

Barna Emília & Hudy Róbert

Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem

“Nem pusztán a vágy tárgyai vagyunk”

Feminista viták a mainstream popzeneiparban

2013 nyarától kezdve különböző popdalok és videoklipek kapcsán nemzetközi popzenei előadók a nők személyes és alkotói szabadságáról, tárgyasításáról és kizsákmányolásáról, valamint a feminista identitásról kezdtek el beszélni. E párbeszédet élénk sajtóvisszhang kísérte, a közösségi médián keresztül pedig a közönség körében is továbbgyűrűzött. Az alábbiakban e párbeszédet, az azon belüli vitákat nézzük meg közelebbről, és rámutatunk arra, hogy a felhozott álláspontok és érvek a feminizmus második és harmadik hullámának vitájában felhozott álláspontokra és érvekre hasonlítanak. Értelmezésünkben ezek az álláspontok mind a popzeneiparban, mind a szélesebb társadalomban kiegészíthetik egymást. Az élethelyzetek sokféleségének és az egyéni döntéseknek a megerősítése és tiszteletben tartása mellett, amelyet a harmadik hullám nemcsak személyes, hanem társadalmi szintű programként is képvisel, fontos szempontokat ad a feminista mozgalomnak és kutatásnak a társadalmi egyenlőtlenségek rendszerszintű kritikája, amelyet a második hullám képviselői fogalmaztak meg.

Bevezetés

2013 nyarától kezdve több különböző popdal, illetve videoklip kapcsán nemzetközi popzenei előadók elkezdtek olyan társadalmi problémákról beszélni, amelyekről és amilyen módon a feminista társadalomkritika szokott. Ez a ma is folytatódó párbeszéd, illetve a kialakuló viták elsősorban a nők személyes és alkotói szabadsága, illetve tárgyasítása és kizsákmányolása kérdésköreit, valamint a feminista identitást járják körül. Az előadók között zajló vitákat élénk sajtóvisszhang kísérte. Ezzel párhuzamosan a párbeszéd a közösségi médián keresztül (a Facebookon, Twitteren) a közönség körében is továbbgyűrűzött.

A populáris zene világában nem újdonság sem a feminista társadalomkritika fókuszában lévő problémák tematizálása – akár általános

értelemben, akár a zeneiparra vonatkoztatva –, sem a feminista aktivizmus. A hatvanas évek polgárjogi és feminista törekvésekkel összefonódott hippimozgalmától kezdve (olyan ikonikus női előadók révén, mint Aretha Franklin, Janis Joplin vagy Joan Baez) a hetvenes évek második felének demokratikus, DIY (csináld magad) attitűdre épülő punk irányzatáig (X-Ray Spex, The Slits, Patti Smith), valamint annak a kilencvenes években mozgalomszerűen megerősödő feminista kritikájáig (Riot Grrrl, Ladyfest) lehet sorolni a releváns előadókat. Emellett a mainstream popban is évtizedek óta jelen vannak a feminizmusnak explicit vagy implicit módon artikulált különböző gondolatai, attitűdjei olyan egymástól viszonylag elszigetelt popelőadónál, mint — a témánk szempontjából különösen releváns — Sinéad O’Connor, Madonna vagy Björk. Ugyanakkor a mainstream pop “közepén”, a 2010-es évek szupersztár női előadóin keresztül és velük kapcsolatosan, élénk közösségi média-diskurzussal megtámogatott trendként ez új jelenségnek tekinthető.

A továbbiakban először a feminista témák és állásfoglalások egyre intenzívebb megjelenését mutatjuk be popzenei produktumok és a körülöttük zajló párbeszéd, viták sorozatában. Ezután egy jól ismert, *feminizmuson belüli* vita álláspontjait és érveit mutatjuk meg először különböző előadók egymással folytatott nyilvános vitájának, majd egyetlen előadó, Beyoncé rajongói és kritikusai között zajló publikus, netes beszélgetés elemzése révén. Azt, hogy a mainstream populáris kultúrában a feminizmus megjelenésének lehetünk szemtanúi, nem pusztán a nőket érintő társadalmi problémák és női nézőpontok, hanem a feminizmuson belüli viták és érvek megjelenésével szeretnénk alátámasztani.

Feminizmus a mainstream pop közepén

Úgy tűnik tehát, hogy a mainstream popzenei előadók és a társadalomkritika az utóbbi másfél-két évben (újból) egyre szorosabb kapcsolatba kerültek egymással. Az ehhez kapcsolódó dalok, videoklipek, élő felvételek a következőkben bemutatott listája természetesen nem teljes, igyekeztünk azonban a legnagyobb médiafigyelmet kiváltó produktumokat kiválasztani, illetve azokra fókuszálni, amelyeket az előadók és a közönség az említett viták során össze is kapcsolt egymással.

Az első apropó Robin Thicke T. I. és Pharrell Williams közreműködésével elkészített „Blurred Lines” („Elmosódott határok”) című dala és a hozzá tartozó videó, amely 2013 márciusában jelent meg és az azt követő nyár slágerévé vált. Kritikusai szerint a dal szövege („I know you want it”, „you’re a good girl” („tudom, hogy akarod”, „jó kislány vagy”)) a nemi erőszak nyelvezetét idézi, méghozzá a (férfi) erőszaktevő oldaláról. A teljes

videóklip a kritika szerint a meztelen női test férfi szemszögű tárgyiasítására épít, és szexizmusa, a „nő”-t megalázó nézőpontja erőteljes visszhangot váltott ki a sajtóban és a közösségi médiában. Számos újságíró és blogger fogalmazott meg kritikát, valamint készült férfi–nő szerepcserén alapuló, célját tekintve feminista, parodisztikus remake is („Defined Lines” [„Egyértelmű határok”], 2013). Ám ekkor a vita még alapvetően a zeneipar és a társadalomkritika képviselői között folyt a zenei szövegről,¹ az alkotók, előadók ekkor még nem kapcsolódtak be a vitákba.

