

Even Igland Diesen

**«Når vi svinger inn på Macern gjør vi
det på ordentlig!»**

En studie i norsk raplyrikk

Ph.d.-avhandling i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

2018

Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk

Trykk: Flisa Trykkeri A/S

Utgivelsessted: Elverum

© Forfatteren/Høgskolen i Innlandet 2018

Det må ikke kopieres fra publikasjonen i strid med Åndsverkloven
eller i strid med avtaler om kopiering inngått med Kopinor.

Ph.d.-avhandlinger i profesjonsrettede lærerutdanningsfag

Ph.D. Dissertations in Teaching and Teacher Education

ISBN trykt utgave: 978-82-8380-063-0

ISBN digital utgave: 978-82-8380-064-7

ISSN trykt utgave: 2646-4390

ISSN digital utgave: 2464-4404

Sammendrag

Utgangspunktet for denne studien er en faglig ambisjon om å utforske hva nærlesninger av norsk raplyrikk kan tilby. Avhandlingas utvalg av raplyrikk er lest fra et estetisk perspektiv som setter det enkelte uttrykket i sentrum for fortolkinga samtidig som det gir blikk for tekstens samtidige bindinger til det generelle og det spesielle. Målet for etableringa av en slik leserposisjon har vært det samme som målet for avhandlingas lesninger av norsk morsmålsrap, det vil si å gi ny innsikt i raplyrikkens sammensatte, grenseoverskridende karakter.

«*Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!*»: En studie i norsk raplyrikk plasserer seg innenfor norsk litteraturvitenskap, men det har også en fagdidaktisk og en flerfaglig dimensjon. Etter en gjennomgang av det hiphop-teoretiske feltet skriver avhandlinga fram en estetisk leserposisjon som er fundert i Jacques Derridas forståelse av tekst og kontekst, iterabilitet og singularitet. Det som diskuteres er forståelsen av det litterære verkets «otherness, inventiveness, and singularity» (Attridge, 2004, s. 79) som grunnlag for fortolking av utvalgte raptekster. Videre innsirkles rap som ei form for sanglyrikk med vekt på gjennomgående elementer, *signifying* som rapretorisk praksis, den muntlige framføringa av raplyrikken (flow) og raplåtas musikalske lydspor (beat).

Avhandlingas analysedel består av tre kapitler i en rekkefølge som gjenspeiler prosjektets teoretisk funderte påstand og analytiske innretning. Først vies rappen og dens tradisjoner oppmerksomhet, samtidig som analysene orienteres mot det som bryter med konvensjonene i lesninger av Jaa9 & OnklPs reforhandling og utvikling av ei velkjent raptrope, nemlig outlaw- og outsiderperspektivet. Den hiphopkulturelle konteksten som vektlegges her, klinger deretter med i de to neste kapitlenes analyser og tolkninger. Den første av dem er ei tematisk orientert

lesning av romantiske barneideal, først og fremst hos Lars Vaular, men for sammenligningens skyld også hos Store P. I det siste analysekapitlet settes søkelyset på hendiadysiske spenningsforhold som tro og tvil, bevegelse og stillstand og det individuelle og det kollektive i «Dubbenarium» av den trønderske rapperen, Soinner. I disse eksempellesningene samt posisjonen de leses fra, ligger også arbeidets ambisjon om å bidra til inngående fagdidaktisk – og gjerne flerfaglig – litteraturarbeid, her vil det si med et samtidslitterært, sanglyrisk uttrykk.

Abstract

This study stems from an ambition to reveal what close readings of Norwegian rap lyrics can offer. The lyrics that are subjected to analysis are understood in an aesthetic perspective which places the singular expression in the center of attention and emphasizes its simultaneous bonds to generality and singularity, to tradition and alterity. In establishing such a position, we may examine the complexity and expansiveness of Norwegian rap lyrics.

«Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!»: En studie i norsk raplyrikk is a study anchored within a context of literary theory and analyses where an understanding of the literary works' «otherness, inventiveness, and singularity» (Attridge, 2004, s. 79) forms the foundation of the included readings. In chapter 3 this position is further cemented in a theoretization of rap lyrics within the broader field of song lyrics. Certain features of rap lyrics are highlighted, such as the metaphorical strategy of signifying, and aspects concerning rap's performative element (flow), its musical track (beat), and the relationship between (written) text, beat and flow.

The analytical part of the dissertation contains three chapters, presented in an order that reflects the project's central claim and analytical approach. First, we are concerned with hip-hop- and rap-cultural tradition and that which opposes it. The first part of the analysis centers around Jaa9 & OnklP's renegotiation of a major hip-hop trope – the outsider.

The hip-hop-cultural context which is emphasized, resonates through all the following readings, first when we shift focus to romantic ideals of the child and romantic irony in the lyrics of Bergens-rappers Lars Vaular and Store P. In the final reading we examine hendiadysical relations between faith and doubt, the individual and the collective, movement and standstill, in «Dubbenarium» by

underground rapper Soinner. In these readings and the aforementioned reading position, lies a further ambition to contribute to the field of Norwegian subject didactics, stressing possibilities when working with a contemporary, song lyrical form of expression.

Forord

Jeg vil takke de involverte ved doktorgradsprogrammet i profesjonsrettede lærerutdanningsfag for muligheten til å gjennomføre dette prosjektet. I tillegg fortjener en lang rekke kollegaer, venner og familiemedlemmer en stor takk for at de hver og en på sitt vis har bidratt til at dette arbeidet foreligger.

Ole Karlsen har vært min hovedveileder. Som den eminente leseren og diskusjonspartneren han er, har han vært en sterk støtte gjennom hele prosjektet. Birgitte Stougaard Pedersen ga verdifulle innspill til analysedelen på et tidlig stadium. Min medstipendiat Elin Stengrundet har vært en særlig viktig kollega, og både Fakultet for lærerutdanning og pedagogikk på Hamar og Institutt for lærerutdanning på NTNU har vært viktige arenaer for å presentere avhandlingsarbeidet og spisse perspektivene. Takk til alle dere!

I forbindelse med research og ferdigstilling har Jo Kjærem vært kjentmann og sparringpartner. Tusen takk! Min mor, Mari-Ann Igland, har bidratt med faglig utfordrende innsikter gjennom hele prosessen og i forbindelse med redigering og korrektur. Og Haldor Krogh lærte meg mye om musikk i løpet av noen dager på Lillehammer. Takk!

Den nærmeste familien har sjølsagt vært sterkt involvert i arbeidet – på så mange måter. Tusen takk til Iara og Sofia for uforbeholden støtte og hjelp til å få gjennomført dette maratonløpet.

Jeg vil også takke Johnny, Hansa, Ellef, Ola, Espen, min far, Rakel, Sigurd og Tjalve, Schjeldsøe Berg-klanen, Simon, Kati, Martin og alle andre venner som har kommet med verdifulle innspill i formelle så vel som uformelle sammenhenger.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag.....	iii
Abstract	v
Forord	vii
Innholdsfortegnelse	ix
KAPITTEL 1: Innledning.....	1
Hiphopkulturens opphav og utvikling.....	3
Hiphopstudier	7
I og utenfor USA.....	8
I Skandinavia	15
Utdanning og didaktikk.....	16
En studie i raplyrikk.....	20
KAPITTEL 2: Leserposisjon	24
Litteraturens singularitet.....	25
Tekst og kontekst.....	26
Singularitet.....	31
Signatur og mot-/medsignering.....	35
En leserposisjon basert på Derrida og Attridge.....	39
KAPITTEL 3: Raplyrikk – teori og metode	50
Lyrikk	50
Sanglyrikk.....	52
Raplyrikk.....	59
Rapteksters lyriske elementer.....	59

Signifying som raplyrisk praksis	65
Flow.....	69
Beat.....	72
Sjanger	75
Valg av låter	79
Transkripsjon av raptekster	81
Analytiske grep.....	86
KAPITTEL 4: Jaa9 & OnkLP	90
Ridderne av det norske hus og Verbal SNCZ.....	91
Dirty Oppland.....	94
«De villeste kara i vesten»	100
«Hvem faen»	109
BMF-remiks: outsider og outlaw.....	112
BMF av Rick Ross.....	113
Den norske BMF-føljetongen	115
Jaa9 & OnkLPs BMF-låt.....	116
Strofene: hustleren OnkLP og gentlemansforbryteren Jaa9.....	118
Innrammende hook og sketsj	124
Vi er, men vi er også slett ikke.....	128
KAPITTEL 5: Lars Vaular	132
Vaular 2003—2015.....	133
«Runaway deathcar»	138
Tittelen	140
Hooket og strofene.....	141
«Det ordnar seg for pappa».....	147
«V'ikkje vær i din verden»	151

En rappende demiurg.....	153
En overlagt ignorant rapper.....	155
Posisjonering hos Vaular og Store P.....	159
Barnet, barndommen og det barnlige som ideal.....	161
Idealisering av barnet	161
Geniestetikk, originalitet og autentisitetstenkning.....	163
Romantisk kunstner og romantisk ironi.....	166
KAPITTEL 6: Soinner.....	173
«Dubbenarium»	175
Tittelen.....	177
Strofe 1	179
Strofe 2	184
«Lyden av løgn» og «Dubbenarium»	191
Tekstens navngivningsproblematikk.....	195
Låtas beat og flow	199
Beat.....	200
Flow.....	206
Rap- og sentrallyrikk.....	208
KAPITTEL 7: Avslutning.....	211
Litteraturliste	216
Diskografi.....	225
Filmliste.....	228
Vedlegg 1 «Hvem faen».....	229
Vedlegg 2 «Lyden av løgn»	231

KAPITTEL 1: Innledning

På dagens kulturscener blir norske rappere tatt på alvor. Gjennom mer enn et tiår har norske raptekster vært inkludert i nye tekstsamlinger for skolefaget norsk; i antologien *Samtidslyrikken: fra Almuens opera til Gatas parlament* (Reilstad, 2004; 2012) har et utvalg norske raptekster fått en framtrædende plass; Lars Vaular har tolket egne raptekster i *Bokprogrammet*, som var NRKs ukentlige litteraturmagasin da han var gjest der høsten 2010, og tre av tekstene hans er inkludert i antologien *Gruppe 12: Skjønnlitterær antologi* (Nygård, 2012), som inngikk i forlaget Kolons satsing for nye stemmer i norsk litteratur (2010–2014). Jørgen Nordeng (kjent som rapperen Joddski) og Anders Kranmo Smestad (Oral Bee) har gitt ut hver sin sjølbioGRAFISKE, hiphophistoriske bok (Nordeng, 2017; Smestad, 2013); og NRK har produsert og vist den fire-episoders dokumentarserien *Takin Ova – Historien om norsk hiphop* (NRK, 2017). I tillegg har rap- og hiphoppreferanser fått innpass i ny norsk litteratur, for eksempel i Demian Vitanzas *Dette livet eller det neste* (2017) og Zeshan Shakars *Tante Ulrikkes vei* (2017). Andre eksempler kunne vært nevnt, men poenget er det samme: Norsk morsmålsrap har for lengst vunnet respekt, ikke bare i norsk opinion generelt, den har også fått innpass i litterære miljøer.

Litteraturorienterte studier av rap er likevel sparsomme i den norske så vel som den internasjonale behandlinga av hiphop. Det er mye mer vanlig at raptekster leses som eksempler og illustrasjoner i kulturteoretisk orienterte analyser av

rapmusikk og hiphopkultur. Dette er ikke tilfeldig, hevder Birgitte Stougaard Pedersen i en artikkel om sentrale posisjoner i akademisk hiphoplitteratur. Hiphop og rap er populærkulturelle fenomener, og forskning på populærmusikk kan generelt sett beskrives som en kulturteoretisk fundert tradisjon (Stougaard Pedersen, 2011, s. 5). Tilnærminga hun selv argumenterer for, har et annet utgangspunkt:

At forstå hiphop og rap som kunstneriske uttrykk der nok bearbejder og behandler, men som ikke minst *leger* med forhandlinger af sociale og politiske uligheder og problemer, er et helt rigtigt afsæt på analyse og fortolkning. Et afsæt i en forhandling, der er æstetisk funderet og genereret. (Stougaard Pedersen, 2011, s. 17).

Som sitatet antyder avviser ikke Stougaard Pedersen ei kulturteoretisk orientering i studiet av hiphop og rap. Hun mener tvert om at det er nødvendig å forstå rap som et kunstnerisk uttrykk som bearbejder, behandler og leker med sosiale, kulturelle og politiske forbindelser. Det hun tar til orde for, er at forståelsen av rap som kunstnerisk uttrykk krever ei tilnærming som innlemmer kontekstuelle problemer og dimensjoner i en estetisk forankra analyse og fortolkning.

I denne avhandlinga skal vi nærme oss norsk morsmålsrap som et samtidslitterært uttrykk som best kan forstås med nettopp estetisk teori og kulturell kontekst som fortolkningshorisont. I utgangspunktet har det vært et viktig mål å etablere et slikt tolkningsrom for behandling og utforskning av norsk morsmålsrap, i første rekke som skriftlig (transkribert) litterær tekst, i andre rekke som muntlig og musikalsk uttrykk. Dette rommet etableres i avhandlingas andre og tredje kapittel. Deretter følger prosjektets hovedbidrag, det vil si eksemplene av et utvalg norsk morsmålsrap. Kort og foreløpig forklart skal vi fokusere på raplåta som sanglyrisk uttrykk, nærlese et utvalg raplyriske tekster, også med blikk for sosiale og kulturelle sammenhenger som de

aktualiserer, og fortolke dem med øre for rapperens framføring (flow) og låtas musikkspor (beat).

Som allerede signalisert har dette valget av tema og tilnærming en viktig bakgrunn og motivasjon i det jeg ser på som en mangel i forskninga på hiphop og rap. For å tydeliggjøre hvordan avhandlinga plasserer seg i dette landskapet, er det nødvendig å skissere hiphopens innhold og utvikling så vel som forskninga på feltet. Men før vi går dit, vil jeg understreke at valget av tema og tilnærming også springer ut av en fagdidaktisk bakgrunn og interesse. Med en master i norskdidaktikk og masteroppgave om norsk morsmålsrap som faglig grunnlag er jeg opptatt av norskfagets arbeid med litterære tekster generelt, raptekster og annen sanglyrikk spesielt. Valget av tema og tilnærming viderefører denne interessen i og med at det også er et mål for avhandlingas lesninger å gi fagdidaktisk relevante eksempler på hvordan og hvorfor vi i skolens og lærerutdanningas norskfag kan – og bør – analysere og fortolke utvalgte raplåter som ei kompleks form for sang- og samtidslyrikk.

Hiphopkulturens opphav og utvikling

Hiphokulturens utspring og utvikling er forholdsvis veldokumentert og ukontroversiell. Blant journalister og akademikere som har beskrevet denne kulturen, er det bred enighet om at den kommer fra New York, nærmere bestemt fra bydelen the Bronx, hvor den oppsto i et etnisk blanda, men afroamerikansk dominert miljø på 1970-tallet. Det er også enighet om at den defineres av fire kunstneriske praksiser, også kjent som hiphopens fire elementer: grafitti, breakdancing, rapping og DJ-ing. I hiphopkulturens begynnelse var det dansen og gatekunsten som hadde størst oppslutning og framsto som de viktigste bærende elementene. Men rapping og DJ-ing, som er hovedbestanddelene i den tradisjonelt utforma rapmusikken, overtok den framskutte posisjonen etter hvert som

rapmusikken etablerte seg og ble det mest utbredte hiphopkulturelle fenomenet. (Forman & Neal, 2012; Rose, 1994.)

Også hiphopkulturens musikalske historie er veldokumentert (George, 1998; Sandve 2014). I særdeles korte trekk kan vi si at det var DJ-en som var den store stjerna til å begynne med, at gatefester («block-parties») var hans arena, og at det var nettopp markante DJ-er som stod for viktige bidrag til utviklinga av rappens musikalske fundament på slutten av 70-tallet: DJ Kool Herc koblet sammen to platespillere og lanserte dermed miksinga mellom ulike låter, og Grandmaster Flash var først ute med å scratche. Sammen med sampling la slike innovasjoner grunnlaget for rapbeats som bygger sammen instrumentelle sekvenser (sampla eller egenkomponerte) i repeterende løkker.

Rap fra den tidligste perioden, og tilhørende musikalske strukturer og rap-flows, omtales ofte som «old school». Den påfølgende perioden fra slutten av 1980-tallet til midten av 1990-tallet kjennetegnes av mer komplekse flows og tekster, og omtales som hiphopens gullalder, «the golden age of hip-hop» (Kautny, 2015, s. 105.) Vi kan med andre ord si at rap-musikken fikk fotfeste gjennom 1980-tallet, mens mesteparten av 1990-tallet ble en storhetsperiode for sjangeren.

Konfliktlinja mellom nordamerikansk østkyst- og vestkystrap representerer for mange rap-interesserte ei eksplosiv utvikling i tekstinnhold, formidling (flow) og beat-making. I denne sammenhengen fungerer den også som parameter for rapautentisitet og kredibilitet. Rapverdenen var mer oversiktlig tidlig på nittitallet med to tydelige maktsentre i New York og Los Angeles. Vestkystrapen var mest realityorientert gangstarap i en tradisjon etter N.W.A.¹, mens østkystvarianten etter hvert ble betegna som mer politisk bevisst «conscious rap». Dette er naturligvis ei forenkling av forholda. Vi finner både tidlig nittitalls

¹ N.W.A. er akronym for Niggas With Attitude, et Los Angeles-basert rap-crew bestående av Easy-E, Ice Cube, MC Ren, Dr. Dre og DJ Yella. Gruppas debutalbum Straight outta Compton (N.W.A., 1988) med førstesingelen «Fuck tha police» anses som startskuddet for gangstarappen.

gangstarap fra New York og mer «opplyst» rap fra vestkysten, men noen gjennomgående skiller i perspektiv og lydprofil var markante nok til å skape separasjonen. Konflikten kulminerte i mordene på Tupac og Biggie Smalls i 1993–1994. Utover nittitallet fikk vi deretter en mer åpen og uoversiktlig rapscene, både i USA og internasjonalt, men det finnes fortsatt fans som krangler om hvilken kyst som var (og er) best og mest ekte.

I norsk sammenheng er den grundigste innføringa i rappens historie og utvikling å finne i Øyvind Holens *Hiphop-hoder – fra Beat Street til bygderap* (Holen, 2004), som også inneholder biografier av det som må sies å være de aller fleste aktørene i norsk hiphop fram til midten av 2000-tallet. Ifølge Holen var den norske introduksjonen av hiphop ei breakdancing-bølge som slo inn over landet i kjølvannet av kinopremieren til filmen *Beat Street* i 1984 (jf. bokas tittel). De andre hiphopdisiplinene fulgte med, og hiphopmiljøer etablerte seg i ulike deler av landet, spesielt med rot i graffiti og breaking, før rapmusikken tok mer og mer over rundt årtusenskiftet. Holen beskriver denne utviklinga fra de tidligste eksemplene på engelskspråklig norsk rap til og med morsmålsrappens blomstring fra 2000 til 2004.

Petter Dyndahl (2008) beskriver utviklinga av norsk rap som en prosess fra de-territorialisering til re-territorialisering. Kort forklart vil det si at uttrykket først er løsrevet fra sin opprinnelige sosiokulturelle kontekst i USA, deretter omplantet og etter hvert etablert i en ny kulturell sammenheng her i Norge. De sentrale fasene i denne prosessen omtaler Dyndahl, med begreper fra kulturforskeren James Lull, som *transkulturasjon*, *hybridisering* og *indigenisering*. Den første fasen dreier seg om at raputtrykket ble direkte adoptert, med amerikanske tekster, utprega thugmentalitet (gangstermentalitet) og tematikk fra gettoen. I hybridfasen fikk vi de første spede forsøkene på å rappe på norsk, og i indigeniseringsfasen etablerte sjangeren morsmålsrap seg med utprega lokale tilnærminger til både tekst, tematikk og lyd.

Om vi kobler Dyndahls analyse av rappens territorialiseringsprosess sammen med Holens gjennomgang av norsk hiphop-historie, kan fasene fram mot ei reterritorialisering kort oppsummeres på følgende måte: De første raputgivelsene i Norge var på engelsk, rapperne adopterte et angloamerikansk uttrykk og opplevde ikke spesielt stor suksess (f. eks. A-team). Da vi nærma oss årtusenskiftet, begynte flere utgivelser av norsk rap å dukke opp. Disse kom i stor grad fra artister som hadde begynt sine musikkarrierer med å rappe på engelsk, men slo seg opp og fram da de la om til å rappe på norsk. Fra samme periode finner vi også mange produksjoner hvor artistene veksler mellom å rappe på enten engelsk eller norsk, for eksempel Diaz og Lyset/Son of light, eller de bruker begge språkene i en og samme låt, slik Eguicez gjør. I denne hybridfasen, som strekker seg noen år inn i det nye millenniet, var Tungtvann, Pen Jakke og Tee-productions noen av de fremste utøverne. Fredrikstad-gruppa Pen Jakke byttet for øvrig navn fra det engelskspråklige Blazer, og ett av språk- og tekstgrepene de brukte, var å inkludere direkte oversettelser av amerikanske uttrykk i låtene sine, for eksempel «platerytter» for «disc jockey». De siste ti åra har så morsmålsrappen etablert seg som helt dominerende i norsk rapmusikk. Artister som rapper på engelsk, er det likevel fremdeles rom for, både etablerte, som Madcon (2004, 2018), og nykommere, som Pasha (2018) og Wonder the boy (2018). I senere tid kan vi kanskje også si at engelskspråklig, norsk rap har fått en ny oppsving, for eksempel med artister som Ivan Ave (Eivind Øygarden), som nylig har gitt ut sine to første album: *Helping Hands* og *Every Eye* (Ivan Ave, 2016; 2017), og Kaveh (Kaveh Kholardi), som har rappa på norsk i mange år, men rapper på engelsk i sitt siste album *Second Nature: Fire* (Kaveh, 2017). Hovedpoenget er at norsk rap oppviser et reterritorialisert uttrykk med spesifikke og identifiserbare lokale tilnærminger i både form og innhold.

Hiphopstudier

I USA har hiphopjournalistikken vært avgjørende for utviklinga av en kritisk anerkjennende omgang med hiphop. I den banebrytende antologien *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader* (Forman & Neal, 2004) framheves derfor både sammenhenger mellom og sammenblanding av akademiske og journalistiske hiphopstudier. Denne kombinasjonen kan være fruktbar i en norsk sammenheng også. Det henger på den ene sida sammen med at hiphop fremdeles er en såpass ny kultur og rap en såpass ny sjanger at den ennå ikke har fått akademisk fotfeste – selv om omfavnelsen er i full gang. På den andre sida finnes det også hos oss en tradisjon for seriøs hiphopjournalistikk. Noen av de viktigste aktørene i hiphopens startfase var både DJ-er på radiostasjoner og hiphopskribenter. Opprøret, hiphop-bevegelsen og tilhørigheten var faktorer som skapte dedikerte fans og sterk fellesskapsfølelse, og i dette miljøet fantes og finnes det mange kresne hiphophoder, blant dem også journalister og kritikere. Holen har for eksempel fortsatt å skrive om hiphop i bok- og tegneserieform så vel som i sin journalistiske virksomhet, senest for Dagens Næringslivs lørdagsbilag *D2*.²

Ei oversikt over hiphopstudier må uansett og naturlig nok begynne i USA. Det var der både hiphopen, hiphopjournalistikken og hiphop-forskninga oppsto. Når vi vender blikket mot andre deler av verden, og etter hvert mot Skandinavia og Norge, ser vi at rådende trender i nordamerikanske hiphopstudier også har hatt sterkt gjennomslag i internasjonal sammenheng.

² I denne avhandlinga bringer jeg til tider inn journalister som framstående dialogpartnere på feltet. Det henger sammen med at journalister som Øyvind Holen og Birger Emanuelsen, Martin Bjørnensen og Runar Gudnasson, som skriver i Dagbladets faste søndagsspalte «Vers», er raskere ute og har bredere kunnskap om hiphop enn rapakademikere som bruker lang tid på dybtgående analyser av et mye smalere utvalg.

I og utenfor USA

Akademisk orienterte tilnærminger til hiphopkulturen blir vanligvis sporet tilbake til «the 1984 publication of David Toops *Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop* and Steven Hagers *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti*», skriver Murrey Forman (2004, s. 2) i sin introduksjon til *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (Forman & Neal, 2004). I en kommentar til denne bokas undertittel slår han imidlertid fast at hiphopstudier ikke var etablert som en egen forskningsdisiplin på dette tidspunktet, det vil si på begynnelsen av 2000-tallet. Undertittelens referanse til hiphopstudier er likevel intensjonell: «advanced with full awareness that, although there is not yet an institutionalized subdiscipline called 'hip-hop studies', there is a plethora of hip-hop research across the disciplines» (Forman, 2004, s. 3).

Tidlige arbeider på området fokuserer på de kulturelle kontekstene som hiphop oppsto innenfor. I dag er både innfallsvinklene til og studiene av musikken og kulturen mer mangfoldige. Det tilbys hiphopkurs på studiesteder verden over, også i Norge. Det finnes et eget hiphopstudium ved University of Arizona, et hiphopcollege i St. Paul og et senter for hiphopstudier ved Harvard (Hiphop Archive and Research Institute at Harvard). Dette er bare noen få av mange eksempler. I vår sammenheng er det viktigere å påpeke at *That's the Joint!*, som kom i sin andre utgave i 2012, nå regnes som et standardverk innenfor det mange ser på som en etablert, tverrfaglig forskningsdisiplin.

En nyere antologi med tittelen *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (William, 2015) plasserer seg som en oppfølger til *That's the Joint!*, «intended to complement, rather than replace, the other», skriver antologiens redaktør i sitt introduksjonskapittel (William, 2015, s. 2). Målet er å gjenspeile «the passion and scholarly activity occurring in the new generation of hip-hop studies» (forordet, s. i). Kultursosiologiske tematikker er gjennomgående i antologiens tre deler, som

tar for seg hiphopens elementer (del I) og komponenter (del II) med vekt på amerikansk mainstream hiphop, og en rekke kasusstudier, også om hiphop fra andre deler av verden (del III). I antologiens andre del inngår også estetiske tilnærminger, spesielt musikkanalyse og analyse av *flow*, som vi skal komme tilbake til (se kap. 3, s. 70 ff.). Litterær analyse er ikke inkludert.

Sjøl om hiphoputviklinga har ført til større mangfold, bæres det unge forskningsfeltet fortsatt oppe av noen dominerende tilganger, posisjoner og trender. I sin selvpresentasjon på Internettet framhever *The Journal for Hip Hop Studies* (JHHS) i så måte noen rådende rammer for hiphopstudier, i alle fall i en amerikansk kontekst. Der konstateres det at tidsskriftet

is committed to publishing critically engaged, culturally relevant, and astute analyses of Hip Hop. Submissions should emphasize Hip Hop's relationship to race, ethnicity, nationalism, class, gender, sexuality, justice and equality, politics, communication, religion, and popular culture. (<http://jhsonline.org>)

I sitatet ovenfor nevnes en rekke kultursosiologiske kategorier som relevante for analyser av hiphop. Mulighetene for kulturelt og politisk engasjerte studier er altså mange, også for dem som ønsker å publisere sine arbeider i JHHS. Det er også verdt å merke seg at estetisk orienterte studier av hiphop glimrer med sitt fravær. Det handler om tidsskriftets innretning, men det sier også noe om hva som er og har vært framtrede interesse i hiphopforskningen: historie (Chang, 2005; George, 1998; Rose, 1994), kjønnsproblematikk (Bradley, 2015; Perry, 2004;), lokalitet (Forman, 2002; Hebdige, 2004), rase (Dyson, 2004; Kitwana, 2006; Harrison, 2009 og 2015; Neal, 2004), rappens språklige og kulturelle røtter og uttrykk (Keyes, 2004; Richardson, 2006; Smitherman, 2006). Samla sett må vi kunne si at forskning på hiphopkultur og rap, som har blitt hiphopens dominerende uttrykksform, har sterke bånd til kultursosiologisk orienterte forskningsperspektiver og -tradisjoner.

At forskning på hiphop har oppstått i USA, danner en viktig bakgrunn for denne akademiske orienteringen. Amerikansk hiphopforskning har først og fremst hatt sitt hjemsted innenfor African-American Studies, hvor populærkulturens verdi har vært diskutert med idealene og målene til den sivile rettighetsbevegelsen på 1970-tallet som bakgrunn. Mye av hiphop-forskninga skriver seg dermed inn i en særdeles viktig diskusjon om rasekamp og rettigheter. Kritikere av hiphop har i den sammenhengen ment at kulturen, og særlig utviklinga av gangsta-rap, bidrar til å sementere storsamfunnets stereotype forestillinger om afroamerikanske verdier og kjønnsrollemønstre. Hiphopforskninga svarer med at rap, og spesielt gangstarap, gir realistiske framstillinger av harde livsvilkår i en verden der den afro-amerikanske befolkninga har blitt, og fortsetter å bli, svikta av amerikansk politikk og økonomi. (Se f.eks. George, 1998; Perry, 2006.) Ekte hiphop forstås i en slik sammenheng som et uttrykk for svartes levekår i USA, inkludert mer og mindre stereotype framstillinger av afroamerikanske menn.

Å finne grunnlaget for hiphopens ekthet eller autentisitet er et viktig motiv for studier av hiphop generelt, men spesielt for historiske studier av hiphopkulturens røtter og språklig orienterte studier som fokuserer på forbindelser til språkfelleskap og identiteter forbeholdt den afroamerikanske og afrokaribiske diasporaen. Perry (2007) og Smitherman (2006) er sentrale eksempler i så måte. Sistnevnte er blant dem som går lengst i å avskrive lokale hiphopvarianter fra kontekster som ikke er afrikansk-amerikanske, fordi hun mener at de står for ei form for kulturimperialisme som skader afrikansk-amerikansk identitet og kultur (Smitherman, 2006). Liknende argumentasjon og perspektiver finner vi hos for eksempel Price-Styles (2015).

Hiphopens autentisitet, relevans og verdi i nye kulturelle sammenhenger er i det hele tatt et tema som har vært mye diskutert i amerikansk forskningslitteratur. Diskusjonen dreier seg først og fremst om tette forbindelser mellom hiphopkultur, rase, sted og identitet, men autentisitetsbegrepet tillegges også

andre og mer spesifikke betydninger knyttet til bestemte former for rapmusikk og utøveres ferdigheter («skills») og stil. Med en slik bakgrunn som referanseramme oppfatter fans og kritikere ny rapmusikk som spesielt ekte om den i tekst, framføring og musikk knytter an til rapmusikkens historie eller til bestemte rapmiljøer og undersjangre.

Michael Eric Dyson er en av mange som etter hvert har inntatt en åpnere og mer utadvendt posisjon. I sitt forord til den første utgaven av *That's the Joint!* understreker han hiphopens kompleksitet og variasjon i uttrykk og innflytelse og avviser langt på vei kritikken som studier av hiphopkultur har møtt i den amerikanske rasedebatten. Det han framhever er i stedet hiphopens globaliserte former og mangfoldet i internasjonale og interdisiplinære studier av lokale hiphopkulturer:

Hip-hop is being studied all over the globe, and the methodologies of its examination are rightfully all over the map. They are multidisciplinary in an edifying, exemplary fashion, borrowing from sociology, politics, religion, economics, urban studies, journalism, communications theory, American studies, transatlantic studies, black studies, history, musicology, comparative literature, English, linguistics, and many more disciplines besides. This book makes it plain that hip-hop is no fad, either culturally or intellectually. (Dyson, 2004, s. xiv)

Som Dyson påpeker, er det mange år siden studier av hiphop ble et internasjonalt anliggende: Hiphopkultur, hiphopdiskurs og hiphopspråk har i et par tiår vært gjenstand for forskning i en rekke land, på et utall forskjellige måter, innenfor og på tvers av mange akademiske disipliner. Antologien *Global Noise: Rap and Hip Hop outside the USA* (Mitchell, 2001) er et tidlig eksempel på arbeider som har studert rap og hiphop i et geografisk utvida perspektiv. Denne bokas bidrag fokuserer på hiphop i sosiale, kulturelle og etniske kontekster som skiller seg sterkt fra det afroamerikanske utgangspunktet. Slik sett skriver de seg også inn i diskusjonen om hiphopens legitimitet utenfor USA. Nettopp dette

signaliseres i bokas hovedtittel, altså *Global Noise*, som bærer i seg en intertekstuell referanse til ei sentral bok om afroamerikansk rap og kultur, nemlig *Black Noise* (Rose, 1994).

Sosiolingvistikken har for lengst innlemmet hiphopens språklig-kulturelle uttrykk som et aktuelt studieobjekt – både i og utenfor USA. Arbeider som plasserer seg i dette skjæringspunktet, altså mellom hiphopstudier og sosiolingvistik, tenderer mot å fokusere på hiphop-fenomeners språklige, sosiale og kulturelle røtter eller hiphopspråkets utvikling på nye arenaer. Amerikansk forskning på hiphopens språk og kultur har, som vi allerede har vært inne på, gjerne fokusert på det første, altså på hvor hiphop kommer fra og hører hjemme. Den amerikanske sosiolingvisten H. Samy Alim går imidlertid bredere og åpnere til verks i sine studier av den amerikanske hiphopkulturens språk. I *Rock the Mic Right: the Language of Hip Hop Culture* (Alim, 2006) demonstrerer han tilnærminger som spenner fra «sociolinguistic variation and applied linguistics, to poetics and the critical approach of cultural studies, to the ethnographic fieldwork required in anthropological studies» (s. 7). I ett av bokas kapitler (nr. 4) skisserer han også noen av de raplyriske praksisene vi skal komme nærmere inn på i kapittel tre. Dette mangfoldet av tilnærminger følges også opp i antologien *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*, som Alim har vært medredaktør for (Alim, Ibrahim & Pennycook, 2009).

Forskere utenfor USA har naturlig nok vært mest opptatt av hvordan hiphopens språk tilpasses og utvikles i nye kontekster, miljøer og lokaliteter. I den sammenhengen er gresk-tyske Jannis Androutsopolous og australske Alastair Pennycook eksempler på markante bidragsytere som betrakter

lokale, ikke-amerikanske varianter som overskridende og utviklende. I så måte kan de også sies å representere en språkbruksorientert parallell til denne avhandlingas litteraturorienterte brudd med noen av de dominerende amerikanske perspektivene på rappens tilknytning og autenticitet.

Androutsopoulos (2009) bruker lingvistisk orientert diskursanalyse som tilnærming når han vurderer hiphopens globale utbredelse. Det han fokuserer på, er på den ene sida nasjonale og lokale språkmarkører og på den andre dialogen med hiphopens «mother culture», i denne sammenhengen vil det si omgangen med engelsk språk og amerikansk hiphopkultur. Med analyser av primært tyske og greske hiphoputtrykk som grunnlag, understreker han at «the original predominance of African American English is replaced by new, and often more complex, sociolinguistic conditions» (Androutsopoulos, 2009, s. 50) etter hvert som rap inngår i nye språkfelleskap.

Pennycook (2007) studerer hiphop og rap som transgressive semiotiske praksiser, det vil si som meningsskapende uttrykk og handlinger som utfordrer etablerte estetiske, politiske og sosiale normer. Han peker også på at oppfatninger om forfatterskap og eierskap utfordres i rappens så vel som graffitiens tvetydige bruk av identiteter og alter ego (Pennycook, 2007, s. 36). I sine språkbruksorienterte analyser av slike praksiser benytter han trans-prefikset som et samlende element for begreper som egner seg godt til å framheve rappens grenseoverskridende kulturelle forbindelser, forflytninger, forskyvninger og omveltninger. I Pennycooks terminologi betegnes slike fenomener som ulike former for *transkulturell flyt*, mens viktige aspekter ved slike prosesser framheves ved hjelp av tilstøtende begreper som *transkulturasjon* («transculturation») og *translokalisering*

(«translocalization»). Pennycook tilbyr altså et perspektiv som framhever transgressive elementer i den etablerte hiphopkulturens form, språk og tekstinnhold, samtidig som det åpner blikket for hvordan hiphopdiskursive former og tematikker transformeres og re-kreeres i og på tvers av lokaliseringer og diskursive felt.

Pennycook har studert raptekster fra store deler av Asia og Stillehavsområdet. I *Global Englishes and transcultural flows* (2007) løfter han fram den transkulturelle flyten mellom ulike kontekster og identifiserer den som gjenbruk, remiksing og endring av språk- og kulturuttrykk. I den forbindelsen viser han blant annet hvordan opprinnelig engelske uttrykk og språkfenomener blir tillagt nye og ofte mer komplekse meninger når de tolkes eller remikses gjennom andre kulturelle og språklige omgivelser. I så måte utfordrer han også ideer om global språklig forringelse som følge av at engelsk blir et framelsket lingua franca.

Antologien *Languages of Global Hip Hop* (Terkourafi, 2010) tar for seg rap og hiphop-språk fra flere verdensdeler, land og kulturer. Bokas norske bidrag (Brunstad, Røyneland & Opsahl, 2010) baserer seg på arbeider om språk og identitet i multietniske norske omgivelser og illustrerer hiphopens avgjørende rolle i framveksten av en ny, multietnolektisk urban språkstil.³

³ Artikkelen gir «some useful inroads to understanding the ways in which rap music has developed within a Norwegian context», skriver musikkviteren Birgitte Sandve i sin doktoravhandling, men, fortsetter hun, «their analyses fall short through a lack of attention to musical and stylistic details, which [...] is crucial in order to reveal how aesthetics get intertwined with politics in this genre» (Sandve, 2014, s. 44). Kanskje kan også bidragets tekstfortolkning tyde på noe sviktende rapestetisk innsikt. Forfatterne baserer seg på et språklig og kulturelt skille mellom Oslos østkant og vestkant. De ser nyanser og problemer i bruken av dette skillet, men kommer likevel i skade for å framstille Karpe Diem som representanter for Oslo østkant med tanke på språk, kultur og mentalitet. Gruppas medlemmer identifiserer seg riktig nok med innvandrere, og de benytter seg, i alle fall tidvis, av multietnolektiske språktrekk, men de er også tydelige på at deres outsiderposisjon baserer seg på opplevelser av annerledeshet i et økonomisk

Betydningen av denne rolla forsterkes ytterligere i en senere publikasjon hvor to av de samme forfatterne (Opsahl & Røyneland, 2016) argumenterer for ei gryende endring i synet på multietnolektisk språkstil. Denne endringa har potensiell betydning for en ny forståelse av språklig mangfold i Norge og forfatterne mener at den til dels er et svar på hiphopartisters og spesielt rappers betydelige innflytelse på konstruksjonen og utbredelsen av språklige innovasjoner.

I Skandinavia

Hiphop i Skandinavien er den første forskningsbaserte antologien om rap og hiphop-kultur i vår del av verden. Om den norske forskningen på dette området skriver redaktørene at innsatsen i forbindelse med

national og lokal hiphop har været anført af samfunds- og sprogforskere. Fokus for disse bidrag har fx været forhandlinger af sproglige identiteter i Bergen [...], eller hvilke roller forskellige populærmusikalske udtryk – heriblandt hiphop – spiller i konflikt- og integrationsprocesser i et flerkulturelt forstadsområde i Oslo (Krogh & Stougaard Pedersen, 2008, s. 14)

I den videre beskrivelsen av interessen for hiphop i Skandinavia framheves det at de fleste studier som tar utgangspunkt i raptekster, dreier seg om amerikanske sådanne. Fra norsk side gjelder dette musikkviterne Anne Danielsen og Petter Dyndahl, som har skrevet om henholdsvis «rap og reality» i Public Enemys album *Fear of a Black Planet* (Danielsen, 2005; 2008a) og dramaturgi, remediering og iscenesettelse i låta «Stan» fra Eminems album *The Marshall Mather LP* (Dyndahl, 2005). Innenfor rammene av den skandinaviske antologiens «glokale perspektiv»

privilegert samfunnslag. Låta «Vestkantsvartinga» (fra 2008) er en av deres største hits, og det er nettopp Oslo vest de i flere sammenhenger representerer i tradisjonell hiphopforstand. Det kritiske spørsmålet er om artikkelforfatterne kobler rap, innvandrerspråk og Oslos østkant sammen i ei problematisk forenkling av rappens hiphop-kulturelle kompleksitet.

(Krogh & Stougaard Pedersen, 2008, s. 11) har begge disse bidragsyterne også dreid oppmerksomheten mot norsk morsmålsrap: Danielsen (2008b) med analyser av regional identitet i nordnorsk rap fra Tungtvann, og Dyndahl (2008) i drøftinger av global identitetskonstruksjon med tekster fra den samme nordnorske rapbautaen, altså Tungtvann (2000), og dessuten Pen jakke (2000), som eksempler.

Til tross for at skandinavisk rap har vært framført på dansk, norsk eller svensk i bortimot to tiår, har dreininga mot å fokusere på morsmålsrappen latt vente på seg. Det finnes flere tidlige eksempler enn de som er nevnt ovenfor, blant annet en omfattende sosialantropologisk undersøkelse av svensk hiphop i en forstad til Gøteborg (Sernhede, 2002), men forskning basert på skandinavisk morsmålsrap er stort sett av nyere dato, og de kultursosiologiske perspektivene er fram-tredende. Dette gjelder både studier innenfor sosiologien (Sernhede, 2011) og doktogradsarbeider som hører hjemme innenfor andre vitenskapelige disipliner, som kjønnsstudier (Berggren, 2014, se også Berggren, 2016), musikkvitenskap (Fagerheim, 2010; Sandve 2014) eller medievitenskap (Nærland, 2015). Kalle Berggren (2014) har undersøkt hvordan maskulinitet konstrueres og forhandles i relasjon til rase, klasse og seksualitet i svensk hiphop; Paal Fagerheim (2010) har fokusert på nordnorske Tungtvann i en studie av produksjon, ritualisering og identifikasjon; Torgeir Uberg Nærland (2014) har studert hiphop som politisk diskurs, blant annet i diskursanalyser der tekster fra Karpe Diem og Lars Vaular leses i sammenheng med hiphoppolitisk opprør; og Birgitte Sandve (2014) har brukt låter av Karpe Diem, Lars Vaular og Jesse Jones i musikkanalytisk og estetisk funderte lesninger som fokuserer på rase, kjønn og kulturell identitet.

Utdanning og didaktikk

Noen av hiphopstudiene vi har vært innom, har også et uttalt didaktisk siktemål. Det gjelder særlig sosiolingvistene Alim (2006) og Pennycook (2007). Alim (2006) diskuterer forbindelser mellom språk, rasisme og makt i amerikanske

institusjoner, med særlig vekt på skolen, og argumenterer for bevissthet og kunnskap om «Hip Hop Nation Language» som brobygger mellom marginaliserte ungdomsgrupperingers hjemmekultur og skolekultur. Dette utdanningspolitiske engasjementet viderefører han både i antologien *Talking Black Talk: Language, Education and Social Change* (Alim & Baugh, 2007) og i den tidligere nevnte antologien om *Global Linguistic Flows* (Alim, Ibrahim og Pennycook, 2009). Pennycook (2007) retter oppmerksomheten mot spillet mellom det globale og det lokale. Han funderer hiphopens didaktiske relevans i nyere literacyteori med vekt på multiliteracy og argumenterer for at rapmusikkens språklige flyt og hybriditet utgjør et særlig gunstig studieobjekt med tanke på språklig og metaspråklig bevissthet, språklig kreativitet og lingvistisk variasjon. I en norsk sammenheng kan låta «Bondegrammatikk» av Jaa9 tjene som et godt eksempel. Den gir ei utmerket innføring i spillet mellom lokal Lillehammer-sjargong, slang, dialekt og standardisert norsk (jf. kap. 4).

Sammenhengene mellom hiphop og utdanning spores gjerne tilbake til hiphopens tidligste inkarnasjon. Söderman (2013) er et godt eksempel når han viser til en av hiphopens grunnleggere, Afrika Bambataa, og hans innlemmelse av kunnskap («knowledge») som hiphopens femte element, altså som et element i tillegg til – og på linje med – rapping, b-boying, graffiti og DJ-ing. Dette understrekes sterkt innenfor Hip Hop Based Education (HHBE), som er et studie- og forskningsområde i ekspansiv utvikling, primært i USA, men også i en internasjonal kontekst. I hovedsak posisjonerer denne retninga seg som ei form for multikulturell, kritisk pedagogikk med vekt på kulturelevant undervisning: «HHBE researchers have primarily used critical [...] and culturally relevant [...] frameworks for orienting their respective pedagogies and outcomes» (Irby, Hall & Hill, 2013, s. 3).

Gosa og Fields (2011) identifiserer fire områder hvor hiphoppedagogikken opererer: «(a) supplementary hip hop programs, (b) national hip hop education campaigns, (c) hip hop education products, and (d) not-for-profit organizations»

(Gosa & Fields, 2011, s. 6) Bortsett fra det første området, som dreier seg om utenomskolske initiativer og i all hovedsak utøvende prosjekter knyttet til hiphopens performative, kulturelle og kunstneriske praksiser, konsentreres initiativene om skolen og klasserommet. Vi ser altså at hiphop og utdanning forholder seg til hverandre på flere måter, og at det finnes flere ulike typer aktører innenfor HHBE.

Blant hiphopakademikere finner vi, i tillegg til Gosa og Fields' kritiske undersøkelse, mange forsøk på å oppsummere eller teoretisk fundere det voksende antallet «research publications, curricula, professional development opportunities, and conferences that encourage more extensive use of culturally relevant teaching generally, and of HHBE, more specifically» (Irby, Hall og Hill, 2013, s. 4). Martha Diaz er et framstående eksempel. Hun har opprettet et senter som jobber for å fremme akademiske hiphopstudier og hiphopdidaktikk (Hip-hop Education Center). I rapporten *Re-imagining teaching and learning - a snapshot of hip-hop education* presenterer hun et hiphopdidaktisk felt gjennom 20 undersøkte «Hip-Hop education programs» (Diaz, 2011, s. 19). Om hiphopdidaktikken sier hun følgende:

Whether Hip-Hop culture is used inside the classroom to teach a subject, serve as a hook to teach a lesson, or as an academic subject itself, vocation or art form, teachers from all backgrounds are integrating it into their curriculum as a liberatory, critical, and culturally relevant and responsive pedagogical tool. (Diaz, 2011, s. 6)

I det siterte utdraget finner vi nøkkelbegrepene og kjernen i den hiphop-pedagogiske bevegelsen: en frigjørende («liberatory»), kritisk («critical») og kulturelt relevant («culturally relevant») pedagogikk, diskurs og tankegang er rådende. Amerikansk hiphoppedagogikk er altså en ideologisk fundert didaktikk med en sterk emansipatorisk dimensjon, og opprørselementet i hiphopen blir forstått og formidlet som en iboende endringsvilje.

Didaktiseringa av hiphop foregår på mange ulike nivåer og arenaer, både i og utenfor skolen, i gjensidige relasjoner mellom hiphopstudier og HHBE, og i samspill med forskning, teori og metode innenfor pedagogikken, morsmålsfaget og morsmålsdidaktikken så vel som andre fagdidaktikker. I praksis kan læreren (veilederen/rådgiveren) klare seg med de hiphopdidaktiske ressursene som er tilgjengelige og finne støtte til undervisningsopplegg over hele læreplanfjøla. Nettressursen Flocabulary.com er en tverrfaglig, hiphopdidaktisk læringsressurs som tilbyr introduksjoner til de fleste tradisjonelle skolefaga og fagområdene. Rap kan brukes som inngang og sammenligningsgrunnlag i arbeid med klassisk litteratur, som foreskrevet i *Hip-hop Poetry and the Classics* (Sitomer & Cirelli, 2004), og naturfagene kan struktureres via hiphopestetiske former som cypheren og battlerappen, som er noe av det Christopher Emdin (2009; 2014) foreslår. Utgangspunktet og nedslagfeltet for en såpass utbredt hiphopbasert undervisning er oftest amerikanske storbykoler i fattige områder. I denne sosioøkonomiske kulturkonteksten er HHBE framheva som en pedagogikk mynta på å engasjere, involvere og myndiggjøre ei underpriviligert og underdytende elevgruppe. Rap blir i så måte et instrument i arbeidet med (å oppnå) noe annet.

I denne avhandlinga er den didaktiske vinklinga ei annen. Den er ikke allmenn-didaktisk, men fagdidaktisk, og den innrettes mot norskfagets arbeid med skjønnlitteratur og sanglyrikk. Avhandlingas fagdidaktiske påstand er altså ikke at hiphop og rap må få innpass i skolen som en frigjørende pedagogikk for marginaliserte grupper. Dette prosjektets anliggende er heller ikke å avvise et slikt perspektiv. Som nevnt innledningsvis er det fagdidaktiske formålet nedfelt i eksempelanalyser av sanglyriske uttrykk som «leses» med et fortolkende blick og et lyttende øre.

En studie i raplyrikk

Parallelt med at hiphopkulturen har spredd seg geografisk og blitt et verdensomspennende fenomen, har rap gjennomgått ei utvikling fra subkultur til mainstream som innebærer spredning også i det kulturelle landskapets topografi. Terkourafi (2010, s. 2) poengterer at ei slik utvikling følger det samme mønsteret som kulturhistorikere finner i utbredelsen av jazz og rock. I likhet med andre musikkdrevne sub- og ungdomskulturelle strømninger, har altså hiphopkulturen, og spesielt rapmusikken, fått innflytelse på mange forskjellige kulturområder. Som nevnt innledningsvis, ser vi denne innflytelsen også i den skjønnlitterære delen av kulturfeltet, hvor rap utgjør et nytt, men lite utforska tilskudd til den internasjonale så vel som den norske sanglyrikken.

I dette kapittelets gjennomgang av hiphostudier har vi ikke vært innom det som finnes av studier om raplyrikk. Sentrale arbeider på dette området inngår i avhandlingas kapittel om teoretiske og metodologiske innfallsvinkler (se kap. 3). Her skal jeg bare kort nevne de viktigste av dem, før jeg går nærmere inn på min egen studie og gjør rede for avhandlingas oppbygning.

De litteraturorienterte rapstudiene som legger et grunnlag for avhandlingas analyser, dreier seg om raplyrikkens hovedelementer (Bradley, 2009 og Pate, 2010) og typiske rimformer (Caplan, 2014). Jakob Schweppenhäusers doktorgradsarbeid (2015) vies dessuten oppmerksomhet fordi han både etterlyser og imøtekommer en estetisk og litterær innfallsvinkel i nordiske studier av rap. For ham ligger ikke rappens differensierende trekk i ei felles kulturell kjerne eller et sosialt fellesskap, men i musikkens særegne rytme og rapperens relasjon til rytmen gjennom flow. Musikkformen defineres og undersøkes dermed gjennom forholdene mellom tekst, beat og flow, ikke via opphav, geografisk tilknytning eller autentisitet. I denne avhandlinga leses raplyrikken fra en nært

beslekta posisjon. Men Schweppenhäuser studerer raplyrikkens rytme med vekt på flow, mens jeg betoner raplyrikkens tekst framom flow og beat.

I dette kapitlet har jeg posisjonert avhandlinga mot en bakgrunn av dominerende trender innenfor hiphopforskninga, som vi i dag kan karakterisere som et verdensomspennende, tverrdisiplinært forskningsfelt. Vi har blant annet sett at studier av hiphop i en rekke land vektlegger rapmusikkens transkulturelle utvikling, stedets betydning og et felles fundament i ideen om autentisitet. I sin avhandling om norsk rapmusikk beskriver Sandve (2014) nettopp autentisiteten som en samlende kjerneverdi:

I would suggest that contemporary rap music correlates with contested sites of differentiation and crossfertilization, which would apply to notions of a global music scene positioned locally. In turn, these contested sites are brought together through «affective alliances» that link to notions of a «shared understanding» of hip hop, in which the idea of «keeping it real» is of crucial importance. (Sandve, 2014, s. 66.)

Denne avhandlingas analyser avviser verken stedets betydning eller spørsmålet om autentisitet. Slike og lignende faktorer og problemer belyses når de aktualiseres i den raplyriske teksten. Mens Sandve – og andre – løfter fram ideen om rappens autentisitet som helt sentral, er jeg dessuten opptatt av hva som skjer med det raplyriske uttrykket når «keeping-it-real» blir en idé eller et krav som utvannes i og med rapsjangerens bevegelse fra undergrunn til mainstreamkultur samt utvidelsene og fornyelsene dette medfører.

I neste omgang plasseres avhandlingas studieobjekt i en litterateoretisk og -analytisk sammenheng. Kapittel to skriver fram en estetisk leserposisjon fundert i Jacques Derridas forståelse av tekst og kontekst, iterabilitet og singularitet. En slik posisjon gir blick for raplyrikkens særegne karakter og for egenskaper som framhever hvordan en tekst alltid kan rekontekstualiseres. Det som diskuteres er forståelsen av det litterære verkets «otherness, inventiveness, and singularity» (Attridge, 2004, s. 79) som grunnlag for fortolkning av et utvalg raptekster. Neste

kapittel (kap. 3) dreier seg om å plassere og analysere rap som ei form for sanglyrikk med vekt på gjennomgående elementer, en praksis som går under navnet *signifying*, rapperens framføring av teksten (flow) og raplåtas musikalske lydspor (beat). Her inngår også metodologisk orienterte redegjørelser for valg av artister og låter, retningslinjer for transkripsjon av låtenes tekster og analytiske grep som legger føringer for avhandlingas lesninger.

Mens de fleste studier av rap springer fra et par verselinjer i den ene låta til et par linjer i den neste, skal vi i denne avhandlinga fokusere på noen få artister og låter. Analysedelen består av tre kapitler i en rekkefølge som gjenspeiler prosjektets teoretisk funderte påstand og analytiske innretning. I det første analysekapittelet vies rappen og dens tradisjoner oppmerksomhet, samtidig som analysene orienteres mot det som bryter med konvensjonene. Lesningene fokuserer på Jaa9 & OnklPs reforhandling og utvikling av ei velkjent raptrope – nemlig outlaw- og outsiderperspektivet – i låter fra deres tidligste utgivelser, det vil si fra ei tid da norsk morsmålsrap ennå var en svært ung sjanger, til låter fra ei brytningstid for rapsjangeren i starten av det inneværende tiåret.

Den hiphopkulturelle konteksten som vektlegges i dette første analysekapittelet, klinger med i alle de foreliggende analysene, også i kapittel 5, som fortsetter med en tematisk lesning av romantiske barneideal, først og fremst hos Lars Vaular, men for sammenligningens skyld også hos Store P, som er en annen rapper fra Vaulars Bergens-miljø. I dette kapittelets lesninger identifiseres rapperens følsomhet eller sårhet som et brudd med tidligere hardhetsidealer, og dette bruddet anses som en av de viktigste og tydeligste utvidelsene i og av norsk morsmålsrap.

I kapittel 6 er vi framme ved avhandlingas tydeligst autonome lesning. Studieobjektet her er den trønderske rapperen Soinner med låta «Dubbenarium», og det

er i utforskinga av denne raplåtas singularitet at den teoretiske utgangsposisjonen følges opp på mest reindyrka vis. For de andre artistene i utvalget finnes det mange anmeldelser, intervjuer og andre journalistiske publikasjoner, i Vaulars tilfelle også vitenskapelige. Soinner er derimot en undergrunnsartist som ikke har vært i mediernes søkelys. Dette kan ha hatt betydning for mitt møte med uttrykket. Kanskje har det rett og slett vært lettere å møte en artist og et uttrykk som ikke er omskrevet, på en friere måte? «Dubbenarium» er i alle fall oppfatta som den mest rikholdige teksten i avhandlingas utvalg. I så måte er den også vurdert til å være det raplyriske uttrykket som legger seg best til rette for ei grundig lesning på låtas egne premisser.

Hvert av de tre analysekapitlene avsluttes med ei konkluderende drøfting av hovedpoenger som avdekkes i analysene og tolkningene av raplyrikk. I avhandlingas avsluttende kapittel sammenstilles teoretiske perspektiver og analysekapitlenes konklusjoner i ei kort drøfting av prosjektets samla bidrag.

KAPITTEL 2: Leserposisjon

Rap blir gjerne omtalt som en postmoderne estetisk praksis og uttrykksform, for eksempel i to av hiphoplitteraturens standardverk. Imani Perry, professor i African-American Studies og forfatter av *Prophets of the Hood*, karakteriserer rap som en postmoderne artistisk konstruksjon, spesielt med tanke på «the nonauthoritative collaging or archiving of sound and styles that bespeaks a deconstructive hybridity» (Perry, 2004, s. 68). Musikkviteren Adam Krims, som har skrevet *Rap Music and the Poetics of Identity*, hevder til og med at rap kunne ha blitt «one of the more canonical objects of discussions of postmodern culture» om det ikke hadde vært for gangstarappen og «the moral panics which have congregated around it since the early 1990s» (Krim, 2000, s. 8). Sitt eget bidrag til hiphopforskninga konsentrerer Krims om de kulturelle båndene som diskusjonene rundt nettopp gangstarappen har bidratt til å aktualisere: «If I can make the case here for considering musical poetics as a subset of cultural theory, then this book will have achieved its principal goal» (Krim, 2000, s. 3). Leserposisjonen som Krims, og mange andre rapforskere, tilbyr, er altså primært kulturteoretisk og dernest estetisk. Den forankres i rappens kulturelle relevans, og den befester dermed en kulturteoretisk tradisjon som er videreført av mange, også i estetisk orienterte studier av norsk hiphop.

I denne avhandlinga er perspektivet et annet. Også jeg anerkjenner og støtter meg til den omfattende kulturteoretisk forankra hiphopforskninga som finnes, men studieobjektets kulturteoretiske forankring og relevans er ikke selve utgangspunktet for avhandlingas analyser. Her skal vi nærme oss tekster og låter som

estetiske uttrykk og konsentrere oss om næranalyser av enkeltuttrykk. Ei slik tilnærming er valgt av to grunner. For det første mener jeg at ei kulturteoretisk og kultursosiologisk orientering ikke gir tilstrekkelig innblikk i raplåta som kunst, kanskje virker den tvert om begrensende i diskusjoner om hiphopens estetikk. For det andre er studier som nærleser og nærlytter til raplyrikk mangelvare. I nyere hiphopforskning finnes det noen få eksempler (se omtaler av Bradley, 2009; Caplan, 2014; Schweppenhäuser, 2015), men heller ikke disse arbeidene setter den enkelte rapteksten i fokus.

Når vi stiller oss på sida av hiphopstudienes tradisjonelle domene, kutter vi samtidig båndene til noen veletablerte rammeverk og stødige analyseposisjoner. Men den verkorienterte tilnærminga som er valgt her, åpner også for andre muligheter. Vi skal nærme oss raplåta som litteratur, men likevel holde fast ved at det er snakk om låta. Det vi nærleser er en blandingsform, og analysen må ta hensyn til uttrykket på en helhetlig måte. Det teoretiske og metodologiske grunnlaget for ei slik tilnærming legges over to kapittel. I dette kapitlet presenteres en leserposisjon som gir blikk for det sammensatte raputtrykkets singularitet. I neste kapittel (kap. 3) snevres feltet inn mot avhandlingas forståelse og analyse av rap som lyrikk.

Litteraturens singularitet

Teorier om litteraturens, forfatterens og fortolkerens singularitet danner forståelsesramma for denne avhandlingas leserposisjon. Utgangspunktet er Jacques Derridas karakteristikk av tekstens karakter, hvor *iterability* og *absence* er egenskaper som framhever hvordan en tekst alltid kan rekontekstualiseres. Vi skal se nærmere på de tre predikatene til tekst, slik de er framstilt i essayet «Signature Event Context» (Derrida, 1988), før vi, i forbindelse med det introduserte tekstbegrepet, går videre til forståelsen av singulariteten og signaturens betydning. For å komme nærmere inn på singularitet og hva en mulig

«singularitetsvitenskap» innebærer, skal vi støtte oss på *Signéponge/Signsponge* (i fransk-engelsk utgave, heretter *Signsponge*), hvor Derrida går lengst i retning av å vitenskapeliggjøre det singulære. I den sammenhengen skal vi også oppholde oss ved signaturens doble bånd til det idiomatiske og det generelle.

I tillegg til *Signsponge* (Derrida, 1984) skal vi dessuten inkludere utdrag fra «This Strange Institution Called Literature – An Interview with Jaques Derrida», hvor flere av Derridas begreper og tekster om litteratur, tekst og singularitet diskuteres. Intervjuet er fra *Acts of Literature* og utført av den britiske litteraturviteren Derek Attridge (1992). Hans behandling av Derrida er viktig i vår sammenheng fordi vi skal videre til den Leser- og mottakerposisjonen han finner fram til i *The Singularity of Literature* (Attridge 2004), hvor Derridas forståelse av tekst, kontekst, iterabilitet og singularitet utgjør et helt sentralt grunnlag. Det som skal diskuteres er hans forståelse av det litterære verkets «otherness, inventiveness, and singularity» (Attridge, 2004, s. 79, min uthevning) som grunnlag for valg og fortolkning av raptekster som nærleses i et forsøk på å undersøke raplyrikkens særegne kvaliteter.

