

# Musikk som indikator på våre holdninger

*Hvordan rådende holdninger til kjønn reflekteres i dagens popmusikk*

Hanna Lunde Juliussen



**Masteroppgave i musikkvitenskap**

MUS4090 60 studiepoeng

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2023

## SAMMENDRAG

Denne masteroppgaven undersøker om folks/samfunnets holdninger til kjønn reflekteres i musikken vi hører på, og i musikkvideoene vi ser på. Ved bruk av en kombinasjon av forskjellige metoder vil jeg undersøke utvalgte artisters behandling av kjønn i sangtekst og i musikkvideo med utgangspunkt i tre case-studier, deriblant «Montero (Call Me By Your Name)» av Lil Nas X, «The Man» av Taylor Swift, og «Et Par Rolig Shots Med Gutta» av Vidar Villa. Jeg vil også studere sangenes mottakelse i pressen og blant publikum. Det er vanlig blant popartister og artister generelt å skrive sanger som handler om noe personlig. Dette kan være personlige erfaringer innen kjærlighet, det kan handle om familie, og det kan handle om politikk. Undertonen i enhver sang vil ha en slags mening: positiv eller negativ - og dette underbygger tekstene. Mange forskere er enig i at artisten skriver en sang med et budskap, men at det er lytteren som legger mening i sangen. Funn som blir gjort i analysene av sangeksemplene viser at holdninger til kjønn vises tydelig, uansett om det er intensjonelt eller ikke, og videre kan bidra til å inspirere ny musikk – i tillegg til nye holdninger.

## ABSTRACT

This master's thesis examines whether people's/society's attitudes to gender are reflected in the music we listen to and in the music videos we watch. Using a combination of different methods, I will examine selected artists' treatment of gender in song lyrics and in music videos based on three case studies, including "Montero (Call Me By Your Name)" by Lil Nas X, "The Man" by Taylor Swift, and "Et Par Rolig Shots Med Gutta" by Vidar Villa. I will also study the songs' reception in the press and among the public. It is common among pop artists and artists in general to write songs that are about something personal. This can be personal experiences in love, it can deal with family, and it can deal with politics. The undertone of any song will have some kind of meaning: positive or negative - and this underpins the lyrics. Many researchers agree that the artist writes a song with a message, but that it is the listener who puts meaning into the song. Findings made in the analyzes of the song examples show that attitudes towards gender are clearly shown, regardless of whether it is intentional or not, and can further help to inspire new music – in addition to new attitudes.

## FORORD

Det er med stor fornøyelse at jeg endelig kan legge frem min masteravhandling. Å skrive denne masteroppgaven har vært en prosess som både har vært engasjerende, utfordrende og spennende. Det har vært veldig lærerikt for meg, og det er flere jeg må takke for at jeg nå har kommet i mål.

Jeg vil rette en stor takk til min veileder Kai Arne Hansen for gode samtaler om tema, hjelp med litteratur, utforming og tålmodighet gjennom skriveprosessen. Tusen takk til mamma og pappa som har lest korrektur og engasjert seg i oppgaven min underveis – takk for motivasjon både i medgang og motgang. Jeg må også takke Stan Hawkins som satte av tid til å lese gjennom oppgaven min og gi meg tilbakemeldinger mot slutten, det var til stor motivasjon og hjelp. En siste takk til gode venner, familie og kjære rundt meg – takk for at jeg har fått prate masse om oppgaven min, for interessen dere har vist og for oppmuntringen dere har gitt meg når jeg har trengt det.

Hanna Lunde Juliussen

Oslo, 02.05. 2023

# INNHOLDSFORTEGNELSE

<b>1</b>	<b>INTRODUKSJON</b>	<b>1</b>
1.1	PROBLEMSTILLING	10
1.2	SENTRALE BEGREPER	11
1.3	OPPGAVENS STRUKTUR	12
<b>2</b>	<b>METODE OG VALG AV EKSEMPLER</b>	<b>15</b>
2.1	TEKSTANALYSE OG TEKSTUELL ANALYSE	15
2.2	MEDIEETNOGRAFI OG DOKUMENTANALYSE	17
2.3	KOMBINASJON AV METODER	18
2.4	VALG AV EKSEMPLER	18
<b>3</b>	<b>TEORI – KJØNN, KROPP OG POPULÆRMUSIKK</b>	<b>21</b>
3.1	KJØNN OG FEMINISTISK TEORI	21
3.2	KJØNNSPERFORMATIVITET	24
3.2.1	INTERSEKSJONALITET	27
3.3	KRITISK MUSIKKVITENSKAP	28
3.3.1	TEKSTANALYSE – I BRED FORSTAND	29
3.3.2	MUSIKKVIDEO	32
3.3.3	POPMUSIKK	34
<b>4</b>	<b>MONTERO (CALL ME BY YOUR NAME)</b>	<b>38</b>
4.1	HIPHOP	38
4.2	LIL NAS X	40
4.3	ANALYSE AV MONTERO (CALL ME BY YOUR NAME)	41
4.4	SVART MASKULINITET	45
4.5	QUEER ICON	48
4.6	KONKLUSJON	49
<b>5</b>	<b>«THE MAN» MED FEMINISTISKE UTFORDRINGER</b>	<b>51</b>
5.1	TAYLOR SWIFT	51
5.2	DRAG	53
5.3	ANALYSE AV «THE MAN»	57
5.4	KONKLUSJON	64
<b>6</b>	<b>ET PAR ROLIG SHOTS MED GUTTA</b>	<b>65</b>
6.1	LIKESTILT I FESTMUSIKKEN?	65
6.2	HERSKETEKNIKKER	68
6.3	SEKSUALISERTE TEKSTER: FRA RUSSETID TIL MUSIKKULTUR	69



6.4	VIDAR VILLA .....	70
6.5	ANALYSE AV «ET PAR ROLIG SHOTS MED GUTTA» .....	72
6.6	HUMOR SOM VIRKEMIDDEL .....	77
6.7	KONKLUSJON .....	80
<b>7</b>	<b>FUNN OG KONKLUSJON.....</b>	<b>83</b>
<b>8</b>	<b>LITTERATURLISTE.....</b>	<b>89</b>

## 1 INTRODUKSJON

Det er anerkjent i musikkvitenskapelig forskning at det er en sammenheng mellom musikk og holdninger hos folk. Alt fra tema i sangtekster (Greitemeyer et al. 2015; Jang og Lee 2014) og innhold i musikkvideoer (Kistler og Lee 2009; Rustad et al. 2003; Railton og Watson 2011) til hvordan rent musikalske elementer kan forstås å konstruere artistens identitet (Askerøi 2015). Alle disse elementene kan både reflektere artisters holdninger (eller rådende holdninger i samfunnet) og samtidig påvirke publikums syn på ulike kulturelle, sosiale eller politiske fenomener (Hansen 2022, s. 5). Her kan det være en lang vei fra hvordan artisten har ment noe til hvordan det vil bli mottatt hos lytterne. Musikk har mange ulike måter å kommunisere noe om identitet og påvirke hvordan vi forstår og tenker om oss selv og andre.

Tia DeNora har skrevet boka *Music in Everyday Life* (2000), og der diskuterer hun musikkens påvirkning i folks liv på forskjellig måter. Hun hevder at musikk har påvirkningskraft innenfor alle dimensjoner av sosial aktivitet i dagliglivet; hvordan vi ter oss, oppfører oss, opplever tid, føler om oss selv, og oppfatter andre (DeNora, 2000, s. 152). Forskingen hennes peker tydelig på måtene musikk tilegnes av individer som en ressurs for den pågående konstitusjonen av seg selv og deres sosialpsykologiske, fysiologiske og emosjonelle tilstander. Som sådan viser den veien til et mer åpenlyst sosiologisk søkelys på individers selvregulerende strategier og sosiokulturelle praksiser for konstruksjon og vedlikehold av humør, hukommelse og identitet (DeNora, 2000, s. 47). DeNora utdyper:

“[I]t is possible to see music being used and working as a device for clarifying social order, for structuring subjectivity (desire and the temporal parameters of emotion and the emotive dimension of interaction) and for establishing a basis for collaborative action. In particular, we can see music as it is used as a resource or template against which styles and temporal patterns of feeling, moving and being come to be organized and produced in real time”. (DeNora, 2000, s. 111)

At musikken har denne påvirkningen og plassen i menneskers hverdag betyr at man lar den oppta en stor plass i livet. Dette kan være positivt, men kan også ha noen negative sider. Som i politikken og livet generelt har mennesker ulike meninger om mange temaer, blant annet temaer som omhandler kjønn, seksualitet, etnisitet og andre identitetsaspekter. Kvinnekamp,

LGBTQ+-tematikk, rasisme og mange andre samfunnsutfordringer er omdiskuterte og fremdeles betente. Dette er viktige temaer som påvirker mange menneskers liv. Hva slags rolle spiller musikk opp imot slike temaer? Musikk får frem følelser og meninger, også meninger knyttet til sosiale spørsmål og identitet. Noen artister kommuniserer slike meninger med vilje, mens noen gjør det uten å ha tenkt det. Sosialt ladede meninger kommuniseres gjennom musikk fordi musikalske og visuelle koder assosieres med visse identiteter og visse sosiale forhold (Biddle & Jarman, 2007, s. 10-11; Hawkins, 2002, s. 9ff), og ikke minst er slike assosiasjoner knyttet til ulike sjangre – hvis konvensjoner kan ha lange historiske røtter (Brackett, 2016).

Det er viktig å kontinuerlig teoretisere kjønn, ikke minst fordi både samfunnet og musikkulturene våre er i stadig utvikling – noe forskningen på kjønns- og musikkfeltet må være særlig oppmerksom på. Stan Hawkins sier at det er på grunn av den stadige utviklingen av populærmusikk at debattene rundt kjønn skiller seg betydelig fra hva de var tidligere (Hawkins, 2017, s. 1). *Sexing the Groove*, redigert av Sheila Whiteley i 1997 var den første antologien om populærmusikk og kjønn. Essayene i *Sexing the Groove* ga en kombinert redegjørelse for kjønn innen alle stiler av populærmusikk, og åpnet for mange kommende studier i de kommende årene. Siden den gang har det utviklet seg diskurser som søker å identifisere kroppslighet i nye sosiale kontekster, så vel som holdninger til kjønn og seksualitet. Dette er svært komplekse spørsmål. Keith Negus (1996) hevder at sosialt kjønn (gender) i populærmusikk ofte blir ansett for å være mer «sosialt», og biologisk kjønn (sex) på sin side mer naturlig. Grunnen til dette er at sosialt kjønn som regel er mer synlig som en serie konvensjoner om kleskoder, forventet offentlig kroppslig atferd, organisering på arbeidsplassen, talemåte og så videre. Butler (1990) kritiserer skillet mellom «sex» og «gender», og peker spesifikt på hvordan dette skillet nettopp opprettholder sex som noe naturlig, noe som ytterligere styrker hegemoniet. Ved å antyde at kategorien «sex» er like kulturelt konstruert som «gender», og at «sex» i seg selv er en sosial kjønnskategori, forklarer Butler «gender» som det diskursive og kulturelle middelet som «sex» etableres som prediskursivt; en nøytral overflate som kulturen virker på (Butler, 1990, s. 9-10). Mange av de vanlige antakelsene om kjønn hviler på forestillinger om «sex» som biologisk og naturlig, og materialiserer seg i kjønnede gester som blir sett på som iboende i den naturlige sammensetningen til menn og kvinner. Fra dette perspektivet er det forventningene og antakelsene knyttet til kjønn som bidrar sterkest til å opprettholde ideene om naturlig forskjell mellom mann og kvinne. Hvis vi aksepterer at sosialt kjønn bidrar til å etablere biologisk

kjønn som en prediskursiv, naturlig og biologisk kategori, bør konstruksjonen og utøvelsen av kjønn anses å ha stor kulturell innvirkning. Uten å fornekte biologiens innflytelse på identitet og seksualitet, vil denne oppgaven fokusere på kjønn som sosialt og kulturelt konstruert. En hoveddimensjon ved dette dreier seg om hvordan musikalske koder kan assosieres med sosiale dimensjoner.

Det er snakk om musikalske koder hos flere musikkvitere (Brackett 1995, McClary 2002, Hawkins 2002, Hansen 2022), som forstår disse kodene som med på å indikere artisters sosiale tilhørighet og identitet. I musikk er det ofte mannlige og kvinnelige karakterer, sier McClary (2002), og i mange tilfeller vil det musikalske basere seg på kjønnene. På denne måten vil samtidens holdninger til kjønn påvirke musikken i stor grad. McClary tar utgangspunkt i operaer, men det er nærliggende å tro at dette gjelder all musikk. Hun forklarer i boka *Feminine Endings*, som opprinnelig kom ut i 1991, at både de musikalske og sosiale kodene endrer seg over tid. For eksempel var «meningen» med femininitet ikke den samme på det attende århundre som på slutten av det nittende, og musikalske karakteriseringer varierer deretter (McClary, 2002, s. 8). Likevel er det også mange koder som holder seg relativt like, som hun viser i et eksempel der hun sammenligner bildet på maskulinitet og feminitet i Cavallis operaer på 1600-tallet og Indiana Jones-filmene. Dette kan man se tydelig i dagens samfunn da det er ulike meninger om hvilke tradisjoner av kjønnets atferd man assosierer med maskulinitet og femininitet man skal holde gående og videreføre, og hvilke man mener er utdaterte. Store Norske Leksikon sier i dag at «Det typisk feminine kan defineres som følsomhet og evne til omsorg. Andre har definert feminitet som estetisk interesse og opptatthet av eget utseende. Imidlertid kan menn ha disse interessene uten derved å virke feminine. Oppfatningen av hva som er feminint vil til enhver tid være uløselig knyttet til hva som samtidig regnes som maskulint» (Skre, 2023). McClary foreslår at om det er noen av koblingene mellom musikalske og sosiale koder som viser seg å være stabile, er det ikke fordi musikken er et «universelt språk». Det er heller fordi visse sosiale holdninger angående kjønn har holdt seg relativt konstant gjennom hele historien. Dermed kan den musikalske semiotikken av kjønn fortelle oss mye om den faktiske musikken, for eksempel hvorfor noen spesielle tonehøyder og rytmer er brukt i motsetning til andre. Videre kan studering av musikk fra denne innfallsvinkelen gi innsikt i selve sosialhistorien (McClary, 2002, s. 8). Senere har Brackett (1995) blitt med i samtalen om musikalske koder:

The notion of the "musical code" offers a way of theorizing the connections between musical sound and such "extra musical" factors as media image, biographical details, mood, and historical and social associations; it can explicate the connection between an individual piece and the connections of the period that surround it, the connection between a particular piece and the general language from which it derives, and permit us to speculate about the connection between the musical sounds we hear and the "human universe" implied by the lyrics (Brackett, 1995, s. 9).

Brackett er her inne på sammenhengen mellom de musikalske lydene man hører og teksten som formidler noe. Dette vil være et av mine hovedfokus for oppgaven, da det er nærliggende å tenke at tekst er en stor indikator på samfunns holdninger, samtidig som det er en stor innflytelse på publikum. Sosiolog og populærmusikkforskeren Simon Frith foreslår at "identity comes from the outside, not the inside; it is something we put on or try on, not something we reveal or discover" (Frith, 1996, s. 273). Frith foreslår her at identitet kommer utenfra – påvirkes av samfunnet og kulturen rundt oss – og da er det nærliggende å tenke at musikk som en stor del av vår hverdag er del av dette. Identitet er ikke noe innebygd i oss, men noe vi tar til oss fra utsiden, og livet og inntrykkene rundt oss. Dette har vært diskutert av flere musikkforskere, da blant annet Railton & Watson sier at "our identity is not something that comes from within, something to be relieved in its truth, or concealed in its denial; it is a product of our specific social, cultural and historical situation" (Railton & Watson, 2011, s. 20).

Stan Hawkins foreslår i *Settling the Pop Score* (2002) at identiteter er performativt konstituert av kunstnerens uttrykk, og at det som er viktig er koblinger mellom musikkopplevelser og identitet. Dette er spesielt interessant for denne studiens del, da oppgaven skal undersøke akkurat dette spenningsfeltet mellom holdninger kommunisert fra artisten og hvordan musikken (og dens holdninger) mottas og forstås. Hawkins argumenterer for at identiteter blir formet, men også er i stadig utvikling for å passe sosiale behov. Dette innebærer også en aksept av identitet som en personlig, kulturell og sosial konstruksjon, som i motsetning til at det er en essensiell, autentisk kjerne i det menneskelige selvet (Hawkins, 2002, s. 12). Frith, Railton & Watson og Hawkins synes å være i enighet om at identitet er noe flytende og foranderlig – noe som er i stadig påvirkning fra verden, spesielt egne erfaringer og sosiale relasjoner. Nevnt forskning gjør det dermed nærliggende å tenke at representasjoner av kjønn, seksualitet og etnisitet – for eksempel i musikk og populærkultur – er nært knyttet til

konstruksjonen av identitet. Dette vil oppgaven belyse ved undersøkelse av representasjon i musikktekster og musikkvideoer. For å gjennomføre denne sosio-musikkvitenskapelige undersøkelsen vil jeg diskutere tre forskjellige artister som representerer ulike sjangre og musikkulturer, men som likevel kan sies å falle under paraplyen «mainstream pop»: Lil Nas X, Taylor Swift og Vidar Villa. Nærlesninger danner grunnlaget for denne oppgavens materiale, med hovedvekt på Lil Nas X' "Montero (Call Me By Your Name)", Taylor Swifts "The Man" og Vidar Villas "Et Par Rolig Shots Med Gutta". Begrunnelsene mine for å velge disse spesifikke sangene og videoene vil bli tatt opp senere.

Jeg har valgt å skrive om nevnte artister og deres sanger fordi de alle tre er populære sangere innen pop som når ut til mange mennesker med musikken sin. Dette gjør at de har en plattform der musikken og muligens holdninger rundt temaer kan nå ut til mange mennesker. En annen viktig grunn er at det er tre vidt forskjellige artister og sanger som uttrykker kjønnsidentitet og behandler kjønns tematikk på hver sin individuelle måte. Dette gjør at eksemplene til sammen vil gi meg muligheten til å undersøke forskjellige sider ved dette komplekse temaet, og å belyse tematikken fra forskjellige faglige perspektiver. "Et Par Rolig Shots Med Gutta" åpner for diskusjon rundt maskulinitet og humor, "The Man" åpner for å drøfte feminisme og dobbeltstandarder, og "Montero (Call Me By Your Name)" åpner for diskusjon rundt maskulinitet/feminitet og seksualitet. Min hypotese er at disse representasjonene reflekterer samtidens samfunnsnormer når det kommer til kjønn, samtidig som de kan spille en rolle i å opprettholde eller endre nevnte normer. Hvordan populærmusikk bidrar til måtene vi oppfatter og forstår kjønn identitet blir et av de underliggende spørsmålene for oppgaven. Det blir tydelig at populærmusikk kan bidra til å åpne opp for nye måter å uttrykke eller oppleve kjønn på, men også at populærmusikk har spilt en rolle i å forsterke problematiske kjønnsulikheter.

Det fins mange eksempler på musikk som har omtalt kvinner negativt, og historisk sett er dette kanskje særlig tydelig hos artister innen sjangerne rock og hiphop. I 2021 kom det ut en dokumentar som handler om rockemijløet, der kvinner som ble «groomed» i de tidlige tenårene kommer frem og snakker ut om tiden og forteller historiene sine. Filmen avslører sexforbrytelser begått av noen av de største stjernene i musikkindustrien. (Cunningham & Steele, 2021). Musikk i rockens storhetstid på 70- og 80- tallet bestod av mange tekster som handlet om sex med unge jenter. For eksempel synger de «I can see that you're fifteen years old. No I don't want your I.D. And I can see that you're so far from home. But it's no hanging

matter. It's no capital crime" i sangen Stray Cat Blues av Rolling Stones. Ted Nugent synger i låta Jailbait "Well I don't care if you're just thirteen. You look too good to be true. I just know that you're probably clean. There's one lil' thing I got do to you". Iggy Pop synger også i låta Look Away (samme tittel som dokumentaren): "I slept with Sable when she was 13. Her parents were too rich to do anything". Som dokumentaren synes å foreslå, kan man spore visse paralleller mellom holdningene til kjønn og seksualitet som formidles gjennom musikken og de sosiale realitetene som karakteriserte musikkmiljøet og musikkindustrien på den tiden.

Av opplevelser nevner kvinnene i dokumentaren flere overgrep i miljøet, og mener at rocken hyller dårlig oppførsel. Låtskriver og medgrunder av bandet «The Runaways» Kari Krome forteller at mange av mennene ikke synes de hadde gjort noe galt, og at oppførselen hadde blitt normalisert. Krome sier også at det virker som man kan gjøre hva man vil i musikkbransjen, spesielt da ikke engang MeToo-bevegelsen hadde noen spesiell påvirkning på mange i musikkbransjen. «Det er som om musikkindustrien ikke kan renske seg selv, for det ville ikke vært noen igjen. Folk tenker sikkert at jeg overdriver, og at det ikke er så ille, men det er så ille. Regnskapets dag har ennå ikke kommet for musikkbransjen, men det er kanskje på tide» (Jackie Fuchs sitert i Cunningham & Steele, 2021).

Fra de siste tiårene av 1900-tallet og utover har enkelte musikkforskere utfordret faste forestillinger om feminitet og maskulinitet ved å avsløre de radikale og uregjerlige aspektene ved publikumsvennlig performativitet i tillegg til konvensjonene. Vekten har ligget på hvordan kjønn er innskrevet i spesifikke stiler og sjangre, i tillegg til å ta opp virkningen av biografiske detaljer, sosiale relasjoner og kulturell identitet. Sjangeren rock har illustrert dette godt, vist i en studie av Simon Frith og Angela McRobbie. De utforsket den aggressive, skrytende og nedsettende fremvisningen av mannlig seksualitet i kapittelet *Rock and Sexuality* i boka *On Record*. Da presenterte de begrepet om «cockrock» (Frith & Goodwin, 1990). «Ikke bare har det blitt hevdet at rock hadde blitt henvist til domenet menn og maskulinitet – selve konstruksjonen kommer fra kulturen – men også til seksuell orientering» (Hawkins, 2017, s. 2). Diane Railton hevder at verdiene og vurderingene knyttet til rockekulturen fra slutten av 1960-tallet og fremover dannet et «starting point for the hegemony within popular music discourse of particular ways of understanding and appreciating music» (Railton, 2001, s. 322). Rocken har ikke den samme sentrale posisjonen i populærkulturen i dag som den hadde på 70- og 80-tallet, og det er nærliggende å tro at festmusikken har overtatt noe av

rockens funksjon i dagens populærkultur – kanskje særlig i Norge, hvor festmusikken har en noe unik posisjon opp imot russemusikk og russefeiringen mer generelt. Dette kommer jeg tilbake til.

Det er samfunnsmessig viktig å være seg bevisst på hvordan holdninger og meninger manifesterer seg i ulike sammenhenger. Om man er bevisst på musikkens rolle i dette; hvordan musikk reflekterer folks holdninger og tanker, kan man informert vurdere hvordan man vil bruke musikk. Som produsent eller artist kan dette være nyttig i prosessen med å lage ny musikk, men det er også spesielt viktig som enkeltperson å være kritisk til musikk og tekst man hører på – å være klar over at det finnes en sammenheng mellom kulturelle uttrykk og samfunnsmessige forhold, og dermed være oppmerksom på de ulike koblingene mellom disse. Ved å undersøke hvordan kjønnsidentitet og holdninger til kjønn kommer til uttrykk gjennom musikalske virkemidler (tekst, musikalske detaljer, elementer i musikkvideo), kan man få en bedre forståelse både for hvordan rådende holdninger til kjønn i samtiden kommer til uttrykk gjennom musikk og mottakelsen av musikken. Det er, som jeg allerede har foreslått, kontinuerlig behov for å undersøke dette da det kulturelle landskapet er i stadig endring. Dette gjelder ikke minst hvordan musikken både speiler og påvirker holdninger i samfunnet. Jeg vil sette søkelys på konsekvenser av tekstbruk og musikkvideoer, og deres påvirkning på folks holdninger. Dette innebærer for eksempel det ofte diskuterte negative kvinnesynet, som ved utallige ganger vises i populærmusikken. Det er viktig å understreke at dette ikke kun er et historisk fenomen eller noe som er forbeholdt enkelte sjangre, men at det finnes mange eksempler på at negative kvinnesyn har kommet til uttrykk i nyere populærmusikk.

I 2013 ga artisten Rocko ut albumet *Gift og Gab 2 (Deluxe)*, og i den sangen *U.O.E.N.O* med kjente gjestartister som Future og Rick Ross. I andre vers synger han teksten «Put Molly all in her champagne, she ain't even know it. I took her home and I enjoyed that, she ain't even know it». Teksten er skrevet av gjestartisten Rick Ross og fikk sterke reaksjoner, da teksten forteller om et scenario der det foregår en voldtekt. Rocko fjernet til slutt teksten og fikk sjansen til å la andre gjestartister legge ny tekst. Rick Ross mener selv at teksten hans ikke uttrykker at voldtekt er greit, fordi begrepet «voldtekt» ikke inkluderes (Ramirez, 2013). Han kom med en beklagelse og uttalte: “I want to make sure this is clear that woman is the most precious gift known to man ... It was a misunderstanding with a lyric, a misinterpretation where the term rape wasn't used.” (Rick Ross sitert i Ramirez, 2013). Ved å si at det er en misforståelse og en feiltolkning, legger han skylden over på kvinnene som føler seg truffet av



teksten. Han legger skylden på kvinnene (the «queens» og «sexy ladies») for å ha tolket teksten «took her home» og «she ain't even know it» som overgrep. Dette er ansvarsfraskrivelse fra en kjent person som rekker ut til mange mennesker med både sangtekst og uttalelser som denne.

To år senere ga den norske artisten Andreas Haukeland, som da ga ut musikk under artistnavnet TIX, ut russesangen *Sjeiken*. TIX er kjent for å lage populære russesanger, og har skrevet tekster som har gitt barn og ungdom et vokabular med sterke konsekvenser for kvinner. Refrenget til *Sjeiken* går slik:

*For i kveld er det lov å være drita*

*Vil du være med meg hjem*

*Hvis jeg skjenker deg på sprita*

*Og i kveld er det lov å være hore*

*Vil du være med meg hjem når*

*Vi drikkes under boret*

*Sjeiken*

Her kan vi se tydelig likhet mellom tekstene til Rocko og TIX. Begge tekstene snakker om å sjenke en dame på alkohol og få henne med hjem. TIX er en av de første som inkluderer slik tekst i den norske russemusikken. Han satte trenden som fortsatte videre, og senere ble tatt til nye høyder (Jonassen & Nordseth, 2015). Han spiller videre på at det er sex det er snakk om i teksten, og dermed kan man trekke en tråd til overgrep da «hun» har blitt skjenket. Det som imidlertid har fått mest oppmerksomhet rundt låta er ordet «hore». Det er et nedsettende ord som ikke brukes som noe annet enn et skjellsord, som regel rettet mot kvinner. Det er en ytterst negativ påvirkning på unge å spre bruken av ordet «hore» om kvinnene rundt seg.

Russemusikken fortsetter å være en sjanger som opptrer politisk ukorrekt, og får nye avisinnslag hvert år. Musikkprodusent Marie Komissar forteller om musikken at «Russelåter har en egen sound. De er veldig dansbare. Russelåter er ikke en kredibel (velansett) sjanger - de er laget for å feste og "blaste" (spilles høyt) på anlegg» (Komissar sitert i Ådnøy, 2012). Aamli (2022) skriver at russemusikken stammer på EDM-sjangeren, da EDM-musikken

fortsatt var en del av populærmusikkens undergrunn. Hun skriver at det som kjennetegner en god russesang er at:

- Den skal ikke være mørk og melankolsk, men en sang man kan fest til.
- Den skal være enormt dansbar og ha en følbar og tydelig bass.
- De beste russehitene skal ha tekster som ikke vinner litteraturpriser.
- Refrengene skal og må være laget for vill allsang (Aamli, 2022).

Her poengteres det som et av kjennetegnene på en god russesang at teksten skal være gjenkjennelig og gøy. Det er utviklingen til å bestille egne russesanger og konkurransene om å ha den beste egen spesialkomponerte russelåta. Dette har utviklet seg til at de ville ha drøyere og drøyere sanger for å overgå de andre (Aamli, 2022). De mest populære russesangene i 2015 ble til og med omtalt av Sigrid Hvidsten i Dagbladet som «oppskrifter på date rape» (Jonassen & Nordseth, 2015). Andreas Haukeland, som går under artistnavnet «TIX» svarte i et intervju at han ser på tekstene kun med et humoristisk syn. Han mener at tekstene ikke har noen betydning, og at det som synges bare er fjas og nødrim (Jonassen & Nordseth, 2015). Han legger til at folk neppe hadde sunget med hvis de hadde syntes at tekstene var for drøye (Jonassen & Nordseth, 2015). Her tar TIX i bruk avvæpnende kommentarer som bidrar til ufarliggjøring. Ved å si at folk ikke hadde sunget med hvis de ikke syntes at det var greie tekster, legger han ansvaret over på folket. Dette er ren ansvarsfraskrivelse. Markedsdirektør i Sony Music, Leif Ribe, sier i et intervju med NRK at mange undervurderer sjangeren. De kontroversielle tekstene er ikke nødvendigvis noe mer provoserende enn tekstene man finner hos store, internasjonale hip-hop og rockeartister (Aas & Sommer, 2016).

I 2015 ble det laget russesanger som er sterkt seksuelt trakasserende ovenfor kvinner, der det synges om voldtekt og sex med barn (Jonassen & Nordseth, 2015). Her kan man trekke tråd til filmen *Look Away* som forteller om rockemusikken og miljøet på 70-80-tallet. Dette er en alvorlig utvikling i tekstskriving som oppstår fordi man ønsker å ha den kuleste, overaskende, og mest populære sangen. Musikken som preger og utgjør lydsporet for russetiden representerer nesten utelukkende heterofile menns opplevelser. Likevel er damene med, men må tåle mye på veien, blant annet seksualisering, konstant nedsettende språkbruk og utestenging. Russetiden varer en kort periode på videregående skole, men dette betyr ikke at kulturen blir borte. Jeg vil senere i oppgaven ta for meg et eksempel innen

festmusikksjangeren, og argumentere at den negative kulturen ikke forsvinner etter russetiden, men at den bare tar en annen form.

Festmusikken (som har vokst ekstremt de siste årene) spilles hyppig ute og på fest. Slik som i russetiden lages det musikk som har det ene formålet at man skal ha det gøy og danse til. Menn som synger om damer som ser bra ut og man kan ha sex med. Eller damer som sitter hjemme og maser på og venter på mannen sin, eller den populære «guttastemningen» - og man innser at dette er den norske kulturen. Samtidig er dette et fenomen som kan kjennes igjen i hele verden. Som tidligere nevnt har hiphop og rock i stor grad vært et mannlig territorium hvor kvinner blir framstilte som passive, underkastede, uskyldige og barnslige, men samtidig som seksuelt tilgjengelige (Ruud, 2022), og nordisk musikk har i alle år vært inspirert av internasjonal, spesielt amerikansk musikkultur (Se Fabian Holt, 2017). Vi vokser alle opp i ulike musikkulturer. Disse er formet av aspekter som klasse, sted, familie, venner, etnisitet og nasjonalitet (Frith 2001, 104-106). De siste tiårene har det blitt utviklet en rekke ulike teoretiske rammeverk for å imøtekomme analysen av pop innen musikkvitenskap, ettersom musikkforskere på populærmusikkfeltet har satt seg fore å demonstrere hvordan musikkteoretiske tilnærminger må modifiseres for å imøtekomme musikk produsert av media. Disse faglige bidragene vil utgjøre hovedvekten av metode- og teorigrunnet mitt, som jeg har valgt på bakgrunn av oppgavens tematikk og problemstilling.