A dal és videóklip, amely elemzésünkben a legnagyobb hangsúlyt kapja, Miley Cyrus „Wrecking Ball” című dala, ami 2013 augusztusában jelent meg. Ez az a pillanat, amikor a nők zeneipari helyzete az előadók egymás közti nyilvános, a közösségi média felületein zajló kommunikációjának témájává vált. A popballada dalszövege kapcsolatról szól, a kapcsolat fájdalmait elszenvedő nő szemszögéből. A videóklip felváltva ábrázol meztelenséget és utal képileg Sinéad O’Connor „Nothing Compares 2 U” (1990) klipjére — mindkét klipben közeli felvétel szerepel a (könnyező) előadók arcáról. Emellett Cyrus rövid frizurája is O’Connor ikonikus, kopasz megjelenését idézi. A „Wrecking Ball” klip rendezője az a leginkább sztárfotósként ismert Terry Richardson, akit számos modellje vádol zaklatással, nemi erőszakkal, és akinek bojkottálásáért régóta internetes kampány folyik (Wilkinson 2014). Robin Thicke elmondása szerint (*VH1.com* 2013) a „Blurred Lines” videóklipjét, Diane Martel rendezését is Richardson stílusa inspirálta. A „Wrecking Ball” klipjét a zeneiparon belülről, hasonló hírnevű előadóktól (is) érte kritika (a faltörő golyón meztelenül hintázó Cyrus azonnal paródiák sokasága tárgyává is vált). A klipen túl, ekkorra datálódik Cyrus és Thicke „twerking”-incidensként elhíresült közös fellépése a 2013-as MTV Video Music Awardson — amely segítette megerősíteni az asszociációt, kontinuitást a két említett produkció között.

A videóklip, valamint a rá történő képi és szóbeli (Calnan 2013) hivatkozás ösztönözte arra Sinéad O’Connort, hogy nyílt levélben forduljon Miley Cyrushoz, amelyben — saját megfogalmazása szerint „anyai” jó szándékkal — kioktatja őt a női szabadságról, valamint arról, hogyan zsákmányolja ki a túlnyomórészt férfiakból álló popzeneipar a női előadókat.²

¹ A „szöveg” terminust itt a populáris zene-elemzésben megszokott értelemben használjuk, mint zenei textust, beleértve a dallamot, harmóniaszerkezetet, ritmust, dalszöveget, énekhangot, hangszerezést, dalszerkezetet, az (élő) előadást stb.

² Érdeemes megjegyezni, hogy ez a kommunikatív gesztus természetesen nemcsak Cyrusnak szól, hanem egyúttal megerősíti a klipen keresztül megidézett O’Connor előadói persona-ját. Egy olyan előadóról van szó, aki az 1980-as évek végén, 1990-es évek elején hívta fel művészetén keresztül a figyelmet társadalmi igazságtalanságokra, vallással, az ír identitással, a rasszizmussal, szexualitással, gyerekekkel és anyasággal kapcsolatos kérdésekre (Negus 1997,

Cyrus Twitteren válaszolt O’Connornak, aki ismét nyílt levélben válaszolt, és összesen négy nyílt levelet írt Cyrusnak. A virtuális párbeszédbe O’Connornak címzett nyílt levelével Amanda Palmer (2013) indie rock előadó is hamar bekapcsolódott. A nyilvános párbeszédet növekvő médiafigyelem követte, elsősorban a közösségi médiában. Számos női popelőadó fejezte ki álláspontját — legtöbbször újságírók kérdésére válaszolva, pl. Charlotte Church [Sweeney 2013], Annie Lennox [*The Sydney Morning Herald* 2013], Dolly Parton [Rose 2013], Cher [Nicholson 2013], valamint az ismert feminista aktivista, újságíró, Gloria Steinem [*The Huffington Post* 2013]).

2013 novemberében jelent meg a „Hard Out Here” [for a Bitch] („Nehéz a ribanc élete”), a brit Lily Allen szerzeménye, amely dalszövegén és a hozzá készült videoklipen keresztül is a nők popiparban elfoglalt sajátos helyzetét tematizálja. A Christopher Sweeney rendezte klip paródiába keretezi „a nő táncol a férfinak” típusú helyzeteket, illetve, a menedzseri, produceri férfitekintetnek való kiszolgáltatottságot, a szépségideálnak való megfelelés kényszerét. Intertextuális utalásai alapján pedig Robin Thicke T. I. és Pharrell Williams „Blurred Lines”-ára adott válasznak tekinthető. A dal és a klip egyaránt ismert szexista, illetve szexizmusukért kritizált dalokra, videókra tesz utalásokat: konkrét szöveges utalást tesz a cím az „It’s Hard Out Here for a Pimp” („Nehéz a strici élete”) (2005) című hip hop dalra (refrénsorként a kettő dallama is hasonló), és képi utalásokat eredményez a Miley Cyrus-szal asszociált „twerking” megjelenítése, valamint az eredetileg a „Blurred Lines” klipben megjelenő „Robin Thicke has a big d” („Robin Thicke-nek nagy a f*”) felíratra utaló „Lily Allen has a baggy pussy” („Lily Allenek nagy a puncija”) felírat) is. A videóban hangsúlyos szerepet kap a férfi menedzser, aki a nő produkcióját irányítja, sőt testét formálja (a klip ugyanis egy plasztikai sebészeti jelenettel kezdődik), akinek tekintete az előadó minden lépését kíséri. Az előadó a produkció céljaként a nők tárgyiasításának kifigurázását nevezte meg (Selby 2014): Azaz a nők (zencipari) helyzete lesz a popzenei szöveg központi témája.

Végül, Beyoncé “***Flawless” („Hibátlan”) című, 2013. decemberben kiadott dala ad újabb hangsúlyos apropót a vita folytatásához. A dal szó szerint idézi egy kortárs feminista regényíró, Chimamanda Ngozi Adichie TED előadását (2013). A nagy nyilvánosságot kapott és élénk reflexióval kísért 2014-es MTV Video Music Awards-os előadásában a dal elejére kerül az idézet, ami a háttértáncosok és Beyoncé mögötti kivetítőn hatalmas betűkkel tűnnek fel, egyértelmű és erős állásfoglalásként — csakúgy, mint a fellépés végén ugyanoda kivetített “FEMINIST” (?feminista) szó. Beyoncé ezt az előadást megelőzően is feministának nevezte nyilatkozataiban magát, ami – az

178), és ez a társadalmi érzékenység imázsának esszenciális része, ahogyan az anyai szerepben való megszólalás és ennek tematizálása is (ibid.).

előadó szupersztár státuszára való tekintettel fontos, gyakori hivatkozási alap, amikor a feminizmusról vitáznak a popkultúrában, és/vagy a popkultúra kapcsán.

