

Petter Dyndahl

Truly yours, your biggest fan, this is Stan

Dramaturgi, remediering og
iscenesettelse hos Eminem

Høgskolen i Hedmark
Notat nr. 1 – 2003

Online-versjon

Utgivelsessted: Elverum

Det må ikke kopieres fra notatet i strid med åndsverkloven og fotografiloven eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Forfatteren er selv ansvarlig for sine konklusjoner. Innholdet gir derfor ikke nødvendigvis uttrykk for Høgskolens syn.

I notatserien fra Høgskolen i Hedmark publiseres f.eks milepel dokumentasjon av et forsknings- og/eller utviklingsprosjekt, eller andre dokumentasjoner på at et arbeid er i gang eller er utført.

Notatet kan bestilles ved henvendelse til Høgskolen i Hedmark.
(<http://www.hihm.no/Publikasjon/default.htm>)

Notat nr. 1 - 2003

© Forfatteren/Høgskolen i Hedmark

ISBN: 82-7671-273-6

ISSN: 1501-8555



Høgskolen i Hedmark

Tittel: Truly yours, your biggest fan, this is Stan. Dramaturgi, remediering og iscenesettelse hos Eminem

Forfattere: Petter Dyndahl

Nummer: 1

Utgivelsesår: 2003

Sider: 41

ISBN: 82-7671-274-6

ISSN: 1501-8555

Oppdragsgiver:

Emneord: Eminem, hip-hop, samplekultur, populærmusikkforskning, medieforskning, dramaturgi, remediering, iscenesettelse

Sammendrag: Dette essayet presenterer en medieteoretisk og populærmusikalsk analyse av Eminem og hans låt "Stan" fra albumet The Marshall Mathers LP, utgitt i 2000. Denne låten danner et samlende fokus for teoretiske og analytiske drøftinger omkring digital dramaturgi, remediering og mediert iscenesettelse. Notatet er første publiserte dokumentasjon av forskningsresultater fra prosjektet Gjenbruk og originalitet, som drives ved med støtte fra Prokom - Program for satsing på kommunikasjon - ved Høgskolen i Gjøvik, Høgskolen i Hedmark, Høgskolen i Lillehammer og Østlandsforskning.



Høgskolen i Hedmark

Title: Truly yours, your biggest fan, this is Stan. Eminem's presentation, remediation, and dramaturgy.

Author: Petter Dyndahl

Number: 1

Year: 2003

Pages: 41

ISBN: 82-7671-274-6

ISSN: 1501-8555

Financed by:

Keywords: Eminem, Hip-hop, Sampling Culture, Popular Music Studies, Media Studies, Dramaturgy, Remediation, Presentation

Summary: This essay presents a media and popular music study of Eminem and his song "Stan" from the album The Marshall Mathers LP, published 2000. The song represents a focal point for theoretical and analytic discussions on digital dramaturgy, remediation and mediated presentation. It also gives the first published documentation of results from the research project Reuse and originality at Hedmark University College.

Forord

Det foreliggende notatet er første publiserte dokumentasjon av forskningsresultater fra prosjektet *Gjenbruk og originalitet – Ungdoms bruk av nye medier*, som drives av undertegnede sammen språkforskerne Mari-Ann Igland, Lars Anders Kulbrandstad og Lise Iversen Kulbrandstad ved Høgskolen i Hedmark. Prosjektet støttes av Prokom – Program for satsing på kommunikasjon ved Høgskolen i Gjøvik, Høgskolen i Hedmark, Høgskolen i Lillehammer og Østlandsforskning. Et overordnet perspektiv for det tverrfaglige forskningsprosjektet er forholdet mellom gjenbruk eller resirkulering og originalitet eller autentisitet i ulike kommunikative situasjoner – språklige, estetiske og sosiokulturelle.

Delprosjektet *Hip-hop og samplekultur*, med undertegnede som ansvarlig, er designet i form av to studier – som henholdsvis retter seg mot den globale medieindustriens uttrykksformer og mot en mer lokal, brukerinitiert estetisk og sosiokulturell praksis. Samtidig representerer de to studiene til sammen teoriforankring og metodevalg med basis i både humanistiske og samfunnsvitenskapelige vitenskapstradisjoner. Det skulle med andre ord ligge til rette for komparasjon langs flere akser.

Den ene studien – som med dette notatet får sin første skriftlige dokumentasjon – representerer en medieteoretisk og populærmusikalsk analyse av Eminem og hans låt “Stan” fra albumet *The Marshall Mathers LP*, utgitt i 2000.¹ Denne låten danner et samlende fokus for teoretiske og analytiske drøftinger omkring digital dramaturgi, remediering og mediert iscenesettelse.

Den andre studien vil på empirisk grunnlag undersøke en kultur-analytisk og -sosiologisk dimensjon ved hip-hopens estetiske praksis. Forskningsdesignet for undersøkelsen vil være å gjennomføre en flerkasusstudie av sosiokulturelle relasjoner mellom noen aktører i et lokalt

¹ Teksten bygger på undertegneds selvvalgte prøveforelesning for graden doctor artium ved Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo, 13.12.202.

hip-hop-kollektiv – for eksempel interne forbindelser mellom MCen som rapper og DJen som lager eller remikser beats og grooves – men også å sammenholde dette med estetiske analyser som gjøres av de samme aktørenes musikalske ytringer (jfr. den første delstudien).

For å vende tilbake til det herværende notatet, vil jeg understreke at det ikke pretenderer å skulle gi noen uttømmende analyse av alle aspekter ved “Stan”. Hensikten er mer å bringe til torgs forslag og utkast til analyseperspektiver – estetiske, medieteoretiske og kulturanalytiske – forsøksvis knyttet til den treleddete terminologien dramaturgi, remediering og iscenesettelse, som forhåpentligvis kan vise seg fruktbare, og som kan elaboreres videre i kommende rapporter og utgivelser fra prosjektet.

Hamar, mars 2003

Petter Dyndahl

Innholdsfortegnelse

Forord	7
Prolog – Es ist der Vater mit seinem Kind.....	11
Dramaturgi – ya dare me to drive?	12
Remediering – I’ll be the biggest fan you’ll ever lose	19
Umiddelbarhet – See, everything you say is real	19
Hypermedialitet – See, I’m just like you in a way	21
Isenesettelse – I never knew my father neither	28
Appendiks 1: “Stan” – Teksttranskripsjon	33
Appendiks 2: “97’ Bonnie & Clyde” – Teksttranskripsjon	37
Referanser	40

Prolog – Es ist der Vater mit seinem Kind

Erlkönig har ofte vært et opplagt – om ikke særlig originalt – valg når jeg har forelest om den tyske *Lied* og skulle eksemplifisere gjennomkomponert form. Schuberts tonesetting av Goethes dramatiske ballade framviser rik variasjon i sanglig karaktertegnning og replikkveksling; blant annet uttrykt i velberegnet bruk av syngemåter fra *cantabile* til det mer resitativiske, samt ved hjelp av vekslende ambitus og effektiv dynamikk – i tillegg til klaverstemmens rytmiske og harmoniske utforming som et særdeles enhetlig og virkningsfullt tonemalende element. Jeg har en gammel innspilling med Schubert-Lieder (1966) som stadig er i bruk ved slike anledninger, til tross for at den etter hvert preges av knitring, spraking og hakking. Her framfører blant annet sangeren Kim Borg og pianisten Erik Werba *Erlkönig* på en måte som ikke bare formidler Goethes tekst og Schuberts musikk på en høyst adekvat måte, men som også gjenskaper og kommuniserer de ulike rollene som er innskrevet i verket på et vis som – etter denne lytters oppfatning – både overgår hva partituret selv formår å formidle, så vel som de fleste andre tolkninger.

Kim Borg benytter en rekke virkemidler når han skal gestalte de fire karakterene.² Som forteller, gir han en relativt nøytral innføring i handlingsscenen. Dette uttrykkes med en jevn balansert vokalfarge og fast kjerne i stemmen. Artikulasjonen holdes svært kontrollert. *Sturm und Drang*-balladens dramatiske avslutning: “– in seinen Armen das Kind war tod”, uttrykkes som en kort, nesten passiv konstatering, noe som blir stående i slående kontrast til den forutgående kuliminasjonen.

