

PETTER DYNDAHL

KULTURENS XEROX-GRAD ELLER REMIXET AUTENTISITET?

GJENBRUK OG ORIGINALITET I HIPHOP OG SAMPLINGKULTUR

Summary

The Xerox-degree of Culture or Authenticity Remixed?
Re-use and Originality in Hip Hop and Sampling Culture

In this article, my intention is to address aesthetic and cultural aspects of phenomena and practices like hip hop and sampling culture, reflecting a variety of theoretical perspectives. As an introduction, a historical angle to the questions of authenticity and originality of artistic utterances is applied. The point is being made that the romantic concept of the individual, creative artist has been carried on both by Th. W. Adorno's modern philosophy as well as by the apparently postmodern, yet disillusioned, thinking of Jean Baudrillard – 'the Xerox-degree of culture' is a term coined by the latter. On the contrary, Walter Benjamin's classic essay on the work of art in the age of mechanical reproduction seems to maintain a more nuanced view of the relation between re-use and origin.

Celebrated rap artist Eminem's well known song «Stan» serves as an example throughout the article; first related to Bolter and Grusin's notion of remediation in contemporary media culture, subsequently as an illustration of different comprehensions of intertextuality, as this idea undergoes a thorough discussion enlightened by the writings of Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes and Gérard Genette, followed by perspectives from feminism, postcolonialism, media theory, and popular music research. The article points out an important distinction between Kristeva and Barthes' understanding of intertextuality as a dialogical principle of existence, and how scholars like Genette, Henry Louis Gates, Jr. and John Fiske take interest in it as a conscious, artistic strategy and rhetorical means.

Finally, the article indicates an open conclusion, by discussing philosophical conceptions of copy versus original; authenticity versus imitation, with reference to Richard Rorty's ironic interpretation of Western metaphysics and Jacques Derrida's deconstruction of binary oppositions as tied together in paradoxal discourses within which differences mutually signify each other. The ambiguous notion of 'remixed authenticity' might, in that respect, represent an adequate description of the present cultural, and mediated, state.

Innenfor de fleste kunstarter kan man gjenfinne tenkesett og handlemåter som dreier seg om å gi betydning til estetiske og sosiokulturelle forestillinger om enten det originale eller det ekte ved kunstverk og estetiske ytringer. I mange tilfelle kan slike diskurser spores tilbake til en romantisk kunstforståelse. Ideen om den ubegrensede individuelle skaperkraft og uttrykksevne er rotfestet i et slikt syn; i en oppfatning av kunstneren som nyskapende geni – eksempelvis en Ludwig van Beethoven, slik han overskred etablerte regler og konvensjoner i et dypt personlig og originalt uttrykk – som samtidig viderefører den autoriserte tradisjonen eller forarbeider annet autentisk kulturgods.

På Beethovens tid ble musikken oppfattet som den mest romantiske kunstarten fordi den bar essensen av sitt uttrykk i seg selv, uten å være avhengig av språket eller andre utenommusikalske instanser. Det at musikk gir tilgang til det som ligger bortenfor hva som lar seg uttrykke rasjonelt, gjør det tilsynelatende mulig å etablere kontakt med en grunnleggende metafysisk dimensjon ved tilværelsen, for eksempel slik Thomas Mann i romanen *Doktor Faustus* lar musikk læreren Wendell Kretzschmar beskrive Wagner og hans verk for den vordende komponisten Adrian Leverkühn og hans venner:

Hos ham hadde alle tings begynnelse sin musikk: Opphavets musikk var det, og også musikkens opphav, det strømmende Rhin-dyps Ess-durtreklang, de syv primitive akkordene som gudenes borg var bygget opp av, som var de kyklopiske stenblokker av urfjellet. Åndrik i den store stil hadde han presentert musikkens myte sammen med verdens myte og skapt et apparat av sinnrik samtidighet ved å knytte musikken til tingene og la dem uttrykke seg gjennom musikk. (Mann 1976: 60)

Ved siden av å skape en viss konnotasjon til pythagoreiske ideer om musikkens betydning i kosmos, viser dette også tilbake til den romantiske folkemusikkforståelsen blant andre Herder hadde framholdt mot slutten av 1700-tallet. Her ble folkevisen sett på som genuint uttrykk for nasjonens myte eller ånd, slik den forutsettes å springe spontant og ubevisst fram fra *das Volk*. Det omfattende arbeidet med innsamling av folkekultur som ble utført på 1800-tallet, danner som kjent en viktig materiell forutsetning for nasjonalromantikken. Men selv om det kollektive, anonyme *Folket* forvalter en autentisk kulturell urkilde, er den raffinerte lutring som bare det særlig begavede kunstnerindividet formår å tilby, helt nødvendig. I nasjonalromantikken selv bilde handler det da heller ikke om å gjenbruke folkekultur, men snarere om å foredle og fullbyrde et i utgangspunktet ufordervet, men også relativt ukultivert råstoff. Det gjaldt eksempelvis *at*

stille Melodien paa Benene, slik samleren og komponisten Catharinus Elling så sent som ved begynnelsen av det 20. århundre formulerte betydningen av komponistenes estetiske – snarere enn etnografiske – innsats for blant annet å «normalisere» ikke-tempererte intervaller og irregulære metriske forhold i innsamlet norsk folkemusikk.

Romantiske forestillinger om originalitet og autentisitet blir på mange måter videreført i modernismen. Adornos kunstfilosofi representerer i så måte et viktig bidrag til modernismens estetiske selvforståelse. I *Philosophie der neuen Musik* (1958) blir denne kunstretningens kvaliteter – anskueliggjort ved Schönbergs nyskapende tolvtoneteknikk – distingvert i forhold til Stravinskys gjenbruk av musikkhistorisk materiale for å forsøke å skape ny orden etter tonalitets og funksjonalitetens sammenbrudd. Etter Adornos oppfatning innebærer Stravinskys løsningsforslag en forenklet mal, som bare henviser til en illusorisk, og ideologisk, utvei. Modernismen betrakter kunst- og kulturhistorien som en lineær utvikling, hvor individets frigjøring er det teleologiske mål. I dette perspektivet fører det å vende seg mot fortiden, dens former og verker – slik Stravinsky og neoklassisismen gjør – til regresjon. Adorno hevder at Stravinsky i realiteten kun bidrar til å restaurere forgangne uttrykksformer, noe som gjør musikken – for eksempel i tilfellet *Petrusjka* – like naiv som en billig detektivroman og derved våpendrager for massekulturen; en kultur som ikke tilkjennes noen som helst progressiv betydning eller verdi.

Modernismens lineære historieoppfatning og innebygde utviklingsoptimisme motsvares på ett nivå også av de vyer naturvitenskapens og teknologiens muligheter skaper i forhold til samfunnsutviklingen. Hos etterkrigskomponister som Stockhausen og Xenakis representerte den nye elektroakustiske og etter hvert digitale teknologien forhåpninger om utvidet materialetilgang, men på samme tid innfridde teknologien like mye modernistiske ambisjoner om økt *kontroll* med komposisjonsmaterialet. Arnfinn Bø-Rygg hevder at det har foregått en rasjonaliseringstendens i modernismen, som gjør at kunsten følger en parallell bane til vitenskapen. På den måten vil den kunsten som oppfattes som den mest avanserte, pålegge seg selv å opprettholde det nivået som er nådd og endog drive utviklingen videre:

Det er dette som for alvor slår gjennom med det estetisk moderne, og gjør at modernismen tendensielt kan betraktes som en *tiltagende materialbeherskelse*, som fremfor alt innebærer tiltagende grad av formalisering, konstruksjon, abstraksjon. (Bø-Rygg 1995: 91)

Modernismen forstår det estetiske nivået den refererer til som en gitt, internasjonal standard, og derved defineres alt annet som perifert og provinsielt. Denne tilbøyeligheten til å oppfatte estetikkens eneste rette utviklingskurs som en forpliktelse overfor immanente «lovmessigheter», svarer til Adornos perspektiv på musikkhistorisk utvikling, hvor han forstår det musikalske materialet som bærer av en utviklingslogikk som komponistene må bidra til å fullbyrde. Den tiltagende rasjonaliseringen og formaliseringen som har ført fra fritonalitet til dodekafoni og videre til seriell musikk, tolkes ut fra en slik synsvinkel som en irreversibel prosess. Kunstnerne står altså overfor to normative pålegg: På den ene siden skal komposisjonene på originalt vis drive utviklingen videre mot *das nie Gehörte*. I tillegg må verkene være autentiske i den forstand at de bidrar til å knytte fortid og framtid sammen på en genuin progressiv måte.¹

I dette lyset framstår populærkulturen selvsagt som suspekt. Adorno hevder i essayet «Om kulturindustri» (1963) at denne tilvirker produkter som er skreddersydd for massekonsumpsjon, som devaluerer kunstopplevelsen og som sløver forbrukernes kritiske evner. Ved siden av kulturindustriens manipulerende og totalitære trekk, holder han også fram det uniforme og konforme ved dens produkter; altså nærmest motsatsen til idealene om originalitet og autenticitet.

