

Eirik Myhre Lauvås

Mean Music

En undersøkelse av diss tracks

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Thomas Richard Hilder

Mai 2020

Eirik Myhre Lauvås

Mean Music

En undersøkelse av diss tracks

Masteroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Thomas Richard Hilder
Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Mean Music

En undersøkelse av diss tracks

«Oftentimes that which is musically interesting or good within hip hop is not that which would be deemed “positive”»¹ - Saleem Washington

Denne teksten har som formål å finne ut hva et diss track er. For å finne ut av dette har jeg kombinert en forståelse av hiphoplitteratur med eget musikkanalytisk arbeid. Analysen vil fungere som et dybdykk i Eminems «Killshot», samtidig som den suppleres og utfordres av andre eksempler på diss tracks. Dette gjør det mulig å trekke slutninger om låtformens egenatur ved å identifisere estetiske og kulturelle trekk som er spesifikke for låtformen. Mange av disse funnene er også knyttet til annen hiphopmusikk, men er blitt tilpasset låtformen. Dette i kombinasjon med det teoretiske grunnlaget for hiphopmusikk hjelper oss med å posisjonere diss tracks som en låtform innad i hiphopmusikk, og ikke bare som en låtform uten musikkhistorisk, estetisk og kulturell sammenheng. I analysen har jeg også foreslått låtformspekifikke analytiske verktøy som kombinerer estetiske og kulturelle faktorer, og er lagd for å sikre de påfølgende konklusjonene. Forhåpentligvis kan disse brukes, og utvikles videre ved senere forskning på området.

Hiphop som kultur og rap som musikk sjanger har siden deres opprinnelse vært i konstant endring og utvikling. Reisen fra undergrunnen til verdens mest populære sjanger har gitt lyttere alt fra Old School til trap, fra conscious rap til gangsta rap, fra landeplager som får en til å synge og danse til politiske subversive hits som evner å endre den politiske diskusjonen i en stadig mindre verden. Hiphopfamilien har med årene blitt ganske stor, både i form av bredden på de forskjellige musikalske uttrykkene og gjennom mangfoldet av artistenes ulike identiteter.

Med all denne bredden tatt i betraktning blir vi som lyttere, deltakere og akademikere presentert et veldig stort landskap av uttrykk hvor forskjellene kan se ut til å være større enn

¹ Imani Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop* (Durham: Duke University Press, 2004), 40.

likhetene. Vi blir dermed også konfrontert med et spørsmål: hvordan kan alle disse ulikhetene i uttrykk og formål fortsatt kunne være en del av den samme tradisjonen? Det er ikke min hensikt å her delta for mye i sjangerdiskusjonen som sådan, da termen sjanger i seg selv byr på en uendelighet av spørsmål og perspektiver, men spørsmålet er likevel nyttig ettersom det får oss til å undersøke hva hiphop og rap er, fremfor hva det ikke er.

I den akademiske sfæren finnes det mange definisjoner og vinklinger. Mange av disse er også veldig gode og bør derfor betraktes som dette. Likevel betyr ikke dette at en god definisjon alltid er tilstrekkelig. En definisjon er tross alt en kondensering av et mye større kunnskapsgrunnlag, og den evner derfor ikke å representere de mange sidene ved komplekse emner. Ulike definisjoner fungerer som et forsøk på å begripe det gitte emnet på en unik måte, og tillater oss å tilføye mange forståelser inn i det samlede kunnskapsgrunnlaget. Alex D. Pate begynner i «In the heart of the Beat: The Poetry of Rap» med å definere rap på følgende måte: «Rap, at its base, is poetry»². Denne definisjonen gir Pate en inngang til å drøfte hiphop på en annen måte enn f.eks. Imani Perry når hun i «Prophets of the Hood: Politics and Poetics» skriver: «Hip hop music is black American music.»³, som igjen skiller seg fra Richard Shustermans forståelse av rap som en postmodernistisk sjanger.⁴ Disse forskjellige inngangene til å definere og forstå seg på rap er alle gode. Jeg ser ingen grunn til at retten til å definere hiphopmusikken skal være et nullsumspill hvor én korrekt definisjon nødvendigvis motstrider en annen. Alle disse tre øvrige forståelsene av musikken kan eksistere i det samme overordnede bilde av musikken. Uoverensstemmelser er selvfølgelig mulige med et slikt syn, men min hensikt med disse eksemplene er å vise at ulike innfallsvinkler ikke må avskrives fordi en god versjon allerede eksisterer.

Med denne forståelsen i bakhodet vil jeg nå forsøke å tilføye min egen innfallsvinkel til diskursen. Mye av litteraturen vedrørende rap fokuserer på de historiske hendelsene i tradisjonens utforming, rase og identitet, politikk, sampling, maskulinitet og hvorvidt rap er farlig eller nyttig for samfunnet. Disse aspektene er alle nyttige for å forstå hiphopmusikk, men i denne teksten vil jeg vise hvordan det jeg vil kalle «meanness» eller slemhet kan bli sett på som å være en av grunnpilarene for deler av raptradisjonen. Det er min mening at «meanness» har vært en viktig del i sjangerens utvikling, og at vi i dag kan se på subsjangeren

² Alex D. Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, African American cultural theory and heritage. 0, (United States: Scarecrow Press, 2009), 25.

³ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 10.

⁴ Richard Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," in *That's the Joint!: the hip-hop studies reader*, ed. Murray Forman & Mark Anthony Neal (New York: Routledge, 2012), 459-60.

«diss tracks» som et slags fullendt uttrykk av denne faktoren. Jeg mener ikke at denne forståelsen skal erstatte andre forståelser av hiphopmusikk, men jeg håper at jeg tilføye mitt perspektiv til den større forståelsen vi allerede har av rap.

Mitt arbeid vil først og fremst skille seg fra annen forskning ved at jeg ønsker å finne ut hva et diss track er. Låtformen har ikke tidligere blitt undersøkt og diskutert på det akademiske nivået som er nødvendig for en god forståelse på grunn av både manglende arbeid, og delvis feilaktige antakelser om tradisjonen. Mitt arbeid vil derfor se ut som en begynnelse på et kartleggingsarbeid av låtformens bestanddeler og funksjoner, så vel som dens rolle i hiphopmusikken. Forhåpentligvis vil mitt arbeid tillate videre forskning på området, da jeg tror en bedre forståelse for låtformen vil berike kunnskapen om hiphopmusikk generelt. Dette tror jeg er tilfellet både ved å tilføye nye kunnskaper om diss tracks til litteraturen, men også ved å kombinere disse med andre innsikter fra hiphoplitteraturen. Det sistnevnte elementets potensielle rekkevidde kan ikke undervurderes da eventuelle innsikter vedrørende diss tracks både vil kunne videreføre, underbygge og utfordre dagens akademiske diskurser for hiphopmusikk.

De musikalske bestanddelene jeg identifiserer i mitt arbeid kommer også til å knyttes til å knyttes til sosiale aspekter ved hiphoptradisjonen. Denne lenken er nyttig av to grunner: først fordi en bredere kulturell forståelse forankrer og sikrer konklusjonene som trekkes på andre måter enn de rent musikkteoretiske alene kan gjøre, og videre fordi en slik tilnærming også tillater oss å forstå oss på noen av verdiene som motiverer de estetiske valgene.

«Meanness»

Før vi kan begynne arbeidet med «meanness», virker det nødvendig å først posisjonere diskusjonen forskningsetisk. Dette arbeidet har ikke som mål å felle en etisk dom over hiphopmusikk generelt eller diss tracks spesifikt. Det betyr at jeg ikke ønsker å hverken rettferdiggjøre eller fordømme elementer som er uetiske. Jeg mener ikke med dette å påstå at en slik diskusjon ikke bør gjøres, ikke er mulig å gjennomføre eller er uinteressant, men heller at diskusjonen ikke bør bli gjort i denne teksten, av meg. Som vi vil se i min gjennomgang av «meanness» er noen av begrepets bestanddeler negative, mens andre er positive. Noen er også begge deler samtidig, mens andre er vanskeligere å posisjonere enn som så. Sjangerens størrelse har ført til dens mange tilhørende artister, og de enes heller ikke om etiske forståelser eller strategiske virkemidler. Derfor ønsker jeg å respektere de mangfoldige synene i

hiphopmusikk, ved å ikke felle en etisk dom fra utsiden av kulturen. I denne diskursen er jeg nok på utsiden på grunn av en rekke parametere. Musikkulturen jeg skriver om i dette tilfellet er en som jeg ikke utøver selv, og jeg har heller ikke amerikansk nasjonalitet og kjenner ikke på samme måte de opplevelsene og erfaringene som mange av menneskene innad i hiphopkulturen har kjent vedrørende det å være en del av en minoritetsbefolkning som følge av hudfarge. Derfor ønsker jeg heller ikke å snakke på vegne av disse menneskene, spesielt når det handler om å bedømme en musikkens gyldighet basert på om musikken er god eller ond.

Hvis jeg skal kunne rettferdiggjøre min påstand om «meanness» som en viktig faktor i rap, vil det først være nyttig å definere begrepet presist. Jeg har valgt å benytte meg av det engelske ordet «meanness» da dets betydning virker best egnet for diskusjonen. Norske uttrykk som ondskap, usselhet og slemhet blir etter mitt skjønn for dramatiske eller for spesifikke beskrivelser av hva jeg mener med begrepet. Et synonym for begrepet på engelsk er blant annet unkindness som gir oss en vid ramme for forståelse og som ikke begrenser vår forståelse til å kun være slem eller ond med overlegg, eller å forsøke å harme noen andre. «Meanness» og «unkindness» gir også rom for en forståelse av at man ikke nødvendigvis bryr seg om at noe kan skade noen andre. Uttrykket fungerer best når en forstår hva det står i motsetning til, fremfor hva det selv er. «Meanness» er å ikke være snill mot eller bry seg om andre. «Meanness» er ikke å hjelpe eller skåne andre.

Hiphopmusikk er ikke alltid «mean», og mange lyttere er nok kjent med flere sanger eller artister som nettopp forsøker å bry seg om og hjelpe andre mennesker, men disse eksemplene er unntakene heller enn regelen.

For å virkelig forstå hvordan «meanness» er en viktig del av rap vil det være nyttig å identifisere de komponentene av hiphop som har muliggjort en samlet «meanness». De er tilstedeværelsen av: konkurranse, «the black oral tradition», maskulinitet og inklusjon/eksklusjon basert på «hipness» og autentisitetsoppfattelse. Disse trekkene er ikke alle i seg selv «mean», men gjennom hvilke deler av dem som blir brukt, og hvordan de samhandler med hverandre, legger til rette for en «meanness».

Konkurransen

Konkurransens rolle i hiphop kan ikke underdrives, og har vært tilstede veldig lenge. Breaking som utviklet seg i New York på 70-tallet var i stor grad dansekonsurranser.⁵ I en samtale med Kool DJ Herc og Afrika Bambaataa sa Grandmaster Flash:

«I think when actually dancers started making contact, like doing jump kicks and kicking people on the floor, that's when the hat started going like this {Flash turns his hat sideways}. It was like "I ain't dancing with you, I'm gonna try to hurt you" That's when the hat went to the side.»⁶

Beskrivelsen som Flash tilbyr får en kanskje til å tenke på breaking som noe annet enn en danseform, og at dette kanskje var et engangstilfelle, men like etter uttalelsen legger Afrika Bambaataa til:

«With some of them, they did hurt some. Some people got hurt. When they danced against each other, or especially if they had different crews. All through the time there was a struggle. You had your peaceful moments and you had your straight-up battles.»⁷

Breakdansingen som eksisterte i tiden var åpenbart en aggressiv, og til tider, voldelig affære som var bundet i konkurranse. Dog er breakdansing bare én del av hiphop, og selv om dansingen gir et innblikk i kulturen trenger den ikke å beskrive musikken.

I den samme samtalen som ble nevnt fra tidligere uttrykte Flash at han også begynte å ta med platene sine i badekaret for å vaske bort avbildningen.⁸ Dette ble gjort for at de obskure platene han brukte til å lage breaks av skulle forbli ukjente. Dermed kunne han trolig forbli den hippest DJen ettersom ingen kunne kopiere musikken hans.

I hiphopens historie finner vi også territoriell konkurranse gjennom lydavspilling. Med introduksjonen av boom boxes oppsto det også en konkurranse om hvem som «eide» gata

⁵ Sally Banes, "Breaking," in *That's the Joint!: the hip-hop studies reader*, ed. Murray Forman & Mark Anthony Neal (2012), 13.

⁶ Nelson George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," in *That's the Joint!: the hip-hop studies reader*, ed. Murray Forman & Mark Anthony Neal (2012), 45-49.

⁷ George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," 45-49.

⁸ George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," 45-49.

eller nabolaget. Ettersom man nå kunne ta med seg sin private musikkavspiller ut i gata ble det naturligvis en slags konkurranse om hvilken/hvem sin musikk som skal høres.⁹

Men viktigst av alt er kanskje tilstedeværelsen av konkurranse i MCing/rapping. Etter hvert som man begynte å rappe og rime over breakene som ble spilt i hiphopmusikk ble det også knyttet en prestisje til å ha de beste frasene og rimene. Vi kan derfor i dag se hvorfor for eksempel rap battling finnes. Rapbattling er kanskje den mest direkte formen for konkurranse man kan finne i rap. Begrepet forklarer nesten seg selv ettersom rapbattling ofte består av to personer som bytter på å utveksle noen fraser før en vinner utropes.¹⁰ For å forstå hvordan en vinner kan utpekes, og hvorfor konkurranse i det hele tatt er gyldig i hiphop må man også forstå verdien av det som ofte kalles «the black oral tradition».

«The black oral and literary tradition»

I «Prophets of the hood: Poetics and Politics in Hip Hop» bruker Imani Perry gamle afroamerikanske stereotypier som «the trickster» for å vise tilstedeværelsen av det hun kaller en «black oral and literary tradition» i hiphopmusikk. Her presenterer hun kløkt og verbale evner som å være overlegne fysisk makt.¹¹ Disse verbale evnene blir dermed et symbol på intelligens og er med å forklare hvorfor rapping kan være konkurranse. En persons retoriske egenskaper blir så viktige i rap at Richard Shusterman skriver:

«While the rapper's vaunting self-praise often highlights his sexual desirability, commercial success, and property assets, these signs of status are all presented as secondary to and derived from his verbal power.»¹²

Med et slikt perspektiv på verdien av verbale ferdigheter er det ikke vanskelig å se hvorfor rapbattling eksisterer, eller hvorfor rapping generelt har en iboende «meanness».

Idealrapperen har en høy status som følge av vår forståelse av ham/henne som mer intelligent og lurere enn andre. Denne makten rapperen har kan brukes mot andre for å uttrykke ens egen overlegenhet, og dermed også, de andre konkurrentenes relative underlegenhet. Konkurranse er altså ikke et fremmed element i hiphop. Konkurransen forsterkes og legitimeres gjennom verdien av verbale evner, og Perry ligger til at: «[t]he conflict in battle records supports the

⁹ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 43.

¹⁰ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 83-84.

¹¹ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 30-31.

¹² Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 460.

discursive space in hip hop, which allows the listener to make evaluations about the relative merits of songs or artists.» Det å utpeke en vinner og en taper er med andre ord ganske nærliggende i hiphopkulturen, og viser hvor viktig konkurranse som mekanisme er for hiphopmusikk.

Maskulinitet

En annen faktor som bør være med på å informere bildet vårt av «meanness» i hiphop er maskulinitet. Maskulinitet som begrep er ganske komplekst, og det finnes mange ulike definisjoner som fokuserer på forskjellige sider ved begrepet, men i en hiphop-sammenheng vil det være nyttig å huske at det bildet vi får av maskulinitet alltid vil være sterkt knyttet til rase. Vi bør ikke glemme Imani Perrys uttalelse om at hiphopmusikk er svart, amerikansk musikk¹³, og vi må derfor ta hensyn til at maskuliniteten vi her snakker om ofte er bilder av afroamerikanske menns maskulinitet. Denne maskuliniteten vil naturligvis skille seg fra andre maskuliniteter ettersom det finnes en lang historie med bilder og stereotyper av afroamerikanske menn. Disse stereotypene er mye eldre enn hiphop, og som Ingrid Monson påpeker i «The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse» så har svarte, amerikanske, mannlige musikere ofte blitt sett på som mer primitive enn sine hvite kollegaer. Tanken var at afroamerikanere var mindre siviliserte enn andre i samfunnet, og derfor var deler av deres væremåte mer naturlig, da den ikke var komplisert av alle normene som gjaldt for andre i samfunnet.¹⁴ En slik feilaktig antagelse vil naturligvis følge til mange merkelige stereotyper.

Imani Perry argumenterer for at flere rappere faktisk spiller ut noen av disse stereotypene som arketyperiske karakterer. Hun kaller disse «The gangster/hustler», «the pimp» og «the scholar/intellectual».¹⁵ Alle disse karakterene innehar maskuline trekk, men de er ikke nødvendigvis de samme trekkene.

Gangster/hustler-arketyperen beskrives av Perry som å være en hensynsløs og mektig person som overlever i en farlig verden.¹⁶ Måten vi kan skille denne versjonen av maskulinitet fra de andre er gjennom hvordan gangsteren behandler andre menn. Gangsteren er fryktløs, og

¹³ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 10.

¹⁴ Ingrid T. Monson, "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse" *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995): 402-04.

¹⁵ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 131-32.

¹⁶ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 131-32.

hensynsløs i konflikt eller konkurranse med andre menn, og han er derfor ikke redd for å løse konflikten med vold eller tvang. Gangsteren bryr seg heller ikke om storsamfunnets lover ettersom «gata» har sine egne regler, og overlevelse er første prioritet.

Hallik-karakterens maskulinitet kan fungere som en kontrast eller alternativ til gangsterens maskulinitet. Hans maskulinitet er bygd på hvordan han behandler kvinnene rundt seg. Pimpen er ikke like opptatt av overlevelse som gangsteren, men er istedenfor opptatt av overfladiske nytelser. Han har mye penger og mange fine ting, men han har også som Perry nevner, kommodifisert kvinnekroppen til å være en lignende nytelse.¹⁷ Dermed mener jeg at vi kan identifisere sexisme som et viktig maskulint trekk for halliken.

Den siste arketypen, «the scholar»¹⁸, skiller seg fra de to andre. Grunnen til at jeg mener dette, er at hans maskulinitet ikke defineres gjennom skaden han gjør på andre. Gangsteren dreper sine brødre, og pimpen undertrykker sine søstre, men «the scholar» er annerledes. Hans søken etter kunnskap evner en politisk vilje som kan, og ofte vil ha positive ringvirkninger på de rundt ham. Denne politiske evnen i kombinasjon med hans sosiokulturelle miljø posisjonerer ham også ofte i opposisjon til det etablerte politiske systemet. «The scholars» maskulinitet bør derfor baseres på hans evne til å kritisere det etablerte, og informere sine medborgere.

Disse karakterene gir oss allerede et ganske sammensatt bilde på maskulinitet i hiphop, men vi må også huske at mange artister ikke kun oppfyller kriteriene for én karakter. Mange av de mest kjente rapperne overlapper og utvider disse karakterene. 2Pac kan gå fra å være gangster i «Hit 'em Up» til å være «the scholar» i «Changes», og Biggie Smalls kan godt beskrives som både å oppfylle kriteriene for gangster og hallik i «Gimme the Loot» og «Big Poppa» respektivt. Artister som Eminem er også vanskelig å definere på denne måten ettersom selv om han har de verbale kvalitetene til en «scholar» så bruker han stort sett ikke disse på samme måte som jeg tror Perry mener når hun beskriver «the scholar». Og hvor skal man i så fall plassere Drake?

Karakterkategoriene er med andre ord ikke regler for hvordan hiphopmusikken i dag ser ut, men de hjelper oss å forstå noen av de maskuline trekkene som rap består av. Vi kan også argumentere for at artisters bruk av disse karakterene er med å videre forsterke stereotypiene de er basert på, og derfor forstå noe av grunnen til at de vedvarer. De maskuline trekkene som vi nå har vært gjennom er villigheten til å bruke vold mot andre menn, kommodifisering av

¹⁷ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 132.

¹⁸ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 132.

kvinnekroppen og kunnskapssøking/formidling, og selv om ikke alle artister passer godt inn i én bestemt kategori for maskulinitet kan vi se at veldig mange rappere bruker flere av disse trekkene i dannelsen av deres artistbilde utad.

Den kombinerte artistbiledannelsen av mange rappers maskulinitet er dermed med på å understøtte og bekrefte en allerede tilstedeværende «meanness» i hiphopmusikkulturen. Vold, og sexisme er kanskje ikke vanskelige å forstå som å være en del av «meanness», men også maskuliniteten til «the scholar» er en del av dette bildet. Vi må huske evnen «the scholar» har til å utfordre politiske etablerte sannheter og urettferdigheter. Denne evnen, og ofte viljen til å bruke musikk som protest vitner også om en «meanness» rettet mot personer med makt. Musikken reflekterer i disse tilfellene en fryktløs og noen ganger foraktfylt opposisjon til storsamfunnet. Låter som «Fuck tha Police» og «Fight the Power» består av både raptekster og en generell estetikk som heller oppfordrer til opprør og revolusjon enn distansert, kritisk refleksjon over tingenes tilstand. Det er denne villigheten til å inngå konflikt med andre som jeg mener gjør at dette maskuline trekket bør ansees for å være en del av «meanness».

Vi kan med dette tatt i betraktning se hvordan maskulinitet og dets fremstilling i hiphopmusikk er med å skape en overordnet «meanness» i rap. Mange rappers fremstilling bygger på bestemte hypermaskuline troper som igjen forsterkes av utøvelsen av stereotypiske arketyper bygd på gamle antagelser om maskulinitet, seksualitet og rase. Denne fremstillingen er ofte sentrert rundt vold, sexisme og opposisjon, og dette gir oss et bilde på maskulinitet som må kunne kalles «mean».

Inklusjon og eksklusjon

Det siste elementet i «meanness» er evnen hiphopmusikk har til å inkludere og ekskludere. Dette gjelder både evnen musikken har til å tiltrekke seg og distansere seg fra lyttere, samt prosessen hvor miljøet velger hvilke artister man kan/bør høre på. For det første fenomenet vil den viktigste faktoren etter min mening være det som ofte i litteraturen kalles «hipness».

Begrepet hip er naturligvis eldre enn hiphop er, og er en sentral del av jazzlitteraturen.

Monson definerer det å være hip på følgende måte: «To be hip, in one common definition, is “to be in the know”, not to be duped by the world around one, and to react with dignity and

“cool” when faced with an assault on one’s being.»¹⁹ Denne definisjonen, selv om den er en del av diskursen om «hipness» i jazz, er faktisk en ganske god beskrivelse av «hipness» i hiphop også. Hiphopmusikk inneholder mange faktorer som vi kan se på som markører for å være «in the know», slik Monson kaller det. Å henge med på denne måten kan uttrykkes gjennom språk, rappestil, klesstil, musikalsk uttrykk og lignende. Det er for eksempel viktig for en rapper å vise sin «hipness» gjennom ordforrådet vedkommende bruker. Hiphopkulturen evner å skape nye begreper²⁰, og det er opp til dens deltagere å bruke disse korrekt. Hvorvidt bruken er korrekt handler selvfølgelig om det gitte uttrykket gir mening, men det er også viktig å bruke tidsaktuelle begreper.