Sønnens replikker framføres med stigende angst og fortvilelse, som tydeliggjøres ved å øke den emosjonelle affekten – særlig gjennom energisk konsonantbruk. Selv om Borgs omfangsrike bassrøst gjør at karakteren snarere framstår som en ung mann enn som et barn, får

² Min gode kollega – sangeren og musikkpedagogen Rolf Knapper har vært behjelpelig med å verbalisere hva slags vokaltekniske fenomener det kan være tale om.

stemmen her en lysere, noe grunnere klangfarge, som mangler vokalfarens dypere farge.

Faren tolkes med sikte på å inngi trygghet og skjule den stigende følelsen av panikk. Dette uttrykkes med en dyp, rund, nærmest ‘faderlig’ klangfarge, som gjør at overtonespektret dempes og tonen blir noe diffus. Artikulasjonen gjøres langsam og grundig, noe som forsterker det rolige og beskyttende ved karakteren.

Alvekongen framtrer som både forførerisk, lokkende og truende. Vokalklangen holdes litt høy, trang – av og til nasalert. Sangeren ‘kjæler’ formelig med konsonantene. Dobbeltkarakteren åpenbares ved at stemmeklang og artikulasjon gradvis gjøres hardere.

Ut fra dette kan vi antyde at i tillegg til komponist og forfatter sine bestrebelser på å utforme det kunstneriske materiale og struktur så ekspressivt som mulig, vil lytterens resepsjon av verket også kunne avhenge av hvordan dette blir underlagt et *dramaturgisk* forehavende – for så vidt et helt banalt poeng i både fenomenologisk og hermeneutisk henseende. Sangen ‘virker’ med andre ord både via strukturelle og mer globale, emosjonelt og assosiativt kodete konsepsjoner.

Dramaturgi – ya dare me to drive?

Med begrepet dramaturgi knyttes det an til den fenomenologisk inspirerte utlegningen av estetiske uttrykks intensjonalitet som Bjørn Kruse (1995) har lansert. Terminologien er blant annet inspirert av hans gjensidige perspektivering av dimensjonene komposisjon og dramaturgi. Kruse velger i den forbindelse å la ‘komposisjon’ betegne den strukturelle oppbygging og konstellasjon av elementene i et verk, mens ‘dramaturgi’ indikerer et kommunikativt aspekt ved en komposisjons *rettethet* – som for eksempel kan ha å gjøre med:

- hva som skal til for å underbygge den kompositoriske ideen optimalt
- hvordan det kan skapes mest mulig engasjement og interesse for den kompositoriske problemstillingen
- hvilken form som vil formidle den kompositoriske intensjonen på beste måte

(Kruse 1995: 15)

På samme tid er Kruse opptatt av opplevelsen eller virkningen av kunstverket. Slik forflytter han tendensielt det dramaturgiske fokus fra produsentens til mottakerens domene, mens det kompositoriske perspektivet primært tillegges den skapende kunstneren. Dramaturgibegrepet er i en forstand fremdeles knyttet til formmodeller og struktureringsprinsipper; altså mer eller mindre konvensjonaliserte kommunikasjonsstrategier, men rommer i tillegg de kompositoriske elementenes dynamiske samspill – det som har med energi, spenning, intensitet, atmosfære, temperament eller temperatur å gjøre – samt formidlingen og resepsjonen av disse. Kruse hevder derfor at et stykke kunst kan tilrettelegges innenfor utprøvde kommunikative former eller strategier som har vist seg å fungere, eksempelvis en av liedformene, sonatesatsform (eller for den saks skyld blueskjema): “Den etablerte formen bidrar ideelt til å definere momentene og gi dem en funksjon innen et helhetlig dramaturgisk forløp.” (ibid.: 121) Den strukturelle, materielle arkitekturen står imidlertid, som nevnt, i dynamisk forhold til konkrete temperament og emosjonelle tilstander eller prosesser. Vi vil komme tilbake til slike relasjoner mellom gjenbruk av sjangerbestemte matriser og manifestasjon av uforlignelig individualitet senere.

Forøvrig bruker Kruse uttrykket ‘flerdimensjonal dramaturgi’ (ibid.: 123) i forbindelse med multimediale eller multimodale³ uttrykksformer. I populærmusikalsk sammenheng er jo det intermediale idiom etablert som normalformatet – i poplåten involverer dét i det minste uttrykksformene

³ Jfr. Kress og van Leeuwen 1996.

musikk og tekst. Hip-hop og rapping aksentuerer dessuten betydningen av tekstlig dramaturgi enda sterkere enn i populærmusikk forøvrig. Én ting er tekstens dominerende plass og betydning. Et annet forhold er at rap bygger på afroamerikanske og afrokaribiske muntlige tradisjoner, slik de blant annet er beskrevet av sosiolingvisten Roger D. Abrahams. I boken *Talking Black* (1976) gjør han rede for hvordan hverdagspråk og konversasjon tenderer mot å være performativt utformet i disse kulturene; det vil si bestående av formaliserte språk- og uttrykksformer – her må vi også inkludere kroppsspråk – som aktørene går inn i og derigjennom utformer dagliglivet til en arena for konstant selvdramatisering. Abrahams opererer eksempelvis med *talking smart* og *talking shit* som viktige performative kategorier. Simon Frith (1998) anser rap for mellom annet å ha herkomst i sistnevntes ritualiserte uttrykksformer for utskjelling og fornærmelser – det som i hip-hop-kulturen kalles *to disrespect* eller å ‘disse’. I pakt med allmenne memoreringsaspekter ved muntlig kultur, vil språkbruken derfor spille på rim, rytme og metrikk. Innen hip-hop kan vi se hvordan slike fornærmende vendinger har blitt mer og mer elaborert når det gjelder rim, rytmiske stavelser, språklydenes klang og surrealistiske metaforer (– kanskje på ett vis analogt med ‘kunstformen’ bannskap i Nord-Norge..?).

Eminem beskyldes jo for å være en som på ny har annektert svart kultur – faktisk blir han sammenliknet med Elvis Presley og hans eksploaterende forhold til 1950-tallets rhythm’n blues – og gjort den for-døydlig og kommersiell for et hvitt, internasjonalt publikum. La oss derfor vie oppmerksomheten til hans låt “Stan” fra albumet *The Marshall Mathers LP* (2000):

På et ytre, kompositorisk plan følger låten tradisjonell vers/refreng-struktur, hvor refrenget synges av en kvinnestemme, mens versene rappes av en mann – som imidlertid gestalter flere *personae* eller karakterer. På ett vis kan vi dermed se en foreløpig parallell til *Erlkönig*. Fortellerstrukturen i “Stan” gir dramatisk form til en sentral aktør i populærkulturen; den hengivne, for ikke å si *besatte*, fan. Låtens litterære tema er dennes ambivalente forhold til sitt idol – Slim Shady, alias Eminem – framstilt i

grotesk relieff mot Stans familiære relasjoner; det vil si lillebroren, kjæresten og det ufødte barnet hun bærer. Tekstens framdrift uttrykkes i form av hans fanpost i ulike stadier og utgaver, på samme måte som det formuleres et tilsvar på oppmerksomheten – da med Eminem som talende, eller rappende, subjekt.⁴

Både vers og refreng følger i hovedsak samme formalstruktur: Over vedvarende programmerte trommebeats spiller bass og gitar totaktsfraser, som igjen kombineres til enheter på åtte takter. Dermed oppnås en form for statisk, repetitiv eller syklisk framdrift. Groove har tradisjonelt en sentral funksjon i hip-hop, og låtene mangler ofte sedvanlige pop-elementer som harmoniske eller melodiske progresjoner og fraser. Slik er det ikke her, hvor den rytmiske grooven er nedtonet og vektet mot de andre parametrene. Selv om trommegrooven inneholder typiske hip-hop-vendinger, som aktiv basstromme med synkopert aksentuering av sekstendelen før taktens midtpunkt – tillike produsert på en pumpende måte som gir assosiasjoner til *turntable-scratching* og *-cutting* – motvirker særlig bassens framtrekkende melodisk-harmoniske gang over fire totakts-sekvenser en ensidig fokusering på rytme. I stedet står det akkordiske mønstret fram som et sentralt aspekt ved låtens identitet. Harmonikken karakteriseres av en viss ambivalens: Den opprettholder et tvetydig forhold mellom parallelltoneartene H-dur og giss-moll, samtidig som det skala-fremmede utsvinget til en kromatisk nabotone – og ‘halvforminsket’ akkord – i avsnittets siste takt danner en effektiv rundingsbøye for hver åttetaktsperiode. Melodien i refrenget utfyller på en måte basslinjen som et obligat, idet den stadig parafraserer nedgangen mellom de beslektede dur- og mollakkordene, og derved understreker dette harmoniske momentet.

