritchie (1922-2015) och Barbara Dane (1927-), d.v.s. den typen av sångerskor Van Ronk menar att Baez liknar snarare än de som stod för en äldre mer renodlat rå folkblues<sup>73</sup>

En annan aspekt som är intressant i Dylans utläggning angående Baez är sättet han beskriver henne rent estetiskt. Han såg ”the Queen of the Folksingers”, som han själv uttrycker det, för första gången på ett tv-program som sändes över hela nationen. Detta var en tid innan Dylan själv flyttat till New York och blivit en del av Greenwichkulturen. Vid denna tidpunkt bodde

---

72 Van Ronk, Dave & Wald, Elijah 2006, sid. 166-167.

73 Dylan, Bob 2004, sid. 254-255.

han i Minneapolis i ett område kallat Dinkytown som hade en liknande cafékultur som ”the Village”. Baez, som efter sin debut på Newport Folk Festival fått sitt stora genombrott hade ungefär samtidigt spelat in sin första skiva och i detta specifika tv-program spelade hon, förutom några låtar själv, ett antal låtar med blueslegenden Lightnin’ Hopkins (1912-1982). Dylan lär ha blivit mycket tagen av Baez uppenbarelse i tv rutan, han skriver att Baez ”was wicked looking – shiny black hair that hang over the curve of slender hips, drooping lashes, partly raised, no Raggedy Ann doll. The sight of her made me high”.<sup>74</sup>

Vidare noterar även Dylan de bibliska kvalitéter Baez själv beskrev i sin utläggning angående pressresponsen efter Newport Folk Festival 1959. Dylan skriver att hon såg ut som en religiös ikon, någon han skulle kunna offra sig själv för, och till råga på allt hade hon en röst som lät som den sjöng direkt till Gud själv.<sup>75</sup>

Dylan lär långt senare, då Baez klippt sitt hår kort, sagt att hon förmodligen skulle sälja mer skivor om hon lät håret växa ut igen.<sup>76</sup> Kvinnor i kort hår tycks dock varit något som irriterade Dylan då han även reagerade när Rotolo anlade en kortare frisyr.<sup>77</sup>

Baez reflekterar själv över sin sångröst i sin biografi. De reflektioner hon gör angående denna tangerar kanske snarare de tankegångar Van Ronk framfört. Som barn sjöng Baez mycket i kör men hade ännu inte utvecklat sitt signaturvibrato. Hon måste ha varit en begåvad sångerska redan då eftersom att hon i körsammanhang sjöng sopran, alt eller tenorstämman beroende vad som behövdes. Det var dock när hon gjorde en audition för ett annat körsammanhang och inte blev antagen som hon bestämde sig för att börja öva på att sjunga med vibrato. Anledningen till detta var att hon hört körläraren anmärka att två tvillingar, vanligen iklädda tröjor av angoraull, hade väldigt ”vuxna” röster. Dessa tvillingar brukade vinna talangjakter på grund av sina kraftiga vibraton.<sup>78</sup>

Med detta sagt är det viktigt att ha i åtanke att Baez förmodligen inte själv ville placeras in i den subgenre av folkmusiken som kan definieras som ”den kommersiella”, även om Van Ronk ger uttryck för sådana tankar. Hon beskriver sitt unga jag som något av en musiksnobb som inte hade någonting till övers för kommersiell folkmusik.<sup>79</sup> När det väl var dags för henne att välja skivbolag stod valet mellan Columbia och Vanguard. Managern Albert Grossman, just den samme, tog med henne till Columbia för ett möte med producenten John Hammond (1910-1987) under vilket hon lovades stora framgångar. I Columbias lokaler syntes guldskivor på alla

---

74 Dylan, Bob 2004, sid. 254.

75 Ibid, sid. 255.

76 Baez, Joan 1987, sid. 242.

77 Rotolo, Suze 2008, sid. 184.

78 Baez, Joan 1987, sid. 29.

79 Ibid, sid. 49.

väggar. Hon valde dock att spela in sin första skiva på det mindre skivbolaget Vanguard, främst eftersom att det var på detta skivbolag som mycket äldre folkmusik med kultstatus hade spelats in.<sup>80</sup> Vidare bestämde hon att ha med en sparsmakad andra gitarr på skivan vid sidan av sin egen, något hon efter mycket eftertanke bestämde sig för att inte vara alltför ”kommersiellt” utan snarare något som höjde musiken (eng. enhanced the music).<sup>81</sup>

Eftersom att vi redan tidigare sett att kvinnorna runt Dylan i viss mån betraktades som musor blir det relevant att avslutningsvis ge två exempel på varför, särskilt med tanke på, vilket vi redan sett, att samma kvinnor i viss mån av rörelsen placerades i Dylans skugga.