Tekst og kontekst

I forbindelse med hiphopens remiksende og rekontekstualiserende form, melder behovet seg for ei åpen og utforskende teoretisering og fortolkning av rappens estetikk, framfor generaliserende og totaliserende metoder. I denne avhandlinga er Derridas utlegning om kontekst, slik den framstår i «Signature Event Context»,⁴ avgjørende for en slik tekst- og kontekstforståelse. Hans oppgjør og dialog med teorier som fokuserer på og avgrenser kontekst til intensjonalitet (Austins språkhandlingsteori) eller sannhetskrav (Husserl), tar utgangspunkt i spørsmålet

⁴ Dette essayet ble først skrevet som innlegg på en konferanse og har deretter ei komplisert publiseringshistorie, skriver redaktøren av *Limited Inc* i sitt forord til boka med den trykte versjonen av essayet som jeg legger til grunn (se Graff, 1988, s. vii).

om det i det hele tatt et mulig – eller ønskelig – å operere med et rigid, vitenskapelig kontekstbegrep:

Is there a rigorous and scientific concept of *context*? Or does the notion of context not conceal, behind a certain confusion, philosophical presuppositions of a very determinate nature? Stating it in the most summary manner possible, I shall try to demonstrate why a context is never absolutely determinable, or rather, why its determination can never be entirely certain or saturated. (Derrida, 1988, s. 3)

I vår sammenheng er det spesielt viktig å merke seg at noe ved konteksten alltid forblir ubestemt. En teksts, eller, mer presist, en «skrifts» kontekst kan ikke avgrenses og legges fram på en fyllestgjørende måte. Og grunnen til at den ikke er fullstendig bestembar, handler, ifølge Derrida, om noen grunnleggende kjennetegn ved all tegnbasert kommunikasjon, nemlig fravær («absence») og iterabilitet, som kort forklart står for en uunngåelig kombinasjon av repetisjon og forskjellsproduksjon.⁵

Kommunikasjonen har betydning uten at det er noe sannhetskrav knytta til avsenderens, skriverens eller rapperens intensjon. I dette ligger ingen underkjennelse av at forfatterens intensjon er en kontekstuell kategori, og at skrift kan leses i lys av den, men snarere at den er én mulig kontekstuell ramme blant mange, slik kontekster finnes, skapes og gjenskapes på grunn av «skriftens» karakter, altså av det at den kjennetegnes av iterabilitet og fravær.

For å komme tettere på Derridas kontekstbegrep skal jeg tillate meg å gjengi hans tre grunnleggende predikater for skrift, og det som viser seg å være hans forståelse av kommunikasjon generelt, ved å sitere raust fra «Signature Event Context», kun avbrutt av korte oppsummerende kommentarer:

⁵ Attridge forklarer iterabilitet som «the necessary repeatability of any item experienced as meaningful, which at the same time can never be repeated exactly since it has no essence that could remain unaffected by the potentially infinite contexts (which are always contexts within contexts [...]) into which it could be grafted». (Attridge 1992, s. 18.)

1) A written sign, in the current meaning of this word, is a mark that subsists, one which does not exhaust itself in the moment of its inscription and which can give rise to an iteration in the absence and beyond the presence of the empirically determined subject who, in a given context, has emitted or produced it. This is what has enabled us, at least traditionally, to distinguish a «written» from an «oral» communication. (Derrida, 1988, s. 9)

Den tradisjonelle forståelsen av skrevet kommunikasjon kjennetegnes ved at den ikke tømmer seg sjøl for mening i det den skrives. Den vedvarer, og derfor er den meningsfull også utenfor sin situasjonelle opprinnelse. Det skriftlige tegnet er med andre ord iterabelt og gjenstand for nye iterasjoner bortenfor den konkrete opprinnelsessituasjonen og på tross av inskriptørens fravær.

Tekstens iterabilitet henger sammen med det skriftlige tegnets iboende brytnings- eller løsrivelseskraft som gjør at den kan leses og settes i sammenheng med stadig nye kommunikative kjeder:

2) At the same time, a written sign carries with it a force that breaks with its context, that is, with the collectivity of presences organizing the moment of its inscription. This breaking force [*force de rupture*] is not an accidental predicate but the very structure of the written text. In the case of a so-called «real» context, what I have just asserted is all too evident. This allegedly real context includes a certain «present» of the inscription, the presence of the writer to what he has written, the entire environment and the horizon of his experience, and above all the intention, the wanting-to-say-what-he-means, which animates his inscription at a given moment. But the sign possesses the characteristic of being readable even if the moment of its production is irrevocably lost and even if I do not know what its alleged author-scriptor consciously intended to say at the moment he wrote it, i.e. abandoned it to its essential drift. As far as the internal semiotic context is concerned, the force of the rupture is no less important: by virtue of its essential iterability, a written syntagma can always be detached from the chain in which it is inserted or given without causing it to lose all possibility of functioning, if not all possibility of «communicating», precisely. One can perhaps come to recognize other possibilities in it by inscribing it or *grafting* it onto other chains. No context can entirely enclose it. Nor any code, the code here being both the possibility and impossibility of writing, of its essential iterability (repetition/alterity). (Derrida, 1988, s. 9.)

Ifølge Derrida er ikke det skriftlige tegnets løsrivelseskraft et utilsiktet eller uvesentlig predikat; den utgjør skriftlige teksters struktur eller karakter. Med en

slik forståelse som grunnlag er det ikke mulig å bestemme eller avgrense en «egentlig» kontekst. Teksten er lesbar sjøl om tilblivelsesøyeblikket er ugjenkallelig tapt, og sjøl om vi ikke vet hva den antatte forfatteren mente å si da han skrev den. Ifølge Derrida taper den heller ikke kommunikativ presisjon som følge av dette fraværet, for vi kan alltid koble den til nye kommunikative kjeder. Skrifta er iterabel, eller gjentakende; den kan siteres, settes inn i nye kontekstuelle sammenhenger og henge seg på andre kommunikasjoner, og fordi teksten karakteriseres på denne måten, forblir også den intensjonelle meninga mangelfull, eller den slutter i det minste å være total. Heller ikke den kan forstås som en altomfattende kontekst. Kommunikasjonens brytningskraft vil alltid åpne for iterasjoner i andre kontekster, og når «teksten» innskriveres, omplantes, eller podes inn i andre «tekstkjeder», kan vi komme til å se andre muligheter for betydning og erkjennelse.

Det tredje skriftpredikatet knytter det skriftlige tegnets brytningskraft sammen med «spacing» (*espacement*), det vil si med plassering, mellomrom og avstand som har betydning for tegnets tilsynekomst og avgrensning (segmentering):

3) This force of rupture is tied to the spacing [*espacement*] that constitutes the written sign: spacing which separates it from other elements of the internal contextual chain (the always open possibility of its disengagement and graft), but also from all forms of present reference (whether past or future in the modified form of the present that is past or to come), objective or subjective. This spacing is not the simple negativity of a lacuna but rather the emergence of the mark. It does not remain, however, as the labor of the negative in the service of meaning, of the living concept, of the *telos*, supersedable and reducible in the *Aufhebung* of a dialectic. (Derrida, 1988, s. 9–10)

Også her ser vi Derridas insistering på iterabilitetens relevans. «Spacing» separerer det meningsbærende tegnet, ikke bare fra andre elementer i den interne kontekstuelle kjeden, men også fra alle former for nærværende referansepunkter. Derrida påpeker at denne romlige utskillelsen, altså «spacing», ikke er et tomroms enkle negativitet; den markerer snarere tegnets tilsynekomst. Negativitetspoenget utdyper han deretter med tydelig henvisning til Hegels

dialektikk, som han dekostruerer i «The Pit and the Pyramid: Introduction to Hegel's Semiology» (Derrida, 1982). I vår sammenheng understreker han at «Spacing» imidlertid ikke forblir et negativitetens arbeid i meningas, forestillingas og det endelige formålets tjeneste. Det er med andre ord ikke snakk om ei indre motsetning eller ufullstendighet som kan reduseres, avløses og oppheves i en dialektisk prosess med ei endelig oppfatning som mål. For Derrida er alle tekster uavgjort tvetydige fordi det meningsbærende tegnet alltid åpner for løsrivelse fra en antatt opprinnelig kontekst og dermed for innpoding i andre kontekster og kommunikasjonskjeder.

Før vi forlater denne sitatnære gjennomgangen av Derridas skriftpredikater, skal det understekes at han i sine arbeider er opptatt av forholdet mellom tanken og hvordan den representeres i tale og skrift, og dessuten at filosofien hans dekonstruerer ei veletabert, hierarkisk oppfatning av tanken og talen som mer egentlige, i betydninga mer opprinnelige, enn skrifta. Resonnementene hans på dette området er ledd i utviklinga av iterabilitetsbegrepet, men det er likevel ikke den omfattende diskusjonen av Derridas tenkning om forholdet mellom tanke, tale og skrift vi skal inn på her. I vår sammenheng er det viktigere å understeke at det er snakk om en tekst- og kontekstforståelse som legger vekt på at tegnets brytningskraft og iterabilitet er karakteristisk for all kommunikasjon, ikke bare for det vi hittil har omtalt som skrift, det skriftlige tegnet og skriftlige tekster, men også for muntlige og hybride kommunikasjonsformer som tale, sang og rap. Ei antydning om en slik utvidelse møter vi allerede på slutten av det første sitatet ovenfor: «This is what has enabled us, at least traditionally, to distinguish a «written» from an «oral» communication». Sitatet som skal avslutte denne delen av kapitlet, er mer eksplisitt:

This structural possibility of being weaned from the referent or from the signified (hence from communication and from its context) seems to me to make every mark, including those which are oral, a grapheme in general; which is to say, as we have seen, the nonpresent *remainder* [*restance*] of a differential mark cut off from its putative «production» or origin. And I shall even extend this law to all

«experience» in general if it is conceded that there is no experience consisting of *pure* presence but only of chains of differential marks. (Derrida, 1988, s.10)

Den strukturelle muligheten for å «avvennes» fra referenten, eller det som den betegner, åpner ifølge Derrida for å betrakte alle tegn som grafemer. Slik han beskriver tegnet i sine tre skriftpredikater, vil det si (den ikke-presente resten av) et differensielt tegn løsrevet fra sin antatte tilblivelse eller opprinnelse.

Også raplåta er en iterabel tekst som omplantes i stadig nye kontekster og podes inn i andre tekstkjeder. Fra et slikt perspektiv er det mindre viktig å skille mellom tale og skrift, tekst og musikk, eller for den saks skyld å legitimere ei tekstnær fortolkning av raplyrikk, enn det er å etablere ei fortolkningsramme som åpner for ei mer helhetlig tilnærming. For det formålet skal vi i det følgende stoppe opp ved Derridas forståelse av litteraturens singularitet.

Singularitet

Sjøl om vi ikke skal konsentrere oss om de filosofiske implikasjonene av Derridas metafysikk-kritikk, er det nødvendig å anerkjenne at mye av tenkinga hans om litteratur, *différance*/differenser og tekst stammer fra filosofiske utlegninger, og at flere av strategiene hans virker inn i forståelser av og diskusjoner om høyst ulike fagfelt. Dette gjelder også den rekontekstualiserende, iterable tekst- og kontekstforståelsen vi har sett på.

Det er altså ikke mulig å operere med et fullstendig skille mellom Derridas tekster om filosofi på den ene sida og litteratur på den andre. Han (eller tekstene signert Jaques Derrida) bedriver stadig begge deler, og utlegningene hans av litteraturens karakter er et filosofisk anliggende (jamfør det siste sitatet over, hvor teksten, tegnets og tekstkjederens karakter overføres til all «experience»). Men det finnes ulike måter å forstå Derrida og hans dekonstruksjon på ut fra ulike nedslag i hans egen produksjon (bøker, forelesninger, essay, intervjuer, osv.). Det er også mulig å peke på forskjeller i hans behandling av litterære og filosofiske tekster:

In his readings of literature Derrida does not – as he does in his philosophical writings – expose the border or band that the text inhabits but does not name; he repeats, remarks, recites and affirms that which each text makes possible, its specific and singular event of naming. (Colebrook, 2004, s. 81)

Det Claire Colebrook peker på i dette sitatet, er at Derridas litterære analyser skiller seg vesentlig fra de filosofiske tekstene i lese måte. Posisjonen som tilbys med Derridas tekst- og kontekstbegrep, betoner gjerne tekstens annethet med *différance*. Dette er også et viktig utgangspunkt for Derek Attridge når han nærmer seg det singulære litterære uttrykket. Før vi går nærmere inn på singularitetsforståelsen gjennom signaturene til Francis Ponge og Jacques Derrida i *Signsponge*, skal vi derfor se litt nærmere på forholdet mellom *différance* (som ifølge Derrida ikke er et begrep) og singularitet.

Neologismen *différance*, som er en bevisst feilskrivning av homonymet *différence*, er sentral for dekonstruksjonen slik den har vært brukt av Derrida og andre som metode eller fortolkende nøkkelknippe. Kort og kanskje uærbødig enkelt forklart skriver Derrida i et mye brukt sitat at «[t]he activity or productivity connoted by the *a* of *différance* refers to the generative movement in the play of differences [...] [that] are the effects of transformations» (Derrida, [1968] 2004, s. 337). I denne avhandlinga skal vi ikke inn i en dekonstruksjonistisk dobbellesning, som er metoden Derrida oftest bruker i sine filosofiske (metafysiske) og teoretiske dekonstruksjoner. Derfor skal vi heller ikke befatte oss med dekonstruksjonen som et oppgjør med metafysikken eller fenomenologien, men forfølge noen spor som setter oss i nærmere sammenheng med den singulære teksten. Dermed åpner vi samtidig opp for forståelser som setter de singulære tekstene inn i stadig nye kjeder.

Så langt har vi sett at iterabilitet danner tekstens ustabile kjerne, som derfor alltid er repeterende og gjenstand for rekontekstualiseringer. Men det iterable kan også ses som kjennetegnende ved effektene av transformasjoner, og dermed ved

differánce. Disse samtidig strukturerende og destabiliserende kreftene gir dermed tilgang til å forstå singulære, litterære hendelser slik vi møter dem i for eksempel raplyrikk. Slik sett er det også snakk om manifestasjoner av tekstens brytningskraft, det som skaper koblinger til andre og nye tekstkjeder. I mange sammenhenger tjener den differensierende dobbeltheten i différance dessuten som bilde på flere av Derridas tilnærminger og begreper, også signaturen og singulariteten. Vi skal la det stå slik, som et underliggende bilde på en dualistisk annethet, og gå videre til de doble bindingene som kjennetegner signaturen og singulariteten.

«In his work from the mid-seventies, Derrida has repeatedly raised the possibility of a science of the singular of the unique. May the literary be related to the issue of singularity as that which resists subsumption into general laws?», spør Timothy Clark (1992, s. 151), samtidig som han påpeker Derridas gjentatte tematisering og vitenskapliggjøring av det singulære. Derrida undersøker og bemerker det singulære i ulike sammenhenger, men han går lengst i å utvikle ideen om en singularitetsvitenskap i *Signsponge* hvor han behandler den singulære datoen og signaturen hos Francis Ponge. Clark setter denne teksten i sammenheng med Derridas opprør mot essensialiserende og altomfattende ideer om vitenskap og vitenskapelighet, og viser til Heideggers værensfilosofi hvor «the question of being becomes the sole essential field» (Clark, 1992, s. 151). Hos Derrida blir det singulære, som så mye annet, en multipliserende og dynamisk ide som motsetter seg grensene til en form for altomfattende vitenskap. Mye av Derrida's arbeid, inkludert *Signsponge*, kan ifølge Clark karakteriseres «in terms of a refusal or transformation of that broad strategy of thought outlined in *Margins of Philosophy* – the manner of being of a swallow or a washing machine comes to challenge the jurisdiction of any would-be encompassing science» (Clark, 1992, s. 152).

Det viktigste leddet i en vitenskapliggjøring av singularitet som utforskning av vitenskapens grenser, er de forholdene mellom egennavn, «the proper name» med sin doble referanse til eierskapet og unikheten, og singularitet som utforskes i *Signsponge*. Men Derridas singularitetstanke og -vitenskap tilbyr også en forståelse av enkeltteksten som primær, og hans innsikter i bindingene mellom teksten som singulær hendelse og leseren/motsignereren gir, i alle fall et stykke på vei, en håndfast måte å forholde seg til det generelle og det spesielle på. Relasjonene mellom det singulære, det generelle og annethet åpner seg med og mot hverandre i den litterære tekstens spill: «The "power" that language is capable of, the power that there is, as language or as writing, is that a singular mark should also be repeatable, iterable, as mark. It then begins to differ from itself sufficiently to become exemplary and thus involve a certain generality» (Derrida 1992, s. 42—43). Og denne doble bindinga mellom det generelle og det singulære er grunnlaget for både den litterære hendelsen og motsigninga: «In order for the event to take place, I should have to give to my text a form that was absolutely proper, singular, ideomatic, hence dated, framed bordered, truncated, cut, interrupted» (Derrida, 1984, s. 24).

Clark bruker naturvitenskapens fraktaliseringsbegrep for å betone betydninga av Derridas på samme tid rensende og tilskitna (soiled) svamp – *Signsponge*:

Signsponge emerges as a fascinating performance of what a science of the contingent might look like. In the 'term' sponge is traced a fractal structure which performs, in a singular way, the overall structure of double bind that makes up the event of Ponge's *œuvre* [...] Ponge's *œuvre* is a singular event by way of its fractal ('sponging') border that skews relations of same and other, proper and improper, singular and general. (Clark, 1992, s. 180)

Det er viktig å påpeke at sjøl om vi har fokusert på det unike i det singulæres relasjoner til annethet, i rekontekstualiseringer og i sterk opposisjon til totaliserende kontekster og fullstendig intensjonalitet, er ikke dette ei singularitetstenkning som motsetter seg mer generelle og generaliserbare sider ved tekster. I og med iterabiliteten som predikerer enhver tekst, er en absolutt

singularitet umulig for Derrida: «Precisely because the trait, date, or signature – in short, the irreplaceable and untranslatable singularity of the unique – is iterable as such, it both does and does not form part of the marked set» (Derrida, 1992, s. 43). For at den singulære teksten skal være eller bli lesbar «it has to be divided, to participate and belong. Then it takes its part in the genre, the type, the context, meaning, the conceptual generality of meaning, etc.» (Derrida, 1992, s. 67-68).

Signatur og mot-/medsignering

Derrida i *Signsponge*, Francis Ponge og rapperen eller hiphoperen har noen fellestrekk. Ordspillet er framtrødende hos dem alle, men viktigere i vår sammenheng er det at de også er sterkt opptatt av, til tider nærmest besatt av navnet og signaturen. Signaturen er taggerens singulære (iterable og multipliserende) motiv. Rapperens sjølhevding signeres ikke bare i form av stil og flow, men også på mer og mindre ordspillende eller eksplisitte, rene eller urene måter i teksten, og ofte på en bortimot oppslukende måte, slik Derrida viser at Ponge (som tekst/ting, ikke som person) behandler det «propre» navnet (med en understrekning av dobbeltheten i property/propriety): «For me, Francis Ponge, is someone first of all who has known that, in order to know what goes on in the name and the thing, one has to get busy with one's own, let oneself be occupied by it» (Derrida, 1984, s. 26).

Navneproblematikk dukker opp på flere nivåer i de følgende analysene, og signaturene vi finner i det analyserte utvalget er mangfoldige. Flere av rapperne vi skal undersøke, opererer dessuten med multiple signaturer, karakterer, masker, aliaser. Dette åpner for en rekke spørsmål knytta til rapperens «œuvre» og stil, og det har betydning for den singulære teksten og lesninga av den.

I forholdet mellom det litterære og det singulære står det singulære fram med en dobbel binding til det generelle og det unike, det idiomatiske og det regelbundne. Den singulære responsen kan være dekonstruktiv, men det sentrale aspektet er at signaturen, og den litterære teksten, er både fraktal og unik. Ifølge Derrida

(1984, s. 52) kan vi, som ei første og utilstrekkelig tilnærming, «distinguish three modalities of signature». Om enn utilstrekkelig (som det meste alltid er for Derrida, i alle fall i betydningen uttømmelig), skal vi stoppe opp ved hvordan han karakteriserer signaturen.

Den første modaliteten er signaturen, med implikasjonene av dualiteten i «the proper name» antyda, men underspilt i fastholdelsen av en artikulert og (som sådan) leselig autograf:

The one that we call the signature in the proper sense represents the proper name, articulated in a language and readable as such: the act of someone not content to write his proper name (as if he were filling out an identity card), but engaged in authenticating (if possible) the fact that it is indeed he who writes: here is my name, I refer to myself, named as I am, and I do so, therefore, in my name. I, the undersigned, I affirm (yes, on my honor). (Derrida, 1984, s. 52–53.)

Den andre modaliteten kobler Derrida spesielt til musikeren, som ikke har rom for å signere i den første modaliteten uten å overkode uttrykket ved å benytte seg av et annet semiotisk system. Sjøl om rapperen gjør nettopp det, han signerer på både skriftlige og muntlige måter i signeringens første forstand, er denne andre modaliteten spesielt interessant fordi den dreier seg om stil, som vi hos rapperen kan finne både i visuelle markører, i tekstene og musikalsk, blant annet gjennom flow.

The second modality, a banal and confused metaphor for the first, is the set of idiomatic marks that a signer might leave by accident or intention in his product. These marks would have no essential link with the form of the proper name as articulated or read 'in' a language. But then the inclusion of the proper name 'in' a language never happens as a matter of course. We sometimes call this the style, the inimitable idiom of a writer, sculptor, painter, or orator [...] In keeping with this second sense, we will say that the work is signed Ponge or X without having to read the proper name. (Derrida, 1984, s. 54)

Mens den første modaliteten var «the proper signature», er dette en signatur som knytter seg til forfatterens, skulptøren eller rapperens øuvre, de idiomatiske tegnene som en kunstner etterlater i sine verk. Nettopp på grunn av stilen kan

Derrida lese at et verk er av Ponge uten på forhånd å vite at det er Ponge som har skrevet det. I hiphopsammenheng kan vi si at vi kan kjenne igjen produsentens sound eller taggerens strek og rapperens stil, sjøl om den er mangefasettert. Vi kan sjølsagt høre at det er OnkIP som kommer på radioen fordi vi kjenner stemma hans, men vi kan også kjenne igjen ulike aspekter ved rapperens flow, hvordan han manøvrerer i forhold til ulike musikalske elementer, eller hva slags beats og musikkjangre som utforskes. Når det gjelder tekstene, skal vi også være på jakt etter det som ikke kan imiteres, det ikke-imiterbare («unimitable») idiomet som gjør at vi leser en tekst av OnkIP som en tekst av OnkIP, og en tekst av Lars Vaular som en tekst av Lars Vaular. Dette må være en helt nødvendig del av lesninger som tar utgangspunkt i møtet med enkeltteksten, og det henger igjen sammen med forholdet mellom det singulære og det generelle.

Med den tredje modaliteten utdyper Derrida hvordan signaturen framstår med doble bindinger til det singulære, unike og partikulære, og til det generelle. Det er denne tredje modaliteten som leder mot de doble bindingene til signaturen som vi har vært inne på. Med Signaturens signatur blir det skrevne en hendelse som forholder seg både framover (action) og bakover (archive) – og blir mulig å lese. Den vender seg mot seg sjøl og blir en del av verket, samtidig som dens (r)enhet er en umulighet.

Thirdly, and it is more complicated here, we may designate as general signature, or signature of the signature, the fold of the placement in abyss where, after the manner of the signature in the current sense, the work of writing designates, describes, and inscribes itself as act (action and archive), signs itself before the end by affording us the opportunity to read: I refer to myself, this is writing, I am writing, this is *writing* – which excludes *nothing* since, when the placement in abyss succeeds, and is thereby decomposed and produces an event, it is the other, the thing as other, that signs. (Derrida, 1984, s. 54)

I dette forholdet mellom det skrevne og det lesbare er det også en tingliggjøring som opprettholder eller sørger for den doble bindinga mot det idiomatiske, det som folder signaturen tilbake i det skrevne og krever en absolutt singularitet

(som vi har sett er umulig), og det generelle, det andre, kravet til å være en ting (som kan bli lest og motsignert):

Over the single instance of the given name, we have already seen, on the one hand, the double band of the signature stretched between the need to become a thing, or the name of a generality losing the idiom in order to inscribe the colossal, and, on the other hand, the contrary demand for a pure idiomaticity, a capital letter unsoiled by the common, the condition of the signature in the proper sense. The rebus signature, the metonymic or anagrammatic signature, these are the condition of possibility and impossibility. The double bind of a signature event. As if the thing (or the common name of the thing), ought to absorb the proper, to drink it and to retain it in order to keep it. But, in the same stroke, by keeping, drinking, and absorbing it, it is the thing (or its name) lost or soiled the proper name. (Derrida, 1984, s. 64)

Denne beskrivelsen av signaturen og teksten som samtidig strekkes eller strekker seg i retning av det fullstendig eller rent idiomatiske og i retning av det generelle, utdyper forståelsen av den iterable tekstens singularitet. De mulige og umulige kravene teksten oppstiller med sin doble binding til det generelle og det idiomatiske sørger for at den er unik og repetert på en gang, ren og uren, og dermed også åpen for å bli lest og slik bli gjenstand for motsignering.

Teksthendelsen, og dermed også signaturen, oppstår i det den blir lest:

In Derrida's idiom, the signature to a text does not take place 'until' that text is read. Its reception is an ontological necessity and risk, not a matter of empirical history. Hence a text is always 'open', its sense always both in arrival, to come (*à venir*) and in a process of retroactive constitution by the accidents of its 'future'. (Clark, 1992, s. 134.)

I denne forståelsen åpner lesninga for et motsvar, i *Signsponge* beskrevet som et kraftfullt krav til å trenge seg inn i den singulære teksthendelsen i form av et medsvar:

Above all, I am pretending to mime *The rage of expression* so as to subject myself to the law of his text, either by reproducing it or transgressing it, which also returns it, infringing it in the process of making a sign towards it: in effect I know, myself, as others here can also know, that I cite only myself. I myself cite me in the first place, opposing my law to his, cosigning, in today's event. (Derrida, 1984, s. 10)

Så langt har vi konsentrert oss om hvordan den singulære teksten framstår med doble bindinger til det spesielle og det generelle. Og vi har valgt å gå veien om tekstens iterabilitet og signaturen for å kunne si noe om den singulære litterære hendelsen, hvordan den alltid er repeterende og åpner seg for stadig nye kontekster og lesere. Dette er trekk ved teksten som framhever annetheten («alterity», «the other», «différance»). Det gjør for så vidt også noen andre av Derridas begreper, for eksempel *re-mark* som også peker mot tekstens singularitet og forholdet mellom singularitet og generalitet: «The *remark* also provides, in the text of Ponge and elsewhere, a supplementary mark in abyss. Reflection folds the thing remarked in the direction of the one who does the remarking» (Derrida, 1984, s. 8). Det vi skal utdype i fortsettelsen er hva slags leserposisjon og respons den skisserte forståelsen av litteratur, singularitet, tekst og kontekst kan tilby.

En leserposisjon basert på Derrida og Attridge

Attridge tilbyr en Derrida-basert leserposisjon som har vært ei teoretisk-metodisk rettesnor for denne avhandlingas utvalg og lesninger av raptekster. Tilnærminga hans setter det enkelte uttrykket i sentrum for fortolkninga. Forståelsen av det singulære forbinder han med det innovative eller oppfinnsomme som ei form for annethet (jf. Derridas begrep *différance*) eller nyskaping («creation», «invention») i unike litterære arbeider. Og han tar hensyn til både fortolkerens *idiokultur* og forfatterens *œuvre* i sine betraktninger om litteraturens singularitet.

I ei oppsummering av Derridas oppfatning av signaturens singularitet løfter Attridge fram flere av de momentene vi har vært inne på ovenfor:

Derrida refers to the 'general signature' (much as he refers to 'general writing' or the 'general text'), the signature-like property (and propriety) of all writing, which affirms its here-and-now as writing, as a writing, unique, localized,

dated...In so doing it also asserts itself as other, other than the total embodiment of an intention, other than a code simply to be read off by any reader. And this marking of itself – which is related to the generic marking in ‘The Law of Genre’ – involves a placing en abyme: any reference (explicit or implicit) by the writing to itself as writing is an inclusion of the whole within part of the whole, upsetting the logic of identity upon which its unique status seemed to rest. (Of course, a particular reading is implied here; a response, or recognition, which countersigns the work...affirming and endorsing its signature, though only by means of a gesture that itself partakes of the same self-divided structure.) (Attridge, 1992, s. 345.)

Med denne oppsummeringa peker Attridge på samme tid mot det litteratursynet og den mottaker- og leserrollen han utvikler i *The singularity of literature* (Attridge, 2004). Motsigneringa, som her er oppsummert i den motsetningsfylte logikken som opptrer i signeringas sjølrefererende, idiomatiske og åpne hendelse, karakteriseres fortsatt som tekst med det Clark kaller fraktaliserende trekk. Og der singulariteten åpner for annetheten, lokaliserer Attridge en etisk ansvarlig, responderende posisjon som han adopterer og adapterer fra Derrida. Prosjektet hans handler dermed i stor grad om å samle Derridas tekster om litteratur ved å skyve fram singulariteten som utgangspunkt for forståelsen av annethet, unikhhet og det generelle som alltid i spill, både i den singulære teksten og i den singulære responsen, altså i motsigneringa. Denne singularitetstanken setter dessuten enkeltteksten (og tekstens singularitet) i forhold til både seg sjøl og det andre, slik signaturen eller datoen også gjør:

The singular event is always exemplary, its own commentary. That is to say it suggests, as an example, the paradoxical possibility of a ‘singular event’ in general. In fact, the thing is in a double-bind in this respect. (1) Its singularity consists in its resistance to generality, to becoming an example. Therefore one might say that the thing preserves its force by refusing to exemplify. (2) Yet one could equally well say that its singularity consists in a hyperbolic mode of exemplarity. The more it refuses to exemplify the more exemplary (of singularity) it must become. The more it exemplifies singularity the less it does so, and vice versa. It is as if an allogical fractal structure were duplicating itself on both lesser and greater scales.

(Clark, 1992, s. 166)

I dialog med tankegods fra en rekke navngitte så vel som unevnte tenkere, men altså med Derrida som den mest framtrædende, skisserer Attridge (2004) et tenkesett mer enn en metode for å løfte fram det som gjerne forsvinner i det han kaller instrumentelle analyser: «My quarrel with what I am terming instrumentalism is that it judges the literary work according to a pre-existing scheme of values, on a utilitarian model that reflects a primary interest somewhere other than in literature» (s. 13). Innledningsvis hevder Attridge at sjøl om vi i all vår omgang med kunst, «whether as creators, consumers, critics, or dealers», legger stor vekt på «the uniqueness of the work and the distinctiveness of the *oeuvre* or school», så gjør estetiske teorier som regel lite ut av nettopp dette faktum (Attridge, 2004, s. 2). I sitt eget anti-instrumentelle forsøk på å forstå hva som foregår når vi responderer på litterære verk, tar han opp to tilbakevendende, men teoretisk forsømte dimensjoner som henger sammen med litteraturens uvilje til å la seg stramt definere. Den første er nyskapingens rolle i vestlig kunsthistorie, og den andre er den verdien vi tillegger det unike i et verk eller hos en kunstner. Disse to dimensjonene utforsker han ved hjelp av begrepene *innovation* (innovasjon eller nyskaping) og *singularity* (singularitet), som han igjen forbinder med *alterity* (annethet) i en uatskillelig treenighet.

I forlengelsen av denne singularitetsforståelsen, utdyper Attridge sin oppfatning av det litterære ved hjelp av to andre sentrale dimensjoner; en performativ dimensjon som han knytter til hendelsesaspektet (*eventness*) i all aktiv interaksjon med litteratur, og en etisk dimensjon som omfatter det ansvarlige tilsvaret til litteraturens singularitet. Begge disse dimensjonene kan vi lese inn i Derridas oppfatning av det singulære i et verk og dets iboende potensial for en motsigning, slik denne forståelsen sammenfattes av Jonathan Culler i sitatet nedenfor:

The singularity of a work is what enables it to be repeated over and over in events that are never exactly the same. Stressing this aspect of singularity, as opposed to a traditional notion of uniqueness, Derrida never claims to offer a reading of a text

as an organic or self-contained whole but instead to write «a text which, in the face of the event of another's text, tries to 'respond' or to 'countersign'. (Culler, 2005, s. 870–71)

Vi ser at Derridas singularitetsforståelse understreker de aspektene vi har vært inne på; iterabiliteten og de temporalt forskyvende og utvidende kontekstene henger sammen med vår opplevelse av singulære, litterære hendelser. Singulariteten springer ut eller er en konsekvens av de premissene som gjør det litterære verket singulært. Med andre ord er verket singulært fordi det er en tekst kjennetegnet av iterabilitet, som dermed åpner for å bli repetert og rekontekstualisert i forbindelse med andre kommunikative kjeder.

Culler hevder at observasjoner om annethet (alterity) er en oversett del av Derridas arbeid, og han gir Attridge kreditt for å ta tak i denne dimensjonen med sine betraktninger om litteraturens singularitet og sin forståelse av sammenhengen mellom litteraturen som singulær og gjentatt hendelse. Denne sammenhengen utdyper Culler ved å henvise til Derridas forståelse av singularitetens iterabilitet:

[H]e notes that singularity is necessarily divided: it takes part in the generality of meaning, without which it could not be read, and so is not closed in on itself, *ponctuelle*, but iterable. The singularity of a work is what enables it to be repeated over and over in events that are never exactly the same. (Culler, 2005, s. 871)

Culler gjengir et eksempel fra Derridas tekst *Demeure*, hvor han responderer på effekten av ordet «demeure» i diktet *L'Instant de ma mort* av Blanchot. Eksempelet understreker hvordan Derridas tekstbegrep baserer seg på tekstens iterable karakter, og hvordan fortolkningsarbeidet av den singulære teksthendelsen avhenger av denne iterabiliteten, altså av tekstens mulighetspotensial for å bli kobla til nye kommunikasjonskjeder; den kan alltid bli sitert og gjentatt eller rekontekstualisert. «Demeure» kan bety både hjem/bolig (abode), å forbli/bli værende (abide) og levninger/minner (remains). I Blanchots dikt gir

bruken av dette ordet på samme tid assosiasjoner til *meurt* (han dør) og motsetningen *dé-meure*, og til den arkaiske formen *demourance* som kan oversettes med vedblivelse eller siste hvilested. «The possibility of establishing of such connections is part of what makes a text singular and an event, in language, of language, and of thought», konkluderer Culler (2005, s. 871).

For Attridge er et litterært verk «an act, an event, of reading, never entirely separable from the act-event (or act-events) of writing that brought it into being as a potentially readable text, never entirely insulated from the contingencies of the history into which it is projected and within which it is read» (Attridge, 2004, s. 59). Denne vektlegginga av verk og kontekst er viktig også i vår sammenheng. Tekstene vi befatter oss med, er ikke isolert fra konteksten de ble skapt i eller konteksten de mottas i, men vi er nødt til å justere rammene for lesning av litterære verk en smule. I møte med raptekster snakker vi om en kombinert lese- og lyttehendelse, eller mer presist i forbindelse med den analytiske mottakerrollen som nødvendigvis må være inngående og grundig (dvelende): en vekselvis lese- og lyttehendelse. Når Attridge setter litteraturens hendelsesaspekt, som hos Derrida er en effekt av iterabilitet, i forbindelse med *performanse* («performance»), innfører han et begrep som betoner også det lydlige og som slik sett åpner for en utvidet forståelse av lesehendelsen. I vår sammenheng er dessuten det aktive aspektet i resepsjonen ennå tydeligere enn det Derrida argumenterer for med sine referanser til den repeterende teksten. Det henger sammen med de åpenbart repeterende kvalitetene i digitalt opptak og lagring, samt de soniske kvalitetene til en rappers flow. En kan også utdype de grunnleggende og repetitive trekkene til hiphopkultur og rapmusikk med analyser av beatens grunnstruktur, «loopen» eller samplingkulturen i forbindelse med verket som repeterende hendelse.

Mens Derrida leker med tanken om en singularitetsvitenskap, anvender Attridge seg av singularitetsbegrepet med (minst) to siktemål. Slik han setter det i sammenheng med litteraturlesning, betoner han for det første litteraturens uvilje til å la seg stramt definere. Ved å vektlegge litteraturens forhold til annethet (otherness) som singulære hendelser i møter med singulære tekster plasserer han seg i Derridas rekontekstualiserende landskap, hvor vi har sett at singulariteten og iterabiliteten åpner teksten for stadig nye kommunikasjonskjeder, slik at litteraturen også motsetter seg totaliserende kontekster og definisjoner. Attridge (og Derrida) opererer med et litteraturfelt som åpenbart er åpent for raplyrikken, men å simpelthen forstå det som inkluderende og inviterende fordi det er vidt, åpent og åpnende i kraft av en uvilje til å underlegge seg statiske definisjoner ville vært i overkant opportunistisk. Attridges utforskning av det singulære og/i litteraturen er kanskje aller mest opptatt av å finne en leser- og mottakerposisjon som tar hensyn til litteraturen og verkets singularitet, unikheter og annethet. Hans singulære respons kan ses i lys av Derridas motsignering (countersignature), og han utforsker i stor grad de etiske dimensjonene knytta til det han kaller «a responsible reading», eller det vi med en samla forståelse av hans leserposisjon og Derridasi motsignering kan kalle et ansvarlig tilsvare.

For Attridge er det i det unike, opplyste møtet mellom teksten og den individuelle leseren at «otherness» framstår. I denne sammenhengen vektlegger han det han kaller leserens *idiokultur*, en term han bruker for å referere til «embodiment», det vil si til inkorporeringen «in a single individual of widespread cultural norms and modes of behaviour» (Attridge, 2004, s. 21). Det er nettopp dette opptaket av kulturelle normer og atferdsmønstre fra kulturer vi er sosialisert inn i, som setter oss i stand til å verdsette nyskaping og oppfinnsomhet («inventiveness») som ett av de singulære uttrykkenes kjennetegn:

If I find inventiveness in a work created last week by an artist working within the culture I call my own, this means that it has succeeded, for me at least, in exploiting the potential of the cultural materials we share [...] to introduce otherness into our world and thus to open up fresh possibilities for further inventiveness. (Attridge, 2004, s. 52)

Å respondere singulært har også en etisk dimensjon som Attridge setter i sammenheng med leserens idiokultur: Et ansvarlig tilsvar til verket innebærer å lese «without placing over it a grid of possible uses, as historical evidence, moral lesson, path to truth, political inspiration, or personal encouragement, and without passing judgement on the work or its author» (Attridge, 2004, s. 129). Den singulære responsen er altså ikke noe å ta lett på, men det er kanskje enklere å unngå den første av disse fallgruvene enn den andre. Det er i alle fall vanskelig å ekskludere subjektive fordommer fra de mulige fortolkningene og rekonstruksjonene av en tekst. En skal naturligvis akte seg for å gjøre analyser i affekt, men det er også slik at (for)dømmelsen åpner muligheter og setter teksten sammen med andre tekstkjeder. I vår sammenheng er det enkelte låter i tekstutvalget jeg liker bedre enn andre, og smak inngår i min idiokultur, i mine opplevelser.

Min egen idiokultur har betydning både når det gjelder utvalg av tekster og når det gjelder hvordan jeg responderer på tekstene jeg leser og lytter til: «the process of reading [...] is the process of subjecting the assumptions of the cultural fields that make up my own distinctive idioculture to those which the work embodies» (Attridge, 2004, s. 82). Attridge understreker dessuten at «[t]he closer we are to the work's cultural envelope, its time, its place, its class and generational situation, of course, the more directly its originality, or lack of it, feeds into our response» (Attridge, 2004, s. 41). Her er jeg midt i smørøyet, i de valgte kulturelle arbeidernes tid, generasjon og sted. Ifølge Attridge vil slike forhold spille til min fordel når det gjelder å respondere på tekstene.

I arbeidet med å kartlegge historien til rap på norsk, har jeg hørt på utgivelser fra rett i overkant av hundre artister og grupper. Det er med denne ballasten i samspill med andre faktorer Attridge beskriver som kulturell nærhet, jeg responderer på raptekster med ulik grad av originalitet. Det hjelper altså at

utviklinga av sjangeren rap på norsk har foregått i min egen tid og generasjon. Det hjelper ytterligere at utviklinga delvis har skjedd i mitt nærmiljø, at min interesse for fenomenet har vært skjerp i lengre tid, og at jeg har levd i et miljø fullt av utøvere, kritikere og tilhengere av norsk rap. Min erfaringsbaserte omgang med hiphop, og spesielt norsk, er altså et viktig grunnlag for de inntrykk og assosiasjoner som til sammen former min idiokultur. Litteraturkunnskap tilegna gjennom en akademisk løpebane, utgjør sjølsagt en minst like viktig del, mens musikkvitenskapelig bakgrunn er og har vært et stort savn.

Her er det nødvendig å stoppe opp litt av to grunner. For det første er bruken av begreper som *annethet*, *originalitet*, *singularitet*, *innovasjon* og *oppfinnsomhet* (*inventiveness*) fremdeles noe uavklart. Hos Attridge er riktignok variasjoner av «det nye» delvis brukt uten klare skillelinjer, men han gir oss også apparatet til å skille dem fra hverandre. For det andre gir Attridge i sin oppklaring av disse begrepene samtidig det jeg oppfatter som kjernen i de konkluderende bemerkningene hans:

The *singularity* of the artwork is not simply a matter of difference from other works (what I term 'uniqueness'), but a transformative difference, a difference, that is to say, that involves the irruption of *otherness* or *alterity* into the cultural field. And this combination of singularity and alterity is further specified by *inventiveness*: the work comes into being, through an act that is also an event, as an *authored* entity. Among all the inventions that can be so characterized, works of art are distinctive in the demand they make for a *performance*, a performance in which the authored singularity, alterity, and inventiveness of the work as an exploitation of the multiple powers of language are experienced and affirmed in the present, in a creative, responsible reading. (Attridge, 2004, s. 136)

Det singulære står altså ikke på enkelt vis bare for det som er annerledes, men for en transformerende differens som bringer annethet inn på den kulturelle arenaen. Denne kombinasjonen av singularitet og annethet kan vi spore i den enkelte, performative hendelsens oppfinnsomhet (*inventiveness*), som ikke må forveksles med verkets unikhhet. Innovasjonen kan være mangfoldig og på flerfoldige plan.

Attridge er spesielt interessert i de litterære innovasjonene i poetiske hendelser, men han begrenser ikke betraktningene sine til disse uttrykkene. Innovasjonene kan for eksempel være både formmessige, lingvistiske og ideologiske.

Relevansen av Derridas kontekstbegrep blir tydelig når vi setter det opp mot mer essensialiserende, kulturkontekstuelle lesninger av amerikansk hiphop. I lys av et pluralistisk kontekstbegrep, som ikke søker etter enhetlige forståelser basert på intensjonalitet og rette linjer, blir det reduksjonistisk å kreve, eller ensidig fokusere på, en kjønna, steds- og raseorientert kontekstualisering av raptekster. For å sette det på spissen: Catullus (Catullus nr. 16) putta kukken i kjeften på sine kritikere lenge før noen rapper gjorde det – og lenge før vi kan spore en historisk kilde til en slik form for subversiv tekstlig handling i det vestlige Afrika. For å se raptekster i et videre kommunikativt, litterært og estetisk perspektiv må vi løsrive oss fra noen av de rådende kontekstkravene på feltet. Det er kanskje vanskelig å gjøre dette i en politisert, amerikansk akademisk kontekst, men nettopp derfor er det nødvendig å også gjøre noe annet enn å følge de amerikanske akademiske trendene i prosjekter som omhandler norsk rapmusikk.

Den postrukturalistiske posisjoneringa er ikke radikal i et litteraturteoretisk perspektiv, men den har nyskapende relevans i litteraturdidaktisk så vel som hiphopteoretisk sammenheng. For dette prosjektet har Derridas' kontekstbegrep både metodiske, didaktiske og teoretiske implikasjoner. Det står i sammenheng med å sette låtuttrykket i sentrum for analysen og vurdere dets iterabilitet som utgangspunkt for en flerfoldig teoretisk, rekontekstualiserende og situasjonell framgangsmåte. Dette betyr på ingen måte at vi oppnår, eller sikter mot, en uttømmende utlegning av en raplåts fortolkningsmuligheter, men at vi utelater heller ikke bevisst de aktuelle forståelsesrammene vi finner. Vi finner spor i låtene som forfølges, også de som dreier seg om å lese oss inn i historiserende og kulturkontekstuelle hiphopteoretisering, men uten å begrense oss til slike.

Didaktisk understreker dette perspektivet at vi må forsøke å se uttrykkets muligheter basert på at det er et estetisk uttrykk, ikke begrensa til at det er populærkulturelt (eller «lavkulturelt»), primært språklig nyskapende eller uttrykk for marginalisert identitet. Det bærer videre implikasjoner om at alle estetiske uttrykk, nye så vel som gamle kan leses og vurderes på en slik måte i skolen, med fokus på hvilke kontekster vi kan sette dem inn i basert i hvilke nye (og gamle (subjektive og objektive)) kommunikasjonskjeder uttrykkene relaterer seg til. Det dreier seg om å lære å høre, føle og lukte uttrykkene i tillegg til å lese og se dem.

I læreplanen og skoleverkets fokus på digital kompetanse som en av grunnverdiene ved siden av å lese og skrive, framelskes en visuell fortolkningskompetanse som manifesteres i det rådende tolkningsapparatet for multimodale uttrykk. Det er ingenting galt med å lære å se samspillet mellom tekst og bilde, men det er betenkelig hvis det er et apparat som blir dyrka på bekostning av måter å forstå andre og ulike typer uttrykk. Vi skal ikke gjøre og lære alt i skolen, men her er forståelsen og anbefalinga at vi må bli flinkere til å se alternative muligheter, og at vi må gjøre det gjennom seriøs befatning med sammensatte kulturuttrykk, enten de kommer fra musikken, teateret, standup-scenen eller performancekunsten, kort sagt fra kunsten i vid forstand.

Vi tenker både tekst og språk slik de opptrer i bevegelser og forbindelser til andre tekstuelle kjeder, i stedet for som lineære og hierarkiske strukturer. Innimellom er det også nødvendig å dekonstruere noen forhold, begrep osv, men først og fremst tar vi med oss noen av grunntankene som utfordrer ideer om absolutt mening med identifisering av teksten og tegnet som iterabelt og rekontekstualiserende.

Vi skal altså ikke dekonstruere verken rappen, kulturen eller hiphopteorien, men vi anvender oss av Derridas fordi det transcenderer problemene som er knytta til

skjematisk sjangerfiksering og kanonproblematikk. Vi får muligheten til å ta utgangspunkt i verket som litteratur, og som kunst, og åpne for at de aktuelle raplåtenes løsrivelseskraft drar dem, i hvert fall delvis, bort fra opprinnelsen og frigjør rekontekstualiseringer som setter rapteksten sammen med andre og nye kjeder slik den iterable teksten alltid vil fortsette å gjøre. Den viktige innsikten Derrida gir oss om navnet og signaturen, og dermed også singulariteten og litteraturen, ligger i de doble og fordoblende forbindelsene som er i spill mellom det idiomatiske og det generelle i det signerte, singulære verket og i den singulære motsigneringshendelsen.

KAPITTEL 3: Raplyrikk – teori og metode

«Every rap song is a poem waiting to be performed», hevder hiphopforskeren Adam Bradley (2009, s. xi). Han plasserer altså raplåta innenfor lyrikken og impliserer dermed at diktanalyse er en farbar vei for nærstudier av rap. I dette kapittelet skal ei slik plassering og tilnærming utdypes. Vi skal starte i den vide sjangerbetegnelsen *lyrikk* og nærme oss rap via *sanglyrikken*, altså via en lyrisk blandingssjanger som omfatter salmer, viser, poplåter og annen tekst- og vokaldrevet musikk. For raplyrikkens vedkommende skal vi så se nærmere på hvordan den overlapper med og skiller seg fra annen sanglyrikk med tanke på noen gjennomgående elementer. Deretter skal vi stoppe opp ved en utbredt praksis som går under navnet *signifying*, før vi legger veien om rapperens framføring av teksten (flow) og raplåtas musikalske lydspor (beat). Denne gjennomgangen munner ut i et sjangersystem basert på både tekst, beat og flow. Deretter avsluttes kapittelet med metodologisk orienterte redegjørelser for valg av artister og låter, retningslinjer som er fulgt i transkripsjon av låtenes tekster, og analytiske grep som legger føringer for avhandlingas lesninger.

Lyrikk

Det er ikke bare gjennom tekstsamlinger og diktantologier at norsk rap har fått en plass i den litterære sfæren; den er også innlemma og behandla i faglitteratur på det skjønnlitterære feltet. Atle Skaftun (2009) plasserer musikklyrikken trygt innenfor et vidt lyrikkbegrep, og Janns og Refsum (2010) understreker i et eget kapittel om rap og poesislam at ei slik plassering er helt i tråd med det synet på

lyriske sjangre og blandingsformer som vi finner i *Lyriske strukturer*. I kapittel 10, som kom med den fjerde utgava av dette norske standardverket om lyrikk, skriver forfatterne:

Ved tekstanalyse vil formålet være å få best mulig grep om tekstens form og virkemidler, og dermed synes det fruktbart å operere med genremessige kjennetegn som et deskriptivt system, og ikke som prinsipper for klassifikasjon av litterære verk. På denne måten vil blandingsformer ikke risikere å bli marginalisert; at de inneholder lyriske innslag ved siden av episke og/eller dramatiske betyr ikke at de er «urene», men at den aktuelle teksten er formelt mangfoldig og strukturelt kompleks (Kittang & Aarseth, 1998, s. 288 –289)

Det er lett å si seg enig i det Atle Kittang og Asbjørn Aarseth gir uttrykk for i dette sitatet: Begreper som *epikk*, *dramatikk* og *lyrikk* må kunne brukes som samlebetegnelser for tekster som er overveiende episke, dramatiske eller lyriske. Angående lyrikk presiserer Kittang og Aarseth dessuten at de

beholder adjektivet «lyrisk» som en beskrivende term, nemlig for de egenskapene i diktet som bidrar til sammenfall mellom diktets grunnholdning, diktets jeg og leseren. Det lyriske jeg er ingen forteller, ingen ironiker, ingen selvmotsiger, men eksplisitt eller implisitt et sentrum i diktet, et møtested eller identifikasjonspunkt for dikt og leser. (Kittand & Aarseth, 1198, s. 291.)

For rapteksters vedkommende gir det mening å operere med en slik forståelse av lyrikk som litterær betegnelse, samtidig som det er helt nødvendig å supplere med andre perspektiver enn de lyrikkanalytiske når en skal nærme seg denne blandingsformas komplekse estetikk. For å forstå det lyriske jeget i rappen er det for eksempel helt nødvendig å ha innsikt i de særegne prosessene og ressursene som rapperen utnytter og omformer. I låter som analyseres i kommende kapitler (kap. 4, 5 og 6), skal vi for eksempel se at grenseoverskridelser settes i spill på måter som problematiserer forholdet mellom ulike stemmer, masker eller signaturer, både biografiske og fiktive, og med ulike former for og grader av sjølframstilling. Rappens realitetsorientering, som henger sammen med (et muligens ustabil) autentisitetsskrav og en (muligens ikke) alltid nærværende representasjon, fører i tillegg til at sosial og kulturell virkelighet blir påtrengende, samtidig som diskusjoner om sjølframtilling og forholdet mellom poesi og poet

blir høyst aktuelle. Det virker uansett klart at rap stort sett skrives, rappes og framføres fra et første-personståsted; vi har altså å gjøre med et dikt- eller rap-jeg. Med Kittang og Aarseths ord fra sitatet ovenfor in mente vil det si et jeg som «eksplisitt eller implisitt er [...] sentrum i diktet, et møtested eller identifikasjons-punkt for dikt og leser». Jeg minner like fullt om at dikterposisjonene det er snakk om, må betraktes som ustabile, i forhandling og i utvikling.

Sanglyrikk

[D]et er et påfallende trekk ved samtidslyrikken at den formidles og når langt flere på andre måter enn gjennom boka (Karlsen, 2013, s. 2).

I «Similarities and Differences between Song Lyrics and Poetry» redegjør musikkviteren Pat Pattison for et skille mellom *poetry*, forstått som poesi, dikt eller boklyrikk, og *lyrics*, forstått som sanglyrikk. I denne sammenhengen understreker han et hovedpoeng med flere konsekvenser: «Poems must stand on their own ground. Lyrics have extra modifiers to color their words» (Pattison, 2012, s. 124). Diktet skaper med andre ord sin egen rytme, mens sanglyrikken modifieres av forholdet til musikken som ledsager den. Konsekvensene av denne forskjellen er, ifølge Pattison, at vi forholder oss ulikt til de to formene. Det skrevne diktet kan vi alltid gå tilbake til, og skrifta gir oss tid til å dvele ved ordvalg, rytme og mening. Sangen (og lytteren) søker derimot umiddelbar progresjon, og for Pattison er sanglyrikken dermed begrensa til lyttekonteksten; vi «leser» ikke sangtekst. Han hevder også at sangteksten dikteres av versefoten, og at den dermed er mye mer begrensa enn de frie diktversene. I tillegg peker han på rom («space») som ei ekstra begrensning: Siden kommersielle låter må tilpasse seg et radiospillingsparadigme med strengt tidsregime, begrenses sanglyrikkens tekster til et lite antall (korte) verselinjer.

Når Pattison understreker at sanglyrikken ikke er komplett uten musikken, legger han et forståelses- og tilnæringsgrunnlag som er understreka flere ganger i denne avhandlinga: Sanglyrikk må vurderes som et helhetlig uttrykk hvor også musikken vies oppmerksomhet. Om kombinasjonen tekst og musikk fører til de forskjellene Pattison vektlegger, er derimot diskutabelt. Sett fra et raplyrisk ståsted, er i alle fall ikke skillet mellom sang- og boklyrikk så skarpt som han vil ha det til.

Vi oppfatter naturlig nok de språklige og litterære avveiningene i sanglyrikken på en grunnleggende annen måte når vi lytter til ei låt enn når vi leser et dikt, det vil si «med øret» framfor «med øyet», men det er ikke dermed sagt at sanglyrikkens kompleksitet samvarierer med en sangs popularitet eller tilgjengelighet. Her er det ikke, som Pattison synes å mene, nødvendigvis snakk om ei form for «trade-off»: «if the lyric is dense, the music is simple, and conversely» (Pattison, 2012, s. 124). I rapmusikken har musikalsk og lyrisk innovasjon og kompleksitet ofte gått hånd i hånd. I vår tid kan Kanye Wests overdådige prosjekter og Chance the Rappers estetikk ses som eksponenter for dette. (Hør f.eks. Chance the rapper (2016), Donnie Trumpet and the Social Experiment (2015) og West (2018)). Den britiske rapsjangeren *grime* kjennetegnes også ved at den er både lyrisk og musikalsk tung; i mange sammenhenger karakteriseres den som krevende å lytte til på grunn av sitt høye tempo og skitne lydbilde.⁶ Vi ser også tydelige eksempler på det samme i denne avhandlingas materiale. Både musikken og teksten er kompleks hos for eksempel Soinner (kap. 6) og Vaular (kap. 5).

Det kan også diskuteres om lydlige versus synlige uttrykk har så absolutte konsekvenser for bok- og sanglyrikkens versinndeling som Pattison hevder når han understreker at på den ene sida kan poesien «counterpoint line against

⁶ Dette er i hele tatt et hett utgangspunkt for diskusjon blant raphistorikere og dedikerte fans som kan gi utallige eksempler på at både tekst og musikk er komplekse konstruksjoner.

phrase» nettopp fordi vi ser diktets linjer på boksida; på den andre sida er «the marriage of musical phrase with lyric phrase [...] essential» ettersom «we only hear songs» (s. 124). For rappens vedkommende finnes det mange eksempler på at rappere bygger semantisk spenning og sammenheng på samme måte som Pattison understreker at poeter gjør det: «Since the end of a line in poetry is a visual cue, a poet can end a line, yet let the grammatical meaning continue on to the next line, creating tension, but not confusion» (Pattison, 2012, s. 124). Også sanglyrikere benytter seg med andre ord av versbinding (enjambement). Generelt sett står dessuten de lyriske ferdighetene så høyt i kurs i den sterkt vokaldrevne rapmusikken at teksten gjerne vies samme oppmerksomhet som et dikt. Et dedikert publikum vet å verdsette rap som er så kompleks – rytmisk og verbaltekstlig – at den krever tett, dvelende og i den forstand lesende oppmerksomhet for å kommunisere mening.

Pattisons synspunkter står støtt med tanke på deler av den radiovennlige popmusikken, men den mønsterorienterte tilnærminga hans skurrer når vi tar den med inn på for eksempel jazzens og rappens arenaer. Når grenseoverskridelse er regelen, blir skjematisk tenkning fattig. I så måte er rappere som jazzmusikere; noen arbeider med standarder og utvikler låter over velkjente temaer og rytmer, andre driver med fri improvisasjon, mens de fleste oppholder seg, i alle fall tidvis, et sted mellom disse ytterpunktene. Regelmessigheter er dessuten enklere å identifisere hos noen artister enn hos andre. Når rapperen Soinner (se kap. 6) leverer éi strofe med 10 vers og éi med 23 i ei låt uten hook (refreng), er det teksten som regjerer. Han gjør ikke noe forsøk på å tilpasse teksten til en mal. De ulike strofene er, som vi skal se i kapittel seks, så lange som de er på grunn av innholdet og den interne dynamikken i hver av dem.

Ettersom rap betones som en vokaldrevet sjanger, er det også nærliggende å se til andre vokaldrevne musikksjangre som litteraturvitenskapen har interessert seg for. I nordisk sammenheng finner vi en tradisjon for å studere visesangen. I svensk

sammenheng må Bellman-forskinga nevnes, og i norsk sammenheng kan vi vise til akademisk oppmerksomhet om Prøysens visekunst, senest i forbindelse med Prøysenåret i 2014 (se Karlsen, 2015). Det skal dessuten nevnes at norske litteraturvitere også har interessert seg for engelskspråklig sanglyrikk. Erling Aadland har med sine lesninger av Bob Dylan (bl. a. Aadland, 1998; 2013a; 2013b) vært en foregangsmann i så måte. I tillegg har han publisert analyser av den andre store amerikanske sangpoeten i vår samtid, nemlig Leonard Cohen (Aadland, 2003). Et annet grundig norsk bidrag til den etter hvert omfattende Dylan-forskinga, er Gisle Selnes' bok *Bob Dylan: Den store sangen* (Selnes, 2016), som kom ut mellom kunngjøringa og tildelinga av Nobelprisen i litteratur til Bob Dylan.⁷ På tross av arbeider som disse må vi likevel kunne si at litteraturvitenskapens befatning med sanglyrikken har vært nokså marginal. Ole Karlsen mener en av hovedgrunnene til dette er at litteraturvitere mangler «tilstrekkelig kompetanse innenfor musikkfaget og vegrer seg derfor mot å nærme seg de sanglyriske sjangrene.» (Karlsen, 2015, s. 20.)

Jakob Schweppenhäuser diskuterer sanglyrikkens posisjon i litteraturvitenskapen i et bokkapittel med tittelen «Lyre, lyrik, lyrics – sangteksten og dens svære kår i litteraturvitenskapen» (Schweppenhäuser, 2015b). Han finner det slående at en forskningsdisiplin med det kunstnerisk forma språket som studieobjekt først og fremst har beskjeftiget seg med det skrevne ordet, altså ikke med det vi kan høre, men med det vi kan se og lese. I så måte karakteriserer han litteraturvitenskapen som okularsentristisk, og han finner ei sentral forklaring på den visuelle slagsida i en vitenskapshistorisk tradisjon for å operere med et

⁷ I bokas innledningskapittel er Selnes innom ulike tilnærminger til sanglyrikkens sammensatte kompleksitet. I den sammenhengen nevner han at Aadland i sine lesninger av Bob Dylan har tatt «til orde for det han kaller *tverrsaklighet*, det vil si ulike fagområders samarbeid om å forstå komplekse fenomener som sanglyrikk», samtidig som han forsvarer studier av sanglyrikkens enkeltkomponenter (Selnes, 2016, s. 17). Sjøl mener Selnes at «en kombinasjon av lyttende, nærlesende og kontekstualiserende tilnærminger er påkrevd for å gripe det komplekse fenomenet en Dylan-sang er» (s. 33).

sansehierarki som gir synet særstatus i forhold til de andre sansene. Helt fra den tidlige greske antikken har synssansen spilt ei avgjørende rolle i ei vestlig tenkning som forbinder den med rasjonalitet og oppfatter det synlige sanse-
domenet som den mest prominente veien til innsikt (!) og erkjennelse.

Schweppenhäuser (2015b) er ikke døv for at vi samtidig finner en rekke vestlige tenkere som argumenterer for høresansens forrang (fonosentrisme) eller gir den en prominent plass i filosofien, men det han er mest opptatt av, er den fornya oppmerksomheten som det lydlige har fått de siste tiåra. På flere områder er den så merkbar at den omtales som «en nutidig *akustisk vending*» (s. 291). Ifølge Schweppenhäuser er det imidlertid påtakelig at vi finner denne fornya interessen for det lydlige i ei rekke humanistiske fag, men ikke i litteraturvitenskapen:

Fra kommunikationsteoretisk, psykoanalytisk, etisk, filosofisk, kulturhistorisk, og –antropologisk samt musikkvidenskaplig (hvilket ikke er en selvfølge!) hold har man udvist «eine deutliche Wiederbesinnung auf die Stimme, auf Mündlichkeit und das Hören als Kulturtechnik» [...], men lige præcis fra litteraturvidenskapelig hold har man – i meget vid udstrækning – ikke. (Schweppenhäuser, 2015b, s. 292.)

Fra litteraturanalytisk hold er behandlingen av det lydlige fortsatt sparsom, og der den kan spores, dreier den seg i all hovedsak om den etablerte litteraturen. Den populære sanglyrikken behandles helst som nettopp populær, og tilnærminga er gjerne i tråd med kulturperspektivene vi har diskutert i gjennomgangen av hiphopforskninga. Spørsmålet Schweppenhäuser reiser er derfor «om ikke det også fra *litteraturanalytisk* hold er på tide at foretage en tilsvarende besindelse på det hørbare?» (s. 293).