Det er kanskje ikke så overraskende at det å være hip er viktig i hiphop, men måten hipness fungerer i hiphop er ganske kompleks, og meget viktig for dannelsen av et verdihierarki i musikkulturen. Hiphop er ikke den eneste populærmusikksjangeren som er utsatt for språklige trender, men verdien av å være oppdatert på slang og andre verbale uttrykksformer er spesielt stor i hiphopmusikk. Som nevnt i delen om «the black oral tradition» er verbale evner allerede av høy verdi i kulturen, men for å forstå hvorfor et hipt språk er viktig, vil det være nyttig å gjøre som Richard Shusterman - å se på hiphop som et postmodernistisk fenomen.

Det er i dag kanskje lett å glemme at sampling er en appropriasjonsteknikk ettersom sampling er bitt veldig vanlig. Shusterman argumenterer for at slik appropriasjon, og den ofte medfølgende eklektismen er klare postmodernistiske markører.²¹ Disse postmodernistiske trekkene fører ifølge Shusterman til: «[...]an emphasis on the localized and temporal rather than the putatively universal and eternal.»²² Kombinasjonen av å verdsette verbale evner og samtidig ha et temporalt fokus skaper dermed en intern drivkraft for innovasjon og utvikling i språkbruk i hiphopmusikk. Det er derfor lett å se hvorfor det å ikke henge med i utviklingen av språket kan føre til at man ikke blir sett på som hip. «Hipness» blir på denne måten et verktøy for å måle hvem som skal inkluderes og hvem som skal ekskluderes, basert på hvor godt de navigerer det temporale, verbale verdilandskapet.

¹⁹ Monson, "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse" 399.

²⁰ Matt Daniels, "The Language of Hip Hop," (September 2017). <https://pudding.cool/2017/09/hip-hop-words/>.

²¹ Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 460.

²² Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 460.

«Hipness» i hiphop er dog ikke begrenset til å kun omhandle språk. Monsons andre del av «hipness» handler om å ikke la seg bli lurt av ens omverdenen.²³ Denne delen ser kanskje ved første øyekast ikke ut til å ha noe med «meanness» å gjøre, men hvis vi returnerer til «the scholar» og hans opposisjon til omverdenen kan vi se hvordan denne delen av Monsons definisjon gjerne kan oppfattes politisk. Det er med andre ord også viktig å være hip politisk. Et godt eksempel på hvordan rappere kan bli inkludert og ekskludert som følge av politisk «hipness» er Kanye West. I 2005 uttalte Kanye West på TV i forbindelse med «A Concert for Hurricane Relief» at: «George Bush doesn't care about black people.»²⁴ 13 år senere, i 2018, uttalte Kanye at «When you hear about slavery for 400 years ... For 400 years? That sounds like a choice.»²⁵ Uttalelsen fra 2005 ble naturligvis kritisert av konservative politiske aktører, men ble også hyllet i deler av landet, blant annet i deler av hiphopmiljøet som mente at West uttrykte hva de følte²⁶. Den senere kommentaren om slaveri ble ikke like godt mottatt i hiphopmiljøet, og kjente rappere som Snoop Dogg og will.i.am reagerte med skuffelse og distanserte seg fra Kanye.²⁷ Disse to eksemplene viser hvordan hiphopkulturen og dens medlemmer kan både inkludere og ekskludere artister og deres ideer basert på deres politiske «hipness». Lignende demokratiske prosesser har også vært sentrale for battlerapping,²⁸ så det er ikke vanskelig å se hvordan hiphop inneholder noen mekanismer for eksklusjon, og at disse mekanismene drives av verdsettingen av å være hip.

Monsons siste del av «hipness» handlet om å kunne «[...]react with dignity and “cool” when faced with an assault on one's being.»²⁹ Det er her jeg vil skille mellom Monsons bruk av

²³ Monson, "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse " 399.

²⁴ Maxwell Strachan, "The Definitive History Of 'George Bush Doesn't Care About Black People': The story behind Kanye West's most famous remarks.," (28.08. 2015). https://www.huffpost.com/entry/kanye-west-george-bush-black-people_n_55d67c12e4b020c386de2f5e?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAH50JhrHy2o0VHIBfmWFCeqqEH0NNeI4lUttFxlUdg2VrGnx-Jw1Xga5_Pet-ulQwkLZAyfwT_2Qr4BMKxDkDDvOuD8NcU2Ld9y4g5C4EBcxbao1Kkx8RuwSUzVX79BOHFSVxsfGRVbGfPyawIFAJhFHeuBviNRpYDStEPzmsInq.

²⁵ Harmeet Kaur, "Kanye West just said 400 years of slavery was a choice," (01.05 2018).

<https://edition.cnn.com/2018/05/01/entertainment/kanye-west-slavery-choice-trnd/index.html>.

²⁶ Strachan, "The Definitive History Of 'George Bush Doesn't Care About Black People': The story behind Kanye West's most famous remarks.."

²⁷ Entertainment Reporter, "WATCH: Snoop Dogg reacts to Kanye West's 'slavery was a choice' comment," (07.05 2018). <https://www.iol.co.za/entertainment/celebrity-news/international/watch-snoop-dogg-reacts-to-kanye-wests-slavery-was-a-choice-comment-14819521>.

²⁸ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 83.

²⁹ Monson, "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse " 399.

«hipness» i en jazzhistorisk sammenheng, og mitt prosjekt som er situert i et hiphoplandskap av artister som nyttiggjør «dignity» og «cool» på andre premisser enn beboppere på 1940-tallet gjorde. Disse to begrepene er i hiphopmiljøet sterkt knyttet til autentisitetsformidlingen til artistene i hiphop.

Autentisitet fungerer på litt andre premisser enn det å være hip i hip hop. Å være «cool» i hiphop kan bety å være stilig slik vi ser i gruppeintervjuet med Kool Herc, Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash når Flash beskriver dansingen i tidlig hiphop slik: «It was basically a way of expressing how the music sounds. Early breakdancing you hardly ever touched the floor... Stylin', nothing sweaty, they wouldn't break a sweat. Just fly.»³⁰ «Cool» kan også handle om temperament slik Monson snakker om hvor det handler om å beholde fatningen i ulike situasjoner hvor man føler at man er blitt gjort en urett. Likevel, kan vi se hvor sammensatt hiphopmiljøet er gjennom hvordan det er forventet at man skal handle i slike truende situasjoner. Rap forherliger nemlig ikke bare evnen til å «stay cool», men også hevnjerrighet og aggresjon. Disse to sistnevnte begrepene er nemlig ifølge Perry sterkt knyttet til autentisitet i hiphopmusikk gjennom historiefortellingsevnen, og graden av realisme som hiphopmusikk inneholder.

Perry beskriver historiefortelling som en av de viktigste midlene en rapper har, og viser hvordan denne typen historiefortelling kan spores til et afrikansk opphav. Hun beskriver denne historietradisjonen som å være en slags røverhistorietradisjon hvor overdrivelse og oppspinn er sentrale elementer for formen.³¹ Mange rappere er kjente for å være gode historiefortellere, og formen er såpass utbredt at Perry regner formen som å være én av fire hovedformer i hiphop.³² Et av de bedre eksemplene på god historiefortelling er etter min mening «Warning» av The Notorious B.I.G. som er en slags gangsterfortelling hvor noen er ute etter å drepe ham. Biggie begynner fortellingen med en monolog:

«Who the fuck is this? Paging me at 5:46
In the morning, crack of dawn and
Now I'm yawning, wipe the cold out my eye
See who's this paging me and why?
It's my nigga, Pop, from the barbershop
Told me he was in the gambling spot and heard the intricate plot

³⁰ George, "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth," 46.

³¹ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 77-78.

³² Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 77.

Of niggas wanna stick me like flypaper, neighbor
Slow down love, please chill, drop the caper»³³

Så fortsetter han fortellingen med å spille begge karakterene i telefonsamtalen:

«Remember them niggas from the hill up in Brownsville
That you rolled dice with, smoked blunts and got nice with?
Yeah my nigga Fame up in Prospect
Nah them my niggas nah love wouldn't disrespect
I didn't say them, they schooled me to some niggas
That you knew from back when, when you was clocking minor figures
Now they heard you're blowing up like nitro
And they wanna stick the knife through your windpipe slow
So, thank Fame for warning me 'cause now I'm warning you
I got the MAC, nigga tell me what you gonna do»³⁴

Videre i fortellingen forbereder Biggie seg på å bli angrepet, og til slutt, etter at beaten er ferdig, kan vi høre følgende dialog mellom de to personene som angriper Biggie.

«I'm only comin' to pass the gat
Just bring your motherfuckin' ass on, come on
Are we gettin' close, huh?
It's right over here
Are you sure this Biggie Smalls crib man?
Yeah I'm sure motherfucker, c'mon!
Ahh fuck, it better be his motherfuckin' house
Fuck, right here
This better be this motherfucker's house
Oh shit! What, what's wrong?
What's that red dot on your head man!
What red dot?
Oh shit!
You got a red dot on your head too!
Oh shit!»³⁵

³³ Biggie Smalls, "Warning," in *Ready to Die* (Bad Boy, Arista, 1994).

³⁴ Smalls, "Warning."

³⁵ Smalls, "Warning."

Grunnen til at jeg mener dette er et godt eksempel på historiefortelling i rap er at Biggie klarer å fortelle en så levende fortelling at det er lett for lytteren å glemme at man faktisk hører på musikk fra et album. Som lytter er det veldig lett å fortape seg i fortellingen, og man tenker ved første lytting ikke over hvordan teksten rimer, eller hvordan Biggie endrer perspektiver, fortsetter fortelling selv etter at musikken «slutter» eller nyttiggjør seg av ulike fortellerteknikker. For lytteren er det også underforstått at dette åpenbart ikke er en faktisk historisk hendelse. Inkluderingen av dialogen mellom de to angriperne som, hvis dette var en faktisk hendelse, nå ville vært døde, samt bruken av humor gjør dette ganske forståelig for oss.

Slike gode fortellinger, samt hvordan vi som lyttere forholder oss til dem, blir likevel gjort mer komplekse når man tar hensyn til realismen i hiphopmusikk. Realisme i hiphopmusikk er ofte knyttet tett til å «keep it real», altså det å være tro mot sannheten. Sannheten som en skal være tro mot er også basert på hiphopmusikkens miljø som i mange tilfeller har vært fattigere bymiljøer med høy andel av afroamerikanske innbyggere. Sannhetene som fortelles blir derfor ofte de som er mest sanne for disse menneskene. Miljøene det her er snakk om har gjennom lange perioder vært utsatt for mye fattigdom og kriminalitet, og her kan vi huske hvordan gangsterkarakteren blant annet beskrives som en som er i stand til å overleve.³⁶ En rapper som er i stand til å bruke realisme på en god måte kan derfor bli ansett som å være mer autentisk enn andre.

Problemet med realisme i rap er at hiphopens realisme kan misforstås som å kun være gjenfortelling av historiske hendelser, og ikke er kunstneriske verk som er lagd av individer med ulike virkelighetsbilder.³⁷ Ettersom realismen i historiefortelling er knyttet til autentisitet blir det vanskelig for lyttere å finne autentisitet i rap. Når en musikksjangers autentisitet er bygd på både evnen til å fortelle røverhistorier og sannheten, blir ofte autentisitetsbegrepet utydelig. Dette forvekslingsfenomenet er med å danne bildet av en ekte rapper som en person som er aggressiv, kriminell eller sexistisk. Derfor ser man også hvorfor rappere som uttrykker seg i rapsjangeren, men som ikke har begått noen faktiske kriminelle handlinger, eller aldri har vært i fengsel kan bli ekskludert på grunnlag av at de ikke er autentiske nok. For rappere som 50 Cent er det historiske faktumet at han ble skutt viktig for hans image, og dermed også for autentisitetsformidlingens hans,³⁸ men en slik inkludering som følge av en oppfattet

³⁶ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 86.

³⁷ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 90.

³⁸ Marita B. Djupvik, "Welcome to the candy shop! Conflicting representations of black masculinity," *Popular music* 33, no. 02 (2014).

autentisitet har også en bakside gjennom ekskludering som følge av en oppfattet inautentisitet. Dette kan vi observere i tilfellet med rapperen 6ix9ine, hvor rapperen hadde vært involvert med en kriminell gjeng og hadde blitt tiltalt for handlinger som kunne føre til en 47år lang fengselsdom. 6ix9ine vitnet derfor mot sine kriminelle kollegaer for å få en redusert dom.³⁹ Slik oppførsel av en antatt gangster ble ikke godt mottatt av hip-hopmiljøet, ettersom det å vitne mot andre blir sett på som å sladre, og flere rappere gjorde narr av og distanserte seg fra 6ix9ine.⁴⁰

Hiphopmusikkmiljøet kan, som vi nå har sett, både inkludere og ekskludere på grunnlag av en «meanness» i fokuset på å være hip og autentisk. Eksklusjon er ganske åpenbart en del av «meanness», men vi må også ikke glemme hvordan inklusjon basert på autentisitet kan føre til en lignende effekt. Inklusjonen kan gjenforsterke idealbildet av rapperen som en gangster eller sexist som vi allerede har inkludert i «meanness». Vi har også sett hvordan elementer som konkurranse, en spesifikk versjon av maskulinitet og verdien av verbale ferdigheter er med å gi hip-hopmiljøet en kjerne av «meanness».

Likevel er det nyttig å huske at disse elementene av «meanness» sjelden fungerer alene. Musikkultur er komplekst, og selv om man klarer å identifisere ett elementet betyr ikke det at man har skaffet seg et helhetlig bilde. Ikke bare er det mulig at flere elementer påvirker et tema samtidig, men disse elementene kan også påvirke hverandres effekt på temaet. Som vi så i utforskingen av maskulinitet i hiphopmusikk, var maskuliniteten ikke bare påvirket av maskulinitetens komponenter, men også påvirket av hvordan afroamerikanske menn har blitt, og blir fremstilt i kulturen. De fleste elementene i hiphopmusikkulturen henger sammen med hverandre, og kan både dempe eller gjenforsterke hverandre avhengig av hvordan den gitte kombinasjonen ser ut.

Diss tracks og metode

Hoveddelen av dette prosjektet vil bestå av å gjøre et dypt dykk inn i diss tracks som en spesifikk hiphopmusikalsk form og undersjanger, og plassere musikken, med hjelp av «meanness», i hiphopmusikklandskapet. For å gjennomføre dette har jeg valgt å analysere et

³⁹ Max Cea, "What We Learned from Tekashi 6ix9ine's Court Testimony This Week," (20.09 2019). <https://www.gq.com/story/what-we-learned-from-tekashi-6ix9ines-court-testimony-this-week>.

⁴⁰ Paul Thompson, "So, Uh, What Happens to Tekashi 6ix9ine Now?," (2019). <https://www.vulture.com/2019/10/tekashi-69-snitching-explained-what-happens-next.html>.

diss track for å se hvordan «meanness» gjennomsyrrer og modifierer både hvordan musikken er laget og hvordan vi som lyttere er forventet å forstå/oppleve den.

Musikkanalyse som metode er veldig variert og dermed også potensielt komplekst fagområde. Variasjonen er dog også noe av metodens styrke, da den kan favne bredt nok til å være et nyttig verktøy for det også varierte musikklandskapet. Ettersom det ikke bare finnes én gyldig form for musikkanalyse blir også valget av typen musikkanalyse en viktig del i utformingen av dette prosjektet. Jeg har valgt å forsøke å ta i bruk elementer fra forskjellige analyser som jeg mener er gode, og som jeg mener vil være nyttige for mitt prosjekt. Her vil jeg også til tider sammenligne mine egne valg med valg gjort i eksisterende analyser for å vise hvorfor jeg mener en likhet eller ulikhet er berettiget.

Primærfokuset for min analyse vil være det raptekstlige innholdet. Det finnes naturligvis også metoder og litteratur som er nyttige for å analysere beatproduksjon, samplingteknikker og musikkteknologiske elementer,⁴¹ men for den følgende analysen har jeg valgt å holde meg til raptekst. Det er også i rapteksten at vi kan se hvordan «meanness» er en viktig del av diss tracks.

Grunnen til at jeg velger å bruke ordet raptekst fremfor sangtekst er at jeg mener det ofte er både mulig og nyttig å skille mellom de to begrepene. Rapping som en musikalsk teknikk er ikke det samme som synging. I stedetfor å bruke pitsj til å produsere en melodi som er basert på tradisjonell tonalitet, nyttiggjør rappere seg av pitsj mer som en relativ teknikk. Rapping er derfor på noen måter nærmere tale enn tradisjonell sang er,⁴² men vi må heller ikke forveksle rapping med tale. I «In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap» sier Alexs D. Pate at rap er den litterære manifestasjonen av hiphopkulturen, og at rap kan skilles fra annen populærmusikk på grunnlag av dette.⁴³ Her har han også, ganske konsekvent, referert til rappere som poeter og sangene deres som poesi, samt fjernet deler rapmusikk som han regner som å være nærmere populærmusikk. En slik tilnærming er etter min mening ikke så gunstig ettersom det likevel virker å være en forskjell mellom poesi og rap. Pate forsøker å rettferdiggjøre et fokus på raptekster gjennom å skille mellom rappingen og musikken som

⁴¹ D. A. M. Goldberg, "Beats, Rhymes, and life in the Ocean of sound: An object-oriented methodology for encountering rap music," *Biography - An Interdisciplinary Quarterly* 41, no. 3 (2018), <https://doi.org/10.1353/bio.2018.0060>; Joseph Glenn Schloss and Jeff Chang, *Making beats : the art of sample-based hip-hop* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2014).

⁴² Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 467.

⁴³ Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, 2-3.

rappingen er en del av.⁴⁴ Jeg tror heller at man kan erkjenne den musikalske sammenhengen rappingen er en del av, og likevel rettferdiggjøre et fokus på tekster basert for eksempel verdien av «the black oral tradition» i hiphop. Man kan også argumentere for at siden mye av rapping fjerner konseptet av tradisjonell melodikk, så gjør musikken også krav på å lyttes til på en annen måte. Etersom rapping på en måte er nærmere tale enn hva sang er, blir vi som lyttere også nøtt til å oppleve musikken som noe som er nærmere tale. Man kan for eksempel argumentere for at melodi er en estetisk abstraksjon som får lytteren til å fokusere på en del av uttrykket som ikke trenger å være nødvendig for det estetiske formålet med verket.

Rappingens utelatelse av tradisjonell melodi gjør at man dermed lettere kan fokusere på hva som blir sagt, og hvordan det blir sagt. Videre slipper man også å utelate deler av hiphopmusikken som man ikke synes bør kalles poesi. Likevel er jeg enig med Pate i at en viktig, kanskje den viktigste, delen av rap er rapping, og at rapping som teknikk gjør at hiphopmusikk skiller seg fra annen populærmusikk. En raptekstlig analyse er altså et fokus som er i tråd med musikkens egne verdier.

En annen fordel med å spisse analysen inn mot raptekst er at ord virker å være meningsbærende på en annen måte enn andre musikalske elementer er. Med dette mener jeg ikke at ord er bedre enn andre lyder, men siden vi også bruker ord i kommunikasjon også utenfor kunst har vi som lyttere allerede en slags innebygd forkunnskap som muliggjør fortolkning på en annen måte enn med for eksempel instrumentering og harmonikk. Igjen betyr ikke dette at ord har mer eller mindre mening enn andre bestanddeler av musikken, men deres ofte tydelige mening kan gjøre fortolkningsarbeidet tryggere. En fortolkning er alltid vanskelig ettersom man forsøker å finne en mening som ikke alltid er tilgjengelig på overflatenivået, men jo stødigere utgangspunktet er, jo lettere er det å akseptere resonnementet som fortolkningen bygger på. Jeg vil med andre ord ikke trenge å strekke meg for langt etter konklusjoner i fortolkningen, og dette vil da føre til at konklusjonene mine også står på bedre grunn.

I hiphoplitteraturen kan man se mange forskjellige tilnærminger til å analysere sanger - og nærmere bestemt raptekster. Avhengig av hva man er ute etter gir forskjellige versjoner av musikkanalyse mening. Pate legger i «In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap» frem flere interessante metoder for å kunne analysere hiphopmusikk. Under temaet «struktur» foreslår han to ulike metoder, som også kan kombineres. Den første er å telle antall stavelser i linjene

⁴⁴ Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, 3.

som et vers består av, forså å sammenligne de med hverandre for å få et bilde av versets struktur. Den andre metoden er en mer rytmisk tilnærming, basert på versemål, hvor man lettere kan illustrerer trykk, og får en mer nøyaktig forståelse av hvordan noe blir rappet.⁴⁵ Disse redskapene kan være interessante å bruke, men ettersom de er skapt for poesi, og ikke rap, gir de ikke et godt nok bilde av musikken. De kan være nyttige hvis en skal prøve å sette pris på en raptekst i sin skriftlige form, men man blir likevel fort klar over at man sjelden møter rapmusikk i tekstform, og at denne metoden for analyse kanskje ikke samsvarer med de premisene som rappere lager rapteksten på.⁴⁶ Jeg argumenterer ikke for at det ikke er mulig å se på ulike komponenter musikken uten å ødelegge helhetsbildet, men jeg har sjeldent hørt rappere selv bedømme eller beskrive musikken på Pates poetiske premisser.

Andre emner som innhold, intertekstualitet, rimstrukturer og metaforer/sammenligninger virker for meg å være mye viktigere områder for analyse enn en mer tradisjonell poetisk struktur. Det er nemlig ved å undersøke disse områdene ved musikken at vi får en bedre forståelse for «meanness» i diss tracks. En god undersøkelse av innhold gir oss en bedre forståelse av hva som gjør diss tracks til noe annet enn annen hiphopmusikk, men gir oss også muligheten til å se hvilke idealer som virker mer universelle. De tre andre elementene, intertekstualitet, rimstrukturer og metaforer/sammenligninger fungerer på en litt annen måte. Deres tilstedeværelse i musikken retter vårt blikk mot de delene av innholdet som er viktige, og blir derfor veldig nyttige for å rettferdiggjøre hvilke deler av musikken som man bør bruke tid til å analysere og fortolke.

Shustermans korte analyse av «Talkin' All That Jazz», av Stetsasonic, er et godt eksempel på en god innholdsbasert analyse. Selv om analysen for det meste forholder seg til innholdet i det som formidles blir analysen god fordi den forsøker å plassere innholdet i dets korrekte kontekst, og siden det er sangens raptekstlige innhold som virker å bære mest mening. Derfor har Shusterman oppfylt Even Ruuds krav om at «[...] den analysemetoden vi velger må være tilpasset foreliggende analyseobjekt.»⁴⁷ Shusterman har satt seg inn i sangens opphav, og har dermed også forstått hovedmotivasjonen Stetsasonic hadde for å lage sangen. Videre klarer han også å nyttiggjøre seg av forståelsen av hvordan Stetsasonic innebygger en viktig dobbeltbetydning i ordet «jazz», slik at han får sagt noe større om hiphopmusikk generelt.

⁴⁵ Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, 108-10.

⁴⁶ Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 465.

⁴⁷ Even Ruud, *Musikkvitenskap* (Oslo: Universitetsforl., 2016), 271.

