



LUNDS
UNIVERSITET

Genusvetenskapliga institutionen,
Lunds Universitet

“sad girl starter pack”; En musikguide till ledsna lesbiska flickor

*En narrativ studie av skam och andra negativa känslor i samtida lesbisk
musik i förhållande till skam i 1970-talets women's music*

Författare: Ida Hildebrandt

Kurs: GNVK22

Termin: VT23

Handledare: Ellen Suneson

Abstract

This study argues that shame and negative feelings such as fear and envy are central in contemporary lesbian music despite the dominant academic narrative that depressing lesbian music was left behind at the turnover to queer theory and culture in the 1990s. Lesbian shame is an area of study that has been overlooked by queer theory despite a consensus that gay and queer shame are important. This paper investigates how narratives of shame are present in contemporary lesbian music. In addition, contemporary music is contextualized using *women's music* from the lesbian feminist movement to situate contemporary music in its historical context. Narrative analysis is used to analyze three songs from the *sad girl* genre as case studies. This paper concludes that narratives of shame and negative feelings such as envy and fear are a consistent theme in contemporary lesbian music. The genre is highly influenced by essentialist ideals from the 1970's despite today's supposedly inclusive music industry. Concluding the discussion, *sad girl* music constructs and reflects a contemporary dominant narrative of lesbian experience and further studies of the topic can continue to analyze and understand the continual narrative construction of LGBTQIA-identities through popular music.

Keywords: lesbian music, lesbian feminism, sad girl culture, homonormativity, neoliberalism

Nyckelord: lesbisk musik, lesbisk feminism, sad girl kultur, homonormativitet, nyliberalism

Innehållsförteckning

1 Inledning	3
1.2 Bakgrund	3
1.3 Syfte och frågeställning	4
1.4 Tidigare forskning	5
1.5 Teori	9
1.6 Material och metod	11
2 Analys	19
2.1 Skam, intresse och rädsla i Bags av Clairo	19
2.2 Skam, svartsjuka och avundsjuka i Eugene av Arlo Parks	21
2.3 Skam och utskämning i Triple Dog Dare av Lucy Dacus:	23
2.4 Teman från women's music i samtida lesbisk musik:	25
3 Avslutande diskussion	31
Referenser	34

1 Inledning

1.2 Bakgrund

Denna uppsats undersöker narrativ av skam och andra negativa känslor i samtida lesbisk musik. Narrativen analyseras i relation till lesbisk och queer historieskrivning om skam och andra negativa känslor i musik från 1970-talets lesbiska feminism. Uppsatsen grundar sig i en upptäckt av att historieskrivning om lesbisk och queer musik ofta skriver om skam som ett centralt tema i musiken från 1970-talets lesbiska feminism, som tillhör genren *women's music* (Morris 2001 s.; Peraino 2006; Taylor 2013). I historieskrivningen sägs *women's music* på 1990-talet bytas ut mot queer, sexuellt explicit och rebellisk musik (Kearney 1997 s.180; Taylor 2013 s.40). Detta narrativ överensstämmer inte med den skam och de negativa känslor jag argumenterar för att det går att urskilja i samtida lesbisk musik.

Samtida lesbisk musik har ett stort fokus på negativa känslor, ett exempel på detta är Spotify spellistan *sad girl starter pack* med beskrivningen "Sapphic songs that described your music taste as "yearning"" (*sad girl starter pack*, u.å). I beskrivningen av *sad girl starter pack* används begreppet sapphic vilket är en referens till Sapfo, en poet från antika Grekland som sades vara lesbisk och därmed görs även en referens till lesbiskhet (OLD 2023). Namnet *sad girl starter pack* bär på associationer till *sad girl* kultur, som Fredrika Thelandersson (2023, s.2) definierar som en internetgemenskap bland ungdomar, som centrerar psykisk ohälsa, sårbarhet och negativa känslor. Spellistan är därmed en musikguide till lesbiska ledsna flickor.

Att denna genre av musik är populär bland och marknadsförs till lesbiska personer är intressant, då dess estetiska samt lyriska stil påminner om *women's music*, en musikgenre som skapades inom den lesbiska feminismen för att sprida rörelsens budskap under 1970-talet (Kearney 1997, s.214). lesbisk feminism är en politisk rörelse med syfte att förändra betydelsen av begreppet lesbisk från en sexualitet till en politisk ståndpunkt, som uppmuntrar kvinnor till att avstå från att ha sex med män (Taylor 2013, s.46). Musiken som producerades i relation till denna politiska rörelse under 1970-talet har kritiserats då den undvek att uttrycka sexuellt begär, som lesbiska feminister ansåg var något manligt och heterosexuellt, associerat med hårdrock (Peraino 2006,

s.154). *Women's music* fokuserade istället på kvinnliga ideal som exempelvis sensualitet och kommunikation och har beskrivits som präglad av skam och repression på grund av dessa ideal som beskrivs som sex-negativa (Belcher 2011, s.413).

Den lesbiska feminismen har sedan queerteorins framväxt avfärdats av många forskare (Freeman 2010, s.62). Den vanligaste kritik som den lesbiska feminismen får är att den var präglad av essentialism som försökte universalisera vad det innebär att vara en kvinna genom att lyfta fram binära skillnader mellan kvinnor och män, samt att transpersoner, bisexuella och svarta lesbiska exkluderades (Taylor 2013, s.41). Likaså som lesbisk musik från 1970-talet framhävde binära skillnader mellan kvinnor och män för att skildra en lesbisk identitet, kan det antas att dagens lesbiska musik lyfter sina egna identifierade aspekter av hur det är att vara lesbisk i dagens samhälle.

För att definiera begreppet lesbisk samt vad en lesbisk erfarenhet kan vara vänder jag mig till Adrienne Richs (1980) klassiska text "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence". Rich (1980, s.648) använder det lesbiska kontinuumet som förklarar att relationer mellan kvinnor existerar på ett spektrum. Teorin skapades med syfte av att distansera lesbiskhet från att enbart handla om sex och på detta kontinuum existerar alla kvinno-identifierade upplevelser, exempelvis nära vänskaper mellan kvinnor (Rich 1980, s.651). lesbisk musik definieras baserat på Jodie Taylors (2013, s.40) definition, som förklarar lesbisk musik som ett flytande begrepp. Faktorer som kännetecknar lesbisk musik är att queer intimitet mellan kvinnor representeras och att lesbisk identitet produceras och reproduceras (Taylor 2013, s.40). Taylors definition av lesbisk musik är användbar för att definiera genren, men bristande eftersom alla lesbiska personer inte identifierar sig som kvinnor och denna kritik är även tillämpbar på Richs definition av lesbisk. Denna problematik är inte unik för dessa teoretiker utan ett återkommande tema i uppsatsen och dess redogörande för essentialism inom både 1970-tals och samtida lesbisk musik.

1.3 Syfte och frågeställning

Uppsatsens syfte är att undersöka hur lesbisk identitet produceras och reproduceras genom narrativ i musik. Detta görs med fokus på narrativ av skam och andra negativa känslor, vilket

grundar sig i en upptäckt av att skam har kommit tillbaka som tema i lesbisk musik eller möjligen aldrig försvunnit. I lesbisk och queer musikhistoria finns det en tendens att gruppera samman olika tidsperioder, musikgenrer och karaktärsdrag med det politiska klimat som de influeras av. Exempelvis skam benämns ofta som ett karaktärsdrag för *women's music* inom queerteori (Belcher 2011, s.413). Denna uppsats problematiserar lesbisk och queer historieskrivning genom att undersöka hur teman om skam och andra negativa känslor i samtida lesbisk musik liknar och skiljer sig från dessa teman i *women's music*. Ett historiskt perspektiv ökar förståelsen för hur lesbisk identitet har utvecklats över tid och vad som finns kvar från historien i dagens nyliberala landskap. Genom en narrativ analys av tre låtar från samtida lesbisk musik, ur genren *sad girl*, ska följande frågeställningar undersökas:

- *Hur syns narrativ av skam och andra negativa känslor i samtida lesbisk musik?*
- *Vilka likheter och skillnader kan urskiljas i teman om skam och andra negativa känslor i 1970-talets lesbiska musik i jämförelse med samtida lesbisk musik?*

1.4 Tidigare forskning

Denna uppsats tar avstamp i flera feministiska forskningsfält och teoretiska debatter. Jag tar inspiration från feministiska musikstudier som sammanför musik med genusvetenskap samt forskning om lesbisk och queer musikhistoria. Min uppsats skriver även in sig i den teoretiska diskurs som kritiserar queer historieskrivning som linjär.

1.4.1 Feministiska musikstudier

Uppsatsen tar inspiration från feministiska musikstudier vilket är relevant för en genusvetenskaplig studie då musik och andra konstformer skapas av individer i en viss kontext enligt Jaggar (2014, s.3). Humanistisk kunskap är därför starkt sammankopplad med sin historiska kontext och dess samtida värderingar (Jaggar 2014, s.3). I vissa sammanhang presenteras musik som fri från värderingar och apolitisk, men den är meningsskapande och skapar representationer av dess samtid (Jaggar 2014, s.3).

Exempel på tidigare forskning som sammanför genusvetenskap och musik är Veronika Muchitschs *Vocal Figurations: technique, technology, and mediation in the gendering of voice in*

twenty-first-century pop music (2020) som undersöker hur låtens soniska uppbyggnad påverkas av kategorierna kön, klass och ras (2020, s.9). För att situera musiken i dess samtida kontext: nyliberalismen, används Robin James bok *Resilience & Melancholy Pop Music, Feminism, Neoliberalism* (2015) som undersöker diskurser i popmusik och hur de hänger ihop med nyliberala diskurser. I *21st Century Media and Female Mental Health: Profitable Vulnerability and Sad Girl Culture* (2022) av Fredrika Thelandersson undersöks *sad girl* kultur, vilket är relevant då min uppsats berör musik inom detta kulturella fenomen.

1.4.2 Lesbisk musikhistoria - Vilka perioder forskas det om?

Det mesta av det som skrivits om lesbisk musik handlar om 1970-1990-talet och berör musik i en brittisk samt amerikansk kontext (Taylor 2013; Kearney 1997; Morris 2001; Peraino 2006). I texten "Lesbian Musicalities, Queer Strains and Celesbian Pop: The Poetics and Polemics of Women-loving-women in Mainstream Popular Music" (2013) kartlägger Jodie Taylor västerländsk lesbisk musik från 1970-talet fram till 2013. Taylor ger en överblick över de olika genrer där lesbiska har haft inflytande, bland annat *women's music* och riot grrrl punk. I den här uppsatsen används Taylors text för att definiera vad som räknas som lesbisk musik samt få en överblick av de olika genrer av lesbisk musik som det har forskats om. Taylors artikel konkluderar att det vid dess publicering fanns queera kvinnor både i och utanför mainstream, och att flera personer i mainstream är öppna med sin sexualitet (Taylor 2013, s.46).