## 1.1 PROBLEMSTILLING

Oppgaven vil undersøke følgende problemstilling:

*Hvordan reflekteres rådende holdninger til kjønn og i dagens popmusikk?*

Dette spørsmålet vil jeg forsøke å besvare ved å undersøke utvalgte artisters behandling av kjønn i f.eks. sangtekster og musikkvideoer på den ene siden, og ved å studere disse artistenes mottagelse i pressen og blant publikum på den andre siden. Dette åpner opp for å belyse flere sider ved hvordan idéer om kjønn fremforhandles i kontekst av dagens popmusikk.

Jeg håper at jeg, ved å jobbe ut ifra denne problemstillingen, vil kunne belyse mulige sammenhenger mellom musikken vi lager og hører på, og rådende holdninger folk har til

viktige temaer, slik som kjønn og seksualitet. Videre håper jeg å belyse både artistens og lytternes side, og vise både hvilke holdninger som reflekteres i musikken, men også hvilke holdninger som vises når musikken lyttes til/musikkvideoen sees: «Because pop music simultaneously reflects cultural norms and contributes to shaping them, it provides an arena wherein acceptable ways of enacting gender, sexuality, race, and other facets of identity are negotiated” (Hansen, 2022, s. 5).

## 1.2 SENTRALE BEGREPER

Gjennom oppgaven brukes flere viktige begreper. For å ha full klarhet i betydning og bruk av nevnte begreper vil de redegjøres for her.

Feminisme: Feminisme betyr likestilling. Det er en fellesbetegnelse for ideologi, idétradisjon, etikk, politikk, og akademisk virksomhet som handler om kvinnefrigjøring i tillegg til frihet, likestilling og rettferdighet for alle. Dette innebærer da alle kjønn, ikke bare kvinner (Aas & Ikdahl, 2022). Cathrine Holst skriver i boken *hva er FEMINISME* at «Feminisme dreier seg, vil mange si, om å skape likestilling mellom kjønnene eller et rettferdig og fritt samfunn for begge kjønn» (Holst, 2017, s. 7).

Heteronormativitet: Heteronormativitet er et uttrykk for at heteroseksualiteten betraktes som norm for seksualitet, og parforhold av mann og kvinne vil være normen for samlivsformer. Det innebærer at det finnes andre seksuelle tiltrekninger som ikke er heteroseksuelle, og som bryter med heteronormativiteten (Almås & Jessen, 2021). Nagel skriver også i *Popular Music Theory* at heteronormativitet “refers to the assumption that everyone is heterosexual and the recognition that all social institutions (the family, religion, economy, political system) are built around a heterosexual model of male /female social relations” (Nagel, 2003, s. 49-50).

Hegemonisk maskulinitet: De som opererer for å sikre legitimiteten til patriarkatet. Det er de som "alltid er konstruert i forhold til forskjellige underordnede maskuliniteter" (Connell, 1987, 183). «Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (Connell & Messerschmidt, 2005, s.77)

Derunder kan det også være fruktbart å gjøre rede for begrepet om giftig maskulinitet: Giftig maskulinitet har blitt definert som “the constellation of socially regressive [masculine] traits that serve to foster domination, the devaluation of women, homophobia, and wanton violence” (Kupers, 2005, p. 71).

Intertekstualitet: Begrepet peker i denne oppgaven på at «poptekster» (som f.eks. sanger, musikkvideoer o.l.) henter inspirasjon, språk og begreper fra et mangfold av kilder, og at teksten dermed får flerfoldige stemmer (Hawkins 2002, s. 8). For en mer generell definisjon av begrepet, se Skei (2023).

Performativity: Refererer til ideen om at kjønn og identitet ikke er noe som er medfødt eller gitt, men heller noe som blir kontinuerlig konstruert gjennom repetisjon og utførelse av normative kulturelle praksiser og koder (Butler, 1995, s. xv). “Meanwhile, the performativity of star iconography and storytelling in pop texts can form a useful pathway into discovering how gender politics function in music” (Hawkins, 2002, s. 121). Hansen (2022) viser også til at kjønnsperformativitet forklarer kjønn som noe som blir konstituert gjennom handlinger og gestikulering som er performativ "i den forstand at essensen eller identiteten de ellers påberoper seg å uttrykke, er konstruksjoner som er produsert og opprettholdt gjennom kroppslige tegn og andre diskursive midler" (Hansen, 2022, s. 6).

Queer: Begrepet kan referere til seksualitet, men det kan også være et begrep som mer bredt beskriver teknikker for mangfold (Hansen, 2022, s. 5). Susan Fast foreslår at en “could be considered ‘queer’ in that it challenged the stereotypes” (Fast sitert i Hawkins, 2016, s. 4).

### 1.3 OPPGAVENS STRUKTUR

I dette første kapitlet har jeg gitt innsikt i oppgavens tema og problemstilling. Totalt har denne masteroppgaven 7 kapitler, strukturert på denne måten:

Kapittel 2 omhandler de metodiske valgene jeg har tatt for oppgaven min. Jeg vil starte med å forklare og utdype de metodene jeg benytter meg av; nemlig tekstanalyse, medieetnografi, case-studier, fenomenologisk og hermeneutisk forståelse og audiovisuell analyse. Deretter vil jeg utdype hvilke analytiske verktøy og hvilket rammeverk jeg baserer analysene mine på.

I kapittel 3 presenterer jeg det teoretiske rammeverket for oppgaven min. Jeg vil først se på ulike perspektiver og aspekter angående kjønn og feministisk teori. Deretter vil jeg se videre på populærmusikkvitenskap knyttet til kjønnsstudier og videre knytte dette til identitet. Så vil jeg se på den kritiske musikkvitenskapen med fokus på kulturell og sosial kontekst. Til slutt skal jeg, med hjelp fra kjente forskere, prøve å definere hva popmusikk er. Dette vil tydeliggjøre for mine analyser i oppgaven.

I kapittel 4 presenterer jeg det første case-studiet mitt, nemlig «Montero» av Lil Nas X. Her setter jeg først sangen inn i kontekst av hiphop-sjangeren, før jeg gjør klart for hvem artisten er, og sier noe om hans relevans for problemstillingen. Etter dette presenterer jeg mine musikk- og audiovisuelle analyser av sangen og musikkvideoen som belyser problemstillingen min på forskjellige måter. Jeg presenterer funnene i analysene mine fortløpende gjennom kapitlet, og drøfter de sammen med teori. Til slutt vil jeg komme med en oppsummering av det jeg opplever som de viktigste momentene i analysene mine.

I kapittel 5 presenterer jeg det andre case-studiet mitt, «The Man» av Taylor Swift. Jeg setter som i forrige kapittel sangen inn i kontekst, både via generelle opplysninger og via omdømme i form av hvordan Swift som artist opplever å være kvinne i bransjen. Jeg fortsetter kapitlet med å presentere analysen min av The Man. Slik som i forrige case, presenterer jeg funnene i analysene mine fortløpende og knytter de opp til teori. Jeg avslutter også dette kapitlet med det jeg opplever som de viktigste momentene i analysene mine.

I kapittel 6 presenterer jeg det tredje case-studiet mitt, «Et Par Rolig Shots Med Gutta» av den norske artisten Vidar Villa. Jeg starter kapitlet med å se på sjangeren festmusikk og si kort hva slags plass denne sjangeren har i norsk kultur. Jeg vil da fortsette med å presentere hersketeknikker som relevant teori i dette kapitlet, før jeg går videre med å kort se på hvor festmusikken/kulturen kommer fra. Jeg fortsetter med å sette den utvalgte sangen inn i kontekst via å se nærmere på artisten Vidar Villa. Deretter fortsetter kapitlet med å presentere analysen min av låta. Slik som tidligere, presenterer jeg funnene i analysene mine fortløpende og knytter de opp til teori. Jeg avslutter også dette kapitlet med det jeg opplever som de viktigste momentene i analysene mine.

Kapittel 7 består av funn og konklusjon. Da jeg gjennom mine tre case-studier har presentert funn og drøftet de sammen med teori, vil dette kapitlet være ganske kort. Jeg vil vise til

funnene i case-studiene mine og presentere hvordan de svarer på problemstillingen for oppgaven. Til slutt vil jeg se på hva som kan være viktig og relevant videre forskning på temaet. Ved å skrive denne oppgaven ønsker jeg å bidra til å belyse hvordan musikken vi hører på er en indikator på holdninger til kjønn i dag. Dette spesifikt ved å analysere tekst og musikkvideo som vil vise behandling av kjønn i musikken. Dette vil jeg videre sette i sammenheng med menneskene som jobber med og hører på den – med andre ord artist og lytter/publikum.

## 2 METODE OG VALG AV EKSEMPLER

I dette kapitlet vil jeg ta for meg de metodiske aspektene ved masterprosjektet mitt. Veien til målet er den opprinnelige greske betydningen av ordet «metode» (Kvale, Brinkmann, Anderssen & Rygge, 2009, s. 99). Jeg vil gjøre rede for hvordan jeg har arbeidet med masteroppgaven gjennom hele prosessen fra valg av metode, valg av eksempler og gjennomføring av analyse. En kan i dag finne en omfattende forskningslitteratur som tar for seg og argumenterer for bruk av metode i både kvantitativ og kvalitativ forskning. Det er ut fra hvordan problemstillingen lyder og hvilke fenomener man ønsker å se nærmere på som avgjør om man velger å jobbe med en kvantitativ eller kvalitativ tilnærming til studien. I mitt prosjekt er det musikkens refleksjoner av folks holdninger rundt kjønn og seksualitet, og lytternes mottakelse av musikken, som er fenomenet jeg studerer. Jeg bruker tverrfaglige analytiske metoder forankret i den kritiske musikkvitenskapen (Biddle & Jarman 2007; Brackett 1995, Hawkins 2002, Hansen 2022) hvor fokuset er på sammenhengen mellom musikalske tekster og sosiale diskurser.

### 2.1 TEKSTANALYSE OG TEKSTUELL ANALYSE

Tekstanalyse går generelt sett ut på å se de ulike elementene i en tekst og vise hvordan disse elementene virker, og hva de kan bety. Det gjør man både ved å sette søkelys på hvordan konkrete elementer i teksten kan peke på ( gjerne sosiale og kulturelle) fenomener utenfor teksten. I teksten ser man på temaer, språk, personer og lignende. Utenfor teksten ser man for eksempel på forfatter og tidsperiode (Bratberg, 2014). Jeg har valgt en kvalitativ tekstanalyse da det vil gi meg best redskap for å svare på oppgavens problemstilling. I en kvalitativ tekstanalyse går du tett på teksten, og tar for deg de ulike virkemidlene som brukes. Målet er gjerne å avdekke underliggende betydninger i teksten (Albertine Aaberge, 2022).

Mange musikkforskere har debattert ordene til popsanger og hvorvidt sanger har iboende betydninger som kan identifiseres objektivt. Enkelte er uenig i at betydningen av tekster kan defineres uavhengig av musikken de er en del av, og at slike kulturelle budskap effektivt overføres og mottas, og mener at ingen av disse antakelsene er enkle å forsvare. Simon Frith er kritisk til måten tekster har blitt behandlet som poesi. Friths nøkkelpåstand er at tekster i populærmusikk bør forstås som fremføringer som bruker stemme og retorikk utover ethvert enkelt semantisk budskap som finnes i ordene; «the issue in lyrical analysis is not words, but



words in performance» (Frith, 1996, s.166). Det Frith forteller her er at å analysere teksten til en sang isolert sett ikke gir en fullstendig forståelse av hva sangen handler om eller hvordan den påvirker lytteren. Det som er viktigere er å undersøke hvordan tekstens ord blir fremført og uttrykt gjennom musikk og vokaluttrykk, og hvordan dette påvirker lytteren følelsesmessig og intellektuelt. Frith antyder også at det er viktig å undersøke den kulturelle og historiske konteksten som omgir sangen og dens fremføring. Slik kunnskap kan hjelpe oss å forstå hvordan sangen passer inn i sin tid og kultur, og hvordan den kan påvirke samfunnet rundt den. Kort sagt mener Frith at vi ikke kan forstå en sang bare ved å se på teksten alene, men vi må også ta hensyn til musikk, vokaluttrykk, og kulturell kontekst for å forstå den fulle betydningen og effekten av en sang. Han er ikke den eneste forfatteren som hevder at sangtekster er forskjellig fra poesi (se Booth, 1981, Griffiths, 2003, 2012, for eksempel), og en sentral grunnsetning i hans estetikk er argumentet om at de «the best pop songs, in short, are those that can be heard as a *struggle* between verbal and musical rhetoric, between the singer and the song» (Frith, 1996, s.182).

En kritisk tilnærming til analyse av sangtekster, i kombinasjon med andre metoder, hjelper å belyse problemstillingen min da det viser hvordan tekstbruk kan virke i musikken på flere måter – hvordan det reflekterer, formidler og kanskje viderefører holdninger. Det gir meg muligheten til å se nærmere på hvordan artisten selv fremstiller seg og vil formidle handling i tekstene sine. Dette skjer ikke kun gjennom teksten, men også gjennom bruken av musikalske virkemidler. Derfor må sanger og musikkvideoer forstås mer helhetlig som sammensatte objekter – ofte (og litt misvisende) også omtalt som «tekster» i bred forstand. Jeg vil gå videre inn på betydningen av «tekst» i bred forstand i teoridelen. Mine analyser av sangtekster vil da få innslag av «tekstuell analyse», som ser sangtekstene som integrert i større musikalske og estetiske sammenhenger (Frith 1996; Griffiths 2003). Shuker (2016) forteller at «Textual analysis is concerned with identifying and analysing the formal qualities of texts, their underpinning structures, and constituent characteristics. As such, it has become closely associated with various approaches to content and discourse analysis, including semiotic analysis» (Shuker, 2016, s. 81). Slik tekstuell analyse er også nært beslektet med kritiske tilnærminger til fortolkning av musikk, ofte omtalt som hermeneutiske tilnærminger.

Som bemerket av Richardson, krever kritisk skriving i hermeneutisk forstand “the ability to write from experience, apply knowledge of cultural codes to primary research materials, and to extrapolate from theory when undertaking interpretations” (2012, 11). Med andre ord, det

krever at forskeren forhører seg og reflekterer over tatt for gitte antakelser, inkludert hennes/hans egne. Slik sett er det mine egne oppfatninger og vurderinger som definerer funnene jeg kommer med. Her spiller faktorer som sjangerkompetanse, alder, kjønn, etnisitet, og den generelt vestlige – spesifikt norske – miljø- og kulturelle konteksten jeg er en del av, inn. I hvert kapittel, som jeg vil introdusere senere, vil analysen jeg tar i bruk som metode kalles nærlesing. Begrepet nærlesing er noe omstridt, ikke ulikt intertekstualitet. Hawkins (2002) har tidligere foreslått at ideen om å «lese» eller tolke en musikalsk tekst skal “designate a move between focusing on the structures of music alone and the broader context within which the music is located” (2002, 2). Dette er en av hovedambisjonene for analysene av de tre eksemplene mine.

## 2.2 MEDIEETNOGRAFI OG DOKUMENTANALYSE

Slik Hansen & Gamble (2022) gjør i artikkelen sin om Brockhampton, vil jeg analysere den nettbaserte diskursen som kjennetegner mottakelsen av artists musikk. Dette bidrar inn i en tverrfaglig metodisk tilnærming som kombinerer medieetnografi med perspektiver fra kulturvitenskap og medievitenskap innenfor et kritisk musikkologisk rammeverk tilpasset hvordan identitetspolitikk formidles gjennom populærmusikkestetikk (Hansen & Gamble, 2022). Det å bruke medieetnografi som metode innebærer å studere plateanmeldelser, artikler, kommentarer osv. på nettet. Metoden er altså i slektskap med dokumentanalyse, samtidig som jeg først og fremst er interessert i den digitale mediediskursen.

Dokumentanalyse er en av de mest utbredte forskningsmetodene i samfunnsvitenskapen. Dersom datamaterialet består av tekst, så er en dokumentanalyse umulig å komme utenom. Det finnes mange forskjellige måter å gjøre dokumentanalyse, men felles for alle analyseteknikkene er at de forsøker å lage en *systematisk* beskrivelse av tekstinholdet (Sander, 2022). «... dokumenter er materielle gjenstander, de er ting, som det arbeides på og med, og som kan bli satt i bevegelse og slik få virkning på andre ting og steder utenfor seg selv» (Asdal & Reinertsen, 2020, s. 19). Istedenfor å forstå dokumenter utelukkende som tekst, får vi en tilnærming som ser dokumenter i relasjon til omverden. Dette er det jeg forsøker på i denne oppgaven, når jeg studerer de «dokumentene» som sirkulerer i mediediskursen rundt artistene og musikk eksempene jeg studerer.

Jeg har valgt denne metoden – medieetnografi – som en del av den sammensatte metodebruken min, fordi jeg er interessert i å se på «dokumenter» som plateanmeldelser,

innlegg i sosiale medier og artikler i pressen, som viser hvordan musikken mottas og forstås. Dette kan være med på å gi meg en bredere forståelse for hvordan musikken bærer mening – ord og bilder som reflekterer artistens holdninger, men likevel viser hvordan lytterne har en del av makten i å legge mening i musikken. Dette er interessant da jeg også er interessert i reaksjonene på musikken jeg studerer.

### 2.3 KOMBINASJON AV METODER

Kombinasjonen av ulike metoder lar meg belyse ulike sider ved tematikken, slik at man får et rikt bilde av de ulike dimensjonene ved koblinger mellom musikk og samfunnsforhold/sosiale dimensjoner/dagens kjønnspolitikk. Når du tar i bruk flere metoder, kan du få en mer helhetlig forståelse av problemstillingen du undersøker. Du kan få et bredere perspektiv og få muligheten til å se problemet fra flere vinkler. På denne måten kan du identifisere flere mulige løsninger, og du kan også avdekke potensielle utfordringer eller uventede resultater.

### 2.4 VALG AV EKSEMPLER

Det har vært en utfordrende prosess med å finne eksempler da jeg må begrense meg til noen få som skal være med på å vise bredden i problemstillingen min, samt belyse problematikken på en utfyllende måte. Jeg ønsket å diskutere musikk fra vidt forskjellige sjangere og artister for å se på forskjellige problematikker som kan oppstå, og for å vise de positive sidene i tillegg til de negative. “The analysis of popular music presents problems. It is not a well-defined academic discipline; there is no single methodological approach; there are no clearly demarcated areas of investigation” (Whiteley, 1997, s. xiii).

Hip hop har fått global popularitet og innflytelse i løpet av de siste tiårene, og sjangeren når en integrert del av mainstream populærmusikk. Lil Nas X er en artist som har vokst mye og blitt veldig populær de siste 5 årene. I tillegg til å være en hiphop-artist er han en svart, homofil hiphop-artist, som ikke er vanlig i hiphop-miljøet. Han skiller seg fra den heteronormative hypermaskuline tradisjonen hip hop er mest kjent for (Rose 2008; Hansen 2022). Det er mange som allerede er klar over kvinnefiendtlige holdninger i hiphopen, men dette eksemplet åpner for å se på holdninger om Lil Nas X som mann i dette miljøet. Både for hva han gjør, åpner for, og hva det har å si for andre, og for reaksjoner på han og musikken og videoene hans. Ved å analysere musikken til Lil Nas X og ved å se på hans person vil jeg få et

innblikk i holdninger rundt en svart, homofil mann som synger om og viser seksualiteten sin. For å få større bredde over analysene i oppgaven, vil jeg gå videre og ta for meg et eksempel som viser noe helt annet.

Feminisme er et sentralt begrep innen kjønnsforskning og ikke minst i denne oppgaven, da feminisme har fått økt plass og synlighet i populærmusikken det siste tiåret (se Hansen 2017, s. 40). For å belyse forskjellige sider rundt musikk og kjønn, er det relevant å bruke et feministisk eksempel. Taylor Swift er en av verdens største artister med en stor fanbase, men det finnes også en del mennesker som ikke liker henne. Hun har fått reaksjoner, ikke bare for musikken sin, men for karrieren sin, hvem hun er som person og hennes valg i livet. Allerede på grunn av dette er det mange grunner til å bruke Taylor Swift som et eksempel for å belyse flere sider til problemstillingen i denne oppgaven. I 2019 kom hun ut med albumet *Lover*, og deriblant en sang kalt «The Man». Her tar hun opp problemet rundt dobbelstandarder og stiller spørsmålet om ting ville vært lettere for henne om hun var en mann. Sangen er dermed spesielt relevant for å se på populærmusikk og kjønn.

Til slutt vil jeg se på en sjanger og et musikk eksempel som allerede er nevnt i innledningen, da det har stor betydning for oppgavens opprinnelse. En sjanger som har vært fremtredende i norsk populærmusikk de siste årene er festmusikken, og denne sjangeren er særlig interessant å undersøke opp imot fremtredende kvinnefiendtlige holdninger. Spesielt i Norge har dette fenomenet utviklet seg gjennom årene. Festmusikken i popmusikken i dag lager populære sanger som skal brukes til å lage god stemning, gjerne på fest. Det tas ikke i bruk like drøy språkbruk som i russemusikken, men har holdt kulturen levende. Dette kan vi se hos artister som Staysman, Vidar Villa, og Sushi&Kobe. Dette kan igjen være med på å normalisere en problematisk (musikk)kultur utover russetiden. I dag lever vi i en kultur der mannskulturen og samholdet mellom menn styrkes gjennom blant annet musikk. Det har kommet et nytt fokus på «gutta», og kan sees på som en videreutvikling av «boys will be boys». Det er interessant å undersøke dette fenomenet og se på hvordan dette utvikler seg i forhold til kvinner. Er dette bare menn som lager samhold og trygghet, eller lever de usunne holdningene i russetiden videre og påvirker kvinner på en negativ måte? Det er spesielt interessant å se på denne kulturen fordi musikk er og kommer til å være en stor del av vårt liv, og hvis det er slik at musikk har betydelig påvirkningskraft, så kan det igjen vises i utviklingen av holdninger i den norske kulturen. Da det virker relevant for musikk eksempel, vil jeg ta tak i humor, som er det mest brukte argumentet og forsvaret som blir tatt i bruk når en artist får kritikk for upassende

tekst osv. Er dette et gyldig argument og forsvar eller er det bare en tom bortforklaring? Å undersøke forskjellig type humor, bruken av de forskjellige typene og effekten det kan ha kan hjelpe meg med å forstå omfanget og konsekvensene det kan ha. Så vil jeg spesifikt se på humor i musikken for å få en bedre forståelse av forskjellige virkemidler som kan brukes i musikken, og effekten og problemene det kan ha.

Eksemplene mine er alle utgitt relativt nylig. Dette er et bevisst valg, da musikkbransjen og holdninger er i konstant forandring og jeg ønsker å fokusere på kulturelle strømninger som er aktuelle i dag.

### 3 TEORI – KJØNN, KROPP OG POPULÆRMUSIKK

Dette kapittelet introduserer diskurser og teorier som danner grunnlaget for mitt arbeid med denne oppgaven. Jeg vil i følgende teoretiske avdeling introdusere diverse teorier og perspektiver på diskursene rundt kjønn, populærmusikk og kritisk musikkvitenskap. Jeg vil ta for meg ulik litteratur som belyser ulike og relevante sider opp mot problemstillingen min. Det vil bli lagt fokus på teori som omhandler feministiske perspektiver, populærmusikk og kjønn, maskulinitet og feminitet i populærmusikken, «tekst» og musikkvideo, og musikalsk identitet.

#### 3.1 KJØNN OG FEMINISTISK TEORI

Av teoretikere som har bidratt med viktig forskning har jeg sett på arbeidet til West og Zimmermann (1987), Judith Butler (1990), Reawyn Connell (1995), Judith Halberstam (1998), og Simone De Beavoir (2000). Jeg vil redegjøre for kjønn, maskulinitet og feminitet – feministisk teori, og interseksjonalitet.

«In the beginning, there was sex and there was gender» (West & Zimmerman, 1987). West og Zimmerman (1987) definerer kjønn som en sosial konstruksjon som stadig blir skapt og opprettholdt gjennom sosiale interaksjoner. De argumenterer for at kjønn ikke er noe som er gitt ved fødselen eller biologisk bestemt, men heller en kontinuerlig prosess som skapes og gjenopprettes i sosiale situasjoner. De skiller i artikkelen mellom to måter å tenke på kjønn: "kjønn som en statisk kategori" og "kjønn som en prosess". Kjønn som en statisk kategori refererer til ideen om at kjønn er en fast og uforanderlig biologisk kategori som påvirker alle aspekter av en persons liv. Kjønn som en prosess, derimot, refererer til at kjønn er noe som stadig blir skapt og forsterket gjennom sosial interaksjon.

Innen kjønnsbegrep er det noen få begreper som må gjøres rede for. Kjønnsidentitet refererer til de sosiale og kulturelle aspektene ved utviklingen av en opplevelse av kjønnstilhørighet, og hvordan mennesker forholder seg til egen kropp. Hos mange samsvarer kjønnsidentiteten med kjønn de ble registrert som ved fødsel, men det er ikke alltid slik (Jessen, 2023). Det er ikke uvanlig at ens kjønnsidentitet motsier ens biologiske kjønn. Dette betegnes som transseksualisme eller transgenderisme. Kjønnsroller beskriver de sosialt aksepterte egenskapene til et gitt kjønn. Disse egenskapene varierer mye mellom kulturer, og kan i utgangspunktet være delt inn i det maskuline og det feminine (Teigen & Svartdal, 2020).

kjønnsperformativitet refererer til hvordan vi "gjør" kjønn, måtene maskuliniteter og femininiteter spilles ut på (Butler, 1990).

Feministiske sosialkonstruksjonister har konsekvent erkjent at innholdet og betydningen av kjønnsroller og kjønnede kropper varierer på tvers av tid og rom. Queer-teoretikere har gått et skritt lenger i sine analyser, og hevder at den mannlige/kvinnelige binære kroppen og den kjønnede kroppen er helt uvirkelig bortsett fra som sosiale konvensjoner eller «performative».

“The gendered and sexualized body is a major location for the social construction of men and women, masculinity and femininity, and male and female sexuality. The body is an instrument of performance and a site of performativity. Gender and sexuality are both performed and performative conscious and unconscious, intended and unintended, explicit and implicit» (Nagel, 2003, s. 51).

Dette perspektivet peker på hvordan kjønn utføres gjennom presentasjoner av kroppen, slik Judith Butler skriver om i *Gender Trouble* (1990), som jeg snart vil komme utarbeide videre på. Først vil jeg se på Simone De Beauvoir sitt bidrag rundt kjønn og kroppen.

«Kroppen er ikke en ting, den er en situasjon: den er vårt grep om verden og utkastet til våre prosjekter» (Beauvoir, 2000, s. 77). Her sies det at kroppen er en situasjon og ikke i en situasjon, som for mange vil være en noe mer naturlig tankegang. Kroppen er ikke et tingliggjort objekt, men i hovedsak en måte å være i verden på. Beauvoirs forståelse av kroppen har sammenheng med hennes syn på tenkning som er nært bundet opp til levd erfaring, som er tittelen på andre ledd i hennes kjente verk *Det Annet Kjønn* som kom i 1949. *Det Annet Kjønn* er et banebrytende verk innen feministisk litteratur av Simone De Beauvoir. I denne boken argumenterer Beauvoir for at kvinner er undertrykt i samfunnet fordi de er definert av deres biologi, spesielt deres evne til å føde barn. Hun hevder at denne biologiske forskjellen har blitt brukt for å rettferdiggjøre ulik behandling av kvinner i ulike aspekter av samfunnet, inkludert politikk, religion og økonomi. Beauvoir hevder at kjønn ikke er en iboende egenskap, men snarere en sosial konstruksjon skapt av samfunnet. Hun foreslår at kjønnsroller læres gjennom sosialisering og ikke bestemmes av biologi. Videre hevder hun at kvinner ikke er iboende forskjellige fra menn, men blir behandlet som sådan på grunn av sosiale betingelser. Helt konkret dreier levd erfaring seg om at et menneske lever som et konkret, kroppslig subjekt som gjør seg erfaringer. Denne vil igjen nedfelles i mennesket og

dermed være med på å bestemme menneskets situasjon. Ifølge Beauvoir er kroppen verken en ting eller noe som bestemmer vår skjebne som kvinner og menn – likevel trekker hun fram at det er forskjell på å erfare kroppslig som mann og kvinne. Dette har sammenheng med den objektiviseringen av kvinners kropp som skjer i det patriarkalske samfunnet, og Beauvoir hevder at kvinners kroppslighet er kulturelt bestemt og at det i et patriarkalsk samfunn er mer tingliggjort. I likhet med menn er kvinner sine kropper, men en kvinnes kropp vil også representere noe annet enn henne selv pga. erfaringer. For en kvinne fremstår kroppen i sterk grad som kontrollerbar, hvor den er bestemt av biologi og biologisk determinisme og dette er en begrensning til frihet. Hun mener et slikt forhold vil bidra til en distanse hos kvinnen mellom transcendenten og hennes kroppslige erfaringer, mener hun og forkaster også den biologiske determinismen. Slik viser Beauvoir kroppen som situasjon i forhold til kjønnsforskjeller og kvinnekroppen. Oppsummert er Beauvoirs syn på kjønn at det er en sosial konstruksjon skapt av samfunnet, og at kvinner er undertrykt på grunn av troen på at deres biologi definerer deres rolle i samfunnet. Hun etterlyser en nytenkning av tradisjonelle kjønnsroller og for å fjerne de sosiale og økonomiske barrierene som hindrer kvinner i å oppnå full likestilling med menn. Beauvoir påpekte hvordan kvinner i patriarkalske samfunn blir ansett som "det andre" og er underordnet menn. Butler utvider denne ideen og argumenterer for at kjønn ikke er en biologisk kategori, men en sosial konstruksjon som skapes og forsterkes gjennom kulturelle og sosiale praksiser.

Performativitet har sine røtter i studier av filosofi og litteratur, men var det introdusert i kjønnsstudier av Butler, kanskje mest kjent i hennes bok *Gender Trouble* (1990). I et ekstra forord fra 1999 skriver Butler:

[...] performativity is not a singular act, but a repetition and a ritual, which achieves its effects through its naturalization in the context of a body, understood, in part, as a culturally sustained temporal duration. [...] The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body (Butler 1990: XV).