En samtidig kunst- og kulturteoretiker som oppebærer et noe mer nyansert syn, er Walter Benjamin. I sitt betydningsfulle essay «Kunstverket i reproduksjonsalderen», først utgitt i 1935, hevder han at unike kunstverk – for eksempel et maleri, en teaterforestilling eller en konsertframføring – er i besittelse av en spesiell kvalitet eller *aura*, som går i oppløsning når kunstverket reproduseres – slik det skjer med fotografiet, filmen og fonogrammet. Kunstverkets *aura* defineres som: «en unik framtrødelse av det fjerne, så nært dette kan komme,» (Benjamin 1991: 41) og utgjør det enkeltstående, ekte og autentiske ved det. Selv om dette altså svinner hen i kopien, vil ikke Benjamin – som Adorno tenderer mot å gjøre – avskrive enhver verdi ved teknisk produserte kunstformer i forhold til originale verk. Isteden påpeker han at det fins kunstverk med og uten *aura*.

Benjamin lanserer videre begrepsparet *kultverdi* og *utstillingsverdi*. Et kunstverks kultverdi er nært forbundet med dets *aura*, og begrepet viser

¹ Frederik Pio (2005) hevder i en stort anlagt avhandling om musikalitetsbegrepets vitenskapshistoriske tilsynekomst blant annet at bakom Adornos rasjonalisering og formentlige vitenskapeliggjøring av musikkhistoriske «lovmessigheter»: «[...] er det som om at den gamle metafysik blot modulerer eller transformerer sig. Der bliver hældt gammel vin på ny flasker.» (ibid.: 339)

til den opprinnelige måten å integrere et kunstverk i tradisjonssammenheng gjennom å gjøre det til gjenstand for en kultus: «Det ekte kunstverkets unike verdi har sitt grunnlag i ritualet der det hadde sin opprinnelige og første bruksverdi.» (ibid.) I nyere tid er kultverdien neglisjert til fordel for utstillingsverdien på grunn av at nye teknologier har gjort det mulig å mangfoldiggjøre kunstverkene, noe som blant annet har ført til kollektive resepsjoner og økt omfang av estetisk produksjon og konsumpsjon. Benjamin ser imidlertid også positive sider ved dette, blant annet at samfunnsmessige holdninger til kunst endres: «Muligheten for å reproducere kunstverket teknisk forandrer massens forhold til kunsten. Den forstokkete holdning som møter f.eks. en Picasso, slår om i en progressiv holdning når det gjelder f.eks. Chaplin.» (ibid.: 55) Dermed åpner det seg også nye muligheter til å bruke reproduksjonsteknologiene i et politisk prosjekt. Og slik stiller Benjamin seg betraktelig mer anerkjennende overfor kulturindustrien enn for eksempel Adorno, selv om han altså fraskriver dens reproduserte ytringer noen auratisk status.

En like velvillig holdning til kopieringstendensene i våre dagers medievirkelighet er vanskeligere å finne hos en tilsynelatende postmoderne tenker som Jean Baudrillard, selv om han har markert påtakelig interesse for nettopp populær- og mediekulturelle fenomener. Baudrillards noe desillusjonerte posisjon innebærer at han betrakter vestens kultur som en *techno*-kultur hvor kunstverket er blitt tegn for teknologien, ikke omvendt. Den manglende auraen fører til en kulturell tilstand preget av ulike ordener av *simulacra* – kopier uten original, som er Baudrillards (1983) fortolkning av ustabiliteten mellom tegnene som representasjoner for en reell verden og som en egen, selvtilstrekkelig dimensjon ved det senmoderne mediesamfunnet.² Denne situasjonen ledsages dessuten av at enhver, ved hjelp av medier, informasjons- og kommunikasjonsteknologi, potensielt framstår som kreativ, noe som forringer kunstverkets status. Slike gjennomgripende sosiale og kulturelle utviklingstendenser fører i Baudrillards forståelse til en tilstand han betegner som *transestetisk*, og som består i: «[...] æstetiseringen af verden, i dens kosmopolitiske iscenesættelse, i dens billedgørelse og i dens semiologiske organisation.» (1988:

² Ifølge Baudrillards nesten ekstreme kultur- og medieforståelse preger teknologien vår tid på en måte han karakteriserer som *hyperreell*, hvor det evige flimmeret av tegn som bare viser til nye tegn har ødelagt all egentlig mening. Det hyperreelle framstår på et vis som mer virkelig enn virkeligheten, men representerer snarere en pseudovirkelighet, eksemplifisert ved medieframstillingen av Gulfkrigen i 1991 som et dataspill (Baudrillard 1995).

23) Dagens kunstneriske produksjonsvilkår – hvor eksempelvis musikere uten noen formal eller instrumental fagutdanning kreerer musikk ved å resirkulere digitale samples av eksisterende innspillinger i stadig nye techno- og hiphop-sammenhenger – framstår dermed som inkarnasjonen av det han betegner som: «[...] tegnenes ynglen i det uendelige og genbruket i det uendelige af fortidige eller nuværende former (kulturens Xerox-grad).» (ibid.: 22) Baudrillard hevder altså at det har funnet sted en allmenn estetisering av kulturformene gjennom blanding av alle kulturer og stiler, samtidig som de estetiske produktene har mistet sin kulturelt fastsatte verdi. På kunstområdet finner han derfor ikke lenger noen gyldige bedømmelseskriterier:

Eller – for at benytte en mere økonomisk metafor – ikke længere noen guldmøntfod for den æstetiske dom eller for det æstetiske behag. [...] «Værkerne» (i det omfang man endnu kan kalde dem noget sådant) udveksles ikke mere, hverken indbyrdes eller til en henvisningsfast værdi; de besidder ikke længere den hemmelige meddelagtighed, der udgør en kulturs styrke. [...] Der gives en ynglen af værker og objekter, af kunstneriske former og begivenheder uden noget forhold til en bedømmelse, ligegyldige over for en hvilken som helst formålstjenlighed, bortset netop fra den rene differentieringstvang, dvs. fra det kulturelle modeimperativ. Her er der intet, der motsiges, intet der udelukkes: [...] Og værkernes indbyrdes ligegyldighed bestemmer vor ligegyldighed over for dem alle. Det er faktisk netop fordi alle disse tendenser ikke længere besidder noget eget geni, at de kan sameksistere i det samme kulturelle rum, og det er netop fordi de i oss vækker en dyb likegyldighed, at vi kan betrakte dem samtidig. (ibid.: 22f)

Tapet av aura framstår som et grunnleggende problem for Baudrillard. Hans nærmest karikerte karakteristikk er tankevekkende, men også betegnende for en langt på vei moralistisk holdning som støtter seg på et klassisk fastlagt og entydig kunstbegrep – og sånn sett minst like romantisk-modernistisk som postmoderne. Dermed faller han inn i en toneangivende estetisk tradisjon og tilbøyelighet til å anse gjenbruk som en temmelig suspekt kategori.³

På dette stadium i framstillingen er det imidlertid på sin plass å fokusere et fenomen som ved første øyekast kan synes å materialisere Baudrillards forestilling om altomfattende estetisering og etterligning. Artisten Eminem har på mange måter et eksploaterende forhold til svart hiphop-kultur, og har gjort den kommersielt fordøyelig for et hvitt,

³ Et credo som faktisk også finner sine kvasi-romantiske uttrykk innad i den populærkulturen som hos de hittil omtalte filosofene på mange måter er å betrakte som den tiltalte. Svært mange rockemusikere ser for eksempel med stor skepsis og liten anerkjennelse på hva de «heterodokse» (Bourdieu 1984) datamusikerne representerer.

internasjonalt publikum i en grad man nesten må tilbake til Elvis Presley for å finne adekvat sammenligningsgrunnlag for. I tillegg har han maktet å regissere og formidle det man gjerne kan karakterisere som et simulert, transestetisk univers, hvor faktiske og fiktive relasjoner mellom sfærene levd liv og musikalsk, litterær og filmatisk dramaturgi settes i kontinuerlig, semiotisk spill med hverandre. Dette gjør han blant annet ved å iscenesette sin egen framtrede ved hjelp av diverse alter ego-skikkelser: *Eminem* er den kommersielle artisten og dyktige rapperen, som gjennom år har perfektionert sine håndverksmessige og kunstneriske ferdigheter. Selv sier han at figuren *Slim Shady* – en tegneserieaktig karikatur som gjerne sprader rundt på scenen iført ansiktsbeskyttelse og motorsag – har vært en nødvendig skikkelse å iføre seg for å våge å øse av sine personlige, biografiske kilder i den grad at han har gjort det til gjennomgangstema for uttrykket sitt (Ankeny og Torreano u.å.). Denne biografien forvaltes igjen av privatpersonen *Marshall Mathers*, som ser ut til å ha et uuttømmelig reservoar av ulykkelige barndomsminner, omsorgssvikt, mishandling og mobbing, rus og kriminalitet, død og elendighet å tappe fra – slik det også har vært inspirasjonskilde for hovedkarakteren *Jimmy Smith, Jr.* – eller «Rabbit» – i filmen *8 Mile* (2002), som er løselig bygd på hans oppvekst i Detroit. Eminem har dermed gjort det til en utstudert øvelse å iscenesette en «faksjonsfigur» bestående av både faktiske og fiktive biografiske trekk, ikke ulikt den type utforskning og rekonstruksjon av identiteten og selvet det har blitt vanlig å tematisere i elektroniske rollespill eller nettbaserte *chat rooms*.