Elemzésünk az említett előadók számait kísérő értelmező megnyilatkozásokra hagyatkozik, az előadók interjúira, a Twitteren és Facebookon folytatott vitákra, továbbá a(z online) zenei sajtóra, a népszerű magazinokra, feminista weboldalakra is. Sinéad O’Connorról szóló tanulmányában Keith Negus szerint az előadó identitásának értelmezésekor azt a folyamatot kell figyelembe vennünk, amely során az előadó intenciói a különféle értelmező közönségek felé közvetítődnek – és ez elsősorban az előadóval foglalkozó, az előadó szavait, értelmezéseit közvetítő és feldolgozó médiát jelenti (Negus 1997, 178). A Cyrus-videó nyomán megindult vitában az előadók is aktívan részt vesznek, és ezek értelmezésekor érdemes szem előtt tartanunk, hogy megnyilvánulásaik egyúttal nyilvános „persona”-juk, imázsuk építésének folyamatába is illeszkednek. Ugyanígy, a vitát követő és abban aktívan részt vevő közönség érvei, értelmezései sem függetleníthetők az előadóktól, a populáris kultúra szövegeitől, azaz részei a “teljes sztár-textustnak” (Dyer 1991). Ezek a diskurzusok továbbá közvetlenül összefonódnak a feminista társadalom-, illetve populáris kultúra-kritika diskurzusával is, amikor például bell hooks (Stoeffel 2014) vagy Gloria Steinem (*The Huffington Post* 2013) szólal meg a vitában.

Vitázó feminizmusok

Eddig egyetlen, egységes jelenségként beszéltünk a feminizmusról, pedig szociológiai szempontból, vagyis a résztvevők közösségei és üzeneteik célcsoportja szempontjából érdemes különbséget tenni például a feminista társadalmi mozgalom és az feminista kutatás között — még akkor is, ha cikkünk éppen ennek áthidalására törekszik, a kutatók oldalról. A feminizmus abban az értelemben sem egységes, hogy a 20. század második felében számos olyan kérdés került a (mozgalom és a tudományos kutatások) fókuszába, amely heves vitákhoz és időnként komoly megosztottsághoz is vezetett. Várható, hogy amikor a populáris kultúra szorosabb kapcsolatba kerül a feminizmussal, akkor az utóbbiak sokfélesége és vitái is megjelennek a populáris kultúrában. Dolgozatunk fő tézise éppen az, hogy a feminizmuson belüli történeti viták ismerete segítséget nyújthat a populáris kultúrában megjelenő, feminista témájú viták kritikai áttekintésében.

Először két átfogó, széles körben ismert megközelítés vitájára fókuszálunk, amelyek alapján két történeti szakaszt, „hullámot” különböztetnek meg, neveztek el a nyugat-európai és észak-amerikai feminista

mozgalom és kutatás történetében. Ez a feminizmus ún. második és harmadik hullámának vitája.

A feminizmus 1960-as évek végétől kibontakozó második hullámának aktivistái szerint, jöllehet az 1920-as évekbeli első hullám harcainak eredményeként a nők elvben rendelkeznek az alapvető politikai és polgári jogokkal, vagyis például szavazhatnak, lehet magántulajdonuk és rendelkezhetnek a gyermekeik felett, a társadalom továbbra is a szülést, a gyermekgondozást és a háztartásvezetést tekinti a nők elsődleges feladatának (Friedan 1963, Rossi 1965) — és általában is a férfitől függő lényként gondolkodik a nőről. Ez a társadalom valamennyi területén tetten érhető: a politikai élettől kezdve (Lawless–Fox 2012, 1) a munkán és oktatáson át (*American Woman* 1963) a szexualitásig (Millet 1968). A rendszerszintű elnyomásra pedig rendszerszintű választ kerestek az aktivisták, vagyis mindenekelőtt a társadalmi intézmények megváltoztatását követelték (*NOW Statement of Purpose* 1966). Az észak-amerikai és nyugat-európai mozgalom ezen a téren valóban számos eredményt ért el.³

Ez a rendszerszintű fellépés azonban elkerülhetetlenül abból a feltevésből indult ki, hogy a középosztályhoz tartozó nők helyzete és céljai univerzálisak. Ráadásul, és ezzel összefüggésben, a mozgalom meghatározó tagjai elsősorban fehér és heteroszexuális, középosztálybeli nők voltak, így a mozgalom kezdetben leginkább az ő szempontjaikat követte. Emiatt a második hullám aktivistáit már a hetvenes években számos kritika érte. Például az USA-ban működő National Organization for Women (NOW) a leszbikus nők követeléseit csak a „levendula-nők” flashmobjának hatására vette fel a „jogos problémák” közé (*Now.org* 2015).

Éppen ezért érdemes megjegyezni, hogy a nem mainstream populáris kultúrában és a nem nőjogi társadalmi aktivizmusban a független női eladók, tevékenységek és terek már a második hullám idején kiemelt figyelmet kaptak. 1960-as évek második felétől kezdve hangsúlyos törekvéssé vált a nem fehér, nem heteroszexuális stb. nők reprezentációja (1972-ben jelent meg az első leszbikus album, a *Lavender Jane Loves Women*). Ugyanebben az időben a mainstream popban is megjelentek a feminista törekvések: Helen Reddy „I Am Woman” (1972) című listavezető slágere feminista himnusszá vált. A hetvenes évek első felében jelent meg a „women’s music” zenei irányzat is, vagy a rendszertől elszakadó identitást egyértelműbben kifejező írásmóddal

³ Ebben az évtizedben iktatták törvénybe a munkabér és a munkaerőpiac nemi alapú diszkriminációjának tilalmát (Equal Pay Act: US 1963, UK 1970; Title VII of the Civil Rights Act of 1964: US), ekkor fogadták el a nemi alapú diszkrimináció tilalmát a munkaerőpiacon (Title VII of the Civil Rights Act of 1964), hoztak törvényt az egyenlő részvételről az oktatásban, ekkorra datálódik a munkahelyről elbocsátás tilalma terhesség esetén, a családon belüli erőszak illegálitása, valamint az indoklás nélküli válás joga.

„womyn’s” vagy „wimmin’s music”, a nőknek szóló, nők által előállított populáris zene, valójában sokféle stílus gyűjtőneve, amelyeket a szemléletmódjuk köt össze (Peraino 2001). Így irányult a figyelem az előadókon túl a női stúdiózenészek, hangmérnökök, producerek, technikusok, borítótervező grafikusok, terjesztők, promóterek szerepére, valamint az önálló női fesztiválok megszervezésére (*Michigan Womyn’s Music Festival, Lilith Fair*) és ezeken keresztül az alternatív női közösségépítésre is (Dowd et al. 2004, 154-155).