Det som vektlegges her er hvordan oppfatninger av kjønn foreviges gjennom repetisjon og ritualisering, får gyldighet gjennom naturaliserte gester. Dette refererer til hvordan vi bekrefter og bekrefter, konstruerer og rekonstruerer hegemoniske sosiale roller og



definisjoner gjennom våre daglige repeterende handlinger. Performativiteten til kjønn er en kraftig mekanisme for sosial konstruksjon og sosial kontroll, desto mer tatt i betraktning at det har en tendens til å gå ubemerket hen – opererer på intuisjonsnivå (Nagel, 2003, s. 51).

In many practical situations the language of “masculine” and “feminine” raises few doubts. We base a great deal of talk and action on this contrast. But the same terms, on logical examination, waver like the Danube mist. They prove remarkably elusive and difficult to define (Connell, 1995, s. 3).

Den australske sosiologen Raewyn Connells teori om maskulinitet er den mest innflytelsesrike teorien innen menn og maskuliniteter. Connells innflytelsesrike teoretisering om "hegemonisk maskulinitet" ble først formulert på slutten av 1980-tallet. Generelt beskriver teorien de nåværende aksepterte strategiene for å opprettholde menns dominerende posisjon i samfunnet til enhver tid. Connell bekymret seg ikke bare for hvordan menn som gruppe opprettholder en maktposisjon i forhold til kvinner, men i like stor grad med «relations of dominance and subordination between groups of men» (1995, s. 78), som fører til hierarkisk organisering av ulike maskuliniteter, strukturert. på linje med klasse, seksualitet, rase og mange andre faktorer. På toppen av det rådende kjønnshierarkiet, hevdet Connell, er hegemoniske maskuliniteter (1987, s. 183). Connell identifiserte homoseksuelle menn som historisk plassert i bunnen av det maskuline hierarkiet, noe som tyder på at dette er bevist av de ulike formene for politisk og kulturell eksklusjon, juridisk vold, gatevold og økonomisk diskriminering som lenge har hatt en betydelig negativ innvirkning på homofile menns liv og erfaringer (Connell, 1995, s. 78). Dette er viktig for kapitlet om Lil Nas X, da han er en homofil mann som i likhet med kvinner blir undertrykt av de hegemoniske maskulinitetene – som igjen ofte kan knyttes til femininitet. Men for å finne ut hvordan musikk og kjønn henger sammen og uttrykkes i musikken vi hører må jeg se på bruken av tekst og musikkvideo – og hvordan de er med på å behandle kjønn og seksualitet.

### 3.2 KJØNNSPERFORMATIVITET

På spørsmålet om musikkanalyse, så vel som relevansen av populærmusikk i forhold til kultur og samfunn, har jeg vært spesielt oppmerksom på arbeidet til Judith Butler (1990), Stan Hawkins (2002, 2009), Kai Arne Hansen (2017, 2022), og Jarman-Ivens (2007). Jarman fokuserer mest på stemmen, og hvordan teknologibruk påvirker hvordan stemmen oppfattes som kjønn. I boka *Queer Voices* (2011) argumenterer Jarman-Ivens for at den skeive

stemmen ikke nødvendigvis er en stemme som ikke stemmer overens med ens kjønn, for eksempel en mann som synger med lys falsett. Snarere er det en stemme som opererer i et «tredje rom» mellom kropper og på grensen mellom kropp og språk. Stemmens potensial for skeivhet ligger i at den er kjønnsløs og performativ. Stemmens kjønnsløshet oppstår fra det faktum at kjønns kategorier er sosiokulturelt og historisk bestemt, snarere enn naturlige og uforanderlige. Derfor antyder forfatteren at stemmekategorier som sopran og alt ikke er seksuelt faste, men også utsatt for valg. Stemmens performativitet oppstår ved at den ikke er en direkte markør av stabil, fast eller iboende karakter, men snarere et sted hvor en viss performativitet kan oppstå. Dette er fordi stemmen har en performativ funksjon mer enn den er en betegnelse for talerens kjerneidentitet. Derfor antyder Jarman at stemmens potensial for skeivhet ligger i at den er et sted for fremveksten av kjønnsperformativitet, snarere enn i at den ikke stemmer overens med ens kjønn (2011, s. 18). Hun fortsetter med å diskutere bruken av den skeive «queer» stemmen innen musikk, og hvordan teknologi spiller en viktig rolle i dette. Hun skiller mellom to nivåer av teknologi: det "eksterne" nivået, som omhandler lydopptak og teknikker for å manipulere lyden, og det "interne" nivået, som omhandler de bioteknologiske prosessene som skjer i kroppen for å produsere stemmen. Jarman bruker også Michel Foucaults idé om fire systemer av teknologi for å beskrive hvordan stemmen påvirker menneskelig subjektivitet og identitet. Disse systemene inkluderer produksjonsteknologi, tegnsystemteknologi, maktteknologi og teknologi for å forandre seg selv (2011, s. 21-22).

Videre bruker hun eksempler på ulike musikere og vokalister for å illustrere hvordan stemmen kan påvirkes av teknologi og hvordan dette kan bidra til å manifestere den "queer" stemmen. De tre eksemplene uttrykker forskjellige forhold til ideer om perfeksjon og feil i stemmen, også kalt «den musikalske feilen». Hun argumenterer blant annet for at produksjonsarbeidet til Carpenters skaper en grunnleggende *kyborgisk* stemme som tjener et prosjekt for å disiplinere Karen Carpenters "naturlige" stemmekorn, mens øyeblikk av vokalsvikt og mangfoldet av Maria Callas stemme skjæres sammen med komposisjonskreftene og kroppslig disiplin for å skape øyeblikk av motstand. Til slutt diskuterer Jarman Diamanda Galas' stemme, som jobber gjennom lignende problemstillinger som de to foregående tilfellene, men på svært forskjellige måter, og skyver ideen om den vokale feilen over kanten til stygghet (2011, s. 23).

Hawkins ser enda bredere enn Jarman på de performative effektene av alle musikalske elementer – begge to bygger på Butler sine idéer om performativitet. Det gjør Hansen også,

men han er i større grad opptatt av forhandlingene mellom hva som er «i musikken» og hvordan det mottas av publikum og tolkes på fleksible/varierte måter. Sheila Whiteley (1997, 2000), og Freya Jarman-Ivens (2007) er spesielt kjent for å lykkes med å bygge bro mellom populærmusikkvitenskap og kjønnsstudier.

Hawkins (2009) utforsker hvordan kjønn og maskulinitet blir uttrykt gjennom popmusikk, og særlig gjennom uttrykket "pop dandy". Han argumenterer for at pop dandies bryter med tradisjonelle forestillinger om maskulinitet og representerer en form for subversiv maskulinitet i popmusikk og presenterer seg selv på en mer feminin og flamboyant måte. Dette kan ses som en form for motstand mot de tradisjonelle forestillingene om maskulinitet i populærkulturen (s. 35). Hansen (2022) argumenterer også for at musikk kan spille en viktig rolle i å endre (og opprettholde) konvensjonelle forestillinger om kjønn og identitet. Han ser på hvordan kjønn blir uttrykt og representert gjennom musikk i ulike kulturer og kontekster. Han utforsker også hvordan musikalske sjangre og stilarter kan være assosiert med bestemte former for maskulinitet og femininitet, og hvordan musikk kan brukes som et verktøy for å utforske og uttrykke kjønn og identitet på alternative måter (Hansen, 2022, 29-30). Samlet sett viser disse forskerne hvordan kjønn og identitet kommer til uttrykk gjennom musikk på ulike måter, og at musikk kan være en kraftfull plattform for å utfordre og utvide konvensjonelle normer og forestillinger rundt kjønn og identitet.

Kjønnsperformativitet er tydelig i popmusikk gjennom visuell estetikk, spesielt artistens kropp. Popmusikkforestillinger er ofte avhengige av visuelle elementer, som musikkvideoer eller liveshow, og artistens kropp er ofte et fokuspunkt for disse forestillingene. Dette kan sees på som en måte kjønn fremføres eller uttrykkes gjennom popmusikk, ettersom artister kan bruke sin kropp, mote eller andre visuelle signaler for å formidle en følelse av kjønnsidentitet eller uttrykk. I tillegg antyder uttalelsen at artistens kropp spiller en sentral rolle i å fange publikums oppmerksomhet, noe som kan forsterke samfunnsnormer og forventninger rundt kjønn. For eksempel kan kvinnelige popstjerner forventes å presentere seg selv som attraktive og seksuelt ettertraktede, mens mannlige popstjerner kan forventes å presentere seg selv som maskuline og mektige. "In most pop forms of the late twentieth century, performance is instilled through gender on display. Accordingly, the body inscribes ideals of gender and sexuality that are part of the process of politicizing style and expression spatially and temporally" (Hawkins, 2009, s. 105). Hawkins understreker her relevansen av kjønnsidentitet i popmusikk; hvordan kunstneres forestillinger er avhengige av å vise frem

deres seksualitet og kjønnsidentitet. Dette trenger ikke nødvendigvis bety at deres forestillinger er strengt begrenset av kulturelle og sosiale konvensjoner eller forventninger, men snarere at popopptredener effektivt kan bidra å endre nåværende, eller konstruere nye oppfatninger og forventninger til kjønn og seksualitet. Dette fremhever at kjønn og seksualitet ikke er essensielle og eksakte kategorier. Snarere er disse kategoriene dynamiske og fleksible, og dette støtter argumentet som skisserer rammen for denne oppgaven; at kjønnsidentitet, seksualitet og etnisitet er det kulturelle og sosiale konstruksjoner, avhengig av tids- og romspesifikke historiske, sosiale, og kulturelle forhold (Butler 1990, Nagel 2003).

Ellen Koskoff (1987) forsker på kvinner og musikk i tverrkulturelt perspektiv, og hun forteller hvordan tekstene i popmusikken hadde stor påvirkning på holdningene hos folket i USA. Dette var delvis på grunn av tilgjengeligheten, som vi også kan se i Norge med tanke på radio og strømmetjenester. Populære sanger påvirket holdninger på ekstremt subtile, men likevel seige måter. Koskoff mente da, fordi sangere alltid har brukt sanger for å luften sine meninger, og for å synge om sin tid, at populære sanger er en spennende kulturell indikator (Koskoff, 1987, s. 107). Koskoff er bekymret for at musikalsk ytelse blir brukt som et instrument for makt og kjønnsdefinisjon. Hun mener at musikk, i menneskets hender, enten kan begrense eller utvide den sosiale, rituelle og politiske tilgangen og bevisstheten til kvinner, menn og barn (Koskoff, 1987, s. 225). Dette er i tråd med Scotts argumenter for at musikk kan være en kilde til subjektiv opplevelse og følelser, og dens emosjonelle appell kan brukes til å forføre og manipulere lyttere. Han mener musikk kan skape og opprettholde sosiale identiteter og grupper, og at musikalske sjangere kan brukes til å identifisere og skille mellom grupper (Se Scott, 2000). Scott undersøker hvordan populærmusikkens utvikling i storbyene på 1800-tallet var knyttet til sosiale og kulturelle endringer. Han diskuterer hvordan musikken spilte en rolle i å forme identitet og skape sosiale fellesskap (Scott, 2008, s. 79). Jeg vil se på dette i tråd med analysene jeg foretar meg senere i oppgave. Men for å tilstrekkelig kunne se på musikk og kjønn er det nødvendig å se på det i sammenheng med andre faktorer. Jeg vil derfor gå videre med å undersøke begrepet om interseksjonalitet.

### 3.2.1 INTERSEKSJONALITET

Det er umulig å se på musikk og kjønn alene uten å ta med andre faktorer som etnisitet og seksualitet. Interseksjonalitet viser til hvordan sosiale kategorier som kjønn, rase, etnisitet, religion, sosial klasse, seksuell orientering og funksjonsevne kan samvirke og påvirke

personers leve- og livsvilkår (Thun, 2019). Etter hvert har interseksjonelle perspektiver fått større plass i musikkforskning som tar opp kjønsspørsmål., blant annet av forskere som Maureen Mahon (2020), Kai Arne Hansen (2022), Railton og Watson (2011) og fler. Om man ikke inkluderer interseksjonelle perspektiver i diskusjoner av kjønn risikerer man å overse enkelte menneskers eller grupperes opplevelser og situasjoner, og at viktige dimensjoner ved diskusjonen overses. Interseksjonalitet er ikke et hovedanliggende for oppgaven min, men det ligger som et bakteppe som farger analysene mine der det er særlig relevant.

### 3.3 KRITISK MUSIKKVITENSKAP

Da hovedbidraget til den kritiske musikkvitenskapen er at man ble mer interessert i musikkens kulturelle og sosiale betydninger vil jeg ha et fokus på kulturell og sosial kontekst. Av kritiske musikkvitere har både Stan Hawkins (2016; 2002), Kai Arne Hansen (2022), Susan McClary (2002 [1991]), Derek Scott (2009; 2016) vært viktig for min tilnærming. I tillegg har medievitere og sosiolog Roy Shuker (2016) og Simon Frith (1996) bidratt til teori på dette området som viser nyttig for min forskning om musikk og kjønn. Det store arbeidet innen feltet populærmusikkvitenskap er spesielt opptatt av innspilt musikk, men dette betyr ikke at teoriene og metodene som er utviklet innenfor dette feltet ikke er nyttige for undersøkelser av musikkvideo. Tvert imot, Scott bemerker at «populær musikkvitenskap har en tendens til å fokusere på innspilt musikk, men det er ingen grunn til at det ikke skal være det bredere» (Scott, 2009, s. 4). Å betrakte musikkvitenskap som et intertekstuelte felt, som Scott (2003, s. 4) antyder, innebærer å undersøke et bredt spekter av diskurser for å forklare musikk, dens kontekster og måten den fungerer innenfor dem.

Kritisk musikkvitenskap i Storbritannia brukte ikke lang tid på å få fart på grunn av en frustrasjon som ble delt av mange over «the amount of time consumed in the futile search for an underlying coherent theory by which modernism could be rationally explained and understood» (Hawkins & Scott, 2016, s. 3). Derek Scott og andre populærmusikkforskere ble interessert i feltet på grunn av mangel på musikkvitenskaplig forskning på populærmusikk på begynnelsen av 1990-tallet. Dette stod i kontrast til overfloden av arbeid som ble utført i det bredere feltet av populærmusikkstudier, som var dominert av forskere innen sosiologi og kulturstudier. Populær musikkvitenskap, derimot, legger vekt på en musikkologisk tilnærming til den kritiske analysen av musikk, samtidig som den anerkjenner viktigheten av kulturell og sosial kontekst (Scott, 2009, s. 2). Fremveksten av populærmusikkvitenskapen utfordret også

den tradisjonelle dikotomien mellom kunstmusikk og populærmusikk og forsøkte å konfrontere etablerte standarder og tradisjoner innen musikkanalyse. Denne tendensen var tydelig i andre musikkologiske felt som kritisk musikkvitenskap i Storbritannia og ny musikkvitenskap i USA. Disse studieretningene konvergente, og teorier og metoder kan overlappes på tvers av ulike felt (Scott, 2009, s. 2).

Scott (2009) argumenterer for viktigheten av å utvikle en bredere forståelse av populærmusikk som en del av kulturen og samfunnet. Han understreker behovet for å studere populærmusikk fra ulike perspektiver, og for å undersøke både tekstuelle og musikalske aspekter av populærmusikk. Scott mener at musikk ikke bare er en estetisk opplevelse, men også en kulturell, sosial og politisk praksis som er formet av historiske og kulturelle kontekster. Ifølge Scott bør kritisk musikkvitenskap utforske måtene musikk er innebygd i kulturelle og sosiale maktforhold og hvordan den kan brukes til å utfordre eller forsterke disse relasjonene. Totalt sett tar Scott til orde for en kritisk tilnærming til musikkvitenskap som går utover studiet av musikk som et rent estetisk fenomen, og i stedet anser musikk som en kompleks sosial og kulturell praksis som er formet av maktforhold og kan brukes til å utfordre eller forsterke disse. Eksempler på forskere som bidro til å etablere en slik kritisk tilnærming er Hawkins (2002), McClary (2002) og Scott selv.

Som Hansen (2022, s. 7) har påpekt, gav framveksten av kritisk musikkvitenskap opphav til økt bredde i forskning på koblinger mellom musikk, kjønn og andre aspekter ved identitet. Dette er særlig fordi den kritiske musikkvitenskapen legger til rette for dialog mellom musikkanalyse og perspektiver fra andre fagfelt, som sosiologi, kjønnsstudier, queer studies og så videre. Det at man også utviklet nye former for analyse og rettet økt oppmerksomhet mot for eksempel musikkvideoer utgjorde var også viktig (Hansen 2022, s. 7-8), da det gav nye muligheter for å kritisk undersøke hvordan artister uttrykker identitet gjennom musikk. Over de neste sidene går jeg inn på mer konkrete områder av den kritiske musikkvitenskapen.

### 3.3.1 TEKSTANALYSE – I BRED FORSTAND

Jeg vil nå se på forskning om tekstbruk i musikk, publikums fleksibilitet til å tolke og musikkvideo. "Critical musicology ... is driven by a desire to understand the meanings embedded in musical texts, whatever kinds of musical texts those may be" (Scott, 2009, s. 2). Et debattpunkt rundt populærkultur er dens ideologiske rolle i å forsterke og reproducere

dominerende verdier gjennom deres representasjon i populærkulturelle «tekster». «Tekst» forstås her i bred forstand: “As a cultural term, text refers to any media form that is self-contained and conveys cultural meaning, including television programmes, recordings, films, and books” (Shuker, 2016, s. 81). Kritikere som konsentrerer seg om selve teksten, ofte ved hjelp av begreper fra semiotisk og psykoanalytisk analyse, hevder at det ofte finnes en foretrukket lesning i teksten; det vil si et dominerende budskap satt innenfor den kulturelle koden for etablerte konvensjoner og praksiser til produsenter/sendere av teksten. Men selv om mange forbrukere, i det minste implisitt eller ubevisst, godtar slike foretrukne lesninger, er det ikke nødvendigvis sant at alle gjør det. Spesielt kan underordnede grupper tolke slike tekstuelle budskap på nytt, slik at de gir mening på en annen måte. Studiet av popfans antyder på samme måte at kulturelle betydninger til syvende og sist lages av forbrukere, selv om denne prosessen er under forhold og muligheter som de ikke selv velger. Dette kan kobles til Shuker som sa at popmusikk er definert av fansen, da det er forbrukerne som utgjør populærmusikken (Shuker, 2016, s. 82). Dette åpner opp ideen om folkelig motstand mot og undergraving av dominerende kulturer, et syn som har informert analyse av arten og mottakelsen av populære sangtekster og musikkvideoer.

At poptekster ikke bare påvirkes av andre poptekster, men også av enhver annen tekst eller diskurs som leseren tar med i sin tolkning har blitt hevdet tidligere av forskere som Kai Arne Hansen og David Brackett. Brackett forteller at:

While musical texts may retain a ‘relative autonomy’ – music is a medium with specific properties, practices, limitations, and possibilities – they gain their meaning by circulating with other texts from other media which may include mass media publications, videos, film, industry publications and ‘historical’ documents (Brackett, 1995, s. 18).

Derfor utgjør enhver tekst en del av større strukturer og diskurser. Som sådan, handlingen av tolkning innebærer å adressere både direkte strategiske referanser og eksempler på stilistisk imitasjon for å koble en tekst til kulturelle og historiske kontekster (Hansen, 2017, s. 15).

Argumentet om at poptekster fungerer symbolsk, og at deres potensielle betydninger finnes i lesningene til publikum, fans og forskere har sitt grunnlag hos Roland Barthes (2008). Barthes erklærte «the death of the author» der han argumenterer mot det tradisjonelle synet om at betydningen av en tekst kan forstås fullt ut ved å studere forfatterens intensjoner og biografi.

Barthes mener at forfatterrollen ofte er overdrevet og at selve teksten bør analyseres uavhengig av forfatterens intensjoner eller historiske kontekst. Ved å fornekte forfatteren gjør Barthes (2008, s. 100) teksten åpen for en flerhet av betydninger når han argumenterer for at mangfoldet av teksten forenes i leseren. Dette stemmer like godt for poptekster som de litterære tekstene Barthes refererte til.

Lyttere utøver en stor grad av fleksibilitet i å avdekke mulige betydninger av en sang eller spor, som er et poeng som er tatt opp av Moore (2012, 6). Han har hevdet andre steder at sanger gir visse betydninger, noe som innebærer at det bare er mulig for en analytiker å bestemme en rekke plausible svar på en tekst (2001, s. 6-7). Av hva som er viktigst i musikkopplevelsen viser Moore (2001; 2012) og Hansen (2017) seg uenige. Moore (2001, 6-7; 2012, 5-7) legger mindre vekt på betydningen av å ta opp saker av sosiokulturell betydning, identitet og kjønnede betydninger i populærmusikk, og fokuserer mer på viktigheten av lyder – som holder han fokusert på lydopptak. Dette mener Hansen kan tolkes som bagatellisering av viktige temaer (2017, s. 16). Jeg vil i min oppgave si meg enig i Hansen (2017; 2022), og sier meg enig i en større betydning av sosiokulturell betydning, identitet og kjønnede betydninger i populærmusikk. Hansen fortsetter med å si at våre nåværende møter med popmusikk like godt omfatter musikkvideoer og andre medier som artister opererer gjennom som selve musikken, og at musikkens meningsinnhold – hvordan den påvirker oss – må forstås i kontekst av kompleksiteten i populærmusikkulterene våre (Hansen, 2017, s. 16).

Brackett og Hawkins har vært spesielt innflytelsesrike innen hvordan musikk betegnes gjennom musikalske koder. Med grunnlag i semiologiske prinsipper, foreslår Brackett:

The notion of the ‘musical code’ offers a way of theorizing the connections between musical sound and such ‘extra-musical’ factors as media image, biographical details, mood, and historical and social associations; it can explicate the connection between a particular piece and the general *langue* from which it derives, and permit us to speculate about the connection between the musical sounds we hear and the ‘human universe’ implied by the lyrics” (Brackett, 1995, s. 9).

Hawkins (2002, s. 9) hevder at musikalske koder kun antar mening gjennom det kulturelle, sosiale og politiske kontekster som de artikuleres gjennom. Ved å gå inn for en tilnærming som er opptatt av hvordan musikalske koder knytter seg vilkårlig til diskursene som



konstruerer dem, understreker han at koblinger mellom popopptredener og sosiokulturelle kontekster skapes kontinuerlig av publikum og fans. Publikum og fansen opplever og reagerer på disse forbindelsene på ganske ekstraordinære og mangfoldige måter.

«Given this, the task of selecting methods for reading musical texts might be best directed towards what Philip Tagg has called for: an analysis that ‘acts as a basis for understanding “what is being communicated” and “how” (1982: 65). Most importantly then, the task of interpreting pop is an interdisciplinary task that deals with the relationship between music and social mediation. It is one that includes taking into account the consideration of the sounds in their relation to us as individuals» (Hawkins, 2002, s. 3)

Identitet er et hovedanliggende for å forstå disse prosessene, som jeg vil komme nærmere inn på senere. Musikalske koder virker også sammen med visuelle koder, noe som blir særlig tydelig i musikkvideoer.

### 3.3.2 MUSIKKVIDEO

Musikkvideoer er nå uten tvil de mest fremtredende estetiske objektene som moderne mainstream-popartister projiserer identiteten sin gjennom. Carol Vernallis (2004) behandler musikkvideo som en distinkt sjanger, forskjellig fra film, tv og fotografi. Hun behandler musikkvideo som «A medium with its own ways of organizing materials, exploring themes, and dealing with time, all of which can be studied through close analysis (Vernallis, 2004, s. x). Vernallis (2013) forteller at definisjonen om musikkvideo som “a product of the record company in which images are put to a recorded pop song in order to sell the song” (s. 209) ikke lenger holder. Dette grunner i at enkeltpersoner legger ut like mange musikkvideoer som plateselskapene på Youtube, og har større muligheter til å hente bilder og informasjon. Det varer ikke lenger i det forutsigbare formatet på fire til fem minutter, og det er stort sett helt nye forutsetninger for hvordan det gjøres. På grunn av slike forandringer, har Vernallis kommet frem til en ny definisjon. Musikkvideo defineres videre som «a relation of sound and image that we recognize as such» (Vernallis, 2013, s. 209). Vernallis (2004) argumenterer for at musikkvideoer stammer fra sangene de setter, da sangen kommer først og setter inspirasjonen for videoen. Dette betyr også at musikkvideoen må selge sangen, dermed blir den ansvarlig for sangen i øynene til artisten og plateselskapet (Vernallis, 2004, s. X; Burns &

Hawkins, 2019). Musikkvideo kan farge vår forståelse av karakterer i tillegg til at den reagerer sterkt på musikken. Den kan belyse aspekter ved sangen, for eksempel rytmiske og klanglige trekk, spesielle fraser i teksten, og spesielt sangens seksjonsdivisjoner (Vernallis, 2004, s. x). Om betydningen av tekst argumenterer hun at tekster sjelden får en overordnet funksjon. Blandt melodien, teksten og musikkvideoen, spiller tekster oftest en underordnet rolle, men både sangen og bilde spiller skiftende roller for å artikulere teksten i musikkvideoer (Vernallis, 2004, s. 137).

For music videos are not only important because of their ubiquity or the increasing perception of them as valuable products in their own right. They are also important because the visual aspect of music video impacts upon not only the pleasure we can get from any given song but also on the meanings we can attach to it and by extension how we can analyse and understand it" (Railton & Watson, 2011).

Vernallis (2013) viser en modell for hvordan man kan se på og analysere musikkvideo. Siden musikkvideoer plasserer sang og bilde i et forhold av samvær, foreslår hun at vi anser dem som partnere. Som analytikere kan vi vurdere hver ektefelle etter tur. Hva slags atferd viser denne personaen; hvilke holdninger, disposisjoner, egenskaper og måter å fungere på avdekkes? (s. 210) Videre tar Hansen (2017) opp et sentralt poeng om at en popstjernes image og hennes/hans musikk ikke kan skilles, siden publikum trekker ut hvem popartister "egentlig er" både ut fra deres personligheter utenfor scenen og fra hvordan de kommer frem i fremføringen (i konsert, lydopptak og videoer). Dette kommer i forgrunnen ettersom fokuset er rettet mot kunstnerpersona og personlig narrativitet, som jeg vil utforske i analysene mine med artisteksempler. (Hansen, 2017, s. 27).

Through reflexive performance, words and phrases are intensified in a deeply personal way that entices the listener into the singer's world in a very different manner from that of just speaking the lines in a non-musical context (Hawkins, 2002, s. 85).

Sheila Whiteley støtter ideene om at måten folk tolker musikk på er det som virkelig betyr noe, og at forskjellige mennesker kan tolke den samme musikken på forskjellige måter. Denne ideen er spesielt relevant når det kommer til musikkvideoer, fordi folk ofte har veldig forskjellige tolkninger av bildene og budskapene i disse videoene (1997, s. xxxii). Whiteley argumenterer da at det spesielt fremhever poenget om at:

“Music videos, by imposing a visual interpretation of the song, can diminish the interpretative liberty of the individual music listener, and that the experience of music video is largely weighted in favour of the 'image'. If this is so, then it could be assumed that music videos have somehow impoverished individual interpretation and experience and that any meaning assigned is predicated upon a specific mediation of the musical text. Clearly this has strong implications for any consideration of gendered identity” (Whiteley, 1997, s. xxxii).

Her forklarer Whiteley at selv om forskere er i enighet om at tekstens budskap ligger i lytterens hender, kan musikkvideo farge publikums syn på sangens handling og budskap. Dette bygger på Vernallis uttalelser over om at musikkvideoens jobb er å selge sangen, og har makten til å farge karakterer i musikken. Dette vil jeg se på i mine analyser senere i oppgaven. Da valgte musikk eksempeler kan sies å være tre forskjellige sjangre, er det viktig for mine analyser at det tydeliggjøres hva som menes med popmusikk, og nærmere bestemt mainstream popmusikk, da jeg behandler de som det.

### 3.3.3 POPMUSIKK

Jeg har nå kort forklart hva mitt ståsted kommer til å være da jeg skal diskutere og analysere pop-musikk eksempeler i forhold til kjønn. Eksemplene jeg vil bruke kan sies å være kategorisert i tre forskjellige sjangre, men jeg vil i min oppgave behandle og definere de som mainstream popmusikk. Det vil da være essensielt å avklare hvordan popmusikk defineres, derav hvordan jeg bruker begrepet i oppgaven. Å definere popmusikk har vært en utfordring for mange forskere, da det er mange faktorer som spiller inn, og noen av utfordringene med å definere pop påpekes av Hawkins (2002). Om det ikke allerede var en vanskelig oppgave, mener han at den kompliseres desto mer når vi tenker på at “developments in pop (however we choose to define it) are the precursors for the evolution of countless new styles, trends and influences we experience today” (Hawkins, 2011, s. xii). Hawkins beskriver pop som et hav av elementer som kan vurderes gjennom dikotomiene de innskriver i hverdagen på lik linje med DeNora, som tidligere nevnt også er opptatt av at popmusikkens forhold til hverdagen. Frith og Straw sier om popmusikk at: “Pop is about giving people what they already know they want rather than pushing up against technological constraints or aesthetic conventions” (Frith & Straw, 2001, s. 96), og at popmusikk kan bli definert som musikken vi hører på uten å mene det, og sangene vi kan uten å vite helt hvordan (Frith, 2001, s. 104). Dette er nok noe

mange kan kjenne seg igjen i, da man hører sanger igjen og igjen på forskjellige steder, og til slutt synger man med uten helt å vite hvordan man lærte sangen. På samme måte foreslår Robert Burnett (1996) at siden popmusikken er identifiserbar gjennom distribusjon, forbruk og innhold, vil popmusikk bli selvdefinert da det blir tydelige tall på hva folk hører på. Likevel er ikke dette alene nok til å skille kommersiell pop fra andre musikksjangre, fordi faktum er at popmusikk handler om skiftende stiler, tekster, sjangere og responser, og hvordan disse skaper følelser (Hawkins, 2002, s. 3). Hawkins foreslår at "pop systematizes the very components of its own plurality, its significance determined by its musical as much as its social criteria" (Hawkins, 2011, s. xvii).