Schweppenhäusers besinnelse på det hørbare påkaller for det første en utvidelse av litteraturvitenskapens gjenstandsfelt. En slik utvidelse er ikke i seg sjøl kontroversiell. Litteraturens grenser strekkes, blant annet fordi vår tids nye former for hybride, multimodale og multimediale tekstuttrykk står for ei markant utvikling på feltet. At dette også dreier seg om økt oppmerksomhet for den mest

utbredte lyrikken i vår tid, nemlig den hørbare sanglyrikken, ser vi dessuten tydelig i debatten som fulgte tildelinga av Nobelprisen i litteratur til Bob Dylan. I den sammenhengen er det verdt å merke seg at det var nettopp sangteksten som brakte en prinsipiell diskusjon om litteraturen og litteraturvitenskapens gjenstandsområde inn i det offentlige rom.

Det som Schweppenhäusers besinnelse på det hørbare dernest påkaller, er både i hans og vår sammenheng viktigere og mer krevende. Han etterlyser nemlig ei interdisiplinær tilnærming til en kunstart som lyrikkforskninga har tendert mot å overhøre, til tross for at lyrikken både historisk og etymologisk er tett forbundet med musikken. I den forbindelsen innrømmer han at det sjølsagt kan være vanskelig å «begripe og udlægge nuancerne af den musikalsk-sproglige betydningsdannelse på en fuldstændigt udtømmende måde uden en musikvidenskabelig baggrund» (s. 298). Men, hevder han, «mindre kan også gøre det»:

Med en betoning af, og en bevidsthed om, at indfaldsvinklen er primært tekstlig, kan analytikeren lade sig inspirere af musikvidenskabelige analyseredskaber. Det væsentlige er opmærksomheden på, at sangteksten udgør en del af et sammensat og mangefacetteret hele, udgør én dimension i et grundlæggende tværmedialt kunstværk, og at den således ikke bør behandles som et *digt* og ikke vurderes på et grundlag, der er baseret på digtet. (Schweppenhäuser, 2015b, s. 298.)

Schweppenhäuser gjør seg altså til talsmann for ei tverrfaglig tilnærming til sanglyrikken som er krevende uten å virke overambisiøs for en litteraturviter uten musikkvitenskapelig bakgrunn. Det han betoner er bevisstheten om det sanglyriske uttrykkets sammensatte karakter, en analytisk innfallsvinkel som er primært tekstlig, men også inspirert av musikkvitenskapens analyser og redskaper, og dessuten ei behandling av sangteksten som ikke bruker diktet som målestokk, men vurderer den på et mer helhetlig grunnlag. Denne beskrivelsen stemmer godt overens med ambisjonsnivået jeg har skissert for det foreliggende doktorgradsprosjektet. Det er ikke musikkteoretisk eller musikologisk innretta, men analysene av raptekster forholder seg til uttrykkene slik de møter både øyet

og øret, det vil si som transkribert tekst, som muntlig, lyrisk form (flow) og som musikk, det vil si lydsporet (beat) og samspillet mellom beat og flow.

Det skal dessuten nevnes at sjøl om litteratur- og musikkvitenskap er disipliner som fokuserer på ulike kunstformer, har de også noen felles interesser og prioriteringer. I «Start making sense! Musicology wrestles with rock» beskriver Susan McClary og Robert Walser ei musikkvitenskapelig arbeidsdeling mellom på den ene sida musikologer, som tradisjonelt sett har vært opptatt av den seriøse musikkens verdi, formidling og historie, og på den andre sida teoretikere, som har fokusert på musikalske modeller og strukturer:

The discipline of musicology traditionally is dedicated to the painstaking reconstruction, preservation and transmission of a canon of great European masterworks. Academic scholars of music are usually divided into two principal groups: historians (who incidentally, are the ones who go by the name “musicologists”), whose job is to produce definitive editions of repertoires of the past and to track down all the factual information that surrounds the history of “serious” music; and theorists (who do not regard themselves as musicologists but who do much of the work that most resembles what musicologists of popular music do), whose job is to construct models that account for the syntactical order of “serious” music. The radical division of labor between these two groups is clearly defined: one group works with names, dates, and places, the other with musical structures. (McClary & Walser, 1990, s. 239)

I forlengelsen av denne arbeidsdelinga understreker McClary og Walser at studiet av populærmusikk ikke har noen etablert plass i musikkvitenskapen, men at den likevel har flere berøringspunkt med musikkteorien enn med den klassiske historisk-biografiske musikologien. Popmusikologien, hvis den kan kalles det, er altså primært musikkteoretisk i sin tilnærming, og det er først og fremst på dette forskningsområdet sangens performative dimensjon er undersøkt.

McClary og Walsers beskrivelse av musikkvitenskapens skille mellom studiet av «seriøs» musikk og popmusikk utgjør en klar parallell til litteraturvitenskapens skille mellom skjønnlitteratur og populærlitteratur (også kalt trivillitteratur). Diskusjoner om faggrenser, kanonproblematikk og høy- og lavkultur er altså noe de to disiplinene deler, ikke minst fordi vår tids multimodale og multimediale

tekst- og lydlandskap utvider både musikk- og litteraturfeltet. Den såkalte populærkulturen og populærkulturforskninga ser (fremdeles) ut til å kjenne på et sterkt legitimeringsbehov begge steder, og faren for å ende i en evig runddans i jakten på objektive kvalitetskriterier er (trolig) den samme.

I denne avhandlinga stilles ikke diskusjoner om slike skiller i forgrunnen. I fortsettelsen skal vi i stedet fokusere på analytiske tilganger som kombineres for å nærme seg raplyrikken som et helhetlig tekstlig-lydlig uttrykk.

Raplyrikk

Noen av studiene som er nevnt tidligere i denne avhandlinga, det vil si i gjennomgangen av forskninga på hiphop (se kap. 1), er opptatt av rappens stilistiske trekk. Alim (2006) inkluderer for eksempel temaer som «hip hop poetics»; rimstrategier og rimmønstre; ordspill, metaforikk og narrativitet (s. 138–154), men det er hiphopkulturens språk han fokuserer på, ikke rap som litteratur eller rapteksters lyrisk-litterære kvaliteter. På dét området er Adam Bradleys *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop* (2009) et nybrottsarbeid. Det er fulgt opp med en rapantologi (Bradley & DuBois, 2010) og etterfulgt av to andre viktige tilnærminger til raplyrikk: *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap* (Pate, 2010) og *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry, and Contemporary Rhyming Culture* (Caplan, 2014). I fortsettelsen skal vi se nærmere på de holdninger og tilnærminger til raplyrikk som hvert av disse tre arbeidene tilbyr.

Rapteksters lyriske elementer

Bradley mener at nettopp rap kan utgjøre den mest radikale utviklinga vi har sett innenfor lyrikken i vår generasjon. Han understreker dessuten at raplyrikken har en annen relasjon til boklyrikken enn det poplyrikken har:

Pop lyricists [...] match their words not only to the rhythm of the music but to melodies and harmonies as well. For the most part, MCs need concern themselves only with the beat. This fundamental difference means that MCs resemble literary poets in ways most other songwriters do not. Like all poets, rappers write primarily with a beat in mind. Rap's reliance on spare, beat-driven accompaniment foregrounds the poetic identity of language. (Bradley, 2012, s. 37–38.)

Som sitatet viser forklarer Bradley raplyrikkens tettere forhold til boklyrikken med det faktum at rapperen ikke trenger å forholde seg til melodi og harmoni på samme måte som mange andre sanglyrikere må. Poplyrikere må tilpasse ordene sine både til musikkens rytme og takt (beat) og til melodier og harmonier. Rappere trenger vanligvis bare å bry seg om beaten. Denne grunnleggende forskjellen fører til at de likner litterære poeter på måter som andre låtskrivere ikke gjør. I likhet med skjønnlitterære poeter skriver de med ei rytme og ei form for metrikk, i vår sammenheng vil det si en beat, i øret (eller hodet). For raplyrikkens del handler dette om et tett forhold til et enkelt, beatdrevet akkompagnement som legger føringer for verbalspråkets poetiske uttrykk og identitet.

At rap likevel er oversett som ei sanglyrisk kunstform, ønsker Bradley å bøte på med analyser av seks sentrale elementer. I den første hoveddelen av *Book of Rhymes* tar han for seg rytme, rim og ordspill; i den andre fokuserer han på stil, historiefortelling og *signifying*. Det er et betydelig overlapp mellom disse hovedelementene og Alims språklig orienterte kategorier som er nevnt før (se kap. 1). Med unntak av *signifying*, som vi skal komme tilbake til, er de dessuten velkjente fra litteraturkritikken. Det som likevel gjør Bradleys arbeid til en spydspiss i rapforskninga, er at han anerkjenner tradisjonelle lyrikkelementer i raptekster og gir rikholdige eksempler på hvordan de repeteres og revideres, kombineres og aktualiseres av dyktige rappere. Dermed legger han også et nytt grunnlag for analyser av rap som litterær kunstform, altså som lyrikk.

Alexs Pate (2010) identifiserer sju elementer for kritiske lesninger av raplyrikk, eller *rap/poetry*, som er uttrykket han foretrekker. Disse elementene er 1) metning (*saturation*), 2) språk, 3) bildebruk (*imagery*), 4) tekstur (*texture*), det vil

si komplekse forbindelser skapt ved hjelp av for eksempel bilder og metaforer som bygges ut og kobles sammen over flere linjer (s. 87), 5) *meaning*, som i denne sammenhengen kan oversettes med tema, 6) struktur, form og rytme og 7) flow. Flere av disse elementene overlapper med Bradleys, men vektlegginga av det første – *saturation* – er et tydelig uttrykk for at Pates tilnærming likevel er en annen. Grunnlaget for analysen legger han nemlig ved å undersøke uttrykkets hiphopkulturelle metning, forstått som «the degree to which a rap/poem, through its use of language, image, and ethos, communicates hip hop culture» (Pate, 2010, s. 46). I utgangspunktet er han altså ute etter å fastslå i hvilken grad «the rap/poet understands and accepts his or her responsibility to hip hop culture» (Pate, 2010, s. 51).

Pates forståelse av hiphop er forankra i «blackness», ikke som rase, hudfarge eller utseende, men som sosiokulturell opplevelse, dedikasjon og (sjøl-) forståelse, og han omtaler sin egen tilnærming til rap/poetry som et forsøk på å «av-rase» («de-race») raplyrikken på hiphopens premisser. Om det er dette han faktisk gjør, er høyst diskutabelt, men han er i alle fall opptatt av at også hvite rappere, som Eminem og Big Zack, kan forvalte det ansvaret han forsøker å lese ut av rapteksters hiphopkulturelle metning:

American rap/poets who are not black, such as Eminem and Big Zack, reveal uncanny absorption and demonstrate that the nature of contemporary African American urban existence is understandable. You don't have to be black to experience it. You might not (if you are white) be able to transcend the burden of your race, but you can definitely experience blackness in a deeply authentic way if your commitment to do so or your life circumstances require it. (Pate 2010, 29.)

Hvis deres egen underprivilegerte livsverden eller forpliktelse oppfordrer til det, kan altså hvite artister leve seg inn i og formidle den afrikansk-amerikanske virkelighetens vesen på autentisk vis. Med ei slik innstilling som fundament foreslår Pate at hiphopkulturell metningsgrad kan måles ved hjelp av åtte ja-/neispørsmål, der mange ja og mange nei gir henholdsvis høy og lav metningsgrad:

1. Does this poem express an oppositional posture to the dominant culture?
2. Does this poem celebrate or glamorize the marginalized?
3. Does this poem reference African American ways of being (language, image, etc.)?
4. Does this poem and its speaker take agency (that is, does it locate the poet and the poet's community as the center of reality and profess truth)?
5. Is this poem gendered?
6. Is this poem politically conscious?
7. Is this poem racialized?
8. Does this poem suggest a desire for equality? (Pate 2010, s. 48)

Pate medgir at hiphopkulturelt metningsnivå ikke er et mål på en rapteksts kvalitet. Det han argumenterer for, er at forståelse for tekstens metningsnivå er viktig fordi det i arbeidet med raplyrikk gir oss et redskap til å fastslå «the validity and position of that poem within the universe of hip hop» (s. 51). Og det spørsmålene hans først og fremst gir en tydelig pekepinn på, er hva hiphopens autentisitetsproblem dreier seg om. Slik sett er de aktuelle for dem som er ute etter å avgjøre et raputtrykks nærhet til et tradisjonelt amerikansk hiphopideal. Pate reindyrker imidlertid et sjangerideal som ikke tar god nok høyde for rappens utvikling og mangfold. Slik sett står han for ei reduksjonistisk tilnærming, som kanskje kommer aller tydeligst til uttrykk i hans syn på rapteksters meningsinnhold:

Each rap/poem, whether textured or not, has a singular meaning at its core. In a way, the multiple meanings (that are generated from texture) that might be apparent in a poem are actually performing in service to one central meaning. The challenge is to discern that central meaning as a primary way of determining the poem's significance. (Pate, 2010, s. 93.)

Pates målinger av hiphopkulturell metning forutsetter at enhver raptekst har éi kjernebetydning som må finnes for å avgjøre låtas raprelevans eller -signifikans. Hans analyser av raplyrikk er dermed forankra i en forståelse som ligger langt fra denne avhandlingas leserposisjon. Mens han kan sies å være ute etter å redusere flertydig kompleksitet til entydighet, det vil si til éi (politisert) mening eller ett

entydig budskap, inviterer denne avhandlingas syn på singularitet til å se og høre spenningene i det enkelte uttrykket. Når ytringas singularitet bæres oppe av ei iterabel kjerne som knytter bånd til flere tekst- og ytringskjeder, er det netopp uttrykkets ulike bindinger og forståelsesmuligheter som betones.

Så langt har vi sett at Bradley (2009) tar for seg seks av raplyrikkens hovedelementer, og at Pate (2010) tilbyr ei tilsvarende, men også noe avvikende oversikt over rapteksters kjennetegn. Caplans (2014) tilnærming er annerledes. Han fokuserer på rimets posisjon og betydning i dagens amerikanske kultur, både generelt og i den etablerte bokpoesien, men først og fremst i hiphop, hvor han finner «the most daring, inventive and conspicuous contemporary rhymers» (Caplan, 2014, s. 3). Bokas hovedtittel *Rhyme's Challenge* er dessuten valgt fordi «hip hop usefully challenges a host of entrenched positions in contemporary poetry, poetry criticism, and poetics» (s. 23).

Caplan underbygger disse synspunktene med analyser av tre former for riming, eller rimende vers, som favoriseres i hiphop: *contemporary doggerel*, *rhymed insult* og *hip hop seduction verse*. De to siste kan kort og godt (nok) oversettes til norsk med *fornærmelsesrim* og *forførelsesrim*; den første må forklares noe nærmere. *Doggerel* står for «the rhyming form that suffers the lowest standing» (s. 32). I noen sammenhenger er betegnelsen brukt nedsettende, det vil si om enkel og dårlig poesi, men hos Caplan står sammenstillinga *contemporary doggerel* for rapvers som på ulikt vis er rytmisk uregelmessige, gjerne parodiske eller satiriske, komiske eller humoristiske. *Nåtidig burlesk*, eller *ny-burleske rim* (eller vers), er mulige oversettelser, i alle fall i noen sammenhenger, mens raplyrikkens bruk og utvikling av uregelmessige rim er en noe omstendelig, men mer presis beskrivelse av hva *contemporary doggerel* dreier seg om. Ifølge Caplan har rappere utvikla denne teknikken til å oppnå «a surprising flexibility, ranging from comic to serious, delicate to vulgar» (Caplan, 2012, s. 23).

I sine analyser av raplyrikk spiller Caplan (2014) på motsetninger mellom oppfatninger av rim som noe gammeldags på den ene sida og hiphopens insistering på innovasjon og samtidighet på den andre. Dermed viser han hvordan hiphopens bruk av de tre formene for rimende vers utfordrer og utvider vår tids litterære forståelse av rimets relevans, funksjon og kraft. Han understreker at «rhyming decorum changes across eras and cultures. Rhymes once deemed proper are defined as déclassé; rhymes once decried as clumsy are celebrated as daring», og han gjør samtidig et poeng av noe analysene hans også viser, nemlig at hiphop i løpet av sin korte historie allerede har vært gjennom «several revolutions in rhyme, moving from often monosyllabic end-stopped rhyme to denser patterns of internal and end rhymes» (s. 134). Rimene utvikler og endrer seg fordi de inngår i dynamiske samspill med beat og flow, og fordi de brukes for nye formål i kontekster der det rappes om dagsaktuelle temaer. Ifølge Caplan tar altså rappen helhjerta i bruk en veletablert litterær teknikk som ikke er så høyt oppskatta i den mer prestisjetunge modernistiske og seinmodernistiske bokpoesien. Slik sett mener han at rapperne plukker opp noe som er nedvurdert, vrir og vender på det til det blir fint, eller i alle fall remiksa og omforma til noe annet.

Caplans forståelse av hvordan for eksempel forførelsesrim opptrer i hiphop, underbygger forståelsen av hiphop som rekontekstualiserende og iterabel, og postmoderne overtoner klinger med i beskrivelsene hans. Han understreker for eksempel at en enkelt raplåt «may contain astonishingly different kinds of rhyme» (s. 36), og at hiphopens forførelsesvers utgjør en hybridsjanger som bruker «stances and techniques taken from a host of available genres. It potentially mixes, for instance, elements of gangsta rap, soul, parody, pimp and dirty rap, as well as several other» (s. 93). Også rimende vers i den enkelte rapteksten kan altså betegnes som flerstemmige. Når vi forstår teksten som grunnleggende iterabel, er det med andre ord også høyst aktuelt å studere hvordan ulike stemmer og elementer spiller sammen i ulike former for rimende vers.

I denne avhandlingas lesninger av raplyrikk anvendes både Caplans rim-kategorier og Bradleys og Pates lyriske elementer når de er aktuelle, det vil si når de aktualiseres i og av tekstene og låtene som analyseres. Verken Bradleys, Pates eller Caplans analytiske tilnærming er imidlertid brukt som en helhetlig modell for analyse. Derfor skal vi heller ikke gå inn i en mer detaljert redegjørelse for noen av dem. Det vi skal stoppe opp ved i fortsettelsen, det vil si før vi går videre til raplyrikkens lydlige side og Krims sjangersystem, er en utbredt, primært tekstlig rappraksis kalt *signifying*.

Signifying som raplyrisk praksis

Begrepet *signifying*, og den litterære praksisen det betegner, er teoretisert i boka *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* av Henry Lois Gates. Da den kom i 1988, var den et banebrytende verk om svart litteratur. Siden er den utgitt flere ganger, sist i ei jubileumsutgave til 25-årsjubileet (Gates, 2014), og det er dette veletablerte standardverket både Bradley (2009) og andre hiphopforskere baserer seg på når de skriver om *signifying* i rap.

Som bokas tittel antyder, forankrer Gates forståelsen av *signifying* i en afrikansk-amerikansk folketradisjon hvor «the signifying monkey» er en fargerik figur som sannsynligvis oppstod under slaveriet i USA, men da med forbilder og røtter i afrikansk mytologi. I den afrikansk-amerikanske folketradisjonen er denne figuren en «trickster», det vil si en tvetydig luring som oppholder seg i et diskursivt grenseland: «[E]ver punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language» (Gates, 2014, s. 52) utfordrer og tøyser han det hvite samfunnets normer og fordommer gjennom språklige spill og praksiser som på samme tid repeterer, reviderer og reverserer det rasistiske bildet av den svarte som en apeliknende figur. En afrikansk-amerikansk bakgrunn og et spill med rasistiske fordommer hefter altså ved trickster-figuren, men det er også verdt å

nevne slektskapet med Shakespeares ordspillende narr. Ordlek og «punning» er både narrens og tricksterens fremste våpen.

Som grunnlag for sin begrepsforståelse diskuterer Gates inngående det komplekse forholdet mellom de homonyme termene *signification/Signification*, slik de brukes i henholdsvis standard engelsk og svart dagligtale.⁸ Med henvisning til Saussure påpeker han, kort forklart, at *signification* i standard engelsk refererer til det språklige tegnets relasjon mellom «signifier» og «signified». I svart dagligtale avløses denne semantiske relasjonen av en retorisk relasjon «wherein the signifier ‘Signification’ is associated with a concept that stands for the rhetorical structures of the black vernacular, the trope of tropes that is Signifyin(g)» (s. 48). Gjennom en approprieringsprosess omdannes *signification* dermed til det Mikhail Bakhtin har beskrevet som dobbeltstemte («double-voiced») ytringer. I denne sammenhengen vil det si at *signification* omdannes til et ord eller ei ytring som er dekolonisert for den svartes formål «by inserting a new semantic orientation into a word which already has— and retains— its own orientation» (Gates, 1998, s. 50).⁹

Signifyin(g) er en helt sentral retorisk trope i afrikansk-amerikansk litteratur; ifølge Gates er den «the black trope of tropes» (s. 51) som ordner under seg en rekke andre svarte troper: «marking, loud-talking, testifying, calling out (of one’s name), sounding, rapping, playing the dozens, and so on» (s. 52). I sitt forsøk på å definere denne tropen nærmere støtter Gates seg til Mitchell-Kernans studie av definerende trekk ved Signifyin(g) som ei form for verbal kunst. Hennes oppsummering av slike trekk løfter fram indirekte intensjon og metaforisk referanse

⁸ For å understreke betydningsforskjellen mellom standard engelsk og svart amerikansk skriver Gates «hvit» *signification* og «svart» *Signification* med henholdsvis liten og stor forbokstav. Derfor bruker han også stor bokstav i *Signifyin(g)*. I tillegg forankrer han denne termen i svart dagligtale ved å sette parentes rundt g i utlyd, for slik å poengtere at den (vanligvis) er stum. Noen følger opp denne skrivepraksisen (se f. eks. Williams, 2015), andre gjør det ikke (se f. eks. Bradley, 2009). I denne avhandlinga er den fulgt i omtalen av Gates’ bok, men ikke ellers.

⁹ Bakhtin-sitatet står i parentes i boka, og kilde er ikke oppgitt. Det er henta fra *Problems of Dostoevsky’s Poetics* (Bakhtin 1963, s. 156).

som de viktigste. Sammen med drøfinga av forholdet mellom *Signification* og *signification* (med stor og liten s) danner disse to trekkene grunnlaget for å beskrive Signifyin(g) som «the figurative difference between the literal and the metaphorical, between surface and latent meaning» (s. 86). Slike praksiser er ikke forbeholdt «the exclusive province of black people», påpeker Gates, men han understreker at det var svarte amerikanere som «named the term and invented its rituals» (Gates 2014, s. 91).

I rapsammenheng beskriver Bradley *signifying* som en retorisk praksis «that involves repetition and difference, besting and boasting» (Bradly, 2009, s. 181). Først og fremst dreier dette seg om ulike former for sjølhevding, spesielt gjennom identifisering med andre personer eller størrelser. Bradley (2009) omtaler en slik variant som ei sjølmytologiserende og vanlig form for «braggadocio, exalting the individual by making her or him too big for one name alone» (s. 183). Ifølge ham er dette et av rappens mest misforståtte elementer, ikke minst fordi sjølskrytet er så tilsynelatende rett fram (s. 187).

For en mer innsiktsfull forståelse av rappens sjølskryt mener Bradley at det er nyttig å vende seg til gangstarappen. Innenfor denne subsjangeren er det helt vanlig å konstruere en overdimensjonert persona i form av «an outlaw hero with superhuman aptitudes and appetites» (s. 191), men det betyr ikke at overdrevet skryt av kriminelle handlinger må forstås som bokstavelige beskrivelser av vold og aggresjon. Gangstarappen har alltid vært «an image, an act, and a process of signification» (s. 192), og gangstapersonaen kan være et kraftfullt uttrykksmiddel for den som er i stand til å kontrollere bildet som konstrueres. Eksempelet Bradley løfter fram i denne sammenhengen, dreier seg om å skape ei autentisk eller realistisk fortelling gjennom bevisst blanding av fiksjon og virkelighet. Dermed blir ikke gangstaestetikken glorifisert, men representert, og, i siste instans, utfordra (s. 193). I mer generell forstand er det dessuten slik at rappers bruk av aliaser «afford them the necessary distance from their own identity to fashion

alternate selves, voices that are louder and bolder, anything but their own» (s. 191). Bradley medgir at dette gjelder for de fleste artister, men i rap har en slik praksis kommet til å dominere forma i mye større grad enn det vi ser i andre sjangre.

Alim (2006, s. 81–84) fokuserer mindre på sjølmytologiserende skryt og mer på ei invertert form for *signifying* som handler om hvordan en rapper kan sverte andre gjennom bruk av ord, personer og uttrykk hvor de innvidde kan oppfatte skjulte eller doble betydninger. En slik praksis, som altså dreier seg om å snakke nedsettende om noe eller noen, omtales gjerne som ei form for *dissing*.¹⁰

Både Gates, Bradley og Alim er opptatt av *signifying* som en verbalspråklig, retorisk praksis. Som sådan spenner den over flere varianter enn de som er nevnt, men det er mulig å oppsummere noen gjennomgående trekk. Disse går ut på 1) å karakterisere seg sjøl eller andre på indirekte vis, 2) å tillegge seg sjøl eller andre ulike kvaliteter eller svakheter, og 3) å kode skjulte meninger med doble betydninger. Det er altså snakk om en flertydig praksis som setter forbindelser mellom ulike personer og alteregoer, fortellinger og diskurser i spill. Andre, som er mer opptatt av soniske aspekter, bygger på den samme teoretiseringen og begrepsforståelsen som Bradley og Alim, men overfører den til studier av musikalsk gjenbruk og digital sampling (se Williams, 2015, s. 206–207). *Signifying* er i alle tilfeller et begrep som betoner doble meninger og fordoblende praksiser som sentrale trekk ved rappens flertydige repetisjoner og revisjoner.

¹⁰ Denne termen er også tatt opp av mainstream-kulturen, både i opphavlandet USA og her til lands. Ordet er danna som ei kortform av det engelske «disrespect». Det knytter altså an til et komplekst fenomen i mange språk og kulturer, så også i hiphop-kulturen der oppfatninga av hva som gir deg respekt som rapper, DJ, graffitikunstner eller hiphop-konsument, er sterkt knytta til den like komplekse, diskuterte og dominerende ideen om autenticitet eller ekthet («realness»).

Dette prosjektet er verken musikkteoretisk eller musikologisk innretta, men vi har flere ganger vært inne på at sjøl om teksten er framtreddende i den rap-musikalske tradisjonen, er uttrykket vi forholder oss til, ei blandingsform. Som i sanglyrikken for øvrig er det snakk om både lyrikk og musikk. I fortsettelsen skal vi derfor fokusere på det raplyriske uttrykket slik det møter øret, det vil si gjennom den muntlig-lyriske performansens flow og musikkens beat.

Flow

En rapper er kritisk avhengig av ferdigheter på to områder. Han trenger evner som tekstforfatter, men en språkmektig raptekstforfatter er lite verdt uten flow. Sjølve ordet oversettes gjerne med *flyt*, men i vår sammenheng er ikke denne oversettelsen tilstrekkelig presis. For det første er flyt brukt i en mer overordna forstand, det vil si om *transkulturell flyt* mellom diskurser og diskursordener, mens *flow* er brukt om et mer spesifikt fenomen knytta til framførelsen av en raptekst. For det andre er det engelskspråklige ordet *flow* en integrert del av det hiphopbevisste Norges dagligspråk. Dessuten er det også allment brukt i nordisk faglitteratur om hiphop, hvor betydningen av en rappers flow omtales for eksempel slik: «Eftersom kollektiven använder sig av färdiga (ready-made) musikkbakgrunder (beats), uppstår variation och originalitet först i ord och flow» (Söderman, 2008, s. 76).

Schweppenhäuser løfter fram flow som rappens mest skjellsettende trekk:

Hverken rim eller ordspil, hverken inddragelse af en kommerciel, post-moderne virkelighed eller af autentiske historier fra det levede liv, hverken politiske statements eller misogyni afgrænser i sig selv rappen fra andre kulturelle udtryk – men det gør den måde, rappens *rytme* fungerer, flowet i sin udspændthed mellom musikalsk og sprogligt rytmemønster: dette er rappens *differentia specifica*. (Schweppenhäuser, 2015a, s. 137-38)

Det Schweppenhäuser understreker her, er at det er nettopp flow som tydelig skiller rap fra andre kulturelle uttrykksformer. Angående eksisterende definisjoner av flow, påpeker han videre at de varierer mellom et rent rytmefokus og mer «altinddragende bestemmelser» (s. 141), som dem vi har sett eksempler på hos Bradley. Med avsett i Adams (2009) ender Schweppenhäuser opp med en definisjon som ekskluderer rimstrukturer, men viderefører birytmiske forhold. Flow betegner ifølge denne definisjonen «*rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevegelse i forhold til grundpuls*» (s. 142). Schweppenhäuser legger imidlertid inn et forbehold om at grunnpulsen ikke nødvendigvis er hørbar. Dermed åpner han også for å innlemme former for rapping som framføres a capella, med rapbattling som den mest sentrale.

Alim definerer flow som «the temporal relationship between the beats and the rhymes» (2006, s. 15). Dermed framhever også han et rytmisk forhold mellom beat og tekst («rhymes»). Den amerikanske vestkystrapperen Pharoahe Monch omtaler dette fenomenet på følgende måte i et intervju som Alim har gjort med ham: «Some MC's ride the beat soulfully [...] and they're funky with it. Some MC's go against the grain of the beat» (Alim 2006, s. 15). Flow er altså både ei ferdighet og et iørefallende virkemiddel som varierer med hvordan rappere leverer sine tekster, hvordan de utnytter dem, og hvordan de kombinerer språkets musikalitet med låtas beat. Det litterære fundamentet de bygger sin flow på er gjerne utstrakt bruk av assonans og alliterasjon og avanserte multistavelsesrim, og den enkelte MC kjennetegnes gjerne ved sin distinkte evne til å mikse flere former for flow sammen til en særegen stil.

Stougaard Pedersen (2013) vender i tillegg oppmerksomheten mot rapperens stemme, som hun sammen med rytme framhever som en viktig flow-dimensjon:

The use of rhythm in the flow is obviously central. Hence, using special accents or stress in language is also a typical gesture in hip hop. In addition, the flow is the signature of the rapper. It takes place between the beat, the metrics and the rhymes. The flow is a combination of the rhythmically moving voice and the tone

of the voice, or its «grain» as Roland Barthes puts it. The diction of the voice is also of great importance: it can be either very laid-back or very aggressive and compelling. (Stougaard Pedersen, 2013, s. 68)

Forståelsen som Stougaard Pedersen gir uttrykk for i dette sitatet, knytter flow til den individuelle rapperens signatur. På implisitt vis gjenkaller hun dermed (den musikalske) signaturen slik vi har sett den forstått og beskrevet hos Derrida, som knytter den til en artists særpreg og øvre. For en mulig utdypelse av den betydning sangerens stemme eller stemmebruk har for forståelsen av flow, viser hun dessuten til Roland Barthes og hans idé om stemmas «grain» i essayet «The Grain of the Voice» (Barthes, 1977).

Med avsett i Julia Kristevas tekstteori (semanalyse) beskriver Barthes sangen ved hjelp av begrepsparet *geno-song* og *pheno-song*. Kort forklart betegner den siste, altså *feno-sangen*, strukturelt koda mening, det vil si «everything in the performance which is at the service of communication, representation, expression» (Barthes 1977, s. 182). *Geno-sangen*, som er Barthes «grain», står derimot for kvaliteter ved den kroppslige stemma som ligger på musikkens side framfor lyrikkens og semantikkens. Den er «that apex (or that depth) of production where the melody really works at the language», skriver Barthes og tilføyer at med et veldig enkelt ord, som må tas på alvor, er det snakk om «the *diction* of the language» (s. 182–183).

Idéen om «the grain of the voice» blei utleda fra klassisk musikk, men det er først og fremst populærmusikkforskninga som har omfavna den. Simon Frith (1987) viser i den sammenhengen til en innholdsbasert vokalanalytisk tradisjon som setter likhetstegn mellom sanglyrikkens tekst og sosialt budskap.¹¹ Han mener at

¹¹ The theoretical assumption here is that the words of pop songs express general social attitudes, but such song readings depend, in practice, on prior accounts of youth and sexuality. Content analysts are not innocent readers, and there are obvious flaws in their method. For a start, they treat lyrics too simply. The words of all songs are given equal value; their meaning is taken to be transparent; no account is given of their actual performance or their musical setting.

Barthes' idé er viktig for popmusikologien nettopp fordi den tilbyr et annet fokus enn de tradisjonelle innholdsanalysene. Jonathan Dunsby (2009) kritiserer på sin side feltet for ukritisk og overflatisk bruk av et begrep som han sjøl utforsker med tanke på opphav og implikasjoner, men han sier seg enig i at «the 'grain' idea is at its most useful [...] in relation to music of the oral tradition, and so it was always likely to take root mainly in what Frith calls 'pop musicology'» (Dunsby, 2009, s. 119). I sin egen utforskning av Barthes idé kommer han fram til at stemmas «grain» er en viktig kritisk ressurs fordi den impliserer et ofte oversett samspill mellom struktur og effekt, eller, med Barthes begrepspar, mellom genosang og fenosang.

Beat

Rapmusikk er i all hovedsak organisert på en annen måte enn det som betegnes som vestlig musikk. Musikkviteren Robert Walser (1995), som har levert viktige bidrag til rapestetikken med sine analyser av rytme, rim og retorikk hos Public Enemy, viser til en diskusjon om hvorvidt rap i det hele tatt er musikk. I den sammenhengen peker han på en historisk uvilje mot svart musikk som springer ut av antagelser om at musikk er basert på melodi og harmoni og dessuten avhengig av utøvere som har brukt tid og krefter på å lære å synge eller å spille et musikkinstrument:

People who believe deeply in these premises are sometimes offended by the very idea of rap. For rappers don't «sing» in the usual sense of that word, and hip hop's reliance on sampling, whereby producers extract, manipulate, and reassemble bits of music from many sources, means that the people who make it don't play «musical instruments», in the usual sense of that term; instead, they use sophisticated studio equipment to manipulate sound, often the sounds of others playing traditional instruments. (Walser, 1995, s.195)

This enables us to code lyrics statistically, but it involves a questionable theoretical judgment: content codes refer to what the words describe - situations and states of mind - but not to how they describe, to their significance as language. (Frith 1987, s. 79)

I denne beskrivelse av rapmusikken som annerledes løfter Walser fram noen av dens mest karakteristiske trekk: Rapperen synger ikke, han *flow*, og musikken er ikke satt sammen av instrumentalister, men vanligvis programmert med samplet og manipulert lyd som byggeklosser.

Walser framhever også at afrikansk og afrikansk-amerikansk musikk har vært avgjørende for utviklinga av en musikk-estetikk som åpner for rappens særegne former: «its percussive sounds, polyrhythmic texture, timbral richness, and call-and-response patterns link it solidly to these antecedents» (Walser, 1995, s. 208). Her til lands understreker Anne Danielsen de samme båndene når hun framhever at rap er «klart i slekt med tidligere afroamerikanske musikkformer, og kan [...] betraktes som en fase i den afroamerikanske musikkhistorien der slektskapet med den afrikanske siden er spesielt sterkt» (s. 204). Hun fastslår at «det rytmiske fundamentet som det rappes over» er «helt avgjørende for låta som helhet», og hun løfter fram dette fundamentet som ett av «mange fellestrekk med det man kunne kalle groove-orientert musikk i sin alminnelighet, herunder afrikansk rytmisk musikk». (Danielsen, 2008b, s. 204.)

Walser (1995) er opptatt av «the rhythmic declamation and rhetorical strategies that make up the performative aspect of rapping, and the rhythm track or groove which underpins the delivery of the lyrics». I hiphop-sammenheng omtales det første av disse elementene som *flow*, mens det andre elementet gjerne omtales som *beat*. I forbindelse med rap betegner altså *beat* først og fremst en grunnrytme som det rappes over, men termen brukes også om det musikalske lydsporet i sin helhet.

Raplåtas grunnrytme består vanligvis av elementer som repeteres i korte loop over ei eller to takter. Representert ved trommelopen, og spesielt posisjoneringa av skarptromma, som rapperen anvender som premissleverandør for rim og *flow*,

oppfattes den gjerne som rapperens og rapmusikkens styrende prinsipp. Utover trommeløopen består rappens beat vanligvis av ei lagvis organisering av ulike instrumentering i repeterende looper. Den er oftest produsert elektronisk, men det finnes også elektroniske beat med innslag av live instrumentalister og rappere som både spiller inn og spiller live med fullt band. The Roots er det mest kjente eksempelet; i en norsk sammenheng kan vi også trekke fram skarappen til Gatas Parlament og Samvirkelaget og raprocken til OnklP og de fjerne slektingene. Sentralt for rapmusikkens utvikling står også nyvinninger utvikla av DJ-er, spesielt sampling og break-beats som begge har en syklisk struktur, og scratching, som representerer en større musikalsk frihet.

Musikkviteren Kyle Adams (2015) argumenterer for at det nettopp på grunn av beatens sykliske struktur er behov for andre deskriptive systemer enn musikkens klassiske notasjonssystem i analyser av rapmusikk. Det som gjør beskrivelsen spesielt utfordrende, er inkludering av flowelementet i den musikalske analysen. Dette henger sammen med at «[a] flow that at first seems to be a steady stream of eighth and sixteenth notes, upon close listening reveals itself to be a complex array of syncopations, 'swung' notes, and so forth» (Adams, 2015, s. 121). Forholdet mellom musikkens beat og rapperens flow byr altså på utfordringer, også for musikkanalyser av rap.

Adams legger vekt på at artikulering er ett av de definerende trekkene ved en rapartists stemme, og at artikuleringen «as such plays a key role in conveying expressive meaning» (Adams, 2015, s. 123). I forbindelse med sin metode for musikkanalyse av artikulering og affekt, opererer han med tre former for artikuleringseffekter («articulative effects») som knyttes til forholdet mellom beat og flow. Den første er «the amount of legato or staccato used», den andre er «the degree of articulation of consonants», og den tredje er «the extent to which the onset of any syllable is before or after the beat» (Adams, 2015, s. 123). I vår sammenheng er det relevant å påpeke at slike artikuleringseffekter kan

inkluderes i Stougaard Pedersens bruk av begrepet *mikrorytmiske gester* som på liknende vis er et forsøk på å fange noe av det karakteristiske, og dermed sjanger-definerende, ved rappens flow og beat og forholdet mellom dem (Stougaard Pedersen, 2009; 2013). Intensjonen er å fange opp noe av det begge beskriver som subtile, men effektfulle rapteknikker med en viss definisjonsmakt, spesielt fordi de framstår som et mulig kvalitetsstempel.

Adams og Stougaard Pedersen fanger med hver sine innfallsvinkler noe av det som er særegent for rapmusikken, ikke minst fordi de viser at og hvordan subtile variasjoner i beat og flow kan gi stor effekt. Relasjoner mellom legato—stakkato eller vokaler—konsonanter, og effekten av å ligge på, foran eller bak beaten er viktige for forståelsen av forholdene mellom raplåtas ulike bestanddeler, altså mellom tekst, beat og flow. I den sammenhengen står Adams' artikulatoriske former og Stougaard Pedersens mikrorytmiske gester for innsikter som vi skal ta med inn i analysene av raplåter.

Sjanger

Adam Krims (2000) har utvikla et sjangersystem for rap basert på tre grunnleggende parametere som overlapper med denne avhandlingas tre tilganger til analyse av raplyrikk. Krims parametere er: «(1) the style of the musical tracks; (2) the style of MCing (or "flow"); and (3) the topics commonly dealt with (i.e., the semantic aspects of the lyrics» (Krims, 2000, s. 55). De to første parametrene – i vår sammenheng vil det si beat og flow – presenteres som generelle, åpne størrelser, mens tekst kun defineres gjennom hva som er typisk tematikk i eller for rappen. Krims, og andre som baserer seg på hans forståelse av rapteksters relevans, henvises til å lese tekstlig innhold i lys av sosiale kategorier som for eksempel klasse, rase, kjønn og geografi. (Se f. eks. Sandve, 2014, s. 109.) Krims erkjenner riktig nok at det er stor variasjon i tema innenfor hver av de identifiserte sjangrene, samtidig som det er stor grad av overlapping mellom dem.

I vår sammenheng er det likevel på sin plass å understreke at en mer helhetlig hiphop-poetikk også må åpne for at tekstens poesi vies større oppmerksomhet.¹² Med sine tre parametere som grunnlag sorterer Krims rap i fire hovedkategorier eller subsjangere: «party rap», «mack rap», «jazz/bohemian rap» og «reality rap». Partyrap går fort og beaten er bygd opp av få lag (i hiphopsammenheng), mack-rap kjennetegnes ved sine R&B-elementer, jazz/bohemianrap baserer seg oftest på jazz-samples og en percussive-effusive flow, og realityrap karakteriseres av varierende former for «hardness» i musikalske nyvinninger, som Krims beskriver i det han trekker ei linje fra Public Enemy og produsentene i the Bomb Squad til vestkystens G-funk. De førstnevnte introduserte «some of the most extremely complex layering and sampling techniques», mens musikksporene til de sistnevnte «tend to deploy live instrumentation, heavy on bass and keyboards, with minimal (sometimes no) sampling and often highly conventional harmonic progressions and harmonies» (Krim, 2000, s. 74). Det som holder låtene i denne utviklingslinja sammen innenfor en og samme sjanger, er, ifølge Krims, at «each successive style of musical tracks marks out, in its specific historical period something which, in the genre system of its time, connoted 'hardness'» (s. 72).

I sine analyser av realityrap jakter Krims på det hiphopsublime, og han finner det i åpenbart skremmende gangstaraptekster, i lag på lag av musikalsk «hardness» og aggressive lydlandskaper, i elementer som speiler marginalisert identitet og et sosiokulturelt bilde som stemmer med opprinnelseskonteksten, altså i alt vi trenger for å forstå, forklare og like Biggie og Tupac. I dette sjangersystemet vil trap-rap trolig være realityrappens nyeste inkarnasjon. Hvor vi skal plassere en ny gettovirkelighetsnær rap, hvor rapperens sårbarhet er et iørefallende trekk, er

¹² Adam Krims var musikkviter og i første rekke opptatt av rap som musikk-kulturell praksis. Den banebrytende boka hans er både utøver-, mottaker- og fansorientert, og den tilbyr både teoretiske perspektiver og metodologier for musikk- og empiribaserte studier av det han omtaler som rappens musikk-poetikk («musical poetics»). I vår sammenheng er det mest interessant at han med dette arbeidet har konstruert et sjangersystem som også inkluderer tekst.

ikke like åpenbart. Er bevegelsen bort fra det som av mottakerne oppfattes som «hardcore», en bevegelse bort fra virkelighetsrap, eller kan den mer sammensatte virkelighetsoppfatninga og –beskrivelsen være et nærere uttrykk som gir muligheter for en dypere forståelse av både realityrap og hva som er hardcore? Hvis vi senker blikket fra en overgripende nord-amerikansk rasepolitikk, og møter låta og teksten uten å plassere både den og oss i en forhåndsbestemt kontekst, mener jeg at vi finner ei kompleks form for noe hiphopsublitt også i andre, mindre åpenbart aggressive, men mer tvetydige og kanskje også angstfylte uttrykk.

Krims' sjangersystem inviterer til slike spørsmål og problematiseringer fordi det ikke baserer seg på strengt markerte grenseoppganger, men åpner for forhandlinger og reforhandlinger. Sjangrene forstås med forfatterens egne ord som

reference points, and [...] any individual case (song, artist, video, album) may easily fall between any genres, incorporate any number of them, or change their mutual articulations. Genres may be blended by any artist, album, or song [...]. Similarly, salient aspects of rap style may float freely among genres and even be endemic to most or all of them. (Krim, 2000, s. 92.)

Den relasjonelle og fleksible sjangeroppfatninga som Krim gir uttrykk for i dette sitatet, medfører at sjangersystemet hans kan danne et referensielt utgangspunkt for enhver type hiphopanalyse, enten den er musikkanalytisk, litteraturanalytisk eller mer overgripende estetisk. Det kan med andre ord danne utgangspunkt for sammenlignende beskrivelser og nye kategorier som også kan ivareta rapmusikkens ekspansive utvikling gjennom de siste ti til femten åra. Schweppenhäusers forståelse av hva denne utviklinga dreier seg om, kan tjene som et illustrerende eksempel:

Én markant utvikling – måske den mest markante – der har fundet sted over de seneste ca. 10 år, er integreringen af rappen i den elektroniske dansemusiks forskellige genrer. Dubstep, UK-garage, elektro, house, drum'n'bass, baile funk osv. har løbende indoptaget rappen som en naturlig bestanddel af repertoiret. Med en grov generalisering benævnes her, for overskuelighedens skyld, denne kombination 'technorap'. Pointen er nu den, at rappen selv ændrer sig, når den inkorporeres i nye musikalske omgivelser – og at disse nye rapudtryk kan være

særdeles interessante at betrakte, både i forhold til den skriftlige lyrik og i forhold til tradisjonell rap. Anvendes termen 'technorap', menes dermed ikke blot 'technomusikk med rap', men også 'en med technomusikken forbundet rapform'. Rappen får i sit møte med den elektroniske musikk en annen *feeling* (med Stougaard Pedersen) end hiphoppens tilbakelænte. I takt med forøgelsen av tempoet og rytmesporens intensivering, strammes også flowet, og tekstuniverset forandrer sig. (Schweppenhäuser, 2015, s. 133.)

Jeg deler Schweppenhäusers oppfatning av at rap får og, enda viktigere, utforsker andre *feelings* i møte med andre musikalske stiler, altså når den inkorporeres i nye musikalske omgivelser. Det er også høyst relevant å påpeke at flow og tekstunivers forandrer seg i takt med et endra lydspor, ikke minst med tanke på at raplyrikk i denne avhandlingen leses fra en posisjon som betoner både gjentakelse og frigjøringsprosesser. Om technorap kan sies å være den mest markante utviklingen som har funnet sted det siste tiåret, kan derimot diskuteres. Fra mitt norske ståsted framstår rappens fullstendige integrasjon i popmusikken – ikke forstått som R&B – som mer sentral og markant, spesielt med tanke på den omveltningen av subkulturell tilknytning som en slik integrasjon innebærer. Men uansett hva man ser på som den viktigste forma for utvikling i seinere tid, fører rappens ekspansjon med seg et behov for å opprette nye kategorier. Også i den sammenhengen kan Krims sjangersystem fungere som et godt utgangspunkt.

I denne avhandlingen har jeg gjentatte ganger understreka behovet for raplyriklesninger som er mindre kulturteoretisk betingte enn det vi ser hos Krims og andre som fokuserer på sosiale, geografiske og kulturelle prosesser, representasjon og identitet. Krims' tilnærminger er likevel relevante, også for dette arbeidet. Han tar utgangspunkt i den enkelte låta, slik han argumenterer for at musikkens tilhørere også gjør det, sammenstillinga hans av nærlyttende og nærlesende strategier framstår som et solid rapanalytisk fundament, og det analytiske rammeverket, som gjør tekst, beat og flow til gjenstand for individuelle utlegninger og sammenstillende analyser, motsetter seg ikke en annen lesersposisjon enn den kulturteoretiske. Krims' informative innføring av beat og flow tas derfor med inn i tekstlesninger som har den individuelle raplåta som premisslevandør. Det betyr ikke at sosiologiske kategorier som er betydningsfulle i kulturorienterte, afro-

amerikanske studier – for eksempel rase, klasse og kjønn – er irrelevante eller uforhandla i norsk rapmusikk. Sandve (2014) viser effektivt at en stor del av den kommersielle, norske rapmusikken kan leses som identitetsforhandlinger i lys av en afrikansk-amerikansk rapkontekst. Også i noen av denne avhandlingas lesninger er et slikt utgangspunkt diskutert, nettopp fordi det aktualiseres av og i den raplyriske teksten.

Valg av låter

I dette forskningsprosjektets innledende fase hørte og kartla jeg rundt 60 rapartister, og et tjuetalls låter blei transkribert. Dette forarbeidet var nødvendig for å få mer systematisk oversikt over feltet og opparbeide bedre kjennskap til sjangerkonvensjoner, lokale variasjoner, spesielle kvaliteter og innovasjoner. Prosessen skjerpa blikket og spissa ørene, men den resulterte ikke i et endelig utvalg av artister og låter. Det valget skreiv seg fram i dialog med forskningsarbeidet som helhet. På den ene sida har det dreid seg om at teoretiske problem og poeng har blitt klarere i utforskinga av enkelte av låtenes bindinger, på den andre sida har det blitt influert av de umiddelbare virkningene ei låt kan ha i den første opplevelsen av den.

Låtene jeg har endt opp med å analysere, er satt under lupa fordi de har tekstlige, musikalske og performative kvaliteter som tjener avhandlingas hovedformål, det vil si å studere raplyrikkens singularitet. Det betyr også at de er valgt med sikte på å illustrere at og hvordan norsk raplyrikk utvikler og utvider seg på en grunnleggende og gjennomgripende måte. Med dette som siktemål har valget falt på å presentere låter fra norske rappere som tilhører en og samme «generasjon», det vil si artister som har vært med gjennom rappens omveltningsspross fra subkultur til mainstreamkultur, og som dessuten kan sies å ha vært toneangivende i denne endringsprosessen. Artistene og låtene i dette utvalget er altså med fordi

de til sammen gir et bilde på det jeg betrakter som særs viktige og omfattende endringer i den norske raplyrikken i et omveltende tiår.

Artistene jeg har valgt å fokusere på, er Jaa9 & OnklP, Lars Vaular og Soinner. Perspektivet er ikke at disse artistene har stått for den norske rappens innovasjoner på egen hånd; det finnes en rekke andre artister som kunne vært trukket fram som eksponenter for norsk raps utvikling, Valget kunne ha falt på mer eksperimentelle eller mer sjangerpuristiske artister, andre uttrykk kunne vært valgt hvis jeg kun skulle ta hensyn til tekstlig kvalitet eller flowmessig nyskaping, eller jeg kunne ha inkludert helt nye, unge og lovende artister som er interessante for estetisk orienterte analyser av raplyrikk, for eksempel Cezinando, som vant Spellemannsprisen for beste tekstforfatter i 2017. Mulighetene har vært mange.

Innsamling av et egna låtmateriale har ikke bydd på de store metodiske eller forskningsetiske utfordringene. Rappere publiserer låtene sine, publiseringskanaler på Internettet er viktige for etablerte så vel som uetablerte artister, og begge gruppene legger ut egne låter i et mylder av fora, for eksempel på egne hjemmesider og YouTube, i musikkdelingssamfunn som SoundCloud og i ulike hiphoprelaterte nettfora. I tillegg finnes det en tradisjon for at uetablerte artister produserer egne plater (såkalte «mixtapes»), mens de veletablerte utgir sitt materiale på store plateselskap, samtidig som uetablerte og veletablerte rappere møtes i autoriserte og uautoriserte CD- og vinylutgivelser. Flere rappere legger også, som andre artister, ved tekstene sine i «liner notes», altså i et hefte som følger med en CD eller en annen form for utgivelse. Unntaksvis publiserer rappere også sjøl tekstene sine på nettet. Lars Vaular har for eksempel hatt tekster fra soloalbum liggende ute på ei hjemmeside som ikke er operativ i skrivende stund. Hovedpoenget er at raplåter er allment tilgjengelige, mens skriftlige raptekster på Internett oftest foreligger i uautoriserte versjoner uten opplysninger om hvem som har skrevet dem ned eller hvilke retningslinjer som er fulgt. Alle tekstene som presenteres i de kommende analysene, er derfor mine egne transkripsjoner.

Transkripsjon av raptekster

Looking at rhymes on the page slows things down, allowing listeners – now readers – to discover familiar rhymes as if for the first time. (Bradley, 2009, s. xxiii).

At skriftlig poesi må leses høyt for å erfares fullt ut, er ei vanlig oppfatning i nyere poesiforskning og -pedagogikk, påpeker Caplan (2014), før han går videre til å understreke at rap «demands nearly the opposite progression. Crafted according to the demands of musical performance, it seeks to be transcribed and considered as a silent written text» (s. 15). Det er ei oppfatning og metodisk tilnærming som jeg deler. Også jeg har med andre ord sett nødvendigheten av å transkribere rap-lyrikken slik at vi kan møte den som en stille, skriftlig tekst i likhet med boklyrikk, viser, salmer og annen skriftfesta sanglyrikk.

Metodologisk sett er det samtidig nødvendig å understreke at det er umulig å transkribere et materiale uten å endre det på grunnleggende måter. Når vi skriftfester et lyd- eller videopptak, transformerer vi det alltid og uunngåelig fra éi form til ei anna (Kvale, 2009, s.178). Å transkribere et intervju, ei samtale eller en raptekst er derfor ikke bare en praktisk jobb som skal utføres og tar tid. Det er, som Steinar Kvale understreker, en fortolkende prosess der forskjellene mellom ulike uttrykksformer gir opphav til ei rekke praktiske og prinsipielle spørsmål som forskeren må ta stilling til. Kvale peiker i den sammenhengen på to abstraksjoner i forbindelse med overføringa og bearbeidinga av et intervju fra samtale ansikt til ansikt til skriftlig tekst. Lydopptaket utgjør den første av dem, og transkripsjonen av opptaket utgjør den andre. Gjennom lydopptaket

distanseres intervjuet fra tilstedeværelsens her og nå, altså fra situasjonen og den fysiske settingen der samtalen mellom levende personer foregår. Dette fører til tap av kroppsspråk; vi kan jo ikke høre «tause» positurer og gester. Video-opptak kan nok i en viss grad kompensere for et slikt tap, men hele spekteret av sanseinntrykk registreres ikke på denne måten heller. Dessuten vil avspilling av både video- og lydopptak skape og gå for seg i en situasjon som skiller seg markant fra den opprinnelige. I neste omgang, det vil si når det allerede abstraherte opptaket transkriberes, økes distansen ytterligere. Kvale nevner at stemmeleie, intonasjon og pust blir borte. Mange transkripsjoner av verbalt innhold fjerner imidlertid mye mer når for eksempel latter, pauser og overlappende tale heller ikke markeres.

I vår sammenheng må dette bildet nyanseres noe. Rap er ikke, som intervju, tale eller samtale ansikt til ansikt. Studieobjektet for denne avhandlinga er heller ikke rap framført «live». Vi kan altså ikke snakke om en første abstraksjon i form av lydopptak; lydopptaket er primært teksten. Men den andre abstraksjonen, altså transkripsjonen fra opptak til skrift, er – med alt den innebærer av restaurering og konstruksjon – like aktuell her som ellers. Forskeren må ta stilling til hvordan den skal utføres, og hva den skal inneholde.

Raptranskripsjoner kan stamme fra ulike kilder. De kan komme fra den aktuelle artisten, enten fordi forskeren har kontaktet og forespurt ham, eller fordi de er hentet fra en utgivelse med et inkludert teksthefte. De kan komme fra ett av mange mer eller mindre seriøse nettsteder, som regel uten opplysninger om hvem som har skrevet dem ned eller hvilke retningslinjer de har fulgt, eller de kan være forskerens egne transkripsjoner av låter som han eller hun har tilgang til gjennom lyd- eller videopptak. Jeg har brukt den sistnevnte strategien, det vil si transkripsjon av offentlig tilgjengelig materiale. Det eneste unntaket i så måte er «Dubbenarium» av Soinner, som ble transkribert uten at låta var offentlig tilgjengelig, men distribuert til noen aktører i hiphopmiljøet. Min transkripsjon

bygger på et lydopptak som jeg fikk fra artisten. Skriftlig samtykke til å anvende låta i dette arbeidet blei innhenta, og artisten har lest både transkripsjonen og et tidligere utkast til analysen i kapittel seks.

I innledninga til *Book of Rhymes* (Bradley, 2009, s. xviii-xxiii) skisserer Adam Bradley ei tilnærming til transkripsjon av raptekster som er langt mer systematisk enn det vi vanligvis ser, for eksempel på nettsteder som gjengir raptekster fra lydopptak. Han mener målet må være å transkribere «rap verses in such a way that they represent on the page as closely as possible what we hear with our ears» (Bradley, 2009, s. xviii). Det er et ambisiøst mål, ikke minst fordi det kan være vanskelig å oppfatte tekster som tidvis leveres veldig fort og med utstrakt bruk av dialekt og slanguttrykk. Dette er nok noe av grunnen til at utelatelser og feiltranskripsjoner er vanlige. For å begrense dette problemet, er det, i rapstudier som i studier av andre uttrykk og uttrykksformer, mulig å basere seg på ei form for medlemssjekking. I min sammenheng vil det si at jeg har lytta, sett og snakka meg gjennom avhandlingas lyd- og videomateriale sammen med en eller flere rappere. Jeg har med andre ord sjekka mine egne nedtegnelser og transkripsjonsutkast mot deres mer vante ører og forståelser.

Den *lyriske transkripsjonen* (*lyrical transcription*) som Bradley benytter seg av, orienteres rundt verselinja som han avgrenser på følgende måte: «One line [...] is what an MC can deliver in a single musical measure – one poetic line equals one musical bar» (Bradley, 2009, s. xx). Et raplyrisk vers sammenfaller altså med ei musikalsk takt. I noen tilfeller kan dette sammenfallet kompliseres – og diskuteres – avhengig av hvilke hensyn som er viktigst, de musikalske eller de litterære. Dette er likevel utgangspunktet for inndelinga i vers også i mine transkripsjoner.

Bradley slår fast at de aller fleste rapbeats går i den mest brukte taktarten, altså i 4/4 takt, og han påpeker at for rapperen er taktslaget beslekta med den skjønnlitterære poetens versefot. I den metodeorienterte innledninga si illustrerer han

dette med et eksempel henta fra Melle Mels første strofe på Grandmaster Flash and the Furious Fives rapklassiker «The Message»:

One **TWO** **Three** **FOUR**
Standing on the front stoop, hangin' out the window,
Watching all the cars go by, roaring as the breezes blow.

(Bradley, 209, s. xx)

Eksempelet ovenfor er brukt til å illustrere sammenfall mellom beatens taktslag og stavelser som er trykktunge i rapperens framføring av teksten. Ei slik markering av beatens taktslag er ikke fulgt opp i resten av boka. Det skyldes nok flere forhold, men det viktigste er trolig at man fort støter på problemer som medfører at transkripsjonen kan framstå som misvisende for raptekster som varierer mye i tempo. Dette har, som Bradley sjøl er inne på, «everything to do with performance» (s. xi). Han nevner dramatiske pauser og overdreven aksentuering av ord eller stavelser. Rappere benytter seg dessuten av det jazzmusikere kaller «half-time» og «double time», i hiphopterminologien også kjent som «two-time», og slike variasjoner i tempo vil ha store konsekvenser for struktureringa av en transkripsjon som angir beatens taktslag.

I analyser som fokuserer på flow, eller på flow og beat, transkriberes låta gjerne på måter som skiller seg fra Bradleys tilnærming. Schweppenhäuser (2014) deler for eksempel takta inn i sekstendeler for slik å utforske rappens poetikk og flowmessige musikalitet på et mer detaljert nivå som kan fange opp mønstre og variasjoner på mer systematisk vis. For å vektlegge beaten er det også mulig å lage skjemaer som tar utgangspunkt i takta, men det skal gjerne mange figurer og noteark til for å representere de ulike instrumentenes opptreden i den lagvise strukturen og vise beatens utvikling presist.

Det er altså mulig å utforske beat og flow og dynamikken mellom dem på systematisk vis, men dette er ei musikkteoretisk og mer teknisk oppgave (se for eksempel Williams 2010) enn det vi trenger og har rom for i en sammenheng der raplyrikken settes i sentrum. I vår sammenheng mener jeg at ei slik form for transkripsjon ville skygge for det primære hensynet til nettopp raplyrikken og den helhetlige teksten. Metoden som er valgt her, følger altså prosjektets hovedinnretning. Det betyr at jeg forholder meg til Bradleys raptekstorienterte konvensjon. Jeg gjengir teksten slik jeg hører den, og inndelinga i verselinjer er strukturert etter taktinndelinga. Beat og flow markeres ikke i transkripsjonene, men bringes inn i analyser som tar hensyn til at raplyrikken framstår i relasjonene mellom nettopp tekst, beat og flow.

Transkripsjonsmetoden har gått ut på å lytte til små seksjoner, oftest ei takt eller et par takter, om igjen og om igjen fram til teksten er gjengitt så presist som mine egne og medlemssjekkende ører får den. I første omgang har målet for transkripsjonen vært en noenlunde presis gjengivelse av låtas tekstinnhold. I neste omgang er rapperens dialekt viet større oppmerksomhet fordi den er en viktig lokalisierende meningsbærer som kan være utslagsgivende for raplyrikkens rim og rytme, spesielt med tanke på ordleken, signifying-teknikkene og relasjonene mellom tekst, beat og flow. I noen sammenhenger har nye runder med lytting vært nødvendige fordi det har vært vanskelig å tyde ord og stavelser. Årsakene til dette kan være høyt tempo i framføringa, ukjent sjargong eller sammenfall med andre elementer som tar over i lydbildet. Utydeligheter som har oppstått på grunn av slike forhold, er fortolket i relasjon til rimstrukturene og teksten for øvrig. Når dette ikke har lyktes, er transkripsjonskonvensjonen xx brukt, hvor antall x står for antall utelatte stavelser.