A feminizmus 1990-es évektől datált harmadik hulláma részben ez utóbbi szemlélet jegyében, részben a második hullám kritikájaként jelent meg. Kétségsbe vonta többek között, hogy a gyermekeket szülő, háztartásbeli nő képének lecserélése egy másikra valóban minden nő társadalmi eredetű problémáira megoldást jelent(het)ne. Arra hívta fel a figyelmet, hogy a jog és a társadalmi intézmények által kijelölt és szabályozott viszonyokon *kívül eső* közös terekben a nőket továbbra is kirekesztik és megalázzák függetlenül társadalmi osztálytól, rassztól, szexualitástól (Walker 1992). A harmadik hullám teljesen más felfogást képviselt a közösségekhez és a társadalomhoz való viszonyt illetően is. Ez a felfogás leginkább a feminista kutatás poszt-strukturalizmus irányzatához esik közel, ami a társadalom stabilabb struktúrái helyett a folytonosan változó, lokális jelenségeket helyezte érdeklődése középpontjába. A poszt-strukturalizmus hozta fogalmak közül a zenei előadók és rajongói terek kutatása szempontjából különösen a társadalmi normák performativitásként történő elgondolása lesz fontos. Az a felismerés, hogy a szavak és dolgok jelentése elválaszthatatlan azoktól a gyakorlatoktól, amelyekben létrejönnek és használják őket, illetve, hogy a (jelölői) gyakorlatok résztvevői viselkedésük révén megváltoztatják a dolgok/szavak jelentését. A harmadik hullám aktivistái nemcsak hittek az egyéni függetlenségben és alkotóerőben, hanem eseményeket szerveztek, amelyeken a résztvevők visszajára fordíthatták a társadalom velük szemben támasztott elvárásait.

Ebben az értelemben a kilencvenes évek elején elinduló Riot Grrrl irányzat a pop-rock kultúrában szorosan kapcsolódik, vagy még inkább megtestesíti a feminizmus harmadik hullámának törekvéseit (Schilt 2003; Freeman 2007; Leonard 2007; Marcus 2010; The Punk Singer 2013). A Riot Grrrl a punk sokk-taktikáját és stílusjegyeit felhasználó, ugyanakkor a punk tradicionálisan maszkulin és fehér (rasszista) jellegével aktívan szembeszálló zenei mozgalom, amely nagy hangsúlyt fektetett az interszekcionalitásra, vagyis arra a felismerésre, hogy az elnyomásnak és kirekesztésnek sokféle társadalmi helyzet lehet a forrása, és mindenekelőtt az osztály, a borszín és a társadalmi nem „metszéspontjai” mentén alakul (Kimberlé Crenshaw 1989); valamint olyan tabutémák nyilvánosságba emelésére, mint a nemi erőszak (kultúrája), az incesztus, vagy az evészavarok és a testsúly miatt elszenvedett

diszkrimináció (Schilt 2003, 6). Előszertettel alkalmazták az iróniát és a paródiát, mint esztétikai stratégiát, ami többek között a maszkulinitással társított düh, agresszió parodisztikus kisajátításában, valamint a gender-ambiguitás preferálásában nyilvánult meg. Nincs meghatározott előnyben részesített – például a “hagyományos” nőiességet elutasító – nőkép; ehelyett a reprezentáció feletti kontroll, illetve a kontroll visszakövetelésének hangsúlyozása kerül előtérbe; így módon a választható minták száma gyakorlatilag végtelen. A „női popelőadó” imázsa ennek megfelelően tematizálódik is a kilencvenes évek feminista populáris zenéjében (nem korlátozódik kizárólag a Riot Grrrl irányzatra): a feminista popikon, Ani DiFranco például a választás elve mentén védte meg magát egy dalban saját rajongóinak kritikájától, amely akkor érte, amikor a korábnál “femininebbre” változtatta megjelenését. Konkrétan azt írta válaszul a dal szövegében: (“People talk about my image like I come in two dimensions / Like lipstick is a sign of my declining mind / Like what I happen to be wearing the day that someone takes a picture / is my statement for all of womankind” (“Úgy beszélnek az imázsomról, mintha kétdimenziós lennék / Mintha a rúzs az elmém leépülését jelezné / Mintha amit éppen aznap viselek, amikor valaki lefotóz / a női nem egészére vonatkozó kinyilatkoztatás lenne részemről”)⁴ — “Little Plastic Castle” 1998, idézi McCarthy 2006, 79). A későbbiekben látni fogjuk, hogy a „Wrecking Ball” videó kapcsán a Miley Cyrus által megjelenített női imázs ugyanezt a vitát hívta újra elő.

A Riot Grrrl irányzat képviselői továbbá előtérbe helyezték a kulturális termelés eszközeinek kisajátítását. A mainstreamet megkerülve, sőt bojkottálva (pl. a Bikini Kill zenekar; The Punk Singer 2013, Schilt 2003: 8-9), az alternatív média használatát (fanzinok), az aktív hálózatépítést (Leonard 2007), valamint a feminizmus fiatal lányok körében való népszerűsítését gyakorolták. Az utóbbi kapcsán példát kívántak mutatni a feminizmus aktív gyakorlására zenekarok alapításával, fanzinok írásával, közösségszervezéssel (Schilt 2003, 14).

Vitázó női előadók

A második és harmadik hullám vitája több különböző helyzetben is megjelent a zeneipar és a nőket érintő társadalmi problémák találkozásában. A következőkben két vitát mutatunk be. Az első a fentebb idézett “Wrecking Ball” című videó kapcsán a világhírű pop-rockelőadók között kibontakozott vita, a második pedig a rajongók, illetve kommentelők között a Facebook-on

⁴ Az eredetileg angol nyelvű idézetek a Szerzők saját fordításban szerepelnek.

Beyoncé “***Flawless” című számának 2014-es MTV Video Music Awards-os előadása kapcsán zajló vita.

A “Wrecking Ball” nyomán elindult levélváltás a nő előadók önkifejezésének korlátairól és a zeneipar elnyomó, különösen a nőket kizsákmányoló rendszeréről folyt. Az alább idézendő két nyílt levélben, a feminizmus második és harmadik hullámának álláspontjai, azokhoz közel álló gondolatok rajzolódnak ki.