En epok som det finns en del forskning om är *women's music*, även kallad lesbian womyn's music, från den lesbiska feminismen. Eileen M. Hayes bok *Songs in Black and Lavender* (2010) undersöker svarta kvinnors inflytande i *women's music* vilket är något som sällan lyfts i de andra texterna. Majoriteten av det som skrivits om lesbisk musik handlar om vita lesbiska, främst i USA och Storbritannien. Att förstå att genren *women's music* och forskningen som skrivits om den främst handlar om vita lesbiska är viktigt för att förstå att den långt ifrån representerar alla lesbiska eller all lesbisk musik. Perainos *Homomusical Communities* (2006: 154), förklarar hur ideal som fanns inom den lesbiska feminismen, som bland annat handlade om att kommunikation värderades högre än sex, uttrycktes genom *women's music*. Bonnie J. Morris text "“Anyone Can Be A Lesbian”: The Women's Music Audiences And Lesbian Politics" (2001) skriver om

women's musics musikaliska estetik och budskap. Alla texter lyfter skam som ett centralt tema i lesbisk musik, vilket min studie bygger vidare på.

Jack Halberstam har även skrivit om *women's music* i *Female Masculinities* (1998) och *In A Queer Time & Place* (2005). Dock har Halberstam en tendens att föredra queer musik framför lesbisk, vilket konstateras av Belcher i “‘I Can’t Go to an Indigo Girls Concert, I Just Can’t’: Glee’s Shameful Lesbian Musicality” (2011, s.421). Även Taylor (2013, s.43) skriver att hon inte gillar begreppet lesbisk musik då det påminner om kulturen på 1970-talet som var sex-negativ och som Taylor beskriver som tråkig i jämförelse med riot grrrls. Mary Celeste Kearneys artikel *THE MISSING LINKS: Riot grrrl - feminism - lesbian culture* (1997) berör relationen mellan *women's music* och riot grrrls som var populära på 90-talet. Riot grrrls skapade arg, sexuellt explicit och politisk rebellisk musik och var en del av tredje våg feminismens queera vändning (Kearney 1997, s.180). Alla ovanstående texter berör skam som ett centralt tema i lesbisk musik, vilket min uppsats bygger vidare på.

Christina Belchers artikel “‘I Can’t Go to an Indigo Girls Concert, I Just Can’t’: Glee’s Shameful Lesbian Musicality” (2011) skildrar hur tv-serierna *Glee* och *The L Word* framställer olika genrer av lesbisk samt queer musik. Belcher (2011, ss.412,419) konkluderar att den lesbiska musiken anses vara skamfull på grund av att den var sex-negativ medan den queera musiken anses vara cool och befriande, och menar att seriernas värderingar speglar samhällets vid textens publicering år 2011. Belcher skriver även att “it has become standard in academic queer theory to fetishize the new and the urban, and to privilege urban punk subcultures as being more progressive than lesbian culture” (2011, s.412) för att förklara att detta inte bara handlar om åsikter om musiken utan en större samhällelig vändning från lesbisk till queerteori.

Belcher (2011, s.413) skriver att lesbisk musikalisk skam skiljer sig från gay musikalisk skam, som hör samman med exempelvis showtunes från Broadway. För gay män hör den musikaliska skammen inte samman med homosexuellt begär, utan med musikens femininitet, skriver Douglas Crimp (2009, s.72) i “Mario Montez, For Shame”. lesbisk skam benämns även som starkt sammankopplad med musiken, då musiken var influerad av sex-negativa ideal från den kulturella feminismen och därför förstärkte skammen runt lesbiskt sex (Belcher 2011, s.413). Belcher

(2011, s.413) skriver även att det saknas forskning om lesbisk skam inom queerteorin, trots att det finns mycket forskning om gay skam och konsensus om att det är ett viktigt forskningsämne. Belchers text är den enda som hittats som berör skam i lesbisk musik på 2000-talet, och även den berör associationer till den tidigare musiken och hur dessa reproduceras i tv-serierna *Glee* och *The L Word* och inte någon nyutgiven musik. Min uppsats undersöker lesbisk skam och även andra negativa känslor i tre låtar som utgetts mellan 2019-2022 för att tillägga ett perspektiv om lesbisk musiken i den nyliberala samtiden.

1.4.3 Forskning om queer historieskrivning

I den lesbiska och queera musikhistorien, finns det som tidigare nämnts, en tendens att skriva om genrer i musik som skiftande och ge varje period olika karaktärsdrag för att skapa en förenklad bild av historien. Jag skriver in mig i den teoretiska debatt som problematiserar hur queerhistoria behandlas inom akademien för att kritiskt analysera detta.

I *Feeling backward: loss and the politics of queer history* (2007, s.1) skriver Heather Love att queer historieskrivning är fylld av traumatiska berättelser om queera personer. Love (2007, s.1) skriver att queera forskare undviker att interagera med dessa trauman, då det finns ett uppmuntrande till att gå vidare och fokusera på framtiden istället, eftersom att dåtiden är för traumatisk. Av forskare anses *women's music* vara tråkig och jobbig att interagera med då den påminner om en tid som många queerpersoner skulle föredra att ignorera. Love uppmuntrar läsaren till att leva med smärta och motstå viljan att vilja reparera saker eller gå vidare (Love 2007, s.4). Detta är relevant för min uppsats då mina fallstudier inte stämmer överens med det historiska narrativet inom lesbisk och queer musikhistoria, då de narrativ som återfinns i mina fallstudier fortfarande präglas av liknande ideal som *women's music* på 1970-talet.

Elizabeth Freeman i *TIME BINDS* (2010, s.62) använder begreppet temporal draging för att förklara relationen mellan begreppen lesbisk och queer. Freeman skriver att lesbisk inte längre anses vara ett attraktivt begrepp i queerforskning. Eve K. Sedgwick definierar queer som "...the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or

can't be made) to signify monolithically” (1994, s.7). Queer kan alltså användas för att beskriva alla icke-normativa sexualiteter och/eller könsidentiteter (Sedgwick 1994, s.7).

Ordet dragning i lesbisk dragning signalerar en bakåt dragande kraft från förtiden, som är dryg, håller nutiden tillbaka och påminner om något jobbigt (Freeman 2010, s.62). Den samtida musiken skulle kunna ses som en lesbisk dragning då den påminner om *women's music*. Freeman menar att något som inte diskuteras särskilt mycket är att begreppet lesbisk samt lesbisk feminism, har en tillbakadragande kraft på begreppet queer i nutiden där det finns ett fokus på dekonstruktion och queerteori (Freeman 2010, s.62), vilket stämmer ihop med åsikterna i tidigare forskning som framställer den lesbiska musiken som daterad och den queera musiken som radikal och framåtsträvande. Enligt Freeman (2010, s.62) beror detta på den lesbiska feminismens essentialistiska ideal, som inte längre anses vara relevanta, men denna uppsats uppvisar hur dessa ideal fortfarande är närvarande i lesbisk musik och bör problematiseras.

1.5 Teori

1.5.1 Negativa känslor, skam och avundsjuka

För att definiera negativa känslor, samt avundsjuka, vänder jag mig till boken *Ugly Feelings* (2005) av Sianne Ngai. Ngai (2005, s.3) fokuserar på känslor som hindrar handlingskraft och skapar dilemman mellan människor och sociala strukturer. Ngai skriver att dessa känslor, som sätter subjektet i en passiv och ambivalent situation, är unika och studerar dessa situationer i litteratur, film och teori (2005, ss.1-3). Ngai (2005, s.2) fokuserar på bland annat avundsjuka, ångest, paranoia och irritation. I min uppsats ligger fokuset på skam med inslag av avundsjuka och rädsla.

För att definiera skam vänder jag mig till psykologen Silvan Tomkins definition som sammankopplar skam och intresse ur *Shame and its sisters: A Silvan Tomkins Reader* (1995) som är en sammanställning av Tomkins teorier skapad av Eve Kosofsky Sedgwick och Adam Frank Editors. Intresse handlar om att vilja skapa kontakt med en annan person vilket kan ske på olika nivåer, genom en konversation, sex eller annat som bekräftar att intresset är ömsesidigt (Sedgwick & Frank 1995, ss.3-4). Enligt Tomkins uppstår skam när ett intresse har funnits där

och sedan tagits ifrån en (Sedgwick & Frank 1995, s.5). Jag använder mig även av *Blush* (2005) av Elspeth Probyn (2005, s.163), som är ett svar på Sedgwick och Adam Frank Editors bok om Tomkins teori om skam och intresse för bredda förståelsen av Tomkins teori.

Jag kompletterar Tomkins definition av skam med Sally Munt ur boken *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame* (2007). Munt fångar samhällsvetenskapliga aspekter av skam på ett mer effektivt sätt än Tomkins och Probyn, vars böcker fokuserar på det psykologiska. Munt (2007, s.3) dyker bland annat ner i vad det innebär att bli utskämd, hur denna skam kan internaliseras och hur skam påverkar marginaliserade grupper som exempelvis queerpå personer.

Enligt Sianne Ngai (2007, s.129) framställs avundsjuka ofta som någonting individuellt och passivt. Detta resulterar i att subjekt som framställs som avundsjuka behandlas på ett moraliserande och förfulande sätt vilket kan leda till känslor av skam (Ngai 2007, s.129). Detta beror på att avundsjuka bygger på ett antagande om att det finns något som subjektet vill ha och därmed saknar (Ngai 2007, s.126). Jag berör relationen mellan avundsjuka och skam i analysen av mitt material.

1.5.2 Kompulsiv heterosexualitet

I bakgrunden vände jag mig till Adrienne Richs klassiska text "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence" (1980) för att definiera begreppet lesbisk samt representation av en lesbisk erfarenhet. I analysen används begreppet kompulsiv heterosexualitet. Heterosexualitet är enligt Rich (1980, s.633) en samhällelig institution av manlig dominans, snarare än en sexuell preferens som de flesta kvinnorna har. Teorin förklarar hur kvinnor utsätts för heterosexualitet som en förtryckande mekanism och är relevant att sammankoppla med skam och speciellt Munts begrepp utskämning. Då både Rich och Munt förklarar hur skam, makt och normer samspelar. Texten publicerades år 1980 och skildrar den lesbiska feminismens essentialistiska ideal. I uppsatsen appliceras teorin med en medvetenhet om detta för att undvika att reproducera dess essentialisering, men ändå använda kompulsiv heterosexualitet, som är ett relevant begrepp för att förstå skammen i mitt material.

1.5.4 Den nya homonormativiteteten

Lisa Duggan beskriver den nya homonormativiteten som den nyliberala sexualpolitik som inte hotar heteronormativa antaganden och institutioner (Duggan 2003, s.50). Nyliberalismen skapar en avpolitiserad gay kultur med fokus på familjeliv och konsumtion och lyfter fram konventionella gays som anses vara bra förebilder då de ej utgör ett hot mot kapitalismen (Duggan 2003, s.50). Dessa personer benämns som homonormativa. HBTQI-personer som inte passar in i homonormativiteten blir uppmålad som extrema och fast i politiska ideal från vänsterpolitiska rörelser från 60 och 70-talet som var antikapitalistiska (Duggan 2003, s.50).

Homonormativitet som begrepp är relevant för att förstå dagens nyliberala musikindustri och hur den samspelar med kapitalistiska aktörer och står i kontrast till tidigare lesbisk och queer musik, som oftast bara fanns i subkulturer. Genom att inkludera homonormativiteten i analysen är målet att undersöka hur den lesbiska musiken är en del av Spotifys rekommenderade musikkatalog och vilken lesbisk identitet som reproduceras genom marknadsförd HBTQIA-musik.