Målet for transkripsjonen har vært en skriftlig gjengivelse som ivaretar rapperens dialekt og tekstens raplyriske elementer uten å avvike så mye fra et vanlig

skriftbilde at teksten fremmedgjøres som ei skriftlig form for sanglyrikk. Prak- sisen jeg har endt opp med, er å gjengi rapperens framførte tekst ordrett, men ikke fullstendig lydrett, i en talemålsstillempa ortografi uten bruk av lydskrift og andre spesialtegn. Det innebærer på den ene sida at en del frekvente småord er gjengitt i tråd med bokmålsnormen. Pronomenet *det* skrives for eksempel med *t sjøl* om den ikke er uttalt, eller nettopp fordi den ikke uttales; konjunksjonen *og* følger skriftnormalen *sjøl* om rapperen, som de fleste andre, uttaler den som *å*; og det personlige pronomenet *jeg* følger bokmålsnormen når rapperen sier */jei/*. På den andre sida er dialektale varianter som avviker fra standard uttale av bokmålsnormen ivaretatt, for eksempel *æ* for *jeg*, *ka* for *hva*, *no* for *nå*. Når uttalen har betydning for tekstens rim, har det vært spesielt viktig å gjengi ord og uttrykk talemålsnært. I kapittel 5 ser vi et eksempel på dette i rimsekvensen «smau» (for smug) – «hau» (for haug) – «skau» (for skog) i låta «Runaway deathcar» av Lars Vaular. I «Dubbenarium» av Soinner har det dessuten vært viktig å ivareta rapperens trønderske apokope fordi den har betydning for antallet stavelser i et vers og dermed for rim og rytme.

Analytiske grep

I sine innledende betraktninger i *Diktekunstens relasjonar* hevder Kittang (2009) at kunstfeltet, og litteraturkritikken, har blitt gjenstand for en «relasjonell estetikk». I formelen «litteratur og ...», som står for ei vending mot sosiologien, finner han tre betydninger, det vil si «både rein sidestilling, likskap og skilnad» (Kittang, 2009, s. 15). Den andre betydninga, altså «likskap», er ifølge Kittang dominerende i litterære debatter. Den dreier seg om «(a)t 'litteratur' meir eller mindre handfast uttrykker politikk, ideologi, moral eller begjær, og difor bør studerast frå politikken, ideologikritikkens, etikkens eller seksualpolitikken synsvinkel» (ibid.) Med våre betraktninger om hiphopestetikk in mente kan vi fastslå at lite kunne vært mer presist hva angår handlinga av rap som litteratur (og ...).

Kittangs tredje betydning, det vil si ei lesning som betoner forskjell, er mer i tråd med dette prosjektets analytiske innretning:

[F]or det tredje kan bindeordet «og» [...] markere at «litteratur» og «politikk» (eller «ideologi» eller «begjær») er knytte saman i ein motseiingsfull eller i det minste spenningsfull relasjon. «Litteratur» er ikkje «politikk» (eller «ideologi» eller «begjær»), men heng saman med slike fenomen på ein måte som føreset at ein i utgangspunktet ikkje oppfattar dei som like, men som *ulike* ting. Dette inneber at ein må prøve å forstå samanhengen med utgangspunkt i ei førestilling om kva som er spesifikt for dei ulike felta. Men det inneber også at ein må ta omsyn til det ein i 1960-talets diskusjonar kalla litteraturens spesifisitet – eller for den saks skuld: «autonomi». (Kittang, 2009, s. 15–16.)

Kittang forsvarer nærlesninga og autonomiestetikken med et metodisk utgangspunkt i «fransk og tysk litteraturvitskap på 1950- og 1960-talet» (Kittang, 2009, s. 34) framfor den amerikanske nykritikken. Hovedargumentene hans er at de «tilbyr tekstanalytiske og interpretative metodar som ikkje berre er smidigare og mindre formalistiske, men som også er kopla til ein opnare variant av autonomi-tanken» (Kittang, 2009, s. 34–35). I vår sammenheng legger poststrukturalistiske teorier om tekst og tekstkjeder grunnlaget for en tilsvarende posisjon. Med Derrida og Attridge som veivisere har vi i kapittel 2 etablert en leseposisjon som løfter fram sensitiviteten for tradisjonen og differensene i gamle og nye tekstkjeder, samtidig som den gir blikk for ferdighetene som er involvert. For å understøtte tilnærminga til det siste, altså til raplyriske ferdigheter ytterligere, skal vi skjule til T. S. Eliots syn på forholdet mellom verk og skaper og lyrikk-kritikerens oppgave.

I essayet «Tradition and the Individual Talent» gir Eliot uttrykk for ei vending mot verket framfor poeten eller artisten: «Honest criticism and sensitive appreciation is directed not upon the poet but upon the poetry» (Eliot, 1921, s. 47). Denne vendinga betyr imidlertid ikke at poetens ferdigheter er uvesentlige:

[T]he mind of the mature poet differs from that of the immature one not

precisely in any valuation of «personality», not being necessarily more interesting, or having «more to say», but rather by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations. (Eliot, 1921, s. 48.)

Eliots syn på kritikerens rolle og mandat retter altså oppmerksomheten mot teksten, men det skjerper samtidig blikket både for poetiske ferdigheter og for spillet mellom tradisjonen og det singulære, som for ham er uløselig sammenknyttet i «the conception of poetry as a living whole of all the poetry that has ever been written» (Eliot, 1921, s. 48).

Raplyrikken må i seg sjøl forstås som et «litteratur og ...», også i betydninga litteratur, framføring (flow) og musikk (beat). Det analytiske rommet som åpnes i denne avhandlinga, kombinerer derfor leseposisjonen fra kapittel 2 med øre og blikk for både de raplyriske elementene og de lydlige aspektene vi har gjennomgått i dette kapittelet (altså i kap. 3). I en skandinavisk sammenheng er denne tilnærminga beslekta med Schweppenhäusers, både fordi han er orientert mot det enkeltstående verket eller uttrykket, og fordi han er opptatt av relasjoner mellom tekst, beat og flow. Hans analysemetode setter imidlertid det lydlige i fokus, og den er mer teknisk enn min. Det første, altså det lydlige fokuset, understrekes i en lang og grundig artikkel med tittelen «Stemmestrømme», her sitert fra Schweppenhäusers ph.d.-avhandling som «kredser til stadighed om lydligheden, om det specifikt lydlige, ikke mindst i forhold til skriftligheden. Det betyder, at denne også spiller en central rolle, men netop i kraft af relationen til det lydlige og mundtlige» (Schweppenhäuser, 2015a, s. 12). Det tekniske aspektet, som jeg har nevnt tidligere, henger sammen med at han er opptatt av å utvikle flowanalyse som et gjennomgående grep for analyse av raplyrikkens språklige så vel som musikalske sammenhenger. For det formålet erstatter han litteraturvitenskaplig funderte nærlesninger med nærlyttinger, eller som han sjøl sier det; hans framgangsmåte flytter

den form for litteraturvidenskabelig metode, som orienterer sig mod *nærlæsningen* ('close reading'), og som i høj grad er formalistisk og værkorienteret [...] ind på lydets territorium – hvorved nærlæsningen i stedet bliver en *nærlytning*: en værkorienteret, formalistisk funderet nærlytning med tekstligt-rytmisk hovedfokus (Schweppenhäuser, 2015, s. 135).

Det Schweppenhäuser beskriver her, er ei mer formalistisk fundert form for nærlytting enn den jeg benytter meg av. Mine analytiske grep kombinerer en poststrukturalistisk leseposisjon inspirert av Derrida og Attridge med litteraturvitenskapelig funderte lesninger av rapteksters lyriske elementer og praksiser. Det er altså den litterære dimensjonen som fokuseres, men den suppleres med ei opplevelsesbasert form for nærlytting som legger grunnlaget for mer fenomenologisk orienterte beskrivelser av de lydlige dimensjonene og den betydningen som flow og beat har for fortolkning av låta som raplyrikk.

Som vi har vært inne på tidligere, finnes det noen bidrag til forskning på hiphop som løsriver studieobjektet (raplåter) fra en mer veletablert kulturteoretisk og sosiologisk orientert forskningstradisjon. I denne avhandlingen er ei slik form for løsrivelse fulgt opp i den teoretisk forankra leserposisjonen som tar hensyn til tekstens iterable kjerne og det singulæres samtidige bindinger til det generelle og det spesielle i spennet mellom tradisjon og fornyelse. Avhandlingas teoretisk funderte påstand er at det er nettopp slike bindinger som bidrar til utvikling i en ekspansiv rapsjanger hvor bevegelsen ut over et autentisitets- og tradisjonsdrevet ideal sprenger mange av de rådende akademiske forståelsesmodellene for sjangeren. Leseposisjonen som kapittel 2 legger grunnlaget for, lar altså enkeltuttrykket være premissgivende for tolkninga av raplåter, mens ønsket om å trekke linjer og peke på spenninger har gjort at det også er helt nødvendig å rette oppmerksomheten mot globale og lokale tradisjoner og kontekster som uttrykkene skriver seg inn i og ut fra/av.

KAPITTEL 4: Jaa9 & OnklP

Jaa9 & OnklP, eller 9&P som de også kaller seg, er ei av Norges mest profilerte og anerkjente rapgrupper. De har gjort seg bemerkta på den norske hiphop-scenen siden tidlig på 2000-tallet, først som del av Lillehammer-kollektivet Dirty Oppland, deretter som duo. Noe av det de er mest kjent for, er et sjølframdyrka bonderapperimage og humoristiske tekster hvor rimteknikk, ordspill og punchlines er viktige elementer som passer inn i et reindyrka rapformat. På den ene sida representerer 9&P slik sett en hiphoptradisjon som de er lojale mot, på den andre sida har de vist sterk vilje til å utfordre eller bryte med sjangerens tradisjoner og forventninger. Spennet mellom tradisjon og brudd eller fornyelse som de dermed står i, illustrerer noen framtrepende trekk ved den norske raplyrikkens utvikling. I så måte danner dette kapitlet også ei ramme for låtfortolkningene i påfølgende kapitler.

OnklP sine tekster kunne i seg sjøl vært gjenstand for en studie av fornyelse, spesielt de mørke og dypt personlige tekstene han har utgitt både som soloartist og som frontfigur i OnklP og De Fjerne Slektningene eller Slehta (hør f. eks. 2014). Her er det imidlertid ikke soloartistene, men duoen, gruppedynamikken og gruppetilhørigheten som undersøkes, først ved å sette Jaa9 & OnklP inn i en hiphophistorisk sammenheng, og så gjennom analytiske nedslag i noen av de mange låtene de har utgitt sammen. Vi begynner med duoens bakgrunn i ei lokal hiphop-historie som belyser autentisitetssproblematikken og illustrerer hvordan hiphopens ekthetsdiskurs forandrer seg fra 1990-tallet til ut på 2000-tallet. Denne fortellinga identifiserer og kontekstualiserer hiphopkulturen og rapmusikkens

tradisjonelle rammer og former, samtidig som den belyser hvordan disse rammene utfordres og utvides i rapperes bindinger til og forhandlinger med det generelle og det spesielle. For å illustrere og utdype dette poenget skal vi først og fremst fokusere særlig på outsidersmotivet, posisjonen og (hiphop)toposet som spilles ut i de aktuelle låtene. Først skal vi altså se på hvilke posisjoner og motiver som etableres under Dirty Oppland-tiden gjennom låtene «Villeste kara i vesten» og 9&Ps sologjennombrudd, «Hvem faen». Deretter skal vi, gjennom analyse av deres remiks av Rick Ross-låta «BMF», se nærmere på hvordan de samme posisjonene og motivene endres i og med artistenes og rapsjangerens utvikling.

Ridderne av det norske hus og Verbal SNCZ

På 1990-tallet og de første årene etter tusenårsskiftet var det amerikanske hiphop-miljøet prega av en rekke konflikter (jf. dokumentarserien Beef I, II og III som blei svært populær da den kom i 2001, 2003 og 2005). Såkalte «rap-beefs» utgjorde et viktig grunnlag for den subkulturelle sjølførståelsen, og de verbale kranglene bidro til å forsterke viktigheten av gjengen (eller crewet) og hjemstedet på den ene sida og rapperens individualitet og rap-ferdigheter på den andre. Samla sett dreide dette seg altså om det som forstås som et sett med hiphopkulturelle kjerneverdier, eller det vi også omtaler som et autentisitetskrav. Det norske rapmiljøet så til USAs høyprofilerte rappere og hiphopfeider, som Jay-Z versus Nas, Eminem versus ICP (Insane Clown Posse) og kampene mellom øst- og vestkysten som kulminerte i drapene på Tupac Shakur (i 1996) og Biggie Smalls (i 1997). Det mest kjente norske eksempelet er nok den såkalte «hiphop-krigen», som refererer til en langvarig kamp mellom Tommy Tee og Christer Falck og miljøene rundt deres respektive plateselskaper Tee Productions og C+C Records med søsterselskapet Iron Recording.¹³ Sammenstøtene var både verbale og fysiske, men sammenligna

¹³ I et blogginlegg fra 2010 skriver Øyvind Holen at hiphop-krigen har sin bakgrunn i at gruppa Warlocks ga ut singelen *VOT Click* på Ironic Recordings (1996), for så å gå over til Tee Productions. «Foreløpig siste kapittel er angrepet på et medlem i Darkside og Christer Falck

med det som skjedde i USA, var både denne og andre konflikter fra perioden om ikke uskyldige, så i alle fall nokså forsiktige forsøk på å kopiere en amerikansk modell.

Lillehammer hadde sin egen småskala rapkonflikt rundt tusenårsskiftet, det vil si en sjølhevdende dispuTT mellom kvartetten Ridderne av det norske hus, som Jaa9 tilhørte, og Verbal SNCZ, som var OnklPs gruppe. Ridderne deltok på ungdommens kulturmønstring og fikk sitt første gjennombrudd i form av landsfinale og brei dekning i lokalavisa. Verbal SNCZ var ei større gruppe, og medlemmene var et par år yngre. De kom fra Lillehammer og Vingnes, som ligger i Lillehammer kommune, men er adskilt fra byen av Mjøsa. Mens Ridderne var samla rundt en basketballinteresse, var dette ungdommer med tilknytning til et skatemiljø rundt jernbanestasjonen. I intervjuer og uformelle samtaler sier 9&P at perioden var prega av en umettelig appetitt på all mulig rapmusikk, og at denne ungdommelige interessen fungerte som ei form for rap-skolering.

Ridderne av det norske hus og Verbal SNCZ begynte å spille inn musikk i ei tid da hiphop var en lukka og nokså oversiktlig subkultur. Tommy Tee hadde en viss suksess på nittitallet, mest merkbart som produsent for etablerte amerikanske rappere og Warlocks, som var den viktigste norske rapgruppa.¹⁴ Det fantes svært lite norskspråklig rap, men noen rappere hadde begynt å prøve seg fram, med norsk og andre morsmål. Det samme språklige hierarkiet finner vi også i andre europeiske land, om enn i ulik grad og til noe ulik tid. I skandinavisk sammenheng

under Radio 1s storbyfestival på Rådhusplassen. Christer fikk et spark i nakken, mens Darkside-rapperen Kizzo ble banket opp» (Holen, 2010.) Kampen er beskrevet flere steder, senest i episode nummer tre av NRKs dokumentarserie om norsk raphistorie, *Takin Ova – Historien om norsk hiphop*, fra 2017.

¹⁴ Warlocks besto av produsenten Hawk og rapperne Tech Rock og Karma. Hiten «Flashbacks», som var et definerende gjennombrudd for norskprodusert rap-musikk på hitlistene, var med på albumet *Top Notch* fra 1997. Warlocks rappa på engelsk og ga ut fem album i tidsrommet 1995-2005.

ser vi den samme tendensen i Sverige, mens danskspråklig rap trengte kortere tid på å få sitt gjennombrudd.

På begynnelsen av 2000-tallet finner vi tilløp til ei språkblanding som kan oppsummeres med den banebrytende debutplata til Osلودoen Equicez: *State of Emergency* (Equicez, 2003). Der rapper Cast Zaboon på norsk, mens F'em One rapper på engelsk og spansk. Albumet blei hylla av den norske musikkpressa, det sank seksere på terningen fra et samla norsk anmelderi, og gruppa fikk årets Spellemannpris i klassen hiphop. På dette tidspunktet var det like fullt få artister som hadde lyktes med å nå ut med norskspråklig rap, og norsk var fremdeles uglesett i deler av hiphopmiljøet. OnklP beskriver situasjonen slik i et intervju fra 2004:

Grunnen til at jeg begynte å rappe på engelsk, var at Tommy Tee satt på TV og sa «nei, norskspråklig hip hop, det er bare tull. Det kommer ikke til å vare». Men så skjønte vi jo etter hvert at det gikk an å få det til på norsk også. Nå driter vi i om noen sier rap skal være sånn og sånn, vi vil gjerne åpne for nye uttrykk. Men så får vi jo svi, når band som Side Brok kommer. (Eik, 2004)

I den kommende perioden, som betegnes som den andre bølga i norsk rap, blei den morsmålspråklige rappen derimot så dominerende at den etter hvert nærmest faset ut engelskspråklig rap laga av norske rappere. Denne overgangen fra engelsk til norsk førte også med seg ei nedtoning av subkulturens sterke ektehetsprinsipp. I begynnelsen var forankringen som de fleste andre steder, inkludert opprinnelsesstedet New York. Hiphopens identitet hadde de fire elementene som overordna leveregel, og det var forventet av hiphopere at de skulle drive med både rap, DJ-ing, graffiti og breaking. Å leve ut et fullstendig hiphopliv var altså viktig. I denne atmosfæren var det også en utbredt oppfatning at rap var mer ekte på amerikansk engelsk enn på norsk. Resepsjonen av Side Brok er et talende eksempel. Da albumet *Høge Brelle* kom ut i 2001, blei musikken deres oppfatta som rap uten tilknytning til hiphopens fire elementer og ektehet. På det tidspunktet så og hørtes de rett og slett ikke «riktige» ut; derfor blei de stengt ute og

dissa av et samla norsk hiphopmiljø, med Jaa9 & OnklP i spissen (se sitatet ovenfor). I dag er bildet for lengst et annet. OnklP driver med raprock, og Side Brok er velansette rapveteraner som anses som innovatører i norsk sammenheng.

I 1999 ga Ridderne ut en demo med tittelen *Demostil*. Den var et fullstendig hjemmesnekra prosjekt. Rimene blei, ifølge historia som er gjengitt i flere intervjuer, innspilt på knærne foran dataen til Jaa9 fordi mikrofonledningen ikke strakk seg lenger. Demoen inneholdt fire låter over egenproduserte beats, med tekster som dreide seg om hiphopens fire elementer og et politisk samfunnsengasjement. På innsida av coveret var det en serie bilder med poseringer, påkledning og «gangsigns»,¹⁵ som viste hvor ekte hiphopgruppa var, og dessuten et sentralt plassert bilde av en «piece» av det lokale graffitisamvirket TWC,¹⁶ med maskerte taggere som poserer i forgrunnen. Dette utløste ei større politietterforskning. Data-maskiner og annet teknisk utstyr blei beslaglagt hos samtlige medlemmer i rapgruppa, og Lillehammers hiphopere betegner det som fulgte som ei heksejakt på alle som gikk med slutten av 90-tallets hiphop-uniform, det vil si caps, hettegenser og sekk. Den felles fronten som byens hiphop-miljøer dermed danna mot ordensmakta, resulterte i at intern konflikt og rivalisering mellom de to gruppene blei lagt bort. I stedet oppstod et tett samarbeid, hvor også andre ivrige rappere fra byen blei invitert med inn i dannelsen av et hihop-kollektiv med 12–14 utøvende personer.

Dirty Oppland

Det store Lillehammer-kollektivet Dirty Oppland begynte altså som ei sammensmelting av Ridderne av det norske hus og Verbal SNCZ, men inkluderte

¹⁵ «Gangsigns er visuelle fingertegn som er et utbredt kjennetegn på både gjeng- og hiphopkultur. Den engelske termen er vanlig, men kan også oversettes til norsk med «gjengtegn».

¹⁶ «Piecer» er komplekse og forseggjorte graffitimalerier, i motsetning til det raske, territoriale (og forhatte) «sign» for «signature».

også fra starten av personer som ikke var med i noen av disse gruppene. Kollektivet bestod av to DJ-er – BJØrnar (Bjørnar Elvestad) og Buckmain (Thomas Buckmann) – og ti rappere: Jaa9 (Johnny Engdahl Silseth), Abu (Pål Martin Tvete), Pi/Destruktiv (Pål Ivar Finkroken), LavTekk (Jo Kjærem), OnklP (Pål Tøien), Eddi Torres (Tore Espås), Mp5 (Mads Pedersen), SjakkMats (Mats Wister), A-kjeft (Amund Grandahl) og Defekt (Johannes Selvaag). Vi skal koste på oss en merknad til artistnavnene: Med tre unntak (Defekt, LavTekk og Abu) fulgte medlemmenes navnevalg en trend som baserer seg på døpenavnet, slik Tungtvanns Jørg-1 (Jørgen Nordeng) og Poppa Lars (Lars Audun Sandness) hadde gjort det før dem. Navnet på sjølve kollektivet blei ifølge Jaa9 til da han fikk seg PC «på hybelen i september 2001 og spilte inn alle som kom innom den dagen. På slutten av låta 'Digger det' sa Onkl P 'Dirty Oppland' og siden har vi vært det» (Johansen, 2002).

«De var jo liksom Norges Wu-Tang Clan», sier Jørgen Nordeng (Joddski) om Dirty Oppland i dokumentarfilmen *Fra undergrunn til folkemunn – 9 & P* (Nybø og Tengvik, 2015). Det han dermed refererer til, er et toneangivende amerikansk rapkollektiv som blei til på Staten Island, New York, tidlig på 1990-tallet. «With gritty beats and versatile rhyme styles from nine different MCs, Wu-Tang changed hip hop music, hip hop style, and hip hop business», hevder Jessica Elliot og Mickey Hess (2007, s. 366), som skriver om klanen i oppslagsverket *Icons of Hip Hop* (Elliot & Hess, 2007, s. 365–390). De framhever både navnet, musikken og lagorganiseringa som endringsfaktorer i «the rap game».¹⁷ Navnet Wu-Tang henta klanen fra en kung fu-film om ei gruppe kampsportstudenter som gjør opprør mot lærerne sine, og dette navnet presenterte de til fansen som et akronym for Witty Unpredictable Talent and Natural Game. Til sammen er denne inspirasjonen fra kampsportfilm og omforminga av navnet en kommentar til gruppas stil, musikk og prosjekt. I likhet med filmens kampsportstudenter var gruppa, med

¹⁷ The rap game, eller rap-spillet viser til den innforståtte måten hiphopere snakker om rap-sjangeren på – med en betoning av et økonomisk aspekt. Rap-spilletts premisser og spilleregler eksisterer i spenningsfylte forbindelser mellom industri og en form for gatejustis.

hovedprodusenten RZA i spissen, opptatt av å bryte med tradisjonen og skape sin helt egen stil. De har utgitt flere kritikerroste album siden debutalbumet fra 1993 – *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, men det viktigste bidraget til hiphopens utvikling er trolig organiseringa og markedsføringa av en samla enhet som skapte og opererte innenfor et eget univers med stort rom for distinkte, individuelle stemmer og soloartister:

Wu-Tang Clan is significant in that the group was able to ink an unprecedented contract that allowed each of them free reign to record as solo artists with any label of their choosing. It was by diversifying and expanding that the Wu would take over the record industry. Yet no matter how successful these solo careers have been, the nine members have remained true to Wu-Tang Clan for life and have rejoined forces to release four full-length Wu-Tang Clan albums. (Hess & Elliot, 2007, s. 366)

Wu-Tang Clan var uten tvil et stort og viktig forbilde for Dirty Oppland. I samtaler med Johnny Engdahl Silseth (Jaa9) har jeg forstått det slik at det store, ambisiøse Lillehammer-laget så for seg at de skulle følge samme modell. Kollektivet skulle være fundamentet, samtidig som de skulle skape utgivelser med individuelle rappere eller duoer.

Kollektivet Dirty Oppland kom med de egenproduserte albumene *Dirty Oppland Demo* (2002) og *Greatest hits* (2004), og samtidig med den siste utgivelsen begynte Jaa9 & OnkLP å gjøre seg gjeldende som duo. «Hvem faen» ble spilt på radio i 2003, singelen «Kjendisparty» og debutalbumet *Sjåre brymæ* kom sommeren og høsten 2004. De var altså første duo ut, og tanken var nok at flere gjennombrudd ville komme.¹⁸ Dirty Oppland bar dessuten bud om nye tider for musikkproduksjon og -distribusjon og for norsk rap. De produserte sine egne

¹⁸ Nestemann i rekka har omsider sluppet sin første offisielle utgivelse. I november 2017 kom plateselskapet 9+P Records med sin første utgivelse – comebacket til Dirty Oppland-kollega Akjeft. I tillegg har selskapet utgitt ei låt av SjakkMats i 2018. Jaa9 og OnkLP fortsetter også å referere og gi utrop til kollektivet både på plateutgivelser og konserter. Det er altså snakk om en vedvarende tilhørighet til kollektivet.

album, og de var blant de første og mest ivrige norske artistene til å basere sitt foretak på Internettet, som de benytta til å knytte bånd med samarbeidspartnere, bygge individuelle og kollektive identiteter og spre musikken sin. Hiphopforumet hip-hop.no var helt sentralt i denne sammenhengen, men aktiviteten var ikke begrensa til dette forumet.

Innflytelsen på Dirty Opplands musikk, stil og forretningsmodell kom også fra andre kanter. Det ser vi ikke minst i ei felles geografisk forankring som la grunnlaget for det universet og de identitetene kollektivet skapte. Før vi går nærmere inn på hva det består i, er det nok en gang nødvendig å se til USA, denne gangen til Sørstatene.

Utover nittitallet utfordra rappere med tilknytning til «the dirty south» hegemoniet til de urbane maktsentrene på USAs øst- og vestkyst, med artister som Masta P, Geto Boys og Outkast. Dette var sørstats-rap som brøt med noen av de etablerte reglene i hiphopen og utvida den musikalske horisonten. Utkanten og det rurale blei etablert som en viktig rapper-posisjon, å være «white trash» blei estetisert i hiphopsammenheng, og oppvekst i en trailerpark blei gangbar identitet, for eksempel med sørstatsrapperen Bubba Sparxx fra Georgia, som blei en eksponent for country rap tidlig på 2000-tallet. Mange hvite rappere inntok etterhvert liknende posisjoner med det rurale som framtreddende, kanskje fordi dette var forholdsvis uproblematisk identitetsmarkører i en særdeles rasesensitiv nord-amerikansk hiphopvirkelighet.

I den amerikanske hiphopen kan vi trekke ei linje fra Bubba Sparxx til dagens white-trash rappere, som Yelawolf og Post Malone, men Eminem må likevel sies å være den viktigste eksponenten for denne estetikken. Han er riktignok en kompleks artist med mange andre bein å stå på, men bakgrunnshistoria og trailer trash-opprinnelsen hans står sentralt i de utleverende tekstene. Vi kan også

trekke white-trashlinja fram til sørafrikanske Die Antwoord, et dypt provoserende og estetiserende hiphop-prosjekt som kritikere og kommentatorer stadig trekker inn i en mer opphøyd kunstdiskusjon enn den rapmusikken vanligvis befinner seg i. De siste åra har vi dessuten sett at stiliserte og estetiserte underklasseposisjoner settes i sammenheng med en særlig trist eller emosjonell rap-variant med ufiltrerte – og ofte klisjéfylte – tekster om psykiske vansker og sjølmordstanker.

Også i en norsk sammenheng finner vi igjen mye av den samme estetiseringa av det lavkulturelle. Vi ser det for eksempel i romantiseringa av den alt annet enn vakre amfetaminkulturen i trønderske ungdomsmiljøer som er et grunnleggende bilde i tekstuniverset til Bromstad Billionaires. Vi ser det også i bonderomantiseringa til Dirty Oppland som med bondeidentiteten de skaper, tydelig signaliserer at det de representerer, er verken en afroamerikansk, urban og gettofisert virkelighet eller et norsk, urbant sentrum. Estetiseringa dreier seg altså om å ta eierskap over sine egne omgivelser og sin egen identitet; det lokale løftes fram uansett hva det er, og denne representasjonen handler om kredibilitet.

Å være fra distriktet blei en posisjon i norsk rap omtrent samtidig som den blei det i USA. Her ser vi altså ikke mye til den sedvanlige estetisk-kulturelle forsinkelsen. Hos Dirty Oppland blei bondemetaforen framtrедende helt fra begynnelsen av. I «Digger det», som er den første låta hvor hele besetninga bidrar, er avslutninga en raplyrisk improvisasjon over låtas tema. Her har MP5 to bondebars: «jeg digger folk med felleskjøpetdress som er utstyrt med rød 3 / som kommer helt fra Otta for å se på at vi skal opptre». I «Vi er gutta» karakteriseres gruppas stil som en «dirty bondestil»: «Vi er gutta på dirty bondestilen så / ta tak i din nakke og sving den fram tilbake nå / lillehammer-gutta, vi er gutta sine skjønner'ru / for du hakke skills på mikken til å kødde rundt med bønder du.» I Jaa9s «Bondegrammatikk» (fra *Bondegrammatikk – The Mixtape*, Jaa9 & OnkLP, 2003) feires også dialekten de bruker i låtene sine: «For det er bondegrammatikk,

vokabular fra opplandstraktene / harry eller ikke, yo vi snakker'e som vi snakker'e / hvis du ikke riktig fatter eller har problemer me're / får'u her en oversikt over ord og hva vi mener me're.»

Dirty Oppland dyrka altså helt fra starten av en rural identitet – med det provinsielle som adelsmerke, småbyen og bygda som tilholdssted og bonden som sentralt symbol. Dette tekstuniverset underbygges også av elementer i beaten, som stort sett blei laga internt av Jaa9, Eddie Torres og Sjakkmats. De ulike produsentene har ulikt særpreg, med gjengjennelige musikalske temaer og teknikker, slik at vi kan snakke om både et samla og et sammensatt lydbilde. I flere av låtene er forbindelsene mellom tekst og musikk et tematisk fundament. På «Bondegrammatikk» setter gårdslyder og banjo stemninga. På «Er det oss du vil hate?» framføres en sketsj på standardisert nynorsk som en radioreportasje om farlige bonderappere. Lydsporet rammer inn fortellingene til det store kollektivet med bruk av dramatiserte sekvenser og virkelighetseffekter som bidrar til å gi Dirty Oppland et antiautoritært og folkelig preg.

Denne posisjonen blir spesielt tydelig når bonderomantikken kobles sammen med en estetikk som romantiserer «the outlaw», altså den samfunnsutstøtte fredløse. Det skal vi se nærmere på i to av låtene fra Dirty Oppland-perioden: «De villeste kara i vesten» og «Hvem faen». Begge illustrerer posisjoner som rapkollektivet inntok i en subkulturell kontekst. De viser også hvordan disse identitetene og posisjonene står i et vedvarende spenn mellom det individuelle og det kollektive, det lokale og det globale, tradisjonen og det nye. Personaene som oppstår her, er dessuten viktige i vår sammenheng fordi de peker fram mot kapitlets avsluttende analyse av 9 & Ps BMF-remiks, som illustrerer rap-sjangerens tydelige brudd med autentisitetssprinsippene, både lokalt og globalt.

De valgte låtene tjener som eksempler og blir ikke gjort til gjenstand for helhetlige, uttømmende analyser. I «De villeste kara i vesten» skal vi fokusere på

hvordan *utkant* og *outlaw* forbindes ved hjelp av en bondemetafor som utvikles gjennom intertekstuelle forbindelser i tekstens og musikkens iterabilitet. I «Hvem faen» skal vi se nærmere på utenfor-perspektivet som vindu inn til rappers livsverden.

«De villeste kara i vesten»

I låta «De villeste kara i vesten» presenteres vi for karakterer som knytter Dirty Oppland-kollektivets utkant-identitet sammen med hiphopkulturens omfavnelser av det eller den som står utenfor loven, altså *the outlaw*. I rap konstrueres denne omfavnelsen både med bruk av individuelle arketyper som halliken og dop-dealeren og gjennom feiring av det lovløse samfunnet eller gruppefelleskapet (Perry, 2004, s. 102–116, se også Sandve 2014, s. 15).

Når Dirty Opplands besetning framstiller seg som bønder fra provinsen og omfavner en villvestmentalitet, er en usivilisert form for lovløshet tematisert helt fra begynnelsen av, det vil si i låtas innledende hook. Det er konstruert rundt ordspillet vill vest/grilldress, som kobler forestillinga om den jovialt-folkelige bonden fra Gudbrandsdalens sammen med westernsjangerens tekstkjeder:

Det er de villeste kara i vesten, de grilleste kara i dressen
de illeste kara på festen som er skikkelig ville i vesten.
Det er de villeste kara i vesten, de grilleste kara i dressen
de illeste kara, grilleste kara, villeste kara i vesten.

Teksten i dette hooket spiller på sammenstillinger av globale og lokale fenomener og forestillinger om så vel som motsetninger mellom utemma villskap og ukultivert uskyld. De villeste kara i vesten refererer på den ene sida til de mest usiviliserte og opprørske stereotypene i Nord-Amerikas mytologiserte Wild West. På den andre sida refererer de villeste kara i vesten til personer iført det som gjerne blir oppfatta som bondske stil-ikoner i en norsk sammenheng. «De grilleste kara i dressen» er menn i grilldress, som er skikkelig ville, ikke i nikkersen slik

gudbrandsdølen er, men i vesten, altså i et annet folkelig plagg som kan referere til rallarens vadmelsvest eller cowboyens (og trønderens) skinnvest. Også grilldressen er først og fremst folkelig, og folkelig og bondsk smelter sammen i ei sammenstilling som baserer seg på et multistavelsesrim over ni stavelser – «de villeste kara i vesten»/«de grilleste kara i dressen» – og forbindelsen som skapes mellom to symboltunge karaktertyper: den norske «bonden» og cowboyen.

Etter hooket følger fire strofer hvor Eddie Torres, Jaa9, Defekt og SjakkMats hver for seg utdyper og nyanserer det samla kollektivets posisjonering. Vi skal se på de to første, det vil si strofene til Eddie Torres og Jaa9, og vise hvordan de viderefører og forsterker koblingen mellom en provinsiell identitet som er påstått og påtatt bondsk, og en globalisert outlaw-identitet, formidla gjennom westernlitteratur, westernmusikk og westernfilmer.

Villeste kara i vesten

Hook

1. Bakka-yo, det er de villeste kara i vesten, de grilleste kara i dressen.
2. De illeste kara på festen som er skikkelig ville i vesten.
3. Det er de villeste kara i vesten, de grilleste kara i dressen.
4. De illeste kara, grilleste kara, villeste kara i vesten.
5. Det er de villeste kara i vesten, de grilleste kara i dressen.
6. De illeste kara på festen som er skikkelig ville i vesten.
7. Det er de villeste kara i vesten, de grilleste kara i dressen.
8. De illeste kara, grilleste kara, villeste kara i vesten.

Strofe 1 – Eddie Torres

1. Fanger okser, kuer og sauer, for jeg er dreven,
2. ligger godt an til å bli bra ranka i lasso-VM.
3. Yo, bor på gård i ville vesten, kjent for fete
4. aligator-boots og den illeste skinnvesten.
5. Yo, jobber på gård, driver med tabascoflasking,
6. Eddie er en av de villeste i verden på lassokasting.
7. Yo, har en fet hest med en hestekreft.

8. Du veit at westernfester er best når Eddie er gjest.
9. Yo, jeg er en lassokaster du ikke burde teste mot.
10. Har bra trening fra da jeg var liten og kasta hestesko.
11. Har border på bukka, så folk kaller meg frika,
12. henger litt med Sjakk for å få en hit av fredspipa.
13. Yo, jeg har en salong rifle som jeg skyter ørner med,
14. og jeg og Jaa9 har hest og kjerre som vi burner med.

Strofe 2 – Jaa9

1. Howdy partner, Jaa9 the Kid har planer
2. om å lage noen høl i panna på en forbanna indianer.
3. Er en gammel raner, som raver full på byens horehus
4. kun ikledd ei tønne, cowboyhatten og litt for store boots.
5. En ensom rytter, en som ikke Xer,
6. for denna byen er for liten for oss begge, så det er best du flytter.
7. Jeg utnytter fordeler som kvinner i bordeller,
8. for jeg kan bare telle til to, og derfor vinner jeg i dueller.
9. Du finner meg der det smeller, stri som en vill okse.
10. Følg stanken av sal, lær og ti års fising i ei skinnbukse.
11. Jaa9 the Kid danser lovedans om dansegølvvet holder.
12. Driker meg mannevond og rydder vei XX sølvrevolver.
13. Selv døde holder for øra, når jeg skal fyre av røra.
14. Jeg burde få meg voldtektsstatus bare for hesteskoen jeg burna!

Hook

Strofe 3 - Defekt

1. Det er mad beef up in the saloon, bitch. Jeg staker børsa.
2. For det første er jeg tørst og denne cluben lukter det børst av.
3. Yo, binder opp hesten min, den er i allefall nesten min.
4. Det skinner i 40 slugs som jeg har klar i skinnvesten min.
5. Yo, å være kugutt, I'm the boss, ya'll!
6. Så get the fokk opp or you get popped på kloss hold.
7. Kjent for å drepe, kjent for å leke med farlige gutter.
8. Folk som puler rundt blir helt sikkert skutt som Martin Luther.
9. Ikke ta noe feil steg.
10. Jeg er ikke noe pyse, eneste kyllingene her er de som skaffer speilegg.
11. Vi er feil gjeng å koddde med, vi er XX tønne gønnere,
12. denger whacke cowboys sånn at sånne bønder skjønner'e.
13. Skjønner'u, hæ? Er du ikke død, du har hatt flaks dust.
14. I anus, mater indianere med kaktus.

Strofe 4 – Sjakkmats

1. Jævla opphypta cowboyfitter, jeg holder meg til wigwam.
2. Skalperer pikken deres og etterlater dekk som big bang.
3. Drikker ildvann, det er lyden av Sjakk!
4. Tomahawk i huet ditt, og det er lyden av klakk!
5. Motherfuckin' redskin, jeg vanker i ville vesten.
6. Binder cowboyer til togskinner og forer dem til hesten.
7. Kommer hit og fronter med gats din jævla cowboy.
8. Skal vise dere fokkings bønder hvem som er homo.
9. Yo boy, sender kamikazebøfler til San Fransisco,
10. løper inn i bula til Jaa9 og danser disco.
11. De kaller med Big Dick og det er faktisk en grunn til det.
12. X xx in the face, for jeg har dynamitt x til det.
13. Ække smart å disse Sjakk, jeg er homie med Hoss i Bonansa.
14. Jævla feite motherfokkers, dere tenker som Joe Costanza.

Hook

Det er lang tradisjon for å mytologisere cowboylivet i sanger, malerier, romaner og filmer. Når Eddie Torres i første strofe introduserer en cowboy-persona som er en dreven lassokaster, fanger okser, kuer og sauer, og bor på gård i ville vesten, er det denne tradisjonen Dirty Oppland holder i hevd. I Eddies strofe inkluderes også en rekke andre elementer som vi kjenner godt fra western-sjangeren, som alligatorboots, skinnvest, fredspipe og hest og kjerre. Sjølfremstillinga har ordspill og humoristiske rim med ironisk brodd, for eksempel i verset «Har en fet hest med en hestekreft» (l. 7). Teksten skaper dessuten direkte sammenheng mellom medlemmene i Dirty Oppland-kollektivet og mellom personene og landskapet de plasserer seg i, for eksempel når Eddie introduserer SjakkMats (i l. 12) og Jaa9 (i l. 14) som sine medsammensvorner i Det ville vesten.

Strofas rimkonstruksjon er systematisk med enderim som binder sammen det semantiske innholdet i to og to linjer. Med unntak av overgangen mellom vers 10 og 11 understreker Eddie denne strukturen med et «yo» som kommer i takt- og verseovergangene, det vil si dels i avslutninga av en tolinjer, dels som opptakt til

en ny hvor det opptrer som et påkallende «Hør!». (I den transkriberte teksten er den siste tolkningen lagt til grunn.) I tillegg er det et vesentlig rytmisk og stemmemessig verktøy som forankrer flowen. Poengene (punchlines) er dessuten aksentuert med et flowmessig grep som vi kommer tilbake til i forbindelse med OnkLP og BMF-føljetongen. I denne omgangen rekker det å poengtere at annenhver linje avsluttes med fallende intonasjon, mens den forutgående (og påfølgende) linja leveres med stigende intonasjon. Dette bidrar til å skape sammenheng mellom de to versene som så avsluttes før Eddie tar fatt på noe nytt.

Karakteren vi møter i Eddies strofe er den klassiske cowboyen framstilt som en egenrådig helt, men med tilhnytning til den lokale, fiksjonaliserte virkeligheten. Han røyker hasj (fredspipe) med Sjakk og skyter ørner med salongrifle. I sitt western-univers opererer han altså på kanten av loven, men han er ikke uttalt lovløs. I neste strofe er outlawidealet tatt lenger. Jaa9 hilser sin partner og overgår ham ved å introdusere seg sjøl med det etterhengte tilnavnet «the Kid» (Jaa9, l. 1). Han spiller altså på den mest notoriske pistolduellanten og kvinnebedåreren i Det ville vesten, selveste Billy the Kid, og det sjølframstillende grepet han bruker, illustrerer mange trekk som er karakteristiske for signifying, spesielt indirekte uttrykk og omskrivninger, humor og ironi, og et trekk som Smitherman (1977, s. 121) kaller «metaphorical-imagistic», det vil si metaforikk som spiller på bilder forankret i hverdagen og hverdagsspråket.

SjakkMats har også ei strofe «Villeste kara i vesten» som er interessant på flere måter. I vår sammenheng er det mest aktuelt å påpeke at han stiller seg på utsiden såvel som innsiden av det utenfor-fellesskapet som er skapt tidligere i låta. Han forkludrer, går til angrep på og ironiserer over både cowboyen og bonden i ei strofa som dermed bidrar til å destabilisere de båndene som etableres. Outlawidealet består, men bondeidentiteten slår sprekke, og jeget framstår som uforutsigbar. SjakkMats representerer slik sett en større grad av frihet og

individualitet enn låta for øvrig, og i så måte peker strofa hans mot en form for løsrivelse som vi skal se nærmere på i Jaa9 og OnklPs BMF-remiks.

I lys av konflikten med Lillehammerpolitiet, som før nevnt selve utgangspunktet for opprettelsen av Dirty Oppland, blir den lovløse et viktig identitetsgrunnlag for rapsamvirket. Hvordan skal vi forstå denne posisjonen, og hvor kommer den fra? Er den kun en utvanna og bleik versjon av den afroamerikanske hustleren og dopdealere som gir utløp for et berettiget sinne mot institusjonalisert rasisme og marginalisering?

Hiphop omfavner «the outlaw», men statusen som outlaw er kun metaforisk tildelt gjennom lovbrudd; «on a deeper, more symbolic level, it is achieved through a position of resistance to the confines of status quo existence», hevder Perry (2004, s. 102). Hun understreker altså at hiphopens omfavning av lovløsheten opererer på to plan. På et overflateplan tildeles rapperen en metaforisk posisjon og status som lovløs gjennom påståtte lovbrudd. På et dypere symbolplan er denne posisjonen knytta til en politisk grunntone i det Perry ser på som svart, antiautoritær motstandsmusikk. Ifølge henne oppnår altså rapperen status som *outlaw* ved å innta en posisjon som yter motstand mot det livet som underprivilegerte grupperinger fastholdes i.

I «Villeste kara i vesten» er outlawposisjonen signifying med betydning på begge plan. På overflateplanet posisjonerer Jaa9 seg som lovløs ved å anvende og på ironisk vis anta identiteten til Billy the Kid. På symbolplanet er dette velkjente bildet av Det ville vestens mest elegante gangster og kvinnebedårer et uttrykk for ferdigheter som rapperen må beherske: teknikken og estetikken. Det Jaa9 og de andre i Dirty Oppland i tillegg oppnår, er å tematisere, ironisere over og ta avstand fra noen etablerte sannheter. På symbolplanet er de, i likhet med de amerikanske sørstatsrapperne, opptatt av å distansere seg fra hiphopens og samfunnets maktsentre. Med sin estetiske tilnærming setter altså Dirty Oppland, som mange

andre rappere, globale og lokale identiteter i spill. De skaper et internt univers med referansepunkter til Det ville vesten, men med en norsk bondemetafor og – identitet som forankring. I dette universet er den antiautoritære opposisjonen ofte romantisert, her med cowboyen og Billy the Kid som helter.

Cowboyen, Billy the Kid og den norske gentleman-forbryteren Gjest Baardsen, som Jaa9 og OnklP spiller på i BMF-remiksen vi skal se på nedenfor, er hvite, lovløse figurer som tildeles heltestatus i Dirty Opplands rap-univers. Når nord-amerikanske rappere på liknende vis trekker hvite helter fra konvensjonelle kulturstrømninger inn i prosessen med å definere sin sjølproklamerte status som lovløse, drar de ifølge Perry veksler på praksiser fra en karibisk folkekultur:

While heroic images of the black outlaw exist in African American tradition, the specific practice of fusing mainstream, and particularly white, heroic figures in the process of self-defining the self-proclaimed outlaw originated in the practices of Jamaican folk culture. This likely resulted from the appropriations of second-run cinematic images to postcolonial identity. The outlaw language in hip hop is often traditional black American language, but the use of identities such as Dirty Harry or figures from the Godfather movies likely derives from Jamaican employment of such imagery. (Perry 2004, s. 14)

Det er interessant at heltebildet av den hvite lovløse (the outlaw) har hiphophistorisk relevans, at vi finner dette bildet i jamaicansk folkekultur, og at populære filmfigurer, som blei formidla gjennom filmvisninger på «second-run theatres» (reprise kinoer), er tilegna og tilpassa som uttrykk for en postkolonial identitet. Men det er ikke enkelt å vurdere hva som er inspirasjonskilden til metaforikken i ei musikkform som sjøl Perry innimellom anerkjenner som en «urein» sjanger med ei eklektisk innstilling. Dyrkinga av det eller den lovløse har vært et viktig uttrykk for opprørets potens til ulike tider, for folk fra ulike kulturer og med ulike hudfarger. Opprørere har en spesiell posisjon, både i verdenslitteraturen og den folkelige diktinga, i musikk og i film. Vi idealiserer grupperinger som sjørøvere og cowboyer, eller karakterer som Robin Hood og Peter Pan, J. D. Salingers Holden Caulfield fra *Catcher in the Rye* (Salinger, 1951), og James Deans rollefigur i *Rebel without a Cause* (Ray, 1955). Når det gjelder

bruken av western-helter i rap, er det også rimelig å se til countrymusikken og, i vår sammenheng, westernfilmen – uten å gå veien om rap fra Jamaica.

Westernfilmen er ei kunstform der de samme grunnleggende fablene benyttes med små variasjoner. De samme scenene går igjen fra film til film; de samme ansiktene dukker stadig opp i de samme situasjonene. Heltene eldes riktignok, men de trekker fremdeles raskest, og de ender som seierherrer i stadig mer nådeløse dueller mann mot mann. Westernfilmen er, kort sagt, full av faste figurer og stereotype opptrinn, helter og skurker og dueller i solnedgang.

Wu Tang Clan, som vi har framheva som et viktig forbilde for Dirty Oppland, tok kraftig for seg av japansk ninja-estetikk og asiatisk kampsportfilm for å perspektivere sine opplevelser av den svarte gettoen på Staten Island – både i tekster og beat. I vårt eksempel står Det ville vesten for ei liknende perspektivering av en norsk utkantidentitet. I «De villeste kara i vesten» benytter Dirty Oppland seg av faste mønstre og stereotypier fra western-sjangeren når de presenterer sine skikkelser. I låtas fire strofer finner vi både den staute cowboyen, den lovløse antihelten, den duellerende dusørjegeren og den ville indianeren. «De villeste kara i vesten» er også til dels ikonografisk; i den lukka og lokale westernrealiteten rapperne skaper, er identitetene som tegnes helt i tråd med den stereotype westernhelten, i alle fall på et oveflateplan.

Låtas beat er et westerntema bygd opp av en spretten loop med rytmen til en travende hest i bunnen og et luftigere piano på toppen, brutt av et sampla piskeslag som kommer inn og avslutter annenhver takt. I tillegg er den krydra med flere brudd i form av skamløse westernreferanser – fra coyoten som hylar og bryter et lydbilde fra en søvning overblikks-scene i en western, til det er tid for duell. Som tilhører føres du fra starten av inn i det soniske landskapet til en klassisk western fra 50-tallet, som *Shane* (Stevens, 1953) eller *High Noon* (Zinneman, 1952). Beaten minner også om gamle fjernsynserier, som *Rawhide* fra nittenfemti- og seksitallet eller *Lonesome Dove* fra 1989. Med kvegdrivere, hester

og pisk hører vi i alle fall at westernklisjeene er gjennomgripende og insisterende. Både tekst og beat poder altså rapperens outsiderethos inn i de ikonografiske tekstkjedene til westernfiksjonen.

Anne Danielsen har undersøkt hvordan «reality» musikaliseres – det vil si iscenesettes og dokumenteres i et sonisk landskap – i hardcore-hiphop, som «begynte som reality rap på den amerikanske østkysten på slutten av 80-tallet og kulminerte med den vestkystbaserte gangsta-rappens suksess i første halvdel av 1990-tallet» (Danielsen, 2008b, s. 201). Eksemplene sine henter hun både fra amerikansk realityrap, med Public Enemy-albumet *Fear of a Black Planet* i fokus (Danielsen 2008a), og fra Tungtvann (Danielsen 2008b), som hun relaterer til amerikansk realityrap og artister som Public Enemy, NWA og Ice Cube. De karakteristiske trekkene ved hardcorerapens lydlandskaper som hun framhever, er «cinematisk iscenesettelse i form av minidramaer før, etter eller mellom låter, situering av musikalske hendelser gjennom oppbygging av lydlige, imaginære *locations*, samt inkorporering av dokumentarisk materiale i musikken» (Danielsen 2008b, s. 208). Disse virkemidlene «fungerer på to nivåer i den forstand at de tilfører musikalske, for eksempel rytmiske og timbrale, kvaliteter, samtidig som de peker mot en verden utenfor musikken» (s. 208).

Låtene som diskuteres i dette kapitlet bruker også lydlige elementer og cinematisk iscenesettelse i form av minidramaer (se Jaa9 & OnklP: BMF) som peker mot en verden utenfor musikken. Men her er ikke bruken av slike elementer båret oppe av det Danielsen karakteriserer som «en 'dokumentaristisk' retorikk». (s. 201). I «Villeste kara i vesten» utpekes et sted utenfor musikken hvor utkant og «outcast» er posisjoner som smelter sammen i en retorikk som lener seg tungt på westernfilmen og westernlitteraturen. I likhet med Wu Tang Clan underbygger Dirty Oppland sin autentisitet ved hjelp av ei form for fiksjonalisering. I stedet for å lene seg på en dokumentarisk virkelighetsretorikk skaper de altså et lyd- og tekstlandskap med fragmenter og forestillinger fra mytologisert fiksjon. Dette

grepet bidrar til å kommunisere en ambivalens som vi skal komme tilbake til. Men først skal vi se nærmere på hvordan de posisjonerer sin egen utkantidentitet i låta som blei deres gjennombrudd som duo i 2003, «Hvem faen».

«Hvem faen»

«Hvem faen» dreier seg om en påstand og et retorisk spørsmål fra hooket som innleder og avslutter låta: «Det er lett å rappe på norsk, men er det lett å høres bra ut?». Her disses den eller de andre over en tung grunnbeat. Flere av versene leveres «back-to-back», altså med en teknikk hvor rapperne rimer vekselvis framfor å følge standardformelen med strofer på 12 eller 16 vers hver. Mellom strofene gjentas sampla bruddstykker fra radiointervju og scratching av DJ Nastycutt.

Hele det innrammende hooket, som presenterer tematikken, lyder slik:¹⁹

1. Elleville lillehamringer, har vi peil? Yeah!
2. Så slutt å klag på at vi er lokale, det er dere som bor på feil sted.
3. Rap-gruppa som flest folk vil ta ut.
4. Det er lett å rappe på norsk men er det lett å høres bra ut?
5. Vi som lager musikken som du ønsker du ga ut.
6. Det er lett å rappe på norsk men er det lett å høres bra ut?

Påstanden som framsettes her, snur vante forestillinger på hodet: Det er utkanten som er sentrum for rappens utvikling. Argumentasjonen bæres oppe av et klassisk rap-tema: Jeg/vi er best fordi jeg/vi er kulest. Isolert sett er dette ei sirkelslutning, men grunnlaget for å oppfatte og framstille seg sjøl og gruppa som suveren er å finne i det rap-tradisjonen framholder som de viktigste kvalitetene, nemlig like doser sjølhevding, rimetekniske ferdigheter og bevis for at man kjenner og mestrer sjangerens konvensjoner, tradisjon og utvikling. De elleville

¹⁹ Låta finnes også i en radioversjon som innledes med en intro, men hvor hooket ikke er med.

rapperne fra Lillehammer er kulest nettopp fordi de er outsiders fra utkanten: Det er de som fronter den nye morsmålsrappen.

Det asymmetriske forholdet mellom et suverent outsider-jeg eller -vi og de andre oppsummeres i det følgende utdraget (fra strofe 3, l. 5–8):

5. Er fly som en fluebinder, eller en duetemmer.
6. Heller øl for døde homies i håret til levende uvenner.
7. Svinger nevene uhemmet, så hvorfor leke så lur?
8. Eneste rapper'n du har knust er en Snoop-lekefigur.

I den første linja i utdraget ovenfor etablerer jeget seg som kul. Ordet «fly» uttales på engelsk, altså /flai/. Linja har kulturell referanse til kultfilmen *Super Fly* (Parks, 1972), som er en såkalt blaxploitationfilm,²⁰ og til denne filmens kjente soundtrack av Curtis Mayfield. Metaforikken er hiphopintern, og budskapet er enkelt, mens rimstrukturen og flowen til OnklP er mer kompleks. I den første linjas simile spiller «fly» både på homonymene «flue» og «fly» (verb), jamfør «fluebinder» og «duetemmer», og på uttrykket «to be fly», som er hiphop-sjargong for det «å være kul». «Fluebinder» og «duetemmer» utgjør stammen i det siterte utdragets rimstruktur. De kobles sammen i det første versets innrim, altså flue – due; de to første versene holdes sammen gjennom parrimet duetemmer – uvenner, som er et halvrim; og u-en som introduseres i «fluebinder» etablerer en gjennomgående vokalisk samklang (assonans): flue – due – uvenner – uhemmet – lur – du (med emfatisk trykk i framførelsen) – knust – Snoop, (som uttales

²⁰ Blaxploitation er en variant av exploitation film «so named because you made a film about something wild with a great deal of action, a little sex, and possibly some sort of strange gimmick» (Thompson & Bordwell 2002, s. 530). I filmvitenskapen er blaxploitation også brukt «dismissively to refer to a formulaic style of commercial film-making employed by Hollywood studios in the early 1970s to capitalize on an untapped black audience that constituted one third of the total market» (Lott, 2007, s. 301).

/snu:p/) – figur. I tillegg er (konsonantisk) alliterasjon mellom ord på h fram-tredende i vers nummer to – heller – homies – håret, mens de to siste versene kobles sammen gjennom et nytt enderim: lur – figur.

Deretter, altså i versene som følger utdraget ovenfor, utdypes utenfor-posisjonen med en rapromantisk vinylmetafor: «Snu plata! Sett på stifen og la den summe / Du finner gutter som oss på b-siden av samfunnet / Underground eller avgrunn - balansen er hårfin i hiphop» Denne metaforen er ikke tilfeldig valgt. Vinylplata er uten tvil et musikkformat som har hatt betydning for rapmusikkens utvikling. I seinere tid har vi vært vitne til en retroaktiv trend som har gitt vinylen ny status som det mestselgende fysiske musikkformatet, men i hiphop-verdenen har den aldri vært retro. Også mens MC-kassetten og CD-plata dominerte musikkmarkedet, var vinylplata selve grunnlaget for å mikse sammen beats. Dette har nok spilt inn i den kollektive hiphop-bevissthetens forståelse av en utenfor-posisjon. Her er den ytterligere forsterket med en metafor som plasserer utkant-rappen innenfor ved å knytte an til et sentralt rap-format, og utenfor ved å spille på den iboende relasjonen mellom vinylplatas to sider. Forholdet mellom periferi og sentrum snus på hodet, og lytteren oppfordres til å snu plata. Det er b-sida som gjelder, med et utenfor-perspektiv som tilbyr et skråblikk på tilværelsen: «Er essensen hat, så kan du ta den med deg til himmer'n. / Vi prøver ikke å gi deg meninga med livet, men noe å le av – til du finner'n.» (strofe 2, l. 11–12).

I de to eksemplene vi har sett på fra Dirty Oppland-tida møter vi rappere som plasserer seg trygt innenfor en tradisjonell hiphoptematikk og –estetikk. Det vi har trukket fram som vesentlig er den lokale forankringa, et opposisjonelt etos og ei betoning av rappens ferdighetsaspekt, særlig rimtekniske «skills», som skulle til for å oppnå troverdighet og kredibilitet i det nasjonale så vel som det internasjonale hiphop-samfunnet. Det neste eksempelet vi skal inn i, setter noen av disse tradisjonelle idealene i spill og illustrerer hvordan rap-sjangeren åpner seg for nytt innhold og nye fortolkningsmuligheter når rapperne løsner på

båndene til det som ofte oppfattes som hiphopens kjerne. Med tanke på rap-musikkens tekstlige innholdsdimensjon kan vi si at tradisjonen representerer det som kjennetegner rap-sjangeren i snever forstand, mens utvidelser i nyere rap-musikk skaper nye forbindelser til det generelle litteratur-, kunst- og kulturfeltet. På samme tid kan vi snakke om ei utvikling av rap-tradisjonens formaspekter som utspiller seg i spennet mellom de verseformene som vanligvis anvendes i rap-musikk, og de utvidelsene som skjer når rap inngår nye musikalske forbindelser. Det følgende eksempelet er aktuelt i forbindelse med begge disse utvida og spenningsfylte romma.

BMF-remiks: outsider og outlaw

Enkelte raplåter oppnår en spesielt opphøyd posisjon i hiphopkulturen ved at de utløser en serie remikser. Årsaken er gjerne ei blanding av faktorer knytta til tekst og beat. Det norske rapmiljøet har vært aktivt i flere slike remiksingskontekster. Den norske BMF-føljetongen, som består av remikser sluppet i en hiphop-dialogisk raptus på sensommeren 2010, er et framstående eksempel. «Stil»-produksjonen til NastyKutt (NastyKutt, 2010) er et lignende eksempel fra samme år, og NMG/G-husets signerings-debutsingel fra september 2015, «Si ingenting» av Slim Kamel, er nok et eksempel på en norsk låt som blei utgangspunktet for ei rekke remikser.²¹

BMF (Blowing Money Fast) av Rick Ross er det som hiphopere kaller en «banger», det vil si en basstung låt som slår spesielt godt an på dansegulvet og tillegges tyngde, potens og viktighet i hiphopkulturen. Før vi presenterer den norske BMF-

²¹ «Si ingenting» blei utgitt mens rapperen var på rømmen fra politiet. Tittelen og tilstanden taler slik sett til hjertet i hiphopens antiautoritære etos, men diskusjonen rundt utgivelsen, plateselskapets promotering og medias behandling av Kamelen, som han kaller seg nå, satte samtidig søkelyset på problematiske sider ved hiphopens antiautoritære og lovbryterforherligende sider.

føljetongen og deretter fokuserer på Jaa9 & OnklPs bidrag til den, er det nødvendig å stoppe opp ved dette utløsende utgangspunktet.

BMF av Rick Ross

Rick Ross er en av de store skikkelsene innen nord-amerikansk rap. Sommeren 2010 utga han sitt fjerde studioalbum, som har tittelen *Teflon Don*. «BMF (Blowin' Money Fast)» er den andre singelen fra denne plata. Den ble sluppet for salg 29. juni, det vil si før utgivelsen av albumet, som kom 20. juli. Låta har tre strofer, den siste er en gjestestrofe fra Styles P., og den innledes med et hook som også gjentas mellom strofene. Dette hooket er helt sentralt for den remiksbølga som låta førte til, både i USA og her til lands. Det slår an tonen, sjølfremstillingsteknikken og tematikken, som vi etter hvert skal se at også Jaa9 & OnklP følger opp og transformerer.

1. I think I'm Big Meech, Larry Hoover
2. Whippin' work, halleluiah
3. One nation, under God
4. Real niggas gettin' money from the fuckin' start
5. I think I'm Big Meech, Larry Hoover
6. Gettin' work, halleluiah
7. One nation, under God
8. Real niggas gettin' money from the fuckin' start

Her sammenligner Ross seg her med to profilerte gjengledere, Big Meech og Larry Hoover. Med «whipping work» slenger han også inn en metafor for å produsere fattigmannsdopet crack i en låt som stort sett handler om hvor kul og vellykka han sjøl er. Helt fra starten av introduserer Ross dermed to utbredte tema i amerikansk rap: Det første dreier seg om å bruke mye penger og vise at man gjør det. Det andre dreier seg om sammenligninga med gangstere og gangster-virksomhet.

I sjølbioografien *Decoded* understreker Jay-Z hvor viktig sammenhengen mellom disse to temaene er:

To tell the story of the kid with the gun without telling the story of why he has it is to tell a kind of lie. To tell the story of the pain without telling the story of the rewards – the money, the girls, the excitement – is a different kind of evasion” (Jay-Z 2010, s. 17).

Med denne sammenhengen som grunnlag er Jay-Z i utlegninger av sine egne raptekster opptatt av å vise hvordan han gjennom hele sin karriere har brukt bilder av hustleren for å fortelle historia om et amerikansk samfunn der gjengledere har blitt symboler på suksess for ungdommer fra gettoen som ser få muligheter ut av fattigdommen.