„Nem is kell kérdeznem, elég ideig voltam a zeneiparban ahhoz, hogy tudjam, a férfiak több pénzt keresnek abból, hogy levetkőzöl, mint te magad.” – kezdi Sinéad O’Connor Miley Cyrushoz címzett első nyílt levelében (The Guardian 2013) a női előadók többszörösen egyenlőtlen helyzetének bemutatását. Vitathatatlan, hogy a zenei iparágak általában is, és a mainstream popzeneipar különösképpen is, nem kevésbé férfiközpontú, mint az üzleti vezetés vagy a parlamenti politika. Tudható továbbá, hogy az O’Connor által megfellebbezhetetlen kiindulópontnak tekintett egyenlőtlenség nem korlátozódik az előadókra: bár kifelé kevésbé látható, még dominánsabb a férfijelenlét a zeneipar háttérterületein. Az alkotói szegmenstől — dalszerzők, producerek, hangmérnökök, session zenészek, technikusok — (Leyshon 2012) kezdve a menedzsereken, albumborító-tervezőkön át, a lemezkiadók vezetőivel és alkalmazottjaival bezárólag (és a sort hosszan lehetne folytatni) túlnyomó többségben vannak a férfiak (Frith & McRobbie 1990, 373). Ez alól a legtöbb kivétel a koncertszervezők, kisebb mértékben a menedzserek között akad, ám minél kevésbé „független” egy produkció – azaz minél jelentősebb pénzek mozognak –, annál kevésbé jellemző a női jelenlét. Erre a gazdasági egyenlőtlenségre utal Frith és McRobbie is, amikor megállapítják, hogy a hetvenes évek rockiparának kontextusában „képzetlen rock-munkásként a nők olcsó munkaerőt jelentenek, tehetségek olyan készletét, ahonnan a sikereseket elsősorban megfelelő külső megjelenésük, semmint zenei tehetségük alapján választják” (Frith & McRobbie 1990, 378). Bár közben évtizedek teltek el, O’Connor ugyanennek a gazdasági egyenlőtlenségben is élesen megnyilvánuló férfiközpontú értékrendnek a dominanciájára utal.

Úgy tűnik tehát, ez az aránytalanság az 1960-as években a lemezkiadók köré épült pop-rockipar struktúra megszilárdulása, valamint annak a 20. század elejéig visszanyúló előzményei óta alig változott valamit. Így állt elő az a helyzet, hogy a produkcióval kapcsolatos kreatív és üzleti stratégiai döntéseket a nő előadók esetében is túlnyomórészt férfiak hozzák — gyakorlatilag a produkció indulásának pillanatától kezdve. A producer és a marketinges, főleg, ha a lemezkiadó megbízottjai, elvben mind a közönség igényét hivatottak kiszolgálni, azaz annak megfelelően formálni a produkciót. A szakmabeli férfitöbbség következtében azonban ezt az igényt egy, az alkotási folyamat minden egyes stádiumát — a dalok születését, a rögzítés

munkálatait, az arculat kidolgozását és a felvételek sajtóbeli fogadtatását is — panoptikusan végigkísérő hegemon férfit tekintet közvetíti. Ez az a tekintet, ami folytonosan rögzíti, a pop-rockban a neki kijelölt helyen tartja a női szerepeket, és évtizedek óta fenntartja a férfi és nő előadók alkotói mozgásteret közti (relatív) különbségeket. “Általában véve a populáris zenében megjelenő képek, értékek és érzések mind férfi produktumok”, állapítja meg Simon Frith és Angela McRobbie is (1990, 374). A nők szerepei férfi elvárások mentén definiálódnak (ibid.).

“Hagyod magad prostituálni”⁵ a zeneipar, illetőleg “saját magad”⁶ által — szól Cyrushoz O’Connor kritikája. A “prostituálni” ebben a kontextusban arra a jelenségre vonatkozik, mely során a zenei produktumot (amelynek minőségét O’Connor elismeri, sőt dicséri) a nő előadó hagyja szexszel, pontosabban a hegemon férfit tekintet által és számára tárgyiasított női test képével eladni (“meztelenre vetkőző”), s ezzel hagyja saját magát “kiárúsítani”, művészetét kompromittálni. Ezzel O’Connor különválasztja a nemi vonzerőt és a tehetséget (“A nők sokkal többet érnek, mint a szexualitásuk”⁷), egyúttal a szexualitást a tárgyiasított képpel azonosítja (“nem pusztán a vágy tárgyai vagyunk” — folytatódik a mondat). O’Connor kritikájában jól felismerhető a második hullám megközelítése, amely rámutatott a patriarchális elvek működésére a nők által megélt szexualitásban (pl. Millet 1969), és élesen konfrontálódott azokkal. Ilyen értelemben O’Connor a “Nothing Compares 2 U” videó idején maga is “második hullámos” stratégiát alkalmazott, amikor haj és smink nélkül jelent meg a mainstream popzenei közegben, s ezzel a rendszeren belülről, lemezkiadóval szerződött popelőadóként, próbálta aláásni a műfaj inherens szexizmusát.

Frith és McRobbie szerint a pop-rockzene az a kulturális forma, amely legközvetlenebbül kapcsolódik a szexualitáshoz — például a táncon, a bulizáson keresztül a szexuális érzések, attitűdök, szerepek tinédzserkori tanulását mozdítja elő (Frith & McRobbie 1990, 371). A popkultúra ezen szerepével magyarázható O’Connor aggodalma, amelynek alapja, hogy Cyrus — hasonlóan bármely női pop-idolhoz — fiatal lányok példaképe is:

Akár tetszik nekünk, akár nem, mi nők a zeneiparban példaképek vagyunk, és mint példaképeknek, fokozottan oda kell figyelniük arra, hogy milyen üzeneteket küldünk a többi nőnek. Az üzenet, amit te küldesz, úgy szól, hogy prostituálódni valamilyen értelemben menő ... egyáltalán nem menő, Miley ... veszélyes. (The Guardian 2013)

⁵ “[...] you don't need to let the music business make a prostitute of you” (The Guardian 2013)

⁶ “Please in future say no when you are asked to prostitute yourself.” (The Guardian 2013)

⁷ “Women are to be valued for so much more than their sexuality.”

Ahogy fent említettük, a kulturális termelésben való önálló részvételre, az autonómiára való törekvés a pop-rockiparban jól megfeleltethető a harmadik hullámos feminizmus társadalomkritikájának. Ami az egyéni stratégiákat illeti, Amanda Palmer O'Connor „rendszer belülről bomlasztó” törekvéséhez képest némileg eltérő, a harmadik hullámhoz közelebb álló utat választott: egy ponton kilépett a zene-előállítás hagyományos lemezkiadós rendszeréből, ezzel együtt az arra jellemző szexista gyakorlatból is, mert az saját reprezentációs szabadságát veszélyeztette. A Roadrunner lemezkiadót elmondása szerint épp a külső megjelenésével kapcsolatos elvárások miatt hagyta ott:

...egy nagy lemezkiadónál voltam, és megmondták nekem, hogy túl kövér vagyok ahhoz, hogy melltartót viseljek a színpadon a Leeds United videóhoz. Kitartottam és keresztülvittem az akaratomat, de ez egyben a kapcsolatomból végének kezdetét is jelentette azokkal a fickókkal. (Vicces itt az irónia: HARCOLNOM kellett a kiadómmal, hogy féltelen lehessen egy videóban...).