⁴ Jfr. Appendiks 1: “Stan” – teksttranskripsjon, s. 16.

Musikkeksempel 1: “Stan” – transkripsjon av beats

The image displays a musical score for the song "Stan", transcribed for guitar, bass, and programmed beats. The score is divided into two systems. The first system consists of four measures, and the second system consists of four measures. The guitar part is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The bass part is written in bass clef with the same key signature and time signature. The programmed beats are shown in a separate staff below the bass line. Above the guitar staff, the following chords are indicated: G#m, Emaj7, F#, Bmaj7, G#m, Emaj7, F#, Bmaj7. Above the second system, the chords are: G#m, Emaj7, F#, Bmaj7, G#m, Emaj7, E#m7(b5), Emaj7. The guitar part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The bass part features a pattern of quarter notes and eighth notes. The programmed beats are a simple 4/4 drum pattern.

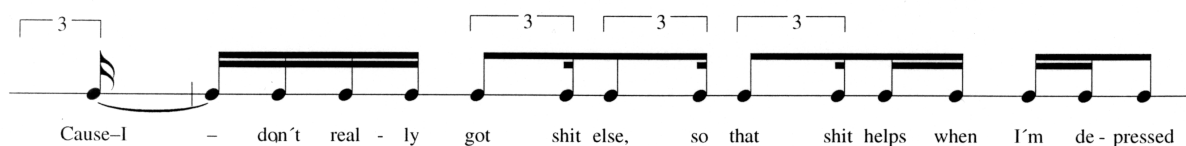
Det som utgjør det åpenbare skillet i identitet mellom vers og refreng, er selvsagt de to ulike stemmene og at det henholdsvis synges og rappes. I tillegg har teksten forskjellige strukturelle og dramaturgiske funksjoner, hvor det dramatisk narrative bringes framover av versene, mens refrenget stadig vender tilbake til en grunnstemning – som tillegg til de musikalske elementene som ble beskrevet ovenfor, også uttrykkes i tekstlige metaforer for tristesse: “My tea’s gone cold / the morning rain clouds up my window / it’d all be grey”, men også med et svakt skinn av optimisme: “– but your picture on my wall / It reminds me that it’s not so bad...”

Beskrevet mer presist, kan man si at versene benytter forskjellige dramaturgiske grep og virkemidler for å uttrykke variasjon og utvikling innenfor det bestandige strukturelle rammeverket som er etablert. Dette gjelder forhold som har med artikulasjon, frasering og rytmisering av rappingen å gjøre; det som i den innforståtte terminologien gjerne betegnes som *flow* eller *flyt*. I tillegg er stemmebruk og vokalklang svært aktive elementer i pregningen av akkurat denne låten. La meg forsøke å eksemplifisere en del av dette ved å ta utgangspunkt i noen karakteristiske trekk ved hvert av de fire versene:

I første vers rappes det hovedsakelig i definerte og symmetriske totaktsfraser. Disse preges av jevn rytme, uten særlig innslag av synkoper eller aksentueringer. Stemmebruken er nøytral og balansert – den framstår nærmest som en monoton oppramsing eller opplesning. Dette henger sammen med tekstens refererende, korrespondanseaktige stil, med tiltale- og signaturfelt formelig innskrevet øverst og nederst på brevarket. Særlig formuleres sistnevnte med korthugne fraser som på frapperende vis gir muntlig allusjon til en skriftlig sjanger: “hit me back / just to chat / Truly yours / your biggest fan / this is Stan.”

Det andre verset har en mer asymmetrisk og overlappende frasestruktur. Enkelte ord aksentueres, for eksempel: “I ain’t mad, I just think it’s fucked up you don’t answer fans.” Det fins også eksempler på at rytmikken er mer variert og polyrytmisk enn i det foregående verset – i den forstand at det refereres til ulike to- og tredelte underdelinger av pulsen, blant annet i den følgende frasen:

Musikkeksempel 2: “Stan” – transkripsjon av polyrytmisk frase



Gjennomgående er vokalen mer affektiv, aggressiv og med tilløp til skingrende stemmebruk, noe som tydeliggjør karakterens vending mot forurettet vrede. Teksten er mye mer usensurert og antyder også noen abnorme personlighetstrekk ved brevskriveren; eksempelvis altopp-slukende identifikasjon med og tiltrekning mot idolet, samt selvdestruktiv stimuleringsstrang: “Sometimes I even cut myself to see how much it bleeds. It’s like adrenaline. The Pain is such a sudden rush for me.”

I tredje vers benyttes mer ‘muntlig’ frasestruktur enn i de foregående versene, noe som har å gjøre med at det inngis en illusjon av at Stan har forlatt brevmediet til fordel for innlesning på en liten taperecorder mens han kjører bil. Hele soundet er innrettet mot dette: Stemmen er produsert med mye grunnere og simplere – nærmest ‘hermetisk’ – klang enn

tidligere. Lydrommet rundt vokalen er også endret idet gitarkompet er utelatt i den første åttetaktssekvensen. I tillegg iverksetter også stemmebruken mer muntlige virkemidler. For eksempel rappes det i et høyere og mer intenst toneleie, artikulasjonen følger naturlige, språklige tonelag for utrop og spørsmål: “I don’t deserve it?”, og anklagende aggresjon blir ettertrykkelig demonstrert, som når det forlyder: “I hope you can’t sleep and you dream about it. And when you dream, I hope you can’t sleep and you scream about it”, i stadig stigende frekvens og styrkegrad. Dessuten understrekes innholdet i teksten, eksempelvis ved at diksjonen blir tilgjort snøvlete når rollefiguren framstilles beruset: “Hey Slim, ‘I drank a fifth of vodka, ya dare me to drive?’”⁵ Endelig preges dette verset av kontentumlyder, det vil si lydlig materiale som betegner bilkjøring, kollisjon, mishandling etc.

Det siste verset representerer en motsats til eskaleringen av temperament og tragedie som har blitt bygd opp så langt. Også strukturelt skjer en omkastning idet perspektivet forflyttes fra Stan til Slim Shady eller Eminem. Dette poengteres ved at stemmeleiet er lagt dypere og framtrer med langt større myndighet. At vi er tilbake i et roligere ‘brevskrivermodus’ blir også markert med mer symmetrisk frasestruktur og rytme – à la første vers – igjen. Helt på slutten gir imidlertid rapperen uttrykk for en tilbakeholdt, men definitiv konstatering av katastrofen, analogt med *Erlkönigs* siste verselinje, når sammenhengen med ett går opp for ham: “Come to think about it...his name was...it was you. DAMN!”