Både Jay-Z og Rick Ross forteller «the story of the kid with the gun». Men Jay-Z har i mange av låtene sine brukt denne fortellinga til å utforske de underpriviligertes liv og følelser i dybden. Han vektlegger med andre ord «the story of the pain». Rick Ross er derimot mer opptatt av gangsterfortellingas «story of the rewards». Dette understrekes allerede i BMFs flertydige tittel, som kan utlegges på minst to måter. På den ene sida står akronymet BMF for «Blowin' Money Fast», slik tittelen på originallåta opplyser i parentes. På den andre sida knytter akronymet an til Big Meech (BM) som var leder for en organisert kriminell gjeng kalt Black Mafia Family, altså BMF, og blei fengsla for sine bedrifter i 2008. Big Meech er spesielt kjent for sin luksusprega livsførsel og sine ekstravagante festvaner, men ennå viktigere er det at Black Mafia Family er det mest notoriske eksempelet på forbindelsen mellom hiphop og gangstervirksomhet. De var hiphopere, riktig nok med en nokså bleik artistkarriere, samtidig som de var fullblods gangstere med alt det involverer. I lys av gangsterestetikkens autentisitetssparadigme kan de sånn sett sies å representere ei maksimal form for kredibilitet – uten skille mellom person og persona. Larry Hoover, som også nevnes i det innledende hooket til BMF-låta, er en annen notorisk afroamerikansk gjengleder. Han grunnla Black Gangster Disciple Nation og har sittet inne siden 1973, dømt for drap.

En inviterende beat og framstående trekk ved teksten er med på å åpne opp en låt for en serie remiksende utgivelser. Oftest formidler den noe som oppfattes som grunnleggende for sjangerens estetikk og tekst-tradisjon. BMF-låta hadde både kontroversielle tekstlinjer, som skapte debatt og krangel, og en tung og seig beat (produsert av 19-åringen Lex Luger), som bidro til å utløse et skred av remikser fra amerikanske artister før fenomenet spredte seg til Norge.²² Både den opprinnelige låta og remiksene som fulgte, bærer oppe en diskusjon av forholdet mellom rapperen som person og identiteten han antar i tekstene sine. Her er vi stilt overfor det velkjente bildet av rapperen og artisten som gangster og hustler, og BMF-beaten blir slik sett en tumleplass for rappere hvor de kan vise hvor beinharde rap-«skills» de har.

Den norske BMF-føljetongen

Blant versjonene som blei laga av norske rappere finner vi både noen av de mest profilerte artistene i hiphop-Norge – som Joddski (tidligere Jørg-1 fra Tungtvann), 9&P, Lars Vaular, Father Blanco (Tommy Tees rapperalias) og Raggen (bedre kjent som Chiraq i Karpe Diem) – og noen gamle travere fra den norske rapundergrunnen, som A-laget (gruppa til Store-P, se kap. 5), RSP, Jonesy (nå kjent som JNS), Klisne Fingra (nå kjent som Klish), Herreløse med Svartepetter og Danny Boy (nå Kameleon, tidligere den ene rapperen i duoen Danny & Pumba).

I remiksserier som denne, er det vanlig å bevare hookets opprinnelige form, flow og innhold med bare små variasjoner. BMF-remiksene av de ulike norske artistene, og de amerikanske for den del, ligner dermed på hverandre. I en slik kontekst blir variasjonene relativt små, premisset blir oppfatta på samme måte, og det er det hiphopkulturelt og subkulturelt spesifikke som blir dyrka. BMF blei en arena for å presentere sin identitet, og sjøl om signifyingteknikkene framstår

²² Det finnes en rekke remikser av låta, blant annet av Yelewolf, Young Jeezy, Bun B, Lupe Fiasco, Waka Flocka og Yo Gotti.

som ei leken form for metaforikk, er det et nesten alvorstyngt og sjølhøytidelig preg som dominerer den norske føljetongen.

Jaa9 & OnklP var ikke fremmede for å gjøre remikser da BMF-føljetongen kom. Deres første felles utgivelse, uten resten av Dirty Oppland, var *Bondegrammatikk – the mixtape*, en egenprodusert utgivelse hvor 9 & P primært rapper over klassiske amerikanske beats. Flere av låtene på denne utgivelsen har også det til felles at de gjør en tekstmessig spin på originallåta. «Bondegrammatikk», som er nevnt før, er ei lokal fortolkning av «Country grammar», som var tittelen på debut-singelen (2000) til den amerikanske rapperen Nelly, og «Min blokk» er en meta-rap laga over beaten på «My Block» (Scarface, 2002). I disse sammenhengene er det altså snakk om ei form for remiksing hvor det er relokaliseringa som framstår som mest sentral.

Paradoksalt nok er det vanskelig å skille seg ut fra mengden når alle skal rappe om hvor unik deres egen identitet er. I vår sammenheng representerer 9 & Ps bidrag imidlertid et tradisjonsbrudd som nettopp derfor er desto mer interessant. Remiksserier blir, som sagt, en arena hvor rap-tradisjonens ferdigheter og typiske posisjoner settes i spill. I tillegg danner de sin egen «tradisjon» som andre rappere i sin tur kan spille med og mot. Som form betoner remiksen dermed uttrykkets iterabilitet. I Jaa9 og OnklPs remiks skal vi fokusere på hvordan tilsynelatende små variasjoner i tekst og musikk kan gi uttrykk for meningsforhandling og ambivalens fordi de knytter an til andre tekstkjeder enn de hiphopinterne.

Jaa9 & OnklPs BMF-låt

BMF-versjonen til Jaa9&OnklP består av et innledende og et avsluttende hook hvor begge rapperne er aktive, ei strofe fra hver av dem og en skit (sketsj eller dialog) etter strofe nummer to, altså før det siste hooket. Hele låta er gjengitt nedenfor:

BMF (Remix)

Hook

1. P: Jeg tror jeg er David Toska, 9: Gjest Baardsen.
2. P: Dem ringer snuten, 9: har alt knekt låsen.
3. P: Allerede, 9: over alle hauger.
4. 9&P: Blæster gjennom veisperringer hvor alle dævver.
5. 9: Tror jeg er David Toska, P: Gjest Baardsen.
6. 9: Ringer purken, P: har alt knekt låsen.
7. 9: Allerede, P: over alle hævver.
8. 9&P: Blæster gjennom veisperringer hvor alle dævver.

Strofe 1- OnklP

1. Jeg heter OnklP, er på den hærre stilen,
2. roger oppi reservehjulet på leiebilen.
3. Med Bauerssen på rævvva`ri som levis,
4. for godtesjuka partysvensker trenger mere melis.
5. Oppi toppetasjen, bør børste av mustasjen.
6. Her kommer hookupen på posevis av Marit Larsen.
7. Jeg tror jeg er Frank White, Nino Brown.
8. Yo dette er mange år på Ullersmo om vi blir tatt.
9. Repper knirckekara, homie gutta gir så faan.
10. Det er game-over når vi gutta løper inn på banen.
11. Jeg tror jeg er Lundekvam, her gåre unna manen.
12. Kjøper ikke fitte, ser jeg ut som supersamen?
13. Forrige skiva, yo jeg joka om no gucci-sokker.
14. Året etter, står og åpner opp no gucci-bokser.
15. Den shitten her er Rick Ross på vekta, så,
16. så ikke prut, yo bare vipp opp de sedla!

Strofe 2- Jaa9

1. Jaa9, den sure dritten på vorsen,
2. som snurrer pikken rundt låret så`n ikke stikker ut av shortsens.
3. Haha, er livet ditt hardt, test forsen.
4. Jeg er en skøyer, motherfåkkinn Gjest Baardsen.
5. Det hærre gamet, jeg er off-topic oppgitt-
6. Folk hypes opp shit, de er oppskrytt som flåttbitt.
7. Vi snakker green, vi snakker golfbane,
8. har aldri testa cola, og jæ stolt a`re.
9. Føkk en drink, jeg holder tre stykk,
10. en feiring som kun toppes av et Moldenedrykk.
11. Haha, gir ut plater, alle laster ne`re,
12. tror målgruppa vår kun røyker hasj og ser på tv.
13. Gjør klar rullebana, snart er vi i vinden
14. og bare flyr forbi som Toni Nieminen.

15. Tornado knirckefritt viser ikke vikeplikt.
16. Bitch, stikk og finn no kaldt metall og slikk det litt

Dialog/sketsj

- P: hei hei, Johnny, sving inn til høyre der, se på det skiltet'a.
9: De er jo etter oss ennå jo, det funker jo ikke det.
P: Jo, sving inn til høyre der, der!
9: Ja vi skal jo møte 12'ern i læbben, det det funker ikke.
P: joo, jo det gjør det
9: åååh, ja, åkei da.

Alternativt hook

1. P: Hei, jeg tar en big mac, 9: og jeg en quarter-pounder,
2. P: en big tasty, 9: og gjør den dobbel,
3. P: stor milkshake, 9: med ekstra påmmfri.
4. P: Når vi svinger inn på macern gjør vi det på ordentlig!
5. 9: Jeg tar en big mac, P: en quarter-pounder,
6. 9: en big tasty. P: Hei, gjør en dobbel,
7. 9: sjokolademilkshake, P: og ekstra påmmfri.
8. P: Når vi svinger inn på macern gjør vi det på ordentlig!

I første omgang skal vi konsentrere oss om de to monologene som består av seksten verselinjer hver. Der framstiller de to rapperne den ambivalente helten på hvert sitt vis, og disse framstillingene utgjør et viktig forståelsesgrunnlag for den påfølgende tolkninga av de to hookene og sketsjen, som til sammen utgjør låtas rammefortelling.

Strofene: hustleren OnklP og gentlemansforbryteren Jaa9

I første strofe iscenesetter Onkl P seg sjøl gjennom ei storstilt fortelling om rapstilen sin som dop-dealer på smuglertur i leiebil for å dekke behovet til «godte-sjuka partysvensker» (l. 4). Karakteren han etablerer, er hiphopens hustler, og dette annonseres allerede i de to første verselinjene: «jeg heter OnklP, er på den hærre stilen / roger oppi reservehjulet på leiebilen.» OnklP smugler kokain (melis, l. 4) i reservehjulet og må børste pulver av mustasjen (l. 5) for å ta seg av businessen. Strofa fråtser i dopmetaforer og gangstertematikk, og referansene til slik virksomhet er mange, varierte og humoristiske.

Amerikanske kriminalserier har lært oss at doptransaksjoner foregår med kontant betaling mot målbar vekt, og at dopen ved videresalg deles opp i små blanke plastposer («dimebags»). Det er denne praksisen OnkIP spiller på når han refererer til kvaliteten på musikken sin: «her kommer hookupen på posevis av Marit Larsen» (l. 6) og «den shitten her er Rick Ross på vekta (så) / så ikke prut, yo bare vipp opp de sedla» (l. 15). Her framstilles både Larsen og Ross som hustlerens salgsvare, altså som dop (jf. «posevis av Marit Larsen» og «Rick Ross på vekta»). Slik sett er de hver for seg et skrytende mål på OnkIPs dametekke og musikk. Men begge versene bærer oppe en ambivalens. Vi kan ikke si med sikkerhet om det er rapperen eller andre som har et oppheng på eller forhold til (posevis av) Marit Larsen. I OnkIPs strofe er hun og låtene hennes avhengighetsskapende dop som man bare må ha mer av, men de kan samtidig stå for en kvalitet som andre kun kan oppnå gjennom rus. I det siste tilfellet kan linja leses som et stikk til artister med et oppblåst sjølbilde. En annen mulig tolkning er at dette er en subtil anklage eller avsløring som dreier seg om rusvaner.²³ Dessuten er rapstilen, som OnkIP viser til i første vers på den ene sida like «fet» som Rick Ross. Det er ikke tilfeldig at det er nettopp ham OnkIP legger på vekta når han fallbyr varene sine. Ross er en stor rapper og en koloss av en fyr; han er altså en tungveker også i fysisk forstand. Slik sett garanterer han for godt mål, som igjen kan forstås som et stikk til et oppblåst sjølbilde som bæres oppe av kokainrus. Strofa kan altså uttrykke både en ubetinget hyllest til rapper-hustlerens «varer» og en ironiserende distanse til sjølskrytende rappere.

Når OnkIP kobler dopmetaforer sammen med navneslippende henvisninger til kritikerroste og respekterte artister som Larsen og Ross, bruker han signifying som grep. Han deler ut komplimenter til artistene han navneslipper, og sammen med metaforer som knytter an til den mer generelle gangsterdiskursen, bruker

²³ Dette skal vi naturligvis ikke spekulere i, men det er betimelig å påpeke at med hiphop-kulturens fordoblende signifyingstrategier som veiledende, er det en nærliggende teksttolkning.

han deres kredibilitet til å framheve sine egne ferdigheter. I raplyrikken vil en slik form for signifying vanligvis uttrykkes ved hjelp av en simile. Rapperen påberoper seg altså andres kvaliteter i en eksplisitt sammenligning som opprettholder en viss distanse. Han er *som* (eller lik) noe eller noen. OnklPs retoriske strategi er en annen. Han (tror han) simpelthen *er* Frank White, Nino Brown (l. 7) og Lundekvam (l. 11). De to første er fiktive gangstere, henholdsvis fra Hollywood-filmene *King of New York* (Ferrara, 1990) og *New Jack City* (Van Peebles, 1991), mens Claus Lundekvam er tidligere norsk fotballspiller for Southampton. Fellesnevneren for disse tre referansene er kokain. For Lundekvams vedkommende gjelder det en rufsete fortid som han i senere tid har beskrevet i sin sjølbibliografi (Lundekvam, 2015) der han står fram som tidligere kokainavhengig. Slike og andre gjennomgående referanser til kokain forsterker hustlerfiksjonen som opprettholdes gjennom hele strofa. Hustleren henviser for eksempel også til strenge straffer hvis ordensmakta skulle få has på ham og medhjelperen som plutselig dukker opp i narrativet: «Yo dette er mange år på Ullersmo om vi blir tatt» (l. 8). Her kan vi kanskje ane et realistisk blikk på dopdealer-tilværelsen. Men sjølfremstillingas innslag av realisme forsterkes først og fremst av at fiksjonen suppleres med linjer som på tydeligere og mer direkte vis dreier seg om den norske rapperen OnklP. Han representerer (repper) Knirckefritt, som er managementet til 9&P (l. 9), han hadde suksess med den forrige skiva, hvor han spøkte om sokker fra Gucci (l. 13), og derfor kan han åpne noen bokser med Gucciklær (l. 14).

Til tross for den ene verselinja om luksuriøse moteklær som belønning, er OnklPs strofe en lite glamorøs tekst. Bildene, allusjonene og tematikken dreier seg gjennomgående om undergrunnen og hustlerens omgang med dop. Det dualistiske inntrykket av realisme i denne sjølfremstillinga bæres oppe av dopmetaforene og –referansene og dessuten av at fiksjonen kobles sammen med mer direkte referanser til den norske rapperens virkelighet. Det er nærliggende å si at strofas navneslipping og bildebruk i all hovedsak dreier seg om bilder og

beskrivelser av gatas univers, men at hustleren først og fremst fungerer som en karnevalesk metafor for en som tar sjansen på å lykkes med de midlene han har til rådighet. Det er uansett en velkent form for sjølhevding vi finner i denne strofa som befatter seg med hiphopkulturens adelsmerker: dop, damer (om enn i liten grad) og dyre klær.

Onkl Ps makker Jaa9 har den andre strofa i BMF-remiksen. Her stilles vi overfor en ganske annen karakter og ei anna sjølfremstilling enn den vi nettopp har fått presentert fra OnklP. I denne strofa finner vi flere bilder som knytter an til en sportsdiskurs. Jaa9 refererer til «det hærre gamet» (l. 5); oppskrytte folk knyttes til (snakk om) «green» og «golfbane» (som også gir andre rusreferanser enn Strofa til OnklP); fest med tre drinker kan kun toppes av et «Moldenedrykk» (l. 10); og når Jaa9 og OnklP er i farta, flyr de forbi (alle) som en Toni Nieminen (l. 14). Jaa9 henviser altså til et spill, det finpreparte gresset som omgir hullene på ei golfbane, et tippelagalag og en finsk storhopper. Strofa preges også av humoristiske, folkelig-vulgære punchlines som «jaa9, den sure dritten på vorsen / som snurrer pikken rundt låret så'n ikke stikker ut av shortsens» (l. 2), og punchlines med innslag av profaniteter med infantilt preg: «Bitch, stikk og finn no kaldt metall og slikk det litt» (l. 16).

Tematisk sett dreier stofa seg om forholdet til rapgamet, og her posisjoner Jaa9 seg annerledes enn OnklP. Vi har sett at han bruker tematikken fra BMF-dialogen og gangsterdiskursen til å bygge en tøff identitet uten å disse andre. Han er rapper-hustleren som påstår at han har den beste stilen, og de beste varene, og at folk bare må finne seg i å betale: «den shitten her er rick ross på vekta (så) / så ikke prut, yo bare vipp opp de sedla» (l. 15-16). Jaa9 utnytter en ganske annerledes strategi. Men OnklP må børste melis av barten for å ta seg av businessen sin, hevder Jaa9 at han aldri har testa (coca) cola, altså kokain, og at han er stolt av det. Den mest sentrale referansen og det viktigste karakterlånet hans er folkets tjuv, utbryterkongen og forfatteren Gjest Baardsen. Gjennom sjølbioграфien han

skrev mens han satt i fengsel, bidro han sterkt til å farge ettertidens oppfatning av ham slik den kommer til uttrykk i romaner, skuespill, film og tegneserie (Erichsen, 2011). Bildet som Baardsen gir av seg sjøl, er ikke minst styrka av Tancred Ibsens filmklassiker *Gjest Baardsen* med Alfred Maurstad i hovedrolla (Ibsen, 1939). Og det er nettopp dette bildet av en folkelig-humoristisk røverhelt Jaa9 tar tak i: «jeg er en skøyer, motherfåkkinn Gjest Baardsen» (l. 4). Når denne forbindelsen åpnes og forfølges, knytter låta an til tekstkjeder som definerer Baardsens folkekjære posisjon og identitet. Slike tilknytninger finnes overalt i rapmusikkens signifying og navneslippende og -refererende stil, men i denne strofa ser vi et eksempel på en mer rammende og helhjerta overskridelse av raptradisjonen.

Strofas samtidige bindinger til det rap-generelle og det rap-spesielle aktualiseres når det lyriske jegets alternative og ambivalente posisjon spilles videre ut. Jaa9 bryter med rap-tradisjonen og -sjargongen i remiks-serien og kommenterer dette sjøl når han er «off-topic oppgitt» over rapgamets opphausende omtaler og overdrivelser (l. 5-6). Dette verset peker fram mot undergravelsen av ei sterkt sjølhevdende form, som bæres oppe av låtas utvikling. Det skal vi komme tilbake til i forbindelse med det alternative, avsluttende hooket. Angående denne strofa kan vi si at også de siste verselinjene peker mot et brudd med den sjølhevdende og individualistiske formen. Der beveger rapperen seg fra et individualistisk jeg til et inkluderende vi som fokuserer på enheten Jaa9 & Onk1P. Dermed bidrar denne strofa til å legge grunnlaget for sammensmelting i et felles prosjekt som bryter ut av BMF-låtenes mal.

Den seige beaten i originalversjonen og remiksene inviterer til en struktur som følges opp i denne låtas hook, mens Jaa9 og Onk1P i ulik grad følger et slikt skjema i strofer hvor de to rapperne individuelle flow bidrar til å understreke ulikheter i anslag, uttrykk og posisjonering. Jaa9 spiller i større grad på lekne variasjoner i tempo og uttale enn det Onk1P gjør i sin levering. Humorinnslagene i stofe

nummer to dramatiseres dermed gjennom artikulasjon og trykk, mens framføringa av strofe nummer en på mer direkte vis speiler den tematiserte gangsterdiskursen. Generelt legger OnkLP inn flere stavelser i hver linje enn det Jaa9 gjør. Ordflyten blir mer konstant, mens Jaa9 gir teksten mer luft, med flere pauseringer og flere uttrekte vokaler.

OnkLPs flow er gjerne omtalt som hans mest distinkte kjennetegn. I Dagbladet har Runar Gudnasson, rapper i gruppa Side Brok og hiphopskribent, beskrevet OnkLPs særegne flow på følgende måte:

OnkLP har ikkje for vane å skryte av sine mange flows. OnkLP treng ikkje fem tusen flows. Han har berre eitt, og det verkar kvar gong. Viss ein ikkje likar stilen, kan det kanskje verte einsformig, men at det fungerer seier noko om kor mykje stilen er hans eigen, at versa *er* han; det finst ikkje avstand mellom han og papiret han skriv på. Å få det til å høyrest lett ut er berre forbokstaven. Du høyrer at mannen eigentleg berre pustar. Han er kanskje det mest udiskutable og *reinaste* raptalentet Noreg har høyrte. (Gudnasson, 2014)

Gudnasson legger til at OnkLP bruker en karakteristisk teknikk med fallende intonasjon: «(Han] begynner alltid på ein høgare tone enn han sluttar på. Det er som om han begynner på nytt heile tida, som om kvar to-linjar er eit minivers» (altså en ministrofe). Denne avslutningen har sin parallell i fallende intonasjon ved ytringsslutt. I muntlig tale er dette et vanlig finalitetssignal.²⁴ I vår sammenheng bidrar strukturen som Gudnasson identifiserer, både til stopp og ny start og til å framheve enderimet i tolinjers enheter, punchlinen. Ei orientering mot det siste ser vi hos Jaa9 også. I hans strofe kommer dessuten den nære forbindelsen til humor og stand-up tydelig fram. Han ler til og med av sine egne punchlines, altså av poengene i vitsene. (Se strofe 2, linje 3).

²⁴ Hognestad (2009) diskuterer bruken av stigende og fallende intonasjon i tekstbindings-sammenheng. Han viser til innføringslitteratur som beskriver fallende intonasjon ved ytrings- eller setningsslutt som et nær-universelt fenomen, og diskuterer hvordan stigende intonasjon kompliseres som tekstbindingsmarkør av tonelagsmelodier i norske dialekter.

OnklP snakker direkte til sine tilhørere i en stil som virker uanstrengt og naturlig. Når han dessuten kombinerer finalitets-teknikken med å legge seg en anelse bakpå beaten, oppstår en laidback stil som han fant fram til i Dirty Opplands tidlige, utprøvende fase. Flere av gruppas medlemmer eksperimenterte med ulike flows som var inspirert av en bred orientering innenfor engelskspråklig rap. Når man lytter seg gjennom Dirty Opplands diskografi, hører man at Eddi Torres anvender den samme strategien, blant annet i «Villeste kara i vesten»; både han og OnklP har en stil som oppfattes som direkte og hardtslående. Amerikanske forbilder kan også anes, og da snakker vi først og fremst om østkystrappere fra slutten av nittitallet, muligens med Beanie Seagal som den fremste inspiratoren.

Den flowmessige differansen mellom de to rapperne skaper dynamikk og variasjon, men varierende flow i leveringa av strofene er i så måte ett av flere dialogiske virkemidler. Like viktig er oppdeling av bars og vekslinga i call-and-response-sekvensene, som er framtreddende i låtas hook og sketsj.

Innrammende hook og sketsj

Låtas første hook kommer etter innledende shout-outs til management og produsent. Som vist i gjengivelsen nedenfor bryter den fjerde og den åttende linja i dette hooket tydelig med de øvrige. OnklP innleder og Jaa9 fullfører versene i den første sekvensen (l. 1-3), og så bytter de plass i den neste (l.5-7). I den fjerde linja, altså før rolleskiftet, rapper de et sammenhengende vers unisont. Det gjør de også i den avsluttende linja (l. 8). I første til tredje og femte til sjuende linje er teksten og flowen dessuten mindre rimtett med Baar(d)sen –låsen som det eneste rimet. I de siste linjene øker trykket. Der bindes versene sammen ved hjelp av enderim (hævver-dævver) og gjennomgående bruk av assonans i en dialektal uttale som nedenfor er signalisert ved hjelp av æ: «hævver» / «blæster»/ «væispærringer» / «dævver».

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------|
| 1. P: Jeg tror jeg er David Toska, | 9: Gjest Baardsen. |
| 2. P: Dem ringer snuten, | 9: har alt knekt låsen. |
| 3. P: Allerede, | 9: over alle hauger. |
| 4. 9&P: Blæster gjennom veisperringer | hvor alle dævver. |
| 5. 9: Tror jeg er David Toska, | P: Gjest Baardsen. |
| 6. 9: Ringer purken, | P: har alt knekt låsen. |
| 7. 9: Allerede, | P: over alle hævver. |
| 8. 9&P: Blæster gjennom veisperringer | hvor alle dævver. |

I dette første hooket er 9 og P på rømmen i roller som den moderne storforbryteren David Toska og den legendariske gentlemansforbryteren Gjest Baardsen. Hooket er en sammenhengende narrativ som kobler Baardsen og hans utbryterferdigheter og evne til å forsvinne over alle hauger sammen med den mer voldelige Nokas-raneren Toska i ei samtid med politisirener og fatale konfrontasjoner med ordensmakta. Når Jaa9 og OnklP gjentar hookets tre første linjer, har de som sagt bytta tur. Det fører til forvirring med tanke på identitetene og karakterene vi forholder oss til i låta, men det understreker også fellesskapet mellom stemmene, og det bidrar på samme tid til å øke ambivalensen i de maske-spillende sjølframstillingene.

I Jaa9 og OnklPs BMF-versjon stikker lydbildet seg ut fordi det er lagt til noen virkelighetslementer som bidrar til å utvikle tekstens sentrale rømningsmotiv. Sirener, våpeneffekter og eksplosjoner er lagt oppå beaten. Dermed skapes en politijaktscene som vi kjenner igjen fra politi-reality og film. Dette motivet tas opp igjen seinere med tillagt politiradiolyd, flere sirener og et alternativt hook som vi skal komme tilbake til.

Etter hooket har vi sett at de to rapperne etablerer individuelle identiteter. I hooket framstår de imidlertid som kollektiv. De individuelle forskjellene mellom rollene de inntar som Toska og Baardsen, nedtones, mens likhetene mellom dem framheves. Begge har vært tydelig opptatt av sjølframstilling. I sin mindre multimediale samtid kunne Baardsen riktig nok i større grad styre og sikre sitt ettermæle gjennom sitt eget forfatterskap. Med sjangerkunnskap om norske folkeeventyr framstiller han seg sjøl som en snarrådig, morsom og likandes

rømmningseksperter i opposisjon til autoritetene, med fut og politi som sine egne så vel som eventyrheltens fremste motstandere. David Toska er ikke gjenstand for den samme heltedyrkelsen, men han har jobba for å bygge opp noen av de samme forståelsesrammene. Toskas iscenesettelse av seg sjøl i fengslingsmøtet, og seinere under rettsaken om NOKAS-ranet, blei et mediefenomen, og medienes allusjoner til norsk folkelighet og norske eventyrhelte kompliserer utvilsomt bildet av en kald og beregnende vinningsforbryter. Jaa9 og OnkLP setter disse to karakterene i dialog med hverandre. I og med at de bygger sin rammefortelling fra et felles perspektiv, kan vi også si at de setter dem inn i en dialogisk konstruert monolog som framføres av et samstemt lyrisk vi. Lytteren blir uansett dratt med i ei rømningshistorie der det er lett å ta (eventyr-) heltens parti og håpe at de sammen skal komme seg unna.

Rømningsmotivet som tekstinnholdet og lydbildet samarbeider om å framheve, kulminerer i låtas avslutning. Sirene- og eksplosjonslydene fra det innledende hooket intensiveres etter andre stofe, og Jaa9 og OnkLP spiller ut en *skit*, det vil si et rap-innslag som låner sine trekk fra humorsjangre og spesielt radiosketsjen. Slike sketsjer har vært flittig brukt av Jaa9 & OnkLP helt siden Dirty Oppland-dagene. De kan fungere på flere nivåer, men de bidrar først og fremst til å introdusere eller aksentuere gruppas identitet(er) og karakter(er), samtidig som de er med på å plassere dem innenfor et norsk rapmiljø, som på denne tiden var veletablert og tydelig avgrensa. På rapalbum dukker slike småsketsjer i form av monologer eller dialoger ofte opp som låtintroer eller mellomspill. Wu-Tang bruker dem for eksempel som små mellomstikk som skiller låtene på *36 Chambers* (Wu-Tang, 1993). At sketsjen er inkorporert i sjølve låta slik Jaa9 og OnkLP gjør det her, er derimot uvanlig. Sketsjen gjengis nedenfor og kommenteres kort før både hooket, som den introduserer, og fobindelsen til resten av låta utdypes:

P: hei hei, Johnny, sving inn til høyre der, se på det skiltet'a.

9: De er jo etter oss ennå jo, det funker jo ikke det.

P: Jo, sving inn til høyre der, der!

9: Ja vi skal jo møte 12'ern i læbben, det det funker ikke.

P: joo, jo det gjør det
9: åååh, ja, åkei da.

Med denne lille sketsjen introduserer Jaa9 og OnklP ei vending i bokstavelig forstand, det vil si en sving inn til høyre som de forhandler fram etter en innskytelse fra P ved synet av et veiskilt. Det avsluttende hooket avslører hva slags skilt det er snakk om:

1. P: Hei, jeg tar en big mac, 9: og jeg en quarter-pounder,
2. P: en big tasty, 9: og gjør den dobbel,
3. P: stor milkshake, 9: med ekstra påmmfri.
4. P: Når vi svinger inn på macern gjør vi det på ordentlig!
5. 9: Jeg tar en big mac, P: en quarter-pounder,
6. 9: en big tasty. P: Hei, gjør en dobbel,
7. 9: sjokolademilkshake, P: og ekstra påmmfri.
8. P: Når vi svinger inn på macern gjør vi det på ordentlig!

Ordet vers har sitt etymologiske opphav i latin *versus*, som henspiller på plogens vending. Her kan vi snakke om vendinger på flere plan. I hookets første vers forstår vi at rapperne har søkt tilflukt på McDonalds, som blir en synekdoke for gatemat, amerikansk kultur og folkelighet. Med et overraskende grep svinger altså Jaa9 og OnklP i bokstavelig forstand av veien de kjører på i sin flukt fra politiet, samtidig som de kommuniserer ei vending i overført og mer overordna betydning. Gjennom ei høyst uhøytidelig og humoristisk sjølfremstilling motsier de tøffe sjølhevdingen i tidligere strofer. Dermed harselerer de også med hip-hopens gangsterdiskurs, men de fastholder samtidig den opposisjonelle autoritetsinnstillinga. Det er ordensmakta som taper i jakta på den mytebelagte, fiktive gangsterhelten; den ambivalente, antiautoritære helteskikkelsen består. Vi vendes bort fra de hiphopkontekstuelle tekstkjedene, og det lyriske jeget vender seg innover mot en kjerne i det som kan ses som en allegorisk metatekstuell kommentar. Når Jaa9 og OnklP spiser «junk-food», eller gjør søppel, gjør de det «på ordentlig» (hooket, l. 8). De går inn i de rap- og BMF-kontekstuelle tekstkjedene, samtidig som de ironiserer over dem, «på ordentlig».

I og med sketsjen og det avsluttende hooket tillegges både det innledende rømningsmotivet i det første hooket og låta som helhet en ambivalens som spiller realityrappens hardhet og gangstertematikk opp mot hverdagens trivialiteter i en annen virkelighet. Vi oppholder oss et sted mellom realisme og fiksjon hvor det ironiserende siste hooket på den ene sida rammer både raptradisjonen og BMF-føljetongens hustler-trope i generell forstand og de to strofenes romantisering av lovbrytere i mer spesifikk forstand. På den andre sida kan den ironiserende pendlinga mellom fiksjon og virkelighet sies å støtte opp under et folkelig opprør som nedtoner, men likevel opprettholder det lovløse idealet. Det vi sitter igjen med er ei holdning som handler om å gjøre ting på egne premisser.

Når de sjølhevdende strofene knyttes sammen til en felles narrativ som kulminerer i dialogsekvensen og det alternative hooket, oppviser låta ei tidsmessig utvikling som skiller den fra de mer tradisjonsbundne, BMF-lojale uttrykkene vi ellers finner i remiksføljetongen. Fluktmotivet forbinder de to strofenes tilsynelatende separate sjølframstillinger i et felles prosjekt: å lage låter (sammen med 12'ern i labben og de øvrige samarbeidspartnerne som ropes ut) og, mer generelt, å henge sammen (også på macern). Her er det 9&P mot verden, eller Toska og Baardsen mot systemet. De har funnet sitt sted som outsiders, og dyrker denne posisjonen. Derfra kan de melde det de vil. Slik sett forblir utsigelsesposisjonen raptradisjonell, men den utfordrer samtidig det tradisjonelle innholdet i forbindelsene mellom autentisitet og gangsterdiskurs, og dermed mellom hardhet og hiphop.

Vi er, men vi er også slett ikke

Som vi har sett, er den lovløse og outsideren beslekta troper i rapsjangeren. De er velkjente utsigelsesposisjoner som er dyrka fram og knytta til hiphopkulturens opprørselement. Dermed innfrir de også noe av det som forventes i og av raplyrikken og raplyrikeren. I tradisjonen etter Rose (2004) er dette for mange ei

forventning om svart opprør, hvor rapperoutsideren framstår som sint på samfunnet, gjerne med overdreven machismo. Hos Jaa9 & OnklP gestaltes og utvikles disse posisjonene i spennet mellom samtidige bånd til tradisjon og fornyelse. Vi har først sett hvordan de kombinerer outlawtropa med fiksjonalisering av lokal virkelighet. Dette følger i stor grad den kjente modellen for kulturuttrykks utbredelse som både Dyndahl, Sandve og andre har påpekt gjennom lokal reterritorialisering. Samtidig ser vi at det er de interne spillereglene i rapkollektivet og rapduoen som danner rammene for artistene vel så mye som raptradisjonen. I lesninga av BMF-remiksen ser vi hvordan denne rapperposisjonen snus på hodet og reflekterer et opprør mot raptradisjonens normer i det som kan karakteriseres som ei brytningstid for rapsjangeren både her hjemme og internasjonalt. I 9&Ps låter ser vi både de samtidige båndene til det generelle og det spesielle og en mer eksplosiv drakamp mellom raplyriske tradisjoner og bruddet med den.

Hvor utenfor disse to, og de øvrige artistene i utvalget, er, kan naturligvis diskuteres. I et klasseperspektiv er det aktuelt å påpeke at alle rapperne i utvalget er unge, hvite menn, som nettopp derfor har ei grunnleggende utfordring knytta til å framstå som utenfor (det privilegerte) fellesskapet. Noe av spenninga ligger nettopp i forholdet mellom outsiderperspektivet og fraværet av de faktorene som gjør at (svart amerikansk) rap som regel blir oppfatta som talerør for marginaliserte samfunnsgrupper, og det er i akkurat dette landskapet 9&Ps BMF-remiks rammer. Den tematiserer ektehetsdiskursen uten å ty til legitimeringsstrategier. Den handler ikke (bare) om å vise hvor hard man er, men også om å mjuke opp hiphopens ideal og grenser.

Det er viktig å påpeke at blant avhandlingsutvalgets artister og låter, er 9&P de som i størst grad forholder seg til hiphopens opprinnelse både i form og innhold. De tjener derfor også som eksempel på hvor og hvordan rappens autentisitetsprinsipper utfordres på en overskridende måte, hvordan rap-idealene forskyves

til å omfatte en vilje og evne til eksperimentering og utvidelse, og hvordan det å rappe om hiphopens begrensede virkelighet har sluttet å være en tilstrekkelig strategi.

I den tilsynelatende impulsive svingturen innom McDonalds kulminerer ikke bare 9&Ps remiks eller remiksføljetongen som sådan, men også deres og vår behandling av den lovløse og utenforskapen. Vi har sett sammenblandinga av realitetsorienterte og fiksjonaliserte og fiksjonaliserende sjølfrepresentasjoner gjennom signifyingstrategier i dialog med en hiphopkulturell sensitivitet til lokal forankring og ferdighetsaspektet ved autentisitetsskravet, men i det korte alternative hooket slås det bein under denne representasjonsstrategien. 9&P har gått fra å representere en absolutt tilhørighet til en form for knallhard hiphop-kultur, et hardtslående outsiderideal og lokal identitet, til å ironisere over de samme posisjonene. De finner en vei ut av det ofte sjølhøytidelige representasjonshysteriet som de finner både seg sjøl og sine norske rapkollegaer i.

Dirty Oppland, og seinere Jaa9 & OnklP, kombinerer de realistiske og dokumentariske lydlandskapene som Danielsen finner hos Public Enemy og Tungtvann. I tillegg kombineres disse med fiksjonaliserende lydlandskaper gjennom sketsj-formen. I «De villeste kara i vesten» kuttet det inn samples fra westernfilm-sjangeren i en form for mytologiserende og visuell signifying. Radioversjonen av «Hvem faen» innledes av et dokumentarisk lydklipp. I BMF skjer begge deler. Sirenene og skuddvekslingene som dominerer lydbildet kan forstås som både realistiske og fiksjonelle. På denne måten ser vi at det er en gjennomgripende forhandling mellom fiksjon og virkelighet i låta og dens utforskning av rapperen. I forbindelse med rappens signifyingstrategier, som Danielsen (2008b) beskriver som samtidig repetisjon og revisjon, har vi sett hvordan Jaa9 & OnklP helt fra Dirty Oppland tiden tar i bruk retoriske grep for å skape sitt fiksjonaliserte bondeunivers. I BMF-remiksen ser vi en litt annen bruk av signifying. Her er det ikke snakk om en sedvanlig hiphop-kulturell repetisjon

med entydig representasjon. Dette er snarere repetisjon eller representasjon med ei god klype av det signifiertes motsetning: Vi er, men vi er også slett ikke.

Det som utvannes er sjangerens ensrettethet. Det er ikke lenger behov for å knytte like tette forbindelser til en kollektiv (subkulturell) rapperpersonlighet som sjangertypisk gestalter sosialt opprør, machokultur og lokal identitet. 9&P er fremdeles (som) Billy the Kid, David Toska og Gjest Baardsen, men de er også, og dette er det vesentlige, i større grad *ikke* det. Her ser vi nettopp hvordan rapsjangeren utvikles mot noe mer personlig, mindre stereotypisk, gjennom en forhandling mellom tradisjonen og det nye, mellom det generelle (forstått som raptradisjonen) og det spesielle (forstått som noe mer personlig, singulært). I disse reforhandlingene av rapsjangerens grenser knyttes det an til i rap-sammenheng uvanlige kommunikasjonskjeder, som vi i andre sammenhenger kan se på som et mer generelt litterært, eller kunstnerlig, uttrykks- og følelsesregister. Om dette også kan sies å dreie seg om ei vending mot en sentrallyrisk tematikk, skal vi se nærmere på i de kommende analysekapitlene.

KAPITTEL 5: Lars Vaular

Lars Vaular er blant de mest kjente rapperne vi har i Norge. Siden solodebuten i 2007 har han opparbeidet seg en posisjon som vår fremste rapinnovatør, og tekstene hans har blitt hyllet av både anmelderiet og forleggeriet. Han har vunnet dialektprisen til Norsk målungdom (i 2010), tre Spellemann-priser, to i klassen hiphop (i 2010 og 2011) og en i klassen tekstforfatter (i 2011), samt Edvardprisen i TONOs priskategori for tekst til musikk (i 2012). Den siste fikk han, i likhet med to av sine Spellemenn, for albumet *Du betyr meg* (Vaular, 2011). Tre av tekstene fra det samme albumet er dessuten med i forlaget Kolons skjønnlitterære antologi fra 2012, *Gruppe 12* (Nygård, 2012).

De to Vaular-låtene vi skal fokusere på i dette kapitlet, er fra den andre utgivelsen i Vaulars ambisiøse og kritikerroste 2015-prosjekt, som helt fra første utgivelse ble lansert som tre minialbum med seks låter hver. *666 ALT* kom i februar 2015, i mai samme år kom *666 GIR*, og i november kom *666 MENING*. Med det siste albumet oppsto altså en semantisk helhet – ALT GIR MENING – som kommuniserer sammenhengen mellom trilogiens utgivelser og slik sett understreker verkets helhet og meningsfylde. Når det gjelder tittelen for øvrig, må det tilføyes at den foranstilte tallrekka også står for noe mer enn ei prosaisk oppregning av trilogiens tre ganger seks låter. *666* henviser på samme tid til dyret i Åpenbaringen. De valgte låtene fra *666 GIR* har titlene «Runaway deathcar» og «Det ordnar seg for pappa». Begge knytter an til gjennomgående tema i Vaulars tekstunivers. Kort sagt dreier de seg dels om barndom og ungdom i Bergen, dels

om tilhørighet i et musikkmiljø som vokste seg sterkt gjennom det første tiåret av 2000-tallet og bana veien for ei bølge med norsk Bergens-rap.

For å belyse tematiske sammenhenger som de to GIR-låtene inngår i, skal vi begynne med en gjennomgang av Vaulars musikalske karriere og trilogien som låtene er henta fra. Deretter følger ei analyserekke som begynner med «Runaway deathcar», fortsetter med «Det ordnar seg for pappa» og ender i en tematisk beslekta låt, «V'ikkje være i din verden», av A-lagets Store P, som representerer det samme plateselskapet og den samme gjengen som Vaular (NMG/G-huset). Analysene av de to Vaular-låtene understreker sammenhenger som skaper tematisk og musikalsk utvikling og dynamikk i spillet mellom dem, mens analysen av Store Ps låt legger et sammenlignende grunnlag for å diskutere subjektposisjonene vi møter i Vaulars tekstunivers, særlig i forbindelse med forestillinger om geniet, barnet og forholdet mellom far og barn. Spørsmålene som reises er om NMG-rappernes suverene rapperposisjoner kan forstås i lys av ei romantisk kunstoppfatning, og om originalitetsforestillinger innenfor rap i mer generell forstand kan sies å korrespondere med moderne oppfatninger av romantikken og den romantiske dikteren. Disse spørsmålene diskuteres i kapitlets avsluttende del.

Vaular 2003—2015

Vaulars rapkarriere begynte i Freakshow, en hovedsakelig Bergens-basert gjeng med rappere og DJ-er, manager og arrangør.²⁵ Gruppen platedebuterte høsten

²⁵ I *Rockipedia* er den sammensatte gruppa presentert på følgende måte: «norsk-irakisk-italienske Petter "Young Leeroy" Beyer fra Melkeplassen/Landås, f. 03.03.83, norsk-gambiske Ali Mikael "Ali Kazaam" Tamba Larsen fra Stavanger/Løvstakken, f. 01.05.82, Lars "Stiquo/Lysluggen" Nesheim Vaular fra Åsane, f. 20.09.84, norsk-argentinske Fernando "Manu/Tier'n" Manuel López fra Oslo, f. 22.10.83, norsk-sørafrikanske Anand "Mowgli" Chetty fra Loddefjord, Even Eriksen "DJ Leven" Ytre-Arne fra Landås, f. 20.10.83, John Olav Nilsen fra Loddefjord, f. 20.12.82, og norsk-bosniske Leo Ajkic, f. 21.11.83, fra Løvstakken». (Holen, udatert).

2003 og ga året etter ut *We are the Champions Mixtape* (Freakshow, 2004). Dette albumet fikk mye oppmerksomhet, og gruppa blei kåra til årets nykommer på Norwegian Hip Hop Awards samme år. Da gruppa etter kort tid blei oppløst, fortsatte to av medlemmene som Freakshow, mens Fernando Manuel Lopez og Lars Vaular danna duoen Tier'n & Lars. Før denne duoen ble oppløst i 2006, slapp de to mikstaper og utga et offisielt debutalbum, *Kulturclash* (Tier'n & Lars, 2006), som også ble deres siste. (Holen, udatert.)

Flere av medlemmene fra den tidligere Freakshow-gjengen har vært viktige samarbeidspartnere gjennom hele Vaulars karriere. Noen av dem er sentrale i det kompisstarta plateselskapet NMG, som utgjør en paraply for det bergenske hiphopmiljøet og er et av de mest toneangivende selskapene for utgivelse og promotering av norskspråklig rapmusikk. Selskapet inkluderer de tidligere Freakshow-medlemmene Leo Ajkic og Petter Beyer og har flere av de mest eksponerte rapperne i landet i stallen ved siden av Vaular sjøl.²⁶ Norskspråklige Bergens-rockere og visepunkere som Fjorden Baby! og John Olav Nilsen og Gjengen assosieres dessuten med det samme miljøet gjennom musikalsk samarbeid og offentlig anerkjennelse (shout-outs). Felles for mange av artistene i disse gruppene er oppveksten i bydeler utenfor Bergen sentrum, spesielt Loddefjord, som ligger i bydelen Laksevåg.

Lars Vaulars solokarriere skjøt fart i 2009 med radiohiten «Solbriller på», en låt som baserer seg på et loopa surfrock-riff, et enda mer rockete hook med en røff, skrikende og insisterende (gjeste)vokal og noen friske synth-soloer. Mens tidligere låter fra duoen Tier'n & Lars og solodebuten *La hat – et nytt dagslys* (Vaular, 2007) kan sorteres innenfor etablerte rapprammer, er en karakteristisk

²⁶ NMG-artister som Dårlig Vane, Kamelen (tidligere Slim Kamel), Sushi x Kobe (og Kobes soloprojekt under artistnavnet Emir), King Skurk One, Jonas V, Petter Beyer og Mats Dawg har hatt betydelig gjennomslagskraft i det norske rapmiljøet. Selskapet signerer og promoterer stadig nye bergenske artister og er en viktig årsak til at Bergens rapmiljø anses for å være det mest vitale i Norge.

lek med musikalske sjangre i gang på albumet *D'e glede* (Vaular, 2009), hvor «Solbriller på» inngår. Fra da av har Vaular framstått som en grensesprenger i norsk hiphop, først og fremst fordi han har vært sjangeroverskridende, ikke minst i sin tidvis sprikende musikalske stil. Han eksperimenterer med pitch og tempo; han bruker den rekkevidden han har i stemmen, fra falsett til bass; refrengene er ofte sunget, ikke punchlineorienterte hiphophooks; og strofene kan ha innslag av sungne verselinjer. Grunnstrukturen i Vaulars musikk tilhører likevel rap.

Sjangerleken blei fulgt opp i 2010 med en tung houseproduksjon i «Rett opp og ned» fra albumet *Helt om natten, helt om dagen*, og i 2011 med singlene «Fett» og «Blås»/ «Hjertet dunker» og albumet *Du betyr meg*. Ifølge musikkviteren Sandve spenner de musikalske impulsene fra «synth-pop elements ('Supernaiv') via house ('Fett') and trip-hop ('Tåken') to new jack swing ('Blås', 'Hjertet dunker') and jazz-influenced hip hop ('I min leilighet')» (Sandve, 2014, s. 172). I forlengelsen av denne karakteristikken peker hun dessuten på to låter som tilfører en indie-rock-sensibilitet gjennom melodiske, sungne linjer og tekster som peker mot en mer introvert og emosjonell klang enn det vi vanligvis forbinder med rap (Sandve, 2014, s. 173). Låtene hun refererer til, er «Hundre sanger» og «Som i en siste dans», begge på *Du betyr meg*, med gjesteopptredener av henholdsvis Wang (fra Fjorden baby!) og John Olav Nilsen (fra Jon Olav Nilsen og Gjengen, seinere Jon Olav Nilsen & Nordsjøen). I seinere Vaular-produksjoner, som albumet *1001 Hjem* fra 2013 og *666*-trilogien fra 2015, har både rocken og den elektroniske dansemusikken framtreddende posisjoner. Når Sandve (2014, s. 175) oppsummerer sin analyse av produksjonene fra 2011 med å påpeke at Vaular «consciously seeks to push genre boundaries through stylistic heterogeneity», er det altså et poeng som er like gyldig for de seinere utgivelsene.

1001 Hjem er et multimedialt konseptalbum med låttekster som kretser rundt barndommens og ungdommens Bergen, og en tilhørende nettportal med prosatekster om oppvekstens møter med fotball og hiphop. Disse tekstene er

skrevet av Vaular sjøl, Olve Osland og personer fra kompisbandet Fjorden Baby! Vaular forteller for eksempel om sitt forhold til Wu-Tang Clan, (Teenage Mutant) Ninja Turtles, Leeds United og gatemote da han var 14 år gammel. Nettportalen hadde også andre kontekstualiserende elementer, både visuelle og lydlig, for eksempel musikalske inspirasjonslister og illustrasjoner av steder og karakterer i albumlåtenes tekster. På den ene sida framstår dette som et raust og rikt prosjekt, spesielt fra et interartperspektiv. På den andre sida bidrar det til ei sterk styring av resepsjonen, med (over-) tydelige føringer for hvilke forbindelser lytteren og leseren kan eller bør oppfatte i sitt møte med musikken og tekstene.

Med 666-utgivelsene fra 2015 fortsatte Vaular å utfordre sitt publikum, men den musikalske stilen er mer reindyrka på disse minialbumene enn de var på den mer eklektiske, musikalske miksen fra 2011. *666 ALT* og *666 GIR* lener seg på en oppblåst åttitallsestetikk, både lydlig og visuelt, og vi kan øyne ei linje fra den tekstlig nostalgiske forrige skiva (*1001 Hjem*) til den musikk- og moteorienterte åttitallsnostalgien. På *1001 Hjem* søkte Vaular mot en bestemt plass i tid og rom, det vil si sin egen oppvekst og ungdomstid i Bergen, for å fortelle andres historier. I 666-prosjektet dyrker han individet i stedet for å forsøke å fange en kollektiv tendens.

Tallet som går igjen i tittelen på alle minialbumene i 2015-trilogien, bærer, som tidligere nevnt, oppe en symbolikk knyttet til dyret som stiger opp fra havet i Johannes' åpenbaring. I denne endetidsfortellinga symboliserer dyret en forførende satan, anti-krist eller falsk profet, og de forførte bærer dyrets tall eller merke: «Her gjelder det å ha visdom. La den som har forstand, regne ut dyrets tall! For det er et menneskes tall, og tallet er 666» (Åp.13, 18, Bibelselskapets overs., 2011). Vaular er ikke alene om å spille på den apokalyptiske fortellinga som avslutter Det nye testamentet. I rockens verden er dyret i Åpenbaringen et mye brukt symbol som vi gjenfinner i ulike og til dels oppfinnsomme varianter – på

plateomslag og musikkinstrumenter, på klær og rekvisitter, i tekster og i titler som Iron Maidens «The Number of the Beast» (fra 1982).²⁷

Lars Vaular og hans nærmeste samarbeidskrets benytter dyrets symbol flittig, for eksempel når de betegner seg og sitt musikalske fellesskap i NMG/G-huset som en 666-Gjeng. I denne sammenstillinga spiller bruken av 6-tallet på den visuelle likheten med versalen G, som kan erstattes av eller smelte sammen med tallet 6. Et eksempel på det ser vi i NM666JENG, som står bak nettbutikken «hvor du finner de offisielle klærne og livsstilsproduktene til NMG/G-huset».²⁸ Selskapet og selskapets artister inntar og antar altså mørke, subversive musikalske symboler og identitetsmarkører: De leker med djevelen, og de leker med gangsteridentiteten. Den homofone ordbetydninga – seks/sex – er også velvillig behandla i NMGs hus, ofte i form av en utfordrende og insisterende seksualitet, både tekstlig, musikalsk og i visuelle markører.

Med et samlet anmelderi i ryggen har vi allerede fastslått at sound og stil i Vaulars 666-utgivelser roper åttitallsestetikk. På 666 *ALT* er rapperen aggressivt til stede og representerer seg sjøl og sin kompromissløse stil. På 666 *GIR* dyrker han derimot helhjertet det som *ALT*-låten «Nordisk Design» peker fram imot: Lydbildet er åpnere og luftigere, mjukere og mer følsomt. Vaular inviterer oss inn i sin verden, og tekstene uttrykker en retur til et barndoms- og ungdomsrike som både speiler og legger til rette for den iøyne- og iørefallende åttitallsnostalgien.

Vaulars faste live-bassist, Frode Kvinge Flatland, står for produksjonen på fem av seks *GIR*-spor, som bygges sømløst inn i hverandre uten klare overganger som skille mellom låtene. Den siste beaten er signert Thomas Eriksen, som har samarbeidet med Vaular siden albumet *Helt om natten, helt om dagen* (2010). Med sin popsensibilitet har han vært med på å prege Vaulars musikalske uttrykk, som

²⁷ For en rekke andre eksempler se http://www.av1611.org/666/rock_666.html

²⁸ <http://www.nm666jeng.no/pages/om-oss>

samarbeidspartner på singler som «Rett opp og ned» og «Nonsens», og, kanskje aller viktigst, som produsent for nesten hele *Du betyr meg* (2011), som var Vaulars store gjennombrudd. Flatlands produksjon skiller seg vesentlig fra Eriksens på grunn av et mer reindyrka sound- og referanseapparat som kanskje signaliserer et skifte i Vaulars karriere. Når det er sagt, må det også påpekes at heller ikke Eriksens GIR-låt, «Stilen», skiller seg vesentlig ut på denne særdeles koherente skiva.

Hos artisten Lars Vaular finner vi ei spenning som er signalisert i denne gjennomgangen av musikken hans. På den ene sida framstår han som en sjølhevdende, sjølsikker og tidvis brautende rapper som er opptatt av å være autonom, unik, kompromissløs og egenrådig. På den andre sida møter vi gjennom flere av hans raplyriske tekster et sårere og mer ydmykt jeg som søker bekræftelse der den kan finnes: i gjengen, familien, barndommen og den medieformidla oppfattelsen av hvem han er og hva han gjør. På *666 GIR* er det, som vi skal se i analysene av «Runaway deathcar» og «Det ordnar seg for pappa», den siste av disse to sidene som er mest framtrædende.

«Runaway deathcar»

«Runaway deathcar» er den første av *GIR*-albumets seks låter; «Det ordnar seg for pappa» er den andre. Tekstlig sett går de over i hverandre gjennom et sitat. I transkripsjonen nedenfor er dette sitatet gjengitt som en outro for den første låta, men vi skal etter hvert se at det like gjerne kan oppfattes som en intro til den andre. For å signalisere denne muligheten er OUTRO satt i skarpe klammer på slutten av den låta vi skal konsentrere oss om i første omgang.

«Runaway deathcar» er en raplåt med tradisjonell oppbygning: hook (x2) – strofe – hook – strofe – hook (x2). Nedenfor er hooket gjengitt i sin helhet bare første gangen det kommer inn. Verselinjene i hook og strofer er nummerert, og transkripsjonen følger de retningslinjene jeg har gjort rede for i kapittel 3.

Runaway deathcar

Hook

1. Og vår naturlige usikkerhet den spiser seg
2. helt inntil det innerste av meg.
3. Og livet starter med en kjærlighet, helt
4. fri fra betingelser, betingelser. [x2]

Strofe 1

1. Run away, run away innimellom,
2. innimellom smauene, over hauen og inn i skauen.
3. Der ingen kan ta oss, ingen får skade oss. Ka då, ka så,
4. ka då, ka no?
5. Kor lang tid tar det før et barn som har gått seg vill blir til en villmann?
6. Imellom lediggang og stillstand.
7. Kor lang tid tar det før en bilbrann tar og vokser til en bybrann?
8. Tomme bokser lager lyder mens de voksne bare lyger.
9. Ka skjedde den natten ved ferjeleiet?
10. Er det som katten på evig ferie i Sverige?
11. Alt kan kanskje bortforklares selv om det neppe blir bedre,
12. for alt kan ikkje repareres.

Hook

Strofe 2

1. Run away, run away inn i møljen,
2. innimellom bølgene på gølvvet, innimellom følgene av helgen,
3. innimellom svelger vi detaljer, innimellom velger vår selektive hukom-
4. melse å overstyre, heller det enn å innrømme at,
5. at vi e svar skyldig til tusen.
6. Koffor bevegde de buskene seg så grådig utenfor huset?
7. Og koffor sa bare to ifra, koffor kom bare en på banen?
8. Og koffor e ingen av de to her no til å kunne gi meg et forbannede svar?
9. Eg kan tilgi, og du kan si håpet mitt hoppet ut brystet.
10. Det var det siste eg husket med visshet og flinten i lighteren gnistret.

Hook x2

Outro

Some people use God as their higher power, you know as far as they going to church but. I use my kids as my higher power and I know if I'm not there for them they gon' turn out like I did. So, I just do my best to be the best person I can and hopefully things will work out."

Tittelen

Låtas engelskspråklige tittel, «Runaway deathcar», er rik på konnotasjoner. Det første leddet, altså adjektivet «runaway», kan betegne noe som er ute av kontroll, for eksempel et dyr, eller et kjøretøy, mens substantivet en «runaway» også kan stå for en som er på rømmen. Denne siste betydninga reaksentueres gjennom en verbfrase i presens, eller muligens imperativ, som gjentas i innledninga til både første og andre strofe: «Run away, run away», som kan oversettes med både løp/løper bort eller avgårde og røm/rømmer.

I barne- og ungdomslitteraturen er den ufrivillige eller frivillige rømlingen en velkjent figur, og flukt er et like velkjent tema. Mark Twains Tom Sawyer og Huckleberry Finn er nært forbundne eksempler, J. D. Salingers Holden Caulfield er et annet, og J. M. Barries Peter Pan er den evige «runaway» som også klarer å unnfly fysiske lover. Ofte vender rømlingen hjem, gjennom barnelitteraturens velkjente og trygge struktur: hjem—reise—hjem. Dorothys ufrivillige reise til Oz ender for eksempel i trygge omgivelser hjemme i Kansas, og det viser seg at hele reisa har vært en fantasi. På lignende vis er et drømmemotiv ramma for Alice i Wonderlands eventyr, hvor reise og flukt også er nært forbundet. Hos Roald Dahl finner vi derimot flere eksempler på at flukt er selve løsninga. Mathilda må rømme fra, eller jage vekk, både foreldre og rektor. Sophie blir først en ufrivillig rømling når SVK (Store Vennlige Kjempe) tar henne med fra barnehjemmet i London, mens den andre flukten, bort fra barne-etende kjemper, blir et velorkestret triumftog hvor barnets fantasi og mot redder verden og skaper tryggere hjem for alle barn. Flukten i Vaulars tekst skal vi komme tilbake til, både i analysen av tekstens framstilling av barndom og forholdet mellom far og barn, og i kapittelets avslutning, hvor tekstens forestillinger om barn og barndom diskuteres i lys av ei romantisk kunstoppfatning.

Hva tittelens andre ledd står for, er ikke like opplagt. Uttrykket «runaway train» er en nærliggende assosiasjon som bidrar til å understreke dramatikken. I den

prisbelønte filmen med samme tittel (fra 1986) er to straffedømte fanger på rømmen fra et brutalt fengsel i et godstog uten fører og bremses. I en musikkvideo til balladen «Runaway Train» av Soul Asylum (1993) ligger dramatikken i det store antallet barn og ungdom som hvert år forsvinner fra USAs gater på uforklarlig vis. Det er ikke mulig å fastslå om Vaulars tittel henspiller på det samme; betegnelsen «deathcar» blir ikke gjentatt eller utdypet i teksten, men den gjenfinnes kanskje i spørsmål som beskriver barnets uskyldstap og mulige utvikling – fra et barn som har gått seg vill til en villmann (strofe 1, l. 5), fra en bilbrann til en bybrann (l. 7). Vi skjønner i alle fall at tekstens jeg bekymrer seg for noe eller noen som er ute av kontroll. I tekstens livsløpsmotiv kan vi også ane en bevegelse mot døden. Den er ikke eksplisitt; det er snarere snakk om en voksende følelse av katastrofe, men med den dramatiske tittelen in mente kan vi kanskje si at usikkerhet og bekymring eskaleres til en frykt for at et barn på ville veier skal ende opp som en «deathcar».

Hooket og strofene

Det er teksten og stemma som dominerer i «Runaway deathcar». Beaten er naken med en lett elektrisk bassloop i bunnen, og takta er forholdsvis treig, slik at tekstlinjene får god plass. Hooket kommer inn som platas første vokalspor og setter stemninga for låta og minialbumet. De to innledende linjene allmenngjør en iboende tvil – «vår naturlige usikkerhet» – som nager tekstens lyriske jeg «inn til det innerste». I hookets resterende verselinjer (l. 3 og 4) vendes blikket bakover mot en ideell eller idyllisert livsbegynnelse, hvor barnet er omgitt av betingelsesløs kjærlighet. Den voksnes usikkerhet og kjærligheten til barnet aksentueres gjennom interne rim – *inntil det innerste* (l. 2), *kjærlighet – helt* (l. 3) og repetisjon av *betingelser* (l. 4), og denne vekslinga mellom den voksnes og barnets livsverden fortsetter som en bærende struktur gjennom hele teksten.

I de to strofene akkompagneres stemma til Vaular av en melodisk synthlinje, men skarptromme eller andre trommer, som vanligvis er rapperens fremste rim-strukturerende element, finnes ikke, og rimtettheten varierer mye. Dette er ikke punchlinedrevet enderimsrap. Enderimet dukker først opp halvveis inne i den første strofa, med villmann/stillstand i linje 5 og 6 og bybrann i linje 7. Vaulars flow varierer også mellom å være melodisk syngende og mer stakkato rim-aksentuierende. Han kombinerer med andre ord det Krims (2000) omtaler som «effusive styles», og da særlig «speech-effusive», med «sung style» (se f.eks Krims, 2000, s. 50–52).

De første verselinjene tar oss med inn i et rike hvor barn på rømmen fra imaginære farer flykter innimellom (Bergens-) «smauene over hauen og inn i skauen». Som i hooket er disse linjene drevet av interne rim:

1. Run away, run away innimellom,
2. innimellom smauene, over hauen og inn i skauen.
3. Der ingen kan ta oss, ingen får skade oss. Ka då, ka så,
4. ka då, ka no?