Dette tematiseres i andre potens i hans kjente låt «Stan» (2000a), der Eminem benytter en etablert brevlitterær sjanger som sjablon for å utpense en nærmest klassisk tragedie hvor hovedpersonen til slutt går under som offer for sin lidenskap, og i tillegg drar med seg omgivelsene i fallet. Fortellerstrukturen i «Stan» gir dramatisk form til en tilbakevendende framtoning i medie- og populærkulturen: den hengivne, for ikke å si besatte, *fan* – i dette tilfellet *Stan*. Låtens litterære tema er denne karakterens ambivalente binding til sitt idol – Slim Shady, alias Eminem. Det transestetiske – i enhver retning – blir uttrykt narrativt ved Stans manglende evne til å sortere eller distingvere mellom ulike virkelighets- og medie-dimensjoner, idet opphavsmannen (altså Eminem) lar ham referere til andre låter av seg selv (som den anerkjente artisten Eminem), til Stans «eget liv» (som litterær skikkelse i Eminems tekstunivers), så vel som til faktiske hendelser i Marshall Mathers' liv.

Remediering

Karakteren Stan er åpenbart et produkt av mediens allestedsnærværende og stadige refleksjon av seg selv og sine relasjoner til andre medier. Skikkelsen gjennomskuer imidlertid ikke medieringen av idolet sitt: at Eminem/Slim Shady er iscenesatte roller. Mediens framstillingsformer og «det virkelige liv» har tydeligvis gått i ett for Stan.

Medieforskerne Jay David Bolter og Richard Grusin (1999) har utviklet begrepet *remediation* for å synliggjøre det de forstår som en dobbel logikk innen dagens mediekultur, hvor det skjer en markant økning av digital mediering samtidig som mediene tendensielt framstår som mer og mer transparente: «Our culture wants both to multiply its media and to erase all traces of mediation: ideally, it wants to erase its media in the very act of multiplying them.» (ibid.: 5) Denne dobbeltheten uttrykker de i begrepsparet *immediacy* eller umiddelbarhet, og *hypermediacy* eller hypermedialitet.

Med termen *immediacy* forstår Bolter og Grusin at mediene framtrer som nøytrale eller transparente filtre mellom ulike virkelighetsdimensjoner. I forhold til digital teknologi kan dette knyttes til utvikling av perfektionerte grensesnitt, avansert interaktivitet samt virkelighetstro simulasjoner. Bolter og Grusin viser hvordan fotorealistisk computergrafikk og -animasjoner, interaktive nyhetsnettsteder, *live webcams* og lignende fenomener bidrar til at grensesnittet mellom bruker og medium: «[...] would be one that erases itself, so that the user is no longer aware of confronting a medium, but instead stands in an immediate relationship to the contents of that medium.» (ibid.: 24) Men de digitale mediens tendensielle gjennomsiktighet har også smittet tilbake på tradisjonelle medier, som forsøker å gjenerobre status i forhold til standarder som settes av de nye digitalteknologiene. For å bruke fjernsynet som eksempel, vil alle former for deltaker- og reality-TV – fra meningsmåling og innringing, via skjult kamera- og politietterforskningsprogrammer til *The Osbournes* eller *Big Brother* – innebære en hang til å viske ut skillet mellom levd og mediert liv.

Bolter og Grusin er mest opptatt av visuelle medier, men i forhold til nyere populærmusikalsk utvikling – eksempelvis innenfor hiphop – peker Anne Danielsen (2002) på at samplingteknologien både har gjort det mulig og vanlig å trekke inn alt tenkelig lydmateriale og bruke det i låtsammenheng.⁴ Ved siden av musikalske samples, dreier det seg nemlig ofte også om et «dokumentarisk» soundtrack av gatestøy, politisirener og TV-

⁴ Se også Danielsens artikkel i herværende utgivelse.

programmer som gjør at musikken peker på og kommenterer livsverdenen den springer ut av. Danielsen hevder – i forbindelse med Public Enemys samplingpraksis – at det er som om:

[...] *skillet* mellom dokumentarisk og musikalsk mening er i ferd med å gå i oppløsning. Verbale ytringer deverbaleres og underordnes den musikalske konteksten. Den estetiske bruken overstyrer ofte den originale semantiske meningen: tale blir ren lyd. De klare politiske uttalelsene som omgir de rytmiske collagene, gjør på den annen side at lydene og sammensetningen av lyder får en ny mening som overskrider den nye musikalske konteksten. På en måte er det som om samplene «reaktiveres»: det dokumentariske materialet peker mot den virkeligheten som de er hentet fra, samtidig som de kommenterer den. En konsekvens av dette er at musikken ikke først og fremst fremstår som et estetisk anliggende med det poenget å etablere en egen musikalsk virkelighet med et eget materiale og egne regler for hvordan dette er utformet (selv om den åpenbart, og kanskje til og med primært, er nettopp det), men som en rapport fra virkeligheten. Man får følelsen av at musikken handler om, nærmest presenterer, livsverdenen slik den er. (ibid.: 151f)

Også i Eminems «Stan» benyttes et rikt utvalg av kommenterende og «tonemalende» lydmateriale: værlyder, skrik, bilkjøring, -krasj, nyhetsreportasje og lignende – elementer som i tillegg til å understøtte dramaturgi og narrativitet også bidrar til hiphopens tradisjonelt «skitne» sound, preget av støyelementer, knitring etc. Dessuten gjøres låten – og dens medieringsformer – mer gjennomiktig(e) ved, som nevnt, å referere til annen musikk, til artisten Eminems egen diskografi, så vel som til den sivile opphavsmannen Marshall Mathers' biografi. Dermed beveger vi oss over i den *hypermedialiteten* Bolter og Grusin påpeker.

I denne sammenheng viser *hypermediacy* til to utviklingstrekk. For det første tendensen til at et mediefenomen gjerne antar flere og multimediale eller multimodale former som peker tilbake på hverandre: Låt blir til video, film har gjerne med (promo)låter; typisk for amerikansk film- og musikkindustri – som er intimt sammenvevd – er at film kan markedsføre platesalg og musikk kan promovere film, noe som igjen gjerne fører til spin-off-produkter som TV-serier, dataspill og så videre. Det er derfor helt i pakt med normaltendensen når «Stan» også fins i en påkostet videoversjon (Eminem 2000b). Det andre interessante aspektet ved hypermedialitet kan i en slik kontekst knyttes til begrepet *intertekstualitet* – at «teksten» i utvidet betydning viser til og i noen tilfeller kommenterer andre tekster.

Intertekstualitet og samplingkultur

Begrepet intertekstualitet stammer fra Julia Kristevas terminologi, slik den ble utviklet fra «det bakhtinske dialogiske prinsipp» i hennes framstilling av Mikhail M. Bakhtins litteraturteori og språkfilosofi for et vestlig publikum.⁵ Bakhtins (1986) doktrine er at språklige ytringer alltid har innskrevet i seg sosiokulturelle og kontekstuelle dimensjoner, samtidig som disse tilstedeværende elementene stadig reproduseres og reformuleres på virksomme måter i samspill med andre stemmer. Tilværelsen framstår på denne måten fundamentalt sett som dialogisk: Når vi kommuniserer, orienterer vi oss selv mot en annens ytring, samtidig som vi forsøker å skape rom for alle de involverte stemmene. Termene «ytring» og «stemme» brukes for å differensiere mellom selve den språklige aktiviteten og den subjektive bevisstheten, synsvinkelen og situasjonen bak ytringen. Den sosiale og historiske sammenhengen vil alltid være en resonans for ytringen, fordi ingen stemmer eksisterer fullstendig isolert. I språklig interaksjon vil derfor også andre stemmer enn vår egen ligge til grunn for det vi ytrer – i form av oppfatninger vi har om de(n) andres bakgrunn og forutsetninger. Vi tar på en måte dialogens flerstemmighet inn over oss, og adresserer formidlingen til de forestillinger og forventninger vi assosierer med de andre stemmene. Det er dette Bakhtin betegner som *heteroglossia*, og som peker videre mot hans utlegning av den *polyfone* romanen, hvor flere stemmer og talesjangrer – gjerne innbyrdes motstridende – kan foreligge parallelt, til og med innenfor individuelle ytringer eller enkelte ord.

På grunnlag av sin analyse av bevissthetslagene i Dostojevskijs romaner, som hevdes å være: «[...] constructed not as a whole of a single consciousness, absorbing other consciousnesses as objects into itself, but as a whole formed by the interaction of several consciousnesses, none of which entirely becomes an object for the other» (Bakhtin 1984: 18), framstilte Bakhtin derfor en allmenn litteraturteori, hvor de ulike sjangrene enten føres tilbake til en monologisk eller dialogisk grunntype. Den *monologiske* diskurs er dominert av den allvitende forfatterens overordnede stemme og tillater ingen innsigelser. I den *dialogiske* diskursen er derimot denne autoriteten innskrenket, og leserens og de litterære karakterenes bevisstheter og stemmer er likestilte med forfatterens. For Bakhtin er det altså romanen som framstår som den grunnleggende dialogiske litteratursjangeren.

⁵ Se Todorov 1984.