1.6 Material och metod

1.6.1 Urval

Jag tog inspiration från olika spellistor skapade av Spotify, till exempel *sad girl starter pack*, *Queer Love*, *Alternative Pride*, *softly* och *Sad Indie* (*sad girl starter pack*, u.å; *Queer Love*, u.å; *Alternative Pride*, u.å; *softly* u.å; *Sad Indie*, u.å). Eftersom att jag är intresserad av den musik som marknadsförs till lesbiska och andra HBTQIA-personer och dessa spellistor är ett av sätten som Spotify samt artister marknadsför sig själva i samtiden. Jag anser att Spotifys urval är relevant att använda som utgångspunkt då många personer lyssnar på dem och de kan ses som representativa för dominant narrativ kring lesbisk identitet i samtiden. Till exempel har *sad girl starter pack* 1 331 888 gilla-markeringar, *Alternative Pride* 117 423 gilla-markeringar och *Sad Indie* 1 499 908 gilla-markeringar.

Med hjälp av Spotifys listor skapades en spellista med låtar som jag fastnade för av olika anledningar. Genom att lyssna på dessa låtar och ta anteckningar skapades ett urval utifrån olika

teman och känslor som jag lade märke till som centrala. Till exempel uppfattade jag många av låtarna som passiva och att längtan är ett vanligt tema. Låtarna skildrar sällan sex och har ett övervägande fokus på negativa känslor, vilket är förståeligt då flera av listorna är marknadsförda som ledsamma. Därefter valdes tre låtar ut i syfte att undersöka hur narrativ av skam och andra negativa finns kvar som tema i lesbisk musik.

Artisterna bakom de utvalda låtarna definierar sig själva som queera (Brotsky 2021; Henderson 2019; Williams 2019). Att artisterna själva identifierar sig som queera var dock inte något som jag värderade i mitt urval, utan snarare värderades det att låtarna handlar om erfarenheter på det lesbiska kontinuumet. De tre låtarna skildrar upplevelser av romantiska samt sexuella känslor för personer av samma kön och faller därför inom definitionen av lesbisk musik. Då jag ser låtarna som konstverk och är intresserad av språkbruk och berättande karaktär snarare än artisternas personliga erfarenheter. Däremot inkluderas vissa saker som artisterna har sagt om låtarna som jag anser är relevanta, men även dessa är representationer av en sanning som skapats runt låten, inte den enskilda sanningen om vad det innebär att ha en lesbisk erfarenhet.

1.6.2 Bags av Clairo

Claire Cottrill, som uppträder under artistnamnet Clairo, kommer från Massachusetts i USA (Samways 2021). Clairo fick sitt genombrott hösten 2017, när hennes låt *Pretty Girl* fick mycket uppmärksamhet på Youtube enligt Samways. Samways beskriver Clairo som en del av gen z generationen, som beskrivs som känslomässig. Låten *Bags*, som uppsatsen kommer att analysera, kommer från Clairos debutalbum *Immunity* (2019). Ett album som berör teman om psykisk ohälsa och har en elektronisk och akustisk musikstil vars genre beskrivs som lofi bedroom pop (Samways 2021). Låten *Bags* är en representation av en person som är kär i sin bästa vän (Genius 2019a). Clairo är en av de största artisterna i genren bedroom pop som är en subgenre till indie pop. Andra liknande samtida artister är girl in red, Snail Mail, Japanese Breakfast och King Princess. Exempel på låtar med liknande narrativ, att falla för en nära vän, är *New Emotion* av The Aces (2020), *I wanna be your girlfriend* (2018) av girl in red, *She* (2019) av dodie och *Sleepover* (2018) av Hayley Kiyoko som alla utgavs under samma tidsperiod.

1.6.3 Eugene av Arlo Parks

Anaïs Oluwatoyin Estelle Marinho, som uppträder under artistnamnet Arlo Parks, växte upp i Hammersmith, London i England (Hans 2023). Arlo Parks musik beskrivs av Hans som melankolisk bedroom pop. Låten *Eugene* kommer från debutalbumet *Collapsed In Sunbeams* (2021). Albumet är sårbart och är enligt artisten en sammanställning av gamla dagböcker och dikter (Ihaza 2021). Låten *Eugene* är en representation av en person som är kär i sin bästa vän, i detta fallet har vännen en pojkvän som kallas för Eugene. Liknande låtar, som handlar om att vara kär i en vän som har en pojkvän eller en vän som är heterosexuell och därmed otillgänglig är *Wish you were gay* (2019) av Claud, *Christine* (2021) av Lucy Dacus, *Top to toe* (2018) av Fenne Lily och *Kitchen Light* (2021) av Xana.

1.6.4 Triple Dog Dare av Lucy Dacus

Lucy Dacus kommer från Richmond, Virginia i USA. Dacus är känd för hennes uppriktiga låttexter som förs samman med folk-melodier och även medlem i bandet *boygenius*, tillsammans med Phoebe Bridgers och Julien Baker som beskrivs som ett queert band (Brodsky 2021). Hennes album *Home Video* (2021) är som titeln lyder, ett slags personligt arkiv. Albumet rör teman som exempelvis kristendom, att upptäcka sin queerhet och har ett stort fokus på att se tillbaka på barndomen enligt Brodsky. Albumet avslutas med sången *Triple Dog Dare* (2021). *Triple Dog Dare* är uppdelad i två delar. Första delen av låten handlar om hur en mamma håller två unga flickor isär, då hon är rädd för att deras vänskap är romantisk, vilket Lucy Dacus beskriver som en berättelse från sitt liv (Moreland 2021). Andra delen av låten skildrar ett fiktivt slut där flickorna rymmer utan att se tillbaka enligt Dacus i Morelands artikel. Exempel på andra låtar som skildrar skam kopplad till homofobi och i vissa fall kristendomen är *You might not like her* (2022) av Maddie Zahm, *if we lived on the moon* (2022) av vivi rincon, *oh GOD* (2020) av Orla Gartland och *Pink Pony Club* (2022) av Chappell Roan.

1.6.5 Metodologi

Uppsatsen utgår från en postmodernistisk och feministisk epistemologi. Postmodernismen avfärdar idén om en binär opposition mellan exempelvis män och kvinnor och ser kategorier som

kulturella, en del av en större samhällelig diskurs (Jaggar 2014, s.344). Kunskap som är skapat i ett samhälle kan således inte vara helt distanserat från dess värderingar. Detta tankesätt är applicerbart på kategorier som exempelvis svarta och lesbiska, då det inte finns någon essentiell upplevelse av att tillhöra en kategori, utan varje persons upplevelse beror på existerande diskurser om till exempel vad det innebär att vara lesbisk (Jaggar 2014, s.345). Ett postmodernistiskt ramverk möjliggör att se kategorier som rörliga, då identiteten inte är statisk och skapar även en förståelse för att vissa personer tillhör flera grupper samtidigt, och därmed kan ha olika upplevelser trots att de har samma identitetsmarkörer (Jaggar 2014, s.345). Ett postmodernistiskt ramverk kritiserar ofta för att missa reella ojämlikheter och fokusera för mycket på språket (Leavy & Harris 2019, s.73). Min uppsats motarbetar detta genom att både diskutera musik, språk och diskurser, men även kontextualisera och sätta in låtarna i en bredare samhällelig diskussion och dess historiska kontext.

Jag kommer att ta inspiration från Veronica Muchistchs metodologi från avhandlingen *Vocal Figurations* (2020). Muchistchs (2020, s.11) studie är en fallstudie om Lana Del Rey, Anohni och Beyoncé ur perspektivet röst. En fallstudie är en studie som djupdyker i ett eller flera fall och situerar dem i sin kontext vilket är vad Muchistch gör i sin studie. Min uppsats är en fallstudie av Clairo, Arlo Parks och Lucy Dacus som inkluderar en låt från varje artist med fokus på att tydliggöra och undersöka hur skam och andra negativa känslor i samtida lesbisk musik. Muschistch (2020, s.12) skriver att det är relevant att analysera musik utifrån olika fall och situera låtar i sin kontext, i relation till de musikaliska traditioner och historien bakom respektive genre, som innehåller olika estetiska diskurser och värderingar, som produceras och reproduceras av artister och musikkritiker i diskurserna runt musiken (Muschitsch 2020, s.12).

De utvalda låtarna behandlas som berättelser genom metoden narrativ analys, baserat på boken *Narrativ teori och metod* (2005) av Anna Johansson. Både Johansson (2005 s. 26) och Muchistch (2020, s.37) använder sig till Donna Haraways klassiska feministiska idé om att kunskap är situerad från texten "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective" (1998) ur olika perspektiv. Muchistch (2020, s.37) skriver om Haraways (1998, s.585) idé om partiella perspektiv, framför en totalitär överblick samt kritisk positionering, framför opartisk objektivitet. Detta betyder att forskning inte kan vara objektiv och

opartisk, utan alltid görs från ett specifikt perspektiv vilket bör synliggöras av forskare. Tanken om partiella perspektiv är central för Haraways idé om situerad kunskap enligt Muchistch (2020, s.37). Johansson (2005, s.26) fokuserar på att Haraways (1998, s.576) idé om att kunskap är socialt situerad och skriver om berättelser ur ett socialkonstruktionistiskt perspektiv. Johansson (2005, s.26) ser kunskapsskapande som en social process då berättelser skapas i syfte att kommunicera. Utifrån Johanssons teori används narrativ analys för att undersöka och förstå den sociala konstruktionen av lesbisk identitet i samtiden genom musik.

Johansson har (2005, s. 26) en anti-essentialistisk syn på berättelser vilket innebär att hon inte anser att berättelserna är uttryck för hur något faktiskt var eller är eller som en direkt reflektion av en viss samhällsposition. Berättelserna har enligt Johansson ingen autentisk sanning utan produceras i sociala sammanhang genom språkliga verktyg, vilket kännetecknar ett postmodernistiskt ramverk, då det finns ett fokus på språkliga konstruktioner snarare än att föra fram en sanning. Min uppsats skapar situerad kunskap då låtarna behandlas som berättelser baserat på artist- samt genrekontexterna. Muschistch (2020, s. 38) skriver om den nyliberala musikindustrin som ojämlig men samtidigt en reflektion av att samhället i västvärlden i stort är ojämligt. De individuella perspektiven och den större kontexten existerar parallellt och jag redogör för varje låt med utgångspunkt i att de säger något om samhället i stort, men inte som representationer av universella sanningar om skam och andra negativa i lesbisk musik eller för lesbiska i samhället överlag.

1.6.6 Metod:

De utvalda låtarna analyseras med narrativ analys som metod, baserat på boken *Narrativ teori och metod* (2005) av Anna Johansson. Johansson (2005, s.23) definierar en livsberättelse som den berättelse som en person berättar om sitt liv. De tre låtarna kommer i min studie att ses som utdrag ur livsberättelser. Berättelseforskning undersöker hur människor ger sina liv mening och konstruerar identitet genom berättande (Johansson 2005, s.23). Jag ser inte låtarna som sanningsenliga utdrag ur livsberättelser, utan som konstruktioner av identitet och därmed representationer av lesbiska erfarenheter som inte nödvändigtvis skildrar en sanning. Narrativen i musiken är dock, trots att de kanske inte är sanningsenliga, en del av en större samhällelig

kontext av hur lesbisk identitet skapas samt vilka narrativ som produceras och reproduceras om lesbiskhet.