Frith hevder at en utbredt insistering på rockemusikkens overlegenhet over popmusikk til slutt etablerte sistnevnte ikke som "en inkluderende kategori, men som en gjenværende kategori: det er det som er igjen når alle andre former for populærmusikk er strippet bort, og det er ikke bare rockeideologer som ønsker å distansere seg fra pop» (2001, 95). Fra dette perspektivet opererer popmusikk som en uautentisk «Other» mot autentisiteten og den estetiske verdien av andre sjangere (ikke bare rock) defineres og måles. Dette argumenteres av Hansen:

"a more general resentment toward the culturally feminized domain that is the pop mainstream, whose status as a manufactured mass culture is tied up with notions of ephemerality, superficiality, and worthlessness" (Hansen, 2022, s. 4),

Hawkins og Hansen påpeker at popmusikk lever tett på det sosiale og identitet. Påstandene bekrefter den kulturelle, sosiale og politiske verdien av å studere representasjonsstrategier i pop, og de stimulerer til etterforskning av hvordan popartister knytter seg til ulike fasetter av identitet på en rekke måter (Hansen, 2017, s. 9). Hansen (2017) anser identitet som noe som kan konstrueres, forhandles og bestrides på utallige måter. Han viser et lignende syn på identitet som Hawkins og Frith viser tidligere i oppgaven, og sier seg enig i at det er noe vi utforsker og ikke finner innenfor. Hansen fremhever to viktige punkter av Hawkins' forskning: " first, identities are performatively constituted by the artist's expression, and second, there are important links between music reception and identity. " (2002, 12). Som Hawkins (2002) snakker om er det interessant hvordan konstruksjonen av artisten blir en prosess for oss for å forstå våre egne forhold til musikalsk produksjon og identitet. Som tidligere nevnt i oppgaven gjør forskningen til Hawkins det tydeligere og tydeligere at identitetsroller utvikler seg for å passe sosiale behov. Han har et derredeansk synspunkt da han oppdager at identitet er fastslått av differensiering. Det ble tydelig at lytteren skiller

mellom oss og dem, vår musikk og deres musikk, og dermed kunne finne sin identitet ut ifra hvordan de var annerledes fra andre (Hawkins, 2002, s. 12). Hawkins anerkjenner samtidig at det også gjelder likhet, på same mate som Shuker (2016). Shuker sier om identitet at «Identity, rather than being fixed and static, is a process of *becoming*, which is developed out of points of similarity and difference, involving both self-description and social ascription» (Shuker, 2016, s. 177).

David Brackett (2016) tar opp temaet om sjanger, og hvordan man kan definere en populærmusikk-sjanger. Dette viser seg å være utfordrende da færre og færre eksempler synes å passe beskrivelsen man gir med tanke på dens musikalske stilistiske komponenter (s. 3). Ytterligere komplikasjoner følger av å vurdere spørsmålet om at sjangerkonvensjonene også strekker seg til visuell stil og de sosiale rollene som musikerne spiller (Hansen, 2022, s. 28). “A broad understanding of pop music directs attention to the ways in which artists blend styles and traverse genre boundaries, prompting further inquiry into the cultural and social functions of music categorization” (Hansen, 2022, s. 28). I popsjangeren er det vanlig å lage musikk som er litt flytende i sjanger, og det er flere artister som ikke vil bli stemplet innenfor en bestemt sjanger. Det er vanlig å for eksempel ha en popsang med flere trekk fra andre sjangre, som rock og hiphop. Et eksempel er Gåte, som blander "progressiv" rock med folkemusikk.

Et annet perspektiv som er viktig for denne oppgaven er at popmusikk, bredt forstått, er en sentral arena for å studere kjønn. Dette argumenteres av Hansen:

The pop realm also represents a particularly rich area for studying gender. This is partly because gender identities are frequently made theatrical through pop texts, something that relates to the representational opportunities afforded by recording and production technologies. In other words, pop increases the perceptibility of the aesthetic mechanisms that produce gender (Hansen, 2022, s. 7)

På lik linje med Hansen (2022) vil jeg i denne oppgaven definere popmusikk som inkluderende og som omfatter et spekter av kulturelle og musikalske impulser, da med eksempler i mainstream popmusikk. Etter å ha sett på flere perspektiver og definisjoner av popmusikk og med en konkluderende egen definisjon for oppgaven, vil jeg nå gå videre med å analysere utvalgte musikkeksempler.

Sheila Whiteley (1997) argumenterer i *Sexing the Groove*, på lik linje med Scott (2009) for at selv om lydopptaket lenge har vært ansett som hovedproduktet av pop, har det alltid bare vært et av utsalgsstedene der popartister når ut til sitt publikum. Whiteley definerer popmusikk i boka *Sexing the Groove* som en kulturell praksis, formet i skjæringspunktet mellom musikalske, sosiale og økonomiske faktorer. Hun argumenterer for at popmusikk er preget av sin tilgjengelighet, kommersialisering og demokratisering (1997, s. xiv). Dette ligner definisjonen til Brackett, som bemerker at “while musical traits may alert us to general tendencies that differentiate artists and recordings at a given moment, without other types of information about producers, consumers, critical discourse, and the music industry [...] these traits will not suffice” (2016, 4). Whiteley bemerker også at popmusikk ofte assosieres med ungdomskultur, og at den ofte reflekterer og forsterker sosiale og kulturelle normer rundt kjønn, seksualitet, rase og klasse. Hun hevder at studiet av popmusikk ikke bare bør fokusere på de musikalske strukturene og teknikkene til populære sanger, men også på de bredere kulturelle og sosiale kontekstene de produseres og konsumeres i. Samlet sett understreker Whiteleys definisjon av popmusikk dens kommersielle og kulturelle betydning, så vel som dens rolle i å forme og reflektere sosiale normer og verdier.

Jeg vil i min oppgave dele Whiteleys definisjon om at: “[to theorise the significance of popular music [...] it is necessary to identify the interrelationships between musical sounds, lyrical texts and visual narratives (either in the form of live performance or music video) and how they produce and foreground different sensibilities” (Whiteley, 1997, s. xiv).

## 4 MONTERO (CALL ME BY YOUR NAME)

Videre i oppgaven vil jeg ta for meg et musikk eksempel innen hiphop sjangeren, men som jeg i oppgaven vil tillegge pop-sjangeren. Lil Nas X er en kjent artist som er kjent for sanger som «Old Town Road», «That's What I Want», «Industry Baby», og «Montero». I 2019 kom han ut som homofil, og viste tydelig frem sin seksualitet i sine kommende hits (de tre siste nevnt over). Dette ble møtt med voldsomme reaksjoner, både positive og negative (Pang 2021; Brunstad 2021). Jeg vil senere analysere og undersøke sangen og musikkvideoen han laga til sangen «Montero» som kom ut på albumet med samme navn i 2018. Jeg har valgt dette eksemplet bevisst for å belyse de motstridende/mangetydige strømningene knyttet til kjønn og seksualitet innen hip hop sjangeren, men eksempelet må forstås i lys av hiphop-sjangerens historie og kulturelle assosiasjoner.

### 4.1 HIPHOP

«Mainstream hip hop videos have long been known for their images of scantily clad women, extreme materialism, and misogynist and homophobic lyrics» (Djupvik, 2014, s. 209). Som Djupvik viser har hip hop tidligere historiske assosiasjoner med kvinneundertrykking og homofobi (Rose, 2008), men man må likevel være forsiktig med å male sjangeren i et utelukkende negativt bilde. Det finnes også skeive artister, og feministiske kvinnelige rappere, selv om de muligens har vært mindre synlige. Kvinnelige rappere var blant de første til å gi ut hip hop musikk allerede i 1979 da både Lady B og The Sequence kom ut med singler. Det kom flere kvinnelige rap-artister som gjorde det bra, og som var nærme å få gjennombrudd. Roxanne Shante var nær å få et større gjennombrudd på midten av 1980-tallet, men det var ikke før noen år senere at MC Lyte og Queen Latifah ble de første rapperne som slo gjennom. Queen Latifah ble senere den første åpne homofile i hiphop-kulturen (Aahlin, 2022). Et annet eksempel på en kvinnelig artist som har utfordret kjønnsnormer i hip hop er Missy Elliott, som både har hevdet seg som en anerkjent produsent (en tradisjonelt maskulinisert rolle) og lekt med maskuline kjønnsuttrykk (Djupvik 2017). Slike artister har bidratt til økt mangfold i hip hop. Det siste tiåret har det også vært en voldsom nedgang i eksplisitt homohat i raptekster, intervjuer og andre kulturelle kontekster, selv om det fortsatt eksisterer. Nedgangen må naturligvis sees i sammenheng med samfunnsutviklinger for øvrig, men utviklingen er også lenket til kraftig endrede kjønnsroller innad i kulturen. De siste årene har det vært en håndfull åpne homofile rappere med større kommersiell suksess, som Dej Loaf,

Young M.A, I Love Makonnen og Kevin Abstract, mens rapperen Lil Nas X raskt har blitt et viktig homofilt ikon i vestlig populærkultur. Jeg vil ta for meg eksempler av sistnevnte senere.

«Innenfor hiphop har strukturell undertrykking, diskriminering og rasisme alltid vært viktige tema. Svarte i den amerikanske gettoen har brukt musikkulturen til å gi uttrykk for opplevelsen av marginalisering og følelsen av å stå utenfor. De seneste årene har sjangeren gangstarap, som kretser rundt salg av dop, slagsmål og gjengkonflikter, hatt stor kommersiell suksess» (Sandberg, 2008, s. 67). Her presenterer Sandberg forskjellige temaer som har fått plass i rap, og at de negative temaene nevnt over har fått større plass og suksess etter hvert. Samtidig er hiphop-kulturen mangfoldig og gangstarap er en av mange sjangre. Gangstarap vokste fram som en del av realityrap og beskriver virkeligheten sett fra kriminelles perspektiv. Tekstene kretser rundt stoff og slagsmål og er ofte nedsettende om kvinner, homofile og hvite (Sandberg, 2008, s. 68). Hiphop blir ofte regnet for å være en alternativ subkultur og en reaksjon på et urettferdig «hvitt» majoritetssamfunn (Sandberg, 2008, s. 69). Sandberg (2008) mener at det mest markante sjangerkjennetegnet ved hiphop er intertekstualitet. Låtene har ofte flere lag, ikke bare i dybden, men også parallelt. De åpner for flere fortolkningsmuligheter, som gjør at de kan appellere til flere grupper samtidig. At hiphopen spiller på det flertydige, åpner for at publikum kan ta med egne erfaringer inn i fortolkningen. Dermed har den noe de fleste kan sympatisere med eller kjenne seg igjen i. Han mener da at dette blir spesielt betydningsfullt fordi hiphop er mer tekstsentrert enn andre musikkformer (Sandberg, 2008, s. 73). En av guttene i Sandberg sine intervjuer påpekte for eksempel at Tupac, en populær rapper som døde i 1996, både er gangsterrap, samtidig som han har respekt for damer. I utsagnet er det implisitt at gangstarap har et dårlig kvinnesyn, men gutten trekker fram at Tupac vekslet mellom tekster som hyllet kvinnen, og som degraderte dem (se også Perry, 2004, s. 6). Det samme ser vi hos andre gangstarappere, ambivalensen ligger som et teppe over tekstene. Det er vanskelig å vite hva som er ironi, sarkasme, billedlig, bokstavlig, da det ofte er selvmotsigende (Sandberg, 2008, s. 72-73). Den største påstanden som er fremsatt i forsøket på å forklare hiphop-sexisme er at roten til samfunnet er sexistisk, ifølge Rose (2011), og fordi det er et slikt dyptliggende problem i USA, så er det også langt utenfor hiphop sitt ansvar. Påstanden om at sexisme er et større, systematisk problem, er helt nøyaktig, men holder ikke som argument for å fortsette bruken. Rappens stjerner og selskapene som distribuerer sangene deres slipper både unna med, og har tjent godt på svært vulgære og eksplisitte former for sexisme som spesifikt retter seg mot svarte kvinner – et



faktum som bare oppfordrer andre kommende artister til å følge i deres kvinnefiendtlige fotspor for å få berømt og rik (Rose, 2011, s. 151).

En av de vanligste påstandene blant rappere og fansen er at hip hop er å «just keepin it real». Dette kan både være det Sandberg (2008) nevnte med realityrap, da de snakker åpent om den tunge realiteten om svart, urbant gateliv. Likevel er det oftere at denne frasen blir brukt som motsvar når hiphop blir kritisert for tekster som bidrar til negative sosiale vilkår. Dette kan være oppmuntring til vold, representering av kriminalitet, og støtte av sexisme og homofobi (Rose, 2011, s. 134). Hiphop har i en årrekke vært en sjanger hvor det lyriske til stadighet både har vært eksplisitt, frittalende, og kontroversielt, og dette har som sagt av og til gått på bekostning av legninger. Eminem har i sin tid blitt kalt homofob basert på måten han synger om homofile på i flere av tekstene sine, selv om han ved flere anledninger har benektet det, og sier at han støtter alle legninger. Odd Future-general Tyler the Creator har også fått passet sitt påskrevet, og kanskje særlig etter låta «Goblin» fra 2011 med linja «I'm not homophobic ... Faggot.» For sistnevnte har likevel debatten snudd seg helt, da han har vært åpen om sin homofile seksualitet, og lekt mye med seksualitet i tekstene sine. Eksemplene på hiphop-artister som har ytret seg negativt om homofile, enten de mener det eller ikke, er uansett mange. Frank Ocean ga ut albumet *Channel ORANGE* i 2012, og det ble av mange omtalt som nyskapende, med et musikalsk uttrykk som har blitt beskrevet som å tilhøre neo-soul. Tekstene beskriver blant annet homoerotiske følelser, og dette førte til at mange stilte spørsmål ved Oceans legning. I et åpent brev via Oceans Tumblr-blogg beskrev han hvordan han som 19-åring opplevde sin første kjærlighet, og at det var til en mann. Albumet ble lovprist av anmelderne og vant en Grammy i 2013 i kategorien «Best Urban Contemporary Album» (Kvangarsnes og Bergan, snl, 2021). Da Frank Ocean kom ut i 2012, var håpet at det ville inspirere andre artister til å leve sin sannhet og komme ut og bruke stemmen sin til å stoppe stigmatisering i bransjen. Eksempler på dette danner bakgrunnen for hvordan Lil Nas X har inntatt en posisjon som skeivt ikon i dagens populærkultur, noe som delvis har blitt muliggjort pga. disse utviklingene beskrevet over.

## 4.2 LIL NAS X

Lil Nas X er en amerikansk rapper, sanger og tekstforfatter som slo gjennom internasjonalt i 2019 med sangen Old Town Road. Senere samme året kom han ut med sin første EP, kalt 7, og han kom også ut som homofil. Han ga ut sitt første album i 2019, *Montero*, som ble en stor suksess. Albumet lå seks uker på førsteplass på VG-lista, med populære sanger som «Montero

(Call Me By Your Name)», «Industry Baby» og «That's What I Want». Man kan se en tydelig forandring fra musikken, spesielt musikkvideoene han ga ut før og etter han kom ut som homofil. Etter han kom ut som homofil, ble det viktig for han å vise hvem han er gjennom sang, tekst, og ikke minst musikkvideo.

På albumet *Montero* er låta med samme navn en av hans store hits med godt over en million avspillinger, og tittelen på sangen er en referanse til hans egentlige navn, Montero Lamar Hill, og filmen *Call Me By Your Name*. Han ville lage en hymne der han fullt ut kunne omfavne sin seksualitet. *Call Me By Your Name* er en film fra 2017 som handler om en 17 år gammel ung mann, Elio, som tilbringer dagene i familiens villa fra 1600-tallet på å transkribere og spille klassisk musikk, lese og flørte med venninnen Marzia. En dag kommer Oliver, en 24 år gammel amerikansk universitetsstudent som jobber med doktorgraden sin, som den årlige sommerpraktikanten som har i oppgave å hjelpe Elios far. Elio og Oliver tilbringer tid sammen, og utvikler et forhold. Lil Nas X kan fortelle at det var en av de første homofile filmene han hadde sett "... and I thought the theme was so dope of calling somebody by your own name" (Lil Nas X sitert av Daw, 2021). "The way everything is shot, the way the dialogue goes on, the way the background sounds are used, everything about it is so artsy" (Lil Nas X sitert av Daw, 2021). Han forteller om betydningen av sangen i Billboard fordi han vil normalisere begjær mellom likekjønnede i musikk (Daw, 2021). Lil Nas X forteller selv at han begynte å skrive sangen fordi han innså at han likte en venn spesielt godt. Han ønsker å fortsette å lage innhold for å bidra til å bringe skeive narrativer videre inn i mainstream-musikken, og føler at det er veldig viktig for representasjon generelt. Dette er i tråd med strømninger i populærmusikken, eller hip hop generelt, hvor skeive representasjoner/uttrykk i økende grad blir mainstream (Hansen & Gamble, 2021). Han forteller i intervjuet at han er stolt over sangen, og at den vil være med på å åpne mange dører. Selv om sangen har skapt kontrovers ønsker han å vise at denne typen queer-forestillinger kan eksistere i populærmusikken (Daw, 2021). *Call Me By Your Name* kom som sagt ut i 2017 med sterke prestasjoner av Timothée Chalamet og Armie Hammer i hovedrollene (Vestmo, 2018). Den ble godt tatt imot, og er kanskje den mest ikoniske homoerotiske filmen i nyere tid sammen med *Brokeback Mountain*, og en stor mainstream suksess.

#### 4.3 ANALYSE AV MONTERO (CALL ME BY YOUR NAME)

Han starter videoen til "Montero" med å si: "In life, we hide parts of ourselves we don't want the world to see / We lock them away, we tell them 'no', we banish them / But here, we don't

/ Welcome to Montero." Det er nærliggende å tenke at han snakker om sin egen seksualitet her, selv om dette også er åpent for tolkning til enhver som lytter. Lil Nas X gir lytterne og seerne tilgang til en del av seg som han tidligere ikke har vist. Han kaller denne fantasiverdenen i videoen for *Montero*, som er hans egentlige navn. Ved å gjøre dette bryter han ned barrierene ved å være en åpen homofil, svart mann i hiphop-miljøet og viser seg selv for første gang. Videoen starter med at han sitter under et tre som Adam, og synger om den han elsker. Han har lange dreadlocks, iført en glitrende drakt som etterligner kroppen hans. Da han ser en slange nærme seg, også spilt av han, begynner han først å løpe, men blir etter hvert fristet. Det foregår en indre kamp i han som kan være et bilde på seksualiteten hans. Slangen synger til han: "If Eve ain't in your garden, you know that you can call me when you want.", og han gir etter og de kysser. Videre vises treet med en inngravering av skriften som oversettes til: "After the division the two parts of man, each desiring his other half." Dette kan igjen tyde på at det er snakk om seksualiteten hans. Den neste delen viser Lil Nas X som en fange som er bundet med lenker ikledd som Marie Antoinette. Han blir ropt på i en arena, der tribunene er fulle av mennesker som ser ut som de er laget av stein. De roper misfornøyd ned til han, og de som står foran og dømmer liker ikke det de ser. Dermed blir han dømt til døden. Her er det nærliggende å tenke at Lil Nas X prøver å si at det er gammeldags å dømme noen for seksualiteten deres, da han fremstiller menneskene på tribunen som steinmennesker (mennesker fra steinalderen). Da han blir dømt til døden, havner han i himmelen og blir guidet av en engel. Men før han kommer seg helt frem, ser man en stang. Han tar tak i den og seiler ned til helvete. Han lander og havner hos djevelen. Han går deretter selvsikkert mot djevelen mens han sier en latins strofe: They condemn what they do not understand," etterfulgt av «Fuck it, let's ride». Han gir djevelen en lap dance, iført lange røde dreadlocks, en svart bokser, smykker, og lange latexstøvletter. Han fortsetter å forføre djevelen til slutten før han dreper han og tar kontroll over underverdenen på egenhånd. Både sangen og videoen er fulle av bibelske referanser som kan tolkes som å vise til den religiøse oppveksten hans full av homofobiske holdninger der han ble lært å hate seg selv og føle at han ikke hører til (Perez, 2021). Videoen viser at Lil Nas X tar i bruk androgyne klær, sminke og frisyre, i tillegg til å inkorporere homoerotiske bilder og temaer i videoen sin. Dette antyder Hawkins (2006) er strategier som lar mannlige popstjerner utfordre tradisjonelle kjønnsroller og appellere til et bredere publikum, inkludert skeive og kvinnelige fans (s. 290).

Gjennom hele sangen har versene, pre-refrengene og outroen generelt minimal prosessering, noe som gir en organisk, menneskelig stemning. Derimot har refrangene og vokalpausene mer

fremtredende prosessering, inkludert effektfulle reverb, forvrengning og tonehøyde og formantskifting som skaper svært unike klangfarger. Her kan man trekke en tråd til Jarman (2011) sin teori om stemmen, mer spesifikt den eksterne teknologien. Hun argumenterer for at ved å fokusere på teknologiens lyd, kan man utforske hvordan teknologien bidrar til å skape ulike musikalske estetiske uttrykk og erfaringer (Jarman-Ivens, 2011, s. 21). Hawkins (2016) forklarer også at produksjon ikke bare er en teknisk prosess, men at det også er en måte å skape betydning og mening i musikken. Musikken inneholder referanser til andre sanger og stiler, og gjennom intertekstualitet kan den skape nye betydninger og relasjoner mellom disse referansene. Denne praksisen kan også være en måte å utfordre normative forståelser av musikk og kjønn på, og skape nye muligheter for å tenke på musikalsk identitet og queer estetikk (Hawkins, 2016, s. 3). I løpet av sangen bruker Lil Nas X en rekke teknikker for å levere fortellingen og melodien på en svært engasjerende måte. Blant dem er blandingen av en dyp, kraftig bryststemme med en høyere, lettere falsett og bruken av varierte vokale leveringsstiler inkludert sunget, nynet og talt vokal. I første verset synger han som sagt om en han er håpløst forelsket i, og det kan være nærliggende å tro at det er det han vil få frem med måten han synger. Han synger starten av første verset på en veldig avslappet og lett måte, som kan virke drømmende. Det tar seg fort opp og blir tydeligere, med en skarpere klang i stemmen så snart slangen i videoen dukker opp. Karakteren «Adam» reiser seg og løper vekk, men slangens fjes dukker opp i alt han ser rundt seg og synger til han. Så mildner stemmen opp igjen når slangen har han i hendene og prøver mildt å forføre han. Dette virker mildere da han synger i en høyere, lettere falsett. På refrenget har en avslappet sangteknikk til seg, der uttalelsen av ord blir smått utydelig som kan gi lytteren følelsen av noe sensuelt. Dette blir forsterket av partiet der han nynner videre på «mm» med tydelig pust innimellom. I andre vers er det tydelig vokal, som nesten er «snakkende» direkte til en «deg» person. Etter outroen sier han «Fuck it, let's ride» og gir som sagt djevelen en lap dance. Mens dette skjer får man høre en melodi, spilt på en fiolin.



Figur 4.1: Lil Nas X som Adam i «Montero (Call Me By Your Name)»



Figur 4.2: Lil Nas X som danser med djevelen i «Montero (Call Me By Your Name)»

På samme album er en av de mest kjente og populære sangene hans, «Industry Baby». Inspirert av den kjente filmen *Frihetens Regn*, handler sangen om at han vil bryte fri fra industriens konformitet. Videoens handling er plassert i et fengsel, et valg Lil Nas X gjorde fordi han ville gjøre det man minst ville vente av han, nemlig å legge videoen til et «overly masculine place and make it gay as fuck (Lil Nas X, 2021, 0.43). Han ville også visualisere

det å bryte fri fra lenkene du plasseres i av samfunnet. Teksten har et fokus på hva han har oppnådd i karrieren og hva han skal få til, støttet opp av twerking i fengselet, og homoerotiske scener. Han har mottatt storhyllest i blant annet *Variety* og *Salon* for sin framstilling av seksualitet blant svarte skeive menn (Brunstad, 2021). I en av scenene er han og de andre innsatte for eksempel i dusjrommet og gjør en koreografi nakne. Dette åpner for videre åpenhet om homofile, og utfordrer den stereotypiske maskuliniteten.

#### 4.4 SVART MASKULINITET

Rap-musikkvideoer har lenge vært kjent for å skape og forsterke bestemte stereotypier om svart maskulinitet. Disse stereotypiene inkluderer framstilling av vold, kriminalitet, hyperseksualisering og en overbetoning på materielle goder. Balaji (2009) argumenterer for at disse stereotypiene kan være en følge av kulturell kommodifisering, der musikkbransjen og media har gjort svart kultur og svart maskulinitet til en vare som kan selges og markedsføres (s. 23). Samtidig som rap-musikkvideoer kan være med på å forsterke bestemte stereotypier om svart maskulinitet, kan de også være en plattform for å utfordre og motvirke disse stereotypiene. Balaji viser til eksempler på rap-musikkvideoer som har tatt opp politiske og sosiale temaer, og som har forsøkt å gi en alternativ framstilling av svart maskulinitet (2009, s. 25). Her kan man trekke frem Lil Nas X som et eksempel på artister som har gjort dette i form av å være åpen om sin seksualitet, og ta opp temaet om åpenhet og kjærlighet. Hvite menneskers oppfatning av svarthet er påvirket av medier som musikkvideoer, og som vist av Vernallis (2004) er musikkvideoer en kraftig kilde for representasjon av identiteter. Artister og musikkprodusenter kjemper ofte om måten en artist er i stand til å representere arbeidet sitt på. Vanligvis vinner sistnevnte frem, og folks kunstneriske visjoner klarer ikke å komme frem. En annen viktig faktor som påvirker framstillingen av svart maskulinitet i rap-musikkvideoer, er selvkonstruksjon. Balaji argumenterer for at svarte mannlige artister i rap-musikkvideoer kan oppleve en spenning mellom å uttrykke sin egen selvkonstruksjon og å tilpasse seg kulturelle forventninger og markedsføringstrender. På den ene siden kan disse artistene bruke musikkvideoer til å uttrykke en autentisk og personlig framstilling av sin svarte maskulinitet. På den andre siden kan de oppleve et press fra musikkbransjen og media til å tilpasse seg bestemte framstillinger av svart maskulinitet som selger, for eksempel «gangsteren», «playa» eller «kjeltringen» (Balaji, 2009, s. 22). «Black masculinity—and the performance of it—in music videos is a manifestation of identity and body politics steeped in



the normative assumptions of Black men's behavior» (Balaji, 2009, s. 22). Musikkindustrien er dominert av hvite menn, og derfor er det bekymring for at de vil opprettholde stereotypiene om at svarte menn er aggressive, voldelige og farlige. Bedrifter drar nytte av dette og fortsetter å male svarte menn som de "andre", og drar nytte av presset mot visse økonomiske og politiske beslutninger (Balaji 2009; Djupvik 2014). Svarte menn som opptrer innen musikk, nærmere bestemt rapsjangeren, sliter ofte med dobbel bevissthet mens de prøver å bygge sitt image. Dobbelt bevissthet er måten svarte mennesker ser på seg selv gjennom både sine egne øyne og øynene til den dominerende kulturen (Randolph, 2006). De må prestere på en måte som appellerer til både menneskene de selger til og menneskene de representerer. Da Lil Nas X kom ut som homofil, reagerte mange fans negativt fordi han ikke lenger opptrådte på en måte de forventet. Han opplevde homofobi fra fans i countrymusikkjangeren, så vel som rap. Rap har også blitt utpekt som en sjanger med fiendtlighet mot menn som opptrer feminint på noen måte. Jarman-Ivens (2006) argumenterer i *Queering the Popular Pitch* at visningen av en mannskropp på scenen allerede er et seksualisert sted og sterkt kodet som feminint, noe som kan føre til at den mannlige utøveren blir oppfattet som feminin eller homofil. Hun bemerker at ulike strategier brukes for å avlede denne angsten, for eksempel at rappere avbildes med kvinner eller vekter (s. 212).

Det overordnede budskapet i musikkvideoen er at en homofil mann får beskjed om at han skal til helvete, men bestemmer seg for at han skal gjøre det på sin måte. Han stiger ned i helvete på en stripperstang og erobrer akkurat det som ble brukt til å skremme og undertrykke ham. En viktig detalj i videoen var hvordan kostymene brukte elementer fra svart kultur. I begynnelsen av videoen blir hans versjon av Adam sett med dreadlocks. Under den siste sekvensen har han knallrøde, lange fletter. Presentasjonen av både det svarte og det skeive (queer) i videoen er avgjørende for hans selvuttrykk, og i dette tilfelle virker det som plateselskapet hans ikke vannet identiteten hans ned til å være mer velsmakende. Lil Nas X gir synlighet til to store minoritetsgrupper ved å uttrykke seg selvsikkert i musikkvideoene sine. Han er i stand til å formidle sine erfaringer og hvem han er til et bredt publikum, inkludert mennesker som kanskje ikke blir konfrontert med disse ideologiene normalt.

I populærmusikken, spesielt innenfor hiphop er som sagt det maskuline idealet fortsatt dypt forankret i de tradisjonelle kjønnsrollene, som kan komme til uttrykk som giftig maskulinitet. Connell (1995) identifiserte som sagt homoseksuelle menn som historisk plassert i bunnen av det maskuline hierarkiet, noe som lenge har hatt en betydelig negativ innvirkning på homofile

menns liv og erfaringer (Connell, 1995, s. 78). Et slikt syn på hvordan man skal uttrykke maskulinitet som mann, er det naturligvis ikke alle som vil kjenne seg igjen i. Lil Nas X har selv uttrykt at han ikke vil snakke om homofobi innen hiphop fordi han føler seg utrygg og fordi han er redd for sin egen sikkerhet (Kaufman, 2021). Kaufman viser til et intervju med Variety der Lil Nas X forteller om opplevelser rundt det å komme ut som homofil. Som en av de eneste åpne LGBTQ+ -artistene innen rap, har beslutningen hans om å være autentisk noen ganger resultert i noen skumle reaksjoner. På grunn av dette er han ikke komfortabel med å snakke om homofobien innen rap, da han føler at dette er et veldig farlig spillefelt. I 2021 kom det en rekke uttalelser mot homofile fra en rekke rappere, inkludert hatefulle uttalelser fra DaBaby som har gjort at Lil Nas X ikke har fått spille på en rekke festivaler og som påvirket karrieren hans i stor grad (Kaufman, 2021). De fleste reaksjonene kom etter han slapp videoen til sangen Montero, og han har følt seg utrygg i tiden etter. Han tok valget om å skaffe seg sikkerhet da han opplevde å bli jaget i bilen og noen ropte «Fuck you» noen dager etter videoen kom ut. Det er likevel ikke bare negative reaksjoner, da flere artister har støttet han offentlig, deriblant Jack Harlow, som var med i videoen *Industry Baby*, og Elton John. Dette viser hvordan artisters lek med kjønn og seksualitet ofte får motstridende reaksjoner, noe som peker på flertydigheten og ambivalensen i hvordan kjønn spilles ut og forhandles i populærkulturen.

Sandberg påpeker at det er spesielt viktig at unge ikke blander sammen sjangrene «mack» og «reality», da på grunn av de stilistiske/karakteristiske trekkene. Hvis en blander disse sjangrene, kan glorifiseringen av gangsta-imaget virke som en idyllisering av kriminell aktivitet. Dette er to distinkte sjangre hvor «mack» overdriver stilistisk vold og gangsta- og pimpimage, men reality, derimot, legger vekt på at det som sies, skal være sant og reflektere artistenes *faktiske* liv (Sandberg, 2008, s. 73).

Det er mulig at gangstarap kan drive søkende ungdommer inn i en ond sirkel, dersom de ikke har den nødvendige avstanden og ironien til en del av tekstene. Et annet aspekt ved dette er at de negative assosiasjonene til gangstarap (og hip hop mer generelt) som knyttet til vold, homofobi etc. også er problematisk med tanke på hvordan de forsterker fordommer mot sorte menn/sort maskulinitet. Dette skriver blant annet Miles White om i boka «From Jim Crow to Jay Z. White (2011). White skriver at kommersialiseringen av gangsta rap har bidratt til “the construction of unexamined fears and anxieties that perpetuate racial stereotypes and provide convenient justifications for ongoing racial prejudice, particularly against young black males”



(White, 2011, s. 105). Jeg vil argumentere at Lil Nas X, gjennom sine videoer, utvider repertoaret av sorte maskuliniteter som kommer til uttrykk i hip hop, og slik bidrar han til å motarbeide ensidige stereotyper av sorte menn som «farlige» og homofobiske.