«This ambiguity and privileging opposition within the very meaning of jazz – its positively valorized standard usage as a musical art over its slang (hence less “legitimate”) usage as lies and pretentious talk – is developed into a central theme of this rap and seems central to rap in general.»⁴⁸

Denne delen av analysen er viktig fordi en slik musikkanalyse av kun ett musikkseksempel ikke alltid trenger å komme til alt for snevre og temporale konklusjoner. På den måten kan vi også se hvordan en god musikkanalyse kan ligne på en casestudie. Aksel Tjora forklarer dette metodologiske strategivalget på denne måten:

«[...] den valgte casen er *paradigmatisk*, ved at den muliggjør en metaforisk eller prototypisk generalisering som et referansepunkt for videre studier [...]»⁴⁹

Vi kan dermed se hvordan Shustermans analyse har gitt ham en forståelse, og videre en innsikt som tillater ham å foreta en prototypisk generalisering av hiphopmusikk. Denne innsikten som førte til en prototypisk generalisering blir også gjenforsterket når han peker på et utdrag av rapteksten og videre bygger mening på den tidligere forståelsen av «jazz»:

«”This is the music of a hip-hop band. / Jazz, well you can call it that. / But this jazz retains a new format.” These lines embody even more semantic complexities of valorization. The band accepts its identification with jazz as the most respected black cultural form and tradition to which hip hop is genealogically attached; but the acceptance is somewhat hesitant. [...] Rap’s jazz, unlike standard jazz already appropriated by the establishment, “retains a new format,” sustains novelty and freshness by maintaining a closer link to changing popular experience and vernacular expression (to the “majority” of the street).»⁵⁰

Analysen blir treffende fordi Shusterman klarer å kombinere det analytiske arbeidet av ett enkelt lydspor med et større kunnskapsgrunnlag om jazzhistorie, lingvistikk og amerikansk kulturhistorie. Den analytiske observasjonen blir med andre ord fullbyrdet av en større relevans. En slik innholdsbasert analyse blir også nyttig for mitt arbeid med diss tracks.

Todd Boyd har også gjort det jeg ville kalle en god analyse gjennom hans arbeid med musikkvideoen til «People Everyday» av Arrested Development. På overflaten skiller analysen seg fra Shustermans ved at Boyd tar for seg en musikkvideo, ikke et lydspor, og heller ikke forsøker å separere rapteksten fra musikken i like stor grad. En slik endring i mediumanskuelse fører naturligvis til andre muligheter for det analytiske arbeidet. Boyd

⁴⁸ Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 467.

⁴⁹ Aksel Hagen Tjora, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, 3. utg. ed. (Oslo: Gyldendal akademisk, 2017), 42.

⁵⁰ Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 467.

bruker inkluderingen av ikke bare sonisk, men også visuelt materiell til å utforme sin analyse på et annet grunnlag enn Shustermans raptetekstlige, innholdsbaserte analyse – en mer intertekstuell analyse. Intertekstualiteten som det her er snakk om kommer fra flere kilder, og gjennom ulike kunstarter, og kombinasjonen av disse tekstene er med å gjøre at Boyd mener han kan avdekke Arrested Developments politiske agenda.⁵¹

For å se hvordan Boyd kan komme til en slik konklusjon må vi først forstå hvordan intertekstualitet fungerer i musikk, og i hiphopmusikk. Intertekstualitet er bygd på et verks evne til å sitere eller henwise et annet eksisterende verk. Grunnen til at en slik kunstnerisk referanse kan være et nyttig estetisk redskap er at det verket man siterer kan ha en allerede eksisterende mening, og er relativt allment forstått som å signalisere en bestemt betydning.⁵² Dette er ikke et uvanlig fenomen i musikk generelt, eller i hiphopmusikk mer spesifikt, men ulike artister liker å bygge inn disse referansene på ulike måter, og benytter seg ikke bare av andre musikalske verk. Derfor vil jeg ikke begrense mitt arbeid til å bruke Even Ruuds forståelse av intermusikalitet, ettersom de typene referanser som forekommer i Boyds arbeid, så vel som mitt eget, omhandler sanger som refererer til mye annet enn musikk. Istedenfor foretrekker jeg å bare bruke begrepet intertekstualitet da dette begrepet er bedre tilpasset hiphopmusikken jeg skriver om enn jazzmusikken som Ruud nevner.

Denne variasjonen i uttrykk som blir sitert kan vi se i Boyds analyse av «People Everyday», hvor Boyd først påpeker Arrested Developments bruk av sampling. Sangen sampler Sly and the Family Stones «Everyday People», og i dette valget ligger også en innebygd forståelse for tolkning. Boyd regner nemlig Sly and the Family Stone for å være en del av en afroamerikansk musikktradisjon som laget «[...] a certain leftist bohemian political agenda.»⁵³ Denne vinklingen underbygges også gjennom hvordan Arrested Development gjennom rapteksten forteller en kjent hiphoptrope om «life in the hood», men velger å lokalisere de visuelle bildene i musikkvideoen sin i en slags landlig sørstatstilværelse. Et slikt landlig bilde mener Boyd er hentet fra Booker T. Washingtons opposisjon til den industrialiserte tilværelsen i nordlige deler av USA.⁵⁴ Her velger altså i ikke gruppen å direkte sitere et annet hiphopmusikalsk verk, men bruker heller en forståelse av denne hiphoptropens

⁵¹ Todd Boyd, "Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture," in *That's the Joint!: the hip hop studies reader*, ed. Murray Forman & Mark Anthony Neal (New York: Routledge, 2012).

⁵² Ruud, *Musikkvitenskap*, 269.

⁵³ Boyd, "Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture," 328.

⁵⁴ Boyd, "Check Yo Self Before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture," 329.

til å parafrasere sjangeren. Hvorvidt man vil kalle en slik referanse for intertekstualitet eller ikke, er egentlig ikke det viktigste. Det at Arrested Development ikke velger å sitere et spesifikt verk, men heller velger å sitere en etablert trope gjør bare referanse til et annen type referanse. Vi kan fortsatt kalle dette en form for intertekstualitet ettersom «[...] musikkstatene indekserer eller peker mot en annen musikalsk framføring, og setter de to fenomenene inn i en sosial interaktiv dialog, skriver Monson. Denne indekseringen skjer via den ikoniske likheten eller avspeilingen som skjer mellom de to frasene.»⁵⁵⁵⁶ Musikkstatene og frasene som her nevnes trenger, som jeg tidligere har forklart, ikke bare være musikkstater, fordi jeg ikke ønsker å begrense mitt arbeid til intermusikalitet. Boyds analyse og tolkning er heller ikke begrenset til å kun omhandle musikk, og hans forståelse av «People Everyday» fungerer fint med Ruud og Monsons syn på indeksering via ikoniske likheter eller avspeilinger som skjer mellom to estetiske elementer.

Poenget med en intertekstuell forståelse av et verk er å vise at verket er bevisst på det estetiske landskapet det er en del av, og sitater, referanser, parafraseringer og lignende fungerer som måter vi kan gjenkjenne denne bevisstheten. Intertekstualitet er også en særs viktig del av mitt analytiske arbeid, men til forskjell fra de to analysene som jeg til nå har nevnt omhandler mitt arbeid langt nyere musikk. Dette er et vesentlig moment fordi mange aspekter ved raps intertekstualitet har endret seg siden «Talkin' All That Jazz» fra 1988, og «People Everyday» fra 1992 til mitt arbeid med «Killshot» av Eminem som ble utgitt i 2018. På mange måter kan det virke som intertekstualitet faktisk er mer sentralt for moderne hiphopmusikk. Dette støttes for øvrig også av Lori Burns og Alyssa Woods i «Rap Gods and Monsters: Words, Music, and Images in the Hip-Hop Intertexts of Eminem, Jay-Z, and Kanye West», hvor de skriver følgende:

«Hip-hop intertextual practices extend beyond sampling to include extensive lyrical, musical, and visual references to the work of other rappers as well as to broad range of popular culture and media texts.»⁵⁷

⁵⁵ Ruud, *Musikkvitenskap*, 269. Basert på Monson *Saying Something*

⁵⁶ Ingrid T. Monson, *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, 2 ed. ed., Chicago studies in ethnomusicology, (United States: University Of Chicago Press, 1997), 127.

⁵⁷ Lori Burns and Alyssa Woods, "Rap Gods and Monsters: Words, Music, and Images in the Hip-Hop Intertexts of Eminem, Jay-Z, and Kanye West," in *The pop palimpsest : intertextuality in recorded popular music*, ed. Serge Lacasse Lori Burns (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018), 215.

De aktuelle referansene går også flere lag dypere, og blir mer utilgjengelige for en lytter uten de nødvendige forkunnskapene, og dette blir også utforsket nærmere i mitt analytiske arbeid.

En analyse av rim er også en viktig del av en raptekstlig basert musikkanalyse. Rim er blitt en sentral del av lyrikken i rap. Rimets rolle er faktisk så sentral at jeg ikke vet om jeg har hørt noen eksempler på hiphopmusikk uten rim. Det er klart at man finner rim i mange andre musikkjangre også, men i hiphopmusikkulturen er evne til å rime godt av veldig høy verdi. Pate skriver at: «If poetry is at the heart of the hip hop beat, rhyme is at the core of the poetry. [...] In short, we have come to evaluate rap/poets by their deft manipulation of rhyme.»⁵⁸ Rimets gjentakende natur gjør at vi vender oppmerksomheten vår mot det. Dette gir rappere muligheten til å bruke denne oppmerksomheten til uttrykke noe som de mener er viktig. I hiphopmusikk generelt, og spesielt i diss tracks blir rimene ofte brukt til humoristiske utsagn som vil hjelpe sangens overordnede formål.

Pate velger å dele alle rappere inn i tre kategorier basert på deres evne til å rime. Disse kategoriene som han kaller «functional», «smooth» og «virtuoso», fungerer egentlig bare som en gradering av kompleksitet, og som et pedagogisk element for lesere.⁵⁹ Det som er nyttig med hans fremgangsmåte er at han viser hvordan rappere kan bruke flere rimmønstre samtidig, innad i én frase.

Problemet med Pates forklaring av rim i rap er at han ikke inkluderer ganske vanlige elementer som bokstavrim, halvrim eller midtrim, og for det meste forholder seg til enderim, og noen innrim. Han nevner heller ikke det jeg kaller vokallydgjentagelse, som ser ut til å ha blitt en veldig viktig del av rimstrukturer i rap. Igjen vil jeg påstå at Pate privilegerer tradisjonell poesi i for høy grad, og dette gjør at hans syn på rim kan føre til at man kan ende opp med et ufullstendig bilde av rap som følge av at metoden ikke er tilpasset musikken godt nok. Noe av grunnen til at en tradisjonell tilnærming til rim kan være ufullstendig er at rappere benytter seg av språket på stadig nye måter. Ords betydning, og ikke minst uttale, har veldig mye å si for om vi som lyttere opplever at noe rimer. Rappere jobber med et sonisk medium hvor de selv kan diktere hvor de skal understreke, forskyve eller rett og slett endre uttalelsen av ord. Under Lil Waynes vers på sangen «Barry Bonds» av Kanye West kan man til og med høre hvordan Lil Wayne spøker med denne prosessen.

⁵⁸ Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, 112.

⁵⁹ Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, 112.

«And me, I'm Mr. Weezy Baby
I'm so bright not shady
My teeth and my ice so white like Shady
Ice in my teeth so refrigerated
I'm so fucking good like I'm sleeping with Megan
I'm all about my Franklins, Lincolns and Reagans
Whenever they make them, I shall have them
Oops, I meant "have them", I'm so crazy
But if you play crazy you be sleeping with daisies»⁶⁰

I dette korte utdraget kan vi se hvordan Lil Wayne etablerer et enderimsmønster basert på lydene /ei/ og /æ/ i ordene «Megan» og «Reagans» (/Meigæn/ og /Reigæn/), før han på humoristisk vis forsøker å få de engelske ordene «have them» til å passe inn i det samme mønsteret. Resultatet blir at han sier /heiv ðem/, som er så komisk feil at han retter opp feilen i den neste frasen, og avslutter det hele med «I'm so crazy», som heller stemmer med enderimsmønsteret han begynte verset med.

Det samme gjør Ol' Dirty Bastard i «Got Your Money»:

«So I walk on over with my Cristal
Bitches, niggaz put away your pistols
Dirty won't be having it in this house
Cause bitch I'll cripple your style»⁶¹

Ved å endre på uttalen av ordene, samtidig som han insisterer på å bruke den samme melodiske fremføringen klarer Ol' Dirty Bastard å få «Cristal», «pistols» «this house» til å bli humoristiske rim.

Eksempler som dette viser oss hvorfor det å være villige til å benytte seg av nye redskaper i analyse er viktig. Derfor vil også min analyse inkludere en noe annerledes tilnærming til rimmønster og strukturer. Jeg mener at siden rim er en så viktig del av rap, og er noe rapperen har tenkt nøye gjennom,⁶² bør man også tillate seg i en analyse å følge opp mange av disse rimene i hop om at å undersøke musikken på dens egne premisser kan føre til mer nøyaktige og troverdige resultater. Et rim kan fungere som en slags betoning av innholdet, og det kan derfor være viktig å vite hva som betones slik at man kan forstå det bedre.

⁶⁰ Kanye West & Lil Wayne, "Barry Bonds," in *Graduation* (Def Jam Records, Roc-A-Fella Records, 2007).

⁶¹ Ol' Dirty Bastard, "Got Your Money," in *Nigga please* (Elektra Records, 1999).

⁶² Pate, *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*, 112.

Heldigvis finnes det et eksempel på rimanalyse i rap som jeg mener er veldig nyttig. «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs» er en analyse gjort av H. Samy Alim som virkelig forsøker å utforske og forstå musikken på dens egne premisser. Alim identifiserer det han kaller «multirhyming», og «rhyme tactics» og viser hvordan en kan fremstille disse for akademisk arbeid:

«Line 6 then leads us into the following rhymes where Pharoahe further displays his multirhyming skillz, where rhymes/rhyme tactics are imbedded within rhymes/rhyme tactics.

(2) Every syllable of mine is an umbilical cord through time
For the **sick typical** niggaz who choose to **pick pitiful** rhymes—to spit
Shit, it's more *dimes to git*
More higher levels of spirituality to reach
And I'm tryin to win.

He continues the [I] sound assonance and engages in several new rhymes. Reread the lines, and it becomes clear that “syllable” rhymes with the last three syllables of “umbilical” and with “typical” and “pitiful.” Imbedded within that rhyme series is the additional two-word rhyme of “sick typical” and “pick pitiful.” Furthermore, another rhyme combination is “rhymes to spit” and “dimes to git.”⁶³

Alims arbeid her fungerer veldig godt ettersom det både identifiserer noen rimmønster (rhyme tactics), og samtidig viser en metode for en visuell fremstilling av disse. Han bruker understreking, fet tekst og kursiv tekst for å kode de ulike rimene. Denne metoden fungerer godt fordi man kan kombinere disse verktøyene på ulike måter slik som en rappere kan kombinere rimene sine. Dette gjør at han for eksempel kan skrive «**sick typical**» med begge ordene i fet tekst, men kun «typical» med understreking. Derfor kan man også videre legge til nye koder slik at teksten for eksempel kan se slik ut:

Every syllable of mine is an umbilical cord through TIME
For the **sick typical** niggaz who choose to **pick pitiful** RHYMES—to spit
Shit, it's more *DIMES to git*
More higher levels of spirituality to reach
And I'm TRYIN to win.

⁶³ H. Samy Alim, "On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs," *Journal of English Linguistics* 31, no. 1 (2003): 63.

Her la jeg til en kode for rimene som oppstår ved ordene «time», «rhymes», «dimes» og «tryin», og valgte å skrive disse med blokkbokstaver. Vi kan fortsatt beholde kursiv tekst effekten i ordet «rhymes», slik at videre koding ikke ødelegger tidligere koding.

Til slutt vil jeg også nevne hvor viktig det er i en hiphopmusikalsk analyse å gjenkjenne og forstå hvordan rappere bruker metaforer og sammenligninger. Adam de Paor-Evans gjør noen korte analyser av rapsanger i «The Intertextuality and Translations of Fine Art and Class in Hip-Hop Culture». Her identifiserer han både hyppigheten og viktigheten av metaforer og sammenligninger i hans eksempler av hiphopmusikk,⁶⁴ men han velger å utforske hvordan rappere bruker disse redskapene for å lage fortellinger, og hvordan rapperne gjennom disse fortellingene posisjonerer seg selv kulturelt i samfunnet. Jeg kommer ikke til å bruke metaforer og sammenligninger på denne måten, men det er likevel nyttig å ta med seg Paor-Evans sin opprinnelige observasjon om metaforers og sammenligningers rolle i musikken. Grunnen til at jeg, med tilsynelatende ro, kan påstå at disse redskapene er viktige for musikken er hyppigheten av bruken. Paor-Evans nevner i sitt eksempel av Action Bronsons «Eggs on The Third Floor» at sangen inneholder mer enn 30 tilfeller av metaforer eller sammenligninger, og «Eggs on The Third Floor» er ikke anormal på denne måten. Perry beskriver metaforbruken i hiphopmusikk slik etter å ha sammenlignet rapping med boksing:

«Likewise, in hip hop tactical shifts occur within the style of metaphor, which is highly variable even within one song, as well as in the distinctive style an artist might have as an individual, or if he or she is part of a group, within the group.»⁶⁵

Videre skriver Perry at hiphopmusikk har en lang tradisjon med å kombinere det hun kaller «competitiv orality and superiority» med mordmetaforen.⁶⁶ Kombinasjonen av disse elementene vil også være veldig synlige ved undersøkelse av diss tracks. Der hvor andre hiphopsanger kan inneholde raptekster som handler om hvordan rapperen kan drepe hvem som helst (er den beste rapperen), vil diss tracks gjerne personliggjøre dette metaforiske drapet til å bety at rapperen er en bedre rapper enn den rapperen som diss tracket er ment å skade. Derfor blir drap den kanskje viktigste metaforen for diss tracks, og er med å forsterke vårt inntrykk av sjangeren som et produkt av hiphopmusikkens «meanness».

⁶⁴ Paor-Evans Adam de, "The Intertextuality and Translations of Fine Art and Class in Hip-Hop Culture," *Arts* 7, no. 4 (2018): 7-8.

⁶⁵ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 59.

⁶⁶ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*.

Avslutningsvis vedrørende analysen vil jeg først kort forklare hvordan jeg kommer til å behandle raptekstene som blir inkludert i analysen. Mangelen på offisielle transkripsjoner fra artisten eller det gitte plateselskapet gjør arbeidet med å verifisere og stadfeste en rapteksts gyldighet vanskelig. Dette gjør at de kildene man finner av raptekster ikke er like pålitelige, og at man må vurdere en egentranskripsjon. Transkripsjonsprosessen er allerede et noe kontroversielt fenomen, hvor den resulterende visuelle fremstillingen har en påvirkningskraft både som følge av dens unike ståsted som et estetisk bilde, men også på grunn av den potensielle makten den har for å forme en lesers førsteinntrykk av en raptekst.

Det finnes etter min mening tre potensielle fallgruver i raptekstranskripsjon hvor den første er den mest åpenbare – og høre, og dermed transkribere feil. Til tross for at denne typen feil er den mest åpenbare, virker den også å være den mest sjeldne, fordi den gitte hiphopmusikken som oftest er bygd av fraser eller setninger, og slike feil vil skille seg ut ved gjennomlesning da de ikke gir mening grammatisk eller syntaktisk.

Fallgruve nummer to er etter min mening en langt mer sannsynlig feil, og den er også potensielt skadelig på en annen måte. Dette er «feilen» hvor man lager en ny verselinje der det ikke bør være det, eller man unnlater å lage en ny verselinje der hvor det burde være en. Slike linjeskifter har en estetisk verdi som kan endre leserens oppfattelse av teksten. Rapteksten er også det eneste stoffet man blir presentert ettersom det i skriftlige tekster som denne ikke er en innebygd musikkavspiller. For som vi tidligere har diskutert er rapteksten en del av en større musikalsk helhet, og hvis man da ønsker å isolere rapteksten, bør transkripsjonen være god. I hiphopmusikk kan vi også høre at rappere nyttiggjør seg av det en poet vil kalle versbinding, hvor «[...] mening ikke avsluttes ved slutten av en verselinje, men fortsetter over i den neste.»⁶⁷ Fenomenet er i hiphopmusikk naturligvis sonisk, altså overskridning av musikalske perioder, heller enn visuelt, men her har jeg lagt merke til at det finnes ulike tilnærminger for visuell fremstilling, og jeg kommer selv ikke til å bruke denne teknikken i mine transkripsjoner. Eksempel: «Wait, you just dissed me I'm perplexed / Insult me in a line, compliment me on the next / Damn, I'm really sorry you want me to have a heart attack»⁶⁸. Her kan vi teknisk sett høre ordet «damn» på den siste åttendelen i den forrige musikalske perioden, men ordet har ingen grunn til å fremstilles som en del av den linjen ettersom ordet ikke er en del av et enderimsmønster eller lignende.

⁶⁷ Hans H. Skei, "Enjambement," in *Store norske leksikon* (2018). <https://snl.no/enjambement>.

⁶⁸ Eminem, "Killshot," (Shady, Aftermath, Interscope, 2018).

Det siste punktet for transkripsjonspraksis er at man ofte i hiphopmusikk komponerer med ord som er homofone, men som har en dobbeltbetydning. I disse tilfellene vil jeg bruke den visuelle fremstillingen av det mindre åpenbare ordet slik at dobbeltbetydningen blir gjort mer synlig. Derfor vil jeg selv transkribere hovedobjektet for analysen, og sjekke det opp mot andre kilder, mens for andre kortere eksempler vil jeg bruke andre kilder, og dobbeltsjekke disse opp mot mine egne øyne og ører.

Artisten Eminem blir en viktig del av mitt analytiske arbeid ettersom det er en av hans låter som vil være hovedelementet og den røde tråden i undersøkelsen. Derfor vil det være nyttig å først gjøre seg kjent med artisten på forhånd slik man allerede vet hvordan man kan oppfatte hans verdier, karakter og hvordan han skiller seg ut fra resten av hiphopmiljøet. Uten disse forkunnskapene står man i fare for å få et feilaktig bilde av sjangeren basert på potensielle feilrepresentasjoner. Den følgende beskrivelsen vil derfor være tilpasset mitt arbeid, og utelate det jeg vil karakterisere som overflødig biografisk informasjon.

Eminem er en hvit, amerikansk rapper fra Detroit som ble allmenkjent mot slutten av 1990-tallet som følge av utgivelsen av albumet «The Slim Shady LP». Som offentlig figur er han kjent for å være både kontroversiell og mørk, og i intervju med Rolling Stone forklarer han at dette er noe han selv også er klar over:

«"My Thoughts are so fucking evil when I'm writing shit," he says. "If I'm mad at my girl, I'm gonna sit down and write the most misogynistic fucking rhyme in the world. It's not how I feel in general, it's how I feel at the moment. Like, say today, earlier, I might think something like, 'Coming through the airport sluggish, walking on crutches, hit a pregnant bitch in the stomach with luggage.'"»⁶⁹

Disse mørkere tendensene i Eminems arbeid vil bli en viktig del av vår forståelse av ham som artist senere i teksten, og dette gjelder også hans evne, og kanskje ønske, om å være en omdiskutert og kontroversiell figur. Eminems estetiske trekk farges naturligvis av disse trekkene, men det finnes også andre elementer av det resulterende uttrykket som kan forklares av underliggende verdier. Her tenker jeg spesielt på hvordan Eminems rap-håndverk ser ut til å være noe han selv setter høyt. Martin E. Connor beskriver Eminem som både en god poet/låtskriver men også begavet instrumentalist når han skriver:

⁶⁹ *50 Years of Rolling Stone: The Music, Politics and People that Shaped Our Culture.*, ed. Jodi Peckman & Joe Levy (New York: Abrams, 2017), 182-83.