(Palmer 2013)

Palmer önállósodása olyan jól sikerült, hogy a *Theatre Is Evil* (2012) albumához kötődő adománygyűjtő kampány a zeneiparban a mai napig a legsikeresebb közösségi finanszírozású kezdeményezés: miután a levélben említett videóklipes vita nyomán otthagya a kiadót, a következő lemezét rajongók 1,2 millió dolláros támogatása segítségével rögzítette és adta ki.

Palmer szerint az alkotói autonómiának ugyanakkor az önálló, elszigetelt térben való tanulás is feltétele, tehát a hegemon maszkulin tértől való legalább ideiglenes szabadság. Márpedig ez olyan privilégium, ami nem adatik meg feltétlenül minden előadónak:

Zenészként és dalszerzőként egyedül nőttem fel, magányosan alkottam. Nem tudom, te milyen idős korodban írtad alá a szerződést a nagy lemezkiadóval, de mindketten tudjuk, hogy nekünk nem kellett keresztülmenni azon, amin Miley kisasszonynak — aki a nyilvánosság előtt nőtt fel, és sohasem rendelkezett azzal a kincset érő lehetőséggel, hogy saját privát világában, védetten fejlődjön, láthatatlanul alkosson, közönség nélküli gondolatokkal és szavakkal kísérletezzon, a nyilvánosság nagy tükre nélkül. (...) Egy művész számára ez az inkubációs időszak kivételes ajándék.

(Palmer 2013)

Kathleen Hanna, a Riot Grrrl mozgalom egyik alapítója hasonlóan fogalmaz:

Van valami abban, amikor egyedül vagy az otthonodban vagy a stúdióban, a saját tempódban tanulsz meg ezeket a dolgokat, saját következtetésekre jutsz, és megtapasztalod azt, hogy senki sem figyel, és hülye hibákat ejthetsz,

és aztán törölheted, senki nem fog róla tudni, és úgy haladsz, ahogyan csak tudsz. (Rodgers 2010, 252)

A környezet, amely szinte elengedhetlenné teszi a magányos, elszigetelt alkotásnak ezt a tapasztalatát a nő előadók esetében, valójában a rockzene-csinálás hagyományos gyakorlata, amely hegemon maszkulin mintákat követ. A tinédzserkori zenekaralapítás, ami közösségi, nyilvános terekhez kötődő tevékenység elsősorban a fiúk körében elterjedt (Bayton 1998), ezzel szemben a tinédzserkorú lányoknál inkább a magányos tevékenységként zajló zenehallgatás a jellemző (Frith & McRobbie 1990, 375). A rockzenekar belső dinamikái, rögzített szerepei, a szocializációs minták (együtt ivás, bulizás stb.), a turnézáshoz kapcsolódó sztereotipikus maszkulin viselkedésformák (a „rock and roll” életforma), a networkölés és társas tanulás formális és informális terei (a hangszer- és hanglemezboltok, a produceri vagy hangmérnöki képzetek — Rodgers 2010) mind maszkulinként konstruálódnak és termelődnék folyamatosan újra (Cohen 1997, 17).

Vitázó rajongók

A populáris zeneipar és a feminizmus közti kapcsolat szorosabbra válását jelzi az is, hogy nemcsak az előadók, hanem a rajongók is vitázni kezdtek a nők társadalmi helyzetéről és a feminizmusról. A következőkben egyetlen online vitából idézünk, hogy megmutassuk, az álláspontok nem kifejezetten feminista, nem-kutatói közegben is feminista viták mentén polarizálódnak.

A vita egy Facebookon posztolt kép kapcsán alakult ki, amin Beyoncé a MTV VMA átadón a sötét színpadon áll, háttérben az óriási, fehérén világító „FEMINIST” felirattal (Planned Parenthood Action 2014). A kép alatt hamar megjelentek az O’Connor által megfogalmazottakhoz hasonló, fent elemzett kritikák:

[n]em gondolom, hogy egy nő rúdtáncolhat 5 másodperccel azelőtt, hogy egy óriási feminista felirat előtt áll

...csak a tested révén értékesé tenni magad nem hangzik nagyon feministának.

A kritikákra érkezett első válaszolók pedig Palmer álláspontjához hasonló kijelentéseket tettek:

A feminizmus arról szól, hogy a nők azt teszik, amit akarnak, és nem azt, mai mások akarnak. Ha rúdon táncol, ha nem, ha ajtót nyit egy férfinak, vagy átmegeg egy ajtón, ami egy férfi kinyitott... ő dönt.

A lekurvázás nem hangzik igazán feministának nekem.

A további kommentek fő témája is ez a kérdés maradt, és a vita a második és a harmadik hullám nézőpontjainak ütköztetése mentén folyt tovább. A Beyoncé mellett érvelők például arra a harmadik hullámra jellemző évrre hivatkoztak, hogy a női szexualitás elsősorban a női önkifejezés eszköze: “A feminizmus az elnyomás minden formájának megszüntetéséről szól, hogy Beyoncé és mások megszegés nélkül megjeleníthessék a nemiségüket.” Azaz, felfogásuk szerint a női előadók munkája, megjelenése, döntéseik szabad választásuk (lenne), és a feminizmus célja biztosítani a nőknek a választás lehetőségét és tiszteletben tartani azt. Mivel a kép a születésszabályozással foglalkozó Planned Parenthood Action oldalán jelent meg, ez a felfogás nem meglepő.

Figyelemreméltó viszont, hogy a kritikák olyan érvekre is hivatkoztak, amelyeket a második hullám feministái mondanának:

... valóban a szabad akarat megnyilvánulása-e, ha a lányokat a születésük napjától azzal bombázzák, hogy mit várnak tőlük;

a rúdtáncolás olyan nő szimbóluma, aki táncol a férfinak, hogy megkaphassa az odadobott pénzt;

... annyira bántó, hogy a szex az egyetlen, amivel a nők megerősítve – hatalommal felruházva érzik magukat a mai popkultúrában. Mi a helyzet a feminista tudósokkal, írókkal, politikusokkal, vezéregazgatókkal, stb.?