#### 4.5 QUEER ICON

“While Lil Nas X is not the first artist to address Black or queer themes in their work, he is the first to do so with such a large platform. His work will have lasting impacts on the communities he represents” (Swope, 2021, s. 2). Her argumenteres det for at det ikke er noen like store, skeive artister som har tatt opp temaer om svart kultur eller skeive temaer, som Lil Nas X. Dermed virker det sannsynlig at hans musikk vil ha stor påvirkning og innflytelse på samfunnene han representerer. Til tross for hans store plattform, har han blitt utestengt fra nesten alle sjangere han engasjerer seg i på grunn av temaene han tar opp i sin musikk. Hans opptredener gir synlighet til queer svarte menn og han bryter ned barrierer for hvordan man kan passe inn. Lil Nas Xs karriere har så vidt begynt og hans selvtillit og energi i sin offentlige persona og arbeid tvinger folk til å anerkjenne ham. Ved å representere disse to minoritetsgruppene så sterkt i sitt arbeid, gir han dem synlighet og bidrar til framgangen av aksept. Hans kreative valg og hvordan han uttrykker seg vil trolig ha varige virkninger på musikkbransjen og de samfunnene han representerer.

Hawkins bemerker også i *Queering the Popular Pitch* at mannlige popstjerner som engasjerer seg i skeive opptredener ofte møter tilbakeslag og kritikk, spesielt fra et mer konservativt publikum. Imidlertid argumenterer han for at disse utøverne også er i stand til å bruke sine skeive bilder for å skape en følelse av myndiggjøring og for å fremme aksept og toleranse for ulike identiteter og seksualiteter (Hawkins, 2006, s. 291). Samlet sett fremhever Hawkins’ kapittel måtene mannlige popstjerner bruker queered estetikk og forestillinger på for å utfordre tradisjonelle kjønnsnormer og for å skape mer inkluderende og mangfoldige representasjoner av maskulinitet i mainstream popmusikk. Selv om han i sitt kapittel refererer til heterofile artister som gjør dette, vil jeg si at dette er relevant for Lil Nas X også, da det tydelig kommer frem som elementer både i musikken og musikkvideoen hans.

Ettersom Lil Nas X har blitt et queer-ikon, har hans innflytelse på LGBTQ+-samfunnet vokst eksponentielt. Ved åpent å omfavne sin identitet og utfordre tradisjonelle kjønnsnormer, har

han blitt et mektig symbol på queer frigjøring og aksept. Dette har hatt en dyp innvirkning på mange LGBTQ+-individer, spesielt ungdom som kanskje sliter med sin egen identitet. En konsekvens av Lil Nas X' queer-ikonstatus er økt synlighet og representasjon for LGBTQ+-individer i mainstream media. Lil Nas X' suksess har bevist at queer-artister kan trives i musikkindustrien og det har åpnet dører for andre LGBTQ+-musikere til å bryte inn i mainstream. Denne økte representasjonen kan ha en positiv innvirkning på samfunnet ved å bidra til å bryte ned stereotypier og fremme større aksept for LGBTQ+-individer. Lil Nas X' synlighet og åpenhet har imidlertid også ført til tilbakeslag fra noen konservative og religiøse grupper. Musikken og opptredenene hans har blitt kritisert for å fremme "syndig" oppførsel og korrumpere ungdom, noe som har ført til oppfordringer om sensur og boikott. Til tross for dette tilbakeslaget, i tillegg til utfordringene han har hatt innenfor denne tradisjonelt sett konservative (og til dels homofobiske) musikkjangeren, har Lil Nas X vært «unapologetic» i sitt uttrykk for sin identitet og har brukt plattformen sin til å gå inn for LGBTQ+-rettigheter og synlighet. Ved å gjøre det har han blitt en inspirasjon for mange i LGBTQ+-samfunnet og en mektig kraft for sosial endring.

#### 4.6 KONKLUSJON

Etter å ha sett på aspekter rundt kjønn i hiphop-sjangeren har det gitt meg innsikt i behandling av kjønn hos artisten Lil Nas X, spesifikt i sangen «Montero (Call Me By Your Name)», i tillegg til reaksjoner hos publikum. Lil Nas X bruker queer estetikk og  
Som Hawkins (2016) tar opp i *On Male Queering in Mainstream Pop* bruker mannlige popstjerner queer estetikk og opptredener for å utfordre tradisjonelle forestillinger om maskulinitet og heteroseksualitet i mainstream popmusikk, og det kommer også tydelig frem i musikken til Lil Nas X. Han viser i videoen, og ønsker for fremtiden, en mer normalisert bruk av homoerotiske scener i musikkvideo og film. Dette har han fått kritikk for, som viser en antydning til homofobi blant publikum. Det er konsertvative som har vært mest kritiske, men han opplevde i tillegg reaksjoner fra småbarnsforeldre som var sjokkert over språket og grafikken i videoen (Pang, 2021). Det må også noteres at han har fått mye støtte fra fans, familien sin (Pang, 2021), og pressen (Brunstad, 2021).

Analysen utført over viser hvordan Lil Nas X som artist uttrykker sine meninger og holdninger via både musikk og musikkvideo, og som Vernallis (2004) påpeker kan musikkvideoen bidra til å farge synet til publikum. Analysen viser også at det uttrykkes

holdninger til musikken og til Lil Nas X som svart, homofil mann i hiphop-miljøet fra lytternes side. Da jeg nå har sett på problematikken rundt uttrykk av maskulinitet i musikk med utgangspunkt i teori fra Butler (1990), Connell (1995), og Jarman-Ivens (2006). Videre vil jeg undersøke et annet eksempel som kan gi meg innsikt i andre problematiske sider ved temaet om kjønn. Jeg vil se på et feministisk eksempel som tar opp dobbeltstandarder og forskjellsbehandling av menn og kvinner i musikkbransjen, og generelt i livet.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Se også kommende bok: Bresler, Hawkins and Holt (2023), Chapter 9. Lil Nas X's Hedonistic Travels of Earthly Delights. In *Traveling Videos*. <https://www.bloomsbury.com/uk/traveling-music-videos-9781501397998/>

## 5 «THE MAN» MED FEMINISTISKE UTFORDRINGER

Da kapittelet om Lil Nas X og sangen «Montero (Call Me By Your Name)» har gitt meg et innblikk i problematikken rundt maskulinitet og skeiv maskulinitet i populærkulturen, vil jeg nå gå videre med å undersøke feminismens utfordringer. Feminismen har møtt flere store utfordringer gjennom historien. Noen av de viktigste utfordringene inkluderer:

Opprettholdelse av patriarkalske strukturer, manglende likestilling og like muligheter, kjønnsbasert vold og trakassering, stereotypier og kjønnsrollebegrensninger, og mangfold og inkludering, (Lønnå, 2021). Det er viktig å merke seg at disse utfordringene er komplekse og variasjoner finnes både innenfor og mellom ulike feministiske retninger og bevegelser.

Feminismen fortsetter å tilpasse seg og møte nye utfordringer i takt med samfunnsendringer og utviklingen av kjønnssteori og aktivisme. Jeg vil se på Taylor Swift's sang «The Man» da den tar opp kvinners utfordringer. Først vil jeg se raskt på hvem Taylor Swift er for å få et innblikk til hvorfor hun har skrevet sangen. Dette vil jeg komme nærmere inn på senere også.

### 5.1 TAYLOR SWIFT

Taylor Swift er en 32 år gammel amerikansk vokalist, låtskriver og musiker som startet som countrymusiker, men gikk videre til å bli popmusiker. Hun er fra Pennsylvania i USA og startet å skrive sine egne sanger som ung. Swift kunngjorde offentlig at hun forlot countrymusikken for popstjernestatus, i påvente av utgivelsen av albumet *1989* i 2014. Da måtte hun navigere nøye i dette vanskelige terrenget med overgang fra country til pop-sjangeren. Swifts transformasjon og overgang til ny sjanger og image var bemerkelsesverdig vellykket. Hun ble en av de største kvinnelige popstjernene i verden, og hun klarte å utvide appellen samtidig som hun holdt på mye av sin originale fanskare (Wilkinson, 2019).

Wilkinson mener i sin artikkel om Swift at hun endret diskursen om "autentisitet" som lå til grunn for hennes country-persona, bort fra fokuset på bekjennende sannhet og (sørlig) hardt arbeid, til fordel for det autentisk "gale"; en figur som understreker pop- "opptredenen" som hardt arbeid i stedet, fordi hun avslørte at det ikke kommer "naturlig". Bygger på Auslander sin teori om persona (2006), forteller Hansen (2019b) at representasjon i pop handler like mye om å konstruere og opprettholde en overbevisende persona over tid som det handler om å forføre publikum i lytteøyeblikket. Han argumenterer for at personaen er det primære identifikasjonspunktet mellom popartister og deres publikum. Publikum slutter seg til hvordan utøvere er som ekte mennesker basert på deres prestasjonspersonas og karakterene de

portretterer i sangene sine (s. 504). Hansen (2019b) fortsetter med å forklare at personae ikke er statiske, men bygges gjennom ulike hendelser, ytringer og kontekster. Dette inkluderer lydopptak, musikkvideoer, liveopptredener, albumgrafikk, reklamemateriell, sosiale medier og intervjuer (s. 504). Hansens (2019b) definisjon av persona inkluderer en kunstners bilde, som omfatter verdiene, handlingene og egenskapene som vanligvis forbindes med kunstneren (se også Moore, 2012).

Mindre sær og søt, og mer fysisk komisk enn den nært beslektede "bedårende", presenterte den gale personligheten Swift som en morsom, klumsete fjoms som strevde hardt med å tilpasse seg underholdningsbransjen. Ved å presentere seg selv som den "gale", klarte Swift å posisjonere seg, i denne fasen av karrieren, både som en konstruert, hjelpeløs popprinsesse og som en selvstendig og erfaren bransjefesjonell, samtidig som hun opprettholdt en "autentisk" følelse av hardt arbeid (Wilkinson, 2019). Swift er kjent for å skrive sine egne sanger om sine egne opplevelser, gjerne om romantiske forhold. Dette har hun fått mye kritikk for, som hun tidvis har svart på i musikken sin (Se f.eks. sangene «The Man» og «You Need To Calm Down»). Kritikere har lenge gjort Swift til en skurk som har all skyld for sitt mislykket datingliv og dets rolle i tekstene hennes. Kritikerne avslører da en mistillit til ung kvinnelig subjektivitet som er vanskelig å skille fra mistilliten til Swifts politiske kompetanse og intensjoner. I 2018 hevdet nemlig Taylor Swift sin politiske talsmann i en offentlig grad hun ikke tidligere hadde gjort. Dette kommer tydelig frem for første gang på albumet hennes *Lover* som hun ga ut i 2019. På dette albumet er kjente sanger som «ME», «You Need To Calm Down», og «The Man». Kontroversielt viste Swifts musikkvideo *You Need to Calm Down* (2019) frem LGBTQ+ -kjendiser og stilte henne på linje med Katy Perry, som på lignende vis har identifisert seg som en LGBTQ+ -alliert og møtt sterk kritikk på grunn av det (Smialek, 2021). En annen sang på albumet som tok opp et viktig tema er «The Man» Jeg vil se nærmere på denne sangen og musikkvideoen som hører til, da jeg vurderer disse spesielt relevant for problemstillingen min.

"The Man" er en sang av Taylor Swift som ble utgitt i 2019 som en del av hennes syvende studioalbum, *Lover*. Sangen ble co-skrevet av Swift og Joel Little, og tar opp utfordringene og dobbeltstandardene som kvinner ofte møter i musikkbransjen og i samfunnet generelt. Sangtekstene er fokusert på ideen om hvor annerledes Swift ville blitt behandlet av media og offentligheten hvis hun var en mann. I sangen forestiller hun seg hvordan hennes oppførsel og prestasjoner ville bli sett på annerledes hvis hun var en mann, og trekker frem måtene

samfunnet fortsatt behandler kvinner dårligere enn menn. Hun påpeker hvordan menn ofte blir hyllet for å utvise samme oppførsel som kvinner blir kritisert for, og hvordan kvinner ofte må jobbe hardere og oppnå mer enn menn for å bli tatt seriøst. Alt i alt er "The Man" en kraftig uttalelse om kjønnsulikhet og utfordringene kvinner møter i samfunnet. Sangen har blitt rost for sin fengende melodi og sterke tekster, og den har blitt en nasjonalsang for mange kvinner som føler at de ikke blir tatt på alvor eller holdes tilbake av kjønnsbaserte fordommer.

Budskapet i teksten til "The Man" av Taylor Swift er å utfordre dobbeltstandardene og kjønnsstereotypene som fortsatt eksisterer i samfunnet. Gjennom sangteksten stiller Swift spørsmål ved hvordan hun ville ha blitt behandlet hvis hun var en mann, og hun påpeker ulikhetene i måten kvinner og menn blir vurdert på. Hun refererer til situasjoner der menn blir hyllet for oppførsel som kvinner blir kritisert for, og hun tar opp temaer som karriereambisjoner og utseende. Budskapet i sangen er også å inspirere kvinner til å ta opp kampen mot disse ulikhetene og kjønnsstereotypene. Sangen oppfordrer kvinner til å fortsette å jobbe hardt og aldri gi opp, til tross for hindringer og motgang de kan møte på grunn av kjønnsdiskriminering. I musikkvideoen til sangen spiller Swift en mannlig leder som utøver makt og kontroll over sine kvinnelige kollegaer, og denne scenen er en tydelig referanse til de utfordringene kvinner møter i arbeidslivet og i samfunnet generelt. For at Swift skulle se ut som en mann i videoen brukte de opptil fem timer hver morgen på å sminke og sette på proteser og klær (Taylor Swift, 2020, 0.10). I tillegg trengte Swift å lære å gå annerledes, nærmere bestemt mindre feminint, og på en måte som uttrykker at man eier rommet. Hun måtte videre lære spesifikke andre ting, som å justere på bokseren og å sjekke ut damer. Slike ting/oppførsel ville hun få frem og ha med i sin opptreden som mann i videoen sin (Taylor Swift, 2020). En bemerkelsesverdig ting med sangen er bruken av en dyp, nesten maskulin vokaleffekt på Swifts stemme, som underbygger temaet i sangen ved å få det til å høres ut som om hun bokstavelig talt prøver å høres ut som en mann. Musikkvideoen til sangen viser også Swift som spiller rollen som en mannlig leder, og understreker ytterligere sangens budskap.

## 5.2 DRAG

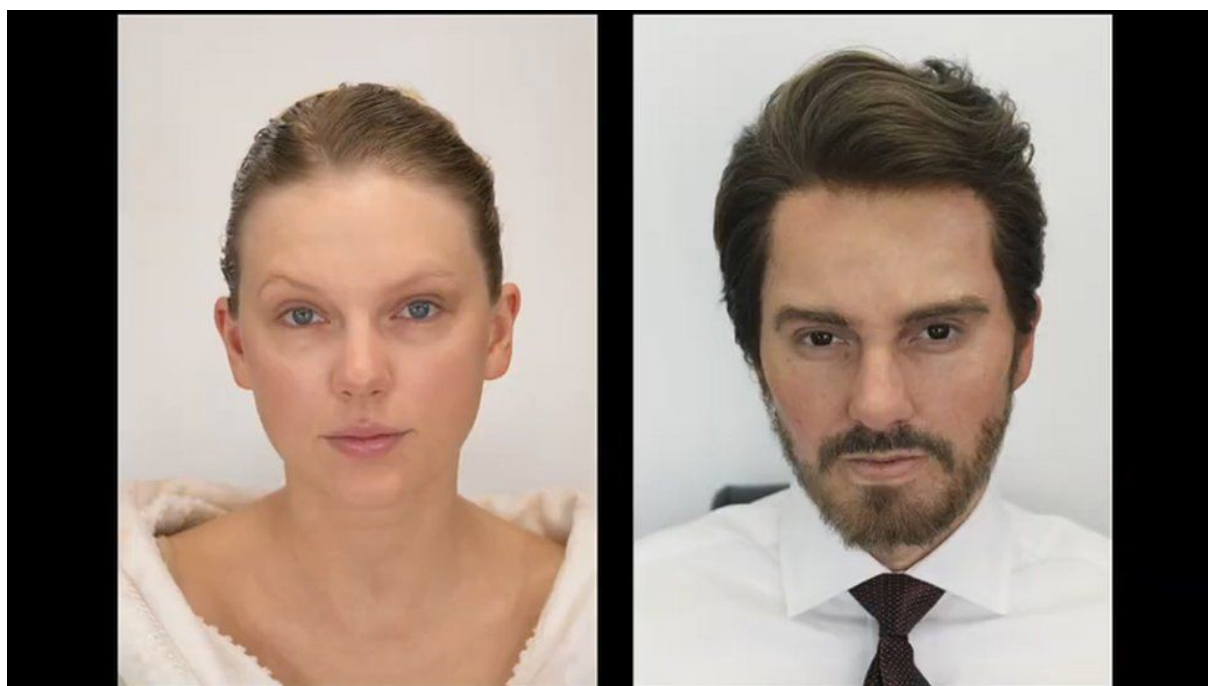
Da Swift kler seg og tar rollen som en mann i musikkvideoen til *The Man*, og blir sagt å synges for å forsterke dette inntrykket, er det relevant å se på drag. Drag-artister er de som fremfører ekstreme kjønnsuttrykk for et publikum (Egner & Maloney, 2016), og det finnes både drag-

kings og drag-queens. Sistnevnte er vanligst, og har blitt forsket mest på (Halberstam, 1998, s. 231), men jeg vil se på hvordan «drag-kinging» kan relatere til Taylor Swift sin musikkvideo *The Man*. Ifølge Egner & Maloney (2016) inntar drag-kings og drag-queens en gråsoner i kjønn når de opptrer ved at de ikke passer inn i kjønnsdikotomien mann eller kvinne. På grunn av deres performative natur, trekker drag-kings- og queens oppmerksomhet til dette negative rommet. De bryter normene og påkaller dermed oppmerksomheten til normenes grenser (Egner & Maloney, 2016). Judith Halberstam har skrevet boka “Female Masculinity (1998), og forklarer der at “a drag king is a female (usually) who dresses up in recognizably male costume and performs theatrically in that costume” (1998, s. 232). For å ikke ta feil av en «drag king» og en som imiterer menn kan man historisk og kategorisk vise forskjeller mellom de to: Mens den mannlige etterligner prøver å produsere en plausibel fremføring av mannlighet som hele handlingen hennes, utfører drag-kongen maskulinitet (ofte parodisk) og gjør eksponeringen av maskulinitetens teatralitet til bærebjelken i handlingen hennes. Ut fra denne forklaringen blir det tydelig at Taylor Swift sin fremføring og rolle som mann i musikkvideoen til *The Man* er drag, og ikke bare en imitasjon av menn/en mannlige karakter. Videoen er laget og fremført på en parodisk måte da hun overdriver med blant annet scenarioer inspirert av filmen *The Wolf of Wall Street* der karakteren hennes tar plass, kaster ting og roper på arbeidsplassen, sitter med beina godt spredt på en t-bane uten hensyn til noen rundt, eller når karakteren er på en bar/strippeklubb der mennene kaster penger i været, sloss og drikker. Jeg vil komme tydeligere inn på hva som skjer i analysen senere. Shapiro (2007) hevder at den kjønnete betydningen av dragforestillinger ikke kan forstås uten å se på drag som en kjønnets prosess, der selve forestillingen – så vel som den organisatoriske og ideologiske konteksten den finner sted i – ofte forvandler kjønnsidentiteten og politikken til dragutøveren. Her sier han at prosessen med å delta i drag kan fungere som en form for bevisstgjøring og et sted for identitetstransformasjon, som kan sees hos Taylor Swift under filmingen av musikkvideoen til *The Man* (Taylor Swift, 2020).

Innenfor feministisk teori har slike parodiske identiteter blitt forstått å enten være nedverdiggende for kvinner, når det gjelder drag and cross-dressing, eller en ukritisk tilegnelse av kjønnsrolle-stereotypi fra praksisen med heteroseksualitet, spesielt i tilfelle av butch/femme lesbiske identiteter. Butler mener at det er et mer komplisert forhold enn det (mellom etterligner og originalen) (Butler, 1990, s. 187). Fremføringen av drag spiller på skillet mellom utøverens anatomi og det kjønn som blir fremført. Men vi befinner oss faktisk i nærvær av tre sammenhengende dimensjoner av betydningsfull kroppslighet: anatomi (kjønn),

kjønnsidentitet og kjønnsfremføring. Hvis utøverens anatomi allerede er forskjellig fra utøverens kjønn, og begge er forskjellige fra kjønn som fremføres, antyder fremføringen en dissonans ikke bare mellom kjønn og fremføring, men også mellom kjønn og kjønnsidentitet, samt mellom kjønn og kjønnsfremføring.

I denne konteksten betyr det at ideen om kjønnsparodi ikke antar at det finnes en opprinnelig kjønnsidentitet som parodiske identiteter imiterer. Parodien retter seg faktisk mot selve ideen om en opprinnelse. Akkurat som den psykoanalytiske ideen om kjønnsidentifikasjon er sammensatt av en fantasi om en fantasi, en transformasjon av en annen som alltid allerede er en "figur" i en dobbel betydning, viser kjønnsparodi at den opprinnelige identiteten som kjønn bygger på, er en imitasjon uten opprinnelse. Med andre ord, Butler argumenterer for at kjønnsidentitet ikke har en essensiell, uforanderlig opprinnelse. Det er ikke noe autentisk eller naturlig kjønn som parodiske identiteter imiterer. Snarere er kjønnsidentitet et resultat av en serie imitasjoner og konstruksjoner som blir til gjennom kulturelle praksiser og sosiale normer. Denne forståelsen av kjønn utfordrer ideen om at det finnes en fastlagt og uforanderlig kjønnsidentitet som individet må tilpasse seg Butler, 1990, s. 187).



*Figur 5.1:* Taylor Swift før og etter transformasjon til mannlig karakter i «The Man»



Kjønnteori har adressert forholdet mellom prestasjoner og identitet ved å fremme synet om at kjønn aktivt utføres gjennom daglig interaksjon. Sosiologer har teoretisert kjønn som en prestasjon, en diskurs, eller en legemliggjort subjektivitet (Shapiro, 2007). Queer-teori har knyttet kjønn enda mer direkte til prestasjoner ved å teoretisere kjønn som kontinuerlig (re)produsert i interaksjon. Som Butler utdyper, “there is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results” (Butler, 1990, 25).

Jarman-Ivens (2011) argumenteer at biologi ikke har betydning for stemmens kjønnsidentitet, men at:

“what is important in the ontology of the voice is its capacity always-already to detach the signifier of the vocal wave form from the signified of the identity of the voice’s producer, and in turn to keep open the possibility for multiple gender identities, at least until such time as identity is conferred upon the voice’s producer by the listener” (Jarman-Ivens, 2011, s. 3).

Jarman-Ivens viser til forskning av Connor (2000) som introduserer begrepet om «the vocalic body». Dette er et begrep for ideen om en kropp som produseres av stemmen når den blir hørt. Med andre ord: når lytteren hører en stemme, må den tildele den en kilde. Kilden kan både være en synlig kropp, en synlig gjenstand, eller det kan være en forestilt kropp for en kroppløs stemme. Jarman-Ivens argumenterer for at «the voice has a performative function more than it is a direct marker of a stable, fixed or inherent nature» (Jarman, 2011, s. 19). Her trekker Jarman Butler sin performativitetsteori inn i det musikalske og til stemmebruk. Stemmen er performativ – den gjengir ikke bare sangerens biologiske kjønn, men den kan brukes på måter som skaper nye kjønnsuttrykk, utfordrer kjønnsnormer osv. Dette vil bidra til å undergrave idéen om kjønn som noe naturlig, noe som igjen undergraver kjønnsnormene som behandler og vurderer mennesker ulikt på bakgrunn av kjønn (Jarman-Ivens, 2011, s. 19). Hun trekker frem et sitat av Judith Butler:

If gender is drag, and if it is an imitation that regularly produces the ideal it attempts to approximate, then gender is a performance that *produces* the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core; it *produces* on the skin, through the gesture, the move, the gait (that array of corporeal theatrics understood as gender presentation), the illusion of an inner depth. (Butler, 1998, s. 728).

Hawkins (2016) støtter Jarman-Ivens og Butler og mener at vokal drag og manipulasjonen av vokale egenskaper i popmusikk er viktige områder for musikkanalyse og bidrar til den kunstneriske uttrykksformen og opplevelsen til lytterne (s. 171). Ved å skildre seg selv som en mann i sangtekstene og musikkvideoen, prøver Swift å understreke at det er på tide at kvinner får samme muligheter og behandling som menn. Alt i alt handler budskapet i "The Man" om å utfordre og bryte ned kjønnsstereotypier og dobbeltstandarder, og å oppfordre kvinner til å kjempe for likestilling og rettferdighet i samfunnet.



Figur 5.2: Venstre: Taylor Swift som seg selv. Høyre: Taylor Swift som Tyler i «The Man»

### 5.3 ANALYSE AV «THE MAN»

*I would be complex*

*I would be cool*

*They'd say I played the field before I found someone to commit to*

*And that would be ok*

*For me to do*

*Every conquest I had made would make me more of a boss to you*

*I'd be a fearless leader*

*I'd be an alpha type*

*When everyone believes ya*

*What's that like?*

«I would be complex, I would be cool / They'd say I played the field before I found someone to commit to», synger Taylor mens hennes mannlige motpart blir vist i en maktposisjon før hun går ut av kontoret til overstrømmende gratulasjoner fra hans underordnede. Teksten refererer trolig til datinglivet hennes der hun har fått mye kritikk for å ha datet flere menn. Teksten synger «They'd say I played the field before I found someone to commit to», som er akkurat det hun ikke får høre om seg selv. Swift og trolig mange andre kvinner får heller høre at de ikke klarer å holde på en mann. Hvis hun hadde vært mann hadde hun blitt sett på som kul og autoritær til og med, om hun datet mange, da hun heller hadde blitt sett på som «desirable». Hollywood og filmindustrien er full av menn som fortsatt dater i eldre alder, og fler dater også betydelig yngre kvinner. I første verset tar videoen plass på en arbeidsplass som minner om Wall Street, da den trolig er inspirert av *The Wolf of Wall Street* med Leonardo DiCaprio i hovedrollen – som hun refererer til senere i sangen. I pre-choruset synger hun at hun ville vært fryktløs og en alfatype, som er en leder – Rett videre til «When everyone believes ya, what's that like?» kan linkes til #MeToo og kvinners erfaringer med overgrep blant annet, der det er altfor vanlig å ikke bli trodd på. Swift ble selv utsatt for seksuelt overgrep da David Mueller tok tak i rumpa hennes etter å ha tatt hånda si under skjørtet hennes. Dette foregikk under en fotografering før en konsert i 2013. Det var først i 2015 at hendelsen ble offentlig da radiopersonligheten David Mueller anla et ærekrenkessøksmål mot Swift etter å ha mistet jobben sin. Swift anla da en motsak med påstand om seksuelt overgrep for en symbolsk 1 dollar – som hun senere vant (Yahr, 2017) Swift forteller om denne opplevelsen i dokumentarfilmen «Miss Americana» (2020, 29.59). Hun kan blant annet fortelle at hun opplevde å få mange ubehagelige spørsmål i rettsalen, som «Hvorfor skrek du ikke?», «Hvorfor reagerte du ikke raskere?», «Hvorfor stod du ikke lenger unna han?» (Wilson, 2020, 29.10). Taylor Swift ble omtalt på Times Person of the Year-cover, som en av 2017s «stillebrytere» som uttalte seg under årets kulturelle regnskap rundt seksuell trakassering og overgrep. Det ble dette året knyttet til #MeToo-bevegelsen. Hun ble kategorisert som en av «stemmene som startet en bevegelse», ved siden av skikkelser som Ashley Judd, en av de første stjernene som gikk ut med offentlige anklager mot Harvey Weinstein, og lobbyisten Adama Iwu, som hjalp til med å koordinere en kampanje for å stoppe trakasseringen i delstatspolitikken i California. Swift tilbrakte mesteparten av 2017 under radaren til hun kom ut med et nytt album, *Reputation* (Yahr, 2017).

På veien hjem fra arbeidsplassen i videoen sitter han på t-banen og røyker sigar, ubevisst på hvor spredt beina hans er, da menneskene ved siden av sliter med å få plass. Slik sitter han og knipser sigarasken ned på kvinnen ved siden av han. Dette skjer under refrenget. På slutten av refrenget går han av t-banen og stiller seg på stasjonen og tisser mot veggen. I vers to kan vi se at hun er på en stor yacht og kjefter på noen i telefonen. Teksten synger:

They'd say I hustled  
Put in the work  
They wouldn't shake their heads and question how much of this I deserve  
What I was wearing  
If I was rude  
Could all be separated from my good ideas and power moves?  
And they would toast to me, oh  
Let the players play  
I'd be just like Leo  
In Saint-Tropez

Andre vers handler om at folk ikke tar talentet og arbeidet hennes seriøst, og at mange mener hun ikke fortjener det, og ser mer på hvordan hun ser ut og oppfører seg. Kvinner blir oftere dømt enn menn for deres oppførsel og klesvalg. Et eksempel er deres VMA-dekning for 2019. DailyMail satt dobbelt så mange kvinner som menn på deres "dårligst kledde"-liste, og på samme tid er menn mer sannsynlig å slippe unna med å ha på seg det samme flere ganger. Swift gjorde oppmerksom på denne praksisen i juli 2019, ved å ha på seg lignende utseende som Video Music Awards og Teen Choice Awards (Ohlheiser, 2014). Kvinners klesvalg brukes også til å rettferdiggjøre seksuelle overgrep mot dem, som har blitt et viktig tema for Swift etter hendelsen i 2013. Videre er det mer sannsynlig at kvinner blir oppfattet som frekke på arbeidsplassen når de tar en alvorlig tone enn menn. Swift insinuerer at hvis hun var en mann, ville hun vært bedre kjent for sine initiativer som hennes vellykkede forhandling med Apple Music for å forbedre artistlønningene (BBC, 2015), og naturligvis gode musikk, i stedet for hennes mer emosjonelle øyeblikk, (for eksempel lang, offentlig krangel med Kanye West og Kim Kardashian). Hun refererer også til praksisen med å skille kunst fra kunstneren, som folk bruker for å rettferdiggjøre å lytte til kontroversielle skikkelser som R. Kelly. Swift er kjent for sin ærlighet og for å beskrive sine egne opplevelser i musikken sin. Dermed er det

mindre sannsynlighet for at publikum kommer til å bruke denne unnskyldningen for å skille arbeidet hennes fra hennes offentlige image.