Mikhail M. Bakhtins (1984, 1986) dialogiske doktrine er at ytringer alltid allerede har innskrevet i seg noe kontekstuellt og sosiokulturelt, samtidig som dette eksisterende stadig reproduseres og reformuleres på produktive måter i dialog med nye stemmer. I forhold til en slik betraktningssmåte kan vi se at Eminem – for så vidt analogt med Goethes inspirasjon fra folkeeventyr og middelalderballader – benytter en etablert brevlitterær sjanger som sjablon for å utpensle en nærmest klassisk

⁵ Her siteres forøvrig den selvbiografiske/-ironiske låten “My Name Is” fra *The Slim Shady LP* (1999).

tragedie hvor hovedpersonen til slutt går under som offer for sin lidenskap, og også drar med seg omgivelsene i fallet. På samme tid påkaller handlingsforløpet som beskrives i Eminems tekst assosiasjoner til en rekke Hollywood-filmer; selvfølgelig innen *psycho fan*-sjangeren, men ikke minst til en type uavvendelig tragiske *road movies* av typen *Bonnie and Clyde*, *Thelma and Louise* og mange andre.

Remediering – I’ll be the biggest fan you’ll ever lose

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 sitt idol; at Eminem/Slim Shady er en iscenesatt mediefigur. Mediens framstillingsformer og ‘det virkelige liv’ har tydeligvis gått i ett for Stan.

Medieforskerne Jay David Bolter og Richard Grusin (1999) har forsøkt å utvikle 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.” (Bolter og Grusin 1999: 5) Denne dobbelheten uttrykker de i begrepsparet *immediacy* eller umiddelbarhet, og *hypermediacy* eller hypermedialitet.

Umiddelbarhet – See, everything you say is real

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 forbedrete grensesnitt, interaktivitet, simulasjon av virkelighet og – i siste instans –

utopien om *virtual reality*. 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 de tradisjonelle mediene, som forsøker å gjenerobre status i forhold til standarder som settes av de nye digitalteknologiene. For å bruke TV som eksempel, vil alle former for deltaker- og reality-TV – fra meningsmåling og innringing, via skjult kamera og politijakt-TV 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 hip-hop – 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. Ved siden av musikalske samples, dreier det seg nemlig ofte også om et ‘dokumentarisk’ soundtrack av gatestøy, politisirener og TV-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 deverbaliseres 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. (Danielsen 2002: 151f)

Som nevnt benytter “Stan” et rikt utvalg av kommenterende og ‘tonemalende’ (noe à la klaverstemmen i *Erlkönig*...) lydmateriale; vær-lyder, skrik, bilkjøring, -krasj, nyhetsreportasje og lignende – elementer som i tillegg til å understøtte det narrative også bidrar til hip-hopens tradisjonelt ‘skitne’ sound, preget av støyelementer, knitring etc. Dessuten gjøres låten – og dens medieformer – mer gjennomiktig ved å referere til annen musikk, til Eminems egen diskografi, så vel som til Marshall Mathers’ biografi. Dermed beveger vi oss over i den *hypermedialiteten* Bolter og Grusin påpeker.

Hypermedialitet – See, I’m just like you in a way

I denne sammenheng viser *hypermediacy* til to utviklingstrekk. For det første tendensen til at et mediefenomen gjerne antar flere og multimediale 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 plater og plater 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 videoversjon.

I filmmusikkteorisk sammenheng taler man gjerne om at musikken *enten* understøtter eller fungerer parallelt eller *doxalt* med det filmatiske og narrative, *eller* at den polariserer, er kontrapunktisk eller paradoksal i forhold til denne dramaturgien. Her må vi snu dette på hodet, og påpeke at det filmatiske nesten uten unntak imiterer og tydeliggjør *låtens* komposisjon og dramaturgi. Det eneste som parafraseres eller utdypes noe, er karakterene ‘The Girlfriend’ og ‘Matthew’ – lillebroren. Stans gravide kjæreste spilles av den britiske popsangerinnen Dido, som inntar en

spesiell plass og funksjon i hele produksjonen, idet hennes låt “Thank You” – som vi snart skal vende mer spesifikt tilbake til – på mange måter danner utgangspunktet for Eminems “Stan”. Rollen som Stans yngre bror Matthew får utvidet sin dramaturgiske betydning i videoen, da han på slutten – med bleket hår; klar til å ta opp arven som psycho-fan etter Stan – inkarnerer en mulig gjengangeraktig fortsettelse av tragedien... I tillegg innføres tilsynelatende faktiske elementer som den kommenterende fjernsynsreporteren ‘Jane Yammamoto’, politi og redningsteam etc. i videoen. Denne musikkvideoen må i alle henseender sies å stå innenfor en filmatisk Hollywood-tradisjon, hvor alt underlegges ‘bokstavtro’ interpretasjon; eksempelvis spilles Stan – som på plateinnspillingen selvfølgelig også framstilles vokalt av Eminem – her av skuespilleren Devon Sawa. Imidlertid sørger produsentene Phil Atwell og Dr. Dre for at Eminems kontrafei nesten konstant preger videoens visuelle apparisjon, gjennom henvisninger til ham på fjernsynsskjerm, magasincover, plakater og lignende: “I got a room full of your posters and your pictures, man.”

Det andre interessante aspektet ved hypermedialitet kan i en slik kontekst knyttes til begrepet *intertekstualitet* – at ‘teksten’ i utvidet betydning refererer til og kommenterer andre ‘tekster’. Begrepet ble opprinnelig utviklet fra ‘det bakhtinske dialogiske prinsipp’ av Julia Kristeva i hennes framstilling av Bakhtins litteraturteori og språkfilosofi for et vestlig publikum (Kristeva 1980). Selv om Kristeva mener at *alle* tekster konstitueres av andre tekster – at de kan oppfattes som produktive kombinasjoner og transformasjoner av semiotiske koder, sjangrer, materialer og semantiske relasjoner – har intertekstualitet ofte kommet til å betegne intenderte referanser til andre verk og sjangrer innenfor høy kunst. Dermed har det i større grad også representert unntaket enn normen i dette estetiske universet. Innen populærmusikken er et estetisk krav om det nye og hittil *uhørte* imidlertid mye mindre aksentuert enn i kunstmusikken. Danielsen (2002: 135ff) hevder tvert i mot at i denne musikktradisjonen er den underforståtte referansen til sjanger og historie en forutsetning for individuell stil, som dermed spilles ut i forhold til konvensjonelle former, for eksempel bluesskjema. Eminem befinner seg innenfor en sjanger som

Adam Krims (2000: 70ff) betegner som *reality rap*. Denne retningen kjennetegnes blant annet av innovativ sampling- og instrumentalteknikk i utformingen av beats. Flyten i rappingen karakteriseres som virtuos, rytmisk overstrømmende, mens temaene det rappes over gjennomgående gis betegnelsen ‘ghetto-sentriske’. Reality rap inkluderer også stilen *gangsta rap*, som Eminem flørter åpenlyst med – særlig i form av den beintøffe og voldsforherligende attityden. David Toop (2000: xviiiiff) har dessuten påpekt at det kommer en distinkt dødslengsel til uttrykk i gangstapens tekster og platecover gjennom hele nittitallet. Gjennom sin produsent – Dr. Dre, som blant annet har bakgrunn fra hip-hop-kollektivet *Niggaz With Attitude* – er Eminem på en måte også opptatt i denne tradisjonen.

Forøvrig må intertekstualitet også forstås i en digital, teknologisk kontekst. Dette kan knyttes teoretisk til Roland Barthes’ (1975) begrep om *skrivbar* tekst. Tekstteoretikeren George P. Landow (1992) ser i forlengelsen av dette en essensiell distinksjon mellom tradisjonelle, trykte (*lesbare*) tekster og elektronisk hypertext, hvor sistnevnte forventes å oppfylle Barthes’ visjon om: “[...] att göra läsaren till en producent av texten, i stället för att låta honom vara konsument.” (Barthes 1975: 10) Bolter og Grusin mener imidlertid at hypertext for lengst er etterfulgt av *hypermedia*, og på et slikt grunnlag må vi også kunne forankre fenomenet sampling i intertekstuell og skrivbar kontekst, idet det åpner muligheten for å benytte allerede innspilt musikk innkorporert i eller som grunnlag for nye låter:

På den ene siden kan små, fragmenterte samples inngå i en lydbank man har til rådighet for digital montering i nye sammenhenger. Typisk for dagens populærmusikalske produksjonspraksis er i så måte trommesporet på “Stan”; bestående av sequencerstyrte trommesamples, som dermed utgjør eksternt tilvirket råmateriale for de programmerte beats.