«Only someone with good breath control, stamina, and articulation could fire off those incredibly fast raps at the end of “Rap God.” In this way, Eminem’s treatment of rap tends to be thorough and encyclopedic. In contrast to other rappers, he is not only interested in defining a unique, identifiable style on which he can build. Instead, he is mainly focused on pushing rap to its braking limits, whether that’s testing the physiological limits of quick vocal articulation, or expanding its sound world to encompass different genres, like country. Consequently, Eminem might not just be the best rapper ever; he might also be its best artistic ambassador.»⁷⁰

Connors beskrivelse er interessant fordi den inkluderer en antatt motivasjon, hvor Eminem ønsker å sprengte raps tekniske grenser, og denne beskrivelsen stemmer også med hvordan Eminems raptekstlige innhold også har generert kontroverser for å ha gått for langt. Med dette i betraktning tror jeg ikke det vil være urettferdig å karakterisere Eminem som en slags egenrådig provokatør.

Eminems kontroversielle offentlige bilde kommer også av at han er en hvit rapper. Selv om det å være en hvit rapper i senere tid ikke vil vekke samme oppsikt, må ikke glemme at Eminems opprinnelse i hiphopmiljøet på 90-tallet var preget av rase på en måte som kulturen i dag ikke ville gjort. Selv om Eminems musikalske arbeid ikke handler mye om rase var rase likevel en viktig del av hans offentlige profil, og vakte oppsikt både utenfor og innad i hiphopmiljøet. Man kan også argumentere for at hans streben etter rap-teknisk dyktighet kommer som følge av et ønske om å bli akseptert i det som av mange har blitt kalt en afroamerikansk musikkjanger. Om slike argumenter for Eminems motivasjoner stemmer eller ei, må hans rase alltid være en del av hans beskrivelse. Disse elementene vedrørende grensesprenging, kontroverser, rap-håndverk er tydelig med å bygge Eminems offentlige identitet, og realiseringen av disse motivasjonene kommer også til å komme til syne gjennom musikkanalysen.

⁷⁰ Martin E. Connor, *The musical artistry of rap* (2018), 183.

Del 2: Analyse av Eminems «Killshot»

Sangen «Killshot» av Eminem ble utgitt høsten 2018 som en singel av Aftermath Records uten noe tilhørende album, og er omtrent fire minutter og 14 sekunder lang avhengig av hvilken avspillingskilde man benytter seg av. Den slo rekord i antall avspillinger for en hiphopsingel på Youtube i løpet av det første døgnet sangen var ute.⁷¹ Til tross for at Youtube er en videoplattform, kan vi utelukke store deler av videoformatet som forklaring for at den ble sett så mange ganger ettersom den visuelle delen av videoen kun var et stillbilde og ikke en musikkvideo. På grunnlag av dette er det nokså rimelig å påstå to ting: at låten var populær, og at det er det musikalske innholdet, og ikke det audiovisuelle formatet som har gjort sangen populær. Disse to påstandene gjør at en hiphopmusikalsk analyse vil være berettiget.

Sonisk består sangen av en beat basert på en kombinasjon av en piano-loop, trap-lignende trommelyder, en dyp basslyd og Eminems rapping. Piano-loopen er hovedsakelig sentrert rundt en G-moll-toneartsfølelse, og inneholder både akkorder og et kort melodisk motiv. Denne loopen avbrytes jevnlig med en wind down-effekt hvor beaten høres ut som en platespillet som mister strøm. Pianostemmen inneholder også en slags variasjon i form av at melodistemmen endres noe, oktaveres ned, og får en ny tekstur. Trommelydene er også varierte men består hovedsakelig av en basstrommelyd, en klappe/skarptrommelyd og en typisk trap-hihat. Trommemønstrene inneholder også variasjoner, men i store deler av sangen kan vi høre hihatrullen på eneren og klappelyden på treeren. Basstrommen spilles også på eneren, men har en ytterligere rolle i å synkopere resten loopen.

Ettersom dette er en rapsang, er naturligvis hovedelementet for sangen rappingen. Det er kun Eminems stemme vi hører gjennom sangen, og til tross for periodisk variasjon beholder han også omtrent den samme stemmekvaliteten gjennom hele sangen.

Sangteksten kan for en person uten de nødvendige forkunnskapene virke uforståelig. Teksten oppleves kanskje ved første øyekast som en tirade mot et ukjent individ, og inneholder referanser til en rekke kjente personer, en starter-cap, en Kelly, et maskingevær og mye annet. For å forstå disse begrepenes betydning, og sangens innhold må man først være kjent med fenomenet diss tracks, så vel som de relevante aktørene for akkurat denne låten.

⁷¹ Marina Pedrosa, "Eminem's 'Killshot' Has the Biggest YouTube Debut for a Hip-Hop Video Ever," *Billboard* (18.09 2018). <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8475838/eminem-killshot-biggest-youtube-hip-hop-debut>.

Diss tracks er sanger som uttrykker en artists forakt mot en annen person - ofte en annen artist. Diss tracks har en lang, og ganske betydningsfull historie i hip hop, og lignende sangtyper finnes også i andre sjangre. Målet med en slik låt er som oftest å gjøre narr av, rakke ned på, eller å på andre måter verbalt skade personen sangen handler om. Perry nevner denne kategorien som en av de tidligere fire tidligere nevnte formene i rapmusikk, men her velger hun å kalle formen for «battle».⁷² Dette fører også til at hun plasserer rapbattling og diss tracks i samme kategori. Dette er forståelig ettersom diss tracks ser ut til å være en videreføring av den tidlige battletradisjonen, men jeg mener at vi kan skille mellom disse to formene. Til forskjell fra rapbattling, som i hovedsak er en temporal utøvelse hvor to rappere/rapcrews befinner seg på samme sted og bytter på å disse hverandre, er diss tracks innspillinger av sanger hvor én artist/gruppe kan rappe uavbrutt.

I hiphop-tradisjonen har det ofte vært vanlig for den som blir angrepet å senere svare med et eget diss track som et motsvar.⁷³ I slike tilfeller kan man kalle utvekslingen av diss tracks som en form for beefing. Her er det verdt å nevne at begrepet «beef» ikke nødvendigvis trenger å bety diss tracks, men kan rett og slett bety en krangel. Det finnes noen mer spesifikke uttrykk for utveksling av diss tracks som for eksempel «rap beef» og «diss war», så jeg velger her å bruke rap beef ettersom begrepet bruker både ordet «rap» som henviser oss til musikken, og ordet «beef» som betyr en uoverensstemmelse av noe slag – altså en krangel utøvd gjennom rap. Noen av de mer kjente rap beefene i hiphophistorien er 2Pac mot Notorious B.I.G., Jay Z mot Nas og Dr. Dre mot Easy E.

I låten som her er analysert er den aktuelle beefen mellom Eminem og Machine Gun Kelly. «Killshot» er altså rettet mot Machine Gun Kelly. Denne påstanden vil bli rettfærdiggjort straks, men jeg mener det er verdt å nevne på forhånd slik at man ikke mister tråden underveis.

Diss track som form

Det finnes dessverre ingen etablerte kriterier for diss tracks. Grunnene til dette er delvis manglende forskning på låtformen, men også den unødvendige forvekslingen av diss tracks med battlerap. Det at diss tracks er innspillinger gjør at vi fjerner noe av den temporale effekten som finnes i battlerap. Videre gjør dette at vi lettere kan behandle sangene som

⁷² Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 83-84.

⁷³ Eksempel: Ice Cube og N.W.A. Leonard Stein, "JEWISH FLOW: PERFORMING IDENTITY IN HIP-HOP MUSIC," *Studies in American Jewish Literature* 38, no. 2 (2019): 123.

dokumenter for analyse, og kategorisering. Kategorisering kan være et problem ettersom man potensielt står i fare for å begrense forståelsesgrunnlaget for fagområdet, men målet med denne kategoriseringen er ikke å sette musikken i bås. Målet er derimot å identifisere konvensjoner slik at vi videre kan forstå utviklinger innad i formen, hvordan den er påvirket av andre former og hvordan den kan, eller har, påvirket andre former. Jeg mener at diss track-formen er så utbredt at det er grunn til å forsøke å lage noen kriterier, og disse vil også gi oss mer forståelse av den aktuelle låtens innhold. Her følger de tre kriteriene jeg foreslår for diss tracks.

Den gitte låten kan kategoriseres som et diss track fordi:

- 1: Den er klart rettet mot ett individ/én gruppe.
- 2: Den har som formål å gjøre verbal skade mot vedkommende.
- 3: Den fungerer som en del av en større rap beef.

Disse tre trekkene er ikke alle nødvendige for at vi skal forstå låten som et diss track, på samme måte som at kun ett av trekkene ikke definitivt vil stadfeste et diss track. Det finnes mange kjærlighetssanger som teknisk sett er rettet mot ett individ/én gruppe som ikke omtaler vedkommende negativt. Det er heller inkluderingen og kombinasjonen av trekkene i deres musikalske sammenheng, i tillegg til andre faktorer som uttalelser utenfor kunstverkene, oppførsel i sosiale media osv. som gir oss som lyttere den nødvendige forståelsesrammen.

Vår forståelse av låten er som tidligere nevnt betinget på vår forståelse av dens rolle som et diss track. Derfor vil jeg nå begrunne hvorfor «Killshot» er et diss track basert på de tre kriteriene jeg nevnte i det foregående avsnittet.

For å rettferdiggjøre min påstand om at «Killshot» er rettet mot ett individ vil jeg først vise til at låten inneholder ordene «you», «you're» og «your» omtrent 60 ganger. Disse ordene brukes oftest når Eminem beskriver Machine Gun Kelly, eller hans handlinger, egenskaper, meritter osv. Her teller jeg ikke med tilfeller hvor det er åpenbart at Eminem etterligner noen som snakker til ham («Slim, you're old»),⁷⁴ slutten av sangen hvor Eminem henvender seg til en annen person («oh, and I'm just playin', Diddy, you know I love you»),⁷⁵ eller alle tilfellene hvor Eminem omtaler målet i tredje person («Had enough of this tatted-up mumble rapper /

⁷⁴ Eminem, "Killshot."

⁷⁵ Eminem, "Killshot."

How the fuck can him and I battle? / He'll have to fuck Kim in my flannel / I'll give him my sandals»).⁷⁶ Det at søkelyset er rettet mot én person blir mer tydelig når man også ser at de andre personene/karakterene som nevnes i sangen ofte brukes som grunnlag for sammenligninger av, og metaforer for Machine Gun Kelly og Eminem, og ikke som hovedinnhold i tekstens betydning. Rapteksten handler altså ikke om disse karakterene, men måten de blir brukt i teksten har som hensikt å tjene det høyeste målet – å disse Machine Gun Kelly.

Killshot er med andre ord ganske sikkert rettet mot én person eller én gruppe. Men hvordan kan jeg da påstå at sangen handler om akkurat Machine Gun Kelly, når ordene «Machine Gun Kelly» aldri blir brukt i rapteksten? De mest direkte referansene til MGK (Machine Gun Kelly) er gjennom bruken av ordene «Kelly», «Kells», «machine gun», og «gunner». De to første er kanskje ordene er kanskje ikke så vanskelig å tenke seg til at kan handle om MGK, men «machine gun» og «gunner» er ikke uvanlige å høre i en raptekst. Forståelsen kommer dog gjennom setningene som ordene er en del av. «This mothafuckin' shit is like Rambo when he's out of bullets / So what good is a fuckin' machine gun when it's out of ammo?»⁷⁷ og «Gunner? Bitch, you ain't a bow and arrow».⁷⁸ Vi som lyttere forstår her at Eminem snakker om noen som har en identitet som er knyttet til maskingevær/våpen ettersom han gjør narr av vedkommende ved å påstå at han mangler ammunisjon, og at han ikke engang er verdig å identifisere seg selv med pil og bue, som er langt mindre dødelig enn maskingevær.

En annen måte å rettferdiggjøre påstanden om at Machine Gun Kelly er personen som låten handler om er å sette sammen noe av det bildet som Eminem tegner av personen som får gjennomgå. Her kan beskrivelser av utseende, gjennomgang av tidligere handlinger, eller referanser til personens tidligere ytringer være nyttige. I denne sangens tilfelle er kanskje det sistnevnte poenget det mest nyttige.

Ved starten av låten kan vi høre en kort, verbal intro som er fremført som en slags dialog. I dialogen er Eminem stemmen til begge karakterene, noe som kanskje kan gjøre det litt vanskeligere for lytteren å forstå sekvensen som en dialog. Likevel kan man høre en distinkt forskjell på de to stemmene gjennom miksing av dialogen, så vel som en viss forskjell gjennom stemmebruken til Eminem. En stemme oppleves som mye nærmere lytteren, og den

⁷⁶ Eminem, "Killshot."

⁷⁷ Eminem, "Killshot."

⁷⁸ Eminem, "Killshot."

høres for lytteren mer ut som noe som ligner på Eminems vanlige talestemme. Den andre stemmen er noe lysere i pitsj, og er mikset slik at den høres ut som den kommer fra lengre unna. Jeg mener derfor at den mer karikerte og fjernere av disse stemmene skal forstås som en karikatur av MGK, og at den andre skal forstås som Eminem. Denne påstanden gir oss denne sekvensen:

Machine Gun Kelly	Eminem
“You sound like a bitch, bitch”	
	“Shut the fuck up”
“When your fans become your haters”	
	“You done?”
“Your beard’s weird”	
	“Alright”
“You yellin’ at the mic, you weird beard”	
“Your beard's weird, why you yellin' at the mic?”	“We doin’ this once”

Hvis man ser bort i fra pitsj på stemmene og hvordan de er mikset, er likevel det sterkeste argumentet for at vi som lyttere skal oppleve dette som en dialog at de frasene som jeg her har tilegnet MGK, eller Eminems karikatur av ham, faktisk er referanser til en sang. Denne sangen heter «Rap Devil», og er laget av MGK. «Rap Devil» regnes for å være et diss track rettet mot Eminem, og i denne sangen dukker disse frasene opp: «His fuckin' beard is weird», «Man, you sound like a bitch, bitch»,⁷⁹ «Dad's always mad cooped up in the studio, yellin' at the mic»⁸⁰ og «It's a fast road when your idols become your rivals».⁸¹ Eminems klare sitering/parafrasering av disse frasene gjør det klart for oss at vi skal høre denne stemmen som MGK. Alt dette tatt i betraktning, vil det være rimelig å fastslå at låten handler om MGK. Det andre kriteriet/faktoren jeg nevnte som gjorde denne sangen til et diss track er at Eminem gjennom låten ønsker omtale MGK på en negativ måte. Igjen mener jeg det vil være nyttig å telle tilfeller av det jeg leter etter, altså «diss» (negative kommentarer) i dette tilfellet. Jeg

⁷⁹ Machine Gun Kelly, "Rap Devil," in *Binge* (Bad Boy, Interscope, 2018).

⁸⁰ Kelly, "Rap Devil."

⁸¹ Kelly, "Rap Devil."

teller 54 negative kommentarer rettet mot MGK i «Killshot». Da teller jeg kun én diss for hver frase som i seg selv negativ, men som også inneholder andre for eksempel skjellsord. Dermed regner jeg fraser som «Luxury, oh, you broke, bitch?»,⁸² og «Think it's over a pic, I just don't like you, prick»⁸³ som kun én diss til tross for at man kan telle «bitch» og «prick» som egne diss, da de teknisk sett angriper MGK på et annet område enn deres tilhørende setninger. Selv om en slik tilnærming vil øke antallet diss, tror jeg ikke at det er nødvendig ettersom negativiteten som gjennomsyrer rapteksten vil bli mer åpenbar ettersom vi ser nærmere på hvordan de ulike dissene fungerer.

Det er kanskje verdt å nevne at denne typen telling i seg selv ikke er ment å fungere som uimotsigelig bevis, men i likhet med min telling av ordene «you/you're» og «your» mener jeg at det overveldende antallet bør ha noe å si, og rettferdiggjør en antagelse som senere vil bli rettferdiggjort i lys av kombinasjonen av andre faktorer. Antallet diss er altså ganske høyt, men det er også et poeng å nevne at de varierer i grad av negativitet. En slik gradering er naturligvis vanskelig å gjennomføre nøyaktig, ettersom hvor negativt man opplever noe er subjektivt. Som eksempel kan jeg likevel peke på at negativiteten i «Killshot» varierer fra at Eminem påstår at han rapper bedre enn MGK («You dress better / I rap better»),⁸⁴ til at Eminem foreslår at MGK bør begå selvmord («Lick a gun barrel. Bitch, get off me»)⁸⁵.

Jeg mener nå at vi med disse øvrige argumentene tatt i betraktning bør føle oss bekvemme med å anta at «Killshot» er rettet mot MGK, og at disse henvendelsene (for å si det mildt) er av den negative sorten. Da blir fort det neste spørsmålet: hvorfor akkurat Machine Gun Kelly? Som tidligere nevnt er ofte diss tracks en del av en større beef, hvor det er vanlig å svare et diss track med et eget diss track. Kriteriet om eksisterende beef er faktisk en veldig viktig markør for diss tracks. Noen diss tracks vil i deres samtidig kanskje se ut til å mangle dette trekket ettersom det i en rapbeef alltid må være noen som først lager et diss track. Hvis man heller ikke i disse tilfellene finner bevis for beef utenfor musikken kan potensielt låtens rolle som diss track være vanskelig å observere. Det er ikke dette som er tilfellet med «Killshot», for som jeg var inne på tidligere refererer Eminem til en bestemt sang av MGK. Denne sangen heter «Rap Devil», og den vil oppfylle vårt tredje kriterium om diss tracks – eksisterende beef.

⁸² Eminem, "Killshot."

⁸³ Eminem, "Killshot."

⁸⁴ Eminem, "Killshot."

⁸⁵ Eminem, "Killshot."

Her vil jeg påstå at vi med relativt god nøyaktighet kan peke på «Rap Devil» som hovedgrunn for at «Killshot» ble laget, men før vi kommer til «Rap Devil» vil det være nyttig å begynne denne beef-historien fra dens start. I 2012 twitret MGK om at han synes Eminems datter er «hot as fuck», og har i intervjuer senere uttalt at han mener at grunnen til at han ikke spilles så mye på radio er at Eminem har fryst ham ute av markedet.⁸⁶ I 2018 rappet også MGK på en sang med Tech N9ne, hvor han rapper: «You gon' need a doctor / I ain't talkin bout the one from Compton».⁸⁷ Dette siste sitatet er trolig en referanse til Eminems forhold til produsenten/artisten Dr. Dre. Eminem svarte i 2018 med å nevne MGK i låten «Not Alike» hvor han rapper:

«And I'm talkin' to you
But you already know who the fuck you are, Kelly
I don't use sublims and sure as duck don't sneak-diss
But keep commenting on my daughter Hailie»⁸⁸

Denne utvekslingen førte trolig til at MGK lagde «Rap Devil». «Rap Devil» ble utgitt 3. september 2018, altså elleve dager før «Killshot», og må kunne regnes som et diss track mot Eminem. Jeg kommer ikke til å tilegne like mye tid til å rettferdiggjøre denne påstanden som ved «Killshot» ettersom formålet med denne delen er å vise til beefen som ligger til grunn for «Killshot». Tittelen «Rap Devil» er en referanse og en slags motsetning til låten «Rap God» av Eminem. Låtens raptekst bygger også mye på en sammenligning av de to artistene hvor MGK forsøker å posisjonere seg selv i lys av Eminems karriere og kredibilitet som rapper. Dissene angår for det meste hvordan Eminem var en bedre rapper før. Et godt eksempel på dette er når han rapper: «Knees weak of old age, the real Slim Shady can't stand up».⁸⁹ Denne frasen inneholder referanser til to av Eminems største hits – «Knees weak, arms are heavy» fra *Lose Yourself*, og «Will the real slim shady please stand up?» fra «The Real Slim Shady». Ved å bruke disse to referansene forstår vi at MGK mener at en eldre Eminem ikke er like bra som artisten som lagde «Lose Yourself» og «The real Slim Shady».

Det finnes også dissere av andre aspekter ved Eminem, men foreløpig er det nok å vite dette er den første sangen laget i feiden mellom de to hvor hele sangen er rettet mot den andre, og

⁸⁶ Iyana Robertson, "Machine Gun Kelly Says His 2012 Tweet About Eminem's Daughter Still Affects His Career," (19.10 2015). <https://www.vibe.com/2015/10/machine-gun-kelly-tweet-eminem-daughter-blackballed>.

⁸⁷ Machine Gun Kelly Tech N9ne, Y2, "No Reason (The Mosh Pit Song)," in *Planet* (Strange Music, 2018).

⁸⁸ Eminem, *Not Alike (feat. Royce Da 5'9)* (<https://www.eminem.com/music/kamikaze/not-alike-feat-royce-da-59>: Shady Records, 2018).

⁸⁹ Kelly, "Rap Devil."

dermed blir rapbeefens første diss track. De tidligere eksemplene på dissing mellom Eminem og MGK har enten bestått av fraser eller vers i sanger, som også handler om andre tema. Derfor kan vi se på «Rap Devil» som en eskalering av beefen til nivået hvor man utveksler diss tracks. Denne eskaleringen fra MGKs side rettfærdiggjør også et like kraftfullt svar fra Eminem, og det er dette jeg mener når jeg påstår at «Rap Devil» er hovedgrunnen til at «Killshot» ble laget.

Ved hjelp av de forrige eksemplene på dissing frem og tilbake mellom de to artistene kan vi nå se at «Killshot» ganske tydelig passer inn i en kontekst av eksisterende beef mellom Eminem og MGK, og at vi dermed har oppfylt det tredje kriteriet for diss tracks. Låten er klart rettet mot ett individ (MGK), forsøker å verbalt skade vedkommende og er en tydelig del av en større beef.

Ettersom vi nå ser låten som et diss track, bør vår forståelse og fortolkning av låtens innhold fungere deretter. Det vil si at fremtidige tilsynelatende uforståelige fraser i sangen bør først tolkes gjennom vår forståelse av låtens rolle som et diss track, og at en antagelse om at det meste av låten mest sannsynlig er rettet mot MGK på en negativ måte i det minste vil være et legitimt sted å begynne vår tolkning.

Innholdsforståelse i diss tracks

I et diss track er innhold veldig viktig. Innholdet hjelper oss med å forstå sangens funksjon som diss track, så vel som artistens intensjoner. Intensjonen er som vi tidligere har etablert å gjøre verbal skade på sangens mål. Mye av denne verbale skaden blir synliggjort i en tett forståelse av innholdet som formidles. Rimmønster, metaforer/sammenligninger og intertekstualitet er nyttige for å utpeke områder av innholdet som bør granskes, men det er også mulig å gjøre en slags innholdsbasert analyse. Derfor tror jeg det vil være nyttig å få et overblikk over de ulike typene diss som låten inneholder. Disse typene er kategorisert på grunnlag av deres innhold. For diss tracks mener jeg at vi kan dele dissene inn i fem innholdsdifferensierte kategorier.

Innholdsdifferensierte kategorier i diss tracks:

1. Dissing av rapperens verbale evner.
2. Dissing av meritter og/eller renommé.

3. Dissing ved å tilskrive individet/gruppen uanselige motiver/ønsker.
4. Dissing basert på utseende.
5. Dissing ved sammenligning av de respektive rappernes materielle velstand eller antall seksuelle partnere.