I pre-choruset refererer Swift til refrenget på singelen «Shake It Off» fra 2014 på albumet «1989» med teksten: “The players gonna play, play, play, play, play”. Hvis en mann er en "player", er han flørtende og populær blant kvinner. Swift har opplevd flere tilfeller av slutshaming gjennom karrieren, mens mannlige kjendiser ville blitt applaudert for deres dating-satsinger. Linja er også konnotativ for uttrykket "boys will be boys", som brukes for å unnskyldte upassende oppførsel fra unge menn. Dette uttrykket vil jeg komme tilbake til i neste kapittel. I den siste setningen i det andre verset refererer hun til skuespiller Leonardo DiCaprio. DiCaprio er en amerikansk skuespiller som arrangerer årlige gallaer i St. Tropez. Fra og med 2019 hadde DiCaprio, som var 44, aldri datet en kvinne over 25. Da denne sangen kom ut, datet han 21 år gamle Camila Morrone. På den andre siden ble en 22 år gammel Swift stemplet som en "cougar" 2012 ble for å ha datet Conor Kennedy, som var 18 på den tiden. Etter forholdet til Kennedy, datet Swift Harry Styles, som er fire år yngre enn henne. Utsalgsteder som Business Insider har til og med publisert sexistiske artikler som kaller forholdet hennes "aldersupassende." Her kan man tydelig se dobbeltstandarden hun kommer med mange eksempler til – menn som DiCaprio blir applaudert for sine sosiale sammenkomster, mens Taylor Swift og hennes vennegjeng ble stemplet som et eksklusivt «lag» som noen utsalgssteder til og med kalte «baloney» (Swift, 2018). Under andre verset er videoen plassert på en yacht der Swift kjefter på noen i telefonen. Han får så et glass champagne og fester videre med en stor gjeng unge kvinner i gule bikinier.

Taylor's kritikk stopper ikke med hennes kommentar om de kjønnede ulikhetene ved dating i offentligheten. I scenen på slutten av andre refreng følger Tyler ungen sin til en park, og klapper distraherert på hodet hennes mens han tar en telefonsamtale. Tilskuende kvinner besvimer over hans små og sjeldne visninger av farskjærighet, og understreker det faktum at menn møter betydelig lavere samfunnsmessige forventninger som foreldre. Tyler får lov til å være en distraherert far fordi han er "hardtarbeidende", og i det sekundet han legger merke til barnet sitt, blir han oppfattet som verdens beste pappa. Ved å påberope seg den urettferdige foreldrekulturen, legger Swift flere lag til sin feministiske poplåt. Alt dette er satt til et fengende, synthladet, optimistisk spor, noe som gjør «The Man» til en sprudlende, singellang poplåt med spiss kontrast mellom melodien og meningsfulle tekster.

Bridgen til sangen:

*What's it like to brag about raking in dollars*

*And getting bitches and models?*

*And it's all good if you're bad*

*And it's okay if you're mad*

*If I was out flashin' my dollars*

*I'd be a bitch, not a baller*

*They'd paint me out to be bad*

*So it's okay that I'm mad*

Media har ofte anklaget Swift for å være pengesulten, takket være ting som opphavsrettssøksmål som hennes gamle plateselskap reiste mot fans. Da var det noen utsalgssteder som kalte henne «en grådig kapitalistisk svindler» (Palus, 2022). Swifts påstand om at kvinner blir dømt mer for å vise frem pengene sine vises i tilfeller hos andre artister – tidlig i 2019 møtte Ariana Grande tilbakeslag for sangen sin «7 rings», som beskriver rikdommen hun hadde oppnådd etter år med hardt arbeid. Utsalgssteder som *Beverly Highlights* påpekte dette hykleriet, og uttalte at sanger som Lil Baby & Gunnas "Drip Too Hard" og 21 Savages "A Lot" ikke fikk i nærheten like mye kritikk for å skryte av penger (Mehrtash, 2019). Swift avslutter bridgen med å si «So it's okay that I'm mad». Kvinners sinne blir ofte referert til som "hysterisk" eller "overreagerende", noe som fører til at kvinner tviler på ektheten til sine egne følelser. Her insisterer Taylor på at hun har rett til å være sint.

Mot slutten av videoen og siste refreng har Tyler et aggressivt raserianfall over en tenniskamp før vi blinker frem 58 år til ekteskapet hans med en mye yngre kvinne. Han stapper kake i ansiktet hennes, og legemliggjør den usunne kraftdynamikken mellom de to. Etter at selve sangen er ferdig, utvides bildet for å vise Taylor Swift i en regissørstol. Tyler, uttrykt av Dwayne Johnson, spør om skuespillet hans var greit. Da spør Swift «Could you try to be sexier, maybe a little more likable?» (Taylor Swift, 2020), før hun henvender seg til en skuespillerinne som ikke gjorde noe mer enn å stå ved siden av tennisbanen. Hun himler med øynene og sier “Excellent work over there, Lauren, that was astonishing.” (Taylor Swift, 2020). Med denne siste inversjonen av kjønnsroller fanger Taylor essensen av sangen sin perfekt: Hun retter oppmerksomheten mot normaliseringen av åpenlys sexisme i underholdningsindustrien, og sikter subtilt på hver regissør som noen gang har bedt henne om å være «sexier» og oppfordrer seerne til å utfordre «status quo».

“It was a song that I wrote from my personal experience, but also from a general experience that I’ve heard from women in all parts of our industry. And I think that, the more we can talk about it in a song like that, the better off we’ll be in a place to call it out when it’s happening. So many of these things are ingrained in even women, these perceptions, and it’s really about re-training your own brain to be less critical of women when we are not criticizing men for the same things. So many things that men do, you know, can be phoned-in that cannot be phoned-in for us. We have to really — God, we have to curate and cater everything, but we have to make it look like an accident. Because if we make a mistake, that’s our fault, but if we strategize so that we won’t make a mistake, we’re calculating” (Taylor Swift sitert i Lipshutz, 2019). “There is a bit of a damned-if-we-do, damned-if-we-don’t thing happening in music, and that’s why when I can, like, sit and talk and be like ‘Yeah, this sucks for me too,’ that feels good. When I go online and hear the stories of my fans talking about their experience in the working world, or even at school — the more we talk about it, the better off we’ll be. And I wanted to make it catchy for a reason — so that it would get stuck in people’s heads, [so] they would end up with a song about gender inequality stuck in their heads. And for me, that’s a good day.” (Taylor Swift sitert i Lipshutz, 2019).



Figur 5.3: Taylor Swift's karakter Tyler som tar plass på t-banen i «The Man».



Messamore (2020) fremstiller Taylor Swifts «The Man», ikke som den feministiske nasjonalsangen den har blitt sagt å være, men som en antifeministisk sang som promoterer giftig maskulinitet. De spør seg selv om hva det er Swift egentlig føler at hun går glipp av, da sangen handler om hva hun kunne vært om hun hadde vært en mann. De mener at hun fremstiller det som at hun ønsker å bli respektert i stedet for å bli sett ned på for å date eller «ligge rundt», få «bitches», og å slippe unna med å være «frekk» og «bad», og at hun igjen mener at hun da ville vært den mest dyriske av dem alle. Dette er et tydelig eksempel på hva som kan skje fra artistens hensikt med låtskriving og til lytteren skal tolke teksten. Hen mener at hun fremstiller menn på en stygg måte, og at det er et forferdelig budskap for kvinner, da den egentlig handler om å misunne menn – samtidig som den promoterer giftig maskulinitet for unge kvinner. Konklusjonen er at det er Taylor Swift som er «The Man», og at det er hun som holder kvinnene nede (Messamore, 2020). På samme måte skriver Smith (u.å.) på USA TODAY at hun må slutte å oppføre seg som et offer. Dette innlegget er skrevet på siden USA TODAY OPINION, og uttrykker personlige meninger. Jeg har valgt å inkludere dette i oppgaven da det bygger på min metode med medieetnografi og dokumentanalyse for å få informasjonen jeg trenger om publikums tanker. Smith mener at Swift ikke er et offer for de situasjonene hun beskriver i sangen, og at Swifts feministiske sak er svak. Smith legger trykk på at det ikke er styrkende med en type feminisme der man gjør seg selv til ofre og klager til verden. Hun påstår til og med at Swift har hatt en fordel i at hun er kvinne og ikke mann.

“But why decide to craft a clearly feminine persona, make millions upon millions of dollars, and then decide to say your life would be so much easier if you weren’t a woman? She certainly hasn’t needed to be a man to become the highest-paid celebrity in the world” (Smith, u.å.).

Her viser Smith at det finnes meninger om Swift og hennes musikk som ser på sangen hennes som et enkelttilfelle, og en individuell situasjon. Smith viser misnøye til Swift’s holdninger rundt kjønn og feminisme, og mener at Swift ikke har retten eller grunnlaget til å klage. Dette viser et syn på Swift og The Man som ikke er enig i at Swift synger for alle verdens kvinner. Smith anerkjenner at Swift har møtt utfordringer blant annet med hennes seksuelle overgrep som hun kjempet i retten (Yahr, 2017), men at det med tanke på andre kvinner i verden som opplever æresdrap, kjønnglemllestelse, syreangrep og barneekteskap, blir teit at multimilliardær Taylor Swift klager over «perception problems» (Smith, u.å.)



## 5.4 KONKLUSJON

En sang om dobbeltmoral og likestilling er relevant og viktig i dag fordi til tross for fremgangen som er gjort mot likestilling, er det fortsatt en lang vei å gå. Mange kvinner fortsetter å møte diskriminering, skjevheter og dobbeltmoral på alle områder av livet, inkludert på arbeidsplassen, i politikken og i media. Ved å rette oppmerksomheten mot disse problemene kan sanger som «The Man» øke bevisstheten og oppmuntre folk til å tenke kritisk om måtene kjønnsulikhet fortsetter å forme samfunnet vårt. Musikk kan være en kraftig plattform for sosiale kommentarer og kan nå et bredt publikum, noe som gjør den til et effektivt verktøy for å sette i gang samtaler om viktige spørsmål som likestilling. Sanger som «The Man» kan gi en stemme til de som har opplevd diskriminering eller dobbeltmoral, og kan bidra til å inspirere til endring og fremme et mer rettferdig og rettferdig samfunn. Ved å skape en visuelt spennende historie er musikkvideoen med på å tydeliggjøre budskapet som tydeliggjør kritikken av maskulinitet. I tillegg har musikk en unik evne til å fremkalle følelser og få kontakt med mennesker på et personlig nivå, noe som gjør det til en effektiv måte å øke bevisstheten og skape empati for de som er berørt av kjønnsulikhet. Gjennom musikk kan folk bli inspirert til å ta grep, til å si fra mot urettferdighet og til å jobbe mot en mer likeverdig og inkluderende verden, slik Taylor Swift har gjort i «The Man». Oppsummert er «The Man» en sang om dobbeltmoral og likestilling relevant og viktig i dag fordi kjønnsulikhet fortsetter å være et gjennomgripende problem i samfunnet vårt. Dette tydeliggjøres i musikkvideoen. Eksempelet viser at musikk kan være en kraftfull plattform for å øke bevisstheten og oppmuntre til samtale om disse spørsmålene, og kan bidra til å inspirere til endring og fremme et mer likestilt og rettferdig samfunn. Railton & Watson har foreslått dette, med et særlig fokus på musikkvideoer: «Rather than coming to consciousness through involvement in feminist movements, most people (now) become conscious of feminism through the way it is represented in popular culture» (Railton & Watson, 2011, s. 24). «The Man» kan ses på som et eksempel som støtter dette argumentet. Publikum har vist stor åpenhet og positive holdninger til sangen, utenom noen artikler publisert som uttrykker misnøye med kilden budskapet kommer fra. Jeg kan konkludere med at rådende holdninger i dag kommer tydelig frem gjennom musikken – både fra artist og lytters side.

## 6 ET PAR ROLIG SHOTS MED GUTTA

Dette kapitlet dreier seg om festmusikken i Norge, og kulturen den reflekterer og er med på å forme. Festmusikken er en sjanger som alltid har vært populær, men den har fått mer og mer plass i den norske populærkulturen de siste årene. Da russemusikk har en sentral plass i norsk kultur, er det naturlig å tenke at det vil være med på å forme hva folket vil høre på av musikk videre etter russetiden. Tydelig inspirert av russemusikken, har festmusikken, også kalt rølpemusikk (Sandvik, 2021), blitt en like sentral del av norsk kultur. Artister som Staysman, Freddy Kalas, Katastrofe/Hava Priset, Tix, El Papi og Hagle er noen av aktørene som spiller på konserter og festivaler rundt i Norge. Vi er inne i en rølpens gullalder. Det bekrefter Julie Rogstad Sandberg som jobber med artistutvikling hos plateselskapet Sony Music. Med en lineup fylt opp av menn som synger om fest, vil jeg i dette kapitlet undersøke hvilke holdninger festmusikken har rundt kjønn – med et spesielt fokus på kvinnesynet.

### 6.1 LIKESTILT I FESTMUSIKKEN?

Historien om populærmusikk er i stor grad konstruert rundt mannlige utøvere og mannsdominerte sjangere. Kvinners bidrag til gospel, blues og soul er anerkjent, men det er en tendens til å marginalisere deres plass i utviklingen av rock, metal og dansemusikk (Shuker, 2016, s. 221). Festmusikken i Norge består nesten utelukkende av mannlige artister, og det kan ha betydelig påvirkning på hva musikken består av. Dermed kan det igjen bidra til at menn definerer hva denne undersjangeren i norsk musikk faktisk er. Journalist Ragnhild Laukholm Sandvik (2021) har skrevet en artikkel på nrk.no hvor hun ser på mangelen av damer i festmusikken. Da hun undersøker dette stiller hun seg spørsmålet om det er plass for at kvinner skal utfolde og uttrykke seg slik menn gjør i festmusikken? Sandvik prøver å bytte kjønn på to av de største artistene i Norge, Staysman og TIX, for kunne egentlig en dame gjort det de gjør? Dette er spørsmål som for eksempel Taylor Swift (som nevnt i forrige kapittel) tar opp i musikken sin, spesifikt sangen The Man. Staysman mener selv at det er media sin skyld, da kvinner og menn blir dømt veldig ulikt for lik oppførsel (Sandvik, 2021). Et eksempel her er hersketeknikker, nærmere bestemt en spesiell hersketeknikk – fordømmelse uansett hva du gjør. Den går ut på at man blir dømt uansett hva man velger å gjøre i en situasjon. Man kan ikke gjøre noe riktig på denne måten. For eksempel er du for pågående eller for passiv, du spør for mye eller viser for liten interesse, du jobber for selvstendig eller

tar ikke tilstrekkelig ansvar. Det vil alltid være mulig å finne noe å kritisere. Jeg vil komme tilbake til hersketeknikker senere i teksten.

Tekstene i festmusikken handler ofte om forberedelse til, gjennomføring av, eller angring på fest. Eller sjekking og kroppslige lyster. Oppbygginga i låta gjør det lett å synge med, fristende å danse, logisk å pumpe en neve opp i lufta når klimakset kommer. Dette er igjen vanlige kjennetegn på mainstream popmusikk, og særlig festmusikk som skal lage festlig og god stemning. Slik musikk er viktig og lager mye god stemning hos mange, i tråd med intensjonen. Problemet kommer når tekstene og eventuelt musikkvideoene diskriminerer og nedvurderer enkelte grupper. Staysman har flere sanger og videoer som har et gjengående tema med fest og alkohol, og kan bruke humor som virkemiddel. Jesper Borg jobber som produsent med Staysman, og kan fortelle at deres intensjon er å tulle med menn og kvinner på lik måte. De vil ikke diskriminere enkeltgrupper, men heller gjøre narr av Harry-Norge. Problemet kommer ifølge Sandvik når guttene samler seg og hauser hverandre opp. Da forteller hun at det kan bli et «... provokasjonskappløp som ikke er særlig bra» (Sandvik, 2021). Det ble gitt ut en låt i 2019 som handler om akkurat dette provokasjonsløpet, også kalt «guttastemning». Sangen heter «Gutta» og er skrevet av gruppa Yung Potato. Sangen handler om at man må ha litt guttastemning, og de forteller selv på GENIUS at det betyr å ikke ta seg selv så høytidelig (GENIUS, 2019). Videre forklarer de i et intervju i Halden Arbeidsblad at guttastemning er en egen «vibe» som oppstår når gutta blir helt idioter, og at det generelt betyr å tulle og kødde (Hansen, 2019a). I første pre-chorus er noen av tingene som blir nevnt i teksten for eksempel å «drite i skogen», «kjøre i fylla», «jette fra en kvinne», «pisse i stua», «drikke seg i hjel» og å «knulle uten dong». I neste pre-chorus nevnes blant annet å «knulle en bitch», «skade seg på vors», «drite på taket», «spre litt aids», «sniffe PDO», «sæde på en blanke», og å «banke et barn». De sier selv i intervjuet med journalist og frontsjef i Halden Arbeiderblad, Emely Hansen, at målet deres var å skrive noe hårreisende, men at de ikke oppfordrer til noe av det som står i teksten. Sangen var bare skrevet for moro (Hansen, 2019a). Nevnte uttalelser og teksten gjør det nærliggende å tro at dette er en satirisk tekst som er med på å gjøre narr av fenomenet «guttastemning». Da musikken Vidar Villa lager i hovedsak er festmusikk som handler om fest, jenter, alkohol og god stemning, er det også nærliggende å tro at noe av den såkalte «guttastemningen» kan komme frem i musikken. Dermed vil det være nærliggende å tenke at det i tillegg kan være underliggende holdninger som er interessant å se nærmere på. Med tanke på sjangeren festmusikk, mener jeg at det er

relevant å presentere de forskjellige hersketeknikkene som finnes for å få et bedre grunnlag for analysen av hans musikk.



*Figur 6.1: «Guttastemming» demonstrert i serien Hvite Gutter.*

Det har alltid være måter å undertrykke og behandle andre dårlig, men i 1979 ble det presentert fem forskjellige hersketeknikker. Berit Ås er ren norsk sosialpsykolog, professor og politiker. Hun har representert både arbeiderpartiet, Demokratiske sosialister og sosialistisk venstreparti (Holm, 2023), og mener at det er viktig for kvinnekampen at hersketeknikkene blir identifisert. Ved å identifisere hersketeknikkene ga hun mange kvinner, og en del andre, en nøkkel til å forstå hva som skjer når de ikke blir lyttet til, overses eller ignoreres. Det er ikke alltid lett å vite akkurat når det er hersketeknikker som brukes, men å gi de forskjellige hersketeknikkene navn er å gjøre dem synlige og dermed nøytralisere virkningen av dem. Ås mener disse blir brukt i spesielle kombinasjoner og situasjoner overfor kvinner, på grunn av mannssamfunnets definisjon av kvinner som objekt eller eiendom (Ås, 1981, s. 43). Det er relevant å være klar over de forskjellige hersketeknikkene når man skal se på og analysere tekst og musikkvideo, da det er nærliggende å tro at det er hyppig brukt i musikken.

## 6.2 HERSKETEKNIKKER

1) Usynliggjøring: foregår når kvinner blir bortglemt eller overkjørt, der menn minner kvinner om at de er mindre verdt, uviktige og betydningsløse. Kvinner, for eksempel kvinnelige eksperter og politikere, får mer oppmerksomhet for utseende og deres sex appeal enn for innholdet i det de sier. Det forekommer spesielt i situasjoner som går under menns domene. Kvinner er usynlige som kollegaer og personligheter, og menn ser på kvinner som noe fint å se på, som bruksgjenstander (Ås, 1981, s. 44-45).

2) Latterliggjøring: foregår når kvinners innsats blir hånet, gjort narr av og ledd av. Kvinner har vært et populært tema når man skal vitse og gjøre narr. Et eksempel er vitser om at kvinner er dårlige sjåførere, til tross for at kvinner har lavest ulykkestall i alle land. Kvinner er også fremstilt i vitseblader som forlokkende og latterlige som salgsobjekt på gater og streder (Ås, 1981, s. 49). Det er også påfallende, påpeker Ås, at slike morsomheter ikke blir godtatt hvis det blir gjort mot en mann, bare mot kvinner. Kvinner er ofte sammenlignet med dyreatferd, for eksempel høns og gjess når kvinner sies å være hysteriske. Kvinner blir også sammenlignet med dyr i seksuell sammenheng, og alt er betegnelser som vanligvis ikke brukes om menns reaksjoner. Det er tydelig mange fler negative synonymmer til kvinner enn til menn (Ås, 1981, s. 52).

3) Tilbakeholdelse av informasjon: foregår når menn henvender seg til andre menn, og kvinner ikke gis informasjonen som er nødvendig. Ås forteller at kvinner, og noen menn, som opplyste andre kvinner om livsviktige prosesser, seksuell liv og forplantning ble blant annet i USA og England stilt for domstoler, bøtelagt og satt i fengsel. Dette har foregått langt inn i vårt århundre (Ås, 1981, s. 54-55).

4) Dobbelstraffingen: går ut på at du straffes for det du gjør, men også for det du ikke gjør. Teknikken brukes overfor alle en har fordommer mot. For eksempel er småbarnsmødre egoistiske hvis de tar seg jobb og ikke er hjemme hos barna, men hvis de er hjemmeværende så blir de anklaget for å ikke gjøre sin samfunnsplikt (Ås, 1981, s. 57-58). Eksempler kan også være unge kvinner som blir beskyldt for å kle seg utfordrende – dermed har de selv skyld i voldtekt og overgrep. Samtidig blir de samme unge kvinnene beskyldt for å være for prispne og umodne når mannlige venner ikke synes de ser bra nok ut (Kilden, u.å). Ås forteller at «Denne teknikk er den vanskeligst forståelige, og det er denne som det i fremtiden vil bli viktigst å avsløre» (Ås, 1981, s. 62).



5) Påføring av skyld og skam: Skam påføres gjennom latterliggjøring, og teknikk 2 og 3 flyter sammen med den femte teknikken. Påføring av skyld eller skam skjer ved å peke på kvinner som enkeltpersoner eller gruppe har frembrakt uheldige samfunnsfenomener, for eksempel at mødre i Amerika får skylden for at det oppstår voldsatferd hos sønnene. Kvinnefrigjøringen får også skylden for mange menns impotens, samt økende mengde voldtekter. Da pekes det på kvinnenes «opprør» eller «mannshatet» (Ås, 1981, s. 62-63).

### 6.3 SEKSUALISERTE TEKSTER: FRA RUSSETID TIL MUSIKKULTUR

Da har jeg presentert sjangeren jeg vil se på, dens forhold til likestilling, samt hersketeknikkene presentert av Berit Ås. Videre, for å tilstrekkelig forstå kulturen til denne norske festmusikken, må man se på hvor det kommer fra. Og videre kan et spørsmål være: Hvilken kultur er den med på å forme? Det er grunn til å se populariteten av festmusikk i den norske populærkulturen i sammenheng med den norske russefeiringen, hvor musikk lenge har vært en sentral del av festkulturen. Russemusikken er en underkategori av det man kan kalle rølpesjangeren, og der er det ikke mangel på seksualiserende sanger dominert av mannlige artister (Sandvik, 2021). Roy Shuker forklarer om dette at seksualitet er sentralt i diskusjoner om hvordan mannlige og oftere kvinnelige utøvere blir oppfattet – sosialt konstruert – som sexobjekter eller symboler på begjær. Her projiseres visse former for subjektivitet og identitet som 'normal', tradisjonelt hvit, mannlig heterofili (Shuker, 2016, s. 223). At russemusikken, og videre festmusikken er med på å videreføre dette, dermed å etablere en heteronormativ hegemonisk «default» kan være problematisk for, ikke bare dagens lyttere, men for kulturens fremtid. Det er nemlig det sentrale sjangertrekket om at sangene skal handle om fest, alkohol og damer (fordi det bare er heterofile menn som har etablert seg innen sjangeren) som kan føre til at tekstene blir stående fast med en problematisk behandling av kjønn. Det er en tydelig tendens i den norske festmusikken, at idéer om kjønn og seksualitet ofte formes av det tekstlige fokuset på fest. Dette kan også tas til nye høyder når artister har lyst til å spille på humor, og skrive tekst som «er litt på kanten». Da tilfeller om overgrep i tekst er nevnt tidligere i oppgaven, er det flere måter å vise negativt kvinnesyn, samt holdninger til kjønn generelt, noe jeg vil se nærmere på i et eksempel av Vidar Villa. Musikkredaktør og tidligere Spotify-redaktør Malin Kulseth tar opp diskusjonen om alkohol og kvinner i sangtekst. Skjellsord som «hore» er mye brukt, og selv om de som produserer og skriver musikken kan ha brukt slike ord humoristisk eller med en viss ironisk distanse, vet ikke alltid de som hører

på at det er slik. Kulseth mener at den norske festmusikken kan være med på å legitimere kjønnede skjellsord, uansett om det er hensikten til artistene eller ikke (Sandvik, 2021). Bruken av skjellsord er vanlig i festmusikkens forgjenger, russemusikken på lik linje med hiphop-sjangeren. Eksempler som viser mye bruk av nedsettende ord er «Sjeiken» av TIX hvor ordet «hore» synges gjentatte ganger. Det brukes nærmere bestemt i refreng der det er meningen at man skal synges med. Eksempler er også «One Less Bitch» av N.W.A, der ordet «bitch» brukes gjentatte ganger. Vi har også «Xxplosive» av Dr. Dre, der både «bitch» brukes jevnlig om damer, og ordet «hore» tas i bruk. Som nevnt i innledningen kan man se tydelige likheter mellom hiphop og norsk festmusikk. Av likheter har man blant annet temaene og språkbruken, men jeg vil nå ta for meg et eksempel som ikke er kjent for dette. Jeg vil undersøke hvordan de samme kvinnefiendtlige holdningene kan kommuniseres i en sang uten bruk av skjellsord og vold, slik nevnte eksempler er kjent for. Videre vil jeg først se på hvem artisten Vidar Villa er, så jeg har bredere kontekst da jeg skal analysere sangen senere.

#### 6.4 VIDAR VILLA

Vidar André Mohaugen, bedre kjent som Vidar Villa (Aronsen, 2018), kommer fra Lillestrøm og er en av Norges største norskspråkelige artister. Han fikk et stort gjennombrudd i 2017 med låta «One night Stand», som lå på toppen av Spotifylistene hele sommeren (Pedersen, 2018). I dag har samme låta over 34,000,000 avspillinger på Spotify. Han er kjent i Norge som en folkelig artist, og fokuserer på tidløse, fengende poplåter som fungerer godt på fest (Pedersen, 2018). Villa skriver nå musikken sin sammen med låtskriverkollega Jonas Thomassen og resten av bandet (Talseth, 2017), men det var aldri planen å bli artist. Han skrev sanger for å synges på nachspiel, og det var slik han fikk platekontrakt da noen likte det han fremførte (Moren, 2020). I 2017 var han en av Norges mest streamede artister med 32 millioner streams (Pedersen, 2018). Han fikk likevel ikke lov til å opptre på VG-lista-konserten med låta «One Night Stand» i 2017, på grunn av antydninger om at låta var for drøy. Dette til tross for 18 uker på VG-lista (Huseby, 2017). Året etter, derimot, ble han invitert til å opptre på VG-lista, også kjent som skandinavias største gratiskonsert. Han var også med på Melodi Grand Prix med låta «Moren Din» i 2018 (Aronsen, 2018), der han synger om at han er forelsket i moren til kompisen sin. Denne opptredenen fikk kritikk, og terningkast 2 av kritikerne (Ighanian, 2018). Jeg vil ta for meg en annen sang fra samme album, kalt «Et Par Rolig Shots Med Gutta». Dette har også blitt en populær festsang som har

over 8,000,000 avspillinger på Spotify. Her ser vi, som hos Yung Potato, at ordet «gutta» blir tatt i bruk, men det trenger imidlertid ikke å bety at den automatisk handler om guttastemming. Sangen starter med at han teller opp til en blåserække som introduserer riffet i sangen. Man kan også høre gitarspill spilt på etterslag, altså ubetonte taktslag. Dette er også kjent som ompa-ompa stil. Tempoet er satt på 128 BPM. Dette er et ganske raskt tempo, som er med på å etablere en lett og festlig stemning. Sangen handler om at Vidar Villa er ute på byen med vennene sine, altså gutta. Han har det gøy, og vil ikke at kvelden skal ta slutt. Mens han er ute sitter kjæresten hans hjemme og venter på han, og liker ikke at han er ute med gutta.



Figur 6.2: Vidar Villa i «One Night Stand».

Musikken til Villa består av festmusikk om alkohol, damer og sex, med et uansvarlig syn på å tulle med disse temaene. Dette kan resultere i at det blir fremmet et budskap, og dermed underliggende holdninger. Han er kjent for å skrive tekster som lyder slik: «traff ei jente, hun var tynn, hun var tøn. Hun var interessert, men ikke i en One Night Stand» (fra sangen One Night Stand), og «Hun er solbrun, hun er vakker og vill. Jeg tror du vet hvem jeg sikter til. Jeg vil ha moren din, jeg vil ha leppene hennes mot mitt kinn» (fra sangen «Moren Din»). Her kan det tyde på et negativt syn på kvinner formulert i tekstene, men det er flere faktorer å ta hensyn til. Blant viktige faktorer å ta hensyn til er at han bruker humor i musikken sin. Tidligere IDOL-deltaker Oda Evjen Gjøvåg forteller i VG at hun synes at låtene til Vidar Villa er smarte, og soleklare hits. Hun er en av de som synes det er kult at Villa og bandet tør å være litt kontroversielle (Talseth, 2017). En som ikke synes det, er festivaldeltaker Gjørøn



Engen. I 2018 ble Villa invitert til å spille gratiskonserten på Rootsfestivalen i Brønnøysund, og dette utløste sterke reaksjoner. Engen skrev i et innlegg på facebook etter festivalen at Villa er « ...en fyr som fremmer hjernedød stupiditet, iblandet ondskapsfull, kvinnefiendtlighet, barnefiendtlighet og menneskefiendtlighet fjotteri» (Sitat av Engen i Bjøru, 2018). Han forteller at det handler om konteksten, altså budskapet og hva bandet står for. Grunnen til at Vidar Villa ble invitert til å spille på Rootsfestivalen var at han var en av Norges mest populære artister, og festivalsjef Per Martin Orvik tror ikke selv at det er alvorlig ment fra artisten sin side (Bjøru, 2018). Her kan man trekke tråd til problematikken rundt hva som kan skje med budskapet i en tekst fra artisten skriver en sang til lytteren hører den. Roland Barthes lanserte, som tidligere nevnt, begrepet «The death of the author» som kan knyttes til dette eksemplet. Chris Collins, manageren til Vidar Villa, forsvarer tekstene hans og forteller at de er åpenbart humoristiske, satiriske og ironiske (Collins, 2018), men ifølge Barthes' teori er ikke dette lenger opp til artisten. «Enten Vidar forteller historien om en stakkars, kuet mann som må snike seg ut for å kunne ta seg et par «rolige» shots med gutta, eller om han er livredd for å binde seg i et forhold, og heller foreslår en «One Night Stand» - er det tydelig at alt er fremstilt med humor og et glimt i øyet» (Collins, 2018). Her kan man igjen se at det er flere sider av en sak, da Collins fremstiller Villa i sangen «Et Par Rolig Shots Med Gutta» som en «stakkars, kuet mann». Her vil jeg komme tilbake til uttrykket «boys will be boys», som unnskylder upassende oppførsel fra unge menn (Merriam-Webster, u.å.). Ved at Collins (2018) sier at det er tydelig at Vidars sangtekster er med et glimt i øyet, unnskylder han all politisk ukorrekthet og fornærmende tekst og oppførsel. På en annen side er det mulig at Villa har tatt i bruk virkemidler som gjør dette tydelig. Dette vil jeg undersøke i analysen min. En interessant faktor er også populariteten til Vidar Villa. Han var en av de mest populære artistene i Norge en periode. Det tyder på at folk liker musikken, og at det gir folk noe positivt. Det ligger stor fleksibilitet i publikums evne til å tolke en tekst, og det er mange som ikke har tolket musikken hans negativt. Samtidig kan man stille seg spørsmålet om denne typen humoristisk tekst bare er uskyldig gøy som noen ikke forstår, eller om det er en humor som kan være skadelig? For å forstå dette må jeg se næyere på hva humor er, og hva det innebærer. Men først skal jeg ta for meg sangen «Et Par Rolig Shots Med Gutta».