Videre er det alminnelig å sample relativt korte sekvenser, for eksempel en frase, et riff eller en groove og la dette utgjøre et strukturelt element i en ny låt – eksempelvis brukt som loops. Fra hip-hop-tradisjonen

fins utallige belegg for fenomenet. I et tilfelle som Cypress Hills sampling og bruk av introen fra Dusty Springfields “Son of a Preacher Man” (1969) som groove-sjikt på låten “Hits from the Bong” (1993), erfarer vi dessuten at det er klare intertekstuelle intensjoner til stede, idet samplers gjenkjennelighet er beholdt, noe som på denne tiden kunne være problematisk. I 1989 hadde nemlig musikkindustrien gjennomlevd den første store rettssaken omkring sampling og copyright. Etter å ha gitt ut sitt første album, ble nemlig hip-hop-gruppen De La Soul saksøkt av bandet The Turtles for å ha samlet et utdrag fra en av deres låter. Praksisen tenderte en periode etter dette mot å prosessere samplene i slik grad at de tilslørte sitt opprinnelige opphav.

Imidlertid ble det fra andre halvdel av 1990-tallet – ikke minst i kjølvannet av en mer avklart og avtalebasert situasjon hva angikk opphavsrettigheter – gradvis mer utbredt å sample større, og umiddelbart identifiserbare deler av et annet musikkstykke, for å benytte dette i ny sammenheng. Man kunne etter hvert tale om en slags symbiose mellom etablerte artister og samplekulturen, hvor det gav økt *credibility* å la seg sample eller få remikset eldre innspillinger. Puff Daddy og Faith Evans’ “I’ll Be Missing You” fra 1997 betegner på mange måter et vendepunkt for denne typen praksis, da produsenten Sean ‘Puffy’ Combs samlet det komplette åttetakters kompet fra introen til Police-låten “Every Breath You Take” og brukte det uten særlig annen bearbeiding enn at det hele er transponert en halv tone ned, med den senkningen av tempo som automatisk følger. Også tekstlig parafraseres Stings tematikk og poetikk, samtidig som Faith Evans synger den opprinnelige refrengmelodien. Den enorme kommersielle suksessen låten – og hip-hop som sådan – fikk, har blant annet ført til at artister som tidligere aldri tillot sampling, som for eksempel Joni Mitchell, mer villig har latt seg resirkulere – både kunstnerisk og finansielt, om man kan uttrykke det slik...

Samples forekommer i “Stan” også, men kanskje ikke i det omfang man umiddelbart skulle tro. Det som er digitalt samlet, er faktisk bare de nevnte trommelydene som utgjør programmerte beats. Det fins imidlertid

ekspisitte musikalske referanser til en annen låt likevel: Didos “Thank You”, som ble gitt ut på albumet *No Angel* samme år som Eminems *The Marshall Mathers LP*. For mens det, som nevnt, har gitt anseelse for (over)modne musikere å bli samplet av eksponenter for ‘den ny vin’, er det åpenbart Eminem som representerer prestisje og autoritet her. Når han derfor har ønsket å benytte tekst og musikk fra Didos låt, har han ikke måttet sample dette elementet, men fått henne til å bidra på innspillingen ved å synge første vers fra sin låt – slik hun altså også medvirker som skuespiller i videoen. I forbindelse med “Stan” er nye beats programmert, bass og gitar lagt på, noe som trer klart fram hvis vi sammenligner Eminems versjon av sekvensen (se Musikk eksempel 1) med Didos:

Musikk eksempel 3: “Thank You” – transkripsjon av beats

The image displays a musical score for the track "Thank You" by Dido, transcribing the instrumental beats. The score is organized into two systems, each with four staves. The top staff is for the guitar, the second for a second guitar part, the third for the drums (Perk.), and the fourth for programmed beats (Progr. Beats). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). Above the guitar staves, the following chords are indicated: G#m, Emaj7, F#, Bmaj7, G#m, Emaj7, F#, Bmaj7 in the first system, and G#m, Emaj7, F#, Bmaj7, G#m, Emaj7, G#m/D#, Emaj7 in the second system. The guitar parts consist of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The drum part features a consistent pattern of eighth notes. The programmed beats part shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with an 'x' to indicate specific rhythmic placements.

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 den nye basstonen i 8. takt – som innebærer noen signifikant endring. Imidlertid er produksjons- og soundmessige aspekter vel så viktige for å gi låten ny identitet. Særlig gjelder det den sentrale plasseringen bassen har fått i lydbildet, samt det typiske hip-hop-soundets langt mer rufsete karakter enn den pyntelige visepop-produksjonen som dannet utgangspunkt. Likevel setter Didos melodiske utforming, sangstemme og britiske – i hip-hop-sammenheng – ‘aksent’ et umiskjennelig preg på “Stan”.

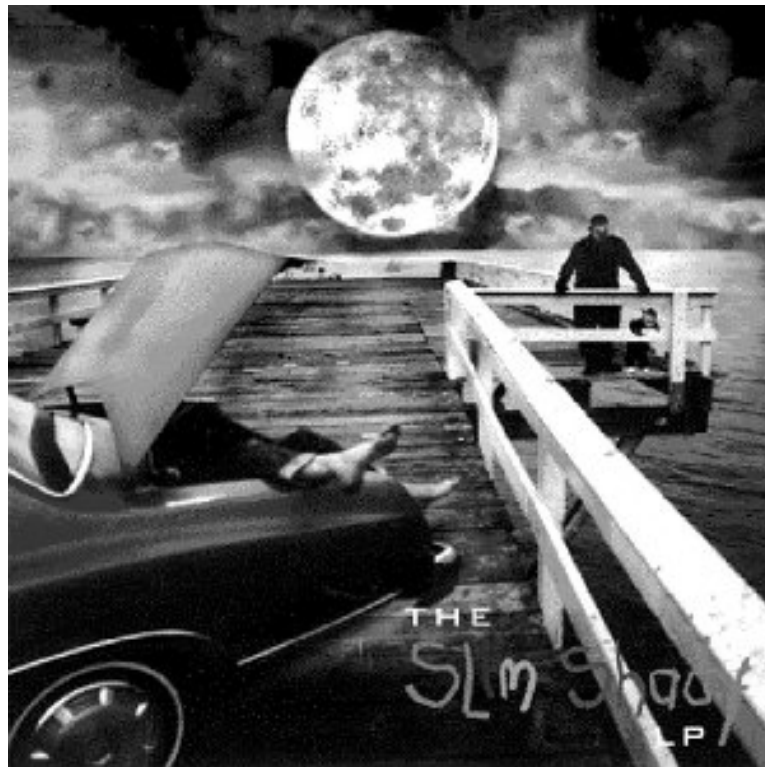
Imidlertid fins det en rekke eksempler på litterære referanser i låten også, først og fremst til andre utgivelser av Eminem selv. Den viktigste intertekstuelle henvisningen i så måte er til “97’ Bonnie & Clyde” fra *The Slim Shady LP* (1999), som omhandler et svært beslektet tema som “Stan”. Denne låten beskriver på en grotesk livaktig måte hvordan jeg-personen – en far på biltur med sin lille datter – har myrdet sin forhenværende kjæreste – barnets mor – og frakter henne i bilens bagasjerom til en sjø hvor liket skal dumpes.⁶ Karakteren Stan refererer til denne låten ved først å henvise til at hvis han får en datter, skal han oppkalle henne etter den litterære datterskikkelsen ‘Bonnie’ fra denne teksten: “My girlfriend’s pregnant too, I’m out to be a father / If I have a daughter, guess what I’m-a call her? I’m-a name her Bonnie.” Dernest sammenligner han drapsmåtene i ‘Slims’ og sitt ‘ eget’ tilfelle: “Hey Slim, that’s my girlfriend screaming in the trunk. But I didn’t slit her throat, I just tied her up, see I ain’t like you. ‘Cause if she suffocates, she’ll suffer more, and then she’ll die too.”