Att Dylan inspirerades av romanserna med både Baez och Rotolo är det inte tu tal om. Som exempel skulle man kunna nämna låtarna ”To Ramona” och ”Ballad in Plain D” bägge två från Dylans fjärde skiva *Another Side of Bob Dylan* (1964). I den första av dessa finns vissa formuleringar som lätt går att spåra till Baez. I ett brev skrivet av Dylan till Baez mamma, vars andemening var att Baez blivit romantiskt involverad med Dylan som luktade illa, skrivet på skämt med Baez signerad som avsändare finns några formuleringar som direkt knyter an till ”To Ramona”. Här beskrivs hur Dylan börjar kalla berättarjaget, alltså Baez fast skrivet av Dylan, för Ramona. Andra fraser som dyker upp är ”no use in tryin”, ”crack country lips” samt ”exist”.<sup>82</sup> Vilka alla går att härleda direkt till låttextern.<sup>83</sup>

Vidare kan man härleda i princip alla textrader i den mycket sentimentala ”Ballad in Plain D” till Dylans romans med Rotolo. Det beskrivs till exempel hur berättarjaget har ett mycket komplicerat förhållande till sin kärleks syster och mor. Ett exempel är textraden ”For her parasite sister, I had no respect”, vilken är en direkt attack på Rotolos syster Carla Rotolo (1941-2014).<sup>84</sup> Systemen lär å andra sidan inte hyst några höga tankar om Dylan heller utan lär ha beskrivit honom i ordalag som manipulativ. Både modern och systemen hade redan från början försökt lägga sig i Rotolos och Dylans förhållande.<sup>85</sup>

Låtskrivande och egentligen all form av konstutövande är förstås alltid öppet för tolkning vilket gör lyrik och prosa något vanskligt att använda som material, särskilt om man har i åtanke att Dylan själv, inte alltid till fullo visste vad hans låttexter handlade om. Han lär under den period när han var tillsammans med Baez ha sagt:

---

80 Baez, Joan 1987, sid.61-62.

81 Ibid, sid. 65-66.

82 Ibid, sid. 88.

83 Dylan, Bob, *Another Side of Bob Dylan*, (Columbia 1964), Spår nummer 6 ”To Ramona”, vers nummer 1 samt 2.

84 Dylan, Bob, *Another Side of Bob Dylan*, (Columbia 1964), Spår nummer 10 ”Ballad in Plain D”, vers nummer 4.

85 Rotolo, Suze 2008, sid. 278.

You know, when I drop dead, people are gonna interpret the shit outta my songs. They're gonna interpret every fuckin' comma. They don't know what the songs mean. Shit, *I don't know what they mean.*<sup>86</sup>

Att ändå tala om musor, eller kanske snarare bilden av kvinnor som musor, blir ändå relevant i det här sammanhanget. I synnerhet om man synar Rotolos självbiografi något närmare, vilken på många ställen tar upp situationer då omvärlden ville tillskriva henne kvalitéer som just musa.

Rotolo själv vill inte hävda att några specifika sånger var skrivna om eller till henne då ett sådant uttalande skulle skända konsten. Enligt henne är sånger till för att lyssnaren ska tillskriva sina egna tolkningar på dem. Hon menar att Dylan förmodligen inte skulle kunna ha skrivit vissa låtar om han inte hade känt henne och de bägge hade stort inflytande på varandra under de år de var tillsammans. Angående detta skriver hon; ”It means I served as muse during our time together, and that I don't mind claiming”.<sup>87</sup>

Vi har i detta avsnittet sett att den gängse bilden av kvinnor var annorlunda än den av män. Vidare kan man säga att den autenticitet som i den aktuella kretsen kan ses som ett honnörsord inte på samma sätt tillskrevs kvinnor som män. Det verkar ha funnits en viss förväntan på kvinnor att de i första hand skulle vara vackra och behagliga, något som kunde vara svårt att förena med en kompromisslös, nonkonform uppriktighet och, om man så vill, autenticitet.