Når Kristeva (1980) formidler og utvikler dette dialogiske prinsippet videre, ekspanderer og appliserer hun det imidlertid på det mer generelle terminologiske nivået *tekst*.⁶ På samme måte som Bakhtin vil hun likevel hevde at dialogen – eller *intertekstualiteten* – eksisterer *innenfor* teksten. Teksten oppfattes dermed som en produktiv kombinasjon og transformasjon av semiotiske koder, diskursive sjangrer, materialer og meningsrelasjoner. Kristeva oppjonerer med det også mot en oppfatning av teksten som statisk.⁷ Hun viderefører Bakhtins oppfatning ved å framholde at alle tekster i varierende grad består av monologiske og dialogiske diskurser. Og hun hevder at teksten besitter latente spenninger mellom trangen til å framstå som enhetlig – som *fenotekst*, og en tilbøyelighet til dispersjon eller overskridelse av sine grenser – *genotekst*. I den avantgardistiske eller kanoniserte litteraturen som Kristeva og andre poststrukturalister hovedsakelig vier oppmerksomhet, er fenotekstuelle aspekter ved verkets autonomi, konsistens og ikke-referensielle karakter vanligvis høyt akttet – som det også er i resepsjonen av modernistisk og klassisk musikk. Kristevas intertekstualitet problematiserer denne konsepsjonen, idet hun hevder at alle tekster ikke bare er kontekstualisert og situert i relasjon til – men også konstitueres og konstrueres av – historiske, sosiokulturelle, stilistiske, sjangermessige og andre forbindelser. I hennes vokabular skal derfor begrepet intertekstualitet alltid forstås interrelasjonelt – som en *horisontal* dimensjon hvor: «[...] the word in the text belongs to both writing subject and addressee» (1980: 66), men som simultant også kommuniserer langs en *vertikal* akse, der: «[...] the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus.» (ibid.)

Roland Barthes understreker på sin side at ingen tekst har mening alene; alle tekster får betydning i relasjon til andre tekster. Når han omtaler teksten som en vevnad av tusenvis av kulturelle tråder, uten begynnelse eller ende, setter han i spill et begrep om at alle tekster eksisterer i et rom hvor det i lesningen konstitueres mentale nettverk, der andre tekster – i videste betydning; tidligere og kommende – virker inn, med eller mot. Dette gir

⁶ Dette kan forstås ved hjelp av den redefinisjonen av begrepene *verk* og *tekst* Roland Barthes argumenterer for, hvor verket oppfattes som et avsluttet, fysisk objekt – for eksempel en bok, mens teksten er hva han kaller et metodologisk felt som ikke på noen måte er i verkets «eie»: «The work is held in the hand, the text in language.» (Barthes 1981: 39) Med dette snus også forholdet mellom «tekst» og det metafysiske verkbegrepet som fins i romantikken og modernismen på hodet.

⁷ Eller som *verk*, jf. foregående fotnote.

næring til en redefinisjon av de tradisjonelle forfatter- og leserrollene. I artikkelen «The Death of the Author» skriver Barthes at:

We know now that a text consists not of a line of words, releasing a single «theological» meaning (the «message» of the Author-God), but of a multi-dimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture. (1986: 52f)

Når tekstens autonomi svekkes, blir også forfatterens autoritet redusert. Samtidig gjøres leseren mer produktiv overfor teksten. Barthes ser derfor leseren som det samlende punkt for tekstens mangfoldighet, ikke forfatteren. I forbindelse med sin lesning av og kommentar til Balzacs novelle *Sarrasine*, hvor en ideal teksttype beskrives som et nettverk av tekstblokker der leseren kan: «[...] spela med och tillfullo få erfara det betecknande uttrykkets trollkraft, skrivandets vällust» (1975: 10), lanserer Barthes sin visjon om at: «[...] det litterära arbetet [...] satsar på att göra läsaren till en producent av texten, i stället för att låta honom vara konsument.» (ibid.) Han formulerer videre en sentral kvalitet ved denne modelltekstualiteten ved å framholde «skrivbar» (*scriptible*) tekst overfor den tradisjonelle «lesbare» (*lisible*) teksten.

Det disse poststrukturalistiske teoretikerne gjør, er å skape et filosofisk grunnlag for at den litteratur- og tekstteoretiske interessen forskyves fra forsøk på å avdekke tekstens iboende mening til å undersøke dens forbindelser med andre tekster. I tillegg vil tekstene heller bli betraktet som mangfoldige spill av betydninger enn som sluttede og enhetlige budskap. Den enkelte teksten blir tendensielt fratatt sin individualitet; den blir en manifestasjon av et tekstunivers uten klare grenser mellom tekstene. Det er imidlertid viktig å presisere at både Kristevas og Barthes' forståelse av intertekstualitet innebærer at begrepet får en viss ontologisk status. Når det prinsipielt gjelder alle tekster, vil det også måtte innebære noe annet og langt større enn bare å lete etter og gjenfinne mer eller mindre tydelige spor av andre tekster i en avgrenset tekst.

Imidlertid kan forfatterens påståtte død, eller i det minste reduserte myndighet i forhold til teksten, føre til at vi taper av syne på hvilke måter ulike subjekter skriver seg sosiokulturelt inn i beretningen. Feministisk litteraturteori argumenterer for eksempel mot at tekstbegrepet defineres så allment at det kamuflerer signifikante ulikheter mellom maskuline og feminine ytringer og resepsjoner. En litteraturteoretiker som Elaine Showalter (1986) hevder i den forbindelse at et spesifikt kvinnelig skrivende subjekt bør lokaliseres, uten at hun dermed går god for at det skulle finnes en særegen feminin skrivemåte: et kvinnelig litterært reservat upåvirket

av en dominerende maskulin diskurs. Poenget er tvert imot å forstå kvinnelig skriving *i* og *i forhold til* mannssamfunnet, sett i lys av Bakhtins idé om tostemmig (*double-voiced*) diskurs, og på et vis som synliggjør «annerledesheten» ved kvinnelitteratur i patriarkalsk kultur og samfunn. Uten dermed å måtte gjøre retrett til den allfaderlige forfatterautoriteten Barthes har tatt av dage, kan en slik dialogisk forståelse bidra til å betegne marginaliserte subjekter som skriver og ytrer seg på splittede måter, noe som på samme tid situerer dem innenfor og i opposisjon til dominerende prosesser.

Fra et postkolonialistisk perspektiv kan Kristevas og Barthes' begreper om og utlegning av intertekstualitet tilsvarende hevdes å være så innvevd i eurosentrisk, høykulturell mentalitetshistorie at de til en viss grad skulle kunne implisere og reprodusere holdninger og normer, eksempelvis overfor gjenbruk av estetiske ytringer, som er nedfelt i en romantisk-modernistisk diskurs og tradisjon. Innen afrikansk-amerikanske musikktradisjoner er for eksempel et estetisk krav om det nye og hittil uhørte (*das nie Gehörte*) langt ifra så aksentuert som i vestlig kunstmusikk. Man kan tvert imot hevde at i disse ytringsformene er både den underforståtte og eksplisitte referansen til sjanger og historie en forutsetning for individuell stil, som dermed spilles ut i forhold til konvensjonelle matriser, for eksempel blueskjema.⁸ Når jeg om litt skal vie fenomenet *samplingkultur* bredere oppmerksomhet, er det blant annet for å synliggjøre lignende praksiser. Imidlertid vil det først kunne være verdt å se noe nærmere på hvordan intertekstuelle relasjoner tematiseres i en postkolonialistisk teoritradisjon.

Litteraturteoretikeren Henry Louis Gates, Jr. (1988) er kanskje den som først og fremst har bidratt til å gjenfortolke Bakhtins begrep om tostemmig diskurs i postkolonialistisk kontekst, idet han har utviklet termen *Signifyin(g)* som en metafor for kontinuerlig paradigmatisk revisjon eller variasjon av kjente elementer innenfor afrikansk-amerikansk språkbruk, fortellertradisjon og litteratur. Gates påpeker hvordan slike intertekstuelle praksiser forekommer som troper og figurasjoner både i muntlig svart kultur og i forhold til svarte amerikanske forfatters *double-voiced* forholdningssett overfor standard engelsk skriftspråk og folkelige, muntlige former for *talking black*.⁹ Hvis *signification* i standard engelsk betyr horisontale henvisninger i språket mellom betegner og det som betegnes, representerer Signifyin(g) vertikal revisjon og retorisk lek med etablerte

⁸ Jeg anbefaler igjen Anne Danielsens artikkel.

⁹ Jf. Abrahams 1976.

betydninger, ved å transformere dem til nye signifikanter – *repetition with revision*. Signifyin(g) blir dermed praksiser som åpner lukkede, tatt-for-gitt-forestillinger og -betegnelser, og utspilles altså både innenfor muntlige former som *rapping*, *boasting* og *dissing*, òg innenfor polyfone romaner som Alice Walkers berømte *The Color Purple* (1983), hvor hovedpersonen Celie framstår med en stemme som er kapabel til å produsere en tostemmig syntese av selvet og «den andre» (i bakhtinsk forstand), av muntlig dialekt og standardisert skriftspråk – og som på den måten representerer kampen for å konstruere en rikt fasettert, hybrid identitet mellom påtvungne og selvvalgte psykososiale og lingvistiske former. Slik blir romanen, ifølge Gates, også et vitnesbyrd om hvor radikal intertekstuell svart Signifyin(g) kan være, og hvordan: «[...] the absent *g* is a figure for the Signifyin(g) black difference» (1988: 46).

Etter min mening er noe av det mest vidtgående ved den teori- og begrepstradisjonen Gates representerer når det gjelder intertekstualitet, at den så klart indikerer at det – i hvert fall i en forstand – kan være formålstjenlig å sondre mellom det både Bakhtin og Kristeva forstår som et dialogisk grunnvilkår i tilværelsen, òg et aspekt ved intertekstualitet som utover dette anerkjenner den *tilsiktete* og *refleksive* referansen som et *aktivt* kunstgrep i estetiske og kulturelle sammenhenger som hiphop.