På samme tid ser vi at Stan henviser til Eminems – eller mer korrekt – Marshall Mathers’ faktiske biografi, idet han både refererer til hans virkelige datter og til barndomsvennen, den jevnaldrende onkelen Ronnie, som begikk selvmord i 1993: “I read about your uncle Ronnie too, I’m sorry / I had a friend kill himself over some bitch who didn’t want him.”

⁶ Jfr. Appendiks 2: “97’ Bonnie & Clyde” – teksttranskripsjon, s. 18.

Slik cover-illustrasjonen på *The Slim Shady LP* – som henviser direkte til “97’ Bonnie & Clyde” – også indikerer, lever Eminem langt på veg opp til Aksel Sandemoses programerklæring fra romanen *Det svundne er en drøm* (1946) om at: “Mord og kjærlighet er det eneste som er verd å skrive om”, samtidig som han manifesterer den kretsen om døden som Toop beskrev som stiltypisk.

Illustrasjon 1: Eminem: *The Slim Shady LP* – coverillustrasjon

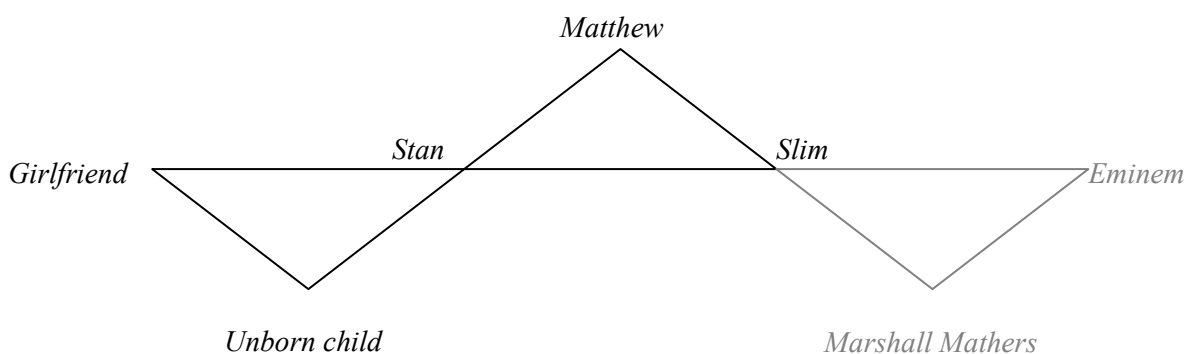


Både “Stan” og “97’ Bonnie & Clyde” er uttrykk for et ledemotiv hos Eminem; sårbare familierelasjoner – særlig foreldre-barn – og destruktive, ofte voldelige mellommenneskelige konflikter.

Iscenesettelse – I never knew my father neither

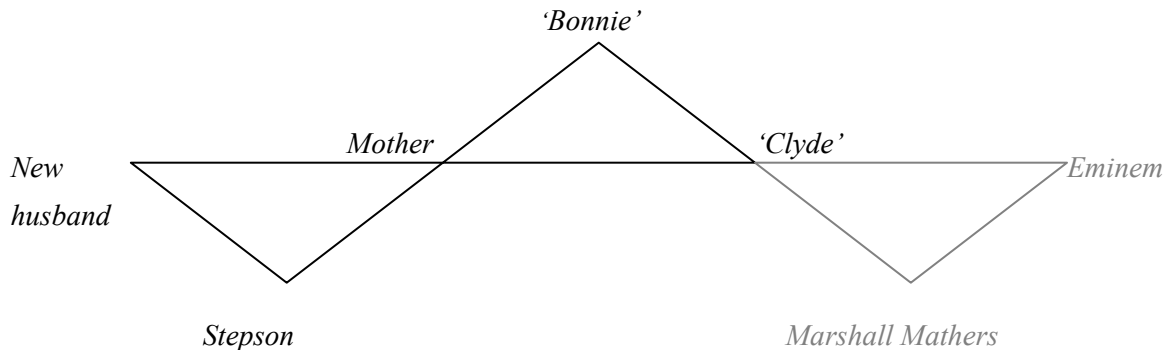
For å iscenesette sitt univers, setter Eminem faktiske og fiktive relasjoner innen de to domene liv og musikk i kontinuerlig spill med hverandre. Ett forhold er at han konstruerer slike trekantrelasjoner som gir utvetydige assosiasjoner til hans eget liv – særlig det konfliktfylte forholdet til ungdomskjæresten Kim og deres datter Hailie Jade, og det ikke mindre turbulente forholdet til sin egen mor, fraværende far eller andre slektninger – for eksempel slik det kan framstilles i forbindelse med “Stan”:

Figur 1: Fiktive og faktiske relasjoner i tilknytning til “Stan”



– så vel som i forhold til “97’ Bonnie & Clyde”:

Figur 2: Fiktive og faktiske relasjoner i tilknytning til “97’ Bonnie and Clyde”



Et annet moment er at artisten Eminem har iscenesatt sin egen framtrødelse ved hjelp av diverse alter ego-skikkelser: Eminem er den kommersielle artisten og dyktige musiker, som gjennom år har perfektionert rappingen til det tekniske og kunstneriske nivået den holder. Selv sier han at figuren Slim Shady – en tegneserieaktig karikatur som gjerne sprader rundt på scenen iført ansiktsmaske og motorsag – har vært en nødvendig skikkelse å iføre seg for å kunne våge og øse av sine private, biografiske kilder i den grad at han har gjort det til selve gjennomgangstemaet for uttrykket sitt (Ankeny og Torreano u.å.). Denne biografien forvaltes igjen av privatpersonen Marshall Mathers, som ser ut til å ha et uuttømmelig lager av ulykkelige barndomsminner, omsorgssvikt, mishandling og mobbing, rusmisbruk og kriminalitet, død og elendighet å hente fram – sist som inspirasjonskilde for hovedrollen ‘Jimmy Smith Jr.’ i filmen *8 Mile*, som er løselig bygd på hans oppvekst i Detroit. Eminem har altså 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*.

Noe av problemet innen Eminem-resepsjonen ser ut til å være at publikum og kritikere er grunnleggende usikre på om han skal underlegges

en biografisk lesning – for eksempel om det er så stort samsvar mellom Marshall Mathers' levnetsløp og Eminem/Slim Shady sine utsagn og holdninger at det neste omgang må stilles moral(isti)ske spørsmål av typen: *Mener* han dette? Er han en notorisk homofob? Forsvarer – eller oppfordrer han endog til – grov kvinnevold? En slik problemstilling er på sett og vis allerede innskrevet i “Stan”, hvor hovedpersonens fortolkning representerer en reduktiv, endimensjonal lesning av det sammensatte image- og mediefenomenet Eminem/Slim Shady.

På den andre ytterkanten kan fenomenet tolkes i lys av en senmoderne doxa om autorens fravær fra verket, jfr. Roland Barthes' (1986) artikkel om forfatterens død, hvor han hevder at når tekstens autonomi svekkes, blir også forfatterens autonomi redusert. Samtidig gjøres leseren mer produktiv overfor teksten. Barthes ser leseren som det samlende punkt for tekstens mangfoldighet, ikke forfatteren – jfr. den skrivbare, konstruktivistiske bruken av hypertekst.

Imidlertid ser tendensen i den litterære og litteraturvitenskapelige offentligheten ut til å være i ferd med å dreie mot en *return to context*, for eksempel i forhold til aktuell, hjemlig litteratur – som når Dag Solstad i sin siste bok (*16.07.41*, 2002) til en viss grad forsøker å iscenesette sin egen forfatterskikkelse som historisk, biografisk romanperson. Litteraturforskeren Tore Rem (2002) diskuterer forholdet mellom autonome, biografiske og kontekstuelle romanlesninger mot forfatterforeningens formann, Geir Pollen (2002), som han mener kolporterer et paradoks i forholdet mellom å tale tekstens sak og å iscenesette forfatteren i en mediekultur:

Det denne eventuelle “(selv)biografiske vendingen”, eller ideen om å “skrive sitt liv”, har gjort, er nettopp å utfordre den forfattermodell litteraturviterne en stund konstruerte. Forholdet mellom forfatter og tekst settes i spill på en måte som slett ikke er enkel, og som nok kan sette teksten i fare. Men konsekvensen er at forfatteren situeres, som et historisk fenomen med en relasjon til sitt verk. [...] Allikevel vil jeg argumentere for en mer nyansert mellomposisjon: Forfatteren

er slett ikke død eller irrelevant for teksten, men det kan likevel være i den litterære offentlighetens interesse at forfatterens livaktighet ikke får overdreven oppmerksomhet. (Rem 2002: 44)

Anne Danielsen (2002: 152f) påpeker at et samrøre mellom kunstnerisk uttrykk og aktuell virkelighet har vært mindre problematisk innen populærmusikkfeltet – nettopp fordi man i liten grad har dyrket en rent estetisk betraktningssmåte, men i like stor grad sett musikken i sammenheng med utenommusikalske, pragmatiske behov, som identitetsdannelse og sosiokulturell tilknytning. I den forbindelse er det imidlertid avgjørende at artisten artikulere en eller annen form for troverdighet – *credibility* – overfor sitt publikum.

Trygve Söderling (1982) reflekterte i sin tid over hvordan etiketten *street credibility* ble et viktig kriterium for britisk musikkpresse når man skulle vurdere punkens troverdighet overfor mer suspekterte *art school punks*. For Eminem – som *hvit* rapper – har det også vært spesielt viktig å signalisere at han innehar sosial *cred*, 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 opp alle fordommer om en neddopet, ansvars- og holdningsløs, volds-, macho- og våpenbesatt subkultur. Filmen *8 Mile* er i så måte enda et bidrag til den fortellingen.

På samme tid signaliserer Eminem et utstudert raffinement i sin imagebygging, hvor grensene mellom fiksjon og fakta er mildest talt uklare, men hvor iscenesettelsen gjøres med stor dramaturgisk begavelse. I tillegg representerer hans musikalske talent, både som skaper og utøver, et av de estetiske høydepunkt i denne tradisjonen, samtidig som han vet å spille på flere av de tradisjonene for musikalsk og referensielt tilfang som hip-hop har benyttet seg av. Han står på den ene siden plantet i en groove-basert tradisjon, som henter mye fra funkens rytmiske univers. På samme tid refererer han til europeisk kultur, i “Stan” med sine henvisninger til britiske Dido. Interessant i et intertekstuell perspektiv er det imidlertid også at hennes “Thank You” ble publisert på soundtracket til filmen

Sliding Doors, som utkom allerede i 1997. Denne filmen – som utspilles i middelklasse-London – dreier seg på et vis 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' over 20 år gamle synth- og trommemaskinmusikk ved låten "In the air tonight". Denne typen referanser har det faktisk vært visse tradisjoner for i hip-hop 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 avslører, gjør at vi kanskje også kan assosiere Eminem med en av de andre kategoriene Söderling gjør rede for, nemlig *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 på samme tid å framstå som umiddelbar eller transparent òg mediert eller hypermediert.⁷

Som en tentativ konklusjon vil jeg mene det er tenkelig at det blant annet er denne flertydige iscenesettelsen som gjør at Eminem er et så fascinerende fenomen for mange – sosiokulturelt så vel som estetisk – og at slike perspektiver som de som antydes i dette essayet dermed også kan vise seg å representere både mulige og fruktbare innfallsvinkler til videre studier av fenomenet Eminem, Slim Shady, Jimmy Smith Jr., Marshall Mathers eller hvilken framstilling han gestalter eller tolkes som...

⁷ Jfr. Bolter og Grusins begrep *The Remediated Self* (Bolter og Grusin 1999: 230ff).

Appendiks 1: “Stan” – Teksttranskripsjon

Refr.: ||: *My tea's gone cold, I'm wondering why I got out of bed at all*
The morning rain clouds up my window and I can't see at all
And even if I could it'd all be grey, but your picture on my wall
It reminds me that it's not so bad, it's not so bad :||

Vers 1: Dear Slim, I wrote you but you still ain't callin'
I left my cell, my pager, and my home phone at the bottom
I sent two letters back in autumn
You must not have got 'em
It probably was a problem at the post office or somethin'
Sometimes I scribble addresses too sloppy when I jot'em
But anyways, fuck it, what's been up man, how's your daughter?
My girlfriend's pregnant too, I'm out to be a father
If I have a daughter, guess what I'm-a call her? I'm-a name her Bonnie.
I read about your uncle Ronnie too, I'm sorry
I had a friend kill himself over some bitch who didn't want him.
I know you probably hear this every day, but I'm your biggest fan.
I even got the underground shit that you did with Scam.
I got a room full of your posters and your pictures, man.
I like the shit you did with Ruckus too, that shit was fat.
Anyways, I hope you get this man, hit me back, just to chat
Truly yours, your biggest fan, this is Stan.

Refr.: *My tea's gone cold, I'm wondering why I got out of bed at all*
The morning rain clouds up my window and I can't see at all
And even if I could it'd all be grey, but your picture on my wall
It reminds me that it's not so bad, it's not so bad

Vers 2: Dear Slim, you still ain't called or wrote, I hope you have the chance.
I ain't mad, I just think it's fucked up you don't answer fans.
If you didn't want to talk to me outside your concert

You didn't have to but you could have signed an autograph for Matthew.

That's my little brother, man. He's only 6 years old.

We waited in the blistering cold for you for 4 hours and ya just said no.

That's pretty shitty man, you're like his fuckin' idol

He wants to be just like you man, he likes you more than I do.

I ain't that mad, but I just don't like bein' lied to.

Remember when we met in Denver, you said if I write you

You would write back. See, I'm just like you in a way.

I never knew my father neither.

He used to always cheat on my mom and beat her.

I can relate to what you're sayin' in your songs.

So when I have a shitty day, I drift away and put them on.

Cause I don't really got shit else, so that shit helps when I'm depressed.

I even got a tattoo with your name across the chest.

Sometimes I even cut myself to see how much it bleeds.

It's like adrenaline. The Pain is such a sudden rush for me.

See, everything you say is real, and I respect you 'cause you tell it.

My girlfriend's jealous 'cause I talk about you 24/7.

But she don't know you like I know you, Slim, no one does.

She don't know what it was like for people like us growing up.

You've gotta call me man. I'll be the biggest fan you'll ever lose.

Sincerely yours, Stan.

PS: We should be together too.

Refr.: *My tea's gone cold, I'm wondering why I got out of bed at all
The morning rain clouds up my window and I can't see at all
And even if I could it'd all be grey, but your picture on my wall
It reminds me that it's not so bad, it's not so bad*

Vers 3: Dear Mr. "I'm too good to call or write my fans"
This'll be the last package I ever send your ass.
It's been six months and still no word. I don't deserve it?
I know you got my last two letters, I wrote the addresses on 'em perfect.
So this is my cassette I'm sending you. I hope you hear it.
I'm in the car right now. I'm doing 90 on the freeway.
Hey Slim, "I drank a fifth of vodka, ya dare me to drive?"
You know that song by Phil Collins from "The Air In The Night"?
About that guy who could have saved that other guy from drowning?

But didn't? Then Phil saw it all then at his show he found him?
That's kinda how this is. You could have rescued me from drowning.
Now it's too late. I'm on a thousand downers now, I'm drowsy.
And all I wanted was a lousy letter or a call.
I hope you know I ripped all o' your pictures off the wall.
I love you Slim, we could have been together. Think about it.
You ruined it now, I hope you can't sleep and you dream about it.
And when you dream, I hope you can't sleep and you scream about it.
I hope your conscious eats at you and you can't breathe without me.
See Slim, [*-skriking-*] shut up bitch, I'm trying to talk
Hey Slim, that's my girlfriend screaming in the trunk.
But I didn't slit her throat, I just tied her up, see I ain't like you.
'Cause if she suffocates, she'll suffer more, and then she'll die too.
Well, gotta go, I'm almost at the bridge now.
Oh shit, I forgot, how am I supposed to send this shit out?
[*- skrik; hvinende dekk; kollisjonsstøy; lyden av bil som treffer vannet-*]

Refr.: *My tea's gone cold, I'm wondering why I got out of bed at all
The morning rain clouds up my window and I can't see at all
And even if I could it'd all be grey, but your picture on my wall
It reminds me that it's not so bad, it's not so bad*

Vers 4: Dear Stan, I meant to write you sooner, but I've just been busy.
You said your girlfriend's pregnant now, how far along is she?
Look, I'm really flattered you would call your daughter that.
And here's an autograph for your brother: I wrote it on your Starter cap.
I'm sorry I didn't see you at the show, I must have missed you.
Don't think I did that shit intentionally, just to diss you.
And what's this shit you said about you like to cut your wrist too?
I say that shit just clownin' dawg, c'mon, how fucked up is you?
You got some issues, Stan, I think you need some counselin'
To help your ass from bouncin' off the walls when you get down some.
And what's this shit about us meant to be together?
That type of shit'll make me not want us to meet each other.
I really think you and your girlfriend need each other.
Or maybe you just need to treat her better.
I hope you get to read this letter.
I just hope it reaches you in time.

Before you hurt yourself, I think that you'd be doin' just fine
If you'd relax a little. I'm glad that I inspire you, but Stan
Why are you so mad? Try to understand that I do want you as a fan.
I just don't want you to do some crazy shit.
I seen this one shit on the news a couple weeks ago that made me sick.
Some dude was drunk and drove his car over a bridge
And had his girlfriend in the trunk and she was pregnant with his kid
And in the car they found a tape but it didn't say who it was to
Come to think about it...his name was...it was you.

DAMN!

Appendiks 2: “97’ Bonnie & Clyde” – Teksttranskripsjon

Just the two of us... Just the two of us... Baby your da-da loves you (*hey*)
Just the two of us... Just the two of us... And I’ma always be here for you (*hey*) no matter what happens
Just the two of us... Just the two of us... You’re all I got in this world I would never give you up for nothin
Just the two of us... Just the two of us... Nobody in this world is ever gonna keep you from me I love you

C’mon Hai-Hai, we goin to the beach
Grab a couple of toys and let da-da strap you in the car seat
Oh where’s mama? She’s takin a little nap in the trunk
Oh that smell (*whew!*) da-da musta runned over a skunk
Now I know what you’re thinkin – it’s kind of late to go swimmin
But you know your mama, she’s one of those type of women
that do crazy things, and if she don’t get her way, she’ll throw a fit
Don’t play with da-da’s toy knife, honey, let go of it (*no!*)
And don’t look so upset, why you actin bashful?
Don’t you wanna help da-da build a sand castle? (*yeah!*)
And mama said she wants to show how far she can float
And don’t worry about that little boo-boo on her throat
It’s just a little scratch – it don’t hurt, her was eatin
dinner while you were sweepin and spilled ketchup on her shirt
Mama’s messy isn’t she? We’ll let her wash off in the water
and me and you can pway by ourselves, can’t we?

Just the two of us... Just the two of us... And when we ride!
Just the two of us... Just the two of us... Just you and I!
Just the two of us... Just the two of us... And when we ride!
Just the two of us... Just the two of us... Just you and I!

See honey... there’s a place called heaven and a place called hell
A place called prison and a place called jail
And da-da’s probably on his way to all of em except one
Cause mama’s got a new husband and a stepson
And you don’t want a brother do ya? (*Nah*)

Maybe when you're old enough to understand a little better I'll explain it to ya

But for now we'll just say mama was real real bad

She was bein mean to dad and made him real real mad

But I still feel sad that I put her on time-out

Sit back in your chair honey, quit tryin to climb out (*WAHH!*)

I told you it's okay Hai-Hai, wanna ba-ba?

Take a night-night? Nan-a-boo, goo-goo ga-ga?

Her make goo-goo ca-ca? Da-da change your dia-dee

Clean the baby up so her can take a nighty-nighty

Your dad'll wake her up as soon as we get to the water

Ninety-seven Bonnie and Clyde, me and my daughter

Just the two of us... Just the two of us... And when we ride!

Just the two of us... Just the two of us... Just you and I!

Just the two of us... Just the two of us... And when we ride!

Just the two of us... Just the two of us... Just you and I!

Wake up sweeepy head we're here, before we pway

we're gonna take mommy for a wittle walk along the pier

Baby, don't cry honey, don't get the wrong idea

Mama's too sweeepy to hear you screamin in her ear (*ma-maa!*)

That's why you can't get her to wake, but don't worry

Da-da made a nice bed for mommy at the bottom of the lake

Here, you wanna help da-da tie a rope around this rock? (*yeah!*)

We'll tie it to her footsie then we'll roll her off the dock

Ready now, here we go, on the count of free...

One... two... free... WHEEEEEEE! (*whoooooohhhh*)

There goes mama, spwashin in the wa-ta

No more fightin wit dad, no more restraining order

No more step-da-da, no more new brother

Blow her kisses bye-bye, tell mommy you love her (*mommy!*)

Now we'll go play in the sand, build a castle and junk

But first, just help dad with two more things out the trunk

Just the two of us... Just the two of us... And when we ride!

Just the two of us... Just the two of us... Just you and I!

Just the two of us... Just the two of us... And when we ride!

Just the two of us... Just the two of us... Just you and I!

Just the two of us... Just the two of us...
Just me and you baby is all we need in this world

Just the two of us... Just the two of us...
Just me and you Your da-da will always be there for you

Your da-da's always gonna love you

Remember that

If you ever need me I will always be here for you

If you ever need anything, just ASK

Da-da will be right there

Your da-da loves you

I love you baby

Referanser

Abrahams, Roger D. 1976: *Talking Black*. Rowley: Newbury House.

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 1986: "The Death of the Author", i *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang.

Bolter, Jay David og Richard Grusin 1999: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: The MIT Press.

Collins, Phil 1981: *Face Value*. Atlantic.

Cypress Hill: *Black Sunday*. Columbia 1993.

Danielsen, Anne 2002: "Estetiske perspektiver på populærmusikk", i *Jostein Gripsrud (red.): Populærmusikken i kulturpolitikken. Norsk kulturråd: Rapport nr. 30*.

De La Soul 1989: *3 Feet High and Rising*. Tommy Boy.

Dido 2000: *No Angel*. Arista Records.

Eminem 1999: *The Slim Shady LP*. Aftermath.

Eminem 2000: *The Marshall Mathers LP*. Aftermath.

Eminem 2000: *E*. DVD Aftermath.

- Frith, Simon 1998: *Performing Rites. Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Kress, Gunther og Theo van Leeuwen 1996: *Reading Images – The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- 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.
- Kruse, Bjørn 1995: *Den tenkende kunstner. Komposisjon og dramaturgi som prosess og metode*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Landow, George P. 1992: *Hypertext. The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Pollen, Geir 2002: “Hvem tar du på ordet når du tar meg på ordet?”, i *Morgenbladet*, 16.-22.08.
- Puff Daddy & Faith Evans 1997: *I'll be missing you*. Arista Records.
- Rem, Tore 2002: “Tekst og forfattere”, kronikk i *Dagbladet*, 21.10.
- Sandemose, Aksel 1946: *Det svundne er en drøm*. Oslo: Aschehoug.
- Schubert, Franz 1966: *Am Brunnen vor dem Tore. Ausgewählte Lieder*. DGG.
- Sliding Doors. Soundtrack*. 1998. MCA.
- Solstad, Dag 2002: *16.07.41*. Oslo: Oktober.
- Springfield, Dusty 1969: “Son of a Preacher Man”. Rhino Records.
- Söderling, Trygve 1983: “Rock credibility – byggsats till en rockestetik”, i *Nordisk forum nr. 39-40*.
- Toop, David 2000: *Rap Attack 3. African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's Tail.
- 8 Mile*. 2002. Universal Pictures.