Johanssons bok *Narrativ teori och metod* (2005) utgår från att analysera livsberättelser med intervjumetod. Johansson går igenom hur en skriver ned och berättar en annan persons berättelse. Trots att jag inte pratar med någon av personerna passar metoden bra för att analysera låtar då jag som nämnts tidigare ser låtarna som utdrag ur livsberättelser. Johanssons metod som analyserar berättande kombineras med Muschitschs, som analyserar musik. Analysmetoden som den använder ur texten “Analytical Fictions” (1994) av Marion A. Guck används också i denna uppsats.

Jag utgick från låttexterna som hämtades från Genius, en webbplats där låttexter laddas upp och ofta även kommenteras av artisterna. Låttexterna skrevs ut på papper inklusive den korta beskrivningen av låten från Genius. Under varje låt står det om artisten har verifierat att texten är korrekt, vilket alla låtar jag har jobbat med är (Genius 2019a; Genius 2020; Genius 2021). Låttexter kan förstås som transkription. Transkriptionen i sig är en analysprocess och även en process av strukturering (Johansson 2005, s.282). Analysen inleddes då jag lyssnade på låtarna en åt gången medan jag skrev ned vad jag lade märke till. När en lyssnar på inspelat material upptäcks ständigt nya kategorier, betydelser och mönster enligt Johansson (2005, s.282). Jag noterade citat som särskilt betonades av artisterna och skrev ned olika känslor, teman och möjliga infallsvinklar att analysera.

Därefter spenderades mycket tid med att läsa och omläsa materialet och reflektera över dem utifrån det valda teoretiska ramverket och mallen för analys (Johansson 2005, s.282). Till uppsatsen valdes innehållsanalys som mall. Johansson (2005, s.285) skriver att innehållsanalys fokuserar på språk och hur det används för att förklara ett eller flera företeelser i en berättelse. Innehållsanalys besvarar frågor om vad som händer i berättelsen, vilka som är berättelsens karaktärer och hur relationerna mellan karaktärerna ser ut (Johansson 2005, s.286). Analysmodellen berör även hur karaktärerna påverkas av berättelsens handling enligt Johansson. Modellen undersöker även explicita teman, implicita teman och vilka diskurser som påverkar berättelsens handling. Ibland analyseras även berättelsens form, vilket kallas en formanalys

(Johansson 2005, s.286). Den aspekt av formanalys som berörs i uppsatsen är vilka genrer som uttrycks och formar berättelsen. I denna uppsats diskuteras genrer av musik, då låtarna skriver in sig i genrer genom att beröra vissa teman, diskurser och följa en viss musikstil som kan sammankopplas med tidigare musikaliska traditioner som Muchistch (2020, s.12) betonar. I denna uppsats berörs narrativ av skam och andra negativa känslor samtida lesbisk musik ur genren *sad girl* har narrativ, i relation till jämför temat skam och andra negativa känslor i *women's music* från 1970-talets lesbiska feminism.

Vid hjälp av innehållsanalys som metod gjordes en tolkning. En tolkning är en kritisk och reflekterande dialog mellan materialet och teoretiska begrepp (Johansson, s.283). Tolkningen skrivs fram genom att en skapar en kreativ sammanfattning där vissa saker inkluderas och andra exkluderas (Johansson 2005, s.283). Muchistch (2020, s.41) skriver att hon ser analys av musik som analytisk fiktion baserat på Gucks teori (1994, s.418), som menar att analys alltid är fiktion i någon mån och inte ens den mest tekniska analysen kan uppnå full objektivitet då lyssnaren aldrig kan vara objektiv. Att se musikanalys som fiktion ger frihet att fokusera på vissa musikevents, vilket till exempel kan innebära att vissa händelser i en låttext får mer uppmärksamhet i analysen än andra (Guck 1994, s.218). Detta har jag strävat efter att applicera i mitt skrivande genom att se skrivandet som en kreativ process, och inte hävda att mina tolkningar av narrativen i de olika låtarna är den rätta tolkningen, eller att en sådan existerar.

1.6.7 Etiska överväganden

Eldén (2020, s.127) skriver att en måste vara försiktig när en arbetar med kvalitativt material. Något som är värt att reflektera över är hur jag tolkar låtar som är skrivna av personer som möjligtvis skriver om deras riktiga liv. Det finns en intersektion mellan det personliga och det som uttrycks i musiken, då låtarna skildrar väldigt intima känslor som i vissa fall, både i artiklar om låtarna och av artisterna själva, sägs skildra artisternas liv. I min uppsats studeras låtarna som representationer av lesbiskhet och inte objektiva sanningar om artisternas liv. Låtarna ses även som en del av det större samhällsnarrativet om lesbisk identitet och innehåller dessutom en bred definition av begreppet lesbisk, lesbiska erfarenheter och lesbisk musik. Jag sätter inte etiketter på personerna som har skapat musiken utan skriver snarare in låtarna i en historisk kontext.

Genren definieras brett och inkluderar även musik av personer som inte definierar sig själva som lesbiska, då det är innehållet i låtarna som är avgörande, inte artisternas sexualiteter.

Genren lesbisk musik samt *sad girl* representerar inte alla lesbiska personer, vilket hade varit omöjligt då lesbiska inte är en homogen grupp. De flesta artisterna i spellistorna som undersöks är vita, cis och funktionsnormativa personer och alla låtar skildrar västerländska narrativ. *Women's music* var också en genre som dominerades av vita personer enligt Eileen M. Hayes (2010, s.2). Hayes (2010, s.4) skriver att *women's music* kritiserades av svarta kvinnor, men att deras kritik överskuggades av vita lesbiska feminister, som spred den essentialistiska idén om att alla kvinnor, och även alla lesbiska personer, har en delad upplevelse som enbart var baserad på de vita kvinnornas upplevelse. Jag strävar efter att inte reproducera dessa och skapa situerad kunskap genom att tydliggöra varje artists bakgrund. Något som är värt att nämna är att artist-yrket är en osäker karriärväg som kräver tid och resurser, och att de personer som lever på att göra musik ofta är personer med stort ekonomiskt kapital. Eftersom att min fallstudie är baserad på Spotify-spellistor påverkar deras algoritmer och urval vilken musik som inkluderas i min uppsats. En skulle kunna argumentera för att Spotifys urval speglar den ojämlika nyliberala musikindustrin. Spellistorna är dessutom tidsbundna och uppdateras regelbundet av Spotify vilket gör kontexten ännu mer begränsad då musiks popularitet skiftar snabbt i det nyliberala landskapet.

Eldén (2020, s.70) skriver att en forskare aldrig kan vara helt objektiv, då var och en bär på en bakgrund utifrån olika samhällspositioner och därför är det viktigt att positionera sig. Jag skriver från en position som lesbisk, men jag var inte med under den lesbiska feministiska rörelsen då jag är född på 2000-talet. Jag skriver även om kontexter som jag inte är bekant med, två av artisterna kommer från USA och en kommer från England (Samways 2021; Hans 2023; Brodsky 2021). Mina referensramar är främst Sverige och Danmark. Jag har sedan jag var barn gått på konserter, främst i Köpenhamn och tagit del av mycket musik. Att jag har en personlig relation till musiken gör att mina tolkningar möjligen kan bli vinklade då tolkningarna är skapade utifrån min samhällsposition.

2 Analys

2.1 Skam, intresse och rädsla i *Bags* av Clairo

Bags (2019) av Clairo är en berättelse som skildrar två unga tjejer som flörtar med varandra framför TV:n (Genius 2019a). Låtens protagonist har känslor för en nära vän och känner hur det blir jobbigare för varje sekund att inte berätta hur hon känner. Låten inleds med “Every second counts” “I don’t wanna talk to you anymore” och “Every minute counts” “I don’t wanna watch TV anymore” (Genius 2019a). Musiken låter som en tickande klocka och låten präglas av många upprepade fraser samt samma upprepade melodi vilket möjligen är avsiktligt för att uppvisa den stressiga situation som protagonisten befinner sig i. Relationen i *Bags*, verkar befinna sig någonstans mellan en vänskap och något romantiskt. Karaktärerna flörtar med varandra genom att använda smeknamn, vilket förklaras med en referens till *Call Me By Your Name* (2007), en känd roman av André Aciman som skildrar en romans mellan två män. Clairo säger att referensen antyder att det är en queer relation som skildras i *Bags*: “All these little games. You can call me by the name I gave you yesterday, yeah” (Genius 2019a).

Relationen mellan de unga tjejerna kan sammankopplas med Tomkins teori om skam och intresse (Sedgwick & Frank 1995, s.5). I *Bags* finns det intresse som är romantisk och möjligen sexuellt. Tomkins beskriver ett intresse i citatet “If you like to be kissed and I like to kiss you, we may enjoy each other.” (Sedgwick & Frank 1995, s.4). Intresse kan enligt Tomkins vara skrämmande då det finns en risk att ens känslor inte besvaras. Det kan därför tolkas som rädsla. Tomkins citat kommer med ett osäkert “may” enligt Elspeth Probyn (2005, xi). I *Bags* sjunger Clairo “I can’t read you, but if you want, the pleasure’s all mine” (Genius 2019a), Clairos “if” är jämförbart med Tomkins “may” och synliggör osäkerheten och rädslan som protagonisten känner. Denna rädsla och osäkerhet tolkar jag som anledningen bakom att protagonisten inte vågar säga hur hon känner och låter klockan fortsätta ticka medan texten lyder:

Can you see me? I'm waiting for the right time
I can't read you, but if you want, the pleasure's all mine
Can you see me using everything to hold back? (Genius 2019a)

Clairo säger att hon med “Can you see me?” menar kan du se mig som ett kärleksintresse vilket kan läsas som ett ifrågasättande av om den andra personen är queer, vilket ökar osäkerheten samt rädslan för om känslorna är besvarade (Genius 2019b).

Tell you how I felt
Sugar coated melting in your mouth
Pardon my emotions
I should probably keep it all to myself
Know you'd make fun of me (Genius 2019a)

Låtens brygga kan tolkas på flera olika sätt på grund av textens tempus. Det är otydligt om protagonisten berättar för vännen hur hon känner eller inte. “I should probably keep it all to myself” och “Know you’d make fun of me” (Genius 2019a) kan läsas som att protagonisten inte har berättat. Om protagonisten har berättat bör frasen vara “I should probably have kept it all to myself.”. “Know you’d make fun of me” kan tolkas som att protagonisten är rädd för att berätta och bli förlöjligad, eller som att protagonisten har berättat och då menar att hon visste att hon när hon berättade skulle bli förlöjligad. En kan även tolka bryggan som att protagonisten blir arg på vännen, som blir antagonist i berättelsen, eftersom att hon framställs som elak då protagonisten förutser eller förutsåg att hennes vän skulle skratta bort hennes känslor, beroende på tolkningen.