Hvis vi med dette for øye – og øre – igjen vender tilbake til Eminems «Stan», kan vi legge for dagen en rekke berørings- eller kontrapunkt med historiske, sosiokulturelle, estetiske, tematiske, stilistiske, sjangermessige og andre aspekter ved et langt større tekstunivers – slike «møteplasser» som i retorikken kalles *topoi*¹⁰ – og som ikke bare utgjør referensielle, men også konstituerende elementer ved hiphop-låten. Dette gjelder eksempelvis den innholdsmessige tematikken, som langs en horisontal dimensjon formidler aspekter ved det som Ove Sernhede (2002) betegnende har kalt *unga mäns utanförskap* – dessuten idoldyrking og besettelse, samt en rundelig dose dødsfiksering.¹¹ På et paradigmatisk plan oppstår vertikal berøring med allmenne sjangerkategorier som brevroman, road movie, skrekkfilm eller *reality rap*.¹² Dette oppnår Eminem ved å henvise mer eller mindre eksplisitt til andre låter, filmer, stiler og sjangrer. Dermed virker «Stan» på ingen måte hermetisk lukket, men kommuniserer blant annet ved å benytte gjenbruk og intertekstuelle referanser som manifeste virkemidler.

¹⁰ Topos betegner et hyppig påtruffet «sted» eller tema.

¹¹ Jf. Toop (2000: xviiiiff).

¹² Jf. Krims (2000: 70ff).

Gérard Genettes (1982) begrep om *transtekstualitet* framstår i den forbindelse som nokså parallelt med intertekstualitet, men da med særlig vekt på direkte relasjoner og referanser mellom tekster.¹³ Hans teori er utmyntet på fem ulike nivåer: For det første benytter Genette termen *intertekstualitet* – noe innsnevret i forhold til Kristeva-inspirert terminologi – for kun å beskrive det direkte nærværet av en tekst i en annen, for eksempel ved sitat, allusjon eller plagiat. *Paratekst* omfatter ulike forbindelser mellom en tekst og dens anhang, så som titler, forord, illustrasjoner og omslag. Videre definerer Genette *metatekstualitet* som kommentarer til en tekst, for eksempel i form av omtaler og kritikker. Med *arketekstualitet* forstår han slektskapet mellom tekster ved felles sjangertilknytning. Endelig utgjør *hypertekstualitet*¹⁴ en viktig form for transtekstualitet. Den fastsettes av Genette til å være forbindelser som etablerer en form for enhet mellom en tekst B – «hyperteksten» – og en tidligere tekst A – «hypoteksten» – som B er skapt på grunnlag av. Her er det altså ikke slik at hyperteksten er en form for anførsel til hypoteksten, men snarere en slags imitasjon eller transformasjon av det opprinnelige utgangspunktet.

Den canadiske populærmusikkforskeren Serge Lacasse (2000) er særlig opptatt av Genettes kategorier intertekstualitet og hypertekstualitet når han på dette grunnlaget forsøker å stille opp en typologi for relasjoner mellom låter som enten dannes ved at en sang inneholder elementer fra en eksisterende, eller ved at det produseres en ny låt på basis av en tidligere. Siden intertekstualitet er definert av Genette som faktisk tilstedeværelse av en tekst i en annen, iverksettes dette av ulike framgangsmåter for sitering og kopiering. Lacasse konstruerer i den forbindelse et teknologirelatert skille mellom *allosoniske* og *autosoniske* sitat-teknikker.¹⁵ Med allosonisk forstår han det fenomenet som oppstår når for eksempel en improviserende jazzmusiker siterer en frase eller vending fra en kjent melodi eller musiker. Det siteres på en abstrakt måte, uttrykt i en personlig og idiomatisk form som blant annet kan variere fra musiker til musiker og fra instrument til instrument. Allosoniske sitater kan forekomme i all musikk og i mange musikk situasjoner. Autosonisk sitering er imidlertid forbeholdt opptaks-

¹³ Se også Hans Kristian Rustads artikkel i denne antologien.

¹⁴ Som for øvrig ikke har noe direkte å bestille med den elektroniske sjangeren hypertekst.

¹⁵ Her er han direkte inspirert av Goodmans (1968) språklige distinksjon *allographic/autographic*.

teknologi og ulike samplingpraksiser,¹⁶ idet det dreier seg om å benytte konkrete innspillinger av eksisterende musikk i nye musikksammenhenger. Sampling er i bokstavelig forstand å kopiere eller sitere, og i «Stan» finner vi flere eksempler på dette:

For det første er det typisk for de siste tiårenes produksjonspraksis at små, fragmenterte samples kan inngå i en lydbank man har til rådighet for digital montering i nye sammenhenger. Slik er også trommesporet på «Stan» konstruert; bestående av sequencerstyrte perkusjonssamples, som dermed utgjør et rekapitulerbart råmateriale for programmerte beats.

Minst like avgjørende i denne sammenheng er imidlertid at «Stan» for en stor del bygger på et større sample fra en annen sang: Didos «Thank You», som ble gitt ut på albumet *No Angel* samme år som Eminems *The Marshall Mathers LP*. (Dido medvirker faktisk også som skuespiller i musikkvideoen til «Stan» – som hans gravide kjæreste.) Eminem¹⁷ har samlet det første verset fra «Thank You» og latt dette elementet danne musikalsk grunnlag for hele «Stan» – i en slik grad at man kan diskutere om det istedenfor sitat er tale om en *remix* av Didos sang. Om litt skal jeg derfor kommentere forholdet mellom «Stan» og «Thank You» mer utførlig i forhold til dette.

Men først tilbake til Lacasses intertekstuelle kategorier: I tillegg til sitat drøfter han *allusjon* som en aktuell form for transtekstualitet i innspilt musikk. Han mener det er vanskelig å alludere autosonisk til annen musikk uten at det blir et sitat, men påpeker at tekstlige allusjoner til andre sanger er utbredt. I «Stan» finner vi flere slike henvisninger, mellom annet til Eminems egen «97' Bonnie & Clyde» (1999) og Phil Collins' «In The Air Tonight» (1981).

Når det så gjelder hypertekstuelle praksiser, kjennetegnes disse ifølge Genette av at forholdet mellom hypertekst og hypotekst anerkjennes og signaliseres på en eller annen måte, for eksempel gjennom tittel eller andre paratekstuelle henvisninger. Kreditering i coverteksten er vanlig når det gjelder innspilt musikk, slik det også er gjort i Eminems utgivelser.

Den første hypertekstuelle formen Lacasse appliserer på musikk er *parodien*, hvor det som oftest er enkelt for den innforståtte lytter å identifisere hypoteksten. Det som kjennetegner denne typen hypertekstuell forbindelse, er at låten opprettholder samme stilistiske domene som hypo-

¹⁶ Også *live* situasjoner som har elementer som allerede er innspilte eller som blir samlet og avbenyttet der og da.

¹⁷ Eller hans produsent, Dr. Dre.

teksten, mens innholdet helt endrer karakter. For eksempel er det en slik forbindelse mellom Eminems «97' Bonnie & Clyde» og Will Smiths «Just The Two Of Us» (1998), hvor Smiths hypotekst omhandler en fars forsøk på å trøste og forsikre sitt barn om at det fremdeles er høyt elsket av begge foreldrene etter en skilsmisse. I Eminems versjon er den noe sentimentalt innsmigrende affekten utskiftet til fordel for den bestialske historien om en hustrumorder og hans lille datter på biltur med liket av den nylig drepte moren i bagasjerommet. Parodien kan i musikalsk og musikkteknologisk forstand være både autosonisk og allosonisk.

Motsatt viser Lacasse en rekke hypertekstuelle praksiser som endrer forholdet mellom hypo- og hypertekst på paradigmatisk måter, idet de modifierer den nye låtens stilistiske eller andre vertikale karakteristika. I varierende grad er det tale om forhold som *cover-versjon*, *tekstoversettelse*, *pastisj* og *travesti*, mellom andre. I henhold til Lacasses definisjon er alle disse henvisningsformene allosoniske og derved uavhengige av samplingteknologien.¹⁸

En sentral kategori, som både kan framstå som autosonisk og allosonisk, så vel som at den kan virke syntagmatisk og paradigmatisk formende, er *remix*. Denne får dermed en viss overgripende status i typologien. Remix kan imidlertid være alt fra rekonfigurerte relasjoner mellom sporene i et opptak¹⁹ til gjennomgripende endringer, utelatelse eller tilføyelser av spor og andre elementer. Hvis vi – slik jeg antydte i sted – betrakter «Stan» som en remix av «Thank You», ser vi at Didos autosoniske vokalspor er bevart i de delene av sangen som fungerer som refreng. I forbindelse med «Stan» er nye beats programmert, samt bass og gitar spilt inn som allosoniske innslag. De nye tromme-, bass- og gitarstemmene på «Stan» ligger nær opp til tilsvarende fra «Thank You» når det gjelder rytmisk figurasjon. Det er helst det justerte harmoniskjemaet – det vil i realiteten si en alterert basstone, og derved ny akkord, i hver 8. takt – som innebærer noen signifikant endring. Til sammen danner dette beats for hele «Stan» – vers og refreng. Imidlertid er produksjons- og soundmessige aspekter selvfølgelig også viktige for å gi låten ny identitet. Særlig gjelder det den sentrale plasseringen bassen har fått i lydbildet,

¹⁸ Imidlertid kan (autosoniske) sitater etter min mening likevel beskrives ved hjelp av kjennetegn ved for eksempel travesti eller annet.