Kategori 1 handler som vi kan se om hvem som er best til å rappe. Derfor vil linjer som handler om verbal utførelse være en viktig del av kategorien. Likevel må vi også huske at det å være en MC også handler om å skrive, og derfor vil denne kategorien også inkludere diss om målets manglende evner til å skrive gode rim, og sammenligninger/metaforer. Grunnen til at jeg bruker denne kategorien er denne høye verdien som hiphopmiljøet legger i verbale ferdigheter som jeg nevnte i teorikapittelet, og i denne kategorien kombineres dette også med tilstedeværelsen av konkurranse i hiphop.

Kategori 2 inkluderer diss som baserer seg på meritter og/eller renommé. Jeg har i denne kategorien inkludert diss som handler om salgstill, respekt i hiphopmiljøet og tidligere verks kritiske og populære mottagelse. Kategorien er viktig fordi sammenligninger basert på disse parameterene er forståelig nok ganske vanlig. Måling av penger tjent er, til tross for å potensielt være misvisende, en noe mer objektiv standard for vurdering av kvalitet enn subjektive meninger. Dette perspektivet er også å foretrekke foran for eksempel en rettfærdiggjøring som viser til gangsterkarakterens evne til å overleve (og dermed tjene penger) fra teorikapittelet ettersom denne delen av teorien går ut på å spille ut karakterer, og jeg tror kanskje ikke Eminem blir best beskrevet som en gangsterfigur.⁹⁰

Kategori 3 er laget for diss som påpeker målets formodentlige tvilsomme moralske handlinger og ytringer. Hva som regnes som umoralsk er gjerne det som regnes for å gå for langt i en rapbeef, eller å påpeke at en person burde holde seg for god for noe, gjerne ved sammenligning. I «Killshot» gjør for eksempel Eminem dette når han rapper: «Now let's talk about somethin' I don't really do / Go in someone's daughter's mouth stealin' food».

Kategori 4 er nokså selvforklarende, men kategori 5 krever nok en rettfærdiggjøring. Det som må rettfærdiggjøring i dette tilfellet er sammenslåingen av materielle gjenstander og seksuelle partnere. I diskusjonen om «meanness» nevnte jeg at en del av hiphopmusikkulturen er forankret i en hypermaskulinitet hvor kvinner og kvinnekroppen er blitt objektivisert, og verdsatt på samme måte som materielle gjenstander. Derfor vil denne kategorien ikke

⁹⁰ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 131-32.

inneholde diss som baserer seg på mer vanlige romantiske forhold til kvinner. Kategorien handler heller om diss hvor en rapper gjør en kvantitativ verdivurdering, og ikke en kvalitativ verdivurdering.

Disse kategoriene trenger ikke alle å oppfylles i et diss track, og ulike sanger vil ha varierende distribusjon mellom kategorier. Vi kan se noen hint til dette også i «Killshot» hvor bare noen få diss hører hjemme i kategori 5 («Yeah, I had enough money in '02 / to burn it in front of you, ho», og «Rihanna just hit me on a text / Last night I left hickeys on her neck»), og deres funksjon i sangen er etter min mening like mye et svar på fraser fra «Rap Devil» («I'm sick of you bein' rich and you still mad, let's talk about it»⁹¹, og «The type to be scared to ask Rihanna for her number»⁹²). Denne svarfunksjonen til enkelte diss er noe jeg vil komme tilbake til senere, fordi jeg mener vi kan se på funksjonen som både en egen innholdsbasert kategori, og som en distaktikk.

Inndelingen må heller ikke forstås som en begrensning av hver diss. Det finnes flere diss i denne sangen som overlapper kategoriene. Likevel mener jeg at en slik kategorisering vil være nyttig ettersom den vil gjøre informasjonen i rapteksten lettere å forstå når man allerede har etablert et slags rammeverk. Rapteksten inneholder ganske mange diss, og måten de er ment å bli forstått på er ikke alltid den samme. En generalisering i første omgang vil derfor hjelpe, ettersom det vil vise nyanseforskjellene. Det er også disse nyanseforskjellene og kombineringen som vil få oss til å sette pris på Eminems håndverk.

Jeg kommer her til å plassere hver verselinje i sangen som jeg mener tilhører kategori 1, forså å forklare hvorfor de bør være en del av denne kategorien, med unntak av de som ikke behøver en forklaring. Gjennom forklaringen vil også noen av nyanseforskjellene i kategoriseringen komme til syne. Jeg kommer ikke til å gjøre det samme arbeidet med de resterende kategoriene i hovedteksten av dette prosjektet, fordi dette arbeidet vil ta for mye plass. Ved slutten av denne gjennomgangen vil vi ha en begynnende forståelse av raptekstens innhold.

De delene av rapteksten som jeg tolker som å tilhøre **kategori 1**, «dissing ved sammenligning av de respektive rappers verbale evner», er etter min mening disse:

- «Say you got me in a scope, but you grazed me»

⁹¹ Kelly, "Rap Devil."

⁹² Kelly, "Rap Devil."

Denne frasen er basert på en metafor. «Scope» og «grazed» gjør at mange lyttere tenker på skytevåpen, og da kan vi lese verselinjen som at MGK har skutt mot Eminem men at han har bommet eller streifet ham. Skytingen er med høy sannsynlighet i dette tilfellet en metafor for å forsøke å disse Eminem ettersom begrepet «to take a shot at» i dette tilfellet betyr å komme med kritiske kommentarer.⁹³ Med denne forståelsen i bakhodet kan vi tolke verselinjen som at MGK forsøkte å disse Eminem, men at han ikke evner å gjøre det. Ettersom vi også kan se at denne linjen er en referanse til en linje fra «Rap Devil»,⁹⁴ kan vi videre forstå at Eminem mener at MGKs rapping ikke holder mål.

- **«With your corny lines (Slim you're old)»**

Her påstår Eminem at MGK har teite tekster, og bidrar også med et aktuelt eksempel han mener er «corny».

- **«What the fuck's in the bowl, milk? Wheaties or Cheerios? / 'Cause I'm takin' a shit in 'em, Kelly, I need reading material / Dictionary»**

Denne verselinjen er delvis spøk basert på musikkvideoen til «Rap Devil» hvor MGK spiser noe fra en skål. Eminem drar spøken til at han har tenkt å bruke skålen som en do, og at han derfor trenger noe å lese på mens han er på toalettet. Til slutt legger han til ordet «dictionary», som er grunnen til at jeg plasserer sitatet i denne kategorien. Inkluderingen av ordboken er ment å forstås som at Eminems verbale evner som rapper er så gode at han trenger ordboken som inspirasjon, og ikke bruker enklere rim som andre rappere.

- **«Younger me? No, you the whack me»**

Eminem skyver i fra seg sammenligningen av ham selv og MGK, og benekter at MGK er en yngre versjon av ham selv – han er bare en dårligere versjon. Her er ordet whack grunnen til at linjen tilhører denne kategorien.

- **«'Til I'm hitting old age, still can fill a whole page with a 10-year old's rage»**

Her er det ingen direkte sammenligning mellom de to rappernes verbale evner. Det er heller en opphøyning av Eminems egne egenskaper ved å mene at han til tross for sin alder fortsatt kan rappe. Det er derfor i låtens kontekst at vi forstår frasen som en diss. Selvskryt i et landskap av forakt for MGK blir i det større bildet en slags diss.

- **«You ain't never made a list next to no Biggie, no Jay / Next to Taylor Swift, and that Iggy ho, you about to really blow**

⁹³ The Merriam-Webster.com Dictionary, "Take a shot," (2020).

⁹⁴ Kelly, "Rap Devil."

Listene Eminem refererer til her kan være rangeringer av de beste rapperne gjennom tidene. Eminem påstår at MKG, i motsetning til ham selv, ikke blir sett på i samme lys som Biggie Smalls eller Jay Z. Man kan også mene at denne frasen også hører hjemme i kategori 2 ettersom han også nevner Taylor Swift, og at listene viser til lister over salgstall og ikke lister over de beste MC 'ene.

- **Go to sleep six feet deep, I'll give you a B for the effort**

Ordtaket «six foot deep» betyr å dø. Her tolker jeg «the effort» til å bety diss track-forsøket til MGK som er grunnen til at frasen bør sees på som en sammenligning av verbale evner.

- **This mothafuckin' shit is like Rambo when he's out of bullets**

So what good is a machine gun when it's outta ammo?

Se tidligere forklaring.

- **“Had enough of this tatted-up mumble rapper»**

Dette er en diss som bygger på hvordan man oppfatter begrepet «mumble rapper». Eminems stil som rapper bygger på at han viser hvor god han er til å rappe og lage rim. Han liker derfor ikke mumble rap som sjanger ettersom det Eminem verdsetter som godt håndverk krever forståelige tekster og ikke mumling.

- **«You dress better, I rap better»**

- **«That a death threat or a love letter?»**

Her gjør Eminem narr av dissene MGK rettet mot ham i «Rap Devil» ved å sammenligne rapteksten og truslene i teksten («Text me the addy, I'm pullin' up scrappin'») ⁹⁵ med et kjærlighetsbrev. «Rap Devil» inneholder nemlig også komplimenter («Yeah I'll acknowledge you're the GOAT»). ⁹⁶ Eminem gjør derfor narr av at MGK ikke evner å disse ham skikkelig.

- **«But you're losin' the fight you picked»**

«The fight» betyr i dette tilfellet den aktuelle rapbeefen mellom de to, og MGK holder på å tape ifølge Eminem denne rapduellen.

- **«I'm sick of you bein' whack / And still usin' that mothafuckin' Auto-Tune, so let's talk about it (let's talk about it)»**

Igen påstår Eminem at MGK er «whack» (dårlig rapper), men han legger også til bruken av auto tune som en negativ. Auto tune-estetikken i rap har i senere tid blitt

⁹⁵ Kelly, "Rap Devil."

⁹⁶ Kelly, "Rap Devil."

knyttet til mumble-rap sjangeren som vi tidligere har vært innom. Derfor mener jeg at vi kan kategorisere denne dissen under kategorien vedrørende verbale evner.

- **I'm sick of your mumble rap mouth / Need to get the cock up out it before we can even talk about it (talk about it)**

Dette er en ny diss om mumble rapping, og Eminem legger også til en homofobisk diss.

«Meanness-konvergens» som analyseverktøy

Det mest interessante i denne kategorien er etter min mening de forskjellige måtene Eminem velger å angripe MGKs rapping. Hvis vi leter etter steder i musikken hvor rimmønster, metafor/sammenligningsbruk, intertekstualitet og overlappning av innholdsdifferensierte kategorier konvergerer kan vi kode teksten i et slags diss-hierarki etter det vi vil tro er viktig innhold. Målet med dette er ikke å lage en liste, men å avsløre hvilke områder som skiller seg ut slik at vi kan forstå hvilket innhold som er spesielt viktig å formidle. Disse områdene vil derfor også gjerne være områder hvor vi virkelig kan se en «meanness» i musikken, ettersom disse dissene evner å kombinere flere måter å gjøre verbal skade på noen, gjennom å treffe forskjellige nivåer av tematikk i innhold.

Et eksempel som treffer godt i denne konvergensvurderingen er dette:

«Say you got me in a scope, but you grazed me
I say one call to Interscope and you're Swayze»⁹⁷

Eksempelet virker kanskje ved første øyekast å være for kort, og av relativt liten verdi i sangens større sammenheng, men i disse to korte linjene kan vi faktisk se tre ulike metaforer/sammenligninger som krever forskjellig forkunnskap og intertekstuell forståelse, og to forskjellige innholdsdifferensierte kategorier. Disse er videre vevd sammen av tre rimmønster, og til slutt aksentuert av det musikalske virkemiddelet at musikken stopper, og kun etterlater Eminems stemme. Betydningen av den første linjen har jeg forklart tidligere som å handle om at Eminem ikke er imponert over MGKs rapping, men det er først i kombinasjonen med den neste linjen at vi virkelig kan forstå kompleksiteten i innholdet. «Interscope» er navnet på plateselskapet som de to artistene faktisk begge er en del av, og i

⁹⁷ Eminem, "Killshot."

«Rap God» anklager MGK Eminem for å ha forsøkt å svarteliste musikken hans både i dette selskapet, og ha hindret ham fra bli invitert med på radiokanalen Shade 45 som er produsert av Eminem.⁹⁸ På denne kanalen finnes også det populære programmet «Sway in the Morning» med programlederen Sway Calloway, som blir en del av forståelsen vår for «you're Swayze». Eminem påpeker med andre ord at han faktisk har makten til å svarteliste MGK, men at han ikke har gjort det. Ordet Swayze fungerer også som en referanse til Patrick Swayze, og brukes gjerne i andre rapsanger for å bety at noen er forsvunnet, på grunn av Patrick Swayzes rolle som spøkelse i filmen «Ghost» fra 1990, og fordi skuespilleren selv døde i ung alder. Videre kan vi også se at de to linjene tilhører to forskjellige innholdsdifferensierte kategorier, hvor den første linjen er en diss som handler om MGKs manglende evne til å rappe, og derfor kan klassifiseres som en del av kategori 1, og den andre linjen handler om Eminem og MGKs maktforhold som følge av deres status i miljøet og industrien, og kan derfor plasseres i kategori 2. Disse observasjonene gir oss en slik fremstilling:

*Say you got me **in a scope**, but you grazed me (Kategori 1)*

*I say one call to **Interscope** and you're SWAYZE (Kategori 2)*

Her har jeg markert de tre rimene med kursiv, fet skrift og understreking. De to linjene blir delt inn i to ulike innholdsdifferensierte kategorier, og ordet «Sawzyze» har jeg gitt blokkbokstaver for å markere dets dobbeltbetydning. Likevel er ikke vår forståelse av dette utdraget komplett. Jeg mener at vi faktisk kan observere et både separat og integrert fenomen som også spiller en rolle for hvordan vi kan og bør forstå denne sangen.

Diss-appropriasjon som taktikk

Som jeg nevnte tidligere i kapittelet kan vi se på noen diss som både å tilhøre en innholdsdifferensiert kategori, og å være en del av en diss-taktikk. Den viktigste diss-taktikken jeg har funnet i denne sangen er noe jeg vil kalle «diss-appropriasjon». I ordet legger jeg at en rapper approprierer en diss fra en annen rapper. Dette er en diss som i utgangspunktet er rettet mot vedkommende, men som approprieres og modifiseres av mottaker, før de sendes tilbake. Denne taktikken virker heller ikke fjernt fra

⁹⁸ "Shade 45 Eminem's Hip-Hop Channel XL ", <https://www.siriusxm.com/shade45>.

hiphoptradisjonen, for Shusterman påpeker at «Artistic appropriation is the historical source of hip-hop music and still remains the core of its technique and a central aesthetic of its form and message.»⁹⁹ Shustermans observasjoner omhandler opprinnelig samplingteknikker, men som vi husker fra Burns og Woods er gjenbruk av andre elementer som raptekst også en sentral del av hiphopmusikk.¹⁰⁰

Denne taktikken er relativt vanlig å finne i diss tracks, men da må man vite hvor og hvordan man skal lete. En kan finne noen eksempler som «Who shot me, but ya punks didn't finish»¹⁰¹ fra «Hit Em Up», hvor 2Pac siterer Biggie Smalls («Who shot ya?»), eller Meek Mills «War Pain» som inneholder linjen: «But soon as you body somethin' they be singin' like they Drake»¹⁰² som henviser oss til Drakes: «yeah, you gettin' bodied by a singin' nigga»¹⁰³ fra «Back to Back». I diss tracks-historien ser denne taktikken ut til å være en nyere utvikling, selv om andre varianter av taktikken ser ut til å være mer utbredt i tidligere verk. Disse variantene fungerer ikke helt på samme måte, og jeg er usikker på om de bør være en del av diskusjonen rundt diss-appropriasjon. Disse variantene kan for eksempel være å sitere et eksisterende diss som er blitt brukt mot noen andre tidligere, eller å sitere den rapperen som er målet for det gjeldende diss tracket uten at det gjeldende sitatet var et diss. Diss-appropriasjon er derfor taktikken som kombinerer disse to elementene, og bruken vil, til tross for å være mulig i andre diss tracks, derfor også være spesifikk til hvert verk. Dissen som er appropriert kommer fra en tydelig kilde og en tydelig opphavsperson. Grunnen til at jeg likevel nevner de er at de virker å komme fra det samme intertekstuelle rammeverket, men disse to taktikkene deler også ulike egenskaper med diss-appropriasjon, hvor den første varianten er en intertekstuell bruk av en diss, og den andre varianten er en intertekstuell appropriasjon.

Videre kan vi også se eksempler på en appropriasjon av en diss som involverer andre aktører hvor rapperen nyttiggjør seg av andre parametere enn bare raptekst. I sangen «Shether» av Remy Ma, som er et diss track rettet mot Nicki Minaj, kan vi høre beaten til sangen «Ether» av Nas. «Ether» er også et kjent diss track som er rettet mot Jay-Z, og vi kan også høre at

⁹⁹ Shusterman, "Challenging Conventions in The Fine Art of Rap," 460.

¹⁰⁰ Burns and Woods, "Rap Gods and Monsters: Words, Music, and Images in the Hip-Hop Intertexts of Eminem, Jay-Z, and Kanye West," 215.

¹⁰¹ 2Pac, "Hit 'Em Up," in *How Do U Want It* (Death Row, Interscope, 1996).

¹⁰² Omelly Meek Mill, "War Pain," in *4/4 part 2* (Dream Chasers Records, 2016).

¹⁰³ Noah Shebib Drake, Navraj Goraya, Jahmar Carter, "Back to Back," in *Back to Back* (Cash Money, Young Money, 2015).

Remy Ma modifierer refrenget til «Ether» som i seg selv faktisk er en diss appropriasjon hvor Nas opprinnelig siterer Jay-Z sin linje «I will not lose»¹⁰⁴ fra «U don't Know».

«(I) Fuck with your soul like ether
(will) teach you the king you know
(not) God's Son across the belly
(lose) I prove you lost already»¹⁰⁵

Remy Mas modifiererte refreng ser dermed slik ut:

«(I) Fuck with your soul like shether
(will) you ain't the queen I'll show you
(not) lipo your ass and belly
(lose) I prove you lost already»¹⁰⁶

Gjennom å både sample beaten, og modifisere refrenget til «Ether» klarer dermed Remy Ma å vekke en intertekstuell assosiasjon til et annet suksessrikt diss track. Her kan vi også legge merke til at både Nas og Remy Mas refrenger ikke alltid trenger å fungere som grammatisk korrekte setninger. I Nas sitt tilfelle kan vi frem til den siste linjen lese hele refrenget som tre setninger, men når han kommer til «(lose) I prove you lost already» kan vi se at Nas velger å behandle sitatet (lose) som en ekstern tekst. «I prove you lost already» blir derfor mer som et svar til både det siste sitatet, så vel som alle de fire sitatene i deres opprinnelige grammatiske kontekst («I will not lose»). Dette kan ved første øyekast virke ubetydelig, men den graden det gitte sitatet er integrert i den nye sangen kan fortelle oss noe om hvordan rapperen ønsker å nyttiggjøre seg av originalverket. Vedkommende kan velge å integrere den intertekstuelle referansen slik at den ikke skiller seg ut fra resten av rapteksten, og derfor muligens ikke får like mye oppmerksomhet av lytteren. Når rapperen gjør som i Nas i «Ether» og rapper: «(lose) I prove you lost already» blir vi som lyttere konfrontert med at linjen ikke fungerer på vanlige grammatiske premisser, og vi utfordres derfor til å rette vårt søkelys mot denne linjen for å forstå hvorfor en slik anomalitet har oppstått. Ved nærmere anskuelse vil vi, om vi ikke allerede har forstått sitatets betydning, begynne å behandle rapteksten slik Nas selv har behandlet «U don't Know». Musikken gjør i disse tilfellene krav på å bli forstått på grunnlag av deres innhold, og artistene bruker sitering som en metode for å nå dette målet.

¹⁰⁴ Jay-Z, "U Don't Know," in *The Blueprint* (Def Jam, Roc-A-Fella, 2001).

¹⁰⁵ Nas, "Ether," in *Stillmatic* (Ill Will, Columbia, 2001).

¹⁰⁶ Remy Ma, "Shether," (Empire, 2017).

Intertekstualitet er som vi begynner å se en veldig viktig del av diss tracks. Her tror jeg det kan være nyttig at vi ser på all foregående hiphopmusikk som å være en del av et slags referansebibliotek. Noen referansers betydning for lytteren har over tid blitt mer etablerte og mer kjente i kulturen, slik at et kort sitat kan fungere som en komprimert versjon av et større, men relativt konkret budskap. Hvis sammenligningen med et bibliotek virker litt for enkel, og litt for eklektisk selv for hiphopmusikk, kan det være nyttig å observere hvordan Meek Mill nyttiggjør seg av sitater i «Kendrick You Next».

Sangen består av fire vers, som alle har fått hver sin tilhørende beat. Det første verset sampler «Hit 'Em Up» av 2Pac, det andre verset sampler Notorious B.I.G.s «Who Shot Ya?», det tredje verset bruker beaten til «Ether» og det fjerde verset sampler beaten til 50 Cents «Wanksta». De fire samplene er også ganske adskilte i «Kendrick You Next». Dette bryter opp flyten i musikken, og gjør at lytteren begynner å oppfatte musikken slik som med Nas sin «Ether». Det eneste musikalske elementet som egentlig sveiser de ulike beatsene sammen er noen få linjer av Meek Mill. Ved starten av det første verset gjør Meek Mill det klart at dette er et sitat ved å også parafasere 2Pacs raptekst «First off, fucked your bitch»¹⁰⁷. Mot slutten av det andre verset kan vi også høre Meek Mill rappe: «Hold up, let's switch the beat, so I can spit some Ether»¹⁰⁸ som introduserer beaten til «Ether». Meek Mill gjør for øvrig det samme mot slutten av det tredje verset hvor han lager en overgang til beaten fra 50 Cents «Wanksta» ved å rappe: «You ain't a gangsta, you a wanksta, nigga, 50 even know, whoa!»¹⁰⁹ Hver av de sangene som Meek Mill bruker her har også assosiasjoner knyttet til seg. Vi har tidligere sett på at Remy Ma bruker assosiasjonene som «Ether» vekker til å bli en diss i seg selv, og jeg kommer ikke til å forklare hver av disse låtenes betydning her. Foreløpig er det nok å vite at appropriasjon/ av andre diss tracks er vanlig i diss tracks, og at bruken av dem sjelden er tilfeldige.

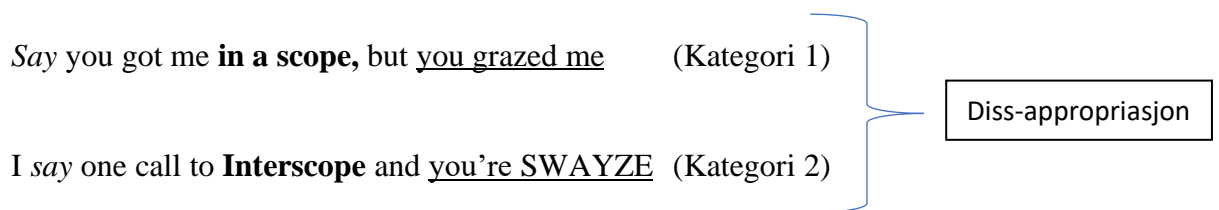
Hvordan ser så diss-appropriasjon ut i «Killshot»? Ved å direkte eller delvis sitere MGKs tidligere diss mot Eminem, forså å nyttiggjøre seg av dem i en egen og «bedre» verselinje klarer Eminem å disse MGKs verbale evner på en mindre direkte måte enn å for eksempel si at MGK er «whack». Selv om Eminem mener at MGKs rapping og dissing er «whack» velger han likevel ved flere anledninger å appropriere og modifisere disse dårlige linjene. Grunnen til at dette er effektivt er at Eminem frivillig senker seg til en standard som han trolig ikke

¹⁰⁷ Meek Mill, "Kendrick You Next," in *Unreleased Killadelphia MUzik* (2014).