Clairo säger att låten skildrar när hon berättade för en nära vän att hon hade känslor för henne: “It went the exact way I thought it would, she made fun of me and it was just like alright, let’s just move on” (Genius 2019b). Detta är den mest populära tolkningen, trots att låtens text kan läsas annorlunda, vilket stycket ovan visar. Citatet är enligt denna läsning monologen som sker i protagonistens huvud innan hon berättar, vilket Clairo även säger: “So, it’s like this balance between do I tell you or is it going to turn out where I feel bad about my emotions and I should have never said anything to begin with” (Genius 2019b)

Ur perspektivet att protagonisten berättade om hennes känslor och hennes vän sedan förlöjligade henne, kan slutet av *Bags* (2019) kopplas till Tomkins teori om skam och intresse. Tomkins teori konkluderar att skam uppstår när ett intresse har funnits där och det en vill ha sedan har tagits ifrån en (Sedgwick & Frank 1995, s.5). Tomkins ger exemplet “One started to smile but found

one was smiling at a stranger” (Sedgwick & Frank 1995, s.5). Probyn (2005, x) förklarar att en person som inte bryr sig och därmed inte har ett intresse för att den andra personen ler tillbaka, inte skulle skämmas i situationen som Tomkins beskriver. Om vi tolkar scenen som att protagonisten berättar hur hon känner och sedan blir förlöjligad uppstår skam då intresset tas från protagonisten. Efter att protagonisten har berättat om sina känslor återkommer refrängen och låten avslutas med “I guess this could be worse. Walking out the door with your bags” (Genius 2019a). Jag tolkar detta som att de sitter kvar på soffan och att protagonisten är besviken, men det finns en ambivalens och en antydning om att det kunde ha varit värre, hon kunde ha blivit lämnad. Detta är intressant eftersom att Probyn (2005, xiii) skriver att skam leder till en reducering av intresse som alltid är otillfredställande. Slutet av *Bags* kan tolkas som ett uttryck av denna besvikelse och “alright, let’s just move on” (Genius 2019b) som Clairo säger kan tolkas som ett uttryck av denna reducering då protagonistens känslor leder till skam och förlöjligande.

2.2 Skam, svartsjuka och avundsjuka i Eugene av Arlo Parks

Eugene (2020) av Arlo Parks handlar om två tjejer som är bästa vänner, den ena är kär i den andra, som har en pojkvän. Låten inleds med “I had a dream, we kissed” (Genius 2020). Det finns ett romantiskt och möjligen sexuellt intresse, som i *Bags*. I *Bags* tolkar jag situationen som att möjligheten för ett ömsesidigt intresse finns och i *Eugene* tolkar jag snarare protagonisten som fylld av hopplöshet då känslorna verkar vara obesvarade. Pojkvännen är låtens antagonist och beskrivs som elak i citatet “I hold the Taco Bell and you cried over Eugene. He was mean” (Genius 2020). Frasen skildrar även hur protagonisten tröstar vännen när Eugene är elak mot henne. I låten framkommer det tydligt att karaktärerna är nära vänner och tidigare har delat mycket med varandra, som vännen nu delar med sin pojkvän istället. Detta syns exempelvis i citatet “You play him records I showed you. Read him Sylvia Plath, I thought that that was our thing” (Ibid 2020). Det framkommer även att karaktärerna har varit vänner i många år och de romantiska känslor anses därför vara fel, ett misstag:

Hey, I know I've been a little bit off and that's my mistake
I kind of fell half in love and you're to blame
I guess I just forgot that we've been mates since day
Yeah, I don't know what to say (Genius 2020)

En skulle kunna dra slutsatsen att protagonisten är svartsjuk på att pojkvännen har en romantisk relation med vännen. Det är inte en tolkning som jag avfärdar, men jag tolkar texten som att situationen även handlar om avundsjuka. Sianne Ngai (2007, s.129) skriver att avundsjuka ofta beskrivs som en individuell och passiv känsla. Subjekt som framställs som avundsjuka blir moraliserade, förfulade och uppmålade som egoistiska enligt Ngai. Detta resulterar i skam som kan leda till att avundsjuka personer inte vågar uttrycka sig (Ngai 2007, s.129). Att avundsjuka görs till en fråga om moral beror på ett antagande om att det avundsjuka subjektet är bristande och att detta är avundsjukans bakomliggande orsak (Ngai 2007, s.126). I *Eugene* är huvudkaraktären lesbisk och kär i hennes vän, som har en pojkvän. En skulle kunna dra slutsatsen att huvudkaraktären önskar att hon var Eugene, eller en man, vilket är en slutsats som historiskt har dragits rörande lesbiska (Ngai 2005, s.126; Ahmed 2006, s.77).

Å andra sidan, skriver Ngai att avundsjuka kan vara en affektiv reaktion mot en reell orättvisa (Ngai 2007, s.126). När avundsjuka subjekt framställs som bristande subjekt och deras avundsjuka görs till ett individuellt problem, är det enkelt att bortse från strukturella ojämlikheter som protagonisten är påverkad av enligt Ngai, vilket gör att avundsjuka förlorar sin agens samt möjligheten att kritisera och motarbeta potentiella ojämlikheter (Ngai 2007, s.129). Det finns även en kön(s)- och klassaspekt i hur avundsjuka subjekt behandlas, avundsjuka feminiseras och moraliseras (Ngai 2005, s.131). Genom att se på situationen ur ett maktperspektiv skulle en kunna dra slutsatsen att huvudkaraktären reagerar på det ojämlika förhållande mellan den svarta lesbiska tjejen och den vita heterosexuella pojkvännen. Detta bottnar möjligen i en frustration över att det finns reella maktskillnader mellan karaktärerna gällande kön, etnicitet och sexualitet.

Ytterligare ett maktförhållande som är relevant är kompulsiv heterosexualitet: heterosexualitet är enligt Rich (1980, s.633) inte naturligt utan en samhällelig institution av manlig dominans. Vilket kommer med förväntningar om att de flesta kvinnorna ska hitta en man att gifta sig med, få barn med och leva tillsammans med, som kan få dem som inte lever upp till detta att känna skam eller bli utskämda. Detta förklarar varför protagonisten känner att hennes attraktion är felaktig, och hur pojkvännen anses vara den ideala partnern ur ett samhällsperspektiv, trots att han är elak. En skulle kunna argumentera för att protagonistens känslor framställs som barnsliga, då relationen

mellan vännen och Eugene ur ett samhällsperspektiv anses vara nästa steg för vännen in i vuxenlivet. Vännen lämnar flickvärlden av romantisk vänskap och delning av böcker och musik bakom sig för att istället dela detta med sin pojkvän. Protagonisten blir lämnad i flickvärlden, och uppmålad som naiv och svartsjuk, fast hon kanske snarare är avundsjuk på hur enkelt det är för Eugene att få en romantisk relation med bästa vännen och bli sedd som vännens ideala partner då världen är byggd till hans fördel.

2.3 Skam och utskämning i *Triple Dog Dare* av Lucy Dacus:

Triple Dog Dare (2021) skildrar skam på ett annorlunda sätt än *Bags* (2019) och *Eugene* (2020). I låten skildras en upplevelse av att bli utskämd. I versen nedan blir protagonisten i *Triple Dog Dare* avslöjad, när hennes bästa väns mamma spår hennes hand och därefter förbjuder hennes dotter från att sova över hos protagonisten, då mamman, antagonisten i berättelsen, har insett att relationen mellan dem möjligtvis är romantiskt. Protagonisten förstår inte vad hon har gjort för fel, men stirrar på sina händer, och förstår att det har med homosexuellt begär att göra då hon sjunger att hon aldrig fick röra vännen på det sätt som hon ville. De har inte haft sex, men protagonisten skäms för att hon förstår att det är vad mamman är rädd för och att det anses vara fel:

Your mama read my palm
She wouldn't tell me what it was she saw
But after that, you weren't allowed to spend the night
I'm staring at my hands
Red, ruddy skin, I don't understand
How did they betray me? What did I do?
I never touched you how I wanted to
What can I say to your mom to let you come outside? (Genius 2021)

Skam fungerar som ett medel för att peka ut vissa grupper och stigmatisera dem, till exempel homosexuella enligt Munt (2007, s.3) vilket är vad som sker i scenen. Enligt Tomkins teori uppvisar skam personliga värderingar, vad en är intresserad av och därav värderar (Sedgwick & Frank 1995, s.5). Probyn (2005, x) skriver att dessa värderingar kan vara sammankopplade med samhälleliga värderingar och normer. Probyn skriver även att skam organiserar sociala relationer

och kan vara produktiv då den kan lära oss om våra relationer till andra (Probyn 2005, ss.34-35). Ett exempel på ett sätt som skam hör samman med normer och värderingar är kompulsiv heterosexualitet som antar att alla kvinnor är heterosexuella och detta är naturligt (Rich 1980, s.633). En viktig del av kompulsiv heterosexualitet är att heterosexualitet är organiserat och institutionaliserat (Rich 1980, s.633). Rich skriver att det alltid har funnits kvinnor som vägrat att ingå i äktenskap med män och levt tillsammans med andra kvinnor på olika sätt genom historien. Dessa kvinnor ignoreras eller uttraderas i historieskrivningen. De har tagit risker genom att vägra ingå i äktenskap vilket i bästa fall har lett till förlöjligande och i värsta fall lett till tortyr och avrättning (Rich 1980, s.635)

Ett exempel på en förtryckande institution, som utövar kompulsiv heterosexualitet, är kyrkan som är central i *Triple Dog Dare* (2021). En förstår att vännen i *Triple Dog Dare* är påverkad av kristendomen och dess värderingar i scenen när flickorna möts mot den homofobiska mammas vilja och vännen säger att de är fördömda och kommer att dö i citaten "Your lip was trembling when you said that we are cursed" och "you tell me you're afraid that we may die" (Genius 2021). *Triple Dog Dare* (2021) innehåller varken tortyr eller avrättning eller liknande som Rich (1980 s.635) skriver om, men värderingarna från vännens kristna mamma, och möjligen även det kristna samhällsklimatet, syns tydligt när vännen uttrycker att hon är rädd för att flickorna ska dö.

Flickorna i *Triple Dog Dare* (2021) förbjuds från att träffa varandra, trots att de inte har brutit mot normen ännu och det egentligen inte finns något bevis på att de är homosexuella, utan enbart en misstanke. Skam och kompulsiv heterosexualitet samarbetar för att avskräcka flickorna från att agera på sitt homosexuella begär. Skammen kan alltså, som Probyn (2005, ss.34-35) säger, vara produktiv på ett positivt som lär oss om våra relationer till andra, men i detta fallet är skammen produktiv på ett sätt på ett sätt som missgynnar dem som faller utanför normen genom att försöka avskräcka flickorna från att agera på deras homosexuella begär som anses vara skamligt.

Slutet av *Triple Dog Dare* (2021) skildrar hur flickorna springer iväg och lämnar det förtryckande samhället bakom sig efter att protagonisten har utmanat vännen till att "run away

and live on your family's boat” (Genius 2021). I *Triple Dog Dare* sker en upptrappning och instrumentens intensitet ökar när protagonisten blir avslöjad, när vännen är rädd att de ska dö och sedan ytterligare när flickorna bestämmer sig för att rymma och rymmer. Denna upptrappning skulle kunna tolkas som att skammen och pressen från samhället ökar. I slutet av låten minskar tempot igen och Dacus sjunger “Your mama was right, and through the grief. Can't fight the feeling of relief. Nothing worse could happen now” (Genius 2021).

Slutet är öppet och både kan tolkas som att flickorna har lyckats fly, eller att de har försökt och dött och därför aldrig återvänder (Moreland 2021). Mammans reaktion kan tolkas på flera sätt. Å ena sidan beskrivs hon som lättad trots att hon upplever sorg. Denna lättnad grundar sig möjligen i att hon var rädd för att flickorna var homosexuella och skulle dö på grund av sin kristna tro som dottern uttrycker tidigare i låten. Det kan också vara så att hon är lättad över att de dog, eller försvann, beroende på hur en tolkar slutet, för att det bekräftar henne i hennes tro och förminskar möjligen de skuld känslor hon kände över att hålla flickorna isär och rädslan för att behöva leva med en lesbisk dotter då detta anses vara skamfyllt. Å andra sidan kan det tolkas som att hon var rädd för att det värsta skulle hända och nu har det inträffat och situationen kan därmed inte bli värre, vilket hon finner ett lugn i.

2.4 Teman från women's music i samtida lesbisk musik:

I uppsatsen har det tidigare konstaterats att det finns likheter mellan *women's music* och samtida lesbisk musik. Ett tema som finns i de tre fallstudierna är att sexuellt begär inte uttrycks explicit vilket kan kopplas till *women's music*, som brukar beskrivas som sex-negativ enligt Christina Belcher (2011, s.413). I *Bags* (2019) av Clairo uttrycks “But what's the rush? Kissing, then my cheeks are so flushed” (Genius 2019a) vilket kan ses som ett avfärdande av fysisk intimitet. Inom den lesbiska feminismen avsexualiserades lesbiska relationer, eftersom att sex såg som något manligt och heterosexuellt enligt Judith A. Peraino (2006, s.156). Lesbiska feminister fokuserade istället på att prata om känslor framför att prata om sex (Belcher 2011, s.413). Idealen från den lesbiska feministiska rörelsen uttrycktes i *women's music* där vanliga teman var kommunikation, sensualitet och närhet, som ansågs representera relationer mellan kvinnor (Peraino 2006, s.156).

Bags (2019) är ett exempel på hur tystnad bryts med kommunikation då protagonisten berättar hur hon känner istället för att kyssa sin vän. Halberstam (2018, s.155) använder texten “Lesbian Sex” (1987) av Marilyn Frye och skriver att den speglar idealen från den lesbiska feminismen. Nämnvärt är att dessa ideal utgår ifrån de binära kategorierna man och kvinna och att alla lesbiska inte identifierar sig som kvinnor. Argumentet kan dock appliceras på allt sex som inte är heteronormativt. Frye (1987, s.113) argumenterade för att lesbiska personer inte pratar om sex, för att det saknas ett språk för sex mellan kvinnor då språket runt sex är patriarkalt och antas ske mellan en dominant man och en undergiven kvinna vars mål är mannens orgasm. I denna förklaring av sex är det oklart vad ‘att ha sex’ betyder för lesbiska personer, samt personer som faller utanför cis- och heteronormativiteten.. Frye (1987, s.109) skriver att sex anses vara ett opassande begrepp för vad lesbiska gör i sängen och att lesbiska par sägs ha mindre sex än heterosexuella par. Halberstam (2018, s.155) skriver att vita lesbiska generellt kopplas samman med en avsaknad av sexuellt begär, medan homosexuella män stereotypiseras som hypersexuella, då sex anses vara något maskulint. Lesbiska anses enligt ovanstående argument enbart prata med varandra om känslor och aldrig ha sex.

Eugene (2020) av Arlo Parks första vers inleds med “I had a dream, we kissed” (Genius 2020). Begäret uttrycks i en dröm. I *Triple Dog Dare* (2021) av Lucy Dacus uttrycks begär i linjen “I want you to tell me that you miss me. Want you to hold and hurt and kiss me” (Genius 2021). Detta är den mest tydliga representationen av begär i de tre låtarna vilket är intressant då jag uppfattar flickorna i *Triple Dog Dare* som unga då de bor hos sina föräldrar och är påverkade av deras åsikter. Dessutom sägs låten av Lucy Dacus vara en tillbakablick på en gammal relation, som Dacus skriver att hon inte förstod var romantisk i stunden (Genius 2021). Begäret är något som har skrivits in i scenen av Dacus i vuxen ålder. “I never touched you how I wanted to” (Genius 2021) är ytterligare ett exempel på en citat där begäret skrivits in i vuxen ålder. Att sex inte nämns explicit i någon av de samtida låtarna är intressant och kan bero på att det fortfarande inte finns ett språk för att prata om sex som faller utanför cis- och heteronormen, som Frye konkluderade år 1987 (s.113). Det kan även bero på att sex fortfarande anses vara distanserat från lesbiskhet och att vissa av den lesbiska feminismens sex-negativa ideal som uttrycktes

genom *women's music* lever kvar i den samtida musiken samt i diskurser kring vad det innebär att vara lesbisk.

Samtida lesbisk musik fortfarande är påverkad av essentialistiska ideal. Jodie Taylor (2013, s.40) definierar genren som kännetecknad av intimitet mellan kvinnor, en definition som i grunden är essentialistisk. Detta är dock inte specifikt för Taylors definition utan ett av de grundläggande problemen med lesbisk feminism och även i feministisk musik överlag. Mary Celeste Kearney skriver att det finns en tydlig dikotomi i feministisk musik att antingen återskapa det män gör eller göra något helt annorlunda för att uttrycka kvinnlighet (Kearney 1997, s.221). Morris (2001, s.99) skriver att *women's music* framställdes som mjuk samt att sexism, både i samhället och musikindustrin, kom med en förväntan om att konst inklusive musik skapad av kvinnor skulle vara mild, trevlig och inte provocera någon.

Att musik framställs som mjuk och kvinnlig kan definitivt relateras till genren där låtarna i min fallstudie är populära. *Sad girl* genrens estetik bygger på en mjuk och känslig bild av kvinnor och denna estetik speglas även i musikstilen som ofta är minimalistisk, nedtonad och har fokus på känslor, vilket var fallet för *women's music* som beskrevs som mjuk av Morris (2001, s.99) Det är intressant att denna essentialistiska bild av kvinnor finns kvar i samtida lesbisk musik och därmed reproduceras denna bild av kvinnor fortfarande, när historieskrivningen beskriver essentialism som något som lämnades när skiftet från lesbisk feminism till queer riot grrrl musik inträffade (Kearney 1997, s.180; Taylor 2013, s.43; Belcher 2011, s.421).

Morris (2001, s.99) skriver att publiken på de lesbiska feministiska festivalerna på 1970-talet förväntade sig denna kvinnliga energi och det här visar att lyssnarna tog till sig bilden av den dåvarande diskursen om kvinnlighet och kvinnliga relationer. Låtarna som framfördes passade in i den mjuka kvinnliga estetiken, men hade även texter som var politiska, representerade jobbiga erfarenheter, var komiska eller diskuterade feministiska frågor enligt Morris. Mina fallstudier skildrar individuella upplevelser av lesbisk skam och har inte explicita politiska budskap eller syfte att predika något, som många av låtarna på 1970-talet, vars syfte till exempel var att sälja den lesbiska feminismen och få kvinnor att avstå från att ha sex med män (Taylor 2013, s.46). Albumet *Lavender Jane Loves Women*, som Taylor (2013, s.41) beskriver

som det första explicit lesbiska albumet, skapades av musikerna Alix Dobkin, Kay Gardner och Patches Attom, i syfte att skapa en musikalisk representation av lesbiskhet. Att skapa ett fysiskt album fyllt av budskap från den lesbiska feminismen ansågs vara viktigt för att skapa synlig lesbisk representation i det kulturella klimatet på 1970-talet enligt Taylor.

Att uppsatsens fallstudier inte predikar ett politiskt budskap betyder däremot inte att de inte är påverkade av deras politiska kontext och skriver in sig i olika politiska diskurser som de även bidrar till att reproducera. Några diskurser jag har noterat i samtida lesbisk musik, är religion, homofobi och psykisk ohälsa. Precis som lyssnarna till *women's music* identifierade sig med dåtidens bild av lesbiskhet kan det antas att nutida lesbiska finner ett värde i och förväntar sig musiktexter som skildrar dagens centrala teman. Texterna i uppsatsens fallstudier innehåller teman som representerar svåra levda erfarenheter, precis som i *women's music* (Morris 2001 s.99). Vilket är mest uppenbart i *Triple Dog Dare* (2021), som skildrar en upplevelse av att bli utskämd för sin sexualitet, som personer som har växt upp i religiösa samhällsklimat möjligen kan relatera till.

Albumet *Home Video* (2021) samt Lucy Dacus konserter innehåller texter som skildrar jobbiga erfarenheter, av exempelvis religion och psykisk ohälsa. Låten *VBS* (2021) handlar om ett kyrkoläger, i *Thumbs* (2021) sjunger artisten att hon vill mörda hennes partners pappa och *Please Stay* (2021) handlar om att övertala en vän som vill ta livet av sig om att inte göra det enligt Dacus (Moreland 2021). *Collapsed in Sunbeams* (2021) av Arlo Parks och *Immunity* (2019) av Clairo har inte religion som ett centralt tema, men homofobi och psykisk ohälsa. Arlo Parks berör homofobi i låten *Green Eyes* (2020), som skildrar en relation som beskrivs som kortvarig på grund av homofobi från samhället och från protagonistens partners föräldrar. Både *Immunity* (2019) och *Collapsed in Sunbeams* (2021) berör psykisk ohälsa. *Alewife* är en berättelse om ett självmordsförsök (2019). *Black dog* (2020) av Arlo Parks handlar enligt artisten om att försöka hjälpa en vän som är deprimerad (Genius 2020).

I *Bags* (2019) av Clairo och *Eugene* (2020) av Arlo Parks skildrar individuella upplevelser av skam. *Women's music* skildrade politiska budskap till kollektivet. I *Bags* blir protagonisten förlöjligad av en individuell person enligt tolkningen som tidigare skapades. Låtarna skildrar

internaliserad skam. Munt (2005, s.3) argumenterar för att internaliserad skam är viktig då personer från marginaliserade grupper ofta internaliserar den utskämning de blir utsatta för. Var och en hanterar och reproducerar skam på olika sätt, men det finns vissa mönster som kan analyseras kollektivt (Munt 2005, s.3). Att skam kan bearbetas kollektivt kan ses som en förklaring till att mina fallstudier som innehåller skam som ett centralt tema är populära låtar samt att låtar som skildrar temat skam och andra negativa känslor är populära. Detta kan bero på att många personer relaterar till skam att det finns ett behov för att bearbeta skammen samt de andra negativa känslorna som uttrycks i låtarna vilket skapar en gemenskap runt musiken.

En anledning till att narrativ av skam och andra negativa känslor finns kvar i samtida lesbisk musik, kan vara det Lisa Duggan (2003, s.50) kallar den nya homonormativiteten. Duggan (2003, s.50) beskriver homonormativitet som ett system där nyliberala aktörer, som existerar med syfte att tjäna pengar på människors konsumtion, skapar en avpolitiserad gay kultur som lyfter fram konventionella homosexuella personer. Ett exempel på detta är att Spotifys spellistor som lyfter fram HBTQIA-personer i olika kategorier som exempelvis *Black, Queer and Proud*, *Alternative Pride* och *sad girl starter pack* (Black, Queer and Proud, u.å; Alternative Pride, u.å; sad girl starter pack, u.å). Spotify är en nyliberal aktör med syfte av konsumtion vilket i detta fallet är uppspelning av musik. Tidigare fanns lesbisk musik främst i subkulturer, vilket *women's music* är ett exempel på (Taylor 2013, s.41).

Att det finns många HBTQIA-personer i samtida lesbisk musik beror på att HBTQI-personer exkluderas inte från mainstream musik i lika stor utsträckning som tidigare, då inklusion och diversitet har blivit ett normativt ideal i musikvärlden (James 2015, s.17). Ett sätt att lyckas som artist på Spotify är att inkluderas i deras spellistor och ett exempel på en kategori som säljer är *sad girl*, vilket genrens popularitet är ett bevis på.

Sad girl musiken är dessutom del av en större kultur, *sad girl* kultur, som Thelandersson beskriver som en kultur präglad av lönsam sårbarhet som tillåter “market-friendly iterations of weakness that fit within the otherwise largely positive affective register of mainstream media culture” (2021, s.4). *Sad girl* kultur tjänar pengar på en form av svaghet som inte är hotfull för kapitalismen inom musikindustrin, som enligt Thelandersson annars är präglad av mestadels

positiv musik. De negativa känslorna som skam, avundsjuka och rädsla får existera så länge de inte hotar den kapitalistiska ordningen i musikindustrin som är övervägande positiv. *Sad girl* existerar som en kategori, liksom spellistorna *Out & Loud* och *Pride Party* (*Out & Loud*, u.å.; *Pride Party*, u.å.) som är kategorier med ett motsatt, positivt budskap, att en inte ska skämmas för sin sexualitet. Att *sad girl* kultur är lönsam och marknadsförd av musikindustrin visar att den därmed kan ses som en del av ett dominant narrativ bestående av berättelser om unga kvinnor inom gen z och särskilt lesbiska.

Å andra sidan upplever jag att det är svårt att hitta artister som identifierar sig som lesbiska, delvis då begreppet lesbisk inte används av Spotify, utan de istället väljer sapphic eller queer som anses vara mer tidsenligt. En skulle kunna argumentera för att lesbisk musik inte existerar längre då det finns lesbisk musik i de flesta kategorierna, men ingen lesbisk kategori. En nackdel med homonormativitet är att de HBTQIA-personer som inte passar in i homonormativiteten blir uppmålade som fastlåsta i politiska ideal från vänsterpolitiska rörelser från 60- och 70-talet som var antikapitalistiska (Duggan 2003, s.50). Dessa personer skulle till exempel kunna falla i kategorin lesbisk dragning, ett begrepp som Elisabeth Freeman (2010, s.62) använder för att förklara hur lesbisk har en bakåt dragande kraft på queer och är applicerbart på lesbiska personer som inte passar in i musikindustrins homonormativa kategorier. Detta är applicerbart på hur lesbiska i Spotify homonormativa 'queera' musiklandskap kategoriseras som ledsna och dryga *sad girls*.

Freemans (2010, s.62) teori är att det finns en anknytning och en problematik som snarare beror på tid än identitet som är anledningen till att queer används istället för exempelvis lesbisk. Vilket är intressant då det finns en tendens i samtiden att använda mer vaga identitetsmarkörer som exempelvis sapphic och queer framför lesbisk, som Spotify gör, möjligen då exempelvis lesbisk skapar associationer till den lesbiska feminismen som Freeman (2010, s.62) skriver. En skulle kunna argumentera för att queer och även sapphic är mer lönsamt för kapitalismen, då begreppen inte har samma politiska associationer som begreppet lesbisk i samtiden. Queer är historiskt ett politiskt laddat begrepp, men en skulle kunna argumentera för att det av Spotify och andra kapitalistiska aktörer har assimilerat begreppet queer (Munt 2007 s.23). Munt skriver att queeraktivism på 1980-talet ledde till en utveckling av det kritiska perspektivet queerteori, men

att detta ej har bevarats då begreppet queer har queerats genom att det har använts av kapitalistiska aktörer och betydelsen därmed har förändrats på ett sätt som har gjort att några av de sexualiteter som tidigare räknades som icke-normativa har inkluderats i normativiteten vilket marknadsföring av HBTQIA-musik på Spotify vid hjälp av begreppet queer är ett samtida exempel på.

3 Avslutande diskussion

Denna uppsats argumenterar för att skam som centralt tema i lesbisk musik har kommit tillbaka, eller möjligen kvarstår sedan den lesbiska feminismen. Uppsatsens syfte är att undersöka hur lesbisk identitet produceras och reproduceras genom narrativ i samtida lesbisk musik, med fokus på teman om skam och andra negativa känslor. Den samtida musiken undersöks med hjälp av tidigare forskning om skam och andra negativa känslor i *women's music*, från 1970-talets lesbisk feminism, för att öka förståelsen för hur lesbisk identitet har utvecklats över tid och vad som kvarstår från tidigare lesbisk musik och kultur. För att undersöka detta formulerades frågeställningarna; *Hur syns narrativ av skam och andra negativa känslor i samtida lesbisk musik?* och; *Går det att urskilja likheter och skillnader mellan teman om negativa känslor i 1970-talets lesbisk musik med samtida lesbisk musik?*

Narrativ av skam och andra negativa känslor i lesbisk musik syns som ett centralt tema i uppsatsens fallstudier, och i *sad girl* genren som helhet. De tre fallstudierna berör skam på olika sätt, i samband med andra negativa känslor. I analysen av *Bags* (2019) av Clairo berörs känslorna intresse, rädsla, och ilska baserat på Silvan Tomkins teori (Sedgwick & Frank 1995, s.4). Här undersöks relationen mellan skam, intresse och rädsla. Analysen av *Eugene* (2020) av Arlo Parks berör känslorna skam, svartsjuka och avundsjuka. Jag argumenterar för att låten inte enbart handlar om svartsjuka, utan även avundsjuka, vilket belyser maktförhållandena mellan karaktärerna samt relationen mellan avundsjuka och skam. I analysen av *Triple Dog Dare* av *Lucy Dacus* undersöks upplevelsen av att bli utskämd samt hur skam hör ihop med samhällets normer, i detta fallet från kristendomen, vid hjälp Tomkins teori samt Sally Munts (2007, s.3) analys om utskämning av queera subjekt.

Det är viktigt att analysera negativa känslor då de enligt Ngai sätter subjekt i en passiv och ambivalent situation som förhindrar handlingskraft hos subjektet (Ngai 2005, s.3). Fallstudierna visar en trend av negativa känslor i lesbisk musik vilket beteckningen *sad girl och sad girl* kultur ytterligare bekräftar. Narrativen skildrar karaktärerna i ambivalenta situationer, där karaktärerna saknas agens på grund av omständigheterna. Exempelvis i *Eugene* (2020), som skildrar en olycklig kärlek till en vän som har en pojkvän och i *Triple Dog Dare* (2021) där flickorna förbjuds från att vara vänner då den enas mamma misstänker att de har en lesbisk relation. lesbisk musik är, som Taylor (2013, s.40) skriver, en del av hur lesbisk identitet skapas och därmed vilka diskurser som produceras och reproduceras runt lesbiskhet. Lesbiska representeras som känsllosamma, passiva och i många fall olyckliga. Det är något som bör undersökas ytterligare för att följa utvecklingen av dominanta narrativ kring HBTQIA-identiteter genom populärmusik.

Den andra frågeställningen besvaras vid hjälp av tidigare forskning om *women's music* och analyserar likheter och skillnader mellan *women's music* och samtida lesbisk musik. Den skam som diskuteras i tidigare forskning om *women's music* är främst kopplad till skam runt sexuellt begär (Morris 2001 s.; Peraino 2006; Taylor 2013). I fallstudierna uttrycks sexuellt begär genom drömmar, tillbakablickar och inre reflektioner hos karaktärerna. Att det inte uttrycks verbalt är intressant då det uppvisar ett mönster som kvarstår i den lesbiska musiken sedan den lesbiska feminismen, då sex mellan kvinnor inte pratades om eftersom att sex ansågs vara manligt (Peraino 2006, s.154). *Women's music* präglades av ideal och en estetik som var mjuk, oprovocerande och mild för att representera kvinnlighet vilket reflekteras i musikens akustiska stil (Morris 2001, s.99). *Sad girl* musikens estetik kan också beskrivas som mild, musikstilen är akustisk och minimalistisk musikstil och i texterna uttrycks sexuellt begär inte explicit utan implicit, vilket synliggör likheterna i dåtida och samtida narrativ kring lesbiskhet.

Den främsta skillnaden som har noterats är hur politik berörs i musiken. *Women's music* var explicit politisk och skapades ofta i syfte att predika den lesbiska feminismens slagord (Taylor 2013, s.41). Mina fallstudier skildrar låtar om individuella upplevelser av skam och uttrycker inte explicita politiska budskap. Däremot handlar låtarna om jobbiga erfarenheter, som musiken på 1970-talet (Morris 2001, s.99). Homofobi, psykisk ohälsa samt religiösa trauman är centrala

teman i *sad girl* som genre och musiken skriver därmed in sig i politiska diskurser och berör politiska kontexter, trots att den inte har uttalade politiska budskap. Jag argumenterar även för att fallstudierna skildrar individuella representationer av skam men musikens popularitet visar att många personer bär på internaliserad skam, vilket Munt (2007, s.3) skriver är vanligt hos marginaliserade grupper som exempelvis queerpersoner, vilket innebär att skammen är kollektiv.

En skillnad som analyserats är hur samtidens musikindustri är präglad av homonormativitet baserat på Lisa Duggans teori (2003, s.50). Under 1970-talet fanns lesbisk musik främst i subkulturer vilket skiljer sig från samtiden där man kan hitta representationer av lesbisk identitet i populärmusik. Det som däremot är problematiskt är att musiken inte benämns som lesbisk utan queer och sapphic. Baserat på Freemans teori om lesbisk dragning (2010, s.62) kan detta bero på att lesbiska samt lesbisk feminism framställs som dryga och skapar associationer till *women's music*, som efter queerteorins framväxt har benämnts som tråkig på grund av dess sex-negativa ideal i jämförelse med det queera som vara nytt, spännande och progressivt (Belcher 2011, s.412). Denna slutsats om lesbiskhet som något drygt, passivt och negativt stämmer ihop med det narrativ om lesbiskhet som *sad girl*-kulturen reproducerar.

Att skapa en komparativ studie med en mer djupgående analys av dåtida lesbisk musik i jämförelse med samtida, genom att exempelvis undersöka någon av de teman jag har berört, till exempel homofobi eller psykisk ohälsa, och analysera deras relevans som centrala teman i lesbiska berättelser, hade varit spännande. Det hade även varit intressant att undersöka den arga, sexuellt explicita riot grrrl musiken som sammankopplas med den queera tidseran, och jämföra dess syfte med det som Spotify idag kallar för queer musik, då dagens homonormativa nyliberala landskap nog inte speglar queerteoretikerna och musikerna på 1980-talets utopi. Trots att det finns stort utrymme till vidare forskning är den här uppsatsen ett första steg i att belysa ett underprioriterat forskningsområde och nyansera hur lesbisk identitet reproduceras och hur narrativ i samtiden interagerar med tidigare lesbisk musik, eftersom att musik speglar samtiden och därför är ett verktyg för att förstå hur lesbisk identitet utvecklas över tid.

Referenser

2018. *I wanna be your girlfriend* [låt] girl in red.

<https://open.spotify.com/track/5PjdC2gMATetx5xdnwGUu7?si=90250ecf09254e91>
[2023-03-10].

2018. *Sleepover* [låt] Hayley Kiyoko.

<https://open.spotify.com/track/0WqqFajBwA3tpRZ66kRomu?si=1efee18f15e44391>
[2023-03-10].

2018. *Top to toe* [låt] Fenne Lily.

<https://open.spotify.com/track/3Dtg7OR2EYGI5zZuuRpFKT?si=d79bb02fd8d64799>
[2023-03-12].

2019. *Alewife*. [låt] Clairo.

<https://open.spotify.com/track/3jgrNd3uPU1c2PFBKYsV9d?si=957bef8640164117>
[2023-03-20].

2019. *Bags*. [låt] Clairo.

https://open.spotify.com/album/5YwYhMFzSWG8i7NEuwnIzs?si=D9Uo8_ciS9aVKwoFNP_h8w
[2023-03-05].

2019. *Immunity*. [album] Clairo.

<https://open.spotify.com/album/4kkVGtCqE2NiAKosri9Rnd?si=NspomhWiRKmw5eUel6-Wbg>
[2023-03-05].

2019. *She* [låt] dodie.

<https://open.spotify.com/track/45h4w81P5iJJTSeR0jJUQ8?si=45ca91fdea084bc9> [2023-03-10].

2019. *Wish you were gay*. [låt] Claud.

<https://open.spotify.com/track/6fgjMZJIACwYqC1b0yyiP?si=ee6002daa82849b0> [2023-03-12].

2020. *Black Dog*. [låt] Arlo Parks. Fullständig url:

<https://open.spotify.com/track/1NGPZKzplieiPc5g6lAJ49?si=a4bac12b59e448cb> [2023-03-22].

2020. *Eugene*. [låt] Arlo Parks.

<https://open.spotify.com/track/4S6PolgPZ5OLph314ww8Fg?si=ab29d90edadc4acf>
[2023-03-05].

2020. *Green Eyes*. [låt] Arlo Parks.

<https://open.spotify.com/track/36qo9oMO8yRrZMsDcd5x83?si=476337fdf9034aaf>
[2023-03-13].

2020. *New Emotion* [låt] The Aces.

<https://open.spotify.com/track/6PHVhlZ161zLLa2Zq3a7Ed?si=7d1aead6079b4405>
[2023-03-05].

2020. *oh GOD*. [låt] Orla Gartland. Fullständig url:

<https://open.spotify.com/track/78x4xRisFJS0eniXD3rIhk?si=09301fb595cb446a> [2023-03-13].

2021. *Christine*. [låt] Lucy Dacus.

<https://open.spotify.com/track/0eYSzApMKixJLIYPnk3gBW?si=a6e1bce714b6453e>
[2023-03-12].

2021. *Collapsed in Sunbeams*. [album] Arlo Parks.

<https://open.spotify.com/album/42joEEymK7EIHODfNB4yug?si=RTI2pP21SsO2E6bFv3Pbag>
[2023-03-05].

2021. *Home Video*. [album] Lucy Dacus.

https://open.spotify.com/album/2nwfSapJ3YIq7Ofad4Vuh1?si=z32so_6VSLCfDrkeOB2NTQ
[2023-03-05].

2021. *Please Stay*. [låt] Lucy Dacus.

<https://open.spotify.com/track/2PehCKKeDxSVeOnkLuhp5l?si=b62d48b5d0144f76>
[2023-03-20].

2021. *Thumbs*. [låt] Lucy Dacus.

<https://open.spotify.com/track/0KdYYVq1c2kvy69RjczLeX?si=055902e532b94e33>
[2023-03-22].

2021. *Triple Dog Dare*. [låt] Lucy Dacus.

<https://open.spotify.com/track/4syD7nYfrd11IFUZ9q4UvM?si=f3495dfda18a4866>
[2023-03-05].

2021. *VBS*. [låt] Lucy Dacus.

<https://open.spotify.com/track/4scUHBmjuMhzW398qc2JXO?si=a0270afe28b34f59>
[2023-03-17].

Aciman, A. (2007) *Call me by your name*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Ahmed, S. (2006) *Queer phenomenology: Orientations, objects, others*. Durham: Duke University Press.

Belcher, C. (2011) "I can't go to an indigo girls concert, I just can't": Glee's Shameful Lesbian Musicality'. *Journal of Popular Music Studies*. 23(4), ss. 412–430.
doi:10.1111/j.1533-1598.2011.01304.x.

Brodsky, R. (2021) Lucy Dacus interview: 'I always wished that I'd had a more joyous journey with sexuality'. *The Independent*. 18 juni.
<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/lucy-dacus-interview-b1868056.html>

Crimp, D. (2009). "Mario Montez, For Shame". I Halperlin, D.M & Traub, V. (red.) *Gay Shame*. Chicago: University of Chicago Press. ss. 63–75.

Duggan, L. (2003). *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press.

Eldén, S. (2020) *Forskningsetik: Vägval i samhällsvetenskapliga studier*. Lund: Studentlitteratur.

Freeman, E. (2010). *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC: Duke University Press.

Genius (2019a). Clairo – Bags. <https://genius.com/Clairo-bags-lyrics> [2023-03-05]

Genius (2019b). Clairo "Bags" Official Lyrics & Meaning | Verified [video].
<https://www.youtube.com/watch?v=XqzGrYnH1IA> [2023-04-02]

Genius (2020) Arlo Parks – Eugene. <https://genius.com/Arlo-parks-eugene-lyrics> [2023-03-06]

Genius (2021). Lucy Dacus – Triple Dog Dare
<https://genius.com/Lucy-dacus-triple-dog-dare-lyrics> [2023-03-05]

Guck, M.A. (1994). 'Analytical fictions'. *Music Theory Spectrum*. 16(2). ss. 217–230.
doi:10.2307/746034.

Halberstam, J. (2005). *In a queer time and place: Transgender Bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press.

Halbertstam, J. (2018). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Hans, S. (2023). Arlo Parks on Burnout, boundaries and budding romance: 'I have to remind myself to take it easy'. *The Guardian*. 3 februari.
<https://www.theguardian.com/music/2023/feb/03/arlo-parks-on-burnout-boundaries-and-budding-romance-i-have-to-remind-myself-to-take-it-easy>

Haraway, D. (1988). 'Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective'. *Feminist Studies*. 14(3). ss. 575–599. doi:10.2307/3178066.

Hayes, E.M. (2010). *Songs in black and Lavender Race, sexual politics, and women's music*. Urbana: University of Illinois Press..

Henderson, T. (2019). Clairo Finally Feels Free. *Out Magazine*. 30 april.
<https://www.out.com/music/2019/4/30/musician-clairo-getting-comfortable-being-not-straight>

Ihaza, J. (2021). Arlo Parks Is Building Worlds of Self-Love. *Rolling Stone*. 16 april.
<https://www.rollingstone.com/music/music-features/arlo-parks-collapsed-in-sunbeams-interview-1155038/>

Jaggar, A.M. (2014). *Just methods: An interdisciplinary feminist reader*. 2a upplagan. Boulder : Paradigm Publishers. E-bok.

James, R. (2015) *Resilience & Melancholy: Pop music, feminism, neoliberalism*. Winchester: Zero Books. E-bok.

Johansson, A. (2005). *Narrativ teori och metod: med livsberättelsen i fokus*. Lund: Studentlitteratur.

Kearney, M.C. "THE MISSING LINKS: Riot grrrl - feminism - lesbian culture" I Whiteley, S. (red.) *Sexing the Groove Popular Music and gender*. London: Routledge.

Leavy, P. & Harris, A.M. (2019). *Contemporary feminist research from theory to practice*. New York: Guilford Press. E-bok.

Moreland, Q. (2021) Lucy Dacus Breaks Down Every Song on Her Nostalgic Third Album, Home Video. *Pitchfork*. 22 juni.
<https://pitchfork.com/features/song-by-song/lucy-dacus-interview-new-album-home-video/>

Morris, B.J. (2001). “‘Anyone Can Be a Lesbian’: The Women’s Music Audiences and Lesbian Politics”. *Journal of Lesbian Studies*. 5(4). ss. 91–120. doi:10.1300/j155v05n04_04.

Munt, S.R. (2007). *Queer attachments: The cultural politics of shame*. Aldershot: Ashgate.

Muchitsch, V. (2020). *Vocal figurations: Technique, technology, and mediation in the gendering of voice in twenty-first-century pop music*. Uppsala: Uppsala Universitet.

Ngai, S. (2007). *Ugly feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Oxford Learners Dictionary (2023). Sapphic.

<https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/sapphic?q=sapphic> [2023-04-26]

Probyn, E. (2005), *Blush: Faces of Shame*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Rich, A.C. (1980). "Compulsory Heterosexuality And Lesbian Existence". *Signs*. 5(4). ss. 631-660. <http://www.jstor.org/stable/3173834>.

Samways, G. (2021). Clairo: ‘this industry drains young women until they’re not youthful any more’. *The Guardian*. 13 juli.

<https://www.theguardian.com/music/2021/jul/13/clairo-this-industry-drains-young-women-until-theyre-not-youthful-any-more>

Sedgwick, E.K. (1994). *Tendencies*. London: Routledge. E-bok.

Sedgwick, E.K. & Frank, A. (1995). *Shame and its sisters*. Durham and London: Duke University Press.

Taylor, Jodie. (2013). “Lesbian Musicalities, Queer Strains and Celesbian Pop” i Baker, S., Bennett, A. & Taylor, J. (red.) *Redefining mainstream popular music*. London: Routledge. doi:10.4324/9780203127858

Thelandersson, F. (2023). *21st Century Media and Female Mental Health: Profitable Vulnerability and Sad Girl Culture*. Cham: Palgrave Macmillan.

u.å. *Alternative Pride*. [spellista] Spotify. Fullständig url:

<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWTMR78LDoAZC?si=2c286bc1ce7740a5>
[2023-04-28]

u.å. *Black, Queer, & Proud*. [spellista] Spotify. Fullständig url:
<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWYdV3Fs5eWjC?si=fd041f7f38fc47f0>
[2023-04-30]

u.å. *Pride Party*. [spellista] Spotify. Fullständig url:
<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX59HcpGmPXyR?si=92c54cd81e7841fb>
[2023-05-18]

u.å. *Queer Love*. [spellista] Spotify. Fullständig url:
<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX7KmjFVboxXV?si=389b488c87c1476f>
[2023-04-26]

u.å. *Sad indie*. [spellista] Spotify. Fullständig url:
<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWW2hj3ZtMbuO?si=21079716f97d4d91>
[2023-05-18]

u.å. *sad girl starter pack*. [spellista] Spotify. Fullständig url:
<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWW2hj3ZtMbuO?si=272cfc12a4804b22>
[2023-05-18]

u.å. *softly*. [spellista] Spotify. Fullständig url:
<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX8OCw6EqwHPA?si=8320e4498c7b4b16>
[2023-04-17]

Williams, P. (2019) Arlo parks: On The rise: Interview, *The Line of Best Fit*. 28 januari.
<https://www.thelineofbestfit.com/features/interviews/arlo-parks-on-the-rise>