¹⁹ Tradisjonell remixing handler ofte om alternativ panorering eller om å justere relasjoner mellom forgrunn og bakgrunn i lydbildet gjennom klanglegging eller tilsvarende prosessering av spor.

samt hiphop-soundets langt mer rufsete karakter enn den pyntelige pop-produksjonen som dannet utgangspunkt. Likevel setter Didos melodiske utforming, sangstemme og britiske (i hiphop-sammenheng) «aksent» et umiskjennelig preg på «Stan». Til sammen fungerer dette syntagmatisk slik at hyperteksten danner en radikal revisjon av hypoteksten, samtidig som den forblir lett gjenkjennelig. Paradigmatisk skifter stilen fra lettere dagen derpå-melankolsk *folk electronica* til dyster, regntung reality rap.²⁰

En annen forsker som har tilpasset intertekstualitetsbegrepet til å kommentere spesifikke mediefenomener, er John Fiske. I sin kjente bok *Television Culture* (1987) har han presisert Kristevas betegnelser horisontal og vertikal intertekstualitet i forhold til fjernsynsmedierte kontekster. Horisontal intertekstualitet gjelder i den sammenheng relasjoner mellom primære tekster, for eksempel episoder i en såpeopera eller andre fjernsynsserier. Slike forbindelser er vanlige i forhold til hiphop-produksjoner også. Eksempelvis benytter Eminem i stor stil referanser mellom låter fra sine egne album; jeg har alt påvist allusjoner mellom «97 Bonnie & Clyde» og «Stan».

Med vertikal intertekstualitet forstår Fiske hvordan primære tekster betraktes i lys av sekundære og tertiære, som godt kan være realisert i andre medieformer enn den primære.²¹ Sekundære tekster vil i den forbindelse si ytringer fra den mediale offentlighet som har primærteksten som hovedfokus. Typisk dreier det seg om presse- og medieomtale av TV-programmer, avis- og ukebladreportasjer om kjente fjernsynspersonligheter og -karakterer, film- og musikkritikk etc. Tertiære tekster kan både vedrøre primære og sekundære. De oppstår når flere tekstkonsumenter diskuterer seg imellom og utveksler sine subjektive oppfatninger av primærteksten eller sekundæromtaler av denne, og fins for eksempel i form av web-baserte diskusjonsfora.²²

I Eminems tilfelle er det svært interessant at han har skrevet slike relasjoner inn i sin egen produksjon. Det er for så vidt ganske vanlig at hiphopens *boasting* også refererer til medieframstilling og -omtale, Eminem har for eksempel gjort den offentlige resepsjonen av seg selv til tema for «The Way I Am» (2000), men å tematisere det polyfone samspillet mellom primær-, sekundær- og tertiærtekster så dramaturgisk begavet

²⁰ For en mer omfattende musikalsk analyse av Eminems «Stan», se Dyndahl 2003.

²¹ Jf. også Jannis Androustopoulos' artikkel i foreliggende antologi.

²² Se Endre Brunstads artikkel i denne utgivelsen for eksemplifisering i forhold til hiphop.

som i «Stan» er mer sjeldsynt. På ett nivå – eller snarere to: horisontalt og vertikalt – kommuniserer Eminem her inter- og metatekstuell refleksjon på en fascinerende måte. Samtidig iscenesetter han sitt – eller sine – medierte «selv» på en grunnleggende flertydig måte.

For å skape universet sitt, setter altså Eminem faktiske og fiktive relasjoner innen de to domenene liv og rap i kontinuerlig spill med hverandre. Blant annet konstruerer han slike trekantrelasjoner som gir utvetydige assosiasjoner til Marshall Mathers' liv – særlig det konfliktfylte forholdet til ungdomskjæresten Kim og deres datter Hailie Jade, og det ikke mindre turbulente forholdet til hans egen mor, fraværende far eller andre slektninger – for eksempel slik dette kommer til uttrykk i «Stan».

Noe av problemet innen Eminem-resepsjonen ser ut til å være at publikum og kritikere er grunnleggende usikre på om han skal underlegges en notorisk biografisk lesning – for eksempel om det er så stort samsvar mellom Marshall Mathers' autentiske levnetløp og utsagn som blir ytret av artisten Eminem, at det i neste omgang må stilles moral(isti)ske spørsmål om han virkelig innehar og forfekter slike holdninger. Denne problemstillingen er på sett og vis allerede innskrevet i «Stan», hvor hovedpersonens fortolkning representerer en reduktiv, endimensjonal lesning av det sammensatte image- og mediefenomenet Marshall Mathers/Eminem/Slim Shady.

For Eminem – som *hvit* rapper – har det antakelig vært ekstra viktig å signalisere at han innehar *social credibility*, og ikke har kommet spesielt lettere til det enn svarte. På mange måter har han jo gjort seg til talsmann for de hvite samfunnstaperne i USA – *white trash* – og spiller i den sammenheng opp diverse fordommer om en neddopet, ansvars- og holdningsløs, volds-, macho- og våpenbesatt subkultur. Filmen *8 Mile* representerer i så måte enda et bidrag til den fortellingen.

Men i tillegg personifiserer Eminem gjennom sitt musikalske og poetiske talent – både som skaper og utøver – ett av hiphopens estetiske høydepunkt, samtidig som han vet å spille på flere av de tradisjonene for musikalsk og referensielt tilfang som denne kulturen har benyttet seg av. Han står på den ene siden trygt plantet i en svart, groove-basert tradisjon, som henter mye fra funkens rytmiske univers. Samtidig refererer han til europeisk kultur, i «Stan» med sine henvisninger til engelske Dido. Interessant i et intertekstuellt perspektiv er det imidlertid også at hennes «Thank You» først ble publisert på soundtracket til filmen *Sliding Doors*, som utkom allerede i 1998. Denne filmen – som utspilles i Middelklasse-London – dreier seg om å konstruere ulike identiteter og parallelle

handlingsalternativer, noe som på mange måter ser ut til å være et sentralt prosjekt for Eminem også. Dessuten lar han Stan henvise til Phil Collins' nesten 20 år eldre synth- og trommemaskinmusikk ved låten «In The Air Tonight». Denne typen forbindelser har det faktisk vært visse tradisjoner for i hiphop helt siden Grandmaster Flash benyttet beats fra den tyske elektroniske gruppen Kraftwerk på slutten av 1970-tallet. Summen av disse referansene, med den historiske og kulturelle kompetansen de avdekker, gjør at mange kanskje også vil tillegge Eminem en viss *art credibility*.

Eminem evner dermed å framstille seg som identifikasjonsobjekt for ulike ungdoms- og samfunnsgrupper, samtidig som han framstår med distanse til de(n) samme identiteten(e) – på en måte analogt med hvordan begrepet remediering viste dobbeltkarakteren ved både å framstå som umiddelbar eller transparent og mediert eller hypermediert.²³ Jeg er derfor tilbøyelig til å mene det blant annet er denne bevisst flertydige iscenesettelsen som gjør at Eminem er et så fascinerende fenomen for mange – sosiokulturelt så vel som estetisk.

Både Fiske og Genette anser intertekstualitet/transtekstualitet for å være forsettlige, estetiske handlinger utført av kvalifiserte tekstprodusenter, eller: «[...] Signifyin(g) truly is a conscious rhetorical strategy», som Gates (1988: 75) formulerer det i forhold til språkspill innenfor svart kultur. Samtidig er leserens, seerens eller lytterens erfaringsbakgrunn og kompetanse selvfølgelig avgjørende for hva slags intertekstuelle spill som oppfattes. Gates er dermed også opptatt av lærings- og dannelsingsaspektene ved den sosiokulturelle praksisen:²⁴

«[...] Signifyin(g) is an adult ritual, which black people learn as adolescents, almost exactly like children learned the traditional figures of signification in classically structured Western primary and secondary schools.» (ibid.)

I sin dialogiske forståelse av afrikansk-amerikansk språklig kompetanse, er han interessert i den dobbeltkvalifiseringen det gir å beherske begge modi: «Teaching one's children the fine art of Signifyin(g) is to teach them a second language that they can share with other black people.» (ibid.: 76) Det postkolonialistisk legitimerede målet er åpenbart å mestre flerstemmig kommunikasjon i den spesielle multikulturelle konteksten Gates er opptatt av, og derigjennom overskride tyrannisk meningsdannelse i en dominerende, monologisk diskurs:

²³ Jf. begrepet *The Remediated Self* (Bolter og Grusin 1999: 230ff).

²⁴ Se også den interessante drøftingen av uformelle læringsprosesser innenfor hiphop i Johan Södermans bidrag til denne artikkelsamlingen.

«The mastery of Signifyin(g) creates *homo rhetoricus Africanus*, allowing – through the manipulation of these classic black figures of Signification – the black person to move freely between two discursive universes.» (ibid.: 75)

Remixet autentisitet

Gates' *mastery of Signifyin(g)*-aspekt, eller – overført på hiphop og samplingkultur – den flytende virtuositeten ved så vel rapping som ved intertekstuell sammenstilling av eksisterende og nye ytringer, bringer meg til Richard Middletons (2000) påminnelse om at Signifyin(g) også tilfører ny betydning til den dominerende (hvite, vestlige) kulturen den utgjør «det andre» i forhold til. Som et dialogisk eller *double-voiced* begrep, representerer nemlig Signifyin(g) ikke bare annerledeshet, men også relasjon. For eksempel holder Middleton fram hvordan nesten all populærmusikk gradvis har blitt akkommodert og transformert i retning av afrikansk-amerikanske estetiske normer og praksiser gjennom hele det 20. århundre, hvor globaliseringen av rap og hiphop kanskje innebærer en foreløpig kulminasjon.

På den andre siden registrerer han at det høykulturelle *verk*-begrepet brer seg – også langt inn i popmusikken. Mens det store innslaget av gjenbruk, mangfoldiggjøring og variasjon over kjente elementer på ett tidspunkt kan ha underminert originalitets- og autentisitetskravene i eurosentrisk estetikk – slik både tapet av aura og formeringen av simulacra indikerte – hevder Middleton at: «[...] new forms of aura rush in to fill the vacuum.» (ibid.: 80) Grunnlaget for påstanden er at det har utviklet seg en originalitetsdiskurs også innenfor den populærkulturelle sfæren, som etter hvert har ført til sosiokulturell verdsetting – nærmest kanonisering – av singer-songwriters og framstående utøvere, slik at vi med Middletons uttrykk kan gjenkjenne og anerkjenne «the pop *auteur*» (ibid.). Kategorien må i tillegg kunne omfatte studioprodusenter – som George Martin, Phil Spector eller Brian Eno – tillike med *turntablister* som Grandmaster Flash, hiphop-produsenter som Eminems Dr. Dre, og altså også rappere.

Samtidig har hiphop vært underlagt en autentisitetsdiskurs, som blant annet har dreid seg om rasemessige og geopolitiske distinksjoner. Gabrielle Klein og Malte Friedrich (2003) beskriver hvordan hvite, europeiske rappere i første omgang framstod som – bokstavelig talt – bleke kopier av de svarte, the South Bronx- eller Compton-baserte, originalene. I denne sammenhengen ble autentisitet – *the real* – nærmest forstått som betinget av etnisk og sosiokulturell herkomst (jf. nasjonalromantikkenes oppfatning av Folket). Imidlertid har det etter hvert foregått

en *glokalisering*²⁵ av hiphop, hvor globale, medierte former rekontekstualiseres og gis fornyet, reforhandlet betydning i lokale kulturelle praksiser.²⁶ Slik blir også hiphopens høyst artikulerte fordring om autentisitet stadig situert i nye kontekster.

Etnomusikologen Steven Feld (1994) redegjør på lignende vis for hvordan termene *world music* og *world beat* har markert delelinjer mellom – på den ene siden – en posisjon som pretenderer å formidle «ekte» og «opprinnelige» musikktradisjoner som faller utenfor vestlig etnosentrisme (*world music*) mot – på den andre siden – former for miksing, hybridisering og kreolisering av etniske musikkstiler i regi av den «kommersielle» populærmusikken eller globale kulturindustrien (*world beat*). Den implisitte kritikken som kan ligge i en slik beskrivelse, vil imidlertid Feld returnere ved å framholde en alternativ definisjon av autentisitet, som hevder at våre oppfatninger av det autentiske alltid allerede bygger på kulturelle synteser eller synkretismer.

Slik er han på linje med folkloristen Regina Bendix (1997), som i en større drøfting av autentisitetsbegrepet argumenterer for at det i hva hun utlegger som en *transkulturell* verden, er hensiktsløst å forsøke å distingvere mellom det ekte, rene og det falske, hybride – mellom *folklore* og *fakelore*.²⁷ Begge kan hevdes å representere vektige bestanddeler i en dikotomi eller opposisjon som bidrar til å opprettholde diskursen om autentisitet. Dermed synes det som om kontrastene mellom gjenbruk og originalitet – likesom mellom det autentiske og det uekte eller forfalskede – spiller med og mot noen sammensatte interrelasjoner som bunner i et grunnleggende dialogisk forholdningssett overfor tilværelsen og vår streben etter å skape mening i den. Ulike diskurser bidrar til at verden tilskrives betydning i helt konkrete kontekster. Diskursene utgjør i så måte sosiale praksiser som (re)produserer bestemte kategorier vi forstår tilværelsen ved hjelp av. Det er riktignok ikke snakk om at slike verdensbilder utgjør fordreid eller «falsk» bevissthet, som kommer i veien for et sett med mer ekte eller autentiske oppfatninger. Snarere må kunnskaper og sannheter med nødvendighet bli dannet og opprettholdt i sosial interaksjon. Det har derfor liten hensikt å lete etter diskurser som skulle representere den «egentlige» mening eller «fulle» sannhet. Forholdet er heller slik at man ikke kan ha noe begrep om

²⁵ Jf. Robertson 1995.

²⁶ Se Androustopoulos' artikkel for eksemplifisering av språklige praksiser i europeisk hiphop.

²⁷ Jf. Walter Benjamins demarkasjonslinje mellom kultverdi og utstillingsverdi.

virkeligheten utenom de som konstitueres i diskurser, siden vår kunnskap ikke er en refleksjon av omverdenen, men diskursive konstruksjoner som alltid er situert i historiske og sosiale kontekster.

Jacques Derridas begrep *dekonstruksjon* tilbyr en overordnet kategori som mellom annet vil kunne romme en sosialkonstruktivistisk, diskursteoretisk utlegning som ovenstående, idet hans perspektiv bidrar til å bryte den vedvarende, vestlige tradisjonen for å forstå tilværelsen i dualistiske motsetningspar – som for eksempel natur/kultur, empiri/teori, innhold/form eller original/kopi. Slike opposisjoner framstår lett som logiske og eviggyldige måter å forstå verden gjennom. Imidlertid hevder Derrida at denne typen motsetningsstrukturer ikke er uttrykk for objektive sannheter, men isteden bygger på sosialt konstruerte verdihierarkier. Den ene polen i dikotomien framtrer gjerne som sannere eller bærer av mer autentiske kvaliteter enn den andre, som derved fortolkes kulturelt som en mindreverdige reproduksjon av den første. Eksempler fra kristen mytologi er god/ond – hvor jo Gud representerer det opphavelige, positive elementet, mens Satan er den falne engel (dog skapt av Gud) – eller mann/kvinne, der skapelsesberetningen forteller om Adam som det opprinnelige menneske, hvorfra Eva er utledet av hans ribbein.

Istedenfor å akseptere en hierarkisk enten/eller-logikk, som systematisk favoriserer det ene attributtet foran det andre, åpner Derrida muligheten for at det som framtrer som fikserte, binære opposisjoner, heller erkjennes som arbitrære relasjoner mellom komponenter i et sosiokulturelt system. Tilnærmingen til en dikotomisk problemstilling – som på den ene siden eksempelvis kan fundere over om sampling eller Signifyin(g) representerer genuint selvstendig virksomhet eller, med motsatt fortegn, diagnostiserer de samme praksisformene kun som resirkulering av eksisterende ytringer – bør derfor skje i lys av en logikk som anerkjenner både/og. Evnen til å ha to tanker i hodet på samme tid synes vesentlig for å forstå dagens kultur og estetikk, og jeg vil betegne en diskurs som omtaler intertekstuelle forhold i underfundige, paradoksale vendinger og fungerer som et kontrapunkt til etablerte forestillinger, som *ironisk*²⁸ – blant annet inspirert av den neopragmatiske filosofen Richard Rorty (1991). Rortys utfall mot den vestlige filosofitradisjonens utpeking av økt erkjennelse, kommer til uttrykk i hans karakteristikk av dens begreper om og kriterier for sannhet som: «[...] simpelthen banaliteter, som brukes til

²⁸ Mitt eget lille bidrag til tvetydig begrepsdannelse er i denne sammenheng konstallasjonen *remixet autentisitet*.

at innskærpe det lokale endelige vokabular med, Vestens common sense.» (ibid.: 80) Den nedarvede troen på filosofisk utvikling som noe rasjonelt, konvergerende som bringer oss stadig nærmere sannheten og essensen i tilværelsen, blir fra hans side betraktet som gradvise, uuttalte erstatninger av gammelt vokabular med nytt – nokså analogt med diskursorienterte synsmåter. I et slikt lys kan rekken av store, europeiske filosofer og den gjensidige vekselvirkningen ideene og tankene deres har fått, også forstås som en serie forandringer i språklige og andre praksiser:

Hvor metafysikeren betrakter de moderne europæere som særlig gode til at opdage, hvordan det virkelig forholder sig, betrakter ironikeren dem som særlig hurtige til at ændre deres selvbillede, til at genskabe sig selv. (ibid.: 81)

Rortys anti-essensialistiske prosjekt har mye til felles med dekonstruksjon, og innebærer en nesten like radikal nedbygging av den metafysiske overleveringen fra Platon og framover. Derrida problematiserer og relativiserer som kjent hele denne tradisjonen – ikke minst *logosentrismen*²⁹ og strukturalistisk språkfilosofi – samtidig som dekonstruksjonen må sies å befinne seg i forlengelse av samme diskursorden. I *L'écriture et la différence* fra 1967 kritiserer han strukturalismens oppfatning av språket som et stabilt system uavhengig av individuelle ytringer, noe som i tilfelle måtte forutsette et styrende sentrum utenfor selve strukturen.³⁰ Språktegnets status er i følge Derrida tvert i mot *desentrert*, det vil si løsrevet fra enhver stabil betydning – en tilstand hvor alle tegn kontinuerlig forandrer mening i forhold til andre tegn som også er i bevegelse. Det betyr med andre ord at det er tegnene som definerer hva som kan tenkes, ikke omvendt – slik strukturalismen tendensielt vil hevde.

Tilsvarende snur Derridas *grammatologi* (1967b) opp ned på den metafysiske logosentrismens syn på motsetningsforholdet mellom skrift og tale, hvor skriften bare forstås som en ytre framstilling av den mer «naturlige» talen, og derved som et sekundært avtrykk. For å få fram at det ikke eksisterer noe egentlig eller opprinnelig som er uberørt av sirkulasjonen mellom de forskjellige representasjonsformene, generaliserer Derrida skriftbegrepet ved å hevde at språket alltid er preget av skrift i en utdypet betydning. Grunnen er at noe bare kan forstås som nærværende

²⁹ Vestlig logosentrisme representerer – i henhold til Derrida – en grunnholdning som framholder *logos*, det vil si det nærværende, talte ordet, som en privilegert tilgang til – eller signifikant for – mening og fornuft.

³⁰ Jf. strukturalismens lengsel etter *un signifié transcendantal* – som representerer definitiv betydningsfastsettelse ved at relasjonen mellom signifikat og signifikant ett sted forutsettes å være absolutt – slik Derrida artikulere den her (1967a: 411).

i forhold til noe annet det skiller seg fra. Det fraværende må derfor på et vis være til stede i det foreliggende; det må sette et *spor*. Betingelsen for at noe skal kunne være nærværende, samtidig som det bringer noe på avstand, er spillet som frambringer forskjellen, og det er denne bevegelsen Derrida utlegger som «ur-skriften» (*archi-écriture*). Slik jeg har forsøkt å få fram, kan derfor fenomener som opptrer i binære motsetningspar, nettopp være knyttet sammen i diskursive formasjoner fordi de henter innbyrdes betydning fra det som skiller dem fra hverandre. På denne måten blir det at nærvær også inneholder fravær, gjort noe mer konkret, slik Derrida har utviklet den språklige konstruksjonen *différance* for å karakterisere forskjeller mellom tegn, samtidig som betydningen stadig forskyves til nye tegn i en kjedereaksjon uten synlig eller hørbar ende.³¹

Imidlertid har implikasjonen av hva tegnet tilsynelatende *ikke* betegner, en tendens til å unnsnippe oppmerksomheten. Slik dekonstruksjon først og fremst representerer et metodisk utkast til å blottlegge det fraværendes implisitte tilstedeværelse, bør heller ikke konklusjonen romme færre fortolkningsstrata enn Derridas og Rortys komplekse og kontingente begreper. Til spørsmålet om det fins et svar av siste instans eller noen endelig estetisk dom å felle over hvorvidt hiphop og samplingkulturens praksiser og produkter preges av grunnleggende kopierte eller originale, autentiske eller imiterte forestillinger og fenomener, kan man på dekonstruksjonens vakleворne grunn dermed hevde at problemstillingen allerede er innvevd i en ironisk diskurs, hvor slike paradokser gir gjensidig og nødvendig næring til hverandre. I forlengelsen av dette må ideene om intertekstualitet og remediering – i sin sammensatte begrephistorie – kunne sies å folde ut noe av den dynamiske heterogeniteten som ligger i og mellom ytringer og stemmer³² i tidens estetiske, sosiokulturelle og medierte rom.

³¹ Neologismen *différance* spiller på ulike meningsaspekter ved *différence*, idet verbet *diffère* både kan bety «å utsette» og «å atskille seg fra noe» på fransk. Gjennom å benytte en overlagt skrivefeil – bokstaven *a* – demonstrerer Derrida i tillegg at språksystemet ikke er entydig fastlagt en gang for alle, men åpent for dynamisk nyskaping av betydninger – ved å la eksisterende signifikater danne signifikanter for et nytt (flertydig) signifikat, og så videre...

³² Da med den «post-grammatologiske» presiseringen at *stemme* er en metafor for både skrift og tale (Wesling og Slawek 1995: 14) så vel som – slik jeg for egen regning vil tilføye – lyd og klang. Jf. også Garrett Stewarts (1990) begrep *fonotekst*, som videreutvikler Derridas øre for spillet mellom fonem og grafem i teksten.

Referanser

- Abrahams, Roger D. 1976: *Talking Black*. Rowley: Newbury House.
- Adorno, Theodor W. 1958: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Adorno, Theodor W. 1963: «Om kulturindustri», i *Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer (1991): Kulturindustri – opplysning som massebedrag*. Cappelen: Oslo.
- Ankeny, Jason og Bradley Torreano u.å.: «Eminem», i *All Music Guide*.
URL: http://www.jandr.com/JRMusicArtistPage.process?P_Id=P%20%20%20347307 (lest oktober 2002).
- Bakhtin, Mikhail M. 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, Mikhail M. 1986: *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Barthes, Roland 1975: *S/Z. Essä*. Lund: Bo Cavefors.
- Barthes, Roland 1981: «Theory of the Text», i *Young, Robert (red.) (1981): Untying the Text. A Post-structuralist Reader*. London: Routledge.
- Barthes, Roland 1986: «The Death of the Author», i *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, Jean 1983: *Simulations*. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean 1988: «Transpolitik – transseksuel – transæstetik», i *Bukdahl, Else Marie og Carsten Juhl (red.) (1988): Kunstens og filosofiens værker efter emancipationen*. København: Det Kongelige Danske Kunstakademi.
- Baudrillard, Jean 1995: *The Gulf War did not take place*. Bloomington: Indiana University Press.
- Bendix, Regina 1997: *In Search of Authenticity. The formation of folklore studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Benjamin, Walter 1991: *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Bolter, Jay David og Richard Grusin 1999: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.
- Bourdieu, Pierre 1984: *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Bø-Rygg, Arnfinn 1995: *Modernisme, antimodernisme, postmodernisme. Kritiske streiftog i samtidens kunst og kunstteori*. Tidvise skrifter nr. 14. Kultur og kommunikasjon. Høgskolen i Stavanger.

- Collins, Phil 1981: *Face Value*. Atlantic.
- Danielsen, Anne 2002: «Estetiske perspektiver på populærmusikk», i *Gripsrud, Jostein (red.): Populærmusikken i kulturpolitikken*. Norsk kulturråd: Rapport nr. 30.
- Derrida, Jacques 1967a: *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- Derrida, Jacques 1967b: *De la grammatologie*. Paris: Minuit.
- Dido 2000: *No Angel*. Arista Records.
- Dyndahl, Petter 2003: «*Truly yours, your biggest fan, this is Stan*» – *Dramaturgi, remediering og iscenesettelse hos Eminem*. Høgskolen i Hedmark: Notat nr. 1. Elektronisk publisering: http://fulltekst.bibsys.no/hihm/notat/2003/01/not01_2003.pdf
- Eminem 1999: *The Slim Shady LP*. Aftermath.
- Eminem 2000a: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath.
- Eminem 2000b: *E*. DVD Aftermath.
- Feld, Steven 1994: «From Schizophonia to Schismogenesis», i *Keil, Charles og Steven Feld (1994): Music Grooves*. Chicago – London: The University of Chicago Press.
- Fiske, John 1987: *Television Culture*. London: Methuen.
- Gates, Henry Louis, Jr. 1988: *The Signifying Monkey. A theory of Afro-American literature criticism*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Genette, Gérard 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Goodman, Nelson 1968: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. New York: Bobbs-Merrill.
- Klein, Gabrielle og Malte Friedrich 2003: *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krims, Adam 2000: *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia 1980: *Desire in Language. A semiotic approach to literature and art*. Oxford: Blackwell.
- Lacasse, Serge 2000: «Intertextuality and Hypertextuality in Recorded Popular Music», i *Talbot, Michael (red.) (2000): The Musical Work. Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press.
- Mann, Thomas 1976: *Doktor Faustus. Den tyske komponist Adrian Leverkühns liv fortalt av en venn*. Oslo: Gyldendal.

- Middleton, Richard 2000: «Work-in-(g) Practice: Configuration of the Popular Music Intertext», i *Talbot, Michael (red.) (2000): The Musical Work. Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press.
- Pio, Frederik 2005: *Musikalitetens fødsel. Det videnskabelige menneske og tonalitetens sammenbrud*. København: Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag.
- Robertson, Roland 1995: «Glocalization – Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity», i *Featherstone, Mike, Scott Lash og Roland Robertson (red.) (1995): Global Modernities*. London: Sage.
- Rorty, Richard 1991: *Kontingens, ironi og solidaritet*. Århus: Modtryk.
- Sernhede, Ove 2002: *Alienation is my nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*. Stockholm: Ordfront.
- Showalter, Elaine (red.) 1986: *The New Feminist Criticism. Essays on women, literature and theory*. London: Virago.
- Sliding Doors. Soundtrack*. 1998. MCA.
- Smith, Will 1998: *Big Willie Style*. Sony Music Entertainment.
- Stewart, Garrett 1990: *Reading Voices. Literature and the Phonotext*. Berkeley: University of California Press.
- Todorov, Tzvetan 1984: *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minneapolis–Manchester: University of Minnesota Press.
- Toop, David 2000: *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- Walker, Alice 1983: *The Color Purple*. London: Women's Press.
- Wesling, Donald og Tadeusz Slawek 1995: *Literary Voice. The Calling of Jonah*. New York: State University of New York Press.
- 8 Mile*. 2002. Universal Pictures.