¹⁰⁸ Mill, "Kendrick You Next."

¹⁰⁹ Mill, "Kendrick You Next."

behøver å benytte seg av, men som han likevel klarer å skrive om til det han mener er et bedre resultat enn MGK. «Killshot» er full av disse appropriasjonene, og det gjeldene eksempelet vi så på tidligere kan nå endelig forstås slik det er forventet at vi skal forstå det. Ettersom «Say you got me in a scope, but you grazed me»¹¹⁰ er en diss-appropriasjon av MGKs «But I'm the gunner, bitch, I got you in the scope» fra «Rap Devil»,¹¹¹ og «I say one call to Interscope and you're Swayze»¹¹² kommer fra linjen «Let's ask Interscope / How you had Paul Rosenberg tryin' to shelf me, huh?»¹¹³ i «Rap Devil», kan vi nå visualisere det korte utdraget fra «Killshot» på denne måten:



Noe av det som gjør diss-appropriasjonen interessant i dette tilfellet er det at Eminem posisjonerer dette som at den første linjen av utdraget er noe MGK har sagt, og at Eminem selv svarer med den andre linjen. Likevel vet vi at også den andre linjen er en diss-appropriasjon. Eminem approprierer og modifierer med dette ikke bare ordene til MGK, men også noe av innholdet. Det er nok også dette som jeg mener er noe av grunnen til den relativt hyppige bruken av diss-appropriasjon i diss tracks. Som taktikk så evner nemlig diss appropriasjon å kombinere flere former for «meanness». I dette kortet utdraget klarer Eminem å disse MGK basert på hans manglende verbale evner og konkurransevner, samtidig som han også truer med å ekskludere MGK fra miljøet. Om man ønsker det så kan man også lese «Swayze» som å være et angrep på MGKs maskulinitet ettersom det kan tolkes som en trussel mot hans fysiske velvære ved å gjøre ham til et spøkelse (drepe ham). En slik tolkning er dog noe jeg vil advare mot ettersom vi her må huske drap som en av de viktigste metaforene i hiphopmusikk. Uansett om man oppfatter denne delen slik eller ikke kan vi likevel se hvordan ganske store mengder med «meanness» kan kondenseres ned til få linjer og ord, noe som vil gjøre et diss track effektivt ettersom målet med et diss track er å gjøre verbale skade på noen.

¹¹⁰ Eminem, "Killshot."

¹¹¹ Kelly, "Rap Devil."

¹¹² Eminem, "Killshot."

¹¹³ Kelly, "Rap Devil."

Som oppsummering kan vi se at dette eksempelet tydelig bruker mange teknikker og taktikker for å gjøre mest verbal skade på MGK. Eminem gjør dette ved å konsentrere forskjellige aspekter ved «meanness» inn mot dette musikalske øyeblikket. I dette musikalske øyeblikket finner vi også et sammensatt innhold. Sammensatt betyr likevel ikke at budskapet er uklart eller uangripelig, for med en god nok intertekstuell forståelse kan vi se at de to linjene har som mål å poengtere at Eminem er en bedre rapper enn MGK, og at de to rappers renommé, og dermed påvirkningskraft er ulik.

Et annet øyeblikk i sangen som blant annet er interessant som følge av dets konvergens av «meanness» er rundt 3:30 hvor vi kan høre Eminem rappe dette:

«Who else want it? Kells – attempt fails! Budden – L's!
Fuckin' nails in these coffins as soft as Cottonelle»¹¹⁴

Dette eksempelet er likhet med det forrige eksempelet ganske sammensatt, og for å til slutt kunne forstå hva Eminem mener med det bør vi først rettferdiggjøre hvorfor det trekkes frem. Eksempelet viser seg igjen å være ett av de med relativt høy konvergens av «meanness», som vi naturligvis vil se på, men skiller seg samtidig ut på ett punkt – flow.

Flowen i dette korte partiet er så ulik de flowene vi kan høre i resten av låten at partiet har en umiddelbar evne til å skille seg ut, og dermed også, gjør krav på en nærmere undersøkelse. Grunnen til at flowen virker så annerledes er at den er mye tyngre, og dette kommer av det rytmiske materialet. I store deler av sangen kan vi ellers for det meste høre at rappingen til Eminem er basert sekstendeler og åttendeler, men i dette utdraget nyttiggjør han seg istedenfor av en flow som er basert på tungt vektete firedeler. Jeg omtaler disse firedelene som tunge ettersom de enten lander på det første eller tredje slaget i takten. De blir også gjort tyngre ved at Eminem rapper to eller én sekstendeler mellom disse lengre noteverdiene. Disse sekstendelene er likevel også komponert til å lande på et slag som videre gjennomfører følelsen av at flowen nå er sentrert rundt firedelslagene.

¹¹⁴ Eminem, "Killshot."

Who else want it? Kells at-tempt fails! Bud-den

L's! Fuc-kin nails in these cof-fins as soft as Cot-ton-elle

Fløwen i dette eksempelet understrekes også ved bruken av rim i utdraget. Rimmønsteret er i dette tilfellet kun bestående av ett rim, hvor ordene «else», «Kells», «fails», «L's», «nails» og «cotonelle» er den eneste ordlikheten. Det er likevel ganske mange ord som rimer i et så kort utdrag, og rimmønsteret fungerer godt ettersom alle disse ordene, med unntak av «cotonelle» lander på en av disse lange, tunge firedelelene. Eminem repeter med andre ord ikke bare det rytmiske materialet, men også ordlikheten på de samme musikalske øyeblikkene som får oss til å se på de to elementene som mer enn sammentreff.

Som med det tidligere utdraget er ikke vår forståelse av innholdet komplett uten de nødvendige raphistoriske og intertekstuelle forkunnskapene. Den første frasen, «Who else want it?», legger til rette for hvordan vi skal forstå resten av rapteksten i eksempelet. Frasen er et retorisk spørsmål om å utfordre Eminem til rapbeef. Videre legger han ut om hvordan en slik rapbeef vil utfolde seg på bakgrunn av tidligere eller pågående beeper, som han begrunner med eksempler på individer. Det første individet, «Kells», er MGK, og den andre person, «Budden», er Joe Budden. Her mener Eminem at MGKs forsøk har feilet, og at Joe Budden tapte.¹¹⁵ Dette tapet er en referanse til en tidligere rapbeef mellom Eminem og Joe Budden som Eminem mener å ha vunnet. Videre i rapteksten finner vi også en referanse til en annen rapbeef som involvert i, men i dette tilfellet får vi ikke hjelp til å vite dette ved å nevne noen rappere. I stedet for må vi lese «Fuckin' nails in these coffins» som et sitat av Eminems sang «Nail in The Coffin» fra 2006. Denne sangen er et diss track som er rettet mot Benzino. Dette sitatet er riktignok ikke et eksempel på ren diss-appropriasjon ettersom Eminem siterer en diss som han selv har laget. Selvsitering er noe vi også kan se på et annet punkt i «Killshot» også, hvor Eminem rapper: «Here's that autograph for your daughter, I wrote it on a Starter cap»,¹¹⁶ som kommer fra sangen «Stan» («And here's that autograph for your brother / I wrote it on a Starter cap»)¹¹⁷. Grunnen til at jeg mener vi kan lese frasen som et sitat er at den kommer like

¹¹⁵ «L» betyr å tape som i «to lose»

¹¹⁶ Eminem, "Killshot."

¹¹⁷ Eminem, "Stan," in *The Marshall Mathers LP (Aftermath, Interscope, 2000)*.

etter at Eminem nevner andre rapbeefs, og Benzino nevnes også på et annet punkt i sangen hvor Eminem rapper: «Kelly, they'll be putting your name / next to Ja, Next to Benzino – die, motherfucker! / Like the last motherfucker sayin' Hailie in vain».¹¹⁸ Modifiseringen av sitat er at Eminem gjør om ordet «nail» til flertall for å symbolisere at han har gjort med andre slik han har gjort med Benzino. «Nails in these coffins», altså å drepe noen er også en tydelig metafor for verbalt drap i hiphopmusikk. Slutten av de to linjene er en kort humoristisk diss basert på en sammenligning av de tidligere nevnte rapperne og Cottonelle, som er en amerikansk toalettpapirprodusent. Her er vi formodentlig allerede innforstått med at det å være myk som toalettpapir er negativt gjennom å ikke være maskulint.¹¹⁹ Vi bør heller ikke ved dette utdraget overse diss-appropriasjon som taktikk. Diss-appropriasjonen er her noe vanskeligere å finne, men hvis man er kjent med «Rap Devil» kan man se at «soft as Cottonelle» kommer fra MGK. I «Rap Devil» rapper MGK: «According to them you're a national treasure / To me, you're as soft as a feather». Måten Eminem approprierer og modifiserer denne dissen er ved å snu den samme vitsen tilbake, men også ved å gjøre innholdet mer ekstremt. Sammenligningen MGK bruker er myk som en fjær, men Eminem modifiserer vitsen videre til myk som Cottonelle, og grunnen til at denne vitsen fungerer er at ett av slagordene til Cottonelle er «Lab tested for softness»,¹²⁰ som gjør den avsluttende frasen noe mer humoristisk.

Punchline-diss

Humor blir viktig i diss tracks ettersom en god vits kan få lytterne til å le av motstanderen, og det er vanlig i diss tracks å kombinere en humoristisk sammenligning, eller annen type spøk med det siste rimet i sekvensen slik at punchlinen i spøken aksentueres av rimstrukturene rundt den. Denne taktikken har jeg valgt å kalle punchline-diss, og taktikken er lett å finne i andre diss tracks. Et morsomt eksempel er i Ice Cubes «No Vaseline», som er et diss track rettet mot hans tidligere gruppe N.W.A., hvor han rapper følgende:

¹¹⁸ Eminem, "Killshot."

¹¹⁹ «Soft» er en motsetning av «hard», som igjen kan bety å være tøff. «Soft» blir dermed svak/pysete.

¹²⁰ "Cottonelle Slogans List," 2020, <https://www.sloganlist.com/apparel-slogans/Cottonelle-slogans.html>.

«I saw it coming, that's why I went solo
And kept on stompin'
While y'all motherfuckers moved Straight Outta Compton»¹²¹

Punchline-effekten aksentueres som sagt av rimmønsteret, og her har Ice Cube satt opp «stompin'» til å rime med «Compton». Spøken er i dette eksempelet at Ice Cube anklager N.W.A.-medlemmene for å flytte ut av Compton ved å sitere deres egen låt «Straight Outta Compton». Den opprinnelige betydningen var at gruppen kom fra Compton, men Ice Cube posisjonerer frasen grammatisk slik at den betyr at de har flyttet fra byen, og derfor har gitt slipp på autentisiteten som gjorde dem populære ved å ikke lengre være knyttet til deres geografiske og kulturelle røtter. Dermed blir akkurat dette utdraget også et eksempel på å kombinere punchline-diss og sitering, som igjen gir spøken noe mer mening.

Punchlines er også vanlige ellers i hiphopmusikk. Noe av grunnen til dette er at den vanligste formen for rim i hiphopmusikk er enderim, og derfor vil mange humoristiske momenter gjerne sammenfalle med enderimsmønsteret. Rap inneholder med andre ord allerede både enderim og humor som gjerne gir en punchlineeffekt, men det som gjør punchline-diss til et unikt fenomen for diss tracks er at vitsen har som mål å latterliggjøre målet for diss tracket. Derfor vil vi ellers i annen hiphopmusikk finne eksempler på punchlineeffekten hvor det humoristiske innholdet kommer fra helt andre kilder og motiver. Et eksempel kan være et humoristisk ordspill som «Well, I'm a sire, i set the microphone on fire / Rap styles vary, and carry like Mariah»¹²², eller å skryte av egen rapping, men samtidig konstruere et lite flatterende bilde av seg selv slik Notorious B.I.G. gjør: «I've got techniques dripping out my butt cheeks / Sleep on my stomach so i don't fuck up my bed sheets».¹²³

Som vi tidligere har bemerket oss finnes det også andre musikalske elementer som kan aksentuere denne punchlineeffekten. Et av de mer vanligere elementene er å stoppe det andre musikalske innholdet, og kun etterlate rapperens stemme slik Eminem gjør ved slutten av «Say you got me in a scope, but you grazed me / I say one call to Interscope and you're Swayze»¹²⁴. Andre effekter som er ofte brukt er å legge til lydeffekter som understreker punchlinen, eller korte verbale utbrudd som fungerer som svar til en linje, parodiering og skuespill. Her kan vi for eksempel høre på hvordan Diddy gjennom «Hypnotize» hele tiden

¹²¹ Ice Cube, "No Vaseline," in *Death Certificate* (Priority Records, 1991).

¹²² Wu-Tang Clan, "Da Mystery of Chessboxin'," in *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)* (Loud, 1993).

¹²³ Biggie Smalls, "Ready to Die," in *Ready to Die* (Bad Boy, Arista, 1994).

¹²⁴ Eminem, "Killshot."

understreker Notorious B.I.G.s vitser og påstander, med korte utbrudd som latter og bekræftende fraser som «that's right». Importeringer eller verbale etterligninger av skytevåpenlyder er også veldig vanlige i hiphop. Eminem selv bruker også skuespill og parodiering på slike måter, hvor han gjerne endrer stemmebruken på en overdreven måte for å aksentuere en vits.

«Who else want it? Kells – attempt fails! Budden L's / Fuckin nails in these coffins as soft as Cotonelle» bør derfor leses av oss som å være en del av punchline-disstaktikken til Eminem, og gir oss kanskje også en forståelse for hvorfor Eminem velger å repetere frasens enslige rim så mye. Rimmønsteret skaper en musikalsk spenning og forventning som oppløses og gjennomføres ved både det siste rimet i ordet «Cotonelle», men også gjennom dets innhold, underbygget av humoristisk betydning.

En innholdsdifferensiert kategorisering bør i dette tilfellet regne alle disse henvendelsene til tidligere rapbeef som å tilhøre kategori 2 (dissing ved sammenligning av de respektive rappers meritter/renommé), da vi kan se på disse tidligere feidene som en slags merittliste over hvem Eminem mener han har overvunnet. Her kan man også tolke «Kells – attempt fails!» som å tilhøre kategori 1, hvis man ser på MGKs forsøk som å ikke holde mål basert på hans verbale evner. Dette momentet er likevel ikke så alt for viktig i den større sammenhengen ettersom innholdet i de to linjene uansett domineres av skryt av renommé, og dette renomméet er bygd på Eminems verbale evner gjennom hans andre rapbeefs. Derfor kan vi uansett se en slags overlapp mellom de to kategoriene.

Med dette i betraktning har vi nå sett hvordan flere teknikker og taktikker konvergerer i disse to linjene. En distinkt flow understrekes av mange enkle rim, og disse to elementene er også komponert til å sammenfalle på de samme rytmiske øyeblikkene. Linjenes innhold blir behandlet av både sammenligninger, metaforer, humor og diss-appropriasjon, og får lytteren til å assosiere musikken med Eminems tidligere vellykkede diss tracks gjennom sitater og referanser. Det resulterende innholdet er tydelig preget av en «meanness» sammensatt av verbale angrep på MGKs konkurransevner først og fremst, men inneholder også elementer av diss mot hans verbale evner, og til slutt maskulinitet. Budskapet vi sitter igjen med er at Eminem mener at MGK ikke er god nok til å slå ham i en rapbeef, og han argumenterer for dette ved å vise til andre rapbeefer for å videre understreke forskjellen i kvalitet mellom Eminem og MGK. Eminem posisjonerer MGK som å være én av mange potensielle utfordrere, og mener at dette ikke gjør ham spesiell. Diss-appropriasjon er alltid en sterk taktikk for å vise kvalitetsforskjellen i rapping, og Eminem nyttiggjør seg av taktikken på en

humoristisk måte ved å kombinere diss-appropriasjon med en punchline-diss, for å få oss til å le av MGK.

Det neste konvergenspunktet jeg ønsker å ta for meg finner sted rundt 2 minutter og 20 sekunder ut i sangen. Her kan vi høre Eminem rappe:

«Bein' rich-shamed by some prick usin' my name for clickbait. In a state of bliss
'cause I said his goddamn name
Now I gotta cock back, aim
Yeah, bitch, pop champagne to this»¹²⁵

Dette eksempelet er i første omgang interessant på grunn av de ulike rimmønstrene Eminem har komponert, og hvordan de evner å binde sammen, og underbygge de ulike vinklingene for verbale angrep. Eksempelet bruker også metaforer og referanser, men det viktigste punktet for analysen blir her å se hvordan sterke rimmønstre kan hjelpe innholdsformidlingen. Ideene for innholdet er heller ikke så vanskelige å forstå, men de knyttes sammen det raptekstlige innholdet som kommer før og etter dette utdraget. Denne effekten gjør at fortellingsevnen til Eminem også vises frem, og gir det musikalske øyeblikket en evne til å både skille seg ut fra, og samtidig være en del av den større musikalske sammenhengen som er låten. Like før utdraget kan vi høre: «Gotta wake up labour day to this? (The fuck?)»¹²⁶ som gir oss en forståelse av at «Rap Devil», som er «this», på en eller annen måte har irritert Eminem. Så kommer delen hvor Eminem forklarer hvordan han opplever angrepet: «Bein' rich-shamed by som prick usin' my name for clickbait. In a state of bliss / 'cause I said his goddamn name», før han forteller hvordan vil selv vil svare: «Now I gotta cock back, aim». Videre vender Eminem seg tilbake mot MGK og foreslår at han kan feire oppmerksomheten med sjampagne, og så kan vi høre: «It's your moment. This is it / as big as you're gonna get so enjoy it / Had to give you a career to destroy it»¹²⁷. Disse siste linjene bekrefter inntrykket vi fikk av sjampagnelinjen, og fører innholdet i sangen videre.

¹²⁵ Eminem, "Killshot."

¹²⁶ Eminem, "Killshot."

¹²⁷ Eminem, "Killshot."

Strukturer og rimmønster

Som vi ser er utdraget en del av en større sammenheng, men som sagt er det rimmønstrene som får denne delen til å samtidig skille seg ut. Utdraget inneholder faktisk fem forskjellige ordlikheter som kombineres på ulike måter, før de alle inkluderes i den siste linjen som en konklusjon. Disse elementene gir oss denne visuelle strukturen:

Bein' rich-shamed by some prick usin' my **name** for click**bait**. In a **state** of BLISS
'cause I said his *god***damn name**
Now I gotta *cock* **back**, **aim**
Yeah, bitch, *pop* **champagne** to THIS

Med denne visuelle fremstillingen kan vi se hvordan Eminem presenterer de forskjellige rimordene i ulike sammensetninger. Rimene blir også aksentuert av hvordan han rapper dem, og her blir bruken av trykk og tonefall en avgjørende utøvende egenskap for å realisere rimene og systemene de er en del av. I store deler av dette eksempelet bruker Eminem trykkvariasjon for å skille rimordene fra de andre ordene som ikke rimer med noe, og tonefall for å skille mellom de forskjellige rimene. Selv om både «rich» og «shamed» er ord som rimer med andre ord kan vi høre at Eminem skiller mellom de to ved å gi «rich» en høyere pitsj og kortere lyd, i kontrast med den noe mørkere og lengre lyden i ordet «**shamed**». Dette mønsteret gjentas også for de neste rimparrene som også har de samme ordlikhetene (prick → **name** og click → **bait**), før hele linjen avsluttes av «BLISS».

Det neste mønsteret er en trio av tre rim hvor Eminem bruker den allerede etablerte kombinasjonsendingen fra ordene «**shamed**», «**name**» og «**bait**» som en endelse for et nytt mønster. I dette mønsteret gjør han også som det ved det forrige ved å holde på at det første rimordet i kombinasjonen får en kort lyd med mye trykk. Denne likheten av fremføringen på de første og siste rimordene gjør at det nye mønsteret også flyter bra i sammenheng med det første mønsteret. Forskjellen ligger i ordlikheten (rich, prick og click → *god* og *cock*), og av at han i dette mønsteret også legger til et nytt rim mellom de to rimordene som en slags spleiser (*god***damn name** og *cock* **back**, **aim**). De etablerte rollene for de første og siste ordene i mønsteret er likevel de samme med tanke på lengdeforskjeller.

I den siste linjen kommer den siste og største strukturen. Her kombinerer Eminem alle de tidligere presenterte rimordene i én linje, og nyttiggjør seg fortsatt av, og bygger videre på, de samme strukturene han allerede har brukt. De fem ordlikhetene beholder nemlig fortsatt sine roller som begynnere, spleisere, og avsluttere, men de blir plassert i et hierarki for prioritering

av disse rollene. Ettersom både «rich»-ordligheten og «*god*»-ordligheten er begynnere, og de begge opptrer i et nytt mønster må én av disse prioriteres. Det samme gjelder «**shamed**»-ordligheten som må vike for «BLISS»-rimet. Denne endringen i hierarkiet gjør også at **pagne** ikke får den samme lange fremførelsen som de andre ordene fra rimgruppen. Lyden «champ» får beholde sin rolle som spleiser ettersom det er i midten av rekken på fem rim. Utvidelsen av disse strukturene kan vi se på slik:

Superbegynner	Begynner	Spleiser	Avslutter	Superavslutter
	<u>rich</u>		shamed	
	<u>prick</u>		name	
	<u>click</u>		bait	BLISS
	<i>god</i>	damn	name	
	<i>cock</i>	back	aim	
<u>bitch</u>	<i>pop</i>	champ	pagne	THIS

Her ser vi hvordan de tre første linjenes rimmønster presenteres, og til slutt kombineres i en større struktur. Det er også først etter den siste linjen at vi skjønner hvorfor «BLISS» blir fremført slik det blir, da det til slutt kombineres med «THIS» for å binde sammen hele strukturen.

En så gjennomarbeidet struktur vitner i seg selv om at innholdet i dette utdraget er av interesse, men ordkomposisjonen og den verbale fremførelsen konvergerer også med andre elementer. Eksempelet inneholder også en betydelig overlapp av flere innholdsdifferensierte kategorier, hvor anklagene om «rich-shaming» og «clickbait» er momenter som tilhører kategori 3, fordi Eminem tilskriver MGK uanselige motiver og ønsker. Det er tydelig for oss som lyttere at Eminem mener at anklagene mot ham er urettferdige, og vi forstår også at han mener at MGKs motiver for å bruke slike taktikker også ikke moralske gjennom sjampagnelinjen hvor han foreslår at MGK kommer til å feire oppmerksomheten. Denne kategorien overlappes også sterkt av kategori 2 i dette tilfellet, ettersom Eminem sammenligner verdien av de to rappers renommé ved å rappe om verdien av navnet til de to. Her blir verdien til navnet til Eminem opphøyd, fordi han mener det er så kjent at det kan brukes som clickbait. Samtidig blir MGKs navn sett ned på ved at Eminem rapper at MGK er «In a state of bliss / cause I said his goddamn name». Eminem mener altså at MGK kommer til å være glad for å i det hele tatt bli nevnt av en rapper av hans renommé. «Now I gotta cock

back, aim» må vi forstå som en metafor for verbalt drap, og i konteksten av resten av utdraget og sangen generelt oppfatter vi dette som at Eminem mener at han kan drepe MGK, som vi forstår som å vinne rappeduellen. Dermed blir denne linjen tilhørende kategorien om sammenligning av de respektive rappers verbale evner. Den siste avsluttende linjen overlapper nok også kategoridistinksjonene ettersom den kan sees på som å være en diss basert på uanselige ønsker, men disse ønskene er igjen bygget på den allerede etablerte forskjellen i renommé mellom de to rapperne. Dette øyeblikket forsterkes også av at den tidligere utforskede rimstrukturen også kombinerer flere rimmønstre på dette øyeblikket.