Først er det gjentakelsene av *run away* og *innimellom* som driver låta og binder sammen versene (l. 1 og 2). Dernest er teksten i den andre linja bygd opp rundt diftongen au i *smau-hau -skau*. Den tredje linja er et mer vanlig todelt vers, hvor *ingen* og *oss* representerer det interne bokstavrimet (og gjentakelsen). Den fjerde linja er igjen gjentakende med sterke forbindelser til den foregående: Spørsmålet *Ka då* settes først opp mot spørsmålet *ka så* og deretter mot spørsmålet *ka no*. Slik oppstår det en semantisk forskjell mellom spørsmålsstillingene. Den første kan leses som tvilsorientert: Hva kunne (egentlig) skje, og hva slags betydning kunne det (vel) ha? Spørsmålstilling nummer to er tids- og konsekvensorientert: Hva skjedde da, og hva slags konsekvenser har det nå?

Fjerde linje avsluttes før det andre taktslaget, og spørsmålene blir hengende i lufta, mens vi føres bort fra den barnlige leken og stemma og inn i fire linjer med vage referanser til barndomsopplevelser som synes å ligge til grunn for tekstens

sentrale spørsmål: Hvor lang tid tar det før et barn «som har gått seg vill blir til en villmann / imellom lediggang og stillstand» (l. 5–7), eller «før en bilbrann tar og vokser til en bybrann» (l. 7), altså hvor lang tid tar det før mer og mindre uskyldige enkelthendinger vokser til noe som er ute av kontroll og kan få katastrofale følger. I de neste linjene er vi igjen tilbake i barndommen, nå gjennom vagt angitte, nærmest drømmeaktige bruddstykker fra noen andre barndomsminner (l. 8–10), og så avsluttes strofa med to konkluderende vers som vi skal se nærmere på.

På slutten av første strofe vedgår tekstens reflekterende jeg at det som har skjedd med, eller for, et barn, eller gjort av et barn som har gått seg vill og senere blir til en villmann, kanskje kan bortforklares (l. 11), men han mener at det neppe blir bedre av den grunn, for «alt kan ikkje repareres» (l. 12). I denne siste verselinja snur Vaular om på et velkjent sitat fra Joachim Nielsen (1964–2000), mest kjent som Jokke. Han er fremdeles rennesteinspoeten over alle i norsk sangtradisjon og ofte nevnt i omtaler av rappere. Sitatet som Vaular motsier, er «alt kan repareres». Det ble først brukt som tittel på et album Jokke og Valentinerne utga i 1986, og deretter på en låt som er med på flere seinere album.²⁹ I denne låtas refreng gjentas det aktuelle sitatet: «Men alt kan repareres / Alt kan repareres / Alt kan repareres.» Med denne nærmest besvergende gjentakelsen oppsummerer Jokke et (sjøl)ironisk blikk på eget rusmisbruk og sin tilværelse for øvrig. Vaulars benektende reformulering er derimot fri for ironi og nærmest fatalistisk i sin konstatering: Hendelser som har satt sine spor i et barn som gikk seg vill, kan kanskje bortforklares, men bortforklaringer gjør ikke saken bedre; skaden som har skjedd, lar seg ikke reparere.

I den første strofas innledende linjer betones den barnlige flukten som lek og fysisk utfoldelse gjennom kjapp og lekende bruk av rimord. Men leken har på

²⁹ «Alt kan repareres» er med på *Et hundeliv* fra 1987, *Spenn!* fra 1995 og *Levende (så lenge det varer)* fra 2009. Det siste albumet er et posthumt utgitt live-opptak fra 1996.

samme tid noen alvorlige undertoner som klinger med fra møtet med den voksnes nagende uro i hooket. Dette Alvoret aksentueres både av låtas tittel og i den neste strofa. Mens det er barna som flykter bort fra byens mylder og inn i skogens frirom i den første strofa, er det ungdommene og de voksne som rømmer i den andre, ikke ut av byen til naturens fred og frihet, men bort fra seg sjøl og, først, inn i festlivets mølje, så inn i løgn og fortrenkning. I disse verselinjene (strofe 2, 1–5) stiger en nostalgisk Vaular midlertidig til side for en betrakter og kritiker som hevder at vi gjemmer oss i mengden, rømmer inn i festrusen og vekk fra følgene av den, fortrenger detaljer og jeger for oss sjøl og andre i stedet for å ta ansvar og innrømme vår egen utilstrekkelighet. Denne refsende stemmen fortsetter å klinge gjennom i de neste verselinjenes antydende beskrivelser av det som trolig er et skremmende barndomsminne og en opplevelse av svik (strofe 2, l. 6–10).

Stikk i strid med den outsidersympatiserende, moralitetskritiske posisjonen han er kjent for å forfekte, framstår Vaular i denne strofa som en bebreidende moralist: Voksne mennesker skal ikke juge, ikke pynte på sannheter og bortforklare vansker, ikke løpe fra sitt ansvar, men stille opp, vedkjenne seg sine feilsteg og, ikke minst, ta barnet på alvor. Her kan det virke som fatalismen fra første strofe slipper taket, for kanskje kan korrumperingen av barnesinnet unngås hvis vi klarer å ta usikkerheten, barnet og de vanskelige spørsmålene på alvor. Med et siste drømmeaktig glimt inn i barndommen eller ungdommen er vi imidlertid tilbake i det fatale: Håpet blei borte; det hoppa ut av brystet (l. 9) da «flinten i lighteren gnistret» (l. 10).

Den siste strofa slutter altså i antydninga om en fatal utgang. Den kan kanskje kobles sammen med et tidligere hint om en bilbrann i den første strofas spørsmål om hvor lang tid det tar før den vokser til en bybrann (l. 7), men den kan også forstås som ei antydning om et mer allment uskyldstap i overgangen mellom barn og ungdom. Vaular avslutter slik sett jakten på uskyldstapet i en ungdommelig eksperimentering der lighteren fungerer som bilde på øyeblikket da det naive,

uiformerte håpet må vike for erkjennelsen av livets hardere realiteter. En slik forståelse forsterker oppfatninga av at barnet settes opp som et naturlig ideal, og som ei motsetning til den korrumperte voksne.

«Runaway deathcar» er imidlertid en låt der tittelen, teksten og musikken — eller den musikalske framføringa — sender til dels motstridende signaler. Tittelen er dramatisk og illevarslende med sin antydning om noe livstruende som er ute av kontroll, og teksten veksler mellom fragmenterte glimt inn i noen vage og nærmest drømmeaktig framstilte barndomshendelser på den ene sida og refleksjoner rundt mulige konsekvenser av dem på den andre, altså antydninger om hendelser som kan ha ført et barn ut på ville veier. Glimtene inn i barndommen framstår dermed dels som minner om noe lett og lekende, og dels som minner om noe uforståelig, vondt og vanskelig. Refleksjonene framsettes først og fremst som spørsmål, og disse målbærer en voksen persons uro, kanskje for sitt eget barn og det ansvaret som følger med foreldrerollen. Teksten bærer altså oppe en uro for at noe kan gå helt galt. Denne uroen eskaleres når vi fortolker den i lys av låtas tittel, men den aksentueres ikke av beaten. Lydbildet i «Runaway deathcar» er verken voldsomt eller dramatisk; låta framføres tvert om som en harmoniserende poplåt, der det er lettheten, den barnlige leken og uskylden – eller kanskje naiviteten – som besynges, ikke uroen eller muligheten for ei dramatisk utvikling.

I de to siste verselinjene intensiveres tempoet og trykket i Vaulars flow, og teksten oppleves som noe mer dramatisk og akutt med sin antydning om en tragisk utgang. Her får vi også ei markant utvikling i beaten, men denne utviklinga reflekterer ikke tekstens illevarslende antydning. Beatens brudd er snarere en musikalsk variant av en lykkelig slutt. Trommene er ikke bundet i en fast struktur, men frigjorte i det de orienterer seg oppover i lydregisteret og speiler de harmoniserende andrestemmene. Den musikalske utviklinga er altså forløsende og positiv snarere enn dramatisk og illevarslende. Slik sett signaliserer den på kontrapunktisk vis håp og glede, kanskje til og med lykke.

Den sampla teksten som etterfølger den siste repetisjonen av hooket, peker i samme retning:

Some people use God as their high power, you know as far as they go in church [...]. I use my kids as my high power and I know if I'm not there for them they gon' turn out like I did. So, I just do my best and be the best person I can and hopefully things will work out.

Hvor dette sampelet er fra, eller hvem det er som uttaler seg, får vi ikke vite. Kanskje er det heller ikke så viktig. Vi kan uansett fastslå at det er en far som uttaler seg, og det han uttaler seg om, er forholdet til sine barn. Dem setter han i Guds sted som sine høyere makter; han forguder med andre ord sine barn. Og så lenge han er der for dem og gjør sitt beste, håper han alt vil gå bra.

«Etter at Vaular ble far, har det sentimentale langt på vei forsvunnet ut av musikken hans. Barndommen ligger ikke lenger badet i et litt trist og mytisk lys», skrev Marius Emmanuelsen (2015) i Dagbladets versspalte i juni 2015.³⁰ Påstanden hans framstår som en generell karakteristikk av Vaulars musikk etter at han ble far i 2012, men det er singelutgivelsen av «Det ordnar seg for pappa» Emmanuelsen fokuserer på. Med «Runaway deathcar» som innfallsvinkel spør det om generaliseringa holder. Her er sentimentaliteten klart til stede – fra følsomheten og den ubetinga kjærligheten i hooket, via nostalgien hos et reflekterende jeg som fra begynnelsen av den første strofa skuer bakover, til tristessen og engstelsen i beskrivelsen av barnet som kommer galt av sted, og videre til den sampla outroen som samtidig er en intro til det neste sporet.

³⁰ *Vers* er ei ukentlig spalte i *Dagbladet* hvor Marius Emanuelsen, Martin Bjørnersen og Runar Gudnasson veksler på å skrive om populærmusikk. Alle tre skriver om rapmusikk, men med noe ulike hovedinteresser. Emanuelsens bidrag er ofte tematisk og historisk orienterte rapgjennomganger.

Tekstens barn, eller Vaular som barn, er et barn som ikke får vite, og svarene som ikke gis, fører til usikkerhet, også hos en far som forguder sitt eller sine barn.

Usikkerheten som det lyriske jeget føler på, er både allmenn og personlig. Vaular søker som vanlig svar i barndommen, og vi blir med på en antydende søken etter hvor eller når et barn som går seg vill, taper sin uskyld. Men er det nostalgisk orienterte årsakssammenhenger som belyses i denne tekstens hyppige forflytninger mellom glimt av barndomsminner og voksne refleksjoner, eller er det heller en fars følelse av utilstrekkelighet og uro for hva som kan komme til å skje med hans eget barn? Den sømløse overgangen til den neste låta, altså «Det ordnar seg for pappa», støtter opp under den siste lesninga, både av hooket og av «Runaway deathcar» som helhet.

«Det ordnar seg for pappa»

«Det ordnar seg for pappa» blei først utgitt som singel i august 2015. Ifølge et intervju med Lars Vaular på Amnesty Internationals norske nettsider handler den om «en mann som forteller barna sine at det vil gå bra, selv om han kanskje ikke helt våger å tro på det selv» (Strøm 2015). I Lørdagsrevyen samme dag, det vil si i en reportasje fra 18. april 2015, da singelen akkurat var sluppet, fortalte Vaular at mens han skrev teksten, trodde han den handlet om ham selv, som nylig hadde blitt far. Etter hvert innså han at den også var sterkt inspirert av ytringsfrihetsforkjemperen og samvittighetsfangen Raif Badawi, som sitter fengsla i Saudi-Arabia og blir torturert for å ha oppfordret til fri debatt. I reportasjen ser vi klipp fra protestdemonstrasjoner utenfor den Saudi-Arabiske ambassaden i Oslo, hvor Lars Vaular deltar (Lørdagsrevyen, 18.04. 2015).

Da singelen ble sluppet var det likevel ikke samfunnsengasjementet som fikk mest oppmerksomhet; det var heller ikke den nære og allmenne tematikken – sjøl om den både var høyst aktuell for artisten og en viktig del av låtuttrykket. Det som ble flittigst kommentert og diskutert i massemedier og nettfora sommeren og

tidlighøsten 2015, var det ledsagende visuelle uttrykket. Der framviser artisten en sår, men utstudert moderne dans iført åttitallets tennismote og bollesveis — uten ironi. Vaular insisterer i alle fall sjøl på at uttrykket, som ville ha passet perfekt inn i Birgitte Sandves kjønns- og rap-machismo-utfordrende lesninger, ikke er ironisk ment. I tida etter at denne singelen var publisert, ble bollesveisen hans så heftig diskutert at musikken, samfunnsengasjementet og tematikken ble stilt i skyggen. Det var individualistens utstuderte framtoning og sjølframstilling som stjal oppmerksomheten.

Også denne låta er bygd opp på tradisjonelt vis: innledende hook, første strofe, hook, andre strofe, avsluttende hook. Hooket er identisk gjennom hele låta og består av fire verselinjer: først ett vers som gjentas, så ett til som også gjentas. De to strofene utgjør til sammen éi standard rapstrofe på 12 takter, mens hooket, som strekker seg over åtte takter og gjentas tre ganger, utgjør til sammen 24 takter. Sjøl om det ikke vises i transkripsjonen nedenfor, er det altså hooket som dominerer denne låta i omfang og utstrekning.

Det ordnar seg for pappa

Hook

1. Dette må finnes en ordning for,
2. det ordnar seg for pappa.
3. Dette må finnes en ordning for,
4. det ordnar seg for pappa.
5. Og når eg sitter på mitt rom,
6. det skal gå, eg lover deg, det ordner seg snart.
7. Og når eg sitter på mitt rom,
8. det skal gå, eg lover deg, det ordner seg snart.

Strofe 1

1. Eg våknet opp en morgen og spurte meg, koffor har eg ingen tilhørighet?
2. Og koffor e ingen tilbøyelig te å se at eg ikkje har no tilhørighet?
3. Og har du noen gang fortalt en løgn i god tro om at det e for det beste.
4. I gode og onde dagar, breie og smale gangar, vi fant kor landet lå.
5. I sideleie, likevel ustabil,

6. når slim og knokler blir til skinn og bein. Eg vil finne veien, ikkje finne feil.

Hook

Strofe 2

1. Eg vil bare leve mitt liv. Ingenting på TV har beskrevet mitt liv.
2. Radioen sier meg ingenting om mitt liv. Bøkene forteller ingenting om mitt liv.
3. Plutselig skulle eg ta vare på ditt liv. Hver dag fra no svare for ditt liv.
4. Hver dag fra no gir eg deg mitt liv. Eg ville gjøre det som var riktig,
5. det som var viktig. Alle sammen e i driten, men ikkje midt i.
6. Utrop til min tjommi som soner for livstid, soner inni hodet sitt, soner for livstid.

Hook

Enten vi tenker på Lars Vaular, Raif Badawi eller en farsskikkelse i mer allmenn forstand, er det voksne jeget mye tydeligere til stede i denne pappalåta enn i «Runaway deathcar». Slik sett fungerer også det samlede sitatet umiddelbart bedre som introduksjon til den eksplisitt farsrolletematiserende andrelåta på *666-GIR* enn som tillegg til det mer nostalgiske åpningssporet. Men sammenbindinga som overgangen utgjør, åpner på samme tid for ei retrospektiv fortolkning av «Runaway deathcar».

I «Runaway deathcar» har vi møtt et nokså passivt voksenjeg som er prisgitt livets vendinger og realiteter. I «Det ordnar seg for pappa» signaliserer allerede tittelen ei dreining bort fra den bekymra nostalgien til en mer aktivt forsikrende og beskyttende posisjon. Usikkerheten som er eksplisitt uttrykt i det innledende hooket til «Runaway deathcar», ser riktig nok ut til å prege de innledende verselinjene til første strofe i pappalåta også: «Eg våknet opp en morgen og spurte meg: Koffor har eg ingen tilhørighet? / Og koffor e ingen tilbøyelig te å se at eg ikkje har no tilhørighet.» Men fra og med skapelsesmetaforen på slutten av den samme strofa framstår overgangen fra usikkerhet og passiv mangel på tilhørighet til en aktivt formidlet sikkerhet som definitiv: «Når slim og knokler blir til skinn og

bein» (l. 6), vil tekstens lyriske jeg være den som finner veien framfor å peke på feil og mulige fallgruver.

Det er farskapets ansvar for barnet som endrer alt. Usikkerheten i låtas første strofe kan fortolkes som en opptakt til det forløsende farskapet, og samplet som binder de to låtene sammen, kan forstås både som ei antydning om og ei forsterkning av den ansvarlige, livsforankrende farsposisjonen. I en slik sammenheng kan vi også se den musikalske åpenbaringa på slutten av «Runaway deathcar» som et musikalsk og markert brudd. Hvis vi fortolker disse låtene som et sammenhengende, kronologisk og sjølrefleksivt oppbygd narrativ, kan farskapet framstå som ei løsning på en meningsløs tilværelse. Dermed ledes vi tilbake til ei retrospektiv lesning som tilsier at det er den betingelsesløse kjærligheten mellom forelder og nyfødt barn det rappes om i hooket til «Runaway deathcar», og det er uroen og ansvaret for barnets ve og vel som først og fremst tematiseres i resten av låta. I et slikt lys fungerer de nostalgiske glimtene inn i barndommens opplevelser som et erfaringsgrunnlag for utmeislinga av ei ansvarsfull papparolle, men dette grunnlaget er i seg sjøl usikkert og skjørt; det er ikke mulig å opprettholde barnets uskyld, og vi korrumperer våre barn også når vi prøver å beskytte dem. Med samplesitatet som inkluderes til slutt som førende, kan vi dessuten forstå det som at det mer eksplisitt dreier seg om at man vil unngå at barnet skal gjøre de samme tabbene som opphavet i den frigjøringsfasen ungdomstid representerer.

I neste kapittels analyse av Soinners «Dubbenarium» skal vi møte et tvilende lyrisk jeg som vender seg mot det indre og det ytre, jeget og viet, det spesielle og det generelle. I «Det ordnar seg for pappa» er det lyriske jeget på lignende vis på leit etter sin plass og posisjon. Han spør hvorfor han ikke hører til, og hvorfor andre ikke ser eller aksepterer mangelen på tilhørighet: «Og koffor e ingen tilbøyelig te å se at eg ikkje har no tilhørighet» (strofe 1, l. 2). For å utdype denne problematikken i en låt signert Lars Vaular, altså slik den inngår i en sammenheng

av Vaular-låter, skal vi tilbake til gjennomgangen av artistkarrieren og forbindelsen til andre rappere i det samme miljøet.

Vaular er ofte tydelig på at han representerer det bergenske kollektivet og produksjonsselskapet NMG/G-huset. Han gir uttrykk for sterke bånd til andre musikkartister fra Bergen (Fjorden baby!, John Olav Nilsen og Gjengen), og kompiser har blant annet skrevet små ungdomserindringer som følger med *1001 Hjems* nettportal og albumutgivelse. Lars Vaular rapper i det hele tatt mye om sin tilhørighet i byen og gjengen, og mye av denne tilhørigheten bygges og ses i et sentimentalt lys. Blikket er ofte bakoverskuende, slik vi for eksempel har sett det i beskrivelsen av konseptalbumet *1001 Hjem* og i analysen av «Runaway Deathcar». Det ligger også et sentimentalt drag over den livsbejende pappalåta. Kompisen som har blitt gal og soner i hodet sitt eller i fengsel, ligger i tankene (strofe 2, l. 6). Vaular kommer ikke unna at det kan gå galt.

For å utdype posisjoneringa knyttet til barndoms- og tilhørighetsproblematikken i Vaulars tekster skal vi midlertidig forlate hans eget tekstunivers og gå veien om en annen Bergens-rapper. A-lagets Store P representerer det samme managementet, plateselskapet, miljøet og crewet (NMG/G-huset), og låta vi skal fokusere på tar opp en beslekta tematikk, men plasserer seg innenfor en annen stil og sjanger enn de to Vaular-låtene. I tillegg til tematikken skal vi derfor tillate oss å duele ved sjangeren så vel som låtas beat og Store Ps flow før oppmerksomheten vendes tilbake til Vaulars beslekta posisjonering av rapperjeget og idealiseringa av barnet og barnetilstanden.

«V'ikkje vær i din verden»

For hiphofans er Store P kjent som en del av trioen A-Laget, ei rapgruppe som har nytt stor anerkjennelse i norsk hiphopundergrunn og vært særdeles, men muligens motvillig toneangivende i utviklinga av ei bergensk trapbølge. Til tross for spillelisting på P3 av låter som «Funksjonshemmet» og «Flyplass», har ikke A-

Laget oppnådd stor kommersiell suksess, men mikstapeserien deres *Nokke feita* vol. 1, 2, 3, 3 ½ og 4 (A-Laget, 2006; 2010; 2011; 2012; 2015) har vært spesielt innflytelsesrik i en bergensk rapsammenheng.

Låta vi skal inn på, er åpningssporet på Store Ps solodebut, *Regnmannen*, som kom i februar 2014. Den har tittelen «V'ikkje vær i din verden» og er skrevet og framført av Store P, mens beaten er produsert av det bergenske beatkollektivet Tailors. Låta består, som de to Vaular-låtene, av to strofer og et innledende hook som gjentas etter første og andre strofe:

V'ikkje vær i din verden

Hook

1. Eg v'ikkje vær i din verden. Eg har min egen,
2. eg har min egen, eg har min egen.
3. Eg v'ikkje vær i din verden. Eg har min egen,
4. eg har min egen, eg har min egen.
5. Eg v'ikkje vær i din verden, næh.
6. Eg v'ikkje vær, næh, i din verden, næh.
7. Eg v'ikkje vær i din verden.
8. Eg v'ikkje vær i din verden.

Strofe 1

1. Ville bare være med å rote, eg rydder hvis eg gidder.
2. V'ikkje være med å leke, eg må spise middag.
3. V'ikkje være med å gå, v'ikkje være med å bli.
4. Ville bare være med å være, dønn på bæret, oppi min sky.
5. Baby, hvis du ville bli sett, gå med refleks
6. Og vær grei. Din andre type, begynner å forstå din eks.
7. De kaller meg Norges beste rapper, men mamma kaller meg Petter.
8. Eg e den originale, alle de andre følger bare etter.
9. Eg sverger, eg ordner, eg elsker, eg lover.
10. Håper den tanken holder, eg e på vei forbi no måner.
11. Eg går under dynen med en lommelykt.
12. Så e hele verdensrommet i rommet mitt.

Hook

Strofe

1. Ah-ah-ah-ah-ah-asosial-ah-ah-ah-ah-ah,
2. ville bare vekk herifra.
3. Folkene på TV sier kordan eg ska leve.
4. Kordan vet de kordan, kordan vet eg at de vet det?
5. De vil fram, men de ha'kje nokke fremgang.
6. Eg kan aldri bli forelsket i en gjenstand.
7. Det du sier, mann, det ha'kje nokke gjengklang,
8. kun effekter og no' romklang.
9. E det nåkke nais då? Vi ruller tungt, mann.
10. Fyller kjapt opp med pappkopp, det der hodet går på tomgang.
11. Har en annen tid og eg har et annet rom,
12. har et annet liv, eg vet'kje ka de snakker om.

Vi skal fokusere på deler av rapperens tekst og flow slik den møter øyet og øret, og det vi skal utforske, er en nostalgisk, bakoverskuende og bardomsidealiserende grunntone i Store Ps konstruksjon av seg sjøl som en nyskapende, utforskende og lekende rapper.

En rappende demiurg

Sjølframstilling handler alltid om konstruksjon, men den veksler mellom å konstruere det som ennå ikke er gitt og (re-) konstruere det allerede gitte. Sett fra et annet perspektiv kan vi si at selvet konstrueres enten som et offer for miljø, omstendigheter, historie, utvikling, tilfeldighet, hjelpere og ødeleggere – eller som «den demiurg som håndterer, forteller og skaper sin historie» (Melberg, 2007, s. 118). Store P er en tydelig eksponent for den siste kategorien. Han er en rappende demiurg som allerede i det innledende hooket besverger sitt sjølskapelsesprosjekt gjennom en rekke gjentakelser. Ikke bare forteller og skaper han sin egen historie; han avviser, i hvert fall i hovedsak, andres verden og dermed alle ytre faktorer, som miljø, historie, hjelpere, motstandere og andre.

Den distansen vi ser spor av i Vaulars barndomserindringer, er ikke tilstede hos Store P. Han har sin egen verden, og når han i første strofe oppløser skillet mellom et fortidig og et nåtidig jeg, går han et skritt lenger. Gjennom noen kjernevekslinger mellom preteritum og presens, erindret og nåtidig handling og vilje

forblir jeget barnet – eller som barnet – i ei sjølframstilling som kan sies å bære oppe et fullblåst Peter Pan-kompleks.

Den første strofa kan deles i tre med fire vers i hver del. De første verselinjene presiserer nærmere hva jeget ville/vil og ikke ville/vil. Her framstiller Store P seg sjøl som det egenrådige, trassige barnet som vil være med å rote, men ikke rydde med mindre han gidder (l. 1), som ikke vil leke, men må spise middag (l. 2), som ikke vil gå hvis eller dit de andre går og ikke vil bli værende hvis eller der de andre blir (l. 3). Det eneste han vil være med på er å være i sin egen sky (4). Store P etablerer og proklamerer seg altså som unik gjennom sin barnlighet.

Strofas midtdel består av fire verselinjer som må framheves, ikke fordi de er spesielt poetisk potente, mangetydige eller kompliserte, men fordi de er sentrale for rapperens sjølframstilling. Her henvender Store P seg til sin omverden og sine lyttere, først til damer, så til et breiere publikum. Begge representert grupper som han søker å gjøre inntrykk på med hvert sitt typiske hiphoprim. La oss først se nærmere på hva slags rim det er snakk om.

Som vi har vært inne på tidligere, identifiserer Caplan (2004) tre ulike former for rimende vers som er typiske for hiphop: *contemporary doggerel*, *hip-hop seduction verse* (forførelsesrim) og *rhymed insult* (fornærmelsesrim). Store P henvender seg først til damene med et forførelsesrim: «Baby, hvis du ville bli sett, gå med refleks» (l. 5). Deretter henvender han seg til et breiere publikum med et fornærmelsesrim: «De kaller meg Norges beste rapper, men mamma kaller meg Petter / Eg e den originale, alle de andre følger bare etter.» Her er det også en spesifikk henvendelse til trappende bergensere, som vi skal komme tilbake til.

Store P vil ikke konformeres, men det er nok ikke tapet av barndommens uskyld, i hvert fall ikke i tradisjonell forstand, han bekymrer seg for. Som rapper er han kjent for sine linjer om egen potens og seksuell appetitt, altså for en sjølfiksert

form for forførelsesrim, og det er nettopp denne sjølframstillinga vi finner spor av når han sier til damene at fordi han er så spesiell og så utilgjengelig i sin egen verden, må de signalisere sin interesse tydelig: «gå med refleks». Det han deretter gjør, er å hevde sin egen overlegne kvalitet som rapper. Den typiske måten å gjøre dette på er nettopp å fornærme – eller disse – andre rappere. Store P påstår at han selv er den beste, smarteste og mest innovative, og han sender samtidig et stikk til alle andre rappere som bare følger etter, altså kopierer ham selv.

Strofas siste linjer gir et sjølironisk innblikk i Store Ps virkelighet, det vil si i en virkelighet som består av ganske vanlige, voksne handlinger: «Eg sverger, eg ordner, eg elsker, eg lover». Han ber lytteren holde fast på tanken om at han er på vei mot noe stort, og så avslutter han på gutterommet, med lommelykta under dyna i sitt eget barndomsidealisererte univers, der hele «verdensrommet i rommet» er hans.

Albumet til Store P er en serie sjølportretter. I tråd med det vi så langt har lest ut av disse verselinjene, vil han nok være barnslig, i alle fall i en viss forstand, men det er ikke dermed sagt at han vil framstå som ignorant. For å belyse betydningen av denne sjølframstillinga ytterligere må vi legge veien om trap, som er en av rappens subsjangere.

En overlagt ignorant rapper

Trap er en subsjanger med røtter fra de amerikanske sørstatene, spesielt fra Atlanta. Artister som Three6mafia og UGK har vært toneangivende, beaten domineres av tunge synthspor, og tekstene betegnes gjerne som *ignant*, som er slang for ignorant. Denne benevnelsen brukes både (entydig) nedsettende og (mer tvetydig) rosende, altså både i betydningen dum og i betydningen overlagt uvitende. I hiphopen handler ignant mest om det siste. Målet er å framstå som tilsynelatende ignorant, men det er soleklart at en traprapper, som for eksempel Shitrich, samtidig har ambisjoner om å framstå som intelligent og

samfunnsrefsende. Her står vi altså overfor et tilsynelatende paradoks som er nok et eksempel på rappens både/og-holdning. Det overlagt uvitende er også det viktigste kjennetegnet ved Caplans tredje rimkategor, *contemporary doggerel*, en rimform som trap er gjennomsyra av.

Ignant-taktikken – eller -teknikken – innebærer ofte ei forenkling. Mens rimstrukturene blir mer og mer intrikate i store deler av hiphopen, står trap for ei senking av tempoet i leveringa. Det er mindre harde kanter, færre multi-stavelserim, ofte mindre tekst og heller utstrakt bruk av assonans og andre vokaldrevne rim. Beatsene er enkelt identifiserbare med drivende, konstante hi-hats, tung 808-bass og multiple, ofte mørke og dystre synthesizerlag. På sett og vis er trap en reduktiv subsjanger som framstår nedstrippa i forhold til den musikalske og lyriske kompleksiteten i mye rapmusikk, men det er også ei form hvor andre kvaliteter blir spesielt oppvurdert. For rapscena representerer trap derfor først og fremst en fornyelse med tanke på tempo og flow.

I Norge har trappsangeren først gjort seg gjeldende i det siste tiåret, og da med et par artister og grupper som de fremste representantene. Kvamkollektivet og Basmo beats er de mest markante produsentene gjennom samarbeid med trønderrapperen Shitrich (2014) og de alltid maskerte Yoguttene fra Bergen (hør f.eks. Yoguttene, 2015). De har oppnådd en suksess som virker adskillig større når vi måler den i internett-hype og die-hard fans, enn når vi bruker kommersielle og økonomiske parametere som målestokk. Det er tydelig at Yoguttene har hatt massiv innflytelse på et ungt publikum i sin hjemby, og en hører og ser flere maskerte trappere fra vestlandshovedstaden hvis en følger med på norsk hiphop. Dette miljøet virker etterhvert å slippe utgivelser med andre musikalske referanser enn det den begrensede og karakteristiske trapbeaten tillater, og utgivelser som de seineste fra Linni fra Yoguttene (2015 og 2017), *Kobes Vinter* av \$ushi x Kobe (2016), singlene til Emir, urørtvinnerene Dårlig Vane og flere andre borger for at Bergen skal fortsette å være viktig for utviklinga av norsk rapmusikk.

I forbindelse med Store Ps diss til andre rappere, kan det være på sin plass å minne om at «one neither can, nor ought to exclude, even strategically, the very roots of what one purports to analyze» (Derrida, 1988, s. 90). I vår sammenheng er det hiphoprøttene som ikke kan eller må overses. Stikket, eller fornærmelsesrimet, er ei tradisjonell form innenfor rapdiskursen, og det Store P, og andre med ham sier, er at hele den bergenske trapscena har kopiert stilen hans, og mer spesifikt flowen hans. Store Ps diss aksentuerer altså noen andre menings- skapende og meningsbærende elementer i rapmusikken enn de rent semantisk- tekstuelle, og den har en mer tradisjonell rapretorisk karakter som kobler sammen spesifikke ferdigheter («skills») og sjølproklamert innovativ kraft.

Store P er kjent for sin flow. Dette understrekes blant annet i forbindelse med raptrioen A-Laget, som består av Vågard og Girson i tillegg til Store P. I sin omtale av A-Laget skriver fagansvarlig for hiphop i Store norske leksikon (snl.no) følgende: «Gruppen har selv beskrevet medlemmet Store P, og hans sløve og nærmest syngende rapstil, som deres musikalske fundament» (Aahlin, 2018). Det som framheves er altså en tilbakelemt (laid back), syngende stil. Stougaard Pedersen har i flere sammenhenger understreket viktigheten av slike performative elementer (se kap. 3), det vil si av elementer som er forbundet med stilistiske trekk i måten «the rapper rhythmically plays both with meaning and with the beat of the groove. Thus, micro-rhythmic features of the flow are obviously crucial – for instance, the use of specific accents or stress in language appears to be an often-used gesture in hip hop» (Stougaard Pedersen, 2009). Mikrorytmiske trekk ved rapperens flow har altså avgjørende betydning også for det estetiske uttrykkets menings- skapning. Slike trekk kommer til uttrykk, for eksempel i spillet mellom beaten og flowens artikulatoriske effekter (jf. Adams, 2015).

Store P vrir og vrenger på vokaler, han leker med toneleiet, med ordlyd og uttrykk. På «V'ikkje vær i din verden» er han høyt og lavt, med og mot en uvanlig rap-beat.

Et lite perkusjonsinnskudd leder opp til hooket med en piskende og kjapp skarptromme, men det finnes ingen basstromme. Synth-temaet er luftig og boblende, ikke tungt eller skarpt. Dette ligger nærmere rullende, trillende orgel enn tunge, dominerende og kalde åttitalssynther. Effektbruk bidrar også til at beaten er mindre statisk enn det som er vanlig i rapmusikk. Bruk av ekko bidrar til å skape rapperens utenomjordiske eller drømmende uttrykk. Store Ps trassige og karakteristiske «næh!» og «owææh!», som ikke er med i transkripsjonen av teksten, fyller ut beaten og underbygger stilen. Her benytter han seg dessuten også av en strategi som bidrar til sammenbinding av strofer og hook så vel som vers. Det første verset i hooket «tjuvstarter» ettersom det begynner på det fjerde taktslaget i den fjerde takta før det løper ut den neste. På tilsvarende vis starter det sjette verset i hooket tidlig. I den første strofa kan vi se hvordan Store P skaper rom for slike tilpasninger. Den tredje verselinja avslutter litt tidlig. Dermed blir det også plass etter halvrimet bli/sky som binder sammen linje 3 og 4, og dette rommet fylles av starten på neste vers: «baby, hvis du...». Hooket og den andre strofa veves sammen på samme måte. Her starter det «ah-ah-ah-sosiale» på slutten av hookets siste takt. Dette dreier seg om en form for sammenbinding som trosser en streng metrikk og ei streng inndeling i verselinjer. Først og fremst skaper han på denne måten glidende overganger som gir enkelte vers mer plass.

Det høres ut som Store P har god tid når han rapper. Han tar seg tid til å si alt han vil med så elongerte vokaler han ønsker, og han bryr seg ikke om å avslutte et vers på det fjerde slaget i takta. Enderim finnes, men de er sjelden aksentuerte. Beaten er først og fremst en arena for å uttrykke en leken musikalitet med stadige endringer i tempo. Et melodisk synthtema dukker opp i en ellers ganske dronende beat, og Store P anvender ulike strategier for å skape dynamikk i uttrykket. Første gangen temaet dukker opp, øker han tempoet i leveringa ei aning etter de første fire versene som ligger så langt nedpå som du kan komme.

Når synthtemaet dukker opp igjen i neste strofe, er strategien snudd på hodet.

Mens mesteparten av låta preges av at rapperen kommer trekkende et lite øyeblikk på etterskudd, starter han den andre strofa mer intensivt, nå er han plutselig i forkant av beaten i en stakkato flow hvor stemmeleiet varieres. Disse endringene hever intensiteten og er den mest markante rytmiske gesten i låta. I den andre strofa går Store P opp i pitch og understreker internrimet TV/leve (strofe 2, l. 2) og gjentagelsen kordan/kordan (l. 3), men når melodilinja kommer tilbake, senker han igjen tempoet og intensiteten til det mer ettertenksomme og «sløve» (jf. Aahlin, 2018). Den langsomme, luftige flowen brytes deretter opp av noen korte, kjappe rapp av noen linjer, eller til og med halve linjer.

I Store Ps raplyriske tekst er det iterable i stor grad knyttet til det Melberg kaller sin mestertrope om sjølframstilling: Det som pågår handler både om tradisjon og fornyelse (Melberg 2007, s. 152). Her kan vi dessuten legge til ambivalensen, remiksinga og rekontekstualiseringa som kjennetegner hiphop. Det performative elementet er imidlertid, som Stougaard Pedersen også understreker, minst like viktig. Det hun kaller mikrorytmiske gester kan, i alle fall i dette tilfellet, godt sammenstilles med Derridas *différance*. De dreier seg om ørsmå, nyskapende nyanser. Hos Store P er det først og fremst stilen og flowen som framstår som noe helt eget, noe innovativt. I den ligger det såpass mye variasjon at både hans låtverden og tekstene blir uforutsigbare og mangetydige, med linjer og tekstdeler som vever seg inn i hverandre.

Posisjonering hos Vaular og Store P

Tilknytninga til en personlig opplevd og på samme tid felles barndom og ungdom er sentrale aspekter ved uttrykkene til dette kapitlets to NMG-artister. I «Runaway Deathcar» gjennomskuer Lars Vaular usikkerheten som kilde til bedrag av både selvet og den eller de andre. I «Det ordnar seg for pappa» og Store Ps «V'ikkje vær i din verden» kommer subjektet mye tydeligere fram. Begge disse låtene bæres oppe av tydelige stemmer som først og fremst betyr sin

individualitet og singularitet, men de individuelle posisjonene som inntas, framstår også som så sterkt beslektet at vi kan antyde en form for kollektiv snarere enn individuell posisjonering og sjølførståelse. Vi kan for eksempel se det samme sentimentet hos de to når vi sammenstiller den tidligere omtalte sekvensen i Vaulars «eg vil bare leve mitt liv, ingenting på TV har beskrevet mitt liv / Radioen sier meg ingenting om mitt liv / Bøkene forteller ingenting om mitt liv», («Det ordnar seg for pappa», l. 9–11) med den andre strofa hos Store P (l. 3–5): «Folkene på TV sier kordan eg ska leve / Kordan vet de kordan, / kordan vet eg at de vet det?».

Både Vaular og Store P stiller seg utenfor. Begge veit at de blir bedratt av massemedias samfunnsframstilling, de deler den samme individorienterte virkelighetsforståelsen, og de nærmer seg – og formidler – ei romantisk oppfatning av kunstnergeniet. Sjøl om Vaulars lyriske jeg sier at han er usikker, er han også suveren. Han trenger å finne og grunnfeste livsprosjektet i sin egen opplevelse og forståelse av seg sjøl som unik. De andre kan ikke fortelle Vaular og Store P noe som helst. For Vaulars vedkommende er dette et poeng som utdypes ytterligere gjennom karrieren som soloartist, resepsjonen av låtene hans og rappens samtidige utvikling fra subkultur til mainstreamkultur.

Vi kan spørre oss om barnet og barndommen har blitt det store idealet i deler av Bergens-rappen, og kanskje også i norsk rap forøvrig. Hos Vaular har vi i alle fall bemerket både en tendens til at barndom eller ungdom er motiver som går igjen, og en nostalgisk klang fra han ga ut *1001 Hjem*. Analysen av den første tredjedelen av *666 GIR* trekker i samme retning. Her finner vi spor av den samme retrospektiviteten som Arne Melberg påpeker i mye sjølframstillende litteratur: «Det er standard i den litterære selvfremstillingen at perspektivet veksler, og det er langt ifra uvanlig at fortelleren eksempelvis kommenterer sitt fortidige jeg ut i fra sin aktuelle situasjon» (Melberg, 2007, s. 46).

Vi har vurdert Vaulars mangel på tilhørighet i forbindelse med hans låtunivers og hans generelle, men fragmenterte sjølfremstilling, men denne mangelen er også problematisk på låtnivå. Hvis vi tenker ut over hiphoprepresentasjonen, som i stor grad dreier seg om sosial klasse, marginaliserte grupper og subkulturell tilhørighet, så handler begge Vaular-låtene vi har sett på her, om familiær tilknytning og tilhørighet. De tematiserer forholdet mellom foreldre og barn, og de er dels sentimentale uttrykk som leveres med emosjonell overbevisning. Verken hos Vaular eller Store P finner vi ei insistering på enhet med naturen, slik vi gjør det hos de britiske romantikerne, eller hos Henrik Wergeland for den del. Men vi har påpekt ei vending mot det naturlige, særlig i «Runaway deathcars» bandomsframstillinger og -forestillinger, hvor flukten fra byen og ut i naturen kan sies å falle sammen med en gjennomgående motvilje mot «kunstig» påvirkning. Kanskje kan vi også si at det er nettopp en mer naturlig eller naturgitt tilstand og tilhørighet Store P gir uttrykk for at han ønsker å stå i.

Barnet, barndommen og det barnlige som ideal

I fortsettelsen skal vi utforske oppfatninga av barnet, barndommen og det barnlige videre. Vi skal nærme oss denne tematikken gjennom et romantisk, eller mer spesifikt et universal-romantisk syn på barnet før vi stopper opp ved romantikkens geniestetikk og et syn på originalitet og autentisitet som bæres oppe gjennom rappens idealisering av barnet og den barnlige tilstanden. Til sist skal vi belyse og nyansere behandlinga av barnet i norsk raplyrikk ved hjelp av ei moderne romantikkoppfatning.

Idealisering av barnet

Med Rousseaus *Emile* (fra 1762) utvikles ideen om barnet som noe annet enn bare et lite menneske, et barnemotiv vokser seg etter hvert sterkt i litteraturen, og barnet oppfattes som et ideal. Barnet blir med andre ord forbildet – framfor en mors- eller farsfigur og framom andre voksne – nettopp fordi barnet er nærmere

knytta til naturen. I en norsk sammenheng omtaler Beyer Henrik Wergelands barnlighet på en måte som utdyper dette romantiske forholdet og forbildet:

Barnekjærligheten bunner sikkert i det barnlige i ham selv, i hans sans for det enkle og primitive, og er i slekt med hans kjærlighet til blomster og dyr så vel som til småårsfolket. Men den henger også sammen med hans program, hans folkeopplysningsarbeid, hans tro på de bundne kreftene i folket, i genioppdageren i ham. En dyp ærbødighet for barnesjelen fyller ham, og en tro på det gode i barnenaturen. (Beyer, 1946, s. 271)

Noe av det samme kan vi kjenne igjen hos rapperen Vaular. Den første låta på 666 *GIR* søker tilflukt i barndommen og barndomsminnene, den sampla stemma som binder «Runaway deathcar» sammen med «Det ordnar seg for pappa», har barnet som rettesnor og setter det ikke bare framom andre voksne, men framom Gud, og låten som følger, utdyper ei romantisk tro på det rene, gode og uskyldige barnet som den voksne må ta et ansvar for slik at det ikke korrumpes. Til sammen framstår barnet som et ideal. Det lyriske jeget lengter til barndommen og ungdomstida, flukten går vekk fra byen, det menneskeskapte og konstruerte, mot barndommen, naturen og det naturlige. Og farsfiguren i låta om pappa finner mening i farsskapet fordi han finner mening i barnet og ansvaret for barnet. Det er den voksne som kan lære av barnet. Barnet framstår også samla sett som inspirasjonskilde i de to låtene.

I ei rousseausk oppfatning er naturen og barnet bilder som representerer renhet. Derrida utfordrer en slik puristisk posisjon gjennom ei utlegning av oppdragelse/utdanning som supplement.

Childhood is the first manifestation of the deficiency which, in Nature, calls for substitution [*suppléance*]. Pedagogy illuminates perhaps more crudely the paradoxes of the supplement. How is a natural weakness possible? How can Nature ask for forces that it does not furnish? How is a child possible in general?
(Derrida, 1967, s. 146.)

Som alt annet er også det naturlige ufullstendig for Derrida. Han minner oss altså på at det ikke finnes absolutte og opprinnelige tilstander isolert fra sine bånd til det supplementære. Barnet er heller ikke fullstendig, men knytta til oppdragelsen, også i *Emile*.

Hos rapperne vi har fokusert på, kan vi se åpenbare spor av Rousseaus individualitetstanke, og vi ser at barnetropene og -motivene som diskuteres i analysene, har sterk sammenheng med en frihetstanke. Det kan synes som om den romantiske dikteren og den moderne rapperen på lignende vis verdsetter det originale og det personlige, og at barnet kan fungere som bilde på en naturlig inspirasjon for begge. Vi ser dette hos Vaular som tydelig er inspirert av barnet. Vi ser det også i det vi har betegna som Store Ps demiurgiske prosjekt, hvor det er friheten i det barnlige som betones. Vendinga mot det frigjørende er slik sett også ei vending mot det naturlige. Store Ps tilstand er et «naturlig» alternativ til det oppkonstruerte, hvor folk (på TV) forteller hvordan du skal leve. Bildet av den inspirerte kunstneren behøver ikke å justeres i særlig grad.

Geniestetikk, originalitet og autentisitetstenkning

I forelesninga «Et romantisk dikt om kunsten og kunstneren» vektlegger Arne Hannevik to sider ved «den romantiske livsholdning». Den første sida er betoninga av en åndelig virkelighet. Den andre er

den holdning som de amerikanske ny-humanistene har lagt til grunn for sin definisjon av romantikken. De ser den som en lengsel bort fra kunstnerens aktuelle situasjon henimot det som står for ham som strålende, forlokkende, trøstende. Det kan være barndommen, naturen eller den tapte naturkontrakt, eksotiske livsformer, den fjerne gullalder, eller, som i Wergelands tilfelle, en lysende fremtid. (Hannevik, 1966, s. 72.)

Hanneviks utgangspunkt reflekterer den romantiske sjølførståelsen hvor dikteren opphøyes til diktergeniet, som også relateres til en åndelig, profetisk dimensjon og funksjon. Oppfatninga av den romantiske dikteren som profetisk

utdyper han på følgende måte: «Han aner den mysteriøse sammenheng i tilværelsen, og i sin diktning utmynter han denne erkjennelse. Hans gjerning blir profetisk. Hans viktigste evne er imaginasjonen [...] Dikteren er suveren overfor alle regler om genrer, sannsynlighet, måtehold, etc.» (Hannevik, 1967, s. 174). Imaginasjonen og det profetiske utmeisler en suveren posisjon for det romantiske diktergeniet. I en slik forståelse av romantikken finner vi en gjenkjennbar insistering på det personlig unike ved et dikter-jeg som er suverent overfor regler, enten de er juridiske eller sjangermessige.

Det profetiske aspektet ved diktergjerningen er ikke tydelig i de diskuterte låtene, i alle fall ikke i forbindelse med posisjonen av låtenes lyriske jeg. Men sjøl om dette aspektet ikke er eksplisitt innskrevet i strofene til Store P eller Lars Vaular, oppnår sistnevnte en nær profetisk dimensjon i det inkluderte sampelet hvor barnet blir farens guddom. Når vi setter dette sammen med ei posisjonering som frasier seg påvirkning utenfra og heller søker innover, sitter vi igjen med en hyllest av det dypt personlige som også kan sies å være sjølsentrert. Det er «pappa» det skal ordne seg for, ikke barnet. Det er det å ta vare på noen andre enn seg sjøl som skal gå bra – sjøl om det er barnets liv, ikke farens, som står på spill. I farskapet blir imidlertid jeget helere og kommer nærmere det guddommelige gjennom det naturlige, for hva er vel mer naturlig enn å føre slekta videre og sørge for overlevelse?

Både romantikeren og rapperen har et sterkt individualistisk utgangspunkt, og det er nok særlig i betoninga av dikterpersonligheten, ikke i den åndelige virkeligheten, vi finner raplyrikkens romantiske trekk. Henning Wærp beskriver denne tendensen slik:

Med romantikken glir fokus mer over på kunstneren. Han blir selv det viktigste elementet både i produksjonen og i det å sette kriterier. 'Genialitet er et talent (en naturbegavelse) som gir kunsten regelen', skriver den tyske filosofen Immanuel Kant i *Kritikk av dømmekraften (Kritik der Urteilskraft, 1790)*. Det er ingen ytre standarder som skal regulere kunsten, og kun geniet kan skape skjønn kunst.

(Wærp, 1998, s. 128.)

Det er altså en bestemt form for sjølførståelse, og dermed også sjølfframstilling, som forbindes med et romantisk kunstsyn. Wærp sammenligner med modernistiske dikt, hvor jeget sjelden kan identifiseres med det biografiske jeget, men er en tekststrategi eller rolle. Det romantiske dikt-jeget blir derimot ofte blir identifisert med dikteren: «Diktergeniet blir gjerne sett på som en garantist for tekstmeningen og referansen.» (Wærp, 1998, s. 135). Et slikt syn på diktergeniet korresponderer forholdsvis direkte med beskrivelser som gis av rapperens påkalling av autenticitet. Han blir gjerne sett på som en garantist for tekstmeningen – av seg sjøl, rapkritikere og -publikum.

Ifølge Wærp har «[d]et romantisk jeg [...] videre blitt sett på som ekspansivt, med en harmonisering av selv og natur som kan utvide seg til en kosmisk totalisering» (ibid.). Med en tradisjonell hiphopestetikk i tankene kan det gi mening å erstatte «natur» med «kultur», men om raptekster er «kosmiske», eller i det hele tatt totaliserende, er ikke like åpenbart dersom vi beholder ei instrumentell oppfatning av representasjonsbegrepet som oftest hører med til autenticitetsoppfatninga. I denne avhandlinga argumenteres det for at den kulturbetinga representasjonen av marginalitet er i oppløsning i rapestetikken, i hvert fall i deler av den, slik det kommer til uttrykk i de analyserte raplåtene, og at dette skjer uten at autenticitetskravet svekkes betraktelig. Det omformes heller.

Hvis vi sammenligner hiphopestetikken med distinksjonen mellom geni og talent, kan vi si at ferdighetstanken tradisjonelt sett har stått sterkest. Hiphopere konkurrerer med hverandre, og de prøver å vise at de har flest og best «skills». I denne battlekulturen ligger også en forståelse av arbeidet som må til, altså av finpussinga og raffineringa av ferdighetssettet som en vei ut av fattigdommen, en vei til å vinne respekt eller til å bli best i cypheren, kort sagt, som veien til målet. Det vil likevel ikke være riktig å påstå at geniestetikken og dreininga mot det personlig unike er en nyhet i rap-sammenheng. Rappere og raplåter har alltid

vært bundet til både det generelle, som kan måles i ferdigheter, og det spesielle, som kan kobles til innovasjon, unikhhet eller genialitet. Ferdighetstanken har vært en grunnpilar i hiphopens estetiske rammeverk og sjølførståelse. Samtidig har vi påpekt at hiphopens bevegelse fra perifert kulturelt uttrykk til mainstream-musikk også har ført med seg ei betoning av det såre og nære, det personlige. I denne utviklinga kan vi også se andre tydelige og mer personlige subjektposisjoner i rapmusikken.

Den individuelle ferdighetskonkurransen som finnes i battle- og beefkulturen, har en sterk tradisjon i rapmusikken, og den representerer i seg sjøl ei form for konkurranse som bærer oppe dyrkinga av diktergeniet. Det vi ser i posisjonene til Vaular og Store P, er imidlertid ei nyutvikling som henger sammen med både løsrivelsen fra den subkulturelle representasjonen og den tekstlige utvidelsen vi har pekt på i forbindelse med rappens utvikling fra marginalisert uttrykk til mainstreamkultur. Vaular og Store P funderer ikke først og fremst sin eksepsjonalitet i skryt av egne rapskills og dissing av andre rappere – sjøl om de gjør det også. Det de formidler, er snarere en fjellstø sjølførståelse av unikhhet som er dypt personlig forankra. Store P går lengst i ei slik retning. Han er «ah-ah-ah-ah-a-sosial». Han lever i et annet rom og finner sin opphøyde plass i sin egen sky. Han kan se lenger, gå lenger, nå lenger og være mer enn andre. Vaulars posisjon er annerledes, først og fremst fordi den er forankra i ei nærmere virkelighet, men han formidler like fullt en suverenitet som styrker forståelsen av det individuelle, usedvanlige eller unike.

Romantisk kunstner og romantisk ironi

Wærp tar for seg ulike definisjoner av den romantiske kunstneren og diskuterer om den romantiske dikteren «kun kan ses i bildet av profeten, eller om også ironikeren er en romantisk type» (Wærp, 1998, s. 127). Han stiller opp ironikeren som et supplement til profeten (og det åndelige) og utdyper den tradisjonelle romantiske sjøloppfatninga som innebærer et syn på dikteren som utvalgt, hvor

dikterens rolle i stor grad handler om universelle sammenhenger og korrespondansen mellom mennesket og naturen:

Sentrale romantiske lyrikere som Wordsworth og Coleridge kommer med programlignende utsagn som hevder at poetens oppgave er å vise at menneske og natur er kongruente størrelser, at poetens oppgave er å vise at menneske og natur er av samme stoff. (Wærp, 1998, s. 132)

Wærp supplerer ei tradisjonell romantikkoppfatning med poststrukturalistiske perspektiver på romantikken fra blant andre De Man, og fra Engdahl og Kittang i norsk sammenheng. Kosmisk totalisering og enhet mellom natur og menneske er ideene som utfordres spesielt i forbindelse med et supplement til det suverene profetiske geniet (og den åndelige dimensjonen) i form av en ironisk, romantisk dikterposisjon. Med den romantiske ironikeren kompliseres oppfatninga av den romantiske sjølførståelsen, og dermed også forholdet mellom dikt og dikter. Wærp ser dette tillegget som pluraliserende, og dette er relevant i forbindelse med vår innsirkling av en grenseoverskridende romantisk estetikk som forståelsesramme for en hiphopestetikk som også er grenseoverskridende. I denne ekspansiviteten ser vi et slektskap til det romantiske diktergeniet, i en forståelse hvor inspirasjon, ferdighet og sjølførstilling settes i spill, og hvor diktergeniets suverenitet er truet.

En innsigelse mot ei slik sammenligning mellom romantikeren og rapperen kan ligge i forholdet mellom dikter og person, at diktergeniet oppfattes i en særlig åndelig sammenheng, og at ideen om det profetiske, og dikteren som utvalgt gjør det romantiske geniet til en grunnleggende annen type enn den svært så menneskelige rapperen hvor kredibiliteten ofte synes avgjort av autentisitetsteststillinger. Hvis vi aksepterer ei oppløsning, eller et spill med forventningene om representasjon og ekthet, blir grensene mellom person og dikter (rapper) mer utydelige. Det er heller ikke slik at det romantiske diktergeniet er fullstendig løsrevet fra et menneskelig sinn.

I sin utlegning av romantisk sjølframstilling viser Jørgen Sejersted til en tekst av Henrik Wergeland, hvor han gir uttrykk for at det er «en tett sammenheng mellom hvem han selv er, og hva han skriver». I Sejersteds utlegning er det i Wergelands tekst snakk om ei refleksiv sjølframstilling på flere nivå: «Wergelands romantiske selvframstilling knytter menneske og tekst sammen, men slik at livet blir en etterstrebeelse mot det selvet som allerede er genialt formulert i diktningen». Denne refleksive sjølframstillinga «viser selvet som vil være seg selv, men refleksjonen rommer også problemene med det relasjonelle selv: selvet i forhold til samfunnet.» (Sejersted, 2011, s. 169.)

Med Wærp i minne kan vi også si at ironien er en refleksiv form som forstyrrer bildet av den romantiske sjølframstillinga som (kun) profetisk. Romantikernes sjøloppfatning, og dermed også både det romantiske programmet og genitanken blir mindre enhetlig med introduksjonen av den som refleksivt ironiserer over nettopp den opphøyde posisjonen. En lignende ironisering over opphøyde, og delvis også profetiske, posisjoner har vi i dette arbeidet sett når 9&P i sin BMF-låt trer ut av hiphopens sjølframstilling og plasserer seg utenfor med sin ironisering over grandiose gangster- og rapperposisjoner. I låta «Dubbenarium», som analyseres i neste kapittel, kan det også argumenteres for at rapperen Soinner framstår som en form for profetisk ironiker.

Slektskapet mellom låtene til de to NMG-rapperne dreier seg, som vi har sett, om posisjonene de inntar. De er annerledes, de har svarene de sjøl trenger og ei sterk tro på egen uovertreffelighet. Vaular legger riktig nok inn en usikkerhet som uttrykkes eksplisitt og utilslørt i hooket til «Runaway Deathcar», men løsningen ligger i det personlige og unike. Usikkerheten er naturlig for jeget, og det lyriske jeget ender i den naturlige farsfølelsen. Han finner altså svarene i sin egen kjærlighet, men ønsket om å gjøre det riktige (strofe 2, linje 04) kan også sies å bryte med denne oppfatninga. I Vaulars «Pappa»-låt knytter farskapets ansvar an til noe utenfor barnet, altså til supplementet til det naturlige, som Derrida

påpeker at også Rousseau innfører i form av oppdragelsen. Det lyriske jeget i Vaulars låt vil gjøre det som er riktig for ham, men det er også nærliggende å se dette som et uttrykk for å ville gjøre det som er riktig i noen andres øyne. Slik sett svarer Vaular på samfunnets forventning, eller manglende forventning, til den moderne mannen. Han viser at han gjør det riktige, tar ansvar, men vi får ikke følelsen av at det først og fremst er en tradisjonell forsørgerrolle det er snakk om. Jeget tar det emosjonelle ansvaret. Her brister også forståelsen av jeget som suverent og det naturlige som fullstendig. Hos Vaular framstår far/barnrelasjonen som nærmest symbiotisk. Jeget blir både mer far og mer barn samtidig, og farskapet åpenbares nærmest som en gjenfødelse når farsrolla, som får sin oppdragende funksjon i samspill med det naturlige jegets romantisering av barnet, kombineres med låtas musikalske forløsning. Vi kan si at far-barnrelasjonen i denne låta er harmonisk og romantiserende, mens det vi hører hos Store P er en tydeligere antiautoritær stemme. Hans frihetsorientering bygger også på et barneideal, men hos ham innebærer den barnlige posisjonen en annen type enhet: Store P *blir* barnet.

Sjøl om rapperen, som romantikeren, tradisjonelt er hovedpersonen i sin egen diktning, har han ikke alltid hatt eller tatt det største spillerommet. Det er ikke slik at Lars Vaular *ikke* representerer hiphopverdier, seg og sine. Det har vi sett at han gjør. Men når han beveger seg inn i velkjente litterære troper som rømlingen («the runaway»), eller når han idealiserer barndommen, representerer han noe mer universelt. Uttrykket trekkes bort fra det subkulturelle, og denne frigjørelsen gir rapperen et nytt spillerom. I forbindelse med Vaulars to låter kan vi spørre om det er lettere å velge bort kjærligheten og ansvaret enn usikkerheten. Noen gjør dette nettopp som en følge av usikkerhet og utrygghet, men her er Vaular helt i tråd med vårt samfunns moderne manns- og farsideal: Han og den samlede mannsstemmen velger barnet. De velger altså kjærligheten til tross for usikkerheten, men med en bevissthet om utilstrekkelighet. Den rene og betingelsesløse kjærligheten er fullkommen, men den er ikke nok. Tekstens uro ligger i at en

usikkerhet vil vokse ut ifra voksne menneskers egoistiske behov og ønsker. Det er kanskje et naivt drag over dette, en slags klagesang over verdens og menneskets onde krefter, at vi drives av annet enn kjærlighet og omsorg, at den moderlige eller faderlige kjærligheten forstyrres av den samme omsorgspersonens personlige agendaer. Kjærligheten framstår som det betingelsesløst naturlige, ikke usikkerheten, som snarere er framstilt som egoistisk motivert, drevet av sjølkonserveringens krefter. Om det er farskapet som tematiseres, kan det virke som et umodent farskap med mye uro og bekymring for alt det barnet ikke kan beskyttes mot, og mest av alt for det uunngåelige, nemlig at det uskyldige barnet skal vokse opp og konfronteres med livets harde realiteter.

Nå Vaular kan rappe om den såre og skjøre mannen som elsker både dame og barn og figurerer som moderne danser uten å bli avvist av resten av hiphop-Norge, aner vi ei utvikling på to fronter. På den ene sida handler dette om hiphopens utvikling fra å være subkulturell og marginalisert i uttrykk og innhold til å bli mainstreamkulturell, på den andre sida handler det om Vaulars personlige utvikling fra ung opposisjonell rapper til rappende og syngende musikalsk eksperimentalist, mann og far. Den nevnte videoen er tilsynelatende ei første-gangsframvisning av Vaulars dans til Chiraq fra Karpe Diem, østkant-rapperen Kenneth Engebregtsen og mannsidealet, barndomsvennen og samarbeidspartneren Leo Ajkic. Sistnevnte kommenterer at det ser homo ut, og den samme Ajkic gjengir i en annen video nettkommentarer om gayness på telefon til Vaular. Mer talende er det at rap-kollegaene er fascinert og uten innvendinger. De veit at rappen har blitt åpnere og friere sjøl om enkelte tilhørere sverger til en eldre form for rap som i mye større grad holder machismoen i hevd.

Moderne dans og såre tanker om farskap og barn er ikke kontroversielt, og Sandve (2015) har nok rett i at Vaular har hatt stor betydning for ei åpning av hiphopen i Norge – sjøl om det finnes nok av andre påvirkningskrefter. I dag er sjanger-grensene i det som samlebetegnes som urban musikk blitt særdeles flytende. Det

er ikke lenger godt å si hva som er rock eller pop eller R & B eller hiphop. Lager Lars Vaular bare hip hop? Driver Onkl P og de fjerne slektningene med rap eller rock? Den nyeste generasjonen norske rappere går ennå lenger enn det vi har sett i denne avhandlingas eksempler. Også på dette området har en internasjonal trend nådd Norge.