E hozzászólások a személyes önkifejezést körülvevő társadalmi intézményekre mutatnak rá, a kritikátlanul elfogadott társadalmi elvárásokra, amelyek korábbi, patriarchális nemi szerepeket visznek tovább, illetve arra, hogy a férfiak továbbra is aránytalanul nagy részét foglalják el a társadalom vezető pozícióinak.

Összegzés és következtetések

Nem gondoljuk, hogy Cyrus és O’Connor vitája vagy a rajongók vitája értelmezhető lenne pusztán generációs konfliktusként, ahogy Redman (2014) sugallja, hivatkozva Anna Holmes-ra, a *Jezzebel* feminista blog alapítójára is — még ha az O’Connor–Cyrus vitában ennek is volt szerepe. Megmutattuk, hogy a feminizmuson belüli viták, mindenekelőtt a második és a harmadik hullám vitájának ismerete, további fontos támpontot ad a nők zeneipari helyzetére vonatkozó érvek és álláspontok áttekintéséhez.

Mindenemellett ezek az álláspontok számunkra aokkal inkább egymást kiegészítő szempontoknak tűnnek. A harmadik hullám nemcsak kiterjesztette az amerikai, fehér, középosztálybeli heteroszexuális nők társadalmi elnyomás elleni küzdelmét más kirekesztett csoportokra, nemcsak nagyobb hangsúlyt adott a személyes és mindennapi tereknek és cselekvéseknek, ahol és amelyekben a feministák változást akarnak és képesek elérni, hanem új megközelítést is adtak a feminista mozgalom saját álláspontjának létrehozásához. A pluralizmus és az egyéni döntések tiszteletben tartása nemcsak személyes, hanem társadalmi szintű programként is érvényesek a harmadik hullám képviselői számára. „Az emberi vakság fenti formáinak [a rasszizmusnak, a szexizmusnak, a heteroszexizmusnak és a homofóbiának] ugyanaz a gyökere — annak a felismerésére való képtelenség, hogy a különbség egy dinamikus emberi erő, amely inkább gazdagítja mint fenyegeti körülhatárolt 'én'-t, ha vannak közös célok.” írja Audré Lorde (Lorde 1984, 45).

Ugyanakkor a második hullám aktivistáinak társadalmi diagnózisai sok tekintetben ma is helytállóak. A társadalom vezető pozícióit a világ országainak túlnyomó részében lényegesen kisebb arányban töltik be nők, mint férfiak, a nőknek jellemzően továbbra is választaniuk kell a gyermekvállalás és a karrier között (Slaughter 2012), és átlagosan minden harmadik nőt ér fizikai és/vagy nemi erőszak az élete során (*Unwomen.org* 2013). Ezek a problémák jelentős részben összefüggenek azzal a gazdasági rendszerrel, amely anyagi háttérrel és társadalmi elfogadottságot biztosít a nők szexualitását áruba bocsátó tevékenységeknek, mint a legálisnak tekintett prostitúció, a pornóipar, és (részben) a populáris zeneipar. A zeneipar esetében például meghatározó, hogy a piaci koncentráció a digitális szoftverformátumokhoz és a digitális zene-eladáshoz fűzött demokratizációs remények ellenére ma is egyre növekszik: Mark Mulligan (2014) friss adatok nyomán nem egyszerűen sztárrendszerként, hanem “Superstar Artist Economy”-ként írja le a zeneipar gazdasági struktúráját, amelynek jellemzője, hogy a rögzített zenéből származó jövedelmek 77%-a (digitális előfizetéseknél pedig a 79%-a) jut az előadók 1%-ára. Ez a szupersztár popelőadóknak az a kategóriája, amelybe Beyoncé és feltehetőleg Miley Cyrus is beletartozik. A szupersztár-rendszerben a kiélezett verseny a kockázatcsökkentést követeli, amely pedig egyszerű, jól bevált stratégiákat kíván. Ez nem éppen kedvező környezet a Palmer által emlegetett játéktér bővülésének.

A fentebb bemutatott viták is mindenekelőtt emiatt, vagyis gazdasági velejáróik és következményeik miatt súlyosak és nehezen megoldhatók. Ezek a rendszerszintű társadalmi és gazdasági problémák azonban nehezen ragadhatók meg a harmadik hullám megközelítéséből. Sőt, a megerősítő,

“képes vagy rá csajszí” típusú üzenetekkel teli környezet akadályt is jelenthet a nőket érő rendszerszintű kirekesztésből fakadó problémák kimondásában és kezelésében (Pomerantz et al. 2013). Mindenesetre a fentiek alapján a populáris kultúrában folyó, feminizmus körüli aktuális viták kapcsán megerősítjük azt a megfigyelést, hogy jellemzően szembekerül egymással egy második és egy harmadik hullámhoz köthető álláspont (pl. White 2013; Redman 2014), és ez a vita várhatóan és remélhetően a következőkben is folytatódni fog.

Felhasznált irodalom

- Bayton, Mavis. 1998. *Frock Rock: Women Performing Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Calnan, Denise. 2013. okt. 2. “[Miley Cyrus admits Dubliner Sinéad O’Connor inspired for latest video](#).” *Independent.ie*. 2015. jan. 21.
- Cohen, Sara. 1997. „Men making a scene. Rock music and the production of gender.” In Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. . New York: Routledge, 17-36.
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. “[Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics](#)”. *University of Chicago Legal Forum*, 139–67.
- Dowd, Timothy J., Liddle, Kathleen & Nelson, Jenna. 2004. „Music festivals as scenes: Examples from serious music, womyn’s music and skatepunk.” In Andy Bennett & Richard A. Peterson (eds) *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 149-167.
- Dyer, Richard. 1991. „A Star Is Born and the Construction of Authenticity.” In Christine Gledhill (ed.) *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge, 132-140.
- Freeman, Nicole. 2007. „[Riot Grrrl: The Feminism of a New Generation](#).” 2015.01.13. Personal blog hosted at www.mtholyoke.edu.
- Frith, Simon & McRobbie, Angela. 1990 [1978]. „Rock and sexuality.” In Simon Frith & Andrew Goodwin (eds) *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge, 313-332.
- „[Highlights](#)” *NOW.org*. 2015. jan. 21.