Den avsluttende frasen er også av interesse på grunn av at den også inneholder en referanse som krever en viss forkunnskap. Eminem foreslår at MGK kan feire oppmerksomheten med å sprette sjampagne, som i seg selv er forståelig, men denne frasen er også en referanse til at MGK hadde feiret tidligere oppmerksomhet fra Eminem nettopp med å sprette sjampagne. Dette var etter at Eminem hadde nevnt MGK i «Not Alike», og MGK hadde i etterkant av sangen publisert en video av at han feiret dette på sosiale medier.¹²⁸ Med denne forkunnskapen forstår vi også hvorfor ordet «this» er fremført med så mye trykk som det er. Vi kan nå se linjen i dens historiske kontekst, og tolke dens betydning som å være at siden MGK spratt sjampagne ved forrige gang han ble nevnt av Eminem vil han sikkert reagere annerledes nå som Eminem har rettet et helt diss track mot ham, og dermed forsøker å gjøre mest mulig verbal skade.

Eksempelet inneholder også en tydelig aksentuert punchline-diss. Den siste linjen kulminerer i en ondsinnet spøk om at MGK ikke har noe feire lengre basert på rimet mellom «BLISS» og «THIS», men denne spøken aksentueres også videre av en lydeffekt. Like etter frasens konklusjon kan vi høre lyden av en korkspretting, og den påfølgende hellingen av en brusende væske. Dette vil vi nok forstå som lyden av sjampagne, og lydeffekten aksentuerer derfor spøken. Den ondsinnede spøken fortsetter også i det neste linjene som jeg nevnte tidligere: «It's your moment. This is it / As big as you're gonna get so enjoy it / Had to give you a career to destroy it». Samtidig som den raptekstlige tematikken fortsetter, fortsetter også lydeffekten av sjampagnen, som underbygger vår oppfatning og forståelse av innholdet som også være fortsettende.

¹²⁸ machinegunkelly, 2018, https://www.instagram.com/p/BnJ7lp4nkVM/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again.

Innholdet i dette utdraget er nå forståelig for oss, og jeg mener at vi kan se på innholdet som å formidle hvordan Eminem opplever situasjonen, samt hvordan han kommer til å håndtere den. Dette budskapet er i seg selv ganske enkelt, men det er som vi har sett sammensatt av ulike innholdsdifferensierte kategorier for typer diss. Dette gjør at Eminem på samme tid både klager over å ha blitt angrepet på det han mener er en urettmessig måte, og samtidig rakker ned på MGK ved å sammenligne de to rappers renommé når han rapper «Being rich-shamed by some prick using my name for clickbait. In a state of bliss / 'Cause i said his goddamn name». En slik kombinasjon gjør at Eminem kan posisjonere seg som offer samtidig som han angriper MGK. Måten han forsøker å opprettholde inntrykket av offerrollen er ved å sidestille sin egen bruk av «meanness» med MGKs slik at hans egne angrep virker mer berettiget. Videre bruker Eminem flere av de samme rimene og rimmønstrene om begge disse ståstedene for defensivt og offensivt spill, slik at de for lytteren også virker å være en legitim kombinasjon.

«Meanness» blir derfor et spennende emne ved dette eksempelet ettersom Eminem virker å bruke konkurransevner på en litt annen måte. Siden vi har etablert at deler av dissene bygger på det Eminem oppfatter som uskikkelig spill i en rapbeef, må vi oppdatere vårt syn på tilstedeværelsen av konkurranse som et element av «meanness». Ironisk nok er denne anklagelsen av overtredelse situert i en rapbeef, som i seg selv er en konkurranse. Her kan vi begynne å ane noen uskrevne regler, eller grenser som eksisterer i sjangeren. Disse reglene er ikke universelle, og jeg foreslår ikke her å bruke Eminems standard for hvor denne grensen går. Vi må samtidig huske at Eminem bruker denne påståtte overtredelsen til å legitimere sitt eget verbale angrep, men tilstedeværelsen av en slik moralsk grense, ekte eller ei, vitner om at de brukes som om de var det. Vi kan likevel lese/høre Eminem som å mene at MGK er uskikket for konkurranse ettersom Eminem anklager ham for å ikke kjenne reglene, og derfor nyttiggjøre seg av «meanness» på feil måte.

Utdraget blir i lys av denne analysen et ganske sammensatt musikalsk øyeblikk. Rimmønstre og strukturer er en sentral del av hvordan Eminem retter vårt fokus mot de delene av innholdet som er viktige, og støtter opp under andre taktikker som punchline-diss, overlapping av flere innholdsdifferensierte kategorier for diss. Fremføringsteknikken til Eminem understreker også disse mønstrene som videre tillater at han kombinerer ulike temaer og innfallsvinkler for innhold og «meanness», da hele utdraget bindes sammen av de kompositoriske elementene, som også understreker Eminems verbale evner. En ondsinnet spøk blir også en del av formidlingen av dette innholdet, og understreker det som ser ut til å

være hovedtemaet for utdraget – å vise at de to rapperne ikke har samme status eller renommé.

Det siste eksempelet jeg ønsker å trekke frem via konvergerende «meanness» er slutten av sangen. Fra 3:48 til hvor musikken stopper er etter min mening et av de aller viktigste øyeblikkene i sangen, og oppsummerer mye av innholdet som sangen er bygd på. Her vil vi se at flere viktige elementer og taktikker konvergerer, og på nye måter klarer å gi innholdet tyngde. Rapteksten for dette øyeblikket ser slik ut:

«I'm sick of you being wack and still using that motherfucking auto-tune
So let's talk about it (let's talk about it)
I'm sick of your mumble rap mouth. Need to get the cock up out'it
before we can even talk about it (talk about it)
I'm sick of your blond hair and earrings
Just 'cause you look in the mirror and think
that you're Marshall Mathers (Marshall Mathers)
Don't mean you are, and you're not about it
So just leave my dick in your mouth and keep my daughter out' it
You fucking oh.»¹²⁹

Det meste av det raptekstlige innholdet som uttrykkes her er ikke gjemt bort i alt for mange metaforer og referanser, ettersom det meste av innholdet er meninger som Eminem har uttrykt tidligere i sangen. Likevel finnes det et mer skjult element her som gjør at eksempelet skiller seg ut fra resten av sangen. Dette elementet er Eminems bruk av diss-appropriasjon. Grunnen ti at jeg mener at denne delens diss-appropriasjon er annerledes enn andre eksempler er at Eminem i dette tilfellet ikke velger å appropriere innholdet i MGKs diss, men isteden approprierer strukturene deres, forså å fylle de med hans eget innhold. Rapteksten som Eminem nyttiggjør seg er naturligvis fra «Rap Devil», og ser slik ut:

«I'm sick of them sweatsuits and them corny hats. Let's talk about it
I'm sick of you being rich and you still mad. Let's talk about it
Both of us single dads from the Midwest. We can talk about it
Or we can get gully. I'll size up your body and put some white chalk around it»¹³⁰

¹²⁹ Eminem, "Killshot."

¹³⁰ Kelly, "Rap Devil."

Utdraget er for øvrig refrenget i «Rap Devil». Som andre refreng repeteres det flere ganger, fungerer nesten som en kondensering av innholdet sangen uttrykker. Dette gjør at vi også må behandle Eminems appropriasjon av dette materialet med en viss forståelse for at en appropriasjon av en viktig del av rapteksten, i seg selv vil ha en iboende mening. En god diss-appropriasjon av MGKs viktigste diss blir dermed en viktig del av å svare med egne diss for Eminem.

Ved å se på de to utdragene kan vi se at Eminem har appropriert frasen «I'm sick of» som en begynnelse for en diss, og «talk about it» som en endelse av en diss. Det som gjør denne metoden interessant er at den strukturelle diss-appropriasjonen som Eminem bruker gjør at han kan gi både innhold og rimmønster en appropriert struktur samtidig som han kan modifisere bruken av disse. «I'm sick of»-begynnelsen åpner for at Eminem kan disse MGK på grunnlag av det innholdet han selv ønsker, og «talk about it» gir et enderimsmønster som Eminem kan modifisere videre. Disse strukturene er stort sett også de Eminem bruker som rimmønster, og istedenfor å utbrodere strukturene velger han heller å fokusere på å modifisere de. Vi kan fremstille ordlikhetene visuelt på denne måten:

I'm sick of you being wack and still usin' that mothafuckin' Auto-Tune
So let's *talk about it* (Let's *talk about it*)
I'm sick of your mumble rap mouth. Need to get the *cock up out' it*
before we can even *talk about it* (*talk_about it*)
I'm sick of your blond HAIR AND EARRINGS
Just 'cause you look in the MIRROR AND THINK
That you're Marshall Mathers (Marshall Mathers)
Don't mean you are, and you're *not about it*
So just leave my dick in your mouth and keep my *daughter out' it*
You fuckin' **oh!**

Som vi kan se i denne fremstillingen er ordlikhetene for det meste basert på MGKs raptekst. Med unntak av rimet jeg har uthevet med blokkbokstaver er de resterende ordlikhetene basert på rimstrukturen som MGK har laget. I denne strukturen er det viktigste elementet enderimsmønsteret fra «talk about it». Eminem deler opp denne frasen i to ordlikheter, og lager nye rimparr for hver av dem (*talk about it* → *cock up out' it*), men beholder frasens rolle som enderim.

Homofobi som diss-verktøy, og skillet mellom diss track og hverdag

Jeg har også valgt å markere det siste ordet fra utdraget (**oh**) som å være en del av dette rimmønsteret selv om ordet ikke deler noen nevneverdig ordlikhet med resten av enderimene. Grunnen til at jeg gjør dette er at jeg mener at det finnes gode grunner til å tro at ordet «oh» fungerer som en stedfortreder for ordet «faggot». En av grunnene er kombinasjonen av den grammatiske syntaksen og innholdet mot slutten av utdraget, hvor vi kan forstå de to siste verselinjene som én setning: «So just leave my dick in your mouth and keep my daughter out' it / You fuckin' [faggot]». Syntaktisk gir ordet mening fordi det vil komme etter «you fuckin'», som kan etterfølges av et skjellsord, og med tanke på innholdet er et homofobisk skjellsord ikke uventet etter frasen «leave my dick in your mouth». Denne tolkningen støttes også av at ordet «**faggot**» rimer med de andre enderimene (**about it** og **out' it**), og vi som lyttere forventer derfor etter denne sekvensen å høre et enderim av samme sort. Som artist er Eminem heller fremmed med dette ordet, eller andre homofobiske uttrykk, og på albumet «Kamikaze» som kom ut bare noen uker før «Killshot» kan vi høre ham bruke «faggot» om rapperen Tyler, the Creator.¹³¹ «So just leave my dick in your mouth» er også en fortsettelse på et tema som Eminem har begynt tidligere i sangen med rapteksten: «You would suck a dick to fuckin' be me for a second / Lick a ballsack to get on my channel».

Dette sitatet viser oss også hvordan Eminem bruker homofobiske uttrykk for å formidle en «meanness». Her blir homoseksuelle handlinger presentert som en nedlatende handling som MKG er villig til å gjøre for å oppnå samme status som Eminem. Homofobien blir dermed et middel for å uttrykke noe annet enn kun homofobi, hvor homofili blir stedfortreder for noe negativt, før det brukes i en sammenligning eller en metafor. Denne negativiteten må vi kunne se som et angrep på MGKs maskulinitet, da homofili som regel ikke har vært en del av de hypermaskuline verdiene vi finner i hiphopens fiktive og virkelige verdener. Synet på maskulinitet er dog på dette området i noe endring, med suksessen til rappere som Tyler, the Creator og Lil Nas X, og det er muligens denne endringen i landskapet som gjør at Eminem velger å sensurere seg selv ved å si «oh», heller enn «faggot». Hvorvidt dette gjør rapteksten mer eller mindre homofobisk er ikke grunnen til at jeg nevner dette. Grunnen er heller at ordvalget til Eminem vitner om en selvbevissthet vedrørende ordet «faggot», som virker å være en nyvinning for ham. Det blir vanskelig å forsøke å tolke intensjoner ut av bruken av ord når vi allerede må tolke at ordet i det hele tatt er implisitt. Selv om jeg føler meg bekvem

¹³¹ Jeremy Helligar, "Eminem and the F-Word: Why Does Rap Still Tolerate Homophobia?," (2018).

med denne første tolkningen mener jeg vi også bør være forsiktig med å tolke videre på en eksisterende tolkning, da vi må erkjenne kunnskapsgrunnlaget for det det er. Spesielt når det kommer til å fortolke intensjoner vedrørende moralske emner. Homofobien er uansett fortsatt til stede i andre deler av rapteksten, og den eneste endringen han har gjort mot slutten er å gjøre ordet «faggot» implisitt.

Samtidig må vi også ved dette temaet huske hvor viktig metaforbruk er i hiphoplyrikk. Tidligere har vi sett hvordan drapshandlingen i en raptekst gjerne fungerer som en metafor for å vinne den verbale konkurransen om å være den beste rapperen, samtidig som den også vil forveksles med en opphøyd realisme som kan resultere i voldshandlinger. På lignende vis kan det se ut som homofobi kan fungere som en metafor i rap. I denne metaforen er homofobi som vi så tidligere blitt en stedfortreder for å gjøre en uønsket handling. Dermed bør vi ikke se på disse homofobiske dissene som å være faktiske anklager vedrørende en annen persons seksualitet, men heller som en diss hvor man forsøker å angripe den andre rapperens maskulinitet, basert på at vedkommende er villig til å gjøre noe som de egentlig ikke ønsker. I «Ether» kan vi se hvordan Nas bruker både homofobi og drapsmetaforer for å gjøre verbal skade på Jay-Z og Roc-A-Fella Records:

«When these streets keep callin', heard it when I was asleep
that this Gay-Z and Cock-A-Fella Records wanted beef
started cockin' up my weapon, slowly loadin' up this ammo
to explode it on a camel and his soldiers. I can handle this for dolo,
and his manuscript just sound stupid
when KRS already made an album named Blueprint
First Biggie's your man, then you got the nerve to say that you better than B.I.G.
Dick suckin' lips, why don't you let the late great veteran live?»¹³²

Av erfaring vet vi nå hvordan vi kan tolke metaforene om våpen og ammunisjon, men vi kan også forsøke å se på bruken av homofobi på samme måte. I de to siste linjene rapper Nas om at Jay-Z først forsøkte å assosiere seg med Notorious B.I.G., før han etter hans død erklærer seg selv som en bedre rapper. Disse handlingene gjenfortelles her som smisk og bedrageri, og Nas bruker frasen «Dick suckin' lips» som både metafor for denne smiskingen, og trolig som en diss basert på utseende. «Dick suckin' lips»-metaforen fungerer som «ass-kissing»,¹³³ men

¹³² Nas, "Ether."

¹³³ The Merriam-Webster.com Dictionary, "Ass-kissing," (2020), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ass-kissing>.

i likhet med andre begreper som «dick rider» er smiskemetaforen spisset til å være seksuell, og ofte homofobisk. I den første linjen kan vi se ordene «Gay-Z» og «Cock-A-Fella Records» som er eksempler på homofobiske ordspill basert på ordlikhet. Likevel mener jeg at vi kan se på disse fornærmelsene som å være en del av en metafor når man ser at det raptekstlige innholdet forsetter. Først får vi vite at Jay-Z og Roc-A-Fella Records ønsker beef, og i respons opprunder Nas sitt verbale arsenal, før han uttrykker at han er i stand til å håndtere dette alene.¹³⁴ I dette eksempelet brukes homofobien til å poengtere det Nas mener er en kvalitetsforskjell i rappingen, som vil være avgjørende for utfallet i rapbeefen.

Metaforbruken i «Killshot» er tydelig fortsatt både nedlatende og homofobisk, da den bruker homofobi som et nedverdiggende grunnlag for å gjøre en nedlatende sammenligning. Distinksjonen ligger heller i at vi ikke bør lese homofobien i disse metaforene som et politisk manifest hvor hensikten er å være homofobisk. Homofobien i metaforene blir derimot et redskap for å gjøre skade på den andre rapperens maskulinitet. Jeg mener ikke her å unnskyldes eller å bortforklare disse elementene, da de i likhet med drapsmetaforene også vil ha skadelige konsekvenser utenfor kunstverden, og i prosessen nyttiggjør seg av homofobi, som i seg selv vitner om uønskede moralske kvaliteter. Likevel er det viktig at vi forstår hvordan en «meanness» fremstilles i musikken, og derfor er en slik distinksjon nyttig for å forstå mekanismene som musikken består av. Momentet jeg holder meg til her vil heller ikke inkludere deler av raptekster hvor rappere uttrykker sin homofobi slik at det heller ikke fungerer som et angrep mot noens maskulinitet, og vedkommende virker å bare uttrykke sin forakt. Denne delen av en forståelse for en raptekst blir derfor raskt komplisert, og potensielt vanskelig å realisere, og bør derfor utforskes forsiktig. I likhet med drapsmetaforen og opphøyningen av ekte vold i hiphopmusikkmiljøet vil et klart skille mellom kunst og virkelighet være umulig.

Tilbake i dette øyeblikket hvor Eminem avbryter seg selv («oh»), avsluttes også musikken, og Eminem snakker de siste linjene: «And I'm just playin', Diddy / You know i love you» som ikke har noen relevans til linjene de avbryter. Denne musikalske effekten ved å stoppe det andre musikalske innholdet samtidig som Eminem stopper dissene rettet mot MGK hjelper med å begrense fiendtlighetene til diss track-formatet, og underbygger vår forståelse av sangens rolle som diss track, da det musikalske øyeblikket blir tettere bundet sammen med det raptekstlige innholdet. Dette bekreftes også ved at de avsluttende, talte ordene som også er en

¹³⁴ «dolo» er slang for «solo».

slags beklagelse eller forklaring som henviser til «But, Kells, the day you put out a hit's the day Diddy admits / That he put out the hit that got Pac killed», gjør at skillet mellom diss track og hverdag blir tydeligere. Overgangen fra musikalsk øyeblikk til virkelighet understrekes også av at Eminem snakker de siste ordene uten de samme rytmiske kvalitetene som når han rapper, og tar lytteren ut av den tidligere etablerte situasjonen for lytting.

Denne fremhevelsen av at slutten av sangen også signaliserer slutten av fiendtlighetene vitner om en selvbevissthet vedrørende musikkformens natur. Ikke bare begrenser formen fiendtlighetene til musikkmediet og diss track-formen, men den bekrefter også retroaktivt vår grunnleggende forståelse om at diss track har som mål å gjøre verbal skade på et annet individ eller gruppe, ved å knytte det verbalt skadelige innholdet til musikken gjennom tiden de opptrer sammen eller ikke.

En kategorisering av dissene i utdraget basert på innhold vil vise at Eminems diss er basert på kategoriene vedrørende rapping, renommé, utseende og moral. Linjene hvor han diss MGKs rapping regner jeg som linjene hvor han bruker «auto-tune» og «mumble rap» på en nedlatende måte. Disse linjene forstås som nedlatende ettersom de introduseres av «I'm sick of» og avsluttes av «Let's talk about it», i første omgang, men de er også komponert slik at de opptrer sammen med andre diss-taktikker. «Auto-tune» opptrer i den samme setning som hvor Eminem kaller MGK «whack», og «mumble rap» opptrer med en homofobisk metafor som også er en punchline-diss. «Need to get the cock up out' it» blir dermed en spøk hvor Eminem insinuerer at MGKs mumling og dårlige rapping kommer som følge av at han er for opptatt av å utføre seksuelle tjenester. Mumlespøken aksentueres også av en lydeffekt hvor en stemme parodierer mumble rap-sjangeren. I neste del av utdraget diss Eminem MGKs utseende og status ved å si at han forsøker for mye å ligne på Eminem. Vi forstår dette på grunn av at vi gjenkjenner beskrivelsen «blond hair and earrings» som å være en visuell beskrivelse eller en karikatur av Eminem. Denne forståelsen bekreftes også av de neste linjene hvor Eminem rapper at MGK ser seg i speilet og tror han er Eminem (Marshall Mathers) som gjør at disse linjene overlapper kategoriene vedrørende utseende og sammenligning av renommé. Til slutt oppfordrer Eminem MGK til å ikke nevne hans datter igjen som er en diss hvor Eminem anklager MGK for å ha uanselige motiver samtidig som han bruker den allerede etablerte homofobiske metaforen som gjenforsterker maktforholdet mellom de to rapperne.

Som oppsummering av analysen av denne rapteksten kan vi se at det er sammensatt av tydelig diss-appropriasjon, homofobiske metaforer, flere punchline-diss, og overlapper flere av kategoriene for innholdsdifferensiering av diss. Disse elementene består av og muliggjør en

«meanness» som baserer seg på angrep på MGKs maskulinitet og verbale evner. Inntrykket vi får av innholdet som formidles består som med andre eksempler av en sammenligning av de to rappers status i hiphopmusikkmiljøet, basert på deres ulike verbale evner. Eminem tydeliggjør også hvorfor han bruker disse sammenligningene ved å anklage MGK for å etterligne Eminem, og uttrykker at en etterligning ikke er noe positivt, fordi han mener at ingen kan være like god som ham selv.

Til oppsummering kan vi se at de punktene hvor «meanness» konverger i løpet av sangen gir oss et innblikk i Eminems innholdsformidling. Dette innholdet avslører noen av hans verdier, perspektiver og motivasjoner. Konvergensen oppnås ved å kombinere ulike tema for innhold i dissene og forskjellige taktikker for å utøve verbal skade som bygger på en «meanness» utenfor de mer tradisjonelle dissene.

I flere av eksemplene kan vi se at Eminem fokuserer på en sammenligning av ham selv og MGK. En slik observasjon kan virke banal, men vi må ikke glemme at en diss ikke krever et sammenligningsgrunnlag. Det er fullt mulig å gjøre verbal skade på en annen rapper uten å tilby seg selv eller andre til sammenligning. Rapteksten inneholder også flere eksempler på dette, men mye av «meanness» som Eminem nyttiggjør seg av i «Killshot» er likevel basert på en sammenligning av ham selv og MGK. Disse stadige sammenligningene opptrer likevel sammen med at Eminem formidler en forakt for at en sammenligning i det hele tatt er berettiget. Dette momentet er interessant for det virker å belyse hvordan Eminem strever med den eksisterende maktforskjellen mellom de to rapperne. Gjennom rapteksten ser vi hvordan Eminem stadig påpeker hvor forskjellig ham selv og MGK er. Denne forskjellen er i mange tilfeller basert på deres ulike renommé og popularitet. Men for å fremheve disse forskjellene sammenligner Eminem seg selv med MGK, som igjen virker å legitimere MGKs forsøk på sammenligninger. Ved å bruke en slik fremgangsmåte deler også Eminem mye av oppmerksomheten som er rettet mot ham med MGK, og kan dermed gjøre MGK mer populær. Denne striden mellom sammenligning og en potensielt feilaktig likestilling kan vi se at Eminem forsøker å konfrontere i sangen når han rapper linjer som: «Bein' rich-shamed by some prick usin' my name for clickbait in a state of bliss / 'cause I said his goddamn name», men også ved andre anledninger som for eksempel: «But you're a fuckin' mole hill / Now I'ma make a mountain out of you, woo!»,¹³⁵ eller «This is it, as big as you're gonna get, so

¹³⁵ Eminem, "Killshot."

enjoy it / Had to give you a career to destroy it».¹³⁶ Det er ved disse eksemplene tydelig at Eminem er klar over at han ved å nevne MGK også retter andres oppmerksomhet mot ham.