## **Sammanfattning, slutsatser och diskussion**

Denna uppsats grundantagande, d.v.s. att det i Greenwich Villages folkmusikkretsar rådde en patriarkal struktur i vilken kvinnor blev marginaliserade, har visat sig ha stöd i materialet. I den kontext som här undersökts fanns stora skillnader i sättet på vilket män och kvinnor togs emot. I studiet av självbiografier framkristalliserar sig snabbt bilden av en hegemonisk könsmaktsordning i vilken manliga aktörer åtnjuter mer respekt, även om det också finns undantag som bekräftar regeln, t.ex. den högt respekterade Lee Hoffman.

Kvinnor marginaliserades och överskuggades ofta av männen. I denna uppsats har främst Suze Rotolo och Joan Baez erfarenheter från sina romantiska förhållanden med Bob Dylan visat att kvinnor, även i fråga om prominenta musiker som i fallet Baez, ofta hamnar i

---

86 Baez, Joan 1987, sid. 86.

87 Rotolo, Suze 2008, sid. 290.

skymundan. Vidare har även studien visat att det rent professionella bemötandet från branschen tycks ha skett på olika nivåer i förhållande till kvinnor respektive män. I denna fråga har främst Mary Travers utsagor varit vägledande.

Musikvetaren Sheila Whiteley har i en tidigare studie visat att det bemötande en folkmusiker fick av publiken skilde sig mycket åt beroende på vilket kön denna tillhörde. I sin studie visar hon att Baez i viss mån togs emot annorlunda än Dylan. Ett behagligt och tilltalande utseende var enligt Whiteley en viktigare tillgång för kvinnliga musiker än manliga, vilket är en utsaga som står i samklang med mina rön. Kvinnliga musiker objektifierades i högre utsträckning än manliga. De senare kunde genom att odla sin ruffiga luffarstil signalera ungefär: ”Jag skiter i vad du tycker om mig”, d.v.s. ”Jag vägrar vara objekt för dig, jag är subjekt, jag är autentisk”. Denna strategi var dock inte möjlig för kvinnorna vilka fortsatt förväntades vara behagliga för männen, alltså objekt. Det ska dock tilläggas att det finns en dubbelhet här. Kvinnornas utseende behövde inte nödvändigtvis stå i samklang med tidens rådande mode, snarare tvärtom. Skönhet, både vad gäller det vokala och det visuella var dock en viktigare komponent i det imagemässiga artistpaketet för kvinnor än för män. Kvinnornas framtoning var ofta ren, enkel och oskuldsfull, en stil som implicit innebar en kritik mot konsumtionssamhället. De praktiserade således på sitt sätt vad Horgby kallar *Rebelliskt Motstånd*. Ett bra exempel på detta, vilket denna studie visat, går att se i beskrivningarna som görs av Baez vars utseende ofta beskrivs som bibliskt, något som bröt med tidens artificiella skönhetsideal. Då hon tydligt tog ställning mot Vietnamkriget och framförde protestsånger praktiserade hon också, i likhet med många andra folksångerskor, vad Horgby kallar *Vänsterpolitiskt Motstånd*. Trots de patriarkala strukturer som rådde verkar Baez och många av hennes medsystrar således inte accepterat en passiv offerroll utan istället så gott det gick uttryckt sin subjektivitet, gjort motstånd. Dock kanske inte så mycket på det uttalat könspolitiska planet. Vidare är det aktuella källmaterialet kluvet i frågan om musikalisk autenticitet. Dave Van Ronk beskriver t.ex. hur Baez flörtar med den så kallade ”kommersiella folkmusiken”, medan Dylan och Baez i denna fråga menar att Baez snarare bör räknas till den autentiska. Autenticitet framställs här som ett honnörsord för rörelsen och brist på det blir härvidlag i rörelsen något icke önskvärt.

Studien har även tagit upp aspekter angående hur det är att bli betraktad som musa. Angående detta är Rotolos erfarenheter de viktigaste. Vi ser här hur att epitetet musa ibland kan vara problematiskt för den som får det. I fallet Rotolo urartade det i att hennes egen subjektivitet helt försvinner i allmänhetens ögon och hur hon själv får stå i Dylans skugga.

En aspekt den här uppsatsen inte tar upp är huruvida man i kvinnliga musikertexter kan se samma typ av vad vi skulle kunna definiera som *vänsterpolitiskt motstånd* av *feministisk*

karaktär vilket diskuterades av historikern Mats Greiff i hans studie av countrymusik och som, om än oberoende av just nämnda studie, även tangeras hos musikvetaren Charlotte Greig. I och med att denna studie främst fokuserar på självbiografier är spörsmål likt detta förstås svårt att svara på då en studie av det slaget skulle kräva ett helt annat material. Frågan är dock intressant och en liknande studie skulle bredda forskningsfältet om, i mitt tycke, en av populärkulturens mest inflytelserika platser under en av de viktigaste tiderna.

Avslutningsvis kan man säga att ingången i ett ganska problematiskt källmaterial gjorts enklare via Michail Bachtins tankar angående dialogisk text. Den största fördelen med denna teoretiska ingång är att den hjälpt till att förtydliga vad mitt egentliga studieobjekt egentligen är, d.v.s. kontexten. Vidare kan man säga att denna insikt hjälpt till i läsningen av källorna då dessa har läst med grundantagandet att de hänger ihop. Att till fullo förstå den kontext i vilken texterna som används i denna uppsats verkar är förstås omöjligt ty kontexten består av tusentals medvetanden, eller röster som Bachtin kanske hade definierat dem som, och bilden av Greenwich Village ändras för varje ny röst som gör sig hörd. Det är dock min förhoppning att bilden, den weberska idealtypen, av rådande könsstruktur i denna kultur som här har presenterats kan ställas i opposition om den gemena uppfattningen om "the Village" som en plats där universalistiska och emancipatoriska tankar hade hegemoni. Uppsatsen har trots allt visat att det fanns rådande maktstrukturer vilka kan beskrivas i ordalag som patriarkala. I ett försök att sammanfatta det här skrivna kan återigen en av Dylans texter återopas då den i viss mån sammanfattar de drag av konservatism vilka var rådande i sättet folkknixen såg på kvinnor;

Can you cook and sew, make flowers grow, do you understand my  
pain?  
Are you willing to risk it all or is your love in vain?<sup>88</sup>

---

88 Dylan, Bob, *Street Legal*, (Columbia 1978), Spår nummer 5 "Is Your Love in Vain? ", vers nummer 4.



## Referenser

### Källor

Baez, Joan, *And a Voice to Sing With. A Memoir*, (New York: Summit Books 1987)

Dylan, Bob, *Chronicles. Volume One*, (London: Simon & Schuster 2004)

Renshaw, Mike & Travers, Mary, *Mary Travers. A Woman's Words*, (North Charlestown: Renshaw Associates LLC 2013)

Rotolo, Suze, *A Freewheelin' Time. A Memoir of Greenwich Village in the Sixties*, (New York: Broadway Books 2008)

Van Ronk, Dave & Wald, Elijah, *The Mayor of McDougal Street. A Biography*, (Philadelphia: Da Capo Press 2006)

### Litteratur

Bachtin, Michail, *Dostojevskijs Poetik*, (Gråbo:Anthropos 2010)

Beard, Rick & Cohen Berlowitz, Leslie (red.), *Greenwich Village. Culture and Conterculture*, (New Brunswick: Rutgers University Press, 1993)

Berggren, Lars, Greiff, Mats & Horgby, Björn (Red.), *Populärmusik, uppror och samhälle*, (Malmö: Holmbergs 2009)

Gross, Michael, *Bob Dylan. An Illustrted History*, (New York: Grosset & Dunlap, 1978)

Hættner Aurelius, Eva, *Inför lagen. Kvinnliga självbiografier från Agneta Horn till Fredrika Bremer*, (Lund: Lund University Press 1996)

Santelli, Robert, *Bob Dylan Klippbok 1956-1966*, (Stockholm: Prisma 2005)

Smith, Patti, *M Train*, (Glasgow: Bloomsbury, 2015)

Sounes, Howard, *Dylan . Biografän*, (Stockholm: Norstedts Förlag, 2001)

Whiteley, Sheila (Red.), *Sexing the Groove. Popular Music and Gender*, (Cornwall: Routlage, 1997)

Whiteley, Sheila, *Woman and Popular Music. Sexuality, Identity and Subjectivity*, (London: Routlage, 2000)

## Lp-skivor

Baez, Joan, *Diamonds and Rust*, (A&M 1975)

Dylan, Bob, *Another Side of Bob Dylan*, (Columbia 1964)

Dylan, Bob, *Blood on the Tracks*, (Columbia 1975)

Dylan, Bob, *Bob Dylan*, (Columbia 1962)

Dylan, Bob, *Street Legal*, (Columbia 1978)