- The Huffington Post*. 2013. okt. 14. „[Gloria Steinem speaks out about Miley Cyrus, ends the debate forever](#).” 2015. jan. 21.
- Lawless, Jennifer L. & Fox, Richard L. 2012. [Men Rule. The Continued Under-Representation of Women in U.S. Politics](#). Washington, DC: Women & Politics Institute.
- Lorde, Audre. 1984. „Scratching the Surface: Some Notes on Barriers to Women and Loving.” In *Sister Outsider. Essays and Speeches*. Berkeley: Crossing Press, 45-52
- Leonard, Marion. 2007. *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Aldershot: Ashgate.
- Leyshon, Andrew. 2012 [2001]. „Idő - tér (és digitális) sűrűsödés: szoftverformátumok, zenei hálózatok és a zeneipar újjászerveződése.” Ford. Sántha Ágnes. *Replika* 78, 45-76.
- Marcus, Sara. 2010. *Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Revolution*. New York: Harper Collins.
- McCarthy, Kate. 2006. „Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality and Gender Construction in Women’s Rock Music.” *The Journal of Popular Culture* 39:1, 69-94.
- Millet, Kate. 1968. *Sexual Politics*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Mulligan, Mark. 2014. [The Death of the Long Tail. The Superstar Music Economy](#). 2015.01.13. Webpage: *Promus.dk*.
- National Organization for Women (N.O.W.). 1966. *Statement of Purpose*.
- Negus, Keith. 1997. „Sinéad O’Connor: Musical Mother.” In Sheila Whiteley (ed.) *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*. New York: Routledge, 178-190.
- Nicholson, Rebecca. 2013. nov. 7. “[Cher: ‘Women have always been sex objects and always will be’](#).” *TheGuardian.com*. 2015. jan. 21.
- Now.org. 2015. <http://now.org/about/history/highlights/>
- O’Connor, Sinéad. 2013. okt. 2. “[Open letter to Miley Cyrus](#).” *Entertainment Weekly*. 2015. jan. 21.
- Palmer, Amanda. 2013. okt. 3. “[An open letter to Sinéad O’Connor, re: Miley Cyrus](#).” *Blog.amandapalmer.net*. 2015. jan. 21.
- Peraino, Judith. 2001. „Girls with Guitars and Other Strange Stories.” *Journal of the American Musicological Society* 54:3, 692-709.

- [Planned Parenthood Action](#). 2015. Facebook post.
- Pomerantz, Shauna, Rebecca Raby, & Andrea Stefanik. 2013. „Girls Run the World?: Caught between Sexism and Postfeminism in School.” *Gender & Society* 27:2, 185-207.
- Presidential Commission on the Status of Women (PCSW). 1963. [American Woman. Report of the President's Commission on the Status of Women](#). Washington: For sale by the Superintendent of Documents, U.S. Govt. Print. Off. Available: *Hathi Trust Digital Library*.
- Redman, Claire. 2014. máj. 2. „[Beyonce and the Many Faces of Feminism](#).” *Medium.com*. 2015. jan. 21.
- Rodgers, Tara. 2010. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham and London: Duke University Press.
- Rose, Rebecca. 2013. nov. 3. „[Dolly Parton will not tell Miley Cyrus to stop doing anything](#).” *Jezebel*. 2015. jan. 21.
- Schilt, Kristen. 2003. „'A little too ironic': The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Maintream Female Musicians.” *Popular Music and Society* 26:1, 5-16.
- Selby, Jenn. 2014. márc. 6. „[Lily Allen: 'The word feminism shouldn't even be a thing anymore'](#).” *Independent.co.uk*. 2015. jan. 21.
- Slaughter, Anna-Marie. 2012. „[Why Women Still Can't Have It All](#).” *The Atlantic*.
- Stoeffel, Kat. 2014. okt. 9. „[bell hooks was bored by 'Anaconda'](#).” *NYMag*. 2015. jan. 21.
- Sweney, Mark. 2013. okt. 15. „[Charlotte Church: pop wants women 'sex objects that appear childlike'](#).” *TheGuardian.com*. 2015. jan. 21.
- The Guardian*. 2013. „[Sinéad O'Connor's Open Letter to Miley Cyrus](#)”.
- The Sydney Morning Herald*. 2013. okt. 8. „[Annie Lennox weighs in on Miley Cyrus debate: 'Highly styled pornography'](#).” 2015. jan. 21.
- VH1.com*. 2013. jún. 5. „[Robin Thicke On His Controversial 'Blurred Lines' Video: 'I Just Wanted to Break Every Rule'](#).” *WH1+Music*.
- Walker, Rebecca. 1992. „Becoming the Third Wave.” *Ms. Magazine*.
- White, Theresa Renee. 2013. „Missy 'Misdemeanor' Elliott and Nicki Minaj. Fashionistin' Black Female Sexuality in Hip-Hop Culture—Girl

Power or Overpowered?” *Journal of Black Studies* September 44: 6 (September), 607-626.

Wilkinson, Sophie. 2014. máj. 2. „[#NoMoreTerry boycott peaks as Terry Richardson ‘corrects’ assault allegations.](#)” *The Debrief*. 2015. jan. 21.

UNwomen.org 2013. „[Facts and Figures: Ending Violence against Women.](#)” UNwomen.org.

Hivatkozott felvételek

Allen, Lily. 2014. “Hard Out Here.” *Sheezus* [LP]. Parlophone.

Cyrus, Miley. 2013. “Wrecking Ball.” *Wrecking Ball* [single]. RCA Records.

DiFranco, Ani. 1998. “Little Plastic Castle.” *Little Plastic Castle* [LP]. Righteous Babe.

Knowles, Beyoncé. 2014. “***Flawless.” *Beyoncé* [LP]. Parkwood Entertainment and Columbia Records.

Reddy, Helen. 1972. “I Am Woman.” *I Am Woman* [single]. Capitol Records.

Thicke, Robin featuring T.I. and Pharrell Williams. 2013. “Blurred Lines.” *Blurred Lines* [single]. Star Trak Entertainment and Interscope Records.

Three 6 Mafia. 2005. “It’s Hard Out Here for a Pimp.” *Hustle & Flow Soundtrack* [LP]. Atlantic Records and Grand Hustle.

Hivatkozott videoklipek és filmek

[Beyoncé Full Performance at MTV VMA 2014.](#) 2014.

„[Blurred Lines.](#)” 2013. Rend. Diane Martel.

„[Defined Lines.](#)” 2013. Prod. Law Revue.

„[Hard Out Here.](#)” 2013. Rend. Christopher Sweeney.

The Punk Singer. 2013. Rend. Sini Anderson. Opening Band Films.

Chimamanda Ngozi Adichie. 2013. „[We should all be feminists.](#)” *TEDxEuston.*

„[Wrecking Ball.](#)” 2013. Rend. Terry Richardson.