## 6.5 ANALYSE AV «ET PAR ROLIG SHOTS MED GUTTA»

Musikkvideoen har en introduksjon til sangen som legger stemningen og temaet for hva det skal handle om. Videoen viser at tidspunktet er «Søndag 23:46», mens Vidar Villa bærer kompisen sin på ryggen opp mot legevakta. Da sier han «Jamen, faen, Ole, sorry. Jeg visst jo ikke at hu stripperen kom til å reagere sånn» (sitat i Vidar Villa, 2017), etterfulgt av at mobilen hans ringer. Han slipper Ole ned på bakken, som tydelig får vondt. Da han ser hvem som ringer ber han kompisen «Ole» om å være stille etterfulgt av «Hysj, det er *dragen*». Dette er et kallenavn han trolig har laget om kjæresten sin, som han virker å bruke om henne rundt vennene sine. Da han snakker i telefonen med henne, beroliger han henne med å si at han bare er hos «André» og «tar det helt med ro». Her hører man Villa telle opp til blårekka som setter stemningen for en festlig sang med en kort melodi i et raskt tempo. Mens denne melodien spilles, vises det i videoen at han står på Youngstorget med bandet sitt, som trolig representerer «gutta». De står og spiller, ler, og en spyr ned på asfalten. Da han synger første setning vises det et nytt tidspunkt på skjermen: «Søndag 03.14». Han starter første vers med å synge med en mørk brystklang som skal opptre som fortellerstemme:

*Klokka tikker tre og på byen blir'e tynt  
For Villa har festen bare såvidt begynt  
Han leter han lukter, han lytter og se  
"Hvor er det nachspiel, hvor kan jeg drikke mer?"*

*Men hører fortsatt stemmen hennes  
"Når kommer du hjem?"  
"Skal du ut på fylla med André igjen?"  
Husker at jeg svarte hu og ba hu slappe av  
For vi skal bare ta:*

Han synger i første vers at klokka er 03.00 på natta og at folk begynner å dra hjem, men at han selv ikke er ferdig med kvelden. Siste setning i første verset er Vidar Villa som seg selv som spør om hvor han kan dra videre. Da han synger dette spørsmålet hører man at han synger med en litt lysere stemme for å gjøre tydelig forskjell på fortellerstemmen og han selv. Videoen stemmer overens med teksten i hva som skjer da han leter i Oslos gater etter nye eventyr. Man ser også at han setter seg ned og spiser sølt kebab fra asfalten, og ringer på hos folk. Videre går han videre i pre-choruset og synger med en betydelig lysere og mildere stemme. Det kan virke som et musikalsk virkemiddel for hans karakter å virke uskyldig i

diskusjonen mellom han og kjæresten. Spørsmålene som kommer frem i verset er kjæresten som spør med en anklagende tone om når han kommer hjem og hva han skal. Videoen viser også tydelig at hun, med et bekymret ansiktsuttrykk, sterkt ønsker at han skal svare henne. Han står med ryggen til henne og smiler ut i luften, og virker som han ikke enser hennes spørsmål eller nærvær. På spørsmålene hun stiller er det lagt en kvinnelig stemme oppå Villa sin, noe som gir en sonisk eller musikalsk representasjon av kjønnsstereotypien om den «masete kvinnen». Da hun stiller spørsmålet om han skal ut «igjen» tyder dette på at det er et gjentakende problem. I tillegg legges det trykk på ordet «André» i teksten. Mellomnavnet til Vidar Villa er André, og det brukes her som et spill på det. Det kan videre tyde på at «André» er et symbol for gutta, og «guttastemming».

*Et par rolige shots med gutta*

*Så slapp av, schnuppa*

*Et par rolig shots med gutta*

*Har vel aldri skada noen*

*Rolig shots med gutta*

*Så rull inn puppa*

*Et par rolig shots med gutta*

*Har vel aldri skada noen det*

Et hyppig virkemiddel i sangen er enderim, trolig for at den skal være lett å huske og skape lett og god stemning. Det kan hende at det har hatt videre påvirkning på valg av ordbruk i teksten, men jeg vil gå ut fra de endelige valgene som er tatt. Som tidligere nevnt handler sangen om at Vidar Villa vil ut på byen med «gutta» og drikke mer, mens kjæresten hans vil at han skal være hjemme. Denne sangen er et tydelig eksempel på en sang innen festmusikk som handler om alkohol. Motivasjonen og målet til Villa gjennom sangen er å komme seg videre på nachspiel for å drikke mer, og så kunne å dra ut igjen for å drikke mer senere. Rollen til den kvinnelige karakteren i sangen og videoen hans er en masete kjæreste som maser surt i gangen hjemme. Villa ber kjæresten sin opptil flere ganger i pre-chorus og igjen i refrenget om å slappe av etter å ha fremstilt henne som masete. Dette har han gjort ved bruk av masete spørsmål og anklagende tone i spørsmålet. Hans egen innstilling i teksten er at han burde få lov til å gjøre det han vil, med lite forståelse for kjæresten sitt synspunkt. Måten han

kommuniserer med henne da han forteller hva han selv vil kan tolkes som nedlatende. Han ber henne «slappe av», kaller henne «schnuppa» og ikke minst «rulle inn puppa». Dette er et nedlatende språk, -- som kan være en hersketeknikk for å få henne til å føle seg uviten, liten og at han vet bedre enn henne. Ved å si at han vil ut og ta noen rolige shots med gutta fordi det aldri har skada noen før, ufarliggjør han sine egne handlinger. -- Dermed kan det være nærliggende å tro at han vil påføre henne skyldfølelse fordi hun ikke liker at han går ut. Villa har skrevet refrenget sitt om kjæresten, som representerer den masete dama hjemme som ikke lar han gjøre det han vil og bare maser.

Noe som går igjen i teksten er at dette tilsynelatende er et gjentakende problem, med tanke på at hun sier «Skal du ut på fylla med André igjen?». Refrenget viser at de står på Youngstorget og synger og danser gjennom natta. Da andre verset begynner, viser tidspunktet «Søndag 10.00». Videre i andre verset synger han:

*På en balkong uten penger eller klær*

*Våkner Vidar Villa uten å ane hvor han er*

*Sola titter fram, men fortsatt tid til Rock n Roll*

*For han hadde sagt til dama:*

*“Jeg er hjemme før klokka tolv”*

Han synger i vers 2 at han våkner opp uten penger eller klær på en balkong, men likevel vil han videre. Dette kan han også, fordi han har fortalt kjæresten sin at han skal være hjemme igjen klokka tolv. Her er det nærliggende å tenke at det har vært en dobbeltbetydning i avtalen Vidar Villa gjorde med kjæresten sin. Hun har trodd at det var kl. 00.00, men han har egentlig ment 12.00 dagen etter. I forhold til sammenhengen virker det sannsynlig at dette er noe Villa gjorde med vilje for å kunne være ute lenger, men samtidig kunne si at han har holdt avtalen. Dette virker som kontrollerende og manipulerende oppførsel, samtidig som han presenterer henne som den «kjipe» i historien. Denne mangelen på respekt for kjæresten, spesielt når han gjentar denne oppførselen ved å lure henne for å gå ut på byen og drikke med «gutta», grunner også i hersketeknikker som vist tidligere. Her er det tydelige tegn på at hersketeknikker blir tatt i bruk. Man kan for eksempel trekke tråd til hersketeknikkene «latterliggjøring» og «tilbakeholdelse av informasjon». Ved at han kaller henne nedlatende kallenavn med en nedlatende tone i stemmen, kan man argumentere at han bruker hersketeknikken latterliggjøring. Hun prøver å lage en ordentlig avtale med han, eller få han til å fortelle når han planlegger å komme hjem. Til dette sier han at hun må «slappe av»

etterfulgt av «lille skatt» mens han klatrer full opp trappen. På denne måter latterliggjør han henne. Man kan også finne hersketeknikken «tilbakeholdelse av informasjon» da han lurer henne ved å la henne tro at han kommer hjem tidligere enn han egentlig planlegger. Dette er relevant informasjon som hun ønsker og trenger, som han da holder fra henne. Ved bruk av flere hersketeknikker kan kjæresten sitte igjen med en følelse av at det er hennes feil, og at hun kanskje overdriver slik han antyder. Villa synger i andre pre-chorus:

Visste hva som møtte meg idet jeg kom meg hjem

“Du har vært på fylla med André igjen!”

Kravla opp i trappa og sa slapp’ av lille skatt

Vi har bare tatt

Igjen ser man at han bruker språk som gjør henne liten og bagatelliserer hennes bekymringer. Etter at han har «beroliget» kjæresten i videoen, løper han opp trappa og bort til vinduet der kompisen hans står og venter utafør med en vinflaske i hånda. Neste klipp viser at de løper bortover med vinflaska fra det er lyst til det er mørkt ute. Refrenget fortsetter mens de løper fulle rundt i gatene, til de til slutt ender opp på Blaze (en strippeklubb i Oslo), som trolig er stedet de hadde vært da videoen startet. Om man ser utelukkende på viste handlinger i sangen, viser dette igjen noen av de vanlige kjennetegnene for psykisk vold: Kontroll, manipulasjon og stadig kritikk som går igjen i mønstre (Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk stress, 2022). Da sangen ikke viser nærmere naturen av forholdet deres, eller hvordan hun har det/de har det sammen, er det ikke mulig å vurdere dette. Likevel virker dette som høyst negativ behandling av kvinnefiguren i sangen, både i form av hennes person, og i forhold til behandlingen hun mottar fra hans karakter. Dette vil jeg vurdere som relevant da jeg skal se videre på behandlingen av kjønn i popmusikk.



*Figur 6.3: Vidar Villa og den masete kjæresten hans i «Et Par Rolig Shots Med Gutta».*

Villa synger som sagt om ønsket sitt om å gå ut på byen, men hvis man ser på innholdet og budskapet i teksten ser man at det han faktisk fremhever er at han har en masete kjæreste. Han viser gjentakende ganger til kjæresten som sitter hjemme og venter og maser på han når han selv bare vil ha det gøy. Ved å gjøre dette, lager han en tydelig forskjell på guttene i sangen og jenta. Guttene skal ut og feste og ha det gøy, som han repeterende sier at det ikke er noe galt i. Imens sitter den kvinnelige karakteren hjemme og venter på han. Denne representasjonen av kvinner er usunn og misvisende. Vidar Villa er populær over hele Norge, men lytterne hans består kanskje hovedsakelig av ungdommen og unge voksne i 20-åra. Er det egentlig positivt at slike holdninger får plass i popmusikken? Da humor virker å være det store virkemiddelet, vil jeg videre utforske humor nærmere. For å forstå tydeligere bruken av humor i musikk, vil jeg nå se på bruk av humor i musikktekst, i tillegg til forskjellige typer humortyper.

## 6.6 HUMOR SOM VIRKEMIDDEL

For å forstå hvordan humor kan fungere som et virkemiddel i musikken og deretter hvilke konsekvenser det kan ha, trenger jeg å klargjøre for hvilke typer humor som finnes. Jeg har valgt å gå ut ifra Linda Hutcheon (1994) sin oversikt over typer ironi. Disse inkluderer:

1. Forsterkning: Den bevisste bruken av ironi i hverdagssituasjoner på en enkel måte. Mange vil anse dette som en positiv funksjon da den forsterker vektlegging og presisering av poenger. Kritikken bruken av denne innebærer blant annet at det kan bli unødvendig komplisert og det kan oppstå misforståelser – og noen vil føle på at de ikke forstod ironien.
2. Ludic: Denne typen blir sett på som den kjærlige ironien i velvillig erting, og assosieres med humor og vidd. Derfor tolkes det som et kjennetegn på lekenhet, beslektet med ordspill og metafor. Selv om ironi kan være smidig og subtil, er den også overfladisk. Derfra er det nært for flere å se ironi som uansvarlig, tom, til og med dum.
3. Selvbeskyttende: Denne funksjonen bruker ironi som en form for selvforsvar som ofte kan oppstå i form av selvironiskhet. En slik funksjon kan også leses som innbydende, for eksempel når en feil blir omgjort til en spøk: «Jeg var bare ironisk».
4. Opposisjonell: Dette fremhever ironiens transideologiske natur. Det som kan anses som subversivt og overskridende for noen, kan være støtende og fornærmende for andre. Om en skal være passiv-aggressiv er det slik det kan fungere, i tillegg til at det fungerer også som undergraving innenfra av de politisk undertrykte.
5. Angrep: Denne funksjonen er relatert til ironiens skarpe, destruktive ladning. I positiv forstand kan denne funksjonen være korrigerende i sin satiriske rolle. Ofte er det satire som blir til ironi «som et middel til å latterliggjøre – og implisitt korrigere – menneskehetens laster og dårskap». Her kan ironiske moduser, som parodi, travesti og karikatur, operere aggressivt i deres uskyldige vidd.
6. Aggregativ: differensiering og potensiell ekskludering av å spille for grupper i et fellesskap. Selv om den ekskluderer, inkluderer ironi også ofte til det punktet å være elitær. Ironiens funksjon i gruppen er ikke bedre illustrert enn i de forførende ironiene som brukes av popstjerner og den samlede effekten de har på fansen deres (Hutcheon, 1994, s. 48-55).

Linda Hutcheon viser en tydelig oversikt over fem forskjellige typer ironi som både kan ha positive og negative konsekvenser. Stan Hawkins (2002) problematiserer tolkning av ironi i musikken i boka *Settling the Pop Score*. Han påpeker at dette er noe som enten splitter eller samler folk, og tar i bruk de seks kategoriene presentert av Hutcheon, som han videre bruker på sine egne teorier om humor (Hawkins, 2002, s. 21). Hutcheon viser at ironi kan være noe du tar i bruk i hverdagen for å få fram et poeng, eller være et verktøy for humor. Samtidig kan det brukes som selvforsvar i form av å snu en «feil» til en vits. Det er denne bruk av ironi og humor som blir problematisk. Hansen (2022, s. 96-96) har også påpekt vanskelighetene med å

tolke humor og ironi i populærmusikk, noe han mener kan være spesielt problematisk opp imot lek med kjønn og seksualitet. Da musikk har fått kritikk for tekst, har ofte artister/band sagt at det bare er humor, underliggende at det er de som kritiserer som burde tåle det, og ikke forstår. Dette har blitt vist i musikken til blant annet TIX og Vidar Villa. Dette kan igjen kobles til de fem hersketeknikker vist av Berit Ås, da dette kan utvikle seg til å være fremføring av hersketeknikk nummer 2: latterliggjøring. Hawkins (2002) som bygger videre på Hutcheons seks kategorier, sier at:

“Operating as trans-ideological, these forms of irony invoke both endorsement and condemnation by relating to the political ways in which their employment dismantles or fortifies positions. Put differently, while irony might work for some as a powerful political tool, it holds for others a destructive function. It is indeed this quality that signifies its trans-ideological nature” (Hawkins, 2002, s. 20).

Humor kan være et stemningsskapende element og fungere som sosialt lim, men humoren er ikke nødvendigvis til for å skape «latter» som glede, men noe som er utløst av et ønske om makt og kontroll. Humor har også en mørkere side, hvor humor ifølge Freud kan være et redskap for frigjøring av oppdemmede følelser som aggressivitet og seksualitet. Som Hawkins (2002) påpeker over kan ironi i popkulturen ha en kompleks effekt på politiske posisjoner, både ved å underminere og forsterke dem. Den kan være et kraftig politisk verktøy for noen, men også ha en destruktiv funksjon for andre, og det er denne trans-ideologiske kvaliteten som kjennetegner ironien (s. 20). Vidar Villa viser i sangen «Et Par Rolig Shots Med Gutta» at han bruker humor på bekostning av kvinner, og på denne måten vil jeg argumentere at humor som virkemiddel kan virke splittende. Da han velger å skrive sanger («Et Par Rolig Shots Med Gutta», «Moren Din», «One Night Stand») med et negativt syn på kvinner, viser dette hvilke rådende holdninger folk kan synes å være morsomme. Dette kan være skadende, og dermed er det spesielt viktig å være klar over musikken som lages. Både for artist som gir ut musikk, men spesielt viktig er det også for lytteren som hører denne musikken. På en annen side kan humor som virkemiddel, selv om det er på bekostning av kvinner, virke positivt nettopp fordi det samler folk med like erfaringer. Om en som lytter ikke tolker denne musikken som negativ på bekostning av kvinner, kan en tenke at noen synes det er viktig å kunne lå av seg selv. Dette er da opp til den enkelte lytteren. Det må likevel tydeliggjøres at å bruke humor som unnskyldning for negativt syn på kjønn ikke holder da det ikke vil være like tydelig for alle hva som egentlig er morsomt med det. Da er det trolig at ironitypen «forsterkning» blir brukt, vil det være mange som føler på at dette er humor man ikke forstår.



Det virker også som at ludic ironi blir brukt i teksten med tanke på frasing, bruk av «morsomme» kallenavn og rim. Trolig er meningen til artisten at dette skal bidra til en lett og morsom stemning, men som Hutcheon sier kan denne bruken av humor fort ende opp som uansvarlig og dum.

## 6.7 KONKLUSJON

Humor kan være et kraftig verktøy i musikk, ikke bare for å underholde publikum, men også for å formidle budskap på en unik og minneverdig måte. Enten det er gjennom vittige tekster, uventede musikalske elementer eller humoristisk fremføring, har humor evnen til å fange lytterens oppmerksomhet, skape følelsesmessige forbindelser og etterlate et varig inntrykk. En av de viktigste fordelene med å bruke humor i musikk er dens evne til å lette stemningen og få folk til å føle seg bra. Mange musikere bruker humor som en måte å gi komisk lindring eller for å tulle med seg selv eller omstendighetene sine. Dette kan bidra til å redusere stress og angst, og skape en mer avslappet og hyggelig atmosfære for publikum. For mange lyttere kan dette virke som et godt virkemiddel i Villa sin sang, da den er lett å synge med på, og musikalsk setter god stemning. Humor er likevel ikke like tydelig for alle, som Hutcheon (1994) viser i sin oversikt. Da budskapet i sangen hans er at han gjør narr av og er lei av kjæresten sin, og ved gjentatt dårlig oppførsel overfor hennes karakter, viser han et negativt syn på kvinner generelt. Her er ikke humor et godt nok argument, det er nærmere en unnskyldning. En videreføring av «boys will be boys».

Ironi og morsomme tekster kan være lett nok å forstå og forholde seg til når man er voksen, men som barn og ungdom er det ikke alltid slik. Målgruppen til Vidar Villa er unge mennesker, og en viktig faktor her er gruppentallitet og sosial påvirkning. Eirik Kvalvik (2018) er spesialist innen atferdsøkonomi, og jobber som rådgiver, forsker og skribent. Han forteller at mennesker har en overdreven frykt for risiko og tap som gjør at det kan være vanskelig å gjøre det motsatte av alle andre. Det er vanskelig «å gå mot strømmen» når man ikke vet om det kan føre til at man blir utvist, utstøtt eller avvist fra gruppa (Kvalvik, 2018). Vi har en tendens til å observere andre for å finne ut hva som er korrekt oppførsel, og denne informasjonsbaserte sosiale påvirkningen oppstår fordi det er mye lettere å følge andre enn å bruke tid på å tenke selv (Kvalvik, 2018). Dette kan kobles til «guttastemning» med tanke på at det finnes en forventning om stemning, oppførsel og deltakelse når det oppstår

«guttastemning» i en guttegjeng (Hoy, 2014). Spesielt elever i ungdomskolen og videregående skole vil prøve ut forskjellige roller på vei til å finne sin egen identitet, og i denne prosessen vil gruppekulturer med nye kjøreregler og normer lett dannes (Hoy, 2014).

Forskning om bruk av musikk, særlig hos DeNora, som mange forskere har bygget videre på, viser at musikk er en betydningsfull del av identitetsdannelse. Hun sier i *Music in Everyday Life*:

“This research points clearly to the ways in which music is appropriated by individuals as a resource for the ongoing constitution of themselves and their social psychological, physiological and emotional states. As such it points the way to a more overtly sociological focus on individuals’ self-regulatory strategies and socio-cultural practices for the construction and maintenance of mood, memory and identity” (DeNora, 2000, s. 47).

Denne uttalelsen hevder at forskningen klart viser hvordan musikk blir appropriert (tatt i bruk) av individer som en ressurs for kontinuerlig å konstituere (danne) seg selv og deres sosiale, psykologiske, fysiologiske og emosjonelle tilstander. Med andre ord bruker individer musikk som et verktøy eller en kilde for å påvirke og forme sin egen opplevelse av seg selv og deres sosiale, psykologiske og følelsesmessige tilstander. Dette understreker også betydningen av musikk som en kraftig ressurs for individuelt selvuttrykk, identitetsformasjon og emosjonell opplevelse, samtidig som den setter søkelyset på den sosiale og kulturelle konteksten der musikk blir brukt og tolket. Da ungdom og tenåringer er påvirkelige og sårbare, er det lett å høre på det «alle de andre hører på». De trenger å finne tilhørighet i en gruppe, og de kan bruke andre i gruppa som referanse til å prøve ut ideer, tanker og adferd, og dermed få tilbakemeldinger på hva som er akseptert og ikke (Hoy, 2014). Konformitet overfor grupperegler er viktig for å skape fellesskap, men kan også få en tilbakevirkende kraft på de unge og oppleves som gruppepress. Musikk er en klar kilde for påvirkning, og som Koskoff (1987) sier kan dette skje sakte, men sikkert ved at musikken spilles. Vidar Villa og festmusikken kan være vanskelig å distansere seg fra om man er i ungdomsårene. Gruppementaliteten er sterk, og «guttastemning» betyr at alle må være med. I mange sanger innen festmusikken og hiphop er det tydelig at det er et negativt kvinnesyn ved for eksempel språkbruk eller tekst som i verste fall antyder overgrep slik tidligere eksempler som TIX og U.O.E.N.O viser. I Vidar Villa sin låt er dette noe mer tilslørt, uten grov språkbruk eller fysisk

dårlig behandling av kvinnen presentert i sangen. Villa viser likevel kvinneundertrykkende holdninger like tydelig ved sin representasjon og behandling av kjønnene. Som Beauvoir hevder, er ikke kvinner forskjellig fra menn, men blir behandlet som sådan på grunn av sosiale betingelser (Beauvoir, 2000, s. 327).

Avslutningsvis kan humor være et kraftfullt og effektivt verktøy i musikk. Fra å gi «comic relief» til å utfordrende samfunnsnormer, har humor evnen til å underholde, engasjere og inspirere lyttere. Ved å inkludere humor i musikken sin kan musikere skape en unik og minneverdig opplevelse for sitt publikum, samtidig som de formidler viktige budskap og ideer. Det Villa imidlertid viser i «Et Par Rolig Shots Med Gutta» er at budskapet og idéene han formidler er undertrykkende og kan være skadende.

## 7 FUNN OG KONKLUSJON

Jeg har gjennom denne oppgaven presentert funn fra mine tre case-studier, som jeg har bygget opp av presentert teori. I følgende kapittel skal jeg gjøre rede for hvordan funnene mine bygger opp under problemstillingen min:

*Hvordan reflekteres rådende holdninger til kjønn i dagens popmusikk?*

Jeg har gjennom oppgaven belyst dette ved å undersøke utvalgte artisters behandling av kjønn i sangtekster og musikkvideoer på den ene siden, og ved å studere disse artistenes mottagelse i pressen og blant publikum på den andre siden. Gjennom tre case-studier undersøkte jeg synlige holdninger til kjønn gjennom tekstuell analyse og medieetnografi, da med særlig fokus på sangene «Montero: Call Me By Your Name», «The Man», og «Et Par Rolig Shots Med Gutta». Da teorien presentert i oppgaven kan fortelle at det er tydelig at musikk både reflekterer og viderefører holdninger rundt kjønn (se Koskoff 1987; Frith 1996; Hawkins 2002), er det likevel uenigheter om hvorvidt en sangtekst er en klar indikator på artistens meninger og holdninger (Frith 1996; Booth 1981; Griffiths 2003, 2012). Nevnte forskere mener det er viktig å se sangtekst i en større sammenheng, med hensyn til for eksempel musikk, vokaluttrykk og kulturell kontekst. Jeg har i mine analyser sett på sangtekst i forhold til nevnte komponenter i tillegg til musikkvideo, som vises å ha stor innvirkning på lytters oppfatning av budskap i en sang (Vernallis 2004; Railton & Watson 2011).

Lil Nas X, Taylor Swift og Vidar Villa er tre artister innen mainstream popmusikk som når ut til millioner med musikken sin. Med tre forskjellige utgangspunkt har dette åpnet for innblikk i forskjellige problematiske sider rundt kjønnsproblematikk i musikken og i samfunnet. Samtlige artister har hvert sitt personlige ståsted som vil være med på å forme dem som artister og påvirke hvilke utfordringer de har, og hvilken musikk de produserer. Analysene utført i oppgaven har vist forskjellige funn med tanke på holdninger til kjønn. Taylor Swift, som artist, har fått mye kritikk. Utgangspunktet hennes er at hun er en kvinnelig artist som synger åpent om kjærlighetslivet sitt. Da kjærlighetslivet hennes ikke er lukket for verden som en offentlig person, kan fans og andre som følger med få vite en del om dette og dermed komme med meninger. Dette er i tråd med problemene hun tar opp i sangen sin «The Man», som omhandler hvordan kvinner og menn behandles og vurderes ulikt. Swift er kjent for å

skrive sine egne sanger om sine egne opplevelser. Hun har selv uttalt at sangene hennes er som et innblikk i dagboken hennes, da hun håndterer situasjoner og følelser ved å skrive om dem (Eells, 2014). Med dette som utgangspunkt blir det tydelig at hennes ønske om å skrive denne sangen og å ta opp disse samfunnsproblemene om forskjellsbehandling av kvinner og menn tydelig viser den kampen vi fortsatt må kjempe om likestilling. Sangen «The Man» har blitt hyllet som en hymne for kvinner som jobber mot dobbeltstandarder og opplever forskjellsbehandling i livet. Dette har fått mye positiv oppmerksomhet, som igjen viser at det finnes mange som er enige med henne og applauderer hennes standpunkt og vilje til å ta oppgjør med kjønnsulikhet. Enkelte kritiserer sangen da hennes utgangspunkt som en rik, hvit, heterofil kvinne, derav privilegert kvinne, problematiserer hennes rolle som et offer for disse ulikhetene.

De rådende holdningene rundt kjønn i mainstream popmusikk viser både fra Swifts eget ståsted og fra publikums reaksjoner på sangen at dette er en nødvendig kamp å ta. Selv om det er mange som uttrykker positive reaksjoner til Taylor Swift sin musikk, er det mange som viser negative holdninger, både til henne som artist og til problemene hun tar opp. En av tingene hun har blitt kritisert for er som nevnt i kapittel 5 hennes allianse med LGBTQ+ -samfunnet. Swift har offentlig vist støtte til LGBTQ+ og bruker kjendisplattformen sin til å støtte LGBTQ+ -fellesskapet, blant annet gjennom musikken sin. Sangen «You Need To Calm Down» på samme album som «The Man» handler om det rare med ekstreme Twitter-troll. Mens tekstene skifter mot Swifts LGBTQ+ -venner, vises flere ikoner fra samfunnet ved siden av henne i videoen. Cameoene inkluderer Adam Rippon, en olympisk kunstløper, som serverer shave-is i en crop-topp; Adam Lambert tatoverer Ellen DeGeneres; Queer Eye-besetningsmedlemmer som blir med Swift for et teselskap; Hayley Kiyoko praktiserer bueskyting; og Hannah Hart armkrøller en boombox. Videoen skifter deretter igjen, og viser RuPaul som holder en krone mens han står foran en line-up av tidligere deltakere fra hans realityshow, *Ru Paul's Drag Race*, alle utkledd som popsangere jevnaldrende av Swift. Swift gjør selv drag i musikkvideoen «The Man», og fremfører en form for «female masculinity» (Butler 1990; Halberstam 1998) for å gjøre budskapet enda tydeligere, i tillegg til å bruke stemmen performativt for å hjelpe lytteren å se for seg denne mannen. Dette bygger på begrepet om «the vocalic body» (Jarman-Ivens, 2011, s. 19). Ved å gjøre dette i sin egen musikkvideo viser hun støtte til LGBTQ+ samfunnet, samtidig som at hun bidrar aktivt til åpenhet rundt LGBTQ+ gjennom musikken sin. «The Man» en som sagt en feministisk nasjonalsang for kvinner som føler seg behandlet dårlig, men den kan også strekkes ut til alle

som føles seg nedprioritert og dårligere behandlet, og som offer av dobbeltstandarder i livet. Dermed kan sangen være et bilde på alle kjønn som lever i en patriarkalsk verden (Aas & Ikdahl, 2022).

LGBTQ+ samfunnet er en gruppe som ikke har hatt det lett, men som utgjør en viktig del av popkulturen. Hawkins (2016) argumenter at popmusikk har vært et historisk viktig rom for skeive uttrykk og representasjon. Han viser hvordan skeive utøvere, produsenter og fans har brukt popmusikk til å utfordre binære kjønnsnormer, undergrave dominerende kulturelle fortellinger og skape alternative former for identitet og fellesskap (s. 169). Hawkins argumenterer også for at queerness i popmusikk ikke bare handler om individuelle artister eller sanger, men om større kulturelle og historiske kontekster. Han sier at tidsperspektiver er viktig for å forstå queerness i popmusikk. Queer popmusikk utfordrer ofte normale måter å tenke på tid på, som å ha en lineær fortelling om fremgang eller å akseptere dominerende historiske perspektiver. I stedet lager queer popmusikk ofte alternative måter å tenke om tid på, som ikke følger et lineært forløp, går i sykluser eller til og med ikke har en historisk sammenheng (s. 5). Alt i alt viser Hawkins (2016) hvordan popmusikk har vært et viktig sted for produksjon og forhandling av skeive identiteter og estetikk.