Med referanse til Schlegel utdyper Karlsen den romantiske ironien, som er karakteristisk for flere av denne avhandlingas låter og kanskje for nyere norsk raplyrikk mer generelt, som ubestemthet, det vil si som «en spenning, en iallfall delvis uforenelig, innbyrdes motsetning, mellom det endelige og det uendelige» (Karlsen 2000, s. 89). I en senere sammenheng skriver han:

Octavio Paz benevner [...] en av romantikkens dyptgående innovasjoner, nemlig introduksjonen av «a subjective element as the subject of the poem: *the I of the poet, his very person.*» Nå er den sofistiskerte leseren Paz selvsagt klar over at den biografiske, romantiske forfatter skjuler seg bak «a mask, a persona». (Karlsen, 2006, s. 282)

Vi er også her i stadige spenn mellom ulike tradisjoner og posisjoner. Den tradisjonelle romantikeren har, som vi har sett, mye til felles med den tradisjonelle rapperen og hans sjølhevdende, autentisitetdrevne prosjekt. Med den ironiske posisjonen er det også i rappen som i romantikken. Det kommer inn en innbyrdes motsetning, en ubestemthet som setter nye og andre kommunikative kjeder i spill. Romantikkforståelsen som er diskutert, dreier seg altså om raplyrikkens jeg-orientering, som ofte er eksplisitt maskespillende, og alltid tvetydig og slik sett ubestemt, i tillegg til den spenninga som kommer fram i og med en romantisk-ironisk posisjon.

Som avrundning på dette kapittelets diskusjon av romantiske trekk i norsk raplyrikk, skal det understrekes at bruken av begreper som *romantikk* og *modernisme* ikke påkaller de tilsvarende litteraturhistoriske periodebetegnelser. I forbindelse med lyrikk er det heller ikke nødvendigvis den beste måten å bruke slike betegnelser på: «Den mest fruktbare måten å bruke betegnelsene på i

lyrikkhistorisk sammenheng, er trolig [...] å tale om litterære strømninger som kan eksistere side om side og med varierende styrkegrad til ulike tider» (Karlsen, 2017, s. 33). Det er i et slikt lys de romantiske trekkene som diskuteres i dette kapitlet må forstås, altså som uttrykk for raplyrikkens samtidige bindinger til romantiske og modernistiske strømninger og kommunikasjonskjeder.

KAPITTEL 6: Soinner

Sondre Nervik, alias Soinner, er en undergrunnsrapper fra Namsos som har vært aktiv i det Trondheimsbaserte rapmiljøet siden årtusenskiftet. Han har produsert låter og opptrådt i konstellasjoner som det løst sammensatte crewet Armageddish Fetish, med blant andre Bad Spit og Andy, og duoen Bromstad Billionaires, som han og Andy dannet seinere. Både i og utenfor disse konstellasjonene har Nervik utgitt raplåter under kunstnernavn som manifesterer ulike karakterer i hans rap-univers. Grotæsk er det tidligste, og, sammen med Soinner, det mest brukte og best kjente navnet, men fans vil også kjenne til Gro Harlem Snuskjæft, Trækk av! og Subotex Willer.

Rapperen Soinner, som vi skal møte i dette analysekapittelet, lager låter som krever og fortjener en annen tilnærming enn den vi finner i kulturteoretisk orienterte rap-analyser. Låtene hans motsetter seg rett og slett de vanlig brukte hiphopkategoriene som jeg har presentert i avhandlingas innledningskapittel. Jeg hevder derfor at verken sjanger- eller rimkategoriene vi har diskutert tidligere, er brukbare verktøy for analyse av «Dubbenarium» og andre Soinner-låter. De typiske rimformene til Caplan, som jeg har kalt forførelses- og fornærmelsesrim i tillegg til doggerell, er det for eksempel ikke bare vanskelig å tilpasse som beskrivende strukturer; de betegner former som vi knapt kan si at det finnes spor av. I «Dubbenarium», som er låta vi skal fokusere på her, møter vi heller ingen sub- eller mainstreamkulturell representasjon av en kollektiv identitet, men et søkende og reflekterende lyrisk jeg som prøver å navigere mellom sinnets indre

så vel som jegets ytre fallgruver og utfordringer, og vi finner verken fornærmelse eller forførelse i dette jegets sjølransakelse.

Soinner er det rapnavnet som dukka opp seinest i Nerviks rap-karriere. Navnet står for en brei trøndersk uttale av fornnavnet hans, Sondre. Det er altså tett på rapperens identitet med tanke på dialekt og døpenavn, og det oppstår en nærliggende kobling mellom dette navnevalget og tekstene som tilskrives Soinner fordi de generelt sett representerer en personlig dreining i kunstnerskapet. Derfor er det også relevant å spørre seg om dette navnet representerer enda en karakter i Nerviks rappende maskespill, eller om det snarere er snakk om et alias. På samme tid danner uttalen av dette aliaset et homofon til en nord-trøndersk uttale av «sånn her» / «sånn der». *Soinner* kan derfor også oppfattes som et konstaterende eller insisterende trøndersk uttrykk med et implisitt utropstegn. Ei slik fortolkning av navnet kan igjen settes i sammenheng med rappens autentisitets- og sannhetskrav. I en tidligere låt, som også skal trekkes inn her, kan en slik forståelse være nærliggende. I låta som vi skal fokusere på, møter vi derimot et rappende lyrisk jeg som er adskillig mindre insisterende og mye mer prega av tvil og usikkerhet enn det som ei slik fortolkning av navnet antyder.

Mens både Subotex Willer og Trækk av! framstår som utprega sjøl- og skråsikre rappere som står støtt innenfor hiphopens sjølhevdende tradisjon, rapper Soinner om at han ikke vet hvor han er, hvor han står og hva han representerer. For å framstå som skråsikker må rapperen Nervik ta på en av sine andre masker. Aliaset Soinner prøver derimot å bygge seg opp, lære av sine feil, forstå seg sjøl og finne sin plass. «Dubbenarium» er i så måte en typisk Soinner-låt. Teksten er gjennomsyret av tvil og ambivalens, og hele låtuttrykket er dominert av karakteristiske brudd og oppgjør. Verken tekst, beat eller flow er statiske, og den påfallende dynamikken som oppstår i og mellom disse tre hovedelementene kan kanskje best sammenlignes med den moderne dansens veksling mellom spenning og avspenning. I «Dubbenarium» beveger både tekst, beat og flow seg mellom det

kontrollerte, repeterte og stiliserte på den ene sida og frigjørelse eller avspenning fra rådende strukturer, både i denne låta og i hiphopen for øvrig, på den andre. Dette kapittelets analyser går derfor grundigere inn i spenninger som samla sett uttrykkes gjennom tekst, beat og flow, enn analysen i de foregående kapitlene har gjort.

«Dubbenarium»

«Dubbenarium» består av en musikalsk intro som strekker seg over halvannet minutt og 21 ½ takt, to strofer med henholdsvis 10 og 23 verselinjer og et mellomspill som varer i seks takter og skiller de to strofene fra hverandre. Teksten, som er gjengitt nedenfor, dreier seg om store, eksistensielle spørsmål som utspiller seg i spenningen eller vekslingen mellom grunnleggende motsetningsforhold som liv og død, lys og mørke, stillstand og bevegelse/utvikling, tro og viten, ærlighet og uærlighet/forstillelse. Låta har ikke noe hook som er musikalsk markert, men det kan diskuteres om de to siste verselinjene fra den første strofa, som gjentas og videreutvikles i begynnelsen og slutten av strofe to, likevel kan fungere som et slags hook.

Dubbenarium

Strofe 1

1. Æ har sjett skyggen i smug, og skrifta på veggen ved brygga å hus. Har flytta mæ rundt,
2. vært en villmann i stillstand med dødsønsket klart, i den høsten som vare fra fødsel te grav.
3. Og mangel på dagslys gir gjødsel te hat. Akterutseilt og brakkesjuk,
4. eller rusa i forsøk på å trøst oss i lag. Vi spøtte itj i glas over løst og behag.
5. Æ sjangle hjem, bøtta står klar, føle mæ trøtt fremfor alt,
6. det e mørkt overalt, og bak hver dør sitt folk du aldri kjem te å prat med sjøl
7. som enten sett skudd eller bake brød, som nettopp vart født eller snart ska dø.
8. Så fortæl mæ ka'n ska gjør? Det e spørsmål dem liksom har svart på før, men
9. det e forskjell på veit og tru, men æ veit det e for seint å snu.
10. For tidlig for anger, for seint for å gru sæ. Dem spør mæ ka heite du?

Mellomspill

Strofe 2

1. Det e forskjell på veit å tru, men æ trur det e for seint å snu.
2. Æ leike itj butikk, æ leike gud, æ spør mæ sjøl ka heite du?
3. Når fasaden ska meisles ut og beises opp og reises, lures ingen vess du sjøl veit det ligg meir på lur.
4. Æ trøng itj bryt og bær min egen stein for å kværn i eget heim.
5. Æ mein, det e alt for mang om beinet når hjernen e alein.
6. Så seigt det går når ærlighet bli kleint.
7. Vi sjer itj nærliggende feil i sjølførherligende speil.
8. Æ lure på om all sammen mer eller minnjer e reven opp innvendig uten å egentlig innrøm det,
9. som om vi sveve rundt skinnhellig, streve i blinde og leve for ingenting.
10. Æ veit itj om vi kan forstå ka vi e når vi itj kan få oss te å
11. kik ordentlig på, for vi like itj å sjå, og æ veit itj helt ka æ ska sei for
12. æ har itj nå game at all, æ kan itj spill elegant.
13. Æ har problemer med å forstå min egen irrelevans.
14. Æ har blitt smidd ihop i idiotland
15. der æ har vindushandla ideal som villeda mang million mann.
16. Men det må slutt snart, æ treng itj fortsett å snort krutt ut av
17. samme gamle kanon som æ nettopp har blitt skutt ut av.
18. På tide å legg ifra sæ suttklutan snart.
19. På tide å legg ifra sæ suttklutan, ja!
20. Det e forskjell på veit og tru, men det e vel helt greit å lur på
21. ka e det æ e med på, e det nå legetimt svar når dem spør mæ, ka heite du?
22. Det e forskjell på veit å tru, men det e vel for seint å snu
23. det e forskjell på veit og tru, men det e vel for seint å snu

Vi skal ta for oss låtas tittel før vi nøster opp de to strofenes tematiske tråder, som vikles sammen og utvikles i refleksjoner der tekstens eksistensielle spenningsforhold kommer til uttrykk gjennom utbredt bruk av metaforer. Nærlesninga av disse to strofene avrundes med utdypning av en bibelsk intertekst i strofe en, som åpner for noen bestemte fortolkningsmuligheter og sammenfatninger. Deretter følger en nærlyttende beskrivelse av hvordan tekstens spenninger og splittelser gjenspeiles i låtas beat og navigeres i rapperens flow. Vi skal altså vurdere låtas interne dynamikk med tanke på relasjoner mellom verbaltekstlige og musikalske elementer. Etter den nærlesende gjennomgangen av låtas tekst, følger derfor en nærlyttende beskrivelse, først av låtas beat og så av Soinners flow i en sekvens

hvor en utdypning av relasjonene mellom beat, flow og tekst er helt nødvendig for fortolkningen.

Tittelen

Låta vi skal ta for oss, blei til i tidsrommet 2010—2014. Den er ikke utgitt, og hva slags tittel den har, eller skal ha, er uklart.³¹ Lydfila som Nervik har sendt meg er en rå miks med et tynt lydbilde, vokalspora er ikke utjevna og finstilt. Den har filnavnet «Dickfaced», men i e-postkorrespondansen mellom oss refererer han ved to anledninger til låta som «Dubbenarium». Jeg har valgt å følge hans egen praksis her, og kaller den derfor det samme.

Dubbenarium er trolig et sjøllaget ord. Hva slags opprinnelse det har, er vanskelig å si, men det framstår som et nonsensaktig ord som kan være sammensatt av substantivet *dubb*, den bestemte artikkelen *en* og det latinske ordet *arium* (genitiv flertall), som kan bety åpne steder eller rom. Hva slags rom det er snakk om, bestemmes av det sammensatte ordets første ledd. Med denne oppbygninga som grunnlag kan altså låtas tittel fortolkes som dubbens steder eller rom. Spørsmålet blir da hvordan vi forstår «dubb/dubben».

Nerviks tittel signaliserer ikke i seg sjøl hva slags fortolkningsrom vi skal inn i, så her er det flere muligheter. Hvis vi tar utgangspunkt i den jamaicanske musikk-sjangeren dub, som er en avart av reggae, framstår et dubbenarium som et sted av en annen type enn for eksempel et herbarium. Mens det siste er et sted eller rom for samling, oppbevaring og framvisning av noe konservert, er dubb ei aktiv

³¹ Låta kom jeg over i doktorgradsprosjektets researchfase mens jeg hørte gjennom store mengder norskspråklig rapmusikk med tanke på overblikk og utvelgelse. Akkurat denne låta dukka opp i en lyttesesjon sammen med en som har fulgt norsk og spesielt trøndersk rap tett siden starten. Vi gjennomgikk hard-disken hans, som er en så innholdsrik kilde at den godt kan danne utgangspunkt for et verk om norsk raphistorie. Nervik selv korresponderte jeg med per e-post, og jeg fikk hans skriftlige tillatelse til å bruke låta i dette doktorgradsprosjektet.

handling, og dubbsteder er steder der handlinga utspiller seg og noe nytt skapes, riktig nok med eksisterende materiale som grunnlag. Dubbinga må slik sett forstås som en mer dynamisk og nyskapende praksis enn for eksempel språklig dubbing av karakterenes tale i en film. Der er ikke målet å skape noe annet, men å gjengi filmens stemmer og replikker så gjenkjennelig og nær opp til originalen som mulig. Hvis vi tar utgangspunkt i en tradisjonell så vel som en nyere betydning av det engelske verbet «to dub», kan dubbinga eller dubben i tillegg forstås som en navngivningspraksis. I middelalderen «dubba» engelskmennene riddere når de gav dem en adelig tittel. I dag blir ordet brukt i mer folkelige sammenhenger, blant annet om det å gi eller tiltale noen med et kalle- eller kjæleavn. En tredje fortolkningsmulighet ligger i den norske uttalen av ordet. Det triller ikke av tunga. Sammen med Soinner dubber eller dupper vi kanskje gjennom skyggene i det han i første strofe beskriver som en vedvarende høst, i en stadig refleksjon over hvem tekstens lyriske jeg er, og hvordan dette jeget forholder seg til verden.

Soinner oppholder seg midt i spenninga, det vi si i usikkerheten mellom det en vet og det en tror. Med en kombinasjon av de ulike fortolkningsmulighetene som grunnlag kan dubbenari(um)et slik sett være et sted hvor vi kan prøve å forstå oss sjøl – mennesket, jeget, viet – gjennom ingenting som utgangspunktet for alt, slik Derrida foreslår:

The consciousness of having something to say as the consciousness of nothing: this is not the poorest, but the most oppressed of consciousnesses. It is the consciousness of nothing, upon which all consciousness of something enriches itself, takes on meaning and shape. And upon whose basis all speech can be brought forth. (Derrida, 1978, s. 367)

Navngivning er et sentralt tema i «Dubbenarium». Hvilke andre betydninger og fortolkningsmuligheter Soinners egen tekst aktualiserer, skal vi komme tilbake til, men vi skal holde fast ved den nedvurderte bevissthetsrelasjonen som Derrida er opptatt av, altså forholdet mellom og forståelsen av ingenting og alt.

Strofe 1

Den første strofa i «Dubbenarium» presenterer oss for et dystert subjekt som har «sjett skyggen i smug og skrifta på veggen ved brygga og hus» (strofe 1, l. 1). Skyggen er en mye brukt metafor for døden, spesielt i bibelske beskrivelser, og skrifta på veggen er en bibel-allusjon med klar referanse til Det gamle testamentet, nærmere bestemt til femte kapittel i *Daniels bok*. Der finner vi fortellingen om den avgudsdyrkende, hovmodige kong Belsasar av Babylon som ser ei hånd skrive ukjente tegn på veggen under en fest der det drikkes og fråtses. Daniel må til slutt tilkalles fordi han er den eneste som kan tyde tegnenes dom: Gud har talt kongedømmets dager og gjort slutt på det, og Belsasar er veid og funnet for lett.

I tekstens to første linjer møter vi altså et utilpass jeg som har sett døden luske i skyggefulle smug, kanskje i sitt eget sinn, samtidig som undergang varsles i bibelske vendinger i mer åpent lende, det vil si der folk ferdes. Det er usikkert om dette jeget er en kong Belsasar som ser tegnene på sin egen undergang, eller en Daniel som kan tyde tegnene på undergang og død. Dette spørsmålet skal vi komme tilbake til. Her skal vi fokusere på at allerede i de to åpningslinjene etableres tre av de grunnleggende motsetningsforholdene som gjennomsyrrer teksten: liv—død, lys—mørke, stillstand—bevegelse/utvikling.

Leddene i disse motsetningsforholdene er ikke «nær diametralt motsatte (binære) tilstander innenfor eller utgaver av en helhet» (Aadland, 2015, s. 93). Som Erling Aadland påpeker er de altså ikke dikotomier, men *hendiadys*, det vil si tale- og tankefigurer med to ledd som forutsetter hverandre og skiller seg fra dikotomier «ved at vi ikke kjenner enheten eller helheten de to leddene er utgaver av eller uttrykk for» (Aadland, 2015, s. 95). Med unntak av det mest sentrale spenningsforholdet, det vil si forholdet mellom å vite og tro, som opptrer for første gang i slutten av den innledende strofa, kommer ikke låtas hendiadys eksplisitt til uttrykk som talefigurer i teksten. Låtas tekst er likevel komponert

rundt slike underliggende spenninger, ikke bare i den forstand at leddene i hvert par forutsetter hverandre og vikles sammen; de vikles også inn i hverandre.

I de to åpningsversene introduseres døds- og undergangstanker gjennom en skyggemetafor som knytter spenninga mellom liv og død sammen med forholdet mellom lys og mørke. Tekstens rappende jeg beskriver her et liv, eller en tilstand, som på utsida har vært prega av forflytning («har flytta meg rundt»), mens villmannens indre liv på samme tid har vært en stillstand prega av døds- eller kanskje selvmordstanker («med dødsønsket klart»). Hvis vi leser høsten, som beskrives på slutten av andre vers, i lys av årstidene slik de ofte brukes som livsløpsmetaforer, framstår denne beskrivelsen som en utdyping av jegets depressive, indre stillstand: Han kjenner ingen vår, ingen sommer, ingen veksling mellom ulike faser og stemninger. Hele livet oppleves som en høstlig vandring i dødsskyggenes dal. Mørket trenger ikke bare på, det trenger inn overalt i denne tilstandsbeskrivelsen.

I de neste tre verselinjene (3–5) får vi vite at «mangel på dagslys gir gjødsel te hat» for dem som søker felles trøst i rusens flukt fra hverdagens problemer. Det er ingen dionysisk feiring av livet, ingen dekadent livsførsel som beskrives her: «akterutseilt å brakkesjuk / eller rusa i forsøk på å trøst oss i lag, vi spøtte itj i glas over løst og behag» (l. 3–4). Men beskrivelsens flertallsreferanser («oss», «i lag», «vi» i l. 4) kan kanskje forstås dithen at de akterutseilte, brakkesjuka og rusa danner en felles front mot «de andre», altså mot det eller dem som er gjenstand for det hatet som skyggetilværelsen gir grobunn for. Hvis vi vektlegger dette som en beskrivelse av et mulig fellesskap, kan vi argumentere for at tekstens subjektposisjon representerer en marginalisert identitet og dermed knytter an til hiphoplitteraturens vektlegging av rapperens sosiokulturelle røtter. Da kan vi også snakke om en form for tilhørighet til og representasjon av ei underpriviligert gruppe, altså ei posisjonering som er helt vanlig i rappen og hiphoplitteraturen.

Men fellesskapet som den fjerde linja refererer til, er et vagt «vi» som kan inkludere en hvilken som helst svirebror. Det spørres også om vi kan lese teksten for øvrig som et forsvar for samfunnets underpriviligerte, altså for dem som metaforisk sett lever på skyggesida, eller om skyggene heller er noe alle er underlagt fordi vi alle alltid befinner oss i like og ulike relasjoner til liv og død, lys og mørke, og forsøker å navigere som individer innenfor normgivende fellesskap der vi føler oss mer eller mindre hjemme.

I neste strofe skal vi se at forholdet mellom «jeg» og «vi» blir både mer framtrædende og mer komplekst, men i den første strofa representerer vi et løst rusfellesskap som er forlatt i neste verselinje (l. 5): «æ sjangle hjem, bøtta står klar, føle mæ trøtt fremfor alt». Her er det lyriske jeget tilbake i fokus, og forsøket på felles trøst etterlater bare en følelse av trøtthet og fortsatt svartsinn. Den primære funksjonen som beskrivelsen i de to foregående linjene får, er slik sett ikke å etablere samfølelse med og representasjon av et underpriviligert fellesskap, men å utdype stillstanden som er eksplisitt uttrykt i andre verselinje og videreutvikla gjennom metaforene fra sjømannslivet og det militære i slutten av den tredje: Jeget og de andre er «akterutseilt og brakkesjuk» i sine forsøk på felles trøst. De har med andre ord blitt igjen, eller de har blitt sittende fast i en tiltaksløs stillstand, i stedet for å komme seg videre i livet.

I linje seks og sju berøres et nytt spenningsforhold, nemlig forholdet mellom tekstens jeg og «de andre», det vil si relasjonen til menneskene i en verden utenfor det lyriske jeget. Han sjangler hjemover i et mørke som beskriver en ytre virkelighet samtidig som det er en metafor for hans indre tilstand. På veien reflekterer han over livene til dem som sitter bak hver dør han passerer, som han ikke kjenner, og som han, med seg sjøl som adresse, sier at «du aldri kjem te å prat med sjøl». Han erkjenner at også de er personer «som enten sett skudd eller bake brød, som nettopp vart født eller snart ska dø» (l. 7). Den første av disse to handlingene – å sette skudd – assosieres gjerne med rusmisbruk, sprøytenarkomani og fare for

overdose, altså med en livstruende praksis. Å bake brød må derimot oppfattes som ei livsbejaende handling, både med tanke på brødets historiske betydning for ernæring og overlevelse og med tanke på brødet som religiøst symbol for åndelig føde. Også de andre lever altså sine liv i spennet mellom liv og død, lys og mørke, stillstand og utvikling. Slik sett er kanskje ikke deres liv så ulikt hans eget, men de forblir likevel ukjente. Det lyriske jeget kjenner bare seg sjøl og sitt eget mørke.

Den første strofas siste linjer (l. 8—10) innledes og avsluttes med hvert sitt eksistensielle spørsmål: «fortæl mæ ka'n ska gjør? det e spørsmål dem liksom ha svart på før» (l. 8) og «dem spør mæ ka heite du?» (l. 10). Hvem disse spørsmålene stiles til og stilles av er uklart. Det personlige flertallspronomet «dem» (trøndersk for «de») kan leses med anaforisk referanse til «de andre», representert ved hjemveiens folk bak hver dør. Oppfordringa om å si «ka'n ska gjør» kan i tillegg være retta til låtas tilhører(e) eller til en ubestemt form for autoritet som tidligere har hatt sine svar på rede hånd. Men først og fremst framstår dette som retoriske spørsmål til det talende subjektet sjøl. De som tidligere har hatt sine liksom svar på rede hånd, ender i alle fall med å stille tekstens jeg det samme spørsmålet som vi i neste strofe får vite at han stiller seg sjøl: «ka heite du?». I rappens verden dreier dette spørsmålet om navn eller navngivning seg helt klart om identitet, altså om hvem eller hva du er. Her spiller det rappende subjektet videre på ideen om at han og de andre ikke kjenner eller forstår hverandre. Slik det lyriske jeget stiller seg uforstående til andres liv, presenterer han altså seg sjøl som like uforståelig for andre.

De to avsluttende verselinjene i strofe en, hvor spørsmålet om navngivning stilles første gang, er helt sentrale i denne låta. Tematisk sett er de viktige fordi innholdet i dem repeteres tre ganger med små, men viktige variasjoner som vi skal komme tilbake til i gjennomgangen av strofe to og i forbindelse med låtas musikalske poetikk og beatens struktur. I tillegg er de også sentrale i en mer bokstavelig forstand. De avslutter den første strofa og innleder den lange andrestrofa, som de

også avslutter. De to versene og variasjonen over dem er med andre ord sentralt plasserte segmenter i tekstens komposisjon. Det er nettopp derfor det kan diskuteres om de utgjør et refreng, altså om de utvikles til å bli låtas hook, hvis vi i hele tatt kan si at noe slikt finnes i «Dubbenarium».

I tillegg til det avsluttende spørsmålet inneholder strofas to siste vers følgende påstander eller erkjennelser: «det e forskjell på veit å tru, men æ veit det e for seint å snu / for tidlig for anger, for seint for å gru sæ» (l. 9–10). Første halvdel av linje ni, altså «det e forskjell på veit å tru», framsetter et spenningsforhold som har en helt spesiell posisjon i låta. Påstanden framstår nærmest som et frammessa mantra som repeteres flere ganger, først i innledninga til strofe to, så tre ganger i låtas avslutning (strofe 2, l. 20—23). På slutten av den første strofa kan de to linjene som innledes av dette mantraet leses som en konklusjon: Det lyriske jeget erkjenner først at det er forskjell på tro og viten, deretter konstaterer han at han *veit* det er for seint å snu. Hvor han er på vei er uklart, men ettersom det er et mørkt sinn og et livstrøtt jeg vi har stiftet bekjentskap med, er det nærliggende å tenke at han antyder muligheten for sjølforgvoldt død når han sier det er «for tidlig for anger, for seint for å gru sæ».

Veien videre synes altså å være staka ut, eller er den virkelig det? I disse linjene formidles tekstens tema i fortetta form, og det er nødvendig å vurdere om det ligger en form for guddommelig tilstedeværelse, altså en trosimplikasjon, i det lyriske jegets erkjennelse. Men erkjennelsestematikken er ikke statisk. Det frammessa mantraets motsetning står riktig nok fast, men tekstens mest sentrale og repetererte påstand følges opp av linjer der små, men vesentlige variasjoner antyder en tematisk utvikling – og kanskje en mindre dyster utgang. Disse variasjonene har betydning for tolkninga av mulige trosimplikasjoner, derfor skal vi komme tilbake til dem i gjennomgangen av den siste strofa, og spesielt i den oppsummerende tekstfortolkninga. Her nøyer jeg meg med å introdusere en slik dimensjon. Men jeg vil framholde at vi skal holde godt fast ved jegets indre. Om

det framstår som undertrykt av noe som helst, er det først og fremst av sitt eget sinn.

Strofe 2

Mellom låtas to strofer er det et musikalsk mellomspill som introduserer en andre- og tredjestemme i den musikalske miksen. Dette skjer i form av et sample med et distinkt bollywood- eller hindi-poppreg. Forsøkene mine på å lytte til dette mellomspillet sammen med kyndige indiske ører har ikke ført til en oversettelse. Det vi har konkludert med, er at det er en typisk indisk «sound», men at teksten ikke er på hindi. De hindi-kyndige jeg har snakka med, mener at det høyst sannsynlig er snakk om en tekst på et annet indisk språk, muligens rajasthani. Denne sounden spiller ut noen av anslagene vi får i introen.

De to første linjene etter mellomspillet plukker opp tråden fra slutten på den foregående strofa:

1. Det e forskjell på veit å tru, men æ trur det e for seint å snu.
2. Æ leike itj butikk, æ leike gud, æ spør mæ sjøl ka heite du?

Ovenfor har jeg omtalt disse gjentakelsene som et mulig hook, men de er ikke separert musikalsk fra resten av låta, slik et karakteristisk hook vil være. Det er altså ikke noen egen, musikalsk lagkonfigurasjon for disse linjene, og heller ikke noen tidsmessig separasjon mellom dem og resten av låta. I stedet opptrer de i direkte tilknytning til vokalpartiene før og etter mellomspillet, det vil si i sammenheng med det jeg har identifisert som låtas to strofer. Slik sett framstår altså ikke disse versene som et hook, men som henholdsvis avslutningen på den første strofa og både innledningen og avslutningen i den andre.

Soinners innledende verselinjer i strofe to er ikke ren repetisjon; de skiller seg fra de foregående avslutningslinjene på noen vesentlige måter. Den første linja er

nesten identisk, men «veit» (det er for seint å snu) er byttet ut med «trur» (det er for seint å snu). Her er altså vissheten moderert. I den andre linja er «for tidlig for anger, for seint å gru sæ» byttet ut med «æ leike itj butikk, æ leike gud», og spørsmålsformuleringa er endra slik at teksten tar en ennå mer eksistensialistisk vending. Nå er det ikke de andre («dæm») som stiller spørsmålet om hvem det mistilpassa subjektet er; det lyriske subjektet stiller det samme spørsmålet til seg sjøl: «æ spør mæ sjøl ka heite du?». Her er det betimelig å minne om et litterært perspektiv på rap som sjølframstilling: «Selvframstillingen er litteraturens måte kanskje ikke å besvare, men i det minste å diskutere det fundamentale spørsmålet *Hvem er jeg?*» (Melberg, 2007, s. 7). Mens den sjølframstillende rapmusikken i all hovedsak forsøker å besvare dette spørsmålet på måter som fortolkes som representasjon av marginalisert identitet og sjølhevdende rimformer, er det ikke det skråsikre svaret og den stødige kulturelle eller subkulturelle representasjonen, men sjølve spørsmålet som er det sentrale i vår sammenheng.

Soinner legger også inn en mulig religiøs dimensjon i disse linjene. Jeget sier at han leker gud, men for hva eller hvem? Er det seg sjøl han er gud for, i den forstand at han bestemmer sin egen skjebne? Eller er det en religiøs undertone her? Tekstens jeg fastholder i alle fall at det er forskjell på å vite og tro («veit å tru»). Denne sammenstillinga kan kanskje bære bud om en religiøs skepsis som setter det vitenskapelige (det vi vet) framom det åndelige (det vi tror), men hendiadysen er nok snarere en hverdagslig talefigur hvor det som settes foran, varierer uten å være uttrykk for ei prioritering eller hierarkisering. Når jeget ikke lenger «veit», men «trur» det er for seint å snu, er det i alle fall ikke ei religiøs form for tro det er snakk om. Om vi likevel kan si at jeget leker gudi religiøs forstand, er han en gud som ikke har svarene, verken for seg sjøl eller andre.

For å forstå relevansen av «æ leike itj butikk» (l. 2) kreves det noe hiphop-kompetanse. Uttrykket kan sjølsagt forstås ut fra sin generelle betydning som kollokvialisme eller folkelig idiom, altså som en dels humoristisk og dels lettbeint

bekreftelse som på en avvæpnende måte forteller at noen meiner alvor med noe. Men uttrykket refererer også til et velkjent topos i raplyrikken, nemlig et ekthets-topos som manifesterer kjernen i autentisitetsdiskursen. Uttrykket har vært brukt av Bromstad Billionaires, altså den tidligere duoen Soinner utgjorde sammen med Andy, nå bedre kjent som undergunnsyndlingen Shitrich. Bromstad Billionaires spilte ut en stilisert blanding av gangsta- og white trash-estetikk. Salg av amfetamin til ungdommen – «makka te hoinnerpris» – var en av grunnpilarene i tekstuniverset deres og tittelen på deres mixtape fra 2008. «Vi leike itj butikk» betydde at dette er ekte varer; her gjøres og leves hiphop («raplife») helt på ordentlig. På samme tid var det også et signal om en urban realitetsorientering som med sin insisterende form for representasjon og sitt krav til autentisitet er mye mer i tråd med dominerende hiphopteori enn det vi ser hos Soinner.

I «Dubbenarium» setter Soinner dette uttrykket, som Bromstad Billionaires rekontekstualiserte og omforma til gangstarap-metafor, inn i en sammenheng som i låtas avsluttende linjer viser seg å være et oppgjør med tidligere idealer. Her er det relevant å spørre seg om teksten formidler en form for moralisme. Er jeget en formanende gud? Han leker ikke butikk, men han leker gud; han leker altså gud helt på ordentlig. Hvis vi holder fast på at dette dreier seg om en form for representasjon, så er det ikke samfunnets utstøtte, de som ikke leker butikk i Bromstads univers, det reppes (representeres) for. Da er det snarere slik at jeget representerer en åndelighet eller en guddommelig autoritet som resten av teksten stiller seg tvilende til. Soinner representerer og råder kun over seg sjøl. Hvis han representerer noe mer, må det være mennesket eller menneskeheten som sådan. Det er altså ingen subkulturell representasjon her.

Når vi kommer fram til den sjette verselinja starter en serie brudd. Både teksten, flowen og beaten bryter med sine tidligere mønstre, og rapperen skaper en illusjon av å variere tempoet til hele låta ved å veksle mellom en langt seigere og treigere flow mens beaten strippes ned, og en etterfølgende intensivering i takt

med beatens økende intensitet. I dette musikalske bruddet ser vi også et brudd for det lyriske jeget. Mens det meste hos Soinner dreier seg om å ha kontroll på de ulike bestanddelene i tekstene og låtuttrykkene som sådan, bærer dette partiet preg av å slippe kontrollen. Tekstens jeg har hele veien framstått som sårbart, men på en kalkulert eller kontrollert måte, uten sterk følelse av risiko for tilhøreren, i alle fall ikke hvis vi ser bort fra erkjennelsen av dødens konstante tilstedeværelse. Her føles det som om alt står på spill, og jeget framstår som mer sårbart, mer følelsesmessig involvert og investert i det han våger å foreslå at hans undring og følelse av utilstrekkelighet er universell.

La oss ta opp igjen teksttråden i opptakten til dette blottstillende bruddet:

3. Når fasaden ska meisles ut og beises opp og reises, lures ingen vess du sjøl veit det ligg meir på lur.
4. Æ trøng itj bryt og bær min egen stein for å kværn i eget heim.
5. Æ mein, det e alt for mang om beinet når hjernen e alein.

I byggemetaforen i vers tre anes en samfunnskritikk idet blikket først vendes utover mot en sjølhevdende tendens til å være mest opptatt av det ytre, og så innover mot det personlige strevet. Å skjule sine problemer bak en utmeislet, pyntet fasade, karakteriserer tekstens sjølransakende jeg som forsøk på lureri og sjølbedrag. For egen del trenger han ikke bryte og bære sin egen stein for å kverne i «eget heim». Hva vi skal legge i «bryt å bær min egen stein» er ikke godt å si, men stein er det tungt arbeid å bryte så vel som å bære, og det er mulig, men hardt å kverne eller knuse den. Her får «kværn» dessuten en metaforisk betydning som er betydningsfull i vår sammenheng: Det lyriske jeget trenger ikke å kverne stein i «eget heim», som er et metaforisk uttrykk for eget hode; han har allerede mer enn nok å kverne over i et sinn som kanskje beskrives som schizofrent: «det e alt for mang om beinet når hjernen e alein». At det er mange om beinet, signaliserer konkurranse eller drakamp. Her sammenstilles dette idiomet med en deLillos-referanse. «Hjernen er alene» er tittelen på en låt som blir karakterisert som en

angst-tango og omtalt som norsk pops versjon av Munch-maleriet «Skrik» (se Pedersen, 2013; Josefsen, 2013; 2014).³² I vår sammenheng skal det understrekes at linja der referansen inngår, er framheva i og med beatens nakenhet som opptrer fra og med denne referansen og ut de to neste linjene:

6. Så seigt det går når ærlighet bli kleint.
7. Vi sjer itj nærliggende feil i sjølførherligende speil.

Her utdypes samfunns- og samtidskritikken idet fasadebyggingen og forholdet mellom det ytre og det indre relateres til et spenningsforhold mellom ærlighet og forstillelse, som igjen knyttes sammen med det vi ser, og det vi ikke ser. Den ytre fasaden eller maska blir både det skalkeskjulet vi viser fram for andre, og det sjølbildet vi ser i «sjølførherligende speil», hvor feil ikke vises eller ses. Det talende subjektet skifter altså perspektiv i og med at han inkluderer seg sjøl i et allment inkluderende vi. Dette innebærer ikke nødvendigvis en sikrere eller tryggere posisjonering, men tekstens jeg åpner for at splittelsen og den eksistensielle tvilen han sjøl nages av, er en kollektiv allmenntilstand:

8. Æ lure på om all sammen mer eller minnjer e reven opp innvendig uten å egentlig innrøm det,
9. som om vi sveve rundt skinnhellig, streve i blinde og leve for ingenting.
10. Æ veit itj om vi kan forstå ka vi e når vi itj kan få oss te å
11. kik ordentlig på, for vi like itj å sjå

Her er vi tilbake ved et av hiphopen og hiphopforskningens sentrale spørsmål, det vil si spørsmålet om hvem, eller hva, rapperen Soinner representerer. Men det er ikke dermed sagt at representasjonsspørsmålet fra sosiologisk og kulturteoretisk orientert hiphopforskning er relevant i sin tradisjonelle form. Kanskje skal vi

³² «Hjernen er alene» ble først utgitt i et dobbeltalbum med samme tittel (deLillos, 1989, deluxe-utgave 2009). Sammen med resten av albumet ble den framført i en jubileumskonsert på Den norske opera i 2009 og utgitt på nytt i et live-opptak fra konserten (DeLillos, 2010). I nyere tid er den reaktualisert i omtaler av festforestillingen for Edward Munchs 150-årsjubileum og albumet *Synger Munchs Hjerteblod* (Lillo-Stenberg, 2013), men denne gangen er den ikke inkludert i selve forestillingen og heller ikke i albumet.

heller spørre oss hvem og hva jeget i «Dubbenarium» ikke representerer. I denne teksten møter vi uten tvil et jeg som søker etter sin egen identitet, men i videreførelsen av søkingen omformuleres spørsmålet om hvem jeget er, til et spørsmål om hvem vi er, i betydningen hvem vår tids mennesker er. Jeget i denne teksten kjemper altså en kamp på minst to fronter. Tvilen og søkingen vendes innover når han spør seg om det er sinnet som er sjukt; det er altså en indre kamp som foregår. Men tvilen vendes også utover når jeget spør seg om dette er en mer allmenn tilstand, altså om det er vår tids samfunn som er sjukt. Det som dermed kritiseres, er en overfladisk samtidstendens som handler om å bygge fasade for å framstå som mest mulig vellykka og ufeilbarlig.

Metaforikken som bærer oppe den underliggende samfunns- eller sivilisasjonskritikken i disse versene er påtrengende. Spenninga mellom ærlighet og forstillelse utdypes når jeget spør om vi alle er «reven opp innvendig uten å egentlig innrøm det» (l. 8), og tilstanden vi i så fall befinner oss i, blir sammenlignet med å sveve rundt skinnhellig, streve i blinde og leve for ingenting. Bildet som tegnes er altså muligheten for at vi alle forblindes av vår egen fasadebyggende, skinnhellige forstillelse og derfor lever formålsløse, overflatiske liv. Denne problematikken utdypes ytterligere når tekstens jeg viderefører synsmetaforikken i de to neste versene (l. 10 og 11): Å forstå forbindes med å se, mens mangel på forståelse og sjølinnsikt, altså forblindelsen som er beskrevet i de foregående verselinjene, knyttes til manglende lyst og vilje til å «kik ordentlig på». At dette kan settes i forbindelse med den gammeltestamentlige bibelreferansen i låtas første verselinje, og dermed fortolkes i lys av interteksten om Daniel og kong Belsasar, skal vi komme tilbake til.

I de påfølgende verselinjene (siste halvdel av l. 11 – l. 15) vendes blikket og kritikken igjen mot det lyriske jeget. Han har ingen svar på rede hånd: «æ veit itj helt ka æ ska sei for / æ har itj nå game at all – æ kan itj spill elegant / æ har problemer med å forstå min egen irrelevans» (l 11–13). Jeget er altså ikke i stand til å spille

eller forstille seg, men han innrømmer at også han har hatt et ønske om å delta: «æ har blitt smidd ihop i idiotland / der æ har vindushandla ideal som villeda mang million mann» (l. 14 og 15). Metaforen vindushandle er en direkte oversettelse av det engelske uttrykket «window shopping», men like fullt nyskapende. Å vindushandle, altså å hige etter det som er utstilt i butikkvinduer, er en vanlig og yndet aktivitet i vårt konsumsamfunn. Det tekstens jeg har vindushandla i det samfunnet eller den kulturen han blei forma av, som han altså karakteriserer som et idiotland, er villedende idealer som svært mange andre også har falt for. Disse idealene er han klar for å ta et oppgjør med:

16. Men det må slutt snart, æ treng itj fortsett å snort krutt ut av
17. samme gamle kanon som æ nettopp har blitt skutt ut av.
18. På tide å legg ifra sæ suttklutan snart.
19. På tide å legg ifra sæ suttklutan, ja!

Her bebuder låtas jeg et brudd med sin fortid og de forventningene som følger med å representere et bestemt fellesskap. Hvis vi kan forstå disse linjene slik at hiphopsminka er vaska av og all bling eller alt hiphopjåleri og all staffasje er borte, vender altså Soinner nå kritikken mot hiphopfellesskapet og representasjonen som hører med, og vi får et innblikk i hvorfor han har forlatt det. Han gir uttrykk for en ideologisk samvittighet som medfører at han ikke lenger kan stå inne for alt dette fellesskapet innebærer, leker med eller idealiserer.

Er dette en ny egosentrisk rapperposisjon, der Soinner spiller rollen som den opphøyde opplyste som ser ned på de uopplyste massene? Sammenholder vi «Dubbenarium» med «Lyden av løgn» (Bad Spit & Soinner, 2014) fra albumet *Katarsis* (Bad Spit, 2014), kan indignasjonen og den oppsummerende resignasjonen i siste strofe gi et slikt inntrykk. Men det skal også understrekes at jeget i «Dubbenarium» inkluderer seg sjøl i et vi som representerer en allmennmenneskelig uro og tvil. Strengt tatt er det jo nokså paradoksalt at en sjanger som i så stor grad oppholder seg ved, og ofte defineres i samsvar med representasjon

av lokale identiteter og fellesskap, stort sett realiseres gjennom førstepersonfortellinger. Vi kan spørre oss om det er derfor Soinner ikke representerer noen gruppe, altså fordi han representerer noe universelt som samtidig er helt personlig. Men før vi går videre i «Dubbenarium»-teksten, skal vi ta et sidesprang og utdype Soinners uttrykte syn på fellesskapet og samfunnet via hans egen strofe i «Lyden av løgn».

«Lyden av løgn» og «Dubbenarium»

«Lyden av løgn» består av tre strofer og et hook som gjentas identisk, to ganger etter første og andre strofe og en gang etter den tredje: «høre lyden av løgn / at vi ikke lyg e en løgn / at dæm ikke lyg e en løgn / at ingen lyg e en løgn / sannhet betyr itj my har æ skjønt». Første strofe framføres av Soinner, de to andre av Bad Spit som tegner et velkjent, venstreradikalt bilde av en politisk overmakt som styres av økonomiske motiver, personifisert ved ham som den gang var lederen for «den frie verden», Barack Obama. Soinner er mer personorientert. I hans strofe legges ikke skylda for samfunnets moralske forfall nødvendigvis, og i alle fall ikke bare, på økonomisk og politisk overmakt, men også på sjølhevdende grådighet og mangel på etikk.

Strofe 1 - Soinner

1. Hei, vil du vær en hånstaur og gå og marsjer blant småmaur,
2. plassert i bås og gå med mask som ei jåltaus?
3. Der har æ vært sjøl men tenkt at det va lite håp
4. No sitt æ heller her på benkplassen og kike på,
5. og spør mæ kor æ kjem ifra. Det e vel hjemifra,
6. men føle mæ som fremmedkar blant menneska æ vemmes av.
7. Vi spring med saks som vi hadd englevakt. Det e bare svælg og gap,
8. vælg og vrak, hærm og ap for pæng og makt.
9. Det gjelds å brus med fjør og legg beslag og treng sæ frem,
10. og legg ut alt på nett i ånd av lebensraum og vængeslag.
11. Vi selvrealiserte barn styres fra børslair.
12. Dem lyg og læss mens vi flyg over gjøkreir.
13. I fryd over vekst, det e et motbydelig rot
14. vi svømme i søppel mens vi hyle i kor
15. av jubel for det avløpet vi spyles ned mot.

16.Æ har så desidert resignert, lyd mine ord.

Vi skal ikke inn i en dyptloddende analyse av denne teksten; det er heller ikke nødvendig for å poengtere at vi i Soinners strofe gjenfinner noe av tematikken, kritikken og metaforikken i «Dubbenarium». Han starter der vi nettopp forlot andre strofe, altså med det som jeget i begge tekstene distanserer seg fra. I «Dubbenarium» bebudes imidlertid et oppgjør med det jeget vil legge bak seg, mens her er maskespillet overfladiske jåleri framstilt som et tilbakelagt stadium. Tekstens jeg deltar ikke lenger, han sitter heller «på benkplassen å kike på». Han er altså av seg sjøl henvist til å observere et spill som han ser og gjennomskuer og derfor verken kan eller vil være med på. Stedet, som vies så stor oppmerksomhet i rap-analyser, er irrelevant også her. I tillegg til den metaforiske benkeplassen som tilskuerjeget har plassert seg på, finner vi en henvisning til et ubestemt hjemsted. Jeget spør seg ikke hvem han er, eller hva han heter, som i «Dubbenarium». Spørsmålet som stilles her, er «kor æ kjæm ifra», og svaret som gis, er at «det er vel hjemifra», som ikke refererer til et bestemt sted, men til en allmenn sannhet.

Verken i «Dubbenarium» eller «Lyden av løgn» kan vi ta Soinners ord til inntekt for et bestemt fellesskap, geografisk, lokalt, ideologisk eller kulturelt. Han representerer ikke noe crew, og han kan vanskelig plasseres innenfor en av rappens anerkjente subsjangre. Her er det ingen shout-outs eller henvisninger til gjengen. Soinner rapper ikke til, for eller om en innvidd gruppe av kjennere, han ikler seg heller ikke andres stemme eller identitet gjennom signifying. I stedet setter han seg aktivt utenfor, leverer sin egen forståelse og representerer kun seg sjøl: «hei vil du vær en hånstaur og gå og marsjer blant småmaur/ plassert i boks og gå med mask som ei jåltaus? / der har æ vært sjøl, men tænkt at det va lite håp / nå sitt æ heller her på benkplassen og kike på». Soinner nekter å bli redusert til en kulturelt kategoriserbar størrelse, og bryter med forventningene som følger med å representere et fellesskap.

Svaret på hvor han kommer fra – altså «hjemifra» – fungerer som utgangspunkt for Soinneres samfunnskritikk. Han begynner med jegets fremmedfølelse, som vi også kjenner igjen fra «Dubbenarium». Beskrivelsen som følger er hardtslående, men ettersom den rettes mot et allment vi, inkluderes også tekstens jeg, eller kanskje tekstens tidligere jeg, i beskrivelsen av «menneska æ vemmes av». Det han beskriver er et fordervet samfunn – eller miljø – der et høyst egoistisk prestisjefag etter penger og makt er menneskets billett til avgrunnen (jf. «avløpet vi spyles ned mot» i nest siste linje). Indignasjonen er stor, men den mangler ikke språklig eleganse. Nettgenerasjonens kyniske sjølrealiserings- og eksponeringsbehov oppsummeres i noen få linjer: Vi blåser oss opp, tar ære for mest mulig, enten det er vårt eller sakset fra andre, originalt eller plagiert. Poenget er å trenge seg fram, så vi bruser med fjøra, slår omkring oss med vingene og rydder oss størst mulig plass for å vise verden hvor godt vi lykkes. Henvisningen til det tredje rikets elitistiske idealer, nærmere bestemt til nazismens syn på Tysklands rett til et ekspansivt livsrom («Lebensraum») på bekostning av andre, er kraftig kost. Det samme er henvisningen til Milos Formans prisbelønte film *One Flew over the Cuckoo's Nest* (Forman, 1975), på norsk *Gjøkeredet*. Som kjent forteller den ei sterk historie om maktmisbruk og tvangsbehandling på et psykiatrisk sykehus, basert på Ken Kesey's roman med samme tittel (Kesey, 1962). De sterke virkemidlene aksentuerer den kollektive bejublinga av egoet og den syltynne linja mellom suksess og galskap, og fungerer som en besk kritikk av uetiske væremåter og forkastelige samfunnsforhold som tekstens jeg vemmes av, men ikke kan gjøre noe med. Han har «så desidert resignert».

«Dubbenarium» er et mer ydmykt uttrykk enn «Lyden av løgn». Teksten vi har fokusert på i dette kapitlet risser riktignok opp noen linjer fra det samme dystopiske verdensbildet, men i «Lyden av løgn» er kritikken beskere og mer dominerende. I «Dubbenarium» veksler teksten mellom det personlige og det universelle, og jeget inkluderer seg sjøl i det han oppfatter som globale, ikke lokale, problematikker: «vi sjer itj nærliggende feil i sjølforherligende speil» (l. 1)

og «æ veit itj om vi kan forstå, ka vi e når vi itj kan få oss te å kik ordentlig på, for vi like itj å sjå» (l. 10). Det er ikke det raputsatte du-et som må ta støytten og skylda for alt som er feil. Det er oss sjøl. I «Lyden av løgn» er sjølransakelsen mindre framtreddende, jegets indignasjon er sterkere og den avsluttende resignasjonen springer ut av en samfunnsbeskrivelse med dystopiske undergangstrekk.

«Dubbenarium» kan leses som en utdypning av de samfunnsmessige sjukdomssymptomene jeget bevitner i «Lyden av løgn», eller omvendt: «Lyden av løgn» kan leses som en utdypning av den universelle eller generasjonelle skyggetilværelsen i «Dubbenarium»: «vi selvrealiserte barn vi styres fra børsleir/ dem lyg og læss mens vi flyg over gjøkreir / i fryd over vekst, et motbydelig rot / vi svømme i søppel mens vi hyle i kor / a jubel for det avløpet vi spyles ned mot.» Det er pengemennene som er samfunnets premissleverandører, og vår sjølrealiserende generasjon (i vid forstand, generasjon x) feirer og bejubler den økonomiske velstanden og konsumkulturen samtidig som vi i Soinneres øyne forderves av vår egoisme, våre overfladiske verdier og vår mangel på kritisk sjølinnsikt.

Vi møter ofte en dobbelthet hos Soinner. Han går ut hardt og høyt og leker med en outsiderposisjon. Men han opprettholder ikke en generelt nedlatende og bedrevitende posisjon på utsiden av samfunnet og rapmiljøet. I «Dubbenarium» er han sjøl innviklet i de mønstrene han kritiserer, i hvert fall inntil videre, og konklusjonen virker både personlig og kollektivt relevant: «på tide å lægg ifra sæ suttklutan snart» (strofe 2, l. 18)

De avsluttende verselinjene i andre strofe (l. 20—23) skal vi komme tilbake til i forbindelse med tekstens navngivningsproblematikk, som diskuteres i lys av den bibelske interteksten jeg så langt bare har gitt en kort beskrivelse av.

Tekstens navngivningsproblematikk

Låtas første strofe innledes med fortellinga om hva det lyriske jeget har sett: «skyggen i smug, å skrifta på veggen» (strofe 1, l. 1). Referansen til skrifta på veggen påkaller en intertekst som vi finner i femte kapittel av *Daniels bok* i *Det gamle testamentet*. Det handler om kong Belsasars hovmod og Babylons fall, og vi må gjengi deler av det for å forstå hva slags relevans det kan ha for tolkningen av den raplyriske teksten.

I bibelteksten få vi vite at Kong Belsasars far, Nebukadnesar, lærte sin lekse, bøtte for sitt hovmod og sin stolthet og «forsto at Gud, Den høyeste, rår over menneskenes rike og kan gi det til hvem han vil» (Dan 5, 21) . Belsasar feiler derimot:

Men du, Belsasar, hans sønn, har ikke blitt ydmyk, enda du visste alt dette. Du har opphøyd deg mot himmelens herre. De har kommet til deg med kar fra hans hus, og du og stormennene, konene og medhustruene dine har drukket vin av dem. Du priste guder av sølv og gull, bronse og jern, tre og stein, som verken ser eller hører eller skjønner noe. Men den Gud som har livet ditt i sin hånd, og som rår for hele din livsvei, ham har du ikke æret. Derfor ble denne hånden sendt fra ham og denne skriften skrevet. (Dan 5, 22–24)

Avguds- og sjøldyrkeren Belsasar dømmes av Gud. Babylon går til grunne og blir stående som symbol på menneskelig hovmod og som en advarsel mot å dyrke andre enn den ene, sanne Gud.

Indirekte og direkte referanser til Babylon finner vi også i andre raptekster, både norske og engelskspråklige, men da er de gjerne knyttet til en feiring av opprør og motkultur, slik det er vanlig, eller nærmest forventet og påkrevd, i rastafariinspirert reggaemusikk.³³ I «Dubbenarium» er det ikke rastafarianismens, men

³³ I rastafarianismen representerer Babylon alt som er galt, og alle institusjonelle overgrep mot Jah. Babylon er fascismen og snuten, kapitalismen, korrupsjonen og den undertrykkende politikken som representeres ved den katolske kirka og paven. I det babylonske ligger derfor også grunnlaget for opprøret mot disse og andres overgrep mot folket, altså mot Jahs folk. Referansene til Babylon har dessuten tydelige rasemessige implikasjoner knyttet til

Bibelens forståelsesramme som aktualiseres i tekstens intertekstuelle møte med Babylon. Det er likevel verdifullt å huske den mer populærkulturelle konteksten som trolig danner grunnlaget for Babylon-anvendelsen vi finner i hiphop, reggae og populærkulturen generelt: Fellesskapet, opprøret, romantiseringa av marihuana og musikken som hører til den populærkulturelle forståelsen av rastafarianismen, er en viktig forståelsesramme for hiphopens Babylon,³⁴ og det er kanskje slike ideal «Dubbenariums» jeg har vindushandla og tar et oppgjør med. Han har med andre ord drømt seg inn i snevre virkelighetsforståelser og, som en kong Belsasar, har han strukket seg mot falske idealer og sett at andre villedes, slik også kongen i bibelfortellingen gjør.

Kong Belsasar er den første sentrale karakteren i vår intertekstuelle sammenheng. Det er han som ser skrifta på veggen, det er ham den er skrevet til, og det er han og hans velde som dyrker seg sjøl og spotter Gud. I bibelsk sammenheng representerer skyggen og skyggene ofte tvil, og i Babylon og Belsasars skygge vokser også den tvilen som blir sterkere og sterkere i Soinners «Dubbenarium». Når Belsasars forblindede selv og samfunn blir stilt overfor «skrifta på veggen», som er Guds ord, må kongen sende bud på Daniel, en av Guds utvalgte og den eneste som kan lese og tyde skrifta for kongen. Seeren og fortolkeren Daniel er derfor den andre sentrale bibelkarakteren i en intertekstuell fortolkning av de hendiadysiske spenningene mellom viten og tro, tro og tvil, syn og blindhet, lys og mørke, stillstand og utvikling.

undertrykkelsen av svarte og opprøret mot diskriminering. Den norske reggaen og rappen som fastholder og omformer en rastafariestetikk og -ideologi, er et særdeles interessant utgangspunkt for raseorienterte musikk- og tekstlesninger.

³⁴ Det er viktig å påpeke at dette ikke er en beskrivelse av rastafarianismen som sådan, men en forsiktig beskrivelse av hvordan rastafarianismens idealer, eller kanskje heller en kommersiell omforming av rastafarianismens idealer og estetikk, med armbånd i det jamaicanske flaggets farger, cannabisillustrasjoner og plakater av Bob Marley med en feit joint i munnviken, ser ut til å trenge inn i opprørsorienterte, motkulturelle strømninger.

Slik Daniel ser klart, blir også «Dubbenariums» jeg en fortolker. Han er altså både en Daniel og en kong Belsasar, og sammenvevinga av disse posisjonene er like tvetydig uklar her som i Bibelen. I den latinske bibeloversettelsen, *Vulgata*, bærer de sågar samme navn. Der heter både kongen og fortolkeren Baltassar, og kong Nebukadnesar er den som har gitt både Daniel og sin sønn dette navnet. I den nyeste norske bibeloversettelsen fra 2011, som inspirert av tidens trend stoler mest på de tidligste religiøse manuskriptene vi har, har kong Nebukadnesar gitt sin sønn navnet Belsasar, mens seeren Daniel er skilt fra sitt rojale motstykke med en nyanseforskjell. Dronningens råd om å sende bud på Daniel, er i denne oversettelsen gjengitt på følgende måte:

I riket ditt finnes det en mann som har de hellige guders ånd i seg. I din fars dager viste det seg at han hadde opplysning og innsikt og visdom lik guders visdom. Din far, kong Nebukadnesar, satte ham til leder for drømmetyderne, åndemanerne, stjernetyderne og tegntyderne. Det gjorde din far, konge, fordi det hos Daniel, som kongen ga navnet Beltsasar, fantes en usedvanlig ånd, forstand og innsikt, evne til å tyde drømmer, tolke varsler og løse floker. Send nå bud på Daniel! Han kan fortelle deg tydingen. (Dan 5, 11–12)

Med denne navnedifferensieringen er det enklere å forholde seg til Belsasar (kongen) og Beltsasar (Daniel) som to ulike personer, men navngivninga eller navneproblematikken i «Dubbenarium» kan like fullt behandles og forstås på forskjellige måter. Det første spørsmålet dreier seg om tekstens ulike navngivere. Den viktigste er skapelsesberetningens Gud, den opprinnelige navngiveren som har gitt navn til alt som finnes, altså den allmektige Gud som råder over alt liv på jorda. Tekstens andre navngiver er det identitetssøkende jeget, altså den som forsøker å finne ut hvem han er og gi seg sjøl et navn. En tredje navngiver, som ikke nevnes direkte i rapteksten, men aktualiseres i den intertekstuelle referansen, er kong Nebukadnesar. Som sjøloppnevnt Gud, altså som den hovmodige babylonske kongen han var før sin omvendelse, kan Belsasar og Beltsasars navngiver binde de to andre sammen. Nebukadnesar representerer da navngivningas og identitetens mangetydighet og opphavet for tvilen. Er Beltsasar

(Daniel) Nebukadnesars sønn? Er kong Belsasar og fortolkeren Beltsasar den samme personen? Opphøyer «Dubbenariums» jeg seg sjøl til Gud slik Nebukadnesar og kong Belsasar gjør? Ser han alt annet og alle andre enn seg sjøl slik Beltsasar gjør, eller gjør han alt og ikke noe av dette samtidig?

Det mest presserende spørsmålet er hvem det er som ser skrifta på veggen. I *Daniels bok* ser både den fordømte avgudsdyrkeren kong Belsasar og den påkalte seeren og fortolkeren Daniel/Beltsasar den. Er «Dubbenariums» lyriske jeg på liknende vis både den som ser og den som er i stand til å fortolke tegnene? Jeget har i hvert fall deler av begge karakter. I den andre strofa går han inn i den sjølhevdende posisjonen til kongene Belsasar og Nebukadnesar når han leker Gud (l. 2). Når han påberoper seg innsikt i sin egen plass og den kollektive tilstanden, posisjonerer han seg som en Daniel, som ikke bare kan se tegnene, men også fortolke og forstå dem. Samtidig er han ingen av dem, men heller den som ender opp i tvilens skyggeland. I fortellinga fra *Daniels bok* lever menneskene i Belsasars skygge i et sjølglorifiserende velde som gir grobunn for tvil, slik skygge ofte er brukt i bibelske metaforer som handler om tvil. I «Dubbenarium» er mangelen på dagslys en lignende metafor, *Bibelens* skyggegang finner vi også spor av.

Det lyriske jeget utforsker begge posisjonene, men han både starter med og ender opp i tvilen, altså i de babylonske kongenes skygge. Men tvilen er ikke den samme gjennom hele låta. Den forandrer karakter. I den første strofa VET jeget at det er for seint å snu, altså at det ikke er mulig å bryte ut av den mørke tilstanden der det er vanskelig å tro på noe som helst. Han er underlagt andre navngivere og kollektive fordommer, og identiteten virker statisk og forutbestemt. I den andre strofa forsøker jeget å ta kontroll over selvet, å gå vekk fra stillstanden og søke utvikling. Han leker Gud og bestemmer hvem han er, søker bort fra sitt eget mørke og stillstandens skyggetilværelse, og via åpningens variasjon over linjene om forskjellen på å vite og tro, der «æ veit det er for seint å snu» endres til «æ trur

det er for seint å snu», ender han opp i en aksept av tvilen og en mer spørrende holdning til det fastlåste og muligens forutbestemte:

20. Det e forskjell på veit og tru, men det e vel helt greit å lur på
21. ka e det æ e med på, e det nå legetimt svar når dem spør mæ, ka heite du?
22. Det e forskjell på veit å tru, men det e vel for seint å snu
23. det e forskjell på veit og tru, men det e vel for seint å snu

Jeget fastholder forskjellen på «veit å tru», men han framholder også aksept for å stille seg spørrende til det han er med på. Han spør om dette kanskje er et legitimt svar på spørsmålet om hva han heter, eller hvem han er, og han åpner for at det kanskje ikke er for seint å snu likevel. Det er jeget som kan ta kontroll og, som en jegets Gud, herske over egen identitet og eget liv. Det er jeget som må legge fra seg sine suttkluter for å bryte løs fra stillstanden, rekke båten, komme seg vekk fra brakketilværelsen.

Låtas beat og flow

Beaten i denne låta går sakte. Det gir Soinner tid til å bygge sine tidvis kompliserte bars, og det er en finfølelse i forholdet til musikken som også kommer fram i trykklegginger, uttrekninger og små pauser som fyller ut de kortere linjene og understreker viktige tekstlige elementer.

Rapperens flow har et standardtempo hvor han leverer 2x11 stavelser i hver linje, og rimoppbygginga i låta er strukturert slik at hver linje er delt i to, med rim som faller på det andre og det fjerde slaget i hver takt. Dette er gjennomgående, men små variasjoner finnes. Enkelte steder presser Soinner inn en ekstra stavelse uten at det føles trengt; han har plass til å akkomodere denne stavelsen.

I tillegg til tempovariasjonene, varierer Soinner også mellom ulike rimteknikker. Internrimene er ofte prega av multistavelserim, enkelte av de interne flerstavelserimene utvikles over flere bars, og han anvender ofte multistavelserim som

omfavner og framhever rytmen i beaten. Slike rim har vært særlig framelska i det trønderske rapmiljøet, med Bad Spit som den tidligste og fremste eksponenten for fenomenet. Han er en velansett og respektert del av norsk hiphop, og en av de som har vært, og fremdeles er, en viktig del av den norske hiphopundergrunnen. Soinner kommer, som tidligere nevnt, fra det samme miljøet, og de to samarbeidde lenge innenfor rammene av rapkollektivet Armageddish Fetish. Deres seneste samarbeid er «Lyden av Løgn».

Utover i den andre strofa oppstår en mye tettere dynamikk mellom de ulike elementene i låta. Dette skjer både fordi beaten, som er en atypisk hiphopbeat på mange nivåer, har en mer kompleks og variert lagstruktur (layering) i dette partiet, og fordi Soinner varierer flowen i en dialog mellom beaten og teksten. Før låtuttrykket oppsummeres, skal vi undersøke hvordan disse forholdene framstår. Vi skal begynne med beaten og så konsentrere oss om flowen, som bringer oss tilbake til tekstens eksistensialistiske tematikk, altså til spenningsforholdet mellom å vite og tro, tro og tvil.

Beat

Det musikalske uttrykket i «Dubbenarium» er mye mer krevende enn den rapmusikken vi vanligvis hører på radio. Å la en repeterende, ambientaktig intro vare i halvannet minutt før rapperen starter den første strofa si, er alt annet enn radiovennlig og høyst uvanlig. Det er ingen koringer eller adliber, ingen «yo» eller «yeah» eller «ah» i denne introen. Det er det heller ikke noe annet sted i låtas lydbilde. Her får du bare rapperen og beaten og forholdet mellom dem. Soinner våger å la beaten utfolde seg, og utfolde seg skal vi se at den gjør. Rapperen synes å vite akkurat hvor han skal ta tak i den, og når han skal overgi seg til den.

Figuren som er gjengitt på neste side, er et forsøk på å illustrere den lagvise strukturen til i låtas beat. Analysen er delvis inspirert av Krims' layeringanalyse, men mindre teknisk orientert enn hans musikkteoretiske beatgjennomgang.



Målet med figuren ovenfor har vært å gi ei visuell beat-framstilling som er organisert etter beatens takter slik at den kan akkompagnere den fenomenologiske beatbeskrivelsen på en mer presis måte. Framstillinga som er valgt, ligner på visualiseringa av en lagmessig struktur i mange lydbehandlings- og beatproduksjonsprogrammer. Låtas takter er nummerert etter hverandre i ei vertikal linje med til sammen 67—68 takter. (Det siste anslaget kommer i den 67. takta, men fader ut gjennom to takter.) De ulike musikalske lagene er navngitt øverst, fra venstre mot høyre, og figuren viser med en fargekode for hvert lag i hvilken takt det slår inn, og hvor mange takter det strekker seg over.

Som figuren viser, har jeg identifisert elleve lag i låtas beat. I bunnen ligger trommene, som er det nærmeste vi kommer et konstant element, med en trommeloop som gjør lite ut av seg. Det finnes enkelte variasjoner i noen av taktene hvor vokalen ligger, og vi skal se nærmere på hva som skjer når trommene forsvinner helt fra lydbildet midt i den andre strofa. Oppå trommene ligger det fra starten av en tutende synth. Dette er den andre nær konstante bestanddelen av beaten, men dette laget stripptes vekk litt tidligere, det vil si i forbindelse med det nevnte bortfallet av trommene. Disse to elementene, som egentlig utgjør ulike lag, har jeg valgt å samle under ett, for slik å framheve grunnbeaten i låta.

Denne grunnbeaten er forholdsvis ambient. Det er ei trommetakt med en synth som blir tydeligst mot slutten av takta. Basstromma slår inn på eneren, før den repeterende synthen som treffer åtte ganger i hver takt, tar over, og trommene legger seg lavt i bakgrunnen. Synthtemaet fader litt inn og ut av fokus, men det ligger der konstant, og det tar seg opp i styrke mot slutten av takta, på det sjuende og åttende slaget. På slutten av den andre takta slår basstromma to slag, og understreker den ganske tunge grunntonen i beaten.

Etter to takter legges det til nye elementer: en fuzzgitar og et elektrisk piano. Mens gitaren er et uforutsigbart og urolig og, som vi skal se, opprørende element i

beaten, er pianoet strukturerende. Det slår fire taktfaste akkorder i hver takt med veldig lite variasjon. I enkelte takter varieres det en anelse, som med trommene, men det er subtilt. De små variasjonene medvirker likevel til at beaten føles dronende og dynamisk på en gang. Det er en seig og insisterende grunntone i beaten – sjøl om den utvikler seg og både åpner og lukker seg underveis.

Det neste laget i miksen er et synthtema som gir et åpnere, klarere og mer harmonisk preg når det får tre fram. Dette er spesielt tydelig når fuzzgitaren takker av midtveis i den andre strofa, og den aggressive, jagende flowen tones ned. De flytende, lyse synthtonene som danner dette temaet, opptrer også sammen med de mer eksotiske, samplede partiene, og underbygger det søkende jeget i låta. I sin første inkarnasjon er det en repetert loop som danner synthlaget. Når de åpne og til tider vage synthtonene beveger seg inn og ut av fokus, gir det i neste omgang en mer søkende og fluktuerende følelse. I det ene øyeblikket er de nesten helt fraværende, for i den neste takta å ta opp stor plass. Dette konvergerer på en måte med gitarlagene som vi hittil har omtalt som dissonerende og tunge. Men det er også en annen gitar i miksen, som først dukker opp sammen med bassen ved slutten av den første vokalstrofa, nærmere bestemt i den 29. takta. Denne slår renere akkorder, uten noen form for vring.

Fra starten av den tredje takta introduseres altså en forholdsvis rocka fuzzgitar som taktfast repeterer tre akkorder. Det er mye fuzz, og beaten får et ennå seigere preg. Det lysner og løsner litt fra det dronende leiet idet det legges et nytt lag på beaten etter at gitarlaget har blitt repetert i fire takter. Nå legges det på noen lysere, mer romlige synth-toner. Dette er ikke de lukka og korte synth-lydene som danner grunnbeaten, men luftigere og åpnere lyder. Anslaget, altså åpninga av den sjuende takta, hvor gitaren gir vei for disse tonene, framstår nesten sakralt. Tonen åpner seg, men det er en distanse, som et kirkekor i det fjerne.

Denne lettere manifestasjonen av beaten fortsetter i rundt ti takter før vi får det første eksotiske, orientalske elementet, det vil si en lett trillende skala hentet fra tradisjonell indisk musikk. Dette høres ut som en instrumental del av det samme samplet som skal dominere mellomspillet mellom de to strofene. Samplet fyller hele takta og vedvarer i fire takter før beaten vrenger seg for å åpne seg fullstendig for en annen, dissonerende variasjon av det tidligere synth-temaet oppå den konstante og insisterende tutesynthen og trommelooen. Det er det samme, tidligere åpne, luftige og sakrale som det er lagt veng på, før det åpner seg og vokalen dukker opp. Dette er altså etter 22 av til sammen 67—68 takter.

Den første strofa løper over ti takter. Den andre har nitten eller tjuetre vers alt etter hvordan vi vurderer repetisjonene, det vil si som del av strofas vokal, eller som et hook. Fra halvveis gjennom den første strofa, eller i den 29. baren, dukker det opp en bass som til å begynne med anes fjernt i lydbildet. Den slår et subtilt slag i starten av takta, og blir liggende jevnt og dronende. I den andre strofa, som har mer trøkk og et tyngre preg, blir den mer framtrødende. Den presser seg sakte, men sikkert gjennom lydbildet. I denne strofa er basslaget kun avbrutt av fire bars hvor det ligger en forholdsvis massiv gitarsolo, fremdeles med mye fuzz. I slutten av låta fades elementene ut, lagene skrelles av, bassen skruses opp, og vi hører en tåkølur eller en didgeridoo. Jeg er imidlertid usikker på om det er den samme basslyden som har ligget under gjennom låta, muligens fordi det er vanskelig å skille den klart fra de andre laga, men også fordi bassen som kommer fram i den avsluttende sekvensen, er skrudd mye høyere i miksen. Den trenger seg gradvis framover i lydbildet, helt til den blir det dominerende laget i miksen i det siste partiet av den siste strofa.

I låtas beat foregår det en form for indre kamp mellom det klare og lette og det tunge, mørke og dissonerende. I tillegg har vi dette indiske elementet som legger til en Østens mystikk eller et mystisk slør over det hele. Det er altså ikke bare den verbale rapperen som er usikker, tvilende og konfliktfylt. Dette gjenspeiles også i

beaten, og ikke minst i flowen, hvor rapperen spesielt varierer i tempo og intensitet. Når beaten trækker til og blir røff, så blir også flowen hardere, mer kantete, røffere. Når beaten åpner seg opp og blir lettere, kvitterer Soinner med en flow som gir teksten større plass. Det blir åpnere, mer uttrekte vokaler og generelt lavere tempo i leveringa. Sjøl om tempoet i beaten er konstant, skaper flowen og de indre spenningene i beaten dermed en illusjon av temposkifter.

Låta har et bestemt parti hvor relasjonene mellom tekst, beat og flow kommer tydelig fram. Hvis vi starter fra den femte verselinja i den andre strofa, eller det som på beatens premisser er den 43. takta, ser vi av figuren at lagstrukturen forandrer seg. Først strippest beaten ned, og trommene i grunnbeaten forsvinner og overlater all plassen til bassen og fuzzgitaren, som kommer krypende tilbake i den 45. takta. I disse to taktene, altså 43 og 44, ligger fremdeles det velkjente første synth-temaet, men også det tas bort, og gitaren settes i sentrum. Den tiltar i styrke gjennom den 46. takta og blåser seg opp på rockegitarsolomaner gjennom de fire neste taktene. Fordi fuzzgitaren nå spiller forholdsvis raske akkordskifter i forhold til den fremdeles mørke og dissonerende, men også seige, opptredenen i starten av låta (takt 3—6), blir preget mer oppjaga, og det føles som om tempoet økes. Dette skjer også fordi dette partiet etterfølger den beskrevne nedstrippinga av beaten som oppnår den motsatte effekten. I den 45. og 46. takta er det faktisk bare rapperens vokal som holder det rytmiske tempoet ved like.

Etter det intensive gitarpartiet, viser figuren at beaten fylles med de andre elementene. Den blir først metta med den alternative, rene gitarklangen og bass, og deretter med både det esoteriske eller åndelige synth-temaet og det taktfaste pianoet, som gjenoppretter balansen i beaten for en stakket stund før det indiske, vokalløse samplet slår inn igjen og det hele avsluttes med bassdominansen og den tidligere nevnte uroen. Beaten understreker altså at «Dubbenarium» ikke er en raplyrisk låt og tekst som ender i harmoni.

Flow

Sjøl om rimene må sies å være styrende for mange av Soinneres tekstvalg, for eksempel i sammenstillinger som «sett skudd eller bake brød» (strofe 1, l. 07), føles det ikke sånn når vi hører på låta. Uttrykket er helhetlig på grunn av rapperens evne til å variere flowen, og musikaliteten kommer tydelig fram i måten han uanstrengt varierer tempo og flow på i forhold til beatens utvikling.

Vi skal se nærmere på den sekvensen som vi også har fokusert mest på i beskrivelsen av beaten, det vil si takt 43–47, som tilsvarer verselinjene 5–9 i låtas andre strofe. I denne sekvensen ligger enderimet så vidt etter det avsluttende slaget i takta, og de interne rimene ligger på samme vis rett i etterkant av det andre taktslaget. Gjennom en kombinasjon av tempo, utstrakt bruk av innrim og spill på beatens utvikling oppnår rapperen her en oppjagethet som vanskelig lar seg transkribere. For å gi et rikere og mer komplett bilde av det som skjer, kan transkripsjonen suppleres med en fenomenologisk beskrivelse av låtas samspill mellom tekst, beat og flow (jf. Stougaard Pedersen, 2009).

Mens Soinner rapper den femte og sjette verselinja i den andre strofa, strippest beaten gradvis ned, og sjølransakelsen settes opp imot beatens nakenhet i de to påfølgende verselinjene, altså i linje seks og sju: «så seigt det går når ærlighet bli kleint / vi sjer itj nærliggende feil i sjølforherligende speil». Nå ligger det bare en støyende gitar som bakteppe, før intensiteten gradvis øker. Så skifter Soinner tempo igjen, og linje 8 og 9 leveres i double time: «æ lure på om all sammen mer eller minnjer e reven opp innvendig, uten å egentlig innrøm det / som om vi sveve rundt skinnhellig, streve i blinde og leve for ingenting». Samtidig slår tromma inn med et dobbelt basstrommeslag før eneren i den niende takta, og gitaren, som har gjort sin akkordløse jobb som eneste element under en ettertenksom meta-kommenterende vokal, går over til å bli et aggressivt rockeriff som vokser seg større og større gjennom de to linjene. Rimtettheten er også mye større enn tidligere, og mens Soinner rimer sakte og virkelig aksentuerer de uttrekte

diftongene i linje 6 og 7, det vil si i «kleint» – «feil» – «speil», treffer mitraljøserima i linje 8 og 9 mye hardere.

Vi ser disse rima tydeligere hvis vi framhever flowen til Soinner, hvor han, i dette tilfellet, framhever de seks siste stavelsene ved både det andre, tredje og fjerde taktslaget. For akkurat disse to verselinjene er det dermed aktuelt å dele opp teksten helt i tråd med beatens taktslag. Det jeg har markert nedenfor, er at rima faller på det andre, tredje og fjerde slaget i hver av de to verselinjene:

- 2. mer eller minnjer e,
- 3. reven opp innvendig,
- 4. (uten å) egentlig innrøm det,
- 2. sveve rundt skinnhellig,
- 3. streve i blinde og
- 4. leve for ingenting

Mot slutten av takta kommer rimene tett og treffer hardt. Her er det først og fremst multistavelserima som styrer, men dette er ikke en enderimdrevet sekvens. Hvis vi ser utelukkende på verselinjenes avslutning, «å egentlig innrøm det» (l. 8) – «og leve for ingenting» (l. 9) – rimer de tilsynelatende dårlig, men dersom vi går nærmere inn i den interne strukturen, finner vi at innrimene og assonansen kommer fram både vekselvis og gjennomgående. Soinner bygger opp til sin punchline ved å introdusere multistavelserimet «reven opp innvendig» (l. 8) – «sveve rundt skinnhellig» (l. 9), som han følger opp med «leve for ingenting». I tillegg framstår en assonans i tredje stavelse hvor vokalene o – u – o (opp – rundt – for) opptrer.

Tvilen er vedvarende i denne låta. I tekstanalysen har vi sett at den forandrer seg, men den trenger seg inn i alle låtas strukturer. Det øynes likevel en vei ut av stillstanden i den eksistensielle tvilen som bygges opp mot et klimaks med det musikalske brekket som oppstår fra beatens nedstripping i andre strofe og fram til strukturen i beaten tilsynelatende normaliserer seg fra og med den 54. takta. I dette partiet har vi sett at Soinner skrur opp tempoet på sjølve rappinga og lar

tvilen komme fram ved å ramme inn tekstsekvensen og la flowen framstå som mer risikofull. Han drar all oppmerksomhet over mot rappen, og han lar den framstå naken når tekst og flow står midlertidig alene uten beaten: «så seigt det går når ærlighet bli kleint / vi sjer itj nærliggende feil i sjølførherligende speil» (strofe 2, l. 6–7). I stedet for å la både teksten, flowen og beaten returnere til sine vante strukturer, altså til en form for stillstand, utnyttes det rommet som er skapt. Flowen blir mer oppjaget og preges av låtas tvil, og beatens trygge og forholdsvis konstante leie, slik vi har blitt kjent med den gjennom den første strofa, gjenoppstår, men bevares ikke. Bassen som vi har kommentert, toger seg fram i lydbildet og skyver alt annet til side. Vi ender opp i den sentrale hendiadysens spenningsfylte uro.

Rap- og sentrallyrikk

Dette kapittelets analyse og fortolkning av «Dubbenarium» har framheva det ambivalente forholdet mellom tro og tvil som kaster lys og skygge over diktjegets kamp mellom utvikling og stillstand, liv og død, alt og ingenting. I denne sammenhengen har vi også sett på spenningsforholdet mellom det individuelle og det kollektive og stilt spørsmål ved en hiphopteoretisk insistering på subkulturell representasjon. I Soинners låt(er) har vi sett at representasjonen er en annen. Den er ikke knyttet til et sted eller ei marginalisert gruppe, men til det personlige (det idiomatiske, det signerte) og det allmenmenneskelige (det generelle).

Den eksistensielle sjølransakelsen og rapperens tvil er uvante topoi i hiphop-forskinga. Det kulturelt marginaliserte talerøret er en mye vanligere posisjon, og samfunnskritikken som framføres er en grunnpilar i den kulturorsosiologisk orienterte hiphopforskinga. Også i «Dubbenarium» finner vi en samfunnskritikk som kan sies å knytte an til hiphopkulturens opposisjonelle karakter, men den er langt mindre programmatisk, enten vi sammenligner den med kritikk mot undertrykkelse og diskriminering i nordamerikansk rap, eller med klassebevisst

kritikk hos de mest åpenbare norske arbeiderrapperne, for eksempel hos Gatas Parlament. Samfunnskritikken vi finner i Dubbenarium, bæres oppe av den sjølransakende tvilen hos et lyrisk jeg, som via referanse kan sies å være ei framstilling av det autonome individet i vår vestlige sivilisasjon.

«Dubbenarium» bruker rappens formverk og er framført av en rapper. Låtas tekst er altså en raptekst, men den er på samme tid sentrallyrisk. Det som først og fremst settes i spill her, er eksistensielle spørsmål som springer ut av diktjegets usikre posisjonering og nagende uro over personlig stillstand. Vi har sett at dette manglende fotfestet trekker oppmerksomheten mot samlende så vel som splittende krefter i spenningsforholdet mellom tro og tvil. Det ene forutsetter og vikles inn i det andre på måter som åpner for tilbakevendende undring og tvil, stadige vekslinger, vedvarende spenninger og ustø eller usikret balansegang. Dermed motsetter tekstens spenningsforhold seg også lettvinte plasseringer med tanke på slikt som sjanger, (sub)kultur og representasjon.

Perspektivet og tilnærminga som denne analysen illustrerer, kan oppsummeres med et sitat fra Derrida: «context is always, and always has been, at work within the place, and not only around it» (Derrida 1988, s. 60). Norsk rap er, som rap andre steder, influert av hiphopens afro-amerikanske opprinnelse, men også raplåters kontekster etableres både i og utenfor verket. Nettopp derfor er det nødvendig å aktualisere kultur- og kontekstforståelser som er mindre orientert mot sjangerens kulturelle opphav og mer orientert mot lesninger av det aktuelle uttrykket. I analysen av «Dubbenarium» gir den gammeltestamentlige bibelteksten, som vi finner intertekstuelle spor av, en spesielt verdifull inngang til ei samlende fortolkning av teksten. Når vi leser dens eksistensielle navngivningsproblematikk i lys av fortellinga om Belsasar og Beltsasar, utdypes de kompositoriske hendiadysene som etableres i åpningsversene og opprettholdes og videreutvikles gjennom en dels tradisjonell, dels nyskapende metaforikk. Poenget her er ikke at ei fortelling fra Bibelen er brukt som intertekst. Som påpekt

i forbindelse med inndragelsen av *Daniels bok* i dette kapitlet og Johannes Åpenbaring i det forrige, er Babylon og dyrets tegn (666) eksempler på vanlig brukte bibelreferanser i rapmusikken så vel som i annen populærmusikk. Poenget er at «Dubbenariums» bibelreferanse aktualiseres i teksten og inngår i en kontekst som påkaller en annen fortolkningsramme enn den hiphopkulturelle.

KAPITTEL 7: Avslutning

Utgangspunktet for denne studien har vært en faglig ambisjon om å utforske hva nærlesninger av norsk raplyrikk kan tilby. Avhandlingas utvalg av raplyrikk er her lest fra et estetisk perspektiv som både setter det enkelte uttrykket i sentrum for fortolkninga og gir blick for tekstens samtidige bindinger til det generelle og det spesielle. Målet for å etablere en slik leserposisjon har vært det samme som målet for avhandlingas lesninger av norsk morsmålsrap, det vil si å gi ny innsikt i raplyrikkens sammensatte, grenseoverskridende karakter. Studiens leserposisjon og lesninger er derfor arbeidets mest vesentlige bidrag på tre områder, det vil si på hiphopfeltet og i litteraturfaglig så vel som litteraturdidaktisk sammenheng.

Angående forbindelsen til hiphopfeltet er denne studiens bidrag dels å studere et lite påakta aspekt ved rappens uttrykk, dels å vise at dette kan gjøres fra en inngang som vektlegger det estetiske enkeltuttrykket uten å miste kulturkonteksten av syne. Fra denne posisjonen behandles rap som en del av det feltet som avhandlinga først og fremst plasserer seg innenfor, det litteraturvitenskapelige. I den sammenhengen rettes oppmerksomheten mot det faktum at (hovedsakelig) skriftlig poesi og (hovedsakelig) framført raplyrikk er ulike studieobjekter. Prosjektets orientering om verket understreker at raplyrisk analyse må innbefatte det muntlige og musikalske uttrykket sjøl om hovedfokuset er litteraturvitenskapelig. En slik leserposisjon oppfordrer til ei flerfaglig tilnærming som alltid vil være risikofyllt, men den åpner også noen muligheter for å lese og lytte, tolke og forstå, som kan overføres til nærlesninger av annen sanglyrikk og, ikke

minst, til skolens og lærerutdanningas norskfaglige og tverrfaglige arbeid med raplyrikk og -musikk, som er det tredje feltet denne studien skriver seg inn i.

Det har ikke vært et mål for avhandlinga å utarbeide en metodisk modell for rapanalyse. I generell forstand skriver den heller fram et teoretisk og metodologisk illustrerende paradoks. Mine lesninger av raplyrikk finner et brudd med hiphopens tradisjonelle, antiautoritære idealer, samtidig som de sier at disse idealene er grunnleggende for artistenes sjølskrivende prosjekter. Slik sett illustrerer de valgte eksemplene det singulære verkets samtidige bindinger til det generelle og det spesielle – til tradisjonen og fornyelsen, rapmusikken og popmusikken, troen og tvilen, barndommen og voksenlivet, det individuelle og det kollektive.

Avhandlingas låtutvalg er henta fra artister som begynte sine karrierer mens vi fremdeles kan snakke om en nokså strengt (intern-) regulert subkultur, samtidig som de fortsetter å skape rapmusikk og -lyrikk i et sterkt forandra hiphoplandskap. Som generasjon betrakta har de dermed satt oss i en posisjon hvor forhandlingene mellom tradisjon og fornyelse blir tydelige. Det analyserte utvalget spenner over en avgrensa periode på fem til seks år. Innenfor dette korte tidsspennet har vi sett hvordan 9&P både understøtter og utfordrer hiphoptradisjonens identitetsforhandlinger i ironisk distanse til sjøloppbygde rappersonaer, hvordan Soiners sjølransakelse oppholder seg i spenninger mellom tro og tvil, det individuelle og det kollektive, og hvordan Lars Vaular «går i barndommen» både musikalsk og tematisk og dermed blottlegger en sårbarhet som det ikke har vært noe stort rom for i eldre varianter av rapmusikk. Også her kan det argumenteres for at avhandlingas utvalg og lesninger speiler en mer generell tendens. I det inneværende tiåret har vi sett ei eksplosiv utvikling som dels henger sammen med, dels har ført til at autentisitetsskrava har endra seg. Hiphoptradisjonen som har stått så sterkt i subkulturen, er ikke lenger like styrende, rapmusikken har løsna på båndene bakover og knytta nye bånd i mange

retninger og til andre kommunikative kjeder og tradisjoner, musikalske og litterære.

Så lenge hiphopen var en subkulturell motkultur, holdt det å være hiphoper for å innta en outsiderposisjon. Etter hvert som hiphopens kultur, mote og musikk har blitt mainstream, har både behovene og markørene for å opprettholde en slik posisjon endret seg. Mens hiphopens opprinnelse og musikalske forbilder har bidratt til stereotypiske oppfatninger av hva hiphop er og innebærer, kan vi nå i mye større grad se tydeliggjorte stilistiske og tidsmessige estetiske idealer. Vi kan ikke lenger snakke om noen få distinkte rapflows, rimstrukturer, beats, hiphopklær eller hiphopholdninger. I dag står vi overfor et hiphopmangfold som spiller både med og mot hiphoptradisjonen.

Bruddene med en forventet rapperposisjon ser vi både i 9&Ps ironiserende lek med roller og hiphopidealer, i Bergens-rappernes vending mot barn og barndom, og i Soiners dels eksistensielle, dels sivilisasjonskritiske og dels hiphopkritiske spenninger. Det er aktuelt å spørre seg hvordan slike brudd utfordrer en grunnleggende hiphopkulturell stil, retorisk praksis og estetikk. Kanskje er det så stor avstand mellom den nordiske metroseksuelle mannen, den lekne ironikeren og den filosoferende eksistensialisten på den ene sida og hustleren, pimpen, gangsteren og den marginaliserte samfunnskritikeren på den andre at forestillingene om rapperens identitet, autentisitet og representasjon må revideres.

Det iterable og singulære uttrykkets brytningskraft danner grunnlaget for dets samtidige bånd til det idiomatiske og det generelle. Denne forståelsen har vært min inngang til å studere dobbeltheter i raplyrikk – det unike og samtidig repeterte, det rene og samtidig urene. I motsignerende lesninger som har podet raplyrikken og dens tradisjon(er) sammen med andre tekstkjeder og tradisjoner, har vi oppholdt oss ved hendiadysiske spenninger og fordoblende metaforikk for å innsirkle raplyrikkens *og*. Men der vi har sett en sentrallyrisk tendens hos

Soinner, og en romantisk tendens og en barnetendens i Bergens-rappen, er det viktig å presisere at disse tendensene er heller ikke entydige eller enkle. Også det romantiske og det sentrallyriske må forstås som både strømninger og spenninger, ikke som fastlagte perioder eller etablerte sjangre. Sammenhengene og bruddene vi har funnet i møte med disse låtene, gir heller ingen uttømmende oversikt over norsk raplyrikks utvikling og stilling. Til sammen peker de imidlertid på noen av de endringene som har blitt mer markante i en stadig ekspanderende sjanger, både lyrisk og musikalsk.

I den usikre og ustabile utviklinga spiller avhandlingas motsigning seg ut som nok en iterabel tekst. Der hvor den sammensatte raptekstens samtidige bindinger til det singulære og det generelle finner sted, trekkes og brytes noen av de mulige kommunikative kjedene. Vi snakker om et autentisitetsskrav som har blitt omforma i forbindelse med at forestillingene om individuell og kollektiv representasjon og identitet har blitt utfordra. Her er oppfatninga at denne utvidelsen har gjort raplyrikken til en mer spennende, omfattende og kompleks form for lyrikk. Der motsigninga finner sted i spennet mellom tradisjon og fornyelse, oppstår også et rom hvor raplyrikken framstår som rikholdig, kompleks og innsiktsgivende i både litteraturfaglig og fagdidaktisk forstand.

Litteraturliste

- Adams, K. (2015). The musical analysis of hip-hop. I J. A. Williams (red.): *The Cambridge companion to hip-hop* (s. 118–134). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Alim, H. S. (2006). *Roc the mic right: the language of hip hop culture*. New York & London: Routledge.
- Alim, H. S. & Baugh, J. (red.) 2007. *Talkin Black Talk: Language, Education and Social Change*. New York: Teachers College Press, Columbia University.
- Alim, H. S, Ibrahim, A & Pennycook, A. (red.) 2009. *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. London & New York: Routledge.
- Androutsopolous, J. (2009) Language and the three spheres of hip hop. I H. S. Alim, A. Ibrahim, A. Pennycook (red.): *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (s. 43–62). New York: Routledge.
- Attridge, D. (red.) (1992). J. Derrida, J. (1992) *Acts of Literature*. New York: Routledge.
- Attridge, D. (2004). *The singularity of literature*. New York, NY: Routledge.
- Attridge, D. (1992) "This strange institution called literature": an interview with Jacques Derrida. I J. Derridas.: *Acts of literature*, redigert av D. Attridge (s. 33–75). New York & London: Routledge.
- Barthes, R. (1977) The grain of the voice. I R. Barthes: *Music Image Text* (s. London: Fontana Press.
- Berggren, K. (2014) [Reading Rap: Feminist Interventions in Men and Masculinity Research](#). Upublisert ph.d.-avhandling, Uppsala universitetet.
- Berggren, K. (2016) "The dude thought he was cool just because he had a gun" Masculinity, violence and parenting in Swedish rap lyrics. I *Tidskrift för genusvetenskap* 37(3), s. 53–74.
- Beyer, H. (1946). *Henrik Wergelenad: Thi Frihed er Himmels Sag*. Oslo: Aschehoug.
- Bibelen (2011). *Johannes' åpenbaring* 13, 18. Bibelselskapets oversettelse.
- Bibelen (2011). Skriften på veggen. *Daniels Bok*, 5. Bibelselskapets oversettelse.
- Bradley, A. (2009). *Book of rhymes: the poetics of hip hop*. New York: Basic Civitas.
- Bradley, A. (2012). Rap poetry 101. I C. Pence (red.) *The poetics of song lyrics* (s. 35–42). Jackson, Miss.: Mississippi University Press

- Bradley, A. & DuBois, A. L. (2010). *The anthology of rap*. New Haven. Yale University Press.
- Bradley, R. N. (2015). Barbz and kings: explorations of gender and sexuality in hip-hop. I
- J. A. Williams (red.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (s. 181–191). Cambridge: Cambridge University Press.
- Brunstad, E., Røyneland, U. & Opsahl, T. (2010). Hip hop, ethnicity and linguistic practice in rural and urban Norway. I M. Terkourafi (red.): *Languages of Global Hip Hop* (s. 223–255). London: Continuum.
- Caplan, D. (2012). Reduced to rhyme: on contemporary doggerel. I C. Pence (red.): *The poetics of American song lyrics* (s. 6–25). Jackson: University Press of Mississippi
- Caplan, D. (2014). *Rhyme's challenge: hip hop, poetry, and contemporary rhyming culture*. New York: Oxford University Press.
- Chang, J. (2005). *Can't stop, won't stop: a history of the hip-hop generation*. New York: St. Martin's Press.
- Clark, T. (1992). *Derrida, Heidegger, Blanchot: sources of Derrida's notion and practice of literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, P. (red.)(2007). *The Cinema Book*. London: British Film Institute/Palgrave
- Colebrook, C. (2004). Literature. I J. Reynolds & J. Roffe (red.) *Understanding Derrida* (s. 75–82). London: Continuum.
- Culler, J. (2005). Derrida and the singularity of literature. *Cordozo Law Review*, 27, s. 865–875.
- Danielsen, A. (2005). Repetition and revision in African-American music. I P. Dyndahl & L. A. Kulbrandstad (red.) *High fileity eller rein jalla?: purisme som problem i språk, kultur og estetikk* (s. 189–199) Vallset: Oplandske bokforl.
- Danielsen, A. (2008a). The musicalization of «reality». I *European Journal of Cultural Studies*, 11 (4), s. 40–421.
- Danielsen, (2008b). Iscenesatt marginalitet?: om regional identitet i nordnorsk rap. I M. Krogh & B. Stougaard Pedersen, B. (red.) *Hiphop i Skandinavien* (s. 201–217). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Derrida, J. ([1968] 2004). Semiology and grammatology. I J. Rivkin & M. Ryan (red.): *Literary theory: an anthology* (s. 332–339). Maiden, Mass.: Blackwell.
- Derrida, J. (1984) *Signéponge = Signsponge*. New York: Columbia University Press
- Derrida, J. (1988) *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press
- Derrida, J. (1992) *Acts of Literature*. New York: Routledge.
- Derrida, J. (1997) *Of Grammatology*. Baltimore, Md: John Hopkins University Press
- Diaz, M., Fergus, E. & Noguera, P. (2011) *Re-imagining Teaching and Learning: A snapshot of Hip-Hop Education*. NYU Steinhardt, Metropolitan Center for

- Urban Education.
[http://www.academia.edu/1088898/Reimagining Teaching and Learning A snapshot of Hip-Hop Education](http://www.academia.edu/1088898/Reimagining_Teaching_and_Learning_A_snapshot_of_Hip-Hop_Education)
- Dunsby, J. (2009) Roland Barthes and the Grain of Panzéra's Voice. I: *Journal of the Royal Musical Association*, 134 (1), s. 113-132. DOI: 10.1080/14716930902756869.
- Dyndahl, P. (2005). Kulturens Xerox-grad eller remixet autentisitet? Gjenbruk og originalitet i hiphop og samplingkultur. I P. Dyndahl & L. A. Kulbrandstad (red.): *High fidelity eller rein jalla?: Purisme som problem i kultur, språk og estetikk* (221–228). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Dyson, M. E. (2004a). Foreword. I M. Forman & M.A. Neal (red.): *That's the joint!: The hip hop studies reader* (s. xi–xiv). New York: Routledge.
- Dyndahl, P. (2005). Kultrens xerox-grad eller remixet autentisitet: gjenbru og originalitet i hiphop og samplingkultur.
- Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden: om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap. I M. Krogh & B. Stougaard Pedersen (red.): *Hiphop i Skandinavi* (s. 103–125). Århus: Aarhus Universitetsforlag. I P. Dyndahl & L. A. Kulbrandstad (red.) *High fileity eller rein jalla?: purisme som problem i språk, kultur og estetikk* (s. 201–228). Vallset: Oplandske bokforl.
- Dyson, M. E. (2004b). The culture of hip-hop. I M. Forman & M.A. Neal (red.): *That's the joint!: The hip hop studies reader* (s. 61–68). New York: Routledge.
- Eik, E. A. (2004) Du kan rappe om tull, men ikke tulle med rap. Aftenposten, Kultur, 24. sept. 2004, oppdatert 19. okt. 2011. Lokalisert på <https://www.aftenposten.no/kultur/i/qP5m1/Du-kan-rappe-om-tull-men-ikke-tulle-med-rap>
- Elliot, J. & Hess, M. (2007). Wu Tang Clan. I M. Hess (red.): *Icons of hip hp: an encyclopedia of the music, movement and culture*. Volume two (s. 365–390). Westport, CT: Greenwood Press.
- Eliot, T. S. (1921) *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Leipzig: Leopold Classic Library
- Emanuelsen, M. (2015). Pappakropp under piskene. I Dagbladets «Vers»-spalte 21. juni 2015. <https://www.dagbladet.no/kultur/pappakropp-under-pisken/60713514>
- Emdin, Christopher (2010). *Urban science education for the hip-hop generation: Essential tools for the urban science educator and researcher*. Rotterdam/Boston/Taipei: Sense Publishers.
- Fagerheim, P. (2010). *Nordnorsk faenskap: produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. Upublisert Ph.D.-avhandling. Trondheim: NTNU.
- Fagerheim, P. & Larsen, O. (red.) (20xx). *Musikk, folk og landskap*. Stamsund: Orkana akademisk.

- Forman, M. (2002). *The hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press
- Forman, M. (2004). Introduction. I M. Forman & M. A. Neal (red.): *That's the joint! The hip-hop studies reader* (s. 1–8). New York og London: Routledge.
- Forman, M. & Neal M.A. (red.) (2004): *That's the joint! The hip-hop studies reader*. New York og London: Routledge.
- Forman, M. & Neal, M.A. (red.) (2012). *That's the joint! The hip-hop studies reader, 2nd edition*. New York og London: Routledge.
- Frith, S. (1986). Why do songs have words? *The Sociological Review* 34 (1), s. 77–106. [Special Issue: Sociological Review Monograph Series: Lost in music: culture, style and the musical event].
- Gates, H. L. (1988) *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*. New York: Oxford University Press.
- Gates, H. L. (2014). *The signifying monkey: a theory of African-American literary criticism*. Anniversary edition. New York: Oxford University Press
- George, N. (1998) *Hip Hop America*. New York: Viking.
- Gosa, T. L. & Fields, T. G. (2012) Is hip-hop education another hustle? The (ir)responsible use of hip-hop as pedagogy. I B. Porfilio & M. Viola (red.): *Hip-Hop(e): The Cultural Practice and Critical Pedagogy of International Hip-Hop*, s. 195–210. New York: Peter Lang.
- Grass, G. (1988). Editor's foreword. I J. Derrida: *Limited Inc.* (s. vii–viii). Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Gudnasson, R. (2014). Supermann i rullestol. I *Dagbladets* «Vers»-spalte 19. oktober, 2014. <https://www.dagbladet.no/kultur/supermann-i-rullestol/60980635>
- Hannevik, A. (1967) Nyromantikken. I A. Skartveit (red.): *Fra skal til modernist: dikterens rolle gjennom tidene* (86–96). Oslo: Dreyers Forlag.[Perspektivbøkene nr. 26]
- Harrison, A. K. (2009). *Hip Hop Underground: The Integrity and Ethics of Racial Identification*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Harrison, A. K. (2015) Hip-hop and racial identification: an (auto)ethnographic perspective. I J. A. Williams (red.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (151–167). Cambridge: Cambridge University Press
- Hebdige, D. (2004). Rap and hip-hop: The New York connection. I I M. Forman & M. A. Neal (red.): *That's the joint! The hip-hop studies reader* (s. 223 –232). New York og London: Routledge.
- Hill, M.L. og Petchauer, E. (red.) (2013) *Schooling Hip-Hop – Expanding Hip-Hop Education Across the Curriculum*. New York: Teachers College Press.

- Hognestad, J. K. (2009). Intonasjon som tekstbinding. *Maal og Minne* 2, s. 170 – 202.
- Holen, Ø. (udatert): Freakshow. Copyright *Rockipedia*.
<https://www.rockipedia.no/mediateket/biografier/freakshow/>
- Holen, Ø. (2004). *Hiphop-hoder – fra Beat Street til bygderap*. Oslo: Spartacus.
- Holen, Ø. (2010) Fakta – Hipohopkrigen.
<https://oyvindholen.wordpress.com/2010/02/10/cc-records-til-minne/>
- Holen, Ø. (udatert). Freakshow. *Rockipedia*.
<https://www.rockipedia.no/mediateket/biografier/freakshow/>
- Irby, D. J., Hall, H.B. og Hill, M.L. (2013) Schooling Teachers, Schooling Ourselves: Insights and Reflections from Teaching K-12 Teachers How to Use Hip-hop to Educate Students. *International Journal of Multicultural Education* 15 (1). <http://dx.doi.org/10.18251/ijme.v15i1.527>
- Janns, C. & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*, 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jay-Z (2010) *Decoded*. New York: Spiegel & Grau.
- JHSS (udatert). *The Journal of Hip Hop Studies*. <http://jhhsonline.org/>
- Karlsen, O. (2000). *Fansmakt og bergsval dom: En studie i Olav H. Hauges romantiske metapoese*. Oslo: Unipub, Universitet i Oslo.
- Johansen, R. (2002). Dirty Oppland. NRK Kultur og Underholdning. Publisert 1.8. 2002, oppdatert 4.11.2003. <https://www.nrk.no/kultur/dirty-oppland-1.856787>
- Karlsen, O. (2006). Oscilleringens poetikk. Overgang og mellomrom i Gunnar Ekelöfs poetikk. Doktordisputas, Univeristet i Oslo. *Edda: nordisk tidsskrift for litteraturforskning*, 93 (03), s. 277–297.
- Karlsen, O. (2013a) (red.) *Nordisk samtidspoesi: særlig forholdet mellom musikk og lyrikk*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Karlsen, O. (2013b). På med ørene! Forskriftlige bemerkninger. I O. Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk* (1–9). Vallset: Oplandske bokforlag
- Karlsen, O. (red.) (2015) *"Vakkervisa hu skulle søngi": om Alf Prøysens lyrikk*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Karlsen, O. (2017). Diktet lest, diktet hørt! Lyrikkhistorisk skisse. I O. Karlsen: *Papirets flate med teikn. Lesingar i den norske lyrikkens kanon*. Vallset: Oplandske bokforlag.
- Kautney, O. (2015). Lyrics and flow in rap music. I J. A. Williams (red.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (s. 101 – 117). Cambridge: Cambridge University Press.

- Keyes, C. L. (2004). Empowering self, making choices, creating spaces: black female identity via rap music. I M. Forman & M. A. Neal (red.) (2004): *That's the joint! The hip-hop studies reader* (s. 265–276). New York og London: Routledge.
- Kittang, A. (2009) *Diktekunstens relasjonar*. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, A. & Aarseth, A. (1998) *Lyriske strukturer: Innføring i diktanalyse*. 4. utg. – revidert og utvidet. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kitwana, B. (2006). *Why white kids love hip: wangstas, wiggers, wannabes, and the new reality of race in America*. New York: Basic Civitas Books.
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (red.) (2008). *Hiphop i Skandinavi*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kvale, S. & Brinkmann, S. (2009). *InterViews: Learning the craft of qualitative research interviewing* (2. utg.). Los Angeles: Sage Publications.
- Lundekvam, C. (2015) *En kamp til*. Oslo: Cappelen Damm.
- McClary, S. & Walser, R. (1990). Start making sense! Musicology wrestles with rock. I S. Frith & A. Goodwin (red.): *On record: rock, pop, and the written word* (s. 237–249). London: Routledge.
- Melberg, A. (2007) *Selvskrevet: Om selvframstilling i litteraturen*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Neal, M. A. (2004). No time for fake niggas: Hip-hop culture and the authenticity debates. M. Forman & M. A. Neal (red.): *That's the joint!: The hip hop studies reader* (s. 57–60). New York: Routledge.
- Nordeng, J. (2017). *Full sirkel: raphistorier fra ghettoen til bygda og tilbake*. Oslo: Cappelen Damm.
- Nygård, K. (2012). *Gruppe 12: skjønnlitterær antologi*. Oslo: Gyldendal.
- Nærland, T. U. (2015). *Music and the public sphere: exploring the political significance of Norwegian hip hop through the lens of public sphere theory*. Upublisert ph.d.-avhandling. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Opsahl, T. & Røyneland, U. (2016). Reality rhymes – Recognition of rap in multicultural Norway. *Linguistics and Education*, vol 36, s. 45–54. DOI: 10.1016/j.linged.2016.06.00
- Pate, A. (2010). *In the heart of the beat: The poetry of rap*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- Pattison, P. (2012). Similarities and differences between song lyrics and poetry. I C. Pence (red.): *The poetics of American song lyrics* [122–133]. Jackson: University Press of Mississippi.

- Pennycook, A. (2007) *Global Englishes and Transcultural Flows*. London: Routledge
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood: politics and poetics in hip hop*. Durham: Duke University Press.
- Price-Styles, A. (2015). MC origins: rap and spoken word poetry. I J. A. Williams (red.): *The Cambridge Companion to Hip-Hop* (s. 11–21). Cambridge: Cambridge University Press.
- Reilstad J. I. (2004) (red.) *Samtidslirykken: fra Almuens opera til Gatas parlament*. Oslo: Cappelen Damm.
- Reilstad, J. I. (red.) (2012). *Samtidslirykken: fra Almuens opera til Gatas parlament*. 2. utgave. Oslo: Cappelen Damm.
- Reynolds, J. & Roffe, J. (2004) *Understanding Derrida*. New York: Continuum
- Richardson, E. (2006) *Hiphop Literacies*. New York: Routledge
- Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Con.: Wesleyan University Press.
- Salinger, J. D. (1951). *The catcher in the rye*. London: Hamilton.
- Schweppenhäuser, J. (2015a). *Mere lyd! Ny dansk lydlig lyrik*. Ph.D.-avhandling. Aarhus: Aarhus Universitet.
- Schweppenhäuser, J. (2015b) Lyre, lyrik, lyrics – sangteksten og dens svære kår i litteraturvidenskapen. I O. Karlsen (red.) "*Vakkervisa hu skulle søngi*": om *Alf Prøysens lyrikk* (s. 287–311). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Sandve, B. (2014). *Staging the real: Identity politics and urban space in mainstream Norwegian rap music*. Upublisert Ph.d.-avhandling, Universitetet i Oslo.
- Seidel, S. (2011) *Hip Hop Genius – Remixing High School Education*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Sejersted, J. M. (2011). Selvfremstilling i Norges første og største forfatterskap: nyanser i forfatterenærver hos Dorthe Engelbretsdatter og Henrik Wergeland. I H. Gujord & P. A. Michelsen: *Norsk litterær årbok*, (s. 158–190). Oslo: Samlaget.
- Selnes, Gisle (2016). *Den store sangen: kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforl.
- Sernhede, O. (2002) *Alienation is my nation: hiphop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*. Stockholm: Ordfront.
- Sernhede, O. (2011). *Planet hiphop: om hiphop som folkbildning och social mobilisering*. Malmø: Liber.
- Shakar, Z. (2017). *Tante Ulrikkes vei*. Oslo: Gyldendal

- Sitomer, A. og Cirelli, M. (2004) *Hip-Hop Poetry and The Classics*. Beverly Hills, Ca: Milk Mug Publishing.
- Skaftun, A. (2009). *Litteraturens nytteverdi*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Smestad, A. K. (2013). *Livet til en boss*. Oslo: Kontur.
- Smitherman, G. (2006). *Word from the mother: Language and African Americans*. New York: Routledge.
- Smitherman, G. (1977). *Talkin and testifyin: the language of Black America*. Boston: Houghton Mifflin.
- Strøm, Ina (2015). Jeg tenker mye på ham. Hentet fra <http://www.amnesty.no/aktuelt/jeg-tenker-mye-p%C3%A5-ham>
- Stougaard Pedersen, B. (2009) Anticipation and Delay as Micro-Rhythm and Gesture in Hip Hop Aesthetics. I *JMM: The Journal of Music and Meaning* 8 (2), s. [http://www.musicandmeaning.net/issues/showArticle.php?artID=8.3], sec.3.3.
- Stougaard Pedersen, B. (2011). Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur. *Danish Musicology Online/Dansk Musikforskning Online* 3, s. 5–21. http://www.danishmusicologyonline.dk/arkiv/arkiv_dmo/dmo_03/Dansk_Musikforskning_Online_Vol_03.pdf
- Stougaard Pedersen, B. (2013) Aesthetic Potentials of Rhythm in Hip Hop Music and Culture: Rhythmic Conventions, Skills, and Everyday Life. I J. H. Hoogstad & B. Stougaard Pedersen (red.): *Pluralizing Rhythm* (s. 55–70). Amsterdam: Brill Academic [Tahmyris/Intersecting: Place, Sex and Race, v. 26.]
- Söderman, J. (2013) The formation of ‘Hip-Hop Academicus’ – how American scholars talk about the academisation of hip-hop. http://dSPACE.mah.se/bitstream/handle/2043/16540/BJMusicEd_JS.pdf?sequence=2
- Terkourafi, M. (2010). Introduction: a fresh look at some old questions. I M. Terkourafi (red.): *Languages of Global Hip Hop* (s. 1–18). London: Continuum. [Advances in Sociolinguistics]
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2002) *Film History: An Introduction*. Boston: McGraw
- Tveit, J. M. (2016). Videopremiere: Cezinando om blinkesko og barnet i seg. Publisert på nettstedet 730.no 22. april 2016. <http://www.730.no/musicitem.aspx?newsId=20110>
- Vitanza, D. (2017). *Dette livet eller det neste*. Oslo: Aschehoug.

- Walser, R. (1995) Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy. *Ethnomusicology*, 39 (2), s. 193-217. <http://www.jstor.org/stable/924425>.
- Williams, J. A. (2010). The construction of jazz rap as high art in hip-hop music. I *The Journal of Musicology*, Vol 27, No 4., s. 435-459. www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2010.27.4.435
- Williams, J. A. (red.) (2015) *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge: Cambridge University Press
- Wærp, H. (1998). *Romantikken*. (s. 125 – 152) I A. Dvergsdal (red): *Nye tilbakeblikk*. Oslo: Cappelen Akademisk
- Aadland, E. (1998). *And the Moon is High: Noen forsøk på å lese Bob Dylan*. Bergen: Ariadne.
- Aadland, E. (2003). *Love itself: et essay om Leonard Cohens sanglyrikk*. Oslo: Spartacus.
- Aadland, E. (2013a). «He Got the Skills and He Got the Guts»: Bob Dylans omskiftelige forhold til blues. I *Agora* 1–2, s. 70–100.
- Aadland, E. (2013b). Sangen, stemmen og teksten – om sanglyrikk. I O. Karlsen (red.): *Nordisk samtidspoesi. Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk* (s. 241–255). Vallset: Oplandske bokforlag.
- Aadland, E. (2015). Er det stabilt at mening er ustabil? *Vinduet* 69 (1)
- Aahlin, A. K. (2018, 26. januar). A-Laget. I *Store norske leksikon*. <https://snl.no/A-Laget>.

Diskografi

- A-laget (2006) *Nokke feita Vol 1*. NMG/G-HUSET
- A-laget (2011) *Nokke feita Vol 3*. NMG/G-HUSET
- A-laget (2012) *Nokke feita Vol 3komma5*. NMG/G-HUSET
- A-laget (2015) *Nokke feita Vol 2*. NMG/G-HUSET
- A-laget (2015) *Nokke feita Vol 4*. NMG/G-HUSET
- Bad Spit (2014) *Katarsis*. Armageddish Fetish Records
- Bromstad Billionaires (2008) *Makka te hoinnerpris EP*. Egenprodusert
- Cezinando (2016) *Barn av Europa*. 1111KLUBB distribuert av Warner Music Norway AS
- Cezinando (2017) *Noen ganger og andre*. Warner Music Norway – 5054197916410
- Chance the rapper (2016) *Coloring book*. Egenprodusert
- Curtis Mayfield (1972/2016) *Charly Records – L 245*
- DeLillos (1989) *Hjernen er alene*. Sonet – SCD 15014
- Dirty Oppland (2002) *Dirty Oppland Demo*. Egenprodusert
- Dirty Oppland (2004) *Greatest hits Demo*. Dirty Management/Tuba
- Donnie Trumpet & The Social Experiment (2015) *Surf*. Egenprodusert
- Dårlig vane (2017) *Gikk i bakken*. Full Effekt/NMG/G-HUSET
- Emir (2017) *Faller*. Sony Music Entertainment Norway AS
- Equicez (2003) *State of Emergency – generation Equiz*. Pass It Records – PI-CD-001
- Freakshow (2004) *We are the Champions Mixtape*. Egenprodusert
- Hester V75 (2016) *15 drømmer*. Vibbefanger
- Ivan Ave (2016) *Helping hands* JAKARTA095
- Ivan Ave (2017) *Every eye*. JAKARTA127
- Jaa9 & OnklP (2003) *Hvem faen*. 9P Records
- Jaa9 & OnklP (2003) *Bondegrammatikk – the mixtape*. Tornado TKO CD001
- Jaa9 & OnklP (2010) *BMF (Remix)*. Henta fra <https://www.youtube.com/watch?v=JogPTWHyPxc>
- Jokke og Valkentinerne (1987) *Et hundeliv*. JEPS – JEPD 2
- Kamelen (2015) *Ingenting*. NMG/G-huset

Kanye West (2018) *Ye. Rock The World*, Island Def Jam Music Group
 Karpe Diem (2008) *Fire vegger*. Bonnier Amigo Music Norway AS – 33435113
 Kaveh (2017) *Second nature: Fire*. Kholardi Entertainment
 Lars Vaular (2007) *La hat – et nytt dagslys*. NMG/G-husetCD001
 Lars Vaular (2009) *D'E Glede (Kor Vil Du Dra I Dag?)*. NMG/G-husetCD003
 Lars Vaular (2010) *Helt om natten, helt om dagen*. NMG/G-huset. 1003
 Lars Vaular (2011) *Du betyr meg*. NMG/G-huset G1104
 Lars Vaular (2013) *1001 Hjem*. MER Musikk 6 02537 57964 8
 Lars Vaular (20015) *666 Gir*. NMG/G-huset
 Lars Vaular (20015) *666 Alt*. NMG/G-huset
 Linni (2015) *Minimum*. \$VAI
 Madcon (2004) *It's all a Madcon*. A.A-Recordings – 334 60093
 Madcon (2018) *Contakt Vol. 2* Columbia Records
 Nelly (2000) *Country grammar*. Universal Records – 157 857-2
 N.W.A. (1988) *Straigh outta Compton* Priority Records – 7243 5 37936 1 6
 OnkIP & de fjerne slekningene (2014) *OnkIP & de fjerne slekningene*. Universal Music Group, Hakaslepp Records – 602537872985
 Pasha (2018) *Park*. The toothfairy label
 Pen Jakke (2000) *Østen*. Oslove – OSL CD 004
 Rick Ross (2010) *Teflon Don*. The Island Def Jam Music Group
 Ridderne av det norske hus (1999) *Demostil*. Egenprodusert
 Samvirkelaget (2007) *Musikk*. MBN – N 50051-2
 Scarface (2002) *The fix*. Def Jam South – 063 239-2
 Shitrich (2014) *Makka Nykinen*. Bølgemaskin
 Side Brok (2001) *Høge breille*. PinaDgreitt Records
 Soinner (u.d.) *Dubbenarium* uutgitt
 Store P (2014) *Regnmannen*. NMG/G-huset
 Sushi x Kobe (2015) *Japan*. \$VAI
 Tier'n & Lars (2006) *Kulturclash*. ATP Music – ATPCD002
 Tungtvann (2000) *Nord og ned*. EMI – 7243 5 30058 1 6
 Wonder the boy (2018) *Immortalized*. KOSLIH
 Warlocks (1997) *Top notch* Tee Productions – TEECD 0001

Wu-Tang Clan (1993) *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)* Music On Vinyl –
MOVLP215

Yoguttene (2015) *Pulyogutene 2*. Yoguttene

Filmliste

Gjest Baardsen (Tancred Ibsen 1939)

High Noon (Fred Zinneman 1952)

Kings of New York (Abel Ferrara 1990)

Lonesome Dove (Simon Wincer 1989) TV-serie

New Jack City (Mario Van Peebles 1991)

Rawhide (Charles Marquis Warren 1959 – 65) TV-serie

Rebel Without a Cause (Nicholas Ray 1955)

Shane (George Stevens 1953)

Takin Ova – Historien om norsk hiphop (NRK 2017) TV-serie

Vedlegg 1 «Hvem faen»

Hvem faen av Jaa9 & Onk1P

Hook

7. Elleville lillehamringer, har vi peil? Yeah!
8. Så slutt å klag på at vi er lokale, det er dere som bor på feil sted.
9. Rap-gruppa som flest folk vil ta ut.
10. Det er lett å rappe på norsk men er det lett å høres bra ut?
11. Vi som lager musikken som du ønsker du ga ut.
12. Det er lett å rappe på norsk men er det lett å høres bra ut?

Strofe 1 - Jaa9

1. Jeg er karen som faller og slår seg, slår tilbake for sikkerhets skyld.
2. Ble født for å ha det fett, mens du ble født av en grunn som sikkert het fyll.
3. Jeg klekker ut en lekker plan, glemmer'n og går og drikker,
4. får meg beef på by'n, men jeg er så snill at jeg glemmer å slå og stikker.
5. Skråsikker på mitt ståsted, selv om du plasserte det feil.
6. Jeg er jaa9, eller hvert fall var jeg det sist jeg passerte et spill.
7. Veilendende tullsnakk fra et særdeles stusselig landskap.
8. Inntok landet som pow, og så ble temaet plutselig bannskap.
9. «Men er det bare tull og faenskap?» Nei din tullebukk, nå lover jeg,
10. vi går over hodet ditt som han som bor i etasjen over deg, om du har noen.
11. Dirty flyter som en bedriten mississippi.
12. Du er sikkert skikkelig sterk, men du er en liten bitch som Pippi.
13. Dra deg pokker i vold, pikk. Drittunge, hej på dej.
14. Du ligner en prikk på han som gikk og bar fana til Blikk under gayparade.
15. Jaa9 er i slaget som bilder fra boksekamper
16. Ikke vokst opp amper, men har nok av tanker om norske pamper.
17. Du skjønner kanskje lite når bønder prater om dritten,
18. men vi sender hele byer i flammer som når trøndere lager pomfritt.

Mellomspill m/scratching

Strofe 2 - 9&P

1. Vi blower opp hele landet, så utflyter grensene.
2. Mææn, kara har tekster med mere i enn moldensere.

3. Klart vi påvirker folk, så pass på hva du lar deg lede til.
4. Vi holder kontroll med engasjement som når voksne spiller TV-spill.
5. Gutta chiller lett med sigaretter og sexpiller.
6. Dirty-spenna triller selv av et brett paracetpiller.
7. Spillere sitter i klisteret, som når vi buster tystere.
8. Spiller gratis, får spenn for å kveste eks-ministere.
9. De fleste rappere blir brent, du er vel kjent med den tendensen.
10. Vi er velkjent for å ødelegge moroa for flere menn enn mensen.
11. Er essensen hat, hæ, så kan du ta den med deg til himmer'n.
12. Vi prøver ikke å gi deg meninga med livet, men noe å le av til du finner'n.
13. Tøff på telefon og fax, ser gutta og løper straks,
14. Volvo'n ruller med fulle gutter i felleskjøpetdrakt.
15. Jeg håper vi møtes snart, i en sirkel av folk som roper deng'en.
16. Jaa9 og Onkl, helt sheriff som fe-gjengen!

Mellomspill

Strofe 3 - OnklP

1. Yo, gutta tror de kan komme og gjøre hva faen gutta får stress.
2. Dirty hiphopjunkies som han karen utafør stress.
3. Forlater rappere som Nelly-fans, med trynet fullt av plaster.
4. Lager bare gangsta-rap for bordtennisentusiaster.
5. Er fly som en fluebinder, eller en duetemmer.
6. Heller øl for døde homies i håret til levende uvenner.
7. Svinger nevene uhemmet, så hvorfor leke så lur?
8. Eneste rapper'n du har knust er en Snoop-lekefigur.
9. Snu plata. Sett på stifen og la den summe.
10. Du finner gutter som oss på b-siden av samfunnet.
11. Underground eller avgrunn, balansen er hårfin i hiphop,
12. som Anker thug-shop vis-a-vis Anker wig-shop.
13. Det er litt godt å liksom være mixed opp med big dogs,
14. som prater statistikker som i mine ører blir gratis drikke.
15. I disse trakter er vi kjent som de som ikke jukser, mann.
16. Popp some pop-shit i Oppland og få buksevann!

Hook

Fadeout med shout-outs og scratching

Vedlegg 2 «Lyden av løgn»

Lyden av løgn av Bad Spit & Soinner

Strofe 1 - Soinner

1. Hei, vil du vær en hånstaur og gå og marsjer blant småmaur,
2. plassert i bås og gå med mask som ei jåltaus?
3. Der har æ vært sjøl men tenkt at det va lite håp
4. No sitt æ heller her på benkplassen og kike på,
5. og spør mæ kor æ kjem ifra. Det e vel hjemifra,
6. men føle mæ som fremmedkar blant menneska æ vemmes av.
7. Vi spring med saks som vi hadd englevakt. Det e bare svælg og gap,
8. vælg og vrak, hærm og ap for pæng og makt.
9. Det gjelds å brus med fjør og legg beslag og treng sæ frem,
10. og legg ut alt på nett i ånd av lebensraum og vængeslag.
11. Vi selvrealiserte barn styres fra børslair.
12. Dem lyg og læss mens vi flyg over gjøkreir.
13. I fryd over vekst, det e et motbydelig rot
14. vi svømme i søppel mens vi hyle i kor
15. av jubel for det avløpet vi spyles ned mot.
16. Æ har så desidert resignert, lyd mine ord.

Hook

1. Høre lyden av løgn.
2. At vi ikke lyg e en løgn, at dæm ikke lyg e en løgn.
3. At ingen lyg e en løgn.
4. Sannhet betyr itj my har æ skjønt.

Strofe 2 - Bad Spit

1. Kald verden så sjælan e nok lagt på is,
2. i tett materie dæm klær sæ med og fraktes i.
3. Dæm kan jo alt, dæm vil itj lær sæ mer, ufattelig
4. når alt det som dæm bryr sæ om og glær sæ te e latterlig.
5. No snakke vi om ting og folk som mer som leve i dvale
6. Som peke fingern og har tre som peke tebake

7. Aill tenke fuck verden, kloden e et fellesthøl
8. Åpne di kjellerdør, stig opp og kjenn dæ sjøl
9. Fra falske tilstanda som føles realistisk
10. Vi dør og leve buisness. Vi gjør alt egoistisk
11. Viten om oss sjøl, vi må lær å praktiser det,
12. eller få følga av løgna som hjærnen fabrikere
13. Kjæm itj videre for reaksjona av en maskert frykt
14. stenge veien. Drep det udyret så kan du passer trygt
15. Skjønt itj musikken, æ fant fræm og læst notan,
16. for æ følge stien som går langs her med mæst motgang

Strofe 3 – Bad Spit & Soinner

1. Vi lyg te oss sjøl og har kognitiv dissonans
2. Ser itj en skjit selv med progresivt brilleglass
3. For vi gjør som vi bli bedt når vi kike rundt og kjæfte
4. fra den pæsten av en hæstrygg som e høg og fin å sett på
5. Aill sammen lyg, ska lov dæ obama lyg.
6. Bombe mål og sitt lat og skyt med drona som e datastyrt.
7. Vi mongoloide skadedyr har kveila oss sammen
8. og begynt å gnæg på greina heilt innmed stammen.