En mindre åpenlys metode for å gjennomføre diss basert på sammenligning kommer gjennom Eminems bruk av diss-appropriasjon. Diss-appropriasjonen maskerer sammenligninger ved å gjøre det mulig å sammenligne verbale evner på en mindre direkte måte. Ved å først appropriere forså å modifisere deler av den relevante rapperens raptekster blir det mulig å gjøre en sammenligning uten å måtte gjøre sammenligningen til en eksplisitt del av innholdet. Når Eminem rapper: «I'm sick of you being wack and still usin' that mothafuckin' Auto-Tune / So let's talk about it (Let's talk about it)» vet vi som lyttere med den nødvendige forkunnskapen at han siterer MGKs «Rap Devil». Derfor blir ikke diss bare en nedlatende vurdering av MGKs rapping («wack»), men også en slags sammenligning ettersom Eminem bruker «I'm sick of» og «Let's talk about it». Sammenligningen kommer av at Eminem velger å bruke det samme raptekstlige utgangspunktet for sin diss som MGK, men modifiserer diss nok til å gjøre den til det han selv mener er en bedre diss. Med samme raptekstlige utgangspunkt mener Eminem altså at han kan oppnå et bedre resultat, og eksempler som dette viser oss hvordan Eminem varierer fremgangsmåten sin for sammenligning. Selv om innholdet som formidles på overflatenivå er en diss som tilsynelatende isolerer hvor dårlig MGK er til å rappe, blir det med en forståelse for diss-appropriasjon som taktikk en tilslørt sammenligning.

MGKs maskulinitet og konkurranseevner er også under verbalt angrep i «Killshot» på flere måter. De mest sentrale måtene Eminem utøver en «meanness» basert på maskulinitet er ved å utfordre MGKs konkurranseevner, og ved å sammenligne ham med en nedlatende homofobisk standard. Konkurranseevnene krysser i dette tilfellet over i maskulinitet ettersom de bygger på metaforer om å seire og overleve i rapbeefen, hiphopmusikkmiljøet og platebransjen. De homofobiske sammenligningene forsterkes også av Eminems bruk av punch line-diss, hvor han forsøker å få oss til å le av Machine Gun Kelly. Vi kan derfor se hvordan Eminem ønsker å presentere MGKs maskulinitet som noe ynkelig og latterlig.

¹³⁶ Eminem, "Killshot."

Del 3

Som vi husker fra tidligere er målet med å gjøre en analyse som denne å kunne si noe om diss tracks - hva som gjør sangformen til noe eget, og samtidig til en del av et større hiphopmusikklandskap. Derfor vil jeg her forsøke å dele den påfølgende diskusjonen inn i to deler hvor jeg først forsøker å plassere «Killshot» i diss track-landskapet, og deretter forsøker å plassere diss track-formen i hiphopmusikklandskap. En slik plassering vil ha som hensikt å se hvordan den gitte sangen eller sangformen passer inn i, eller skiller seg fra en større sammenheng. Denne fremgangsmåten vil derfor være nyttig for å skille mellom elementer som bør regnes som å være mer eller mindre universelle og generaliserbare, og elementer som gjør analyseobjektet til noe unikt, men fortsatt tilhørende den samme grupperingen, samt elementer som kan regnes som fremmede. Fremmede elementer bør heller ikke forstås som å tilhøre en evigvarende kategori for fremmedskap, da disse i framtiden kan vise seg å være innovasjoner som videreutvikler sangformen eller sjangeren. De bør likevel pekes på som fremmede, slik at man senere lettere kan identifisere disse potensielle innovasjonenes opphav og utvikling. En annen viktig grunn til at jeg først vil plassere «Killshot» i diss track-landskapet er at jeg tror en slik diskusjon vil være nødvendig. Nødvendigheten kommer av at det finnes iboende risiko ved å forsøke å generalisere en musikkform basert på ett eksempel. Dette er også grunnen til at jeg i løpet av analysen har forsøkt å hele tiden knytte «Killshot» til andre diss tracks og rapeksempel. Analysen av «Killshot» blir dermed en slags stikkprøve for videre sammenligning, og denne videre sammenligningen vil også finne eksempler på elementer som gjør «Killshot» både mer og mindre generaliserbar. Jeg vil dermed begynne med å plassere «Killshot» i diss track-landskapet.

Verbale evner og status

Det mest alminnelige og forutsigbare diss track-elementet i «Killshot» som jeg vil nevne er hvordan Eminem vektlegger verdien av verbale evner og renommé, og hvordan han knytter disse sammen. Det er kanskje ikke vanskelig å se for seg et diss track hvor innholdet i dissene for det meste handler om den andre rapperens materielle velstand, utseende og mangel på karakter. En slik sang vil fortsatt være innenfor rammene vi har laget for diss tracks, men vi ser likevel ofte at mange diss tracks gjerne spisser mye av innholdet inn mot hvem den beste rapperen er, og hvem som har høyest status i hiphopmusikkmiljøet. Dette gir også mening med tanke på den historiske sammenhengen diss tracks kom i fra – battlerap. Ettersom

battlerap er en form for liveopptreden hvor eventuelle utøvende feil ikke kan slettes, blir det å kunne rappe bra av høy verdi. Rap generelt deler også denne opprinnelsen fra liveopptredener, og det er dermed ikke vanskelig å se hvorfor verbale evner også verdsettes i diss tracks.

Forbindelsen Eminem lager mellom verbale evner og renommé er likevel interessant i «Killshot». Vi har allerede sett på hvordan Eminem sammenligner sin rapping og status med MGKs tilsvarende kvaliteter. Sammenligninger er i seg selv ikke uventede i diss tracks, og at innholdet handler om rapping og renommé er heller ikke uventet. Det mer interessante momentet ved disse sammenligningene er at innholdet om verbale evner og status i mange tilfeller er sterkt knyttet til hverandre. I disse tilfellene kan vi se hvordan Eminem bruker argumenter om hans egne evner til å rappe som grunner til at han har en høy status i hiphopmusikkmiljøet.

«Your reply got the crowd yelling, “Woo!”
So before you die let’s see who can out-petty who
With your corny lines (“Slim, you’re old”)-ow, Kelly, ooh
But I’m 45 and I’m still outselling you
By 29 I had three albums that had blew»¹³⁷

Her er ikke argumentasjonen gjennomført eksplisitt. Utdraget blir heller et eksempel på et mer vanlig fenomen hvor linjer som handler om verbale evner etterfølges av linjer om status.

«Lethal injection. Go to sleep six feet deep
I’ll give you a B for the effort
But if I was three-foot-eleven
You’d look up to me, and for the record
You would suck a dick to fuckin’ be me for a second»¹³⁸

Derfor kan vi ikke påstå at Eminem forveksler de to emnene eller direkte argumenterer for at han selger mange plater, eller har høy status som følge av hans verbale evner.

Argumentasjonen oppstår heller ved den konstante vekslingen mellom linjer om verbale evner og renommé, som fører til at lytterne selv heller kan trekke denne konklusjonen. En slik argumentasjon er ikke uventet ettersom vi allerede har etablert den høye verdien av verbale egenskaper i hiphop. Det er derfor mulig å se hvordan rappere vil kunne bruke tilstedeværelsen av sine verbale evner som en slags legitimering av deres høye status fremfor

¹³⁷ Eminem, "Killshot."

¹³⁸ Eminem, "Killshot."

forklaringer som er av lavere verdi innad i miljøet. Likevel ser taktikken ut til å være mest utbredt mellom rappere som ønsker å bygge sitt image på andres oppfattelse av deres verbale evner. Jay-Z bruker den samme taktikken i «Takeover» når han rapper «Had a spark when you started, but now you're just garbage/ Fell from top ten to not mentioned at all»,¹³⁹ og «Nigga, switch your flow up. Your shit is garbage / What you tryin' to kick – knowledge? / You niggas gon' learn to respect the king».¹⁴⁰ I andre deler av hiphoplandskap vil andre deler av en rappers image være av høyere verdi. Blant rappere som kommer fra gangsterrap vil kanskje maskulinitet og realisme være viktigere, slik vi så i «No Vaseline» hvor Ice Cube anklaget medlemmene av N.W.A. for å flytte ut av Compton. Likevel ser dette elementet hvor Eminem forbinder verbale evner med status ut til å være godt plassert innenfor både sjangeren og sangformen. Fenomenet er altså ikke fremmed, men hjelper oss med å se hvor «Killshot» er posisjonert sammenlignet med andre diss tracks.

Avslørings-diss

Når man undersøker hvordan ulike rappere forsøker å gjøre verbal skade kan vi også observere hvordan andre rappere i sine diss tracks forsøker å basere sine diss på avsløringer. Disse avsløringene har som mål gjøre noe kjent som den motstridende parten formodentlig ikke ønsker at skal være kjent. Hvorvidt avsløringene består av sanne anklagelser er ikke sentralt for deres klassifikasjon som avsløringer, men vil kunne være relevant for hvor effektive de er i å gjøre verbal skade. Trolig vil også hvorvidt den aktuelle avsløringen motstrider bildet den mottagende rapperen har dannet av seg selv også være relevant for effektiviteten. Denne taktikken virker å være veldig utbredt i diss tracks, noe som ikke er overraskende ettersom taktikken er tilgjengelig i de fleste typer fiendtligheter, og derfor ikke krever en mediespesifikk kunnskap for å kunne gjennomføres eller forstås. Riktignok vil mange diss tracks, i likhet med annen hiphopmusikk, inneholde mange rim som gjør at taktikken ofte vil opptre i rimmønstre. Avsløringene i seg selv krever likevel ikke dette, og denne ukompliserte kvaliteten gjør også taktikken ganske fleksibel. Fleksibiliteten kommer av hvor lett taktikken kan kombineres med andre taktikker, og bør derfor være med på å forklare dens hyppige bruk. Remy Mas «Shether» har vi allerede trukket frem på grunn av hennes bruk av diss-appropriasjon i sangen, men sangen er også fylt med anklagelser rettet mot Nicki

¹³⁹ Jay-Z, "Takeover," in *The Blueprint* (Def Jam, Roc-A-Fella, 2001).

¹⁴⁰ Jay-Z, "Takeover."

Minaj som fungerer som avsløringer. Det er dog for mange avsløringer i sangen til at de alle kan presenteres her, men her er et eksempel hvor Remy Ma anklager Nicki Minaj for å ikke skrive sine egne raptekster:

«And to be the queen of rap you gotta actually rap
The whole industry know that your shit is a wrap
No, to be the queen of rap you can't have a ghostwriter
and that's why this is My House – Flo Rida»¹⁴¹

Utdraget blir også et godt eksempel på fleksibiliteten i taktikken. Ordet «ghostwriter» brukes her i en enderimskombinasjon med «Flo Rida», som også er et eksempel på hashtag-rap,¹⁴² i kombinasjon med den intertekstuelle forståelsen av at «My House» er en sang av Flo Rida. Selv om avsløringstaktikken her presenteres i kombinasjon med mange andre taktikker, er den likevel det klart viktigste elementet. Taktikken bryter gjennom på grunn av at den kun formidler innhold, og som vi har sett tidligere er innhold av ytterste viktighet i diss tracks, da innhold er sentralt for formidling av «meanness». Avslørings-taktikken er også ofte brukt av andre rappere som Drake og 50 Cent, og har ført til noen av de mest kjente diss track-linjene som 2Pacs «That's why I fucked your bitch, you fat motherfucker» og Pusha Ts «You are hiding a child. Let that boy come home».

Til tross for at denne taktikken er ofte brukt i andre diss tracks, ser det ut til at Eminem ikke nyttiggjør seg av den i like stor grad. Noe av forklaringen for dette kan ligge i den rollen «Killshot» har i den aktuelle rapbeefen. I første omgang må vi huske at sangen i stor grad fungerer som et motsvar til «Rap Devil», og dette i kombinasjon med at Eminem benytter seg av diss-appropriasjon i så stor grad som han gjør vil føre til at mange av linjene ikke inneholder informasjon som er avslørende. MGK benytter seg heller ikke så mye av taktikken i «Rap Devil», og fokuserer heller innholdet inn mot at Eminem var en bedre rapper før. «Killshot» er også et eksempel på et diss track hvor avstanden mellom de to rappers popularitet er betydelig. Dette momentet preger også rapbeefens innhold ved at Machine Gun Kelly er yngre og ikke har vært i det samme rampelyset som Eminem over like lang tid. Derfor kan man også spekulere i hvor mye avslørende informasjon det er å finne om ham. Hva de ulike grunnene er for at Eminem ikke bruker taktikken like flittig som andre rappere

¹⁴¹ Ma, "Shether."

¹⁴² Michael Berry, *Listening to rap : an introduction* (New York ;, London: Routledge, 2018), 29.

er vanskelig å fastslå, men vi kan uansett observere taktikkens fravær, og dermed videre danne en forståelse for hvor «Killshot» befinner seg innad i diss tracks-landskapet.

Identiteter

De to rappers identiteter blir også en del av vår forståelse for sangens posisjon - både med tanke på hvordan de er like og skiller seg fra hverandre, og hvordan denne dynamikken passer inn eller ikke i det større diss track-bildet. Her vil jeg først diskutere det jeg velger å kalle generasjonsbeef. I begrepet legger jeg at innholdet i den aktuelle beefen er basert på ulike oppfatninger om hvordan verdihierarkiet i hiphopmusikk bør se ut. Derfor vil vi se at en generasjonsbeef kan utarte seg på ulike måter, ettersom det relevante innholdet kan variere enormt. Likevel tror jeg begrepet kan være nyttig for å samle noen av de ulike temaene i et perspektiv, og dermed tillate oss å se «Killshot» og andre diss tracks i deres korrekte sammenheng. I «Killshot» finner vi flere eksempler på raptekstlig innhold som bekrefter at noe av grunnlaget for rapbeefen kommer av en uenighet mellom yngre og eldre medlemmer av hiphopmusikkmiljøet. Likevel vil det alltid være nødvendig å kunne kombinere disse direkte eksemplene med annen mindre direkte informasjon, ettersom kunnskapsgrunnlaget også her vil være nødvendig for vår forståelse.

Det generasjonelle perspektivet ser ut til å være en ganske stor del av rapbeefen mellom Eminem og MGK, og gir oss et perspektiv som kanskje evner å sette ord på, og forklare større deler av innholdet i «Killshot». Disse delene virker kanskje i utgangspunktet å være mindre deler av innhold som ikke trenger å forstås som å være en del av en sammenheng, men jeg tror de bør inkluderes i dette perspektivet. Dette tror jeg fordi generasjonsbeef har vært tilstede i hiphopmusikktradisjonen lenge, og det virker å være ett av temaene som gjør at en beef kan være en del av en større diskurs heller enn å kun være en interpersonlig krangel. Andre temaer som fungerer på denne måten kan for eksempel være geografisk tilhørighet og politisk agenda. Disse emnene evner å lage uenigheter og beefer som kan tillate at mange flere rappere deltar samtidig. Samtidig kan de kombineres med argumenter om rapping, hiphopverdier og estetikk slik at de relevante dissene fortsatt opprettholder det samme språket. Hvorvidt en foretrekker lydbildet i 90-tallets West Coast-hiphop fremfor østkysten, eller det raptekstlige innholdet i gangsterrap fremfor conciousrap blir dermed eksempler på identitetsmarkører som frivillig eller ikke plasserer deg på en stridende side i hiphoplandskapets mange uenigheter.

Generasjonsbeef kan på mange måter knyttes til ulikheter i estetikk. Det er også det jeg mener Eminem gjør i «Killshot» når han velger å disse MGK for å drive med «mumble rap».

Mumble-rap er i seg selv ikke en etablert subsjanger i rap, men heller et nedlatende uttrykk som forsøker å gjøre narr av nyere hiphopmusikk hvor det er vanskeligere å forstå rapperen.

Det er heller ikke vanskelig å se hvordan dette er blitt tilfellet når man tar noe av litteraturen vi har vært igjennom i betraktning. Her tenker jeg spesielt på «hipness» i hiphopmusikk, og hvordan rappere benytter seg av det Perry kaller «incomprehensibility». Begrepet blir etter min mening et nyttig forklaringsverktøy ved at det muliggjør et slags spekter av «hipness». Perry mener begrepet er sterkt knyttet til rase, og at det fungerer som et middel mot «white supremacy» og «co-optation», ved å tilsløre deler av språket slik at det ikke kan overtas av hvite mennesker.¹⁴³ Denne forklaringen er i seg selv helt legitim, og bør etter min mening godtas, men jeg ønsker likevel her å forsøke å utvide denne forståelsen noe i tråd med musikkens utvikling. Selv om «incomprehensibility» helt klart har dette opphavet tror jeg vi i dag kan si at begrepet ikke fungerer helt på samme måte. Når man ser på fremveksten av det Eminem på nedlatende vis kaller mumblerrap, bør vi anse den aktuelle mumlingen som å være en videreføring av «incomprehensibility». Dette perspektivet strider ikke i seg selv mot Perrys forklaring av begrepet, men vi må likevel ta høyde for at utformingen av hiphopmiljøet har endret seg slik at også for eksempel hvite rappere, som Machine Gun Kelly, også vil benytte seg av «incomprehensibility». Begrepet blir dermed ikke kun knyttet til rase, slik det opprinnelig var, men også en identitetsmarkør som kan lage skiller innad i hiphopmiljøet. Vi kan med andre ord observere at selv om mangfoldet i rap stadig utvider seg, har «incomprehensibility» som eksklusjonsmekanisme vedvart. Forskjellen ligger hvem denne uforståeligheten ekskluderer. Der hvor «incomprehensibility» tidligere for det meste har ekskludert ikke-afroamerikanske lyttere, ser mekanismen i dag ut til å være noe mer kompleks.

Selv om «incomprehensibility» fortsatt vil være i stand til å ekskludere deler av det ikke-afroamerikanske publikummet, bør vår oppdaterte forståelse av begrepet også ta hensyn til at graden av uforståelighet også vil fungere som en identitetsmarkør gjennom hvor mye «hipness» som kreves for å forstå innholdet. Tidligere har vår forståelse av «hipness» i seg selv vært sammensatt, men ved dette emnet tenker jeg spesielt på den delen av definisjonen som Monson kaller «to be in the know». Her nevnte vi klesstil, språk og musikkestetikk som

¹⁴³ Perry, *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*, 50.

generelle kategorier hvordan en kan uttrykke ens hiphop, men etter analysen av «Killshot» kan vi se hvordan bruk av mumling og Auto-Tune mer spesifikt også fungerer slik. Både mumling og Auto-Tune kan beskrives som musikkestetiske valg som posisjonerer rapperens identitet på bakgrunn av «hipness», og mumlingen vil også kunne være en språkmessig markør.

Fra Machine Gun Kellys ståsted blir derfor det at Eminem ikke bruker mumling eller Auto-Tune en bekreftelse av det bildet den yngre rapgenerasjonen har av den eldre. Utelatelsen bekrefter at Eminem ikke henger med i hiphopmusikkmiljøets endrende verdilandskap ved at han ikke lengre kan gjenkjenne hva som er hipt eller ikke. Eminem er altså i dette perspektivet ikke «in the know», og grunnen til dette er at han er for gammel, og for fjernt fra hva som er populært eller på vei frem. På den andre siden vil Eminem kunne argumentere for at MGKs oppfatning av «hipness» ikke stemmer. Hans alder, og formodentlig nærmere bekjentskap til eldre hiphop gjør at han kan gjenkjenne ekte «hipness», men anser mumlingen til MGK for å ikke være en videreutvikling, men et utspring som har mistet kontakten til det noen vil kalle raptradisjonens «egentlige» verdier. «Hipness» ligger som vi nå ser i hjertet av denne generasjonsbeefen, og lager betingelsene for hvilke verdier som er viktige, og hvordan man forstår disse verdiene.

En undersøkelse av «incomprehensibility» i moderne hiphopmusikk vil også få oss til å se at begrepets opprinnelige nytte som en mekanisme som skal hindre «white supremacy» og «co-optation», ironisk nok har blitt appropriert av ikke-afroamerikanske rappere. Selv om vi allerede har nevnt at Eminem anklager MGK for å mumle, finnes det nok bedre eksempler på ikke-afroamerikanske rappere som mumler. Personlig ser jeg liten grunn til å anklage nettopp MGK for mumling, men det gjør Eminem, og dette bør få oss til å undersøke hva som egentlig ligger bak anklagen. Én mulig forklaring er at Eminem forsøker å undergrave MGK ved å anklage ham for å appropriere «incomprehensibility», og dermed misbruke et av hiphopmusikkens redskaper, og dermed drive med en slags «co-optation». En slik overtredelse vil potensielt oppleves negativt for den delen av hiphopmiljøet som verdsetter de opprinnelige verdiene som ligger i «incomprehensibility». Rase er fortsatt en veldig viktig del av hiphop, og i en beef mellom to hvite rappere, vil måten man posisjonerer seg selv og ens motstander med tanke på rase være relevant for utfallet av beefen.

En langt mer sannsynlig forklaring dog, er at Eminem forsøker å plassere MGK i en uønsket gruppe slik at en eventuell eksklusjon blir mer legitim. Denne grupperingen er ikke, og trenger for så vidt ikke å være korrekt eller rettfærdig, da den i likhet med de homofobiske sammenligningene fra tidligere i analysen er bygget på en «meanness» hvor feilrepresentasjon

er vesentlig. Hvorvidt den gitte anklagen er legitim eller ikke er opp til resten av hiphopmiljøet å bestemme. Gruppen jeg mener at Eminem forsøker å plassere Machine Gun Kelly i er en gruppe basert på to parametere – alder og estetikk. Disse to faktorene er også forvekslet noe med hverandre. Gnisningene mellom «old school» og «new school» er intet nytt i hiphop, og jeg tror denne tropen utspiller seg noe i beefen mellom Eminem og MGK. Jeg tror Eminem forsøker å plassere MGK i samme gruppe som andre rappere som har blitt beskrevet med ordene «mumble rap» og «Auto-Tune». Noen av disse artistene er Gucci Mane, Migos-trioen, Kodak Black og Lil Uzi Vert, og deler av den populære musikken deres har skapt debatt i hiphopmusikkmiljøet på grunn av den verbale utydeligheten, og det noen fra andre deler av hiphopmiljøet regner som dårlig håndverk.

Vi vet fra tidligere at Eminems verdier i hiphopmusikk er sterkt knyttet til gode tekster og god rapping. Derfor er det forståelig at han forsøker å ekskludere MGK på grunnlag av det Eminem mener er hans manglende verbale evner. En av måtene man kan gjøre dette på er å sette MGK i samme bås som rappere som allerede har et rykte for enten ikke ha gode verbale evner, eller å inkludere disse i deres kjerneverdier. Denne grupperingen evner også gjøre diss tracket noe mer relevant i den større hiphopdiskursen ved at Eminem utpeker MGK og seg selv som motstridende representanter for hver sin strømning internt i hiphopmusikk.

Resultatet er at «Killshot» både er en personlig beef mellom Eminem og MGK, så vel som en intergenerasjonell beef hvor kjