

Hanne Møller

Kvindesange

- ». . . *jeg tror vores holdning kan høres på vores sang*«

Den samlende ramme for de følgende betragtninger er at give et bud på en indkredsning af, hvad kvindesange og kvindemusik på nuværende tidspunkt er for noget. Ved kvindesange forstår jeg ikke kun snævert sange, der er opstået i kvindebevægelsen; jeg tænker det i bredere forstand som sange, der på en eller anden måde er *bettinget af*, at der eksisterer en kvindebevægelse, altså sange, der ikke kunne have set sådan ud foruden en kvindebevægelse.

Især to indfaldsvinkler har her min interesse: dels kvindemusikken set i forhold til den øvrige »politiske musik« med tilknytning til venstrefløjens i bred almindelighed, og dels kvindemusikken set i forhold til musik og sange lavet af kvinder, der overhovedet ikke har nogen forbindelse til kvindebevægelses-sammenhænge.

Indledningsvis har jeg også lige lyst til at præcisere, at mit personlige udgangspunkt for at interessere mig for kvindemusik både er »kritikerens« og den udøvedes.

Nu er der imidlertid nogle vanskeligheder forbundet med at nærme sig emnet kvindesange.

For det første er der det almene problem i at skrive om sange, at de jo har både en tekstlig og en musikalsk side, og man gør sangene uret, hvis man ikke forholder sig til begge disse sider. Hvilket imidlertid er lettere sagt end gjort.

For det andet gør der sig det specifikke forhold gældende hvad angår kvindesange, at de er et ret nyt land, som endnu ikke er blevet undersøgt i særlig stort omfang. Der har mest været tale om nogle mildt sagt ikke særlig frugtbare polemikker i især Information, men også MM, hvor diverse højtråbende kritikere har luftet de gamle krikker fra kvindebevægelsens start endnu en gang. Hvorfor isolerer kvinder sig ved at spille i kvindemusikgrupper? spørger man fra forskelligt hold. De samme personer har man dog ikke hørt hæve røsten og anklage The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Kinks, The . . . for at isolere sig - der er jo ene fyre i de der grupper!

Og der har også været den type angreb, hvor en eller anden stiller sig op på ét ben og remser kvindelige musikere op, som for ad den vej at modbevise, at be-

tegnelsen kvindemusik skulle have noget som helst på sig, »for der har jo hele tiden eksisteret kvindelige musikere«.

Min tanke her er ikke så meget at bevæge mig ind i de informationske og måske aggressionsfyldte polemiske sfærer, men snarere at trække videre på den hammel, som både kvindemusikfestivalen d. 27-30 april 1978 i Huset i København og kvindemusikstævnet d. 8-15 juli 1978 i Drigstrup på Fyn var udtryk for: et behov for at videreudvikle kvindemusikkens indhold og udtryk. (Denne artikel er skrevet sommeren 1978).

Indadtil i den ny kvindebevægelse har sangene hele tiden spillet en stor rolle, først og fremmest som mobiliserende kraftopladning. Det er imidlertid først nu - en 7-8 år efter bevægelsens start - at der er ved at blive udviklet et bredt miljø omkring kvindemusikken, som også fungerer udadtil i en større offentlighed.

Hvad angår *kvindelitteraturen*, så har den på et tidligere tidspunkt gennemløbet den samme udvikling fra at være et temmelig mystificeret og eksotisk fænomen til at være noget nær en institutionaliseret sag - jvf. f.eks., at der under AOF og med vor landsfader Anker Jørgensens velsignelse afholdes et kursus med titlen »Kvindelitteratur«.

Kvindelitteraturens og kvindemusikkens forskudte udvikling vil jeg især forklare ud fra to forhold. For det første er det oplagt, at flere umiddelbart kan udtrykke noget i ord end i sange, for så vidt som det sidste kræver, at man kan spille på et instrument, og det skal mange kvinder først nu til at lære eller genlære. For det andet er det at skrive som oftest en mere individuel beskæftigelse end det at lave musik, på trods af, at kvindebevægelsen er et af de steder, hvor man har gjort mest for at nedbryde den individualistiske kunstnermyte og gøre litteraturen til et fælles redskab. Men immervæk kræver musik i højere grad en form for samspils-miljø, som for kvindemusikkens vedkommende først nu er ved at blive udviklet (jvf. omtalte festival og stævne), og som kvindebevægelsen i de forløbne år har sat muligheden for.

Når man nu skal skrive om kvindemusik, så giver dette forhold den fordel, at man kan trække på nogle af de analyser og overvejelser, der i mellemtiden er blevet gjort omkring kvindelitteratur. I sin inspirerende kronik »Viden og fantasi«¹, der bl.a. omhandler Kerstin Ekmans bøger »Hekseringene« og »Springkilden«, søger Pil Dahlerup således at begrunde, hvorfor hun kalder disse bøger for *kvindelitteratur*:

»Fordi bøgerne er skrevet af en kvinde. Fordi centralfigurerne er kvinder. Fordi synsvinklen og erfaringerne primært er kvindelige. Fordi det kollektive kompositionsprincip svarer til kvindebevægelsens organisationsform: der er ikke et centrum, men mange centre. Fordi den basale kobling mellem de to produktionssfærer er det for øjeblikket først og fremmest kvinderne, der insisterer på. Måske også, fordi kvinder har større muligheder for at blive ægte materialister, der er f.eks. nogle fødsler, nogle børn, noget husarbejde, der redder os fra

bare at *tænke* os til materialiteterne«.

Disse bestemmelser er også relevante i forhold til kvindesange. Angående kvindesange henholder jeg mig her især til det materiale af sange, der er samlet i bogen »Kvinder synger«, som er udgivet af Rødstrømpebevægelsen i København, og hvoraf mange af sangene er indspillet på diverse plader². Det med det kollektive kompositionsprincip gælder i høj grad for disse sange, idet der har været et stort antal grupper og enkeltpersoner involveret i sangenes tilblivelse.

Sangene i »Kvinder synger« er samlet i 7 emnegrupper. »*Sammenhold i dansen gir styrke og mod*« er overskriften på nogle nye og gamle ballader, som dels fortæller historier fra kvinders virkelighed og dels kan bruges til forskellige former for kædedans. »*Vi synger vores egne sange*« består især af sange skrevet til bestemte lejligheder (kvindefestivaler, Femø osv.). »*Vi kræver arbejde til kvinderne*« handler om kvinders typiske vilkår på arbejdsmarkedet: dårlige arbejdsforhold, dårlig løn, kvinder fyres først . . . Beskrivelserne af kvinders udbytning på arbejdsmarkedet suppleres i »*Ingen skal være objekt eller træl*« af sange om udbytningen af kvinder på grund af deres køn: profitgivende menstruationsbeskyttelses- og præventionsindustrier, og kvinders ældgamle valg mellem at sælge sig selv på gaden eller ved alteret (»To bagsider af samme medalje«). I »*Vi gør det private politisk*« stilles den såkaldte privathed til skue, lukketheden omkring privatsfæren brydes således op, og »*Søster jeg har brug for dig*« drejer sig selvsagt om, at kvinder erkender og oplever deres behov for hinanden. Til slut kommer emnegruppen »*Jeg vil ride på stormen*«, det er mobiliserende sange, sange om alternativer, kampsange, der peger fremad.

Som man kan se, kommer sangene rundt om de fleste af kvindeundertrykkelsens væsentlige områder.

På trods af, at sangbogen er et udmærket udtryk for kvindesangenes nuværende udviklingstrin, så mener udgiverne, at de endnu ikke kan sige noget om, hvad der er kvindemusik, det kan først siges, når »vi får mange erfaringer i brugen af sang og musik i forskellige situationer« (s.15).

Sangenes *brugsaspekt*, det at sangene skal være *redskaber*, våben i kampen mod kvindeundertrykkelsen, betones gang på gang. Samtidig understreges det, at sange afspejler en holdning:

». . . jeg tror vores holdning kan høres på vores sang . . . og det er derfor det er så vigtigt at vi har os selv med *hele tiden*, altså at vi aldrig prøver at skyde genvej eller får hovedet foran kroppen«. (s.18).

Denne insisteren på at have sig selv og alle dele af sit liv med i den politiske udviklingsproces synes jeg er kolossalt vigtig, og den har netop noget at gøre med det, som Pål Dahlerup kaldte kvinders »større muligheder for at blive ægte materialister«. Denne holdning, som ligger i både kvindebevægelse og kvindesange, indebærer en enorm styrke i forhold til den øvrige venstrefløj og dens sange. Her er der stadig stor afstand mellem det »personlige«, som man ikke

hører så meget til, dvs. som gemmes i den skjulte privathed, og så det »politiske«, som er de abstrakt-overordnede linjer. Kvindebevægelsen og kvindesangene har i langt højere grad formået at forene disse to sider. Skellet mellem det »personlige« og det »politiske« er mindre, fordi man hele tiden tager sin egen situation op - følelsesmæssigt og reflekteret - og ser den i en større sammenhæng. Dagligdagen er politisk, den enkelte kvindes oplevelse af sit liv er personligt og politisk væsentlig.

Til eksempel kan man sammenligne »Kvindeballade« med Oktobergruppens plade³. På trods af sine musikalske kvaliteter bliver sidstnævnte plade for mig helt uvedkommende, først og fremmest fordi den er så upersonlig. Med undtagelse af en enkelt sang, der kommer i nærheden af gruppens egen sociale situation, så handler sangene om abstrakt set »rigtige« politiske problemstillinger, som man så gør medlemmer af »folket« til talerør for. Jeg tror ikke der er nogen der kan identificere sig med det der folk. Og fordi sangskriverne ikke giver noget af sig selv i deres tekster, så kan de heller ikke fremkalde noget hos mig. Derimod er der flere sange på »Kvindeballade«, som bliver levende og vedkommende, fordi ophavskvinderne intenst har sat noget af sig selv ind på sangene, fordi de har kunnet formulere en oplevelse personligt og samtidig alment; som eksempler »Lesbiske parforhold«, der tekstligt og melodisk er en meget smuk sang, og »Nattesang«.

Derimod synes jeg de mere slagsangs-prægede sange står svagere på »Kvindeballade«, hvilket efter min opfattelse hænger sammen med et generelt problem. Det er karakteristisk for kvindebevægelsen at den i høj grad er en »mobiliseringsbevægelse«⁴, og dette præger også sangene. Der skrives mange kamp- og slagsange, der ofte fungerer godt og stærkt, når de synges i konkrete fællesskabs-situationer. Nu er der imidlertid forskel på en sådan situation, hvor sangen giver udtryk for de tilstedeværendes fællesskabsfølelse, og så at skulle formidle og anskueliggøre denne følelse for andre via plademediet. Plademediet, der i en vis forstand er upersonliggørende, stiller andre krav til musikken, end en fælles situation gør det, og slagsange, der kan give styrke i et fællesskab, kan godt virke hult-postulatoriske på plade, således oplever jeg fx. en sang som »Vi blir fler og fler«.

Faktisk synes jeg, at »Fællessangen« fra den første danske kvindeplade »Kvinder i Danmark« bedre står distancen. Dette tror jeg hænger snævert sammen med den historiske situation, som pladen opstod i. Det var i kvindebevægelsens første tid, og mange kvinder gjorde nye opdagelser af en voldsom styrke, en styrke, som det er lykkedes at overføre til plademediet, også hvad »Fællessangen« angår.

»Kvinder i Danmark« er - også i langt højere grad end »Kvindeballade« - en meget anti-professionel plade hvad angår den teknisk-musikalske side af sagen. Men det meget uprofessionelle præg, der er over musikken, opvejes af den in-

tensitet, hvormed sangene bliver udført. (Dette er ikke noget specifikt for kvindemusik; fx. var guitarteknikken på Bob Dylans først plader jo også temmelig primitiv, men den kraft og intensitet, der lå i sangene, var uforlignelig). På »Kvindeballade« er det teknisk-musikalske niveau nok højere, men hvad angår fællessangene synes jeg intensiteten er mindre.

- Nu griber jeg lidt tilbage til en ende, som jeg indledningsvis havde oppe og vende, nemlig hvilke emner kvindesangene tager op. Som sagt behandler sangbogen »Kvinder synger« mange sider af kvindeundertrykkelsen i dette samfund. Samtidig søger sangene under overskriften »Jeg vil ride på stormen« at vise nogle utopier, nogle alternativer til det nuværende undertrykte kvindeliv. Utopier og visioner er den socialistiske og feministiske kamps drivkraft, både som fremtidsmål og som tilskyndelser til handlinger her og nu, der kan virkeliggøre stykker af utopierne. Mange af sangene beskriver, hvordan vi gennem et stærkt og inderligt kvindefællesskab kan overvinde vanskeligheder og ride på stormen.

Her er det meget opmuntrende at se, at netop sangene om visioner udgør en stor gruppe, »Jeg vil ride på stormen« og »Søster jeg har brug for dig« er bogens største emnegrupper, idet de hver indeholder 19 sange. Jeg har moret mig lidt med at sammenligne dette med en gængs venstrefløjssangbog, Musoc-sangbogen⁵. I denne sangbog udgør kategorien »Sange fra kampen« den største gruppe med 26 sange, tæt fulgt af »Politiseringen af dagliglivet« med 22 sange. Utopi-gruppen, der her hedder »Det kommunistiske perspektiv«, har kun 4 sange, alle fra Agitpop-plader. Nu er sangbøgers emnegrupperinger selvfølgelig ikke uden momenter af tilfældighed, men man kunne godt være fristet til at se det som symptomatisk, at forholdet mellem en venstrefløjssangbog og en kvindeangbog er 4 til 19 hvad angår undfangelsen af utopier.

Det er gennemgående, at kvindefællesskaber, ofte lesbiske, bliver både udgangspunktet for bekæmpelse af kvindeundertrykkelsen og stedet, hvor et ikke-undertrykt liv kan virkeliggøres. I sangen »Alternativ« hedder det fx.:

»du er træt af heterolivet,
vil gerne bli' forløst
her er alternativet:
Bli' dog lesbisk, følg din lyst«. (s.206).

Imidlertid er der i mange af sangene en problematisk og stærk tendens i retning af at bruge et lidt besværgende påkaldt kvindefællesskab som *erstatning* for en egentlig bearbejdnings-strategi over for bla. seksualitetens herskende kvindeundertrykkende former. Jeg mener, det kan godt være en personlig løsning for nogle kvinder at blive lesbiske, men immervæk er den sexuelle undertrykkelse en enormt omfattende del af kvindeundertrykkelsen, og jeg savner meget

nogle formuleringsforsøg i retning af, hvordan vi kan bearbejde den seksuelle undertrykkelse i vores omverden såvel som dens spor i os selv. Kvinder er ikke bare smukke og stærke og intakte, vi er også formet af en opvækst i et samfund, hvor kvinder møder kvindeforagt, lærer behovsfordrejning, selvundertrykkelse, selvhad, bliver narcissister . . . Og så synes jeg faktisk det er at springe over hvor gærdet er lavest, dvs. omgå problemerne, når man fx. siger: »Kvindebevægelsen er mit et og alt,/tanken om manden tja,/den er næsten kvalt« (»Femø-potpourri«, s.62).

En af sangene fra »Jeg vil ride på stormen«, nemlig »Lilith« (s.186 ff), skal anføres som eksempel. Først vil jeg sige, at jeg synes det er en meget skøn sang, jeg elsker at høre den både med Lone Kellermann og på »Kvindeballade«, den svinger godt og er enormt medrivende. Men jeg synes også den indeholder det problem, jeg nævnte ovenfor.

Sangen graver en af de gamle myter op, myten om Lilith, der var i verden før Eva. Lilith var allerede i sving »i tidernes morgen/da det hele started«, hun var aktiv og stærk og glad for livet. Hendes eneste problem var Adam, som »gik/rundt og så så anspændt ud/med hænderne i lommerne,/parat til skud«. Lilith var irriteret over, at Vorherre og Adam hele tiden pressede på for et knald, hun havde andet at lave, »En kæmpe køkkenhave«, og hun ville ikke laves om til noget, hun ikke var. Derfor blev Vorherre sur, og han rev siderne om Lilith ud af den der bog han var ved at skrive til de kommende slægter. Så lavede han Eva i stedet for, »for Adam han skal have /en brud/en sød lille dukke, der/uden at mukke/vil bøje sig i støvet når han/nærmer sig, parat til skud«. Og sådan gik det til, at kvinderne blev splittet i to, Lilith, der var »stærk og syndig«, og Eva, der var »sin skabers ko«, og hvis ikke vi står sammen, »når Herren stikker/hovedet frem«, »så når vi aldrig/videre end/til det lille dukkehjem. . .«

Jeg kan godt forstå, at Lilith er dødtræt af hele tiden at blive presset seksuelt, og at hendes egne lyst ikke bliver aktiveret, når hun ikke selv er med til at definere situationen. Sangen er et godt billede på, at forhold mellem mænd og kvinder som oftest er latent eller åbenlyst voldelige, at der er tale om dominansforhold og ejendomsforhold i stedet for jævnbyrdige og frie forhold.

Men samtidig synes jeg sangen kommer til at placere seksualiteten og driftslivet som *sådan* hos manden, sangen frakender faktisk kvinden et driftsliv. Selv om Liliths lyst forsvinder i forhold til Adam, så skulle den da nødtigt være forsvundet for tid og evighed - det ville i så fald snarere være et tegn på ekstrem undertrykkelse. Jeg synes det er dejligt at høre om stærke kvinder, men i dette tilfælde kan man godt få mistanke om, at styrken ikke er reel, fordi den bygger på fortrængninger, eftersom Liliths driftsliv ikke lader høre fra sig som andet end dette energiske arbejde med den kæmpe køkkenhave (det billede kan selvfølgelig dække over så meget, men det løser stadig ikke problemet om, hvad Li-

lith gør af sin seksualitet).

Den type problemfortrængning, der efter min opfattelse gør sig gældende i »Lilith«, er som nævnt en gennemgående tendens i mange kvindesange. Trille er vel nok den der kommer nærmest mht. i hvert fald at *stille* det problem, hvordan vi kan arbejde henimod nogle ikke-undertrykkende forhold mellem mænd og kvinder, selv om hun selvfølgelig ikke ene kvinde kan løse det problem. Jeg synes hun på en både enkel, personlig og kvindebevidst måde er i stand til at fastholde nogle komplicerede og dobbeltbundne behov, uden ligsom at fornægte de dele af sig selv, som hun ikke på nuværende tidspunkt kan finde ud af, hvad hun skal stille op med. Som eksempler tænker jeg her især på sangen »Hej søster« fra pladen af samme navn og på sangene »Næsten som at finde rav« og »En lille bunke krummer« fra »En lille bunke krummer«⁶. Sidste vers af »En lille bunke krummer« lyder:

»søde lille drøm så blev du nærret
enten jeg så vil det eller ej
se du stikker hovedet frem bag gærdet
og jeg skynder mig at se den anden vej
for drømmen hedder dig og mig og vi to
og jeg ka den udenad
og den ender i en lille fedtet træsko
hvor bunden den er alt for flad
men det tror jeg nok jeg lige nu vil glemme
for jeg ka nemlig stadig høre din stemme
der siger at selv om du nu lige er gået
så kommer du jo snart igen».

- Den tidligere citerede fine formulering fra »Kvinder synger« om, hvor vigtigt det er at have sig selv med hele tiden og aldrig »få hovedet foran kroppen«, synes jeg får et konkret udtryk i mange af Trilles sange.

Emnet kvindesange og kvindemusik vil jeg nu nærme mig ud fra den anden indfaldsvinkel, som jeg nævnte i begyndelsen: kvindesange set i forhold til sange lavet af kvinder, der overhovedet ikke relaterer sig til en kvindepolitisk sammenhæng.

Det er karakteristisk for mange kvinder, der laver musik, at de på en eller anden måde har været nødt til at forholde sig til deres udgangspunkt *som kvinder*, også selv om de står uden for en kvindepolitisk sammenhæng og ikke forholder sig til et sådant perspektiv. Dette tror jeg hænger sammen med, at det at lave musik i en eller anden forstand indebærer at forholde sig til en offentlighed. En *typisk* kvindespecifik socialisation er derimod alt overvejende familierelateret, idet kvinder først og fremmest oplæres til at varetage funktioner inden for fa-

milien og søge deres behov tilfredstillet inden for privatsfærens rammer. Kvinder lærer selvfølgelig også i et vist omfang at fungere på arbejdsmarkedet; men det at fungere i og forholde sig til en offentlighed, som fx. rockmusikere konstant er nødt til bla. for at fastholde deres marked, dette kræver nogle bestemte karakteregenskaber - eller attituder - såsom en veludviklet selybevidsthed, tro på egne evner og frembringelser mm., der ikke umiddelbart falder i hak med den kvindelige socialkarakter under kapitalismen.

Nu kan man jo forholde sig til sit udgangspunkt som kvinde på mange måder; man kan mystificere det, fornægte det, betragte det som en hindring, osv. Patti Smith er et eksempel på en kvindelig musiker, der i høj grad har betragtet sit køn som en hæmmende og nedværdigende omstændighed. I 1967 skrev hun i digtet »Female«: »Ever since I felt the need to choose I'd choose male. I felt boy rythums when I was in knee pants. So I stayed in pants. I sobbed when I had to use the public ladies room. My undergarments made me blush. Every feminine gesture I affected from my mother humiliated me«. ^{7*}

Skønt Patti Smith på ingen måde kan beskyldes for at lægge kvindepolitiske synspunkter for dagen i sine sange, så er hun faktisk udmærket klar over, at hendes aktive og i øvrigt ret så ambitiøse forhold til rockmusikken indebærer et brud med den traditionelle kvinderolle:

»I don't like categorizing stuff, but women's roles all through history have been to act as hierophant or someone who's guarded the secrets or guarded the temple. I'm a girl doing what guys usually did, the way that I look, the goals and kinds of things I want to help achieve through rock. It's more heroic stuff and heroic stuff has been traditionally male. Like Hendrix and Jim Morrison and all those people« ^{8**}.

Som Patti Smith har også Joni Mitchell forholdt sig til sin situation som kvinde og kunstner, men hvor Patti Smith har hadet og gjort oprør mod de begrænsninger, som kvinder samfundsmæssigt er underlagt, ved nærmest at søge at tilegne sig en mandlig kønsidentitet, så er Joni Mitchells musikalske produk-

* De følgende danske oversættelser skal ikke forestille andet end en nogenlunde rimelig meningsmæssig gengivelse; jeg forsøger altså ikke at »gendigte« sangteksterne.

»Lige siden jeg har følt et behov for at vælge, har jeg valgt det mandlige. Jeg følte drengenes rytme (?), når jeg gik i korte bukser. Så derfor blev jeg ved med at gå i bukser. Jeg hulkede, når jeg var nødt til at benytte et offentligt dametoilet. Mit undertøj fik mig til at rødme. Jeg følte mig ydmyget af ethvert feminint træk, som min mor påvirkede mig med«.

** »Jeg kan ikke lide at kategorisere, men hele vejen op igennem historien har kvindernes rolle været at agere hierofanter, dvs. dem der vogter hemmelighederne eller vogter templet. Jeg er en pige, der gør de ting, som fyre normalt har gjort, den måde jeg ser ud på, de mål og ting og sager jeg vil hjælpe med at nå frem til gennem rock'en. Det er nærmest nogle heroiske ting, og heroiske ting har traditionelt været mændenes område. Fx. Hendrix og Jim Morrison og alle de folk der«.

tion i høj grad en - ofte smertelig - udforskning af, hvad hendes udgangspunkt som kvinde indeholder.

Jeg vil her komme nærmere ind på Joni Mitchells produktion⁹. Af to grunde. Den første er min personlige lyst, jeg holder utrolig meget af Joni Mitchells sange, især nok pladerne »Blue«, »Court and Spark« og live-LP'en »Miles af Aisles«, der som helhed er de plader jeg bedst kan lide, men der er også mange virkeligt gode numre på de øvrige plader.

Den anden grund har at gøre med, at Joni Mitchell rammer ned i et tomrum, som kvindesangene efterlader. Kvindesangene tager nok mange områder af kvindeundertrykkelsen op, men som oftest er det så at sige kun den »ydre« del af undertrykkelsen, der behandles. Som jeg søgte at vise med eksemplet »Lilith«, så er der en tendens til, at kvindesangene kun tager de problemer op, som man med sin kvindepolitiske og rationelle bevidsthed kan anerkende. De mere - jeg havde nær sagt - suspekter, dvs. irrationelle følelsesmæssige og seksuelle behov, der ikke altid forholder sig som ens kvindepolitiske bevidsthed siger de skal, er sjældent genstand for bearbejdning i kvindesange.

Joni Mitchell tager gang på gang det modsætningsforhold op, som hun oplever mellem på den ene side følelser og behov og på den anden side bevidsthed og intellekt. Den ofte meget konkrete måde, hvorpå Joni Mitchell er i stand til at omsætte sine personlige erfaringer til sange, kan godt minde om Trilles måde at lave sange på. Kort og fortættet kan en sang give et billede af nogle egentlig ret komplekse oplevelser.

Men hvor der i mange af Trilles sange ligger en styrke og en vej frem i fællesskabet, i troen på, at vi sammen kan overskride vore mødres isolerede og dermed svage og udsatte position (»Mors lange cykeltur«, fx.), dér kan Joni Mitchells sange godt være deprimerende udsigtsløse i deres gentagne gennemspilning af et tema med variationer: umuligheden af at realisere den frihed, hun længes efter.

Joni Mitchells projekt er først og fremmest en slags individuel selvrealisering. Det synes jeg absolut ikke er noget dårligt projekt, men samtidig synes jeg lige præcis hendes produktion viser umuligheden af dette projekt, hvis det ikke indgår som et led i en kollektiv frigørelsesproces. Joni Mitchell søger at realisere både sine behov og sin frihed i forhold til individuelle mænd, og det strandede gang på gang, fordi behovene for kærlighed og behovene for frihed modarbejder hinanden.

Eftersom man med føje kan mistænke Joni Mitchell for at lide af det, derovre på stævnet i Drigstrup gik under navnet Le-syndromet¹⁰, så er der oplagt ikke meget basis for at bearbejde problemerne inden for forholdene til de forskellige mænd. Selv om hun kan beskrive sin tiltrukket af disse mænd med både ironi og selvironi, så ophæver det jo ikke problemet: »I know you don't like weak women, you get bored so quick,/and you don't like strong women

'cause they're hip to your tricks./It's been dirty for dirty down the line/but you know I come when you whistle, when you're loving and kind«* hedder det fx. i »You Turn Me On, I'm A Radio« fra »For the Roses«.

Samtidig er Joni Mitchells syn på andre kvinder meget traditionelt. Med et udtryk fra »Kvinder synger« betragter hun altovervejende andre kvinder som »modmennesker« (s.124), og ikke som medmennesker. Andre kvinder er som regel nogen, der står i vejen for et forhold til en mand, de er rivaler og konkurrenter: »And I only say »Hello«, and turn away before his lady knows/how much I want to see him./She removes him, like a ring to wash her hands,/she only brings him out to show her friends./I wanna free him«**. (»He Comes for Conversation« fra pladen »Ladies of the Canyon«). Der er ikke nogen forestillinger om, at en eller anden form for kvindefællesskab kunne være et sted, hvor man kan bearbejde problemer og oparbejde styrke og handlekraft sammen.

Således fastholder Joni Mitchell realiseringen af sig selv og sin frihed som et personligt og individuelt projekt, og dermed fastholder hun sin isolation. Hvad hun også fastholder er problemerne.

Det her skitserede spor vil jeg senere forfølge. Men først vil jeg prøve at give et overblik over hendes musikalske udvikling såvel som over hovedtemaerne i hendes sange.

Musikalsk set er der en utrolig spændvidde i Joni Mitchells produktion. På de første plader ligger hendes sang mest i forlængelse af denneher hyperfeminine folkesangertradition, lidt à la Joan Baez. Samtidig er hendes akkompagnement også næsten puritansk akustisk og enkelt, mest guitar, men på »Ladies of the Canyon« er klaver også fremtrædende. (Hun spiller selv guitar og klaver, og i øvrigt også »mountain harp«).

På »Blue« begynder der at ske noget. Rytmen går mere over i rock, en udvikling, som var blevet antydet med »Big Yellow Taxi« fra den forrige LP. Hun får backing-musikere med på nogle af numrene, således spiller fx. Stephen Stills med på »Carey«, og James Taylor spiller guitar på flere numre, blandt andet pladens åbningsnummer »All I Want«. Fremfor denne meget yndige sang, der karakteriserede de første plader, er der her mere dybde i hendes stemme, som både er utrolig udtryksfuld og spænder over et stort register. Samtidig indeholder dette album nogle af hendes smukkeste melodier (»Alle I Want«, »Carey« og den enormt dejlige »A Case of You«).

- * »Jeg ved du ikke kan lide svage kvinder, for de keder dig med det samme, og du kan ikke lide stærke kvinder, for de gennemskuer dine tricks. Det har været en beskidt affære hele vejen igennem men du ved jeg kommer når du kalder, når du er kærlig og sød«.
- ** »Og jeg siger bare »davs« og vender mig om, før hans dame finder ud af, hvor gerne jeg vil være sammen med ham. Hun fjerner ham ligesom en ring for at vaske sine hænder, hun tager ham bare med ud for at vise ham til sine venner. Jeg vil befri ham«.

»Court and Spark« er nok den mest rockede af hendes plader, og mange dygtige musikere medvirker i den elektriske backing. Pladen indeholder bla. det fremragende rocknummer »Raised on Robbery«.

På »The Hissing of Summer Lawns« er der stærke elementer fra jazzmusikken, og de seneste to plader har den elektriske jazz-rock som væsentligste inspirationskilde - det er ikke for ingenting, at Weather Report-bassisten Jaco Pastorius, der er blevet berømt bla. for sit karakteristiske syngende spil på båndløs bas, medvirker her. På disse seneste plader arbejder Joni Mitchell også i stigende grad med sin stemme som et instrument.

Jeg synes det er meget spændende, at Joni Mitchell udforsker så mange forskellige musikalske områder, og der er også kommet nogle fine numre ud af hendes arbejde med den friere rytmiske musik, således fx. »Refuge Of The Roads« på »Hejira« og »Overture - Cotton Avenue« fra »Don Juan's Reckless Daughter«. Samtidig med at disse plader rytmisk set er meget spændende, så er de også sværere tilgængelige, blandt andet fordi der er en tendens til, at melodierne opløser sig. Og jeg kan godt savne nogle af de stærke melodier fra hendes tidligere plader (fx. »Both Sides Now« fra »Clouds«, »Big Yellow Taxi « og »Circle Game« fra »Ladies of the Canyon« plus de tidligere nævnte); men måske spiller den melodiske side så stor en rolle for mig, fordi jeg selv spiller et udpræget melodiinstrument.

Ud over at være dygtig til at lave musik kan Joni Mitchell skrive poetiske og billedrige tekster. Undertiden har billederne en irriterende tendens til at tippe over i det kryptiske og svært genneskuelige, de ligesom mister deres funktion i forhold til sangens indhold. (Imidlertid er det nok ingen tilfældighed, at fx. Dylans hemmelighedsfulde billeder er blevet endevendt for tolkningsmuligheder, mens Joni Mitchells tekster som regel hastigt forbigås i anmeldelser ol.).

Temamæssigt har jeg forsøgt at opdele teksterne i tre hovedgrupper.

Joni Mitchell begyndte at lave plader i slutningen af 60-erne, og hun befandt sig på dette tidspunkt i Californien, hvortil hun var flyttet fra sit hjemland Canada. Dette sætter sit præg, idet ikke mindst disse første plader er inspireret af hippiekulturens og fredsbevægelsens freds- og kærlighedsetik. Hendes sang »Woodstock« om festivalen af samme navn er et godt eksempel på dette tema.

Et andet tema, der er genstand for refleksion i en del sange, er (modsatnings) forholdet mellem frihed og det at sælge sin kunst som en vare. Som succesrig kunstner lever Joni Mitchell på et højt materielt niveau, hvilket både giver hende frihed fra økonomiske bekymringer, men samtidig binder og indsnævrer hendes liv og hendes musik i ganske bestemte baner. Sangen »He Played Real Good for Free« handler fx. om dette. Hun fortæller, at hun har sovet på et fint hotel og er på vej ud i byen for at købe smykker. Mens hun står og venter på grønt lys, er der en mand på den anden side af gaden, der står og spiller dejligt på klarinet, helt gratis. Hun selv spiller for at tjene penge, og det foregår de dyre

steder, hvortil hun ankommer i en sort limousine og med to bodyguards. »And I play if you have the money or if you're a friend to me«*, men fyren med klarinetten står bare der og spiller virkelig godt på gadehjørnet. Skønt - eller fordi det er gratis, er der ingen der standser for at lytte, for folk kender ham ikke fra T.V., og så tror de ikke der er noget ved det.

Hendes foretrukne tema drejer sig om det, som jeg tidligere var inde på: behovet for frihed og selvstændighed, der konstant kolliderer med behovet for »romantisk« kærlighed og tryghed inden for forholdet til en mand. Det har hun skrevet mange sange om. I forbindelse med dette tema kommer hun i »Let the Wind Carry Me« ind på forholdet til forældrene, hvor faderen altid har bekræftet hende, mens moderen kun interesserer sig for rengøring og i øvrigt mener, at hun har spoleret sin datter: »she blames herself but Papa he blesses me«**. Hun prøver at forklare moderen sine frihedslængsler, der undertiden bliver indhentet af ønsket om at stifte familie:

»It's a rough road to travel, Mama let go now,
it's always called for me.
Sometimes I get that feeling
and I wanna settle and raise a child up with somebody.
I get that strong longing
and I wanna settle and raise a child up with somebody,
but it passes like the summer, I'm a wild seed again;
let the wind carry me«***.

I sin bog om »Kvindelitteratur og kvindesituation« har Anne Birgitte Richard et sted en formulering, der ganske vist handler om Tove Ditlevsen, men som også passer ganske godt på Joni Mitchell: »For kvindeskikkelserne, for digtenes kvindelige jeg er manden og kærligheden det stadige centrum - og det stadige traume. Kærligheden som livets mening er skæbnen for kvinden, men samtidig en umulighed. Der biver et spring mellem kærligheden som psykisk nødvendighed og social umulighed«¹¹.

For Joni Mitchell består kærlighedens psykologiske nødvendighed og sociale umulighed i, at den ikke kan indfri de modsatrettede længsler, hun søger tilfredsstillet. Kærlighedsforholdet bliver på et eller andet tidspunkt en hindring

* »Og jeg spiller hvis du har penge, eller hvis du er en af mine venner«.

** »Hun giver sig selv skylden, men far han velsigner mig«.

*** »Det er en hård vej at gå, mor giv nu slip, den har altid kaldt på mig. Nogen gange får jeg den følelse, at jeg vil slå mig ned og få et barn med en eller anden. Jeg får en stærk længsel efter at slå mig ned og få et barn med en eller anden, men det forsvinder ligesom sommeren, jeg er et vildt frø igen; lad vinden føre mig med sig«.

for hendes frihed, hvorfor det opløses - for senere at genopstå i en ny skikkelse. »We love our lovin' but not like we love our freedom«*, siger hun i »Help Me«.

De behov, hun søger indløst i et forhold, er både behov for tæthed, nærhed og tryghed, og samtidig også behov for bekræftelse: »He makes friends easy, he's not like me,/I watch for judgement anxiously«** (»Car on a Hill«). Men dette konstante behov for bekræftelse i, at hun er elsket, forhindrer netop realiseringen af det hun ønsker: en mindre snærende og besiddende form for forhold.

Det går igen og igen, hvordan hendes altopslugende behov, hendes grådighed og begærlighed (»greed«), hendes jealousy blokerer en fyrs kærlighed (»Jealous lovin'll make you crazy«*** (»Just Like This Train«)) og - først og fremmest - tynger hende selv, gør hende svag og ufri: »it is not easy to be brave,/to walk around in so much need,/to carry the weight of all that greed«* (»Shades of Scarlett Conquering«).

En af de sange, der bedst gennemspiller dette tema, er »All I Want« fra »Blue«. Den handler om denne »double-bind« mellem behovet for kærlighed og hadet til den anden i forholdet på grund af den personlighedsopløsning, som kærligheden indebærer for hende: »Oh I hate you some, I hate you some,/I love you some./Oh I love you when I forget about me«**.

Hun ønsker en kærlighed, der får hende selv til at udfolde sig frit, danse, føle glæde, blive stærk: »I wanna be strong, I wanna laugh along,/I wanna belong to the living./Alive, alive, I wanna get up and jive,/I wanna wreck my stockings in some juke box dive«***, og senere, i vers 3: »I wanna have fun, I wanna shine like the sun«*. Samtidig ønsker hun at være elsket af ham, at opfylde hans behov, at hendes behov for ham skal være lig med hans behov for hende, hun ønsker at få ham til at føle sig fri: »I wanna talk to you, I wanna shampoo you,/I wanna renew you again and again;« . . . »I wanna be the one that you

- * »Vi elsker vores kærlighed, men ikke lige så meget som vi elsker vores frihed«.
- ** »Han har let ved at få venner, han er ikke ligesom mig, jeg holder ængstelig øje med deres bedømmelse«.
- *** »Jaloux kærlighed vil gøre dig skør«.
- * »Det er ikke let at være tapper, at gå rundt med så mange behov, at bære vægten af alt dette begær«.
- ** »Åh jeg hader dig meget, jeg hader dig meget, jeg elsker dig meget. Åh jeg elsker dig, når jeg glemmer mig selv«.
- *** »Jeg vil være stærk, jeg vil le højt, jeg vil høre til blandt de levende. Fuld af liv, fuld af liv vil jeg rejse mig op og danse, jeg vil ødelægge mine strømper i en eller anden juke box-beværring«.
- * »Jeg vil ha det sjovt, jeg vil skinne som solen«.

wanna see,/I wanna knit you a sweater, wanna write you a love letter,/I wanna make you feel better,/I wanna make you feel free«**. Hun ønsker, at deres kærlighed skal kalde det bedste frem i dem begge to: »All I really, really want our love to do/is to bring out the best in me and in you too«***.

Det mislykkes imidlertid at realisere dette, han sårer hende, og så sårer hun også ham. Sangens forklaring på dette er hendes jalousi og begærlighed, som ødelægger den glæde, der *kunne* være (»Oh the jealousy, the greed . . . it undoes all the joy that could be«)*. Jeg forstår dette sådan, at hun ikke både kan elske ham og fastholde sig selv, sit eget jeg. Hendes forslugne behov får hende hele tiden til at stræbe efter at udviske alle grænser mellem hende og ham, at gå i ét med ham. (Dette kaldes også narcissistiske behov). Således er hun konstant uendeligt sårbar, fordi hendes behov og deres tilfredsstillelse er flettet totalt sammen med hans behov, hun kan ikke skelne.

Og også denne gang ender hun alene, på jagt efter et Sesam Sesam, der kan flytte på disse strukturer: »I am on a lonely road and I am traveling,/looking for the key to set me free«**.

I sin tidligere omtalte kronik om Kerstin Ekmans bøger skriver Pil Dahlerup, at begrebet »hekseringe« symboliserer de seksuelle og sociale tvangsmønstre, som kvinder følger. Med Kerstin Ekmans symboler kan man sige, at Joni Mitchell giver nogle gode skildringer af de seksuelle og sociale hekseringe, hun befinder sig i. Men med det udgangspunkt, hun har, kan hun ikke finde nogen »springkilde«, vejen ud af dem.

Sange (såvel som litteratur) af kvinder, der sandfærdigt afsøger hekseringene, er ikke desto mindre vigtige som erfaringsmateriale (blandt andet), også selv om de - som fx. Joni Mitchell - hverken *direkte* gør op med vores hekseringe eller forsøger at finde veje til reelle alternativer. For vi må kende hekseringene og al deres væsen, hvis vi vil sikre os, at springkilden falder på et tørt sted.

** »Jeg vil tale med dig, jeg vil vaske dit hår, jeg vil forny dig igen og igen;« . . . »Jeg vil være den du gerne vil være sammen med, jeg vil strikke en sweater til dig, skrive et kærlighedsbrev til dig, jeg vil få dig til at ha det bedre, jeg vil få dig til at føle dig fri«.

*** »Alt hvad jeg virkelig, virkelig ønsker vores kærlighed skal gøre er at få det bedste frem i mig og også i dig«.

* »Men jalousien og grådigheden . . . ødelægger al den glæde, som *kunne* være der«.

** »Jeg er på en ensom vej og jeg rejser videre, mens jeg leder efter den nøgle, der kan frigøre mig«.

Noter:

1. Pil Dahlerup: »Viden og fantasi«, kronik i Information d. 18/8-78.
2. S. Østre: »Kvinder synger«, Rødstrømpebevægelsen i København, 1977.
Plader:
»Kvinder i Danmark«, Demos 1973.
»Kvindeballade«, Demos 1977.
Trille: »Hej søster«, Exlibris 1975.
Lone Kellermann, CBS 1977.
Amtmandens døtre (norsk kvindeplade).
»Tjejdowen« (svensk kvindeplade).
3. Oktobergruppen: »Oktober«, Demos 1977. - Oktobergruppen er i øvrigt opløst nu.
4. Jvf. Jette Lundbo Levy: »De knuste spejle«, Tiderne Skifter 1976, s.41.
5. Musoc: socialistiske fælles-sange, Fagtryk, Århus, 1976,
6. Trille: »En lille bunke krummer«, Exlibris 1978.
7. Citeret fra Dave Marsh: »Patti Smith: Her Horses Got Wings, They Can Fly«, in: »What's That Sound? - The Contemporary Music Scene from the Pages of *Rolling Stone*«, Edited by Ben Fong-Torres, Anchor Books, 1976, s.238.
8. Sammesteds, s.248.
9. Joni Mitchell har lavet følgende plader, jeg nævner titel og årstal:
»Joni Mitchell«, 1968
»Clouds«, 1969
»Ladies of the Canyon«, 1970.
»Blue«, 1971.
»For the Roses«, 1972.
»Court and Spark«, 1974.
»Miles of Aisles«, 1974 (dobbelt live-LP med gamle numre + et par nye).
»The Hissing of Summer Lawns«, 1975
»Hejira«, 1976.
»Don Juan's Reckless Daughter«, 1977 (dobbelt-LP).
»Joni Mitchell Songbook« (uden trykkested og -år) indeholder teksterne til sangene på hendes plader med undtagelse af de to sidste LP'er.
(JM medvirker desuden på andre plader, bla. Eric Andersens »Blue River«, hvor hun lægger en perle af en understemme på titelnummeret. Og mange musikere har i øvrigt indspillet Joni Mitchell-numre).
En udmærket introduktionsartikel til Joni Mitchell findes i: »The Encyclopedia of Rock«, bind III, (edited by Phil Hardy and Dave Laing, Panther Books, 1976). Her siges der på 2 sider mere fornuftigt om Joni Mitchell, end fx. Bob Sarlin formår at flikke sammen på 10 sider i sin bog »Turn it Up! (I Can't Hear The Words)« (Coronet Books, 1975), kapitlet »Joni Mitchell - A Triumph in Blue«.
10. Navnet hentyder til hovedpersonen i Herdis Møllehaves roman »Le«. Le forelsker sig altid i en bestemt type følelsesblokerede og hensynsløse mænd, der får hendes personlighed til at falde fra hinanden.
11. Anne Birgitte Richard: »Kvindelitteratur og kvindesituation«, Gyldendal 1976, s.75.