Videre kan det være relevant å nevne situasjonen til det transkjønnede samfunnet i popkulturen. Det transkjønnede samfunnet har møtt betydelige utfordringer i popkulturen, inkludert representasjon, aksept og diskriminering. Til tross for en viss fremgang, fortsetter mange transpersoner å bli utsatt for diskriminering og vold. LGBTQ+-artister og band har spilt en avgjørende rolle i moderne pop-opptredener direkte og i sosiale medier ved å arbeide for LGBTQ+-rettigheter og synlighet. Jeg vil argumenterte i oppgaven min at Lil Nas X gjør dette i sin musikk. Disse artistene (se for eksempel Osenlund, 2019) har brukt sine plattformer til å rette oppmerksomheten mot problemene som LGBTQ+-personer og samfunn står overfor, og til å fremme aksept og inkludering. Lil Nas X er relevant å nevne blant disse da han er en av mainstream-popmusikkens største artister som identifiserer seg som homofil, og synger så åpent om seksualiteten hans i sangene sine. Han viser tydelig homoerotikk i musikkvideoene sine, mens han videre tar til orde for normalisering av ulike seksualitetsuttrykk. Da Lil Nas X er en del av hiphop-sjangeren har det vært spesielt vanskelig med tanke på det tradisjonelle synet på maskulinitet innad i kulturen. Han har opplevd mye kritikk og reaksjoner som viser tydelig tendenser til homofobiske holdninger. Som en

forlengelse av dette blir det et negativt syn på han som mann og hvordan han «gjør kjønn» (Butler, 1990). Man kan lære av LGBTQ+-artister og band i moderne pop-opptredener at kraften i musikk og opptredener kan føre til samfunnsmessig endring og skape mer inkluderende og aksepterende samfunn. Herunder er Lil Nas X et viktig navn, da han er med på å gjøre akkurat dette. Videre er det avgjørende å fortsette å løfte frem stemmene til marginaliserte samfunn, inkludert LGBTQ+-personer, og å anerkjenne og feire mangfoldet som gjør oss alle unike, slik Taylor Swift er med på å gjøre.

Behandling av homofobiske og sexistiske tekster må sees i lys av dagens holdninger. Jeg har presentert Lil Nas X og Swift og koblet mine funn opp mot dagsaktuelle temaer som de har jobbet for i musikken sin. Videre vil jeg se på mine funn fra lesningen om artisten Vidar Villa. I motsetning til Taylor Swift og Lil Nas X er Vidar Villa en artist som virker å ikke ha lagt like mye tanke i problematikken rundt temaene han har valgt å skrive om. Dette bunner trolig i sjangeren han tilhører, festmusikken. Da noe av «poenget» med musikken tilsier at det skal være gøy, alkoholisert, seksuelt og til å feste til, virker det som artister glemmer at musikken kan bety noe mer for folk. Dermed kommunisere han et tydelig negativt kvinnesyn gjennom både tekst og musikkvideo, trolig uten å ha lagt stor mening i det. Dette betyr ikke at den ikke vil få (politisk) mening. Scott (2009) sier at «Popular music can be articulated to particular political meanings whatever the intentions of the creators of the music might be...» (s. 9). Villa har skrevet musikk med humor som virkemiddel. Dette er et vanlig og virksomt virkemiddel i musikk (Hawkins 2002), men som oversikten over ironityper (Hutcheon, 1994) viser, kan det også ha negative virkninger. Dette var tydelig i musikken til Villa, og sangen «Et Par Rolig Shots Med Gutta». Med en handling om dårlig behandling av den kvinnelige karakteren, bruk av hersketeknikker (Ås, 1981), og et fokus på fest og «guttastemning», holder ikke Villas bortforklaring om at det «bare er humor». Handling og budskap vil kunne få stor betydning hos lytteren, slik (Barthes 2008; og Koskoff 1987) gjør tydelig, da lytteren er den som legger mening i musikken. Til tross for intensjonen om humor kan de negative holdningene i videoen tas på alvor. «Et Par Rolig Shots Med Gutta» viser et bilde på en kultur som virker mer opptatt av fest enn menneskesyn. Det er nærliggende å tro at Villa gjennom sine tekster, tilslører ulikheter ved å gjøre sosiale forskjeller og urettferdighet «naturlig».

Her kan man trekke en linje til Mead's speilingsteori fra 1934 (Østberg, 2012). Det er lett å bli påvirket av holdninger som kommer fram i musikken, og sangene presentert i denne

oppgaven: «Montero», «The Man» og «Et Par Rolig Shots Med Gutta» har tre forskjellige budskap. «Montero» og «The Man» har likevel flere likheter, da begge har budskap om likestilling og åpenhet. Begge har budskap som både reflekterer at slike holdninger allerede finnes, men som også, via musikken, kan være med på å spre slike holdninger videre. Først og fremst har jeg forsøkt å belyse holdningene rundt kjønn i mainstram popmusikk. Det ser ut til at et nøkkelpoeng her innebærer hvordan popmusikk og popvideoer kan være et middel for å få ut/frem tanker og følelser som artisten sitter inne med. Det vises tydelig at popvideoer "handler om utopisk eskapisme som på utspekulert vis gjør nåtiden til virtuell virkelighet, og betyr en hedonistisk fantasi som blir en folie for hverdagen" (Hawkins, 2011). Men denne virtuelle virkeligheten er ikke bare et sted for underholdning, men snarere et rom der popartister utfører strategier for kjønn (samt seksualitet, etnisitet og andre identitetsaspekter).

I lys av erfaringen jeg har gjort meg med å jobbe med denne oppgaven, og funnene jeg har samlet, mener jeg det er nyttig med videre forskning på intertekstuell musikk og musikkvideoer som farger lytters syn. Da mye musikk er intertekstuell og åpner for flere måter å tolke sanger på, kan en musikkvideo komplisere dette ved å vise artistens mening og budskap. Dette begrenser musikk da lytter ikke lenger vil, i like stor grad, kunne tolke og legge sin egen personlige mening i sangen, og dermed ikke vil kunne gjenkjenne seg i teksten lenger. Det er også lite forskning på norsk russemusikk, som jeg vil argumentere er en stor del av kjønnsdiskusjonen i Norge. Her kan det være fruktbart å forske videre på sjangeren, kulturen russetiden skaper, og se på hvordan det videre påvirker hvordan samfunnet behandler kjønn i Norge.

Det er ikke lenger like åpen kultur for å være like drøy i tekster ettersom woke-bevegelsen kom. «... En person kan dermed være woke dersom vedkommende er opptatt av identitetspolitikk og av å være politisk korrekt... » (Thorsen, 2023). Da det er mer fokus på det politiske korrekte, vil dette endre måten man skriver sanger og lager musikk? Det er viktig å fortsette å forske på hvordan kjønnsidentitet og holdninger til kjønn kommer til uttrykk gjennom musikalske virkemidler (tekst, musikalske detaljer, elementer i musikkvideo), da det er, som tidligere fastslått, da det kulturelle landskapet er i stadig endring. Dette gjelder ikke minst hvordan musikken både speiler og påvirker holdninger i samfunnet.

Både poptekster- og videoer reflekterer og engasjerer oppfatninger av og forventninger til kjønn. "Music does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organization are asserted, adopted, contested and negotiated"



(McClary, 1991, s. 8). Simon Frith har foreslått at «[i]t needs stressing that what people listen to is more important for their sense of themselves than what they watch and read. Patterns of music use provide a better map of social life than viewing or reading habits. Music just *matters* more than any other medium” (2007, s. 205). Noe lignende tas opp av Ellen Koskoff:

Within each culturally defined power base we can look for intimidation, public deliberation, consensus, and attitudes toward change and indices of how social negotiation and decision making are instrumented. Music performance affords their own environment, how they act out their assumptions about each other, and how they challenge authority (Koskoff, 1987, s. 225).

Både McClary, DeNora, Frith og Koskoff retter oppmerksomhet mot hvordan musikk kan speile og forme våre forståelser av oss selv og av andre. Sett sammen kan de tre case-studiene mine vise at om man gjør det intensjonelt eller ikke, vil holdninger rundt kjønn vises gjennom behandling av tekst og musikkvideoer. Skriv mer. Om man er bevisst på det, vil artister kunne bruke plattformen sin til å styre samtalene vi har om kjønn. Som oppgaven har vist, kan dette gjøres via sangtekst og musikkvideo som fremmer åpenhet og likestilling, men så er det musikere som heller fokuserer på at det skal være gøy, og dermed fremmer problematiske sider ved kjønnsbehandling.

## 8 LITTERATURLISTE

- Aaberge, A. (2022, 27. januar). *Metode og teori i analyse av medietekster*. NDLA.  
<https://ndla.no/nb/subject:1:576cc40f-cc74-4418-9721-9b15ffd29cff/topic:2:d4a12e90-df5c-469a-b10b-723c074e927e/topic:65914546-a179-4bc7-8212-b42f3ce8aa6f/resource:7ff24f16-a265-4feb-a07e-fb7fc249c5a4>
- Aahlin, A. K. (2022, 22. juli). hiphop. I *Store norske leksikon*. <http://snl.no/hiphop>
- Aamli, A-L. A. (2022, 30. juni). Russelåter. *NRK*.  
<https://www.nrk.no/skole/musikkparken/russelater-1.13557089>
- Aas, K. & Ikdahl, I. (2022, 01. desember). Feminisme. I *Store Norske Leksikon*.  
<https://snl.no/feminisme>
- Aguirre, A. (2019, 08. august). *Taylor Swift on Sexism, Scrutiny, and Standing Up for Herself*.  
Vogue Magazine. <https://www.vogue.com/article/taylor-swift-cover-september-2019/amp>
- Almås, E. & R. S. Jessen. (2021, 25. mars). I *Store Norske Leksikon*.  
<https://sml.snl.no/heteronormativitet>
- Asdal, K. & Reinertsen, H. (2020). *Hvordan gjøre dokumentanalyse? En praksisorientert metode*. Cappellen Damm Akademisk.
- Aronsen, A. (2018, 17. juni). Vidar Villa fikk ja til VG-lista – Endelig tatt til fornuft. *VG*.  
<https://www.vg.no/rampelys/i/3jdLrM/vidar-villa-fikk-ja-til-vg-lista-endelig-tatt-til-fornuft>
- Askerøi, E. (2017). “Spectres of Masculinity: Markers of Vulnerability and Nostalgia in Johnny Cash.” In *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender*, edited by Stan Hawkins, 63–76. London: Routledge.
- Auslander, P. (2006). Musical Personae. *TDR : Drama Review*, 50(1), 100–119.  
<https://doi.org/10.1162/dram.2006.50.1.100>

- Balaji, M. (2009). Owing Black Masculinity: The Intersection of Cultural Commodification and Self-Construction in Rap Music Videos. *Communication, Culture & Critique*, 2(1), 21–38. <https://doi.org/10.1111/j.1753-9137.2008.01027.x>
- Barthes, R. (2008). The death of the author. In *Auteurs and authorship : a film reader* (pp. 97–100).
- BBC. n.d. “8 Male Stars Changing How We Think About Masculinity.” *BBC*. <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4mqV3xnl052KnkYT6YfqmSP/8-male-stars-changing-how-we-think-about-masculinity.?????????>
- BBC. (2015, 22. juni). Apple Music changes policy after Taylor Swift Stand. BBC. Hentet fra <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-33220189>
- Beauvoir, S. de, Moi, T., & Christensen, B. (2000). Det annet kjønn (p. 826). Pax.
- Beasley, Christine. 2008. “Rethinking Hegemonic Masculinities in a Globalizing World.” *Men and Masculinities* 11 (1): 83–103.
- Bergan, J. V. & Hansen, K. A. (31. desember 2022). populærmusikk. i *Store norske leksikon*. <http://snl.no/popul%C3%A6rmusikk>
- Biddle, I. og Jarman-Ivens, F. (2007). «Introduction: Oh Boy! Making Masculinity in Popular Music.» I *Oh Boy! Masculinities and Popular Music*, redigert av Freya Jarman-Ivens og Ian Biddle, 1-17. London: Routledge.
- Bjørn, E.L. (2018, 16. juli). Jeg vil ikke ta med ungene mine på en slik konsert. *Brønnøysund avis*. <https://www.banett.no/pluss/2018/07/16/Jeg-vil-ikke-ta-med-ungene-mine-p%C3%A5-en-slik-konsert-17133586.ece>
- Burns, L., & Hawkins, S. (2019). *The Bloomsbury handbook of popular music video analysis*. Bloomsbury Academic.
- Brackett, D. (2000). *Interpreting popular music* (pp. XV, 260). University of California Press.
- Brackett, D. (2016). *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music* (1st ed.). University of California Press. <http://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1c84fg2>

- Bratberg, Øivind. (2014). *Tekstanalyse for samfunnsvitere*. Cappelen Damm akademisk.
- Bresler, Z., Hawkins, S. & Holt, F. (2023). Lil Nas X's Hedonistic Travels of Earthly Delights. I *Traveling Videos*. <https://www.bloomsbury.com/uk/traveling-music-videos-9781501397998/>
- Bridges, Tristan. 2014. "A Very 'Gay' Straight? Hybrid Masculinities, Sexual Aesthetics, and the Changing Relationship Between Masculinity and Homophobia." *Gender and Society* 28 (1): 58–82.
- Bridges, Tristan, and C.J. Pascoe. 2014. "Hybrid Masculinities: New Directions in the Sociology of Men and Masculinities." *Sociology Compass* 8 (3): 246–258.
- Brunstad, V. K. (2021, 27. Juli). *Lil Nas X: Hylles for nakenvideo*. Dagbladet. <https://www.dagbladet.no/kultur/hylles-for-nakenvideo/74051133>
- Butler, J. (1990). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity* (pp. XII, 172). Routledge
- Butler, J. (1998). Imitation and Gender Insubordination. I J. Rivkin & M. Ryan. (Red.), *Literary theory : an anthology*. (1.utg., s. 722-730). Blackwell.
- Coles, Tony. 2009. "Negotiating the Field of Masculinity: The Production and Reproduction of Multiple Dominant Masculinities." *Men and Masculinities* 12 (1): 30–44.
- Collins, C. (2018, 19. Juli). Om Vidar Villa-kritikken. *Brønnøysund Avis*. <https://www.banett.no/meninger/i/pAoLn6/om-vidar-villa-kritikken>
- Connell, R.W. 1987. *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R.W. 1995. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829–859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

- Cunningham, S., & Steele, B. (Regissør). (2021). Look Away. [Film].
- Daw, S. (2021, 29. mars). *Lil Nas X wants 'Montero' to Help 'Normalize' Same-Sex Lust in Music*. Billboard. <https://www.billboard.com/music/music-news/lil-nas-x-montero-call-me-by-your-name-lyrics-breakdown-9547933/>
- Djupvik, M. B. (2014). *Welcome to the candy shop! Conflicting representations of black masculinity*. Popular Music. <https://doi.org/10.1017/S0261143014000312>
- Djupvik, M. B. (2017). 'Working It': Female Masculinity and Missy Elliott. I Hawkins, S. (Red.) *The Routledge Companion To Popular Music and Gender* (s. 117–131). Routledge.
- Eells, J. (2014, 04. Desember). *Taylors triks*. Dn.no. <https://www.dn.no/d2/musikk/taylors-triks/1-1-5244071>
- Egner, J. & Maloney, P. (2016). It Has No Color, It Has No Gender, It's Gender Bending": Gender and Sexuality Fluidity and Subversiveness in Drag Performance. *Journal of Homosexuality*, 63:7, 875-903, DOI: [10.1080/00918369.2015.1116345](https://doi.org/10.1080/00918369.2015.1116345).
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford University Press.
- Frith, S. (2001). Pop Music. I Frith, S., Straw, W & Street, J. (Red.). *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. (s. 93-108). Cambridge University Press.
- Frith, S. (2007). *Taking popular music seriously : selected essays*. Ashgate.
- Frith, S., & Goodwin, A. (1990). *On record : rock, pop, and the written word*. Routledge.
- GENIUS (2019, 18. April). *Gutta: Yung Potato*. Oversikt <https://genius.com/Yung-potato-gutta-lyrics>
- Greitemeyer, T., Hollingdale, J., & Traut-Mattausch, E. (2015). *Changing the Track in Music and Misogyny: Listening to Music With Pro-Equality Lyrics Improves Attitudes and Behavior Toward Women*. *Psychology of Popular Media Culture*, 4(1), 56–67. <https://doi.org/10.1037/a0030689>

- Griffiths, D. (2003). From lyric to anti-lyric: analyzing the words in pop song. In *Analyzing Popular Music* (pp. 39–59). Cambridge University Press.  
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511482014.003>
- Hansen, E. (2019a, 24. juni). Haldenartist gjør suksess med sang om vold mot barn og sex uten kondom. *Halden Arbeiderblad*. [https://www.ha-halden.no/haldenartist-gjor-suksess-med-sang-om-vold-mot-barn-og-sex-uten-kondom/s/5-20-676161?&session=4147dbea-0f3c-4321-9621-37607d05d500&onboarding\\_mode=true&access=granted](https://www.ha-halden.no/haldenartist-gjor-suksess-med-sang-om-vold-mot-barn-og-sex-uten-kondom/s/5-20-676161?&session=4147dbea-0f3c-4321-9621-37607d05d500&onboarding_mode=true&access=granted)
- Hansen, K. A. (2019b). (Re)Reading Pop Personae: A Transmedial Approach to Studying the Multiple Construction of Artist Identities. *Twentieth-Century Music*, 16(3), 501–529.  
<https://doi.org/10.1017/S1478572219000276>
- Hansen, K. A. (2022). *Pop Masculinities: The Politics of Gender in Twenty-First Century Popular Music*. New York: Oxford University Press.
- Hansen, K. A. & Gamble, S. (2022). *Saturation Season: Inclusivity, Queerness, and Aesthetics in the New Media Practices of Brockhampton*. Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2021.1984019?scroll=top&needAccess=true&role=tab>
- Hawkins, S. (2002). *Settling the Pop Score: Pop Texts and Identity Politics*. (1. utg). Ashgate.
- Hawkins, S. (2006). On Male Queering in Mainstream Pop. I S. Whiteley (Red.), *Queering the Popular Pitch*. (s. 279-294). Routledge.
- Hawkins, S. (2009). *The British pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Ashgate.
- Hawkins, S. (2011). “Introduction”. I S. Hawkins (Red.), *Pop Music and Easy Listening* (s. xi-xxx). Farnham: Ashgate.
- Hawkins, S. (2016). *Queerness in pop music : aesthetics, gender norms, and temporality*. Routledge.

- Hawkins, S., & Scott, D. B. (2016). *Critical musicological reflections: essays in honour of Derek B. Scott*. Routledge.
- Hawkins, S. (2017). Introduction: Sensing gender in Popular Music. I *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender* (1st ed., pp. 1–12). Routledge.  
<https://doi.org/10.4324/9781315613437-1>
- Holen, Ø. (21. mars 2022). Tix. I *Store Norske Leksikon*. <https://snl.no/Tix>
- Holm, Jan. (08. mars 2023). Berit Ås. I *Store norske leksikon*. [https://snl.no/Berit\\_%C3%85s](https://snl.no/Berit_%C3%85s)
- Holst, C. (2017). Hva er feminisme (2. utg., Vol. 34, p. 160). Universitetsforl.
- Holt, F., & Kalfjær, A.-V. (2017). *The Oxford handbook of popular music in the Nordic countries*. Oxford University Press.
- Hoy, A. W., Pettersson, T., Nygård, M., Solberg, M. H., & Ragnheiður Karlsdóttir. (2014). *Pedagogisk psykologi* (p. 480). Tapir akademisk forl.
- Huseby, V. B. (2017, 20. juni). For drøy for VG-lista. *Dagbladet*.  
<https://www.dagsavisen.no/kultur/2017/06/20/for-droy-for-vg-lista/>
- Hutcheon, L. (1994). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Ighanian, C. G. (2018, 16. Januar). Her er «moren» Vidar Villa synger om i mgp-låten. *VG*.  
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/Rxy4B8/her-er-moren-vidar-villa-synger-om-i-mgp-laaten>
- Imdb. (2021). Look Away. IMDB. <https://www.imdb.com/title/tt21228320/>
- Jarman-Ivens, F. (2006). Queer constructions of masculinity in rap music. I S. Whiteley & J. Rycenga. *Queering the Popular Pitch*. (1.utg., s. 199-219). Routledge.
- Jarman-Ivens, F. (2007). *Oh boy! : masculinities and popular music* (pp. VII, 279). Routledge.

- Jarman-Ivens, F. (2011). *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw* (1st ed. 2011.). Palgrave Macmillan US: Imprint: Palgrave Macmillan.
- Jessen, R. S. (2023, 15. mars). kjønnsidentitet. I *Store medisinske leksikon*.  
<http://sml.snl.no/kj%C3%B8nnsidentitet>
- Jonassen, T. H, Nordseth, P. (2016, 13. oktober). Russen vil ha skamløse låter med ekstreme overdrivelser. *Dagbladet*. <https://www.dagbladet.no/kultur/russen-vil-ha-skamløse-later-med-ekstreme-overdrivelser/60667434>
- Kaufman, G. (2021, 08. november). *Lil Nas X Would Rather Not Speak on Homophobia in Rap: 'It's More For My Own Safety'*. Billboard. <https://www.billboard.com/music/rap-hip-hop/lil-nas-x-talks-homophobia-rap-safety-9613308/>
- Kistler, M. E., & Lee, M. J. (2009, 22. desember). *Does Exposure to Sexual Hip-Hop Music Videos Influence the Sexual Attitudes of College Students*. Taylor & Francis Online. <https://doi.org/10.1080/15205430902865336>
- Koskoff, E. (n.d.). *Women and music in cross-cultural perspective* (Illini Books ed., pp. xiii, 262). University of Illinois Press.
- Kupers, T. A. (2005). *Toxic masculinity as a barrier to mental health treatment in prison*. *Journal of Clinical Psychology*, 61(6), 713–724. <https://doi.org/10.1002/jclp.20105>
- Kvale, S., Brinkmann, S., Anderssen, T. M., & Rygge, J. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg., p. 344). Gyldendal akademisk.
- Kvalvik, E. (2018, 07. desember). *Hvorfor er det farlig å gå mot strømmen?* Trainingbloggen. <https://www.training.no/blogg/hvorfor-er-det-farlig-%C3%A5-g%C3%A5-mot-str%C3%B8mmen>
- Lil Nas X. (2021, 21. Mars). *MONTERO (Call Me By Your Name)*. (Official Video). [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6swmTBVI83k>
- Lil Nas X. (2021, 14. Oktober). *Lil Nas X – The Making og 'Industry Baby' (Vevo Footnotes) ft. Jack Harlow*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0dkJUweVWk&t=215s>



- Lipshutz, J. (2019, 12. Desember). *Taylor Swift Discusses 'The Man' & 'It's Nice To Have a Friend' In Cover Story Outtakes*. Billboard.  
<https://www.billboard.com/music/pop/taylor-swift-cover-story-outtakes-the-man-8546109/>
- Lønna, E. (2021, 08. Juli). Kvinnebevegelsens historie. I *Store Norske Leksikon*.  
[https://snl.no/kvinnebevegelsens\\_historie](https://snl.no/kvinnebevegelsens_historie)
- Mahon, M. (2020). *Black Diamond Queens: African American Women and Rock and Roll*. Durham: Duke University Press.
- McClary, S. (2002) [1991]. *Feminine endings : music, gender, and sexuality*. University of Minnesota Press.
- Mehrtash, A. (2019, 15. februar). *Ariana Grande's "7 rings" is receiving unnecessary backlash*. Beverlyhighlights. <https://beverlyhighlights.com/35915/culture/ariana-grandes-7-rings-is-receiving-unnecessary-backlash/>
- Merriam-Webster. (u.å.). *Boys will be boys*. In Merriam-Webster.com dictionary.  
<https://www.merriam-webster.com/dictionary/boys%20will%20be%20boys>
- Messamore, W. E. (2020, 19. februar). *Taylor Swift Is The Man – And She's The One Selling Toxic Masculinity*. CCN.com. <https://www.ccn.com/taylor-swift-is-the-man-and-shes-the-one-selling-toxic-masculinity/>
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text : developing a musicology of rock* (2nd ed., pp. XII, 253). Ashgate.
- Moore, A. F. (2003). *Analyzing popular music*. Cambridge University Press.
- Moren, S. (2020, 23. november). «Vidar Villa»: - At hun får en hel EP tror jeg ikke hun er klar over. *Dagsavisen*. <https://www.dagsavisen.no/nyheter/navn-i-nyhetene/2020/11/23/vidar-villa-at-hun-far-en-hel-ep-tror-jeg-ikke-hun-er-klar-over/>
- Nagel, J., & American Council of Learned Societies. (2003). *Race, ethnicity, and sexuality : intimate intersections, forbidden frontiers*. Oxford University Press.

- Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk stress. (2022, 05.september). *Vold og overgrep*. Helsenorge. <https://www.helsenorge.no/psykisk-helse/vold-og-overgrep/#psykisk-vold>
- Negus, K. (1996). *Popular music in theory : an introduction* (p. 243). Polity Press.
- Ohlheiser, A. (2014, 17. November). A man wore the same suit on tv almost every day for a year, nobody cared. *The Washington Post*.  
<https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2014/11/17/a-man-wore-the-same-suit-on-tv-almost-every-day-for-a-year-nobody-cared/>
- Osenlund, R.K. (2019, 13. desember). *12 Queer artists whose work is making us pay attention*. Nbcnews. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/12-queer-artists-whose-work-making-us-pay-attention-n1100646>
- Pang, X. (2021, 01. April). Derfor er de sure på «Montero». *VG*.  
<https://www.vg.no/rampelys/i/41wlmE/derfor-er-de-sure-paa-montero>
- Pedersen, B. (2018, 03. juli). Vidar Villa blir årets «ungdomskonsert» på Rootsfestivalen. *Brønnøysund Avis*. <https://www.banett.no/pluss/2018/07/02/Vidar-Villa-blir-%C3%A5rets-ungdomskonsert-p%C3%A5-Rootsfestivalen-17046782.ece>
- Palus, S. (2022, 18. november). *Taylor Swift is a Capitalist*. Slate.  
<https://slate.com/business/2022/11/taylor-swift-tickets-tour-ticketmaster-capitalist.html>
- Perez, I. A. (13. April 2021). *Music Video Breakdown: 'Montero (Call Me By Your Name)'*. The Harvard Crimson. <https://www.thecrimson.com/article/2021/4/13/lil-nas-x-montero-mvb/>
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood : politics and poetics in hip hop* (p. 236). Duke University Press.
- Railton, D., & Watson, P. (2011). *Music Video and the Politics of Representation*. Edinburgh University Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3366/j.ctt1r1zr6>

- Ramirez, E. (2013, 28. mars). *Opinion: Rick Ross 'Ú.O.E.N.O.' Lyric Condone Rape Despite Denial*. Billboard. <https://www.billboard.com/music/rb-hip-hop/opinion-rick-ross-uoen-lyric-condones-rape-despite-denial-1554937/>
- Rose, T. (2008). *The hip hop wars: what we talk about when we talk about hip hop--and why it matters*. BasicCivitas.
- Ruud, E. (2022, 07. mars). rock. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/rock>
- Sander, K. (2022, 22. mars). *Dokumentanalyse/innholdsanalyse*. E-studie.no. <https://estudie.no/dokumentanalyse/>
- Sandberg, S. (2008). Get rich or die tryin' Hiphop og minoritetsgutter på gata. *Tidsskrift for ungdomsforskning*, 8(1).
- Scott, D. B. (2000). *Music, culture, and society : a reader* (pp. X, 238). Oxford University Press.
- Scott, D. B. (2003). *From the erotic to the demonic : on critical musicology* (p. 258). Oxford University Press.
- Scott, D. B. (2008). *Sounds of the metropolis : the Nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. Oxford University Press.
- Scott, D. B. (2009). *The Ashgate research companion to popular musicology* (pp. XVII, 557). Ashgate.
- Shapiro, E. (2007). *Drag Kinging and the Transformation of Gender Identities*. *Gender & Society*. <https://doi.org/10.1177/0891243206294509>
- Shuker, R. (2016). *Understanding Popular Music Culture*. (5. Utg.). Routledge.
- Skei, H. H. (2023, 10. april). Intertekstualitet. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/intertekstualitet>

- Skre, I. B. (10. mars 2023). femininitet. *I Store norske leksikon*. <https://snl.no/femininitet>
- Smialek, E. (04. august 2021). *Who Needs to Calm Down? Taylor Swift and Rainbow Capitalism*. Taylor and Francis Online. S. 99-119.  
<https://doi.org/10.1080/07494467.2021.1956270>
- Smith, H. V. (u.å.). *Dear Taylor Swift, you are not a victim, so stop acting like one*. USA TODAY OPINION. <https://eu.usatoday.com/story/opinion/2019/09/17/taylor-swift-the-man-lyrics-youre-not-victim-stop-column/2335335001/>
- Sobstad, F. & Lillemyr, O. F. (2016): *Humour and self-concept: a multicultural perspective*. Monash University. Journal contribution. <https://doi.org/10.4225/03/58210a6103967>
- Swift, N. (2018. 29. Mars). *Why Taylor Swift's Squad is Baloney*. NickiSwift.com.  
<https://www.nickiswift.com/18394/taylor-swifts-squad-baloney/>
- Swope, J. S. (2021, 05. desember). *Black, Gay, and Unapologetic: How Lil Nas X Is Bringing The Out Group In*. *Student Research submissions*. University of Mary Washington. Eagle Scholar.
- Talseth, T. (2017, 02. juli). Jonas Thomassen fra «Idol» har popsuksess med Vidar Villa. *VG*.  
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/k5md6/jonas-thomassen-fra-idol-2006-har-popsuksess-med-vidar-villa>
- Taylor Swift. (2020, 27. februar). *Taylor Swift – The Man (Official Video)*. [Video] Youtube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=AqAJLh9wuZ0>
- Teigen, K. H. & Svartdal, F. (2020, 21. september). Kjønnnsrolle. *I Store norske leksikon*.  
<https://snl.no/kj%C3%B8nnnsrolle>
- Thun, C. (20. desember 2019). Interseksjonalitet. *I Store Norske Leksikon*.  
<http://snl.no/interseksjonalitet>
- Vernallis, C. (2004). *Experiencing music video : aesthetics and cultural context* (pp. XV, 341). Columbia University Press.

- Vernallis, C. (2013). *Unruly media : YouTube, music video, and the new digital cinema* (pp. X, 354). Oxford University Press.
- Vestmo, B. (2018, 24. januar). *Call Me By Your Name*. NRK P3: Filmpolitiet.  
<https://p3.no/filmpolitiet/2018/01/call-me-by-your-name/>
- Vidar Villa. (2017, 07. april). *Vidar Villa – Et Par Rolig Shots Med Gutta* (Official Music Video). [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=8ZT2w8sGz0Q>
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender & Society*, 1(2), 125–151.  
<https://doi.org/10.1177/0891243287001002002>
- Wilkinson, M. (2019). ‘*Taylor Swift: the hardest working, zaniest girl in show business...*’, *Celebrity Studies*, 10:3, 441-444., Taylor and Francis Online. DOI: 10.1080/19392397.2019.1630160
- Whiteley, S. (2013). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. Taylor and Francis.
- Whiteley, S., & Rycenga, J. (2006). *Queering the popular pitch*. Routledge.
- Yahr, E. (2017, 06. desember). *Taylor Swift explains her blunt testimony during her sexual assault trial*. The Washington Post.
- Østerberg, D. (2012). *Sosiologens nøkkelbegreper*. (7. utg.). Cappelen Damm Akademisk.
- Ådnøy, Å. (2012, 27. April). *Betaler titusener for russemusikk*. *Stavanger Aftenblad*.  
<https://www.aftenbladet.no/lokalt/i/nBvMm/betaler-titusener-for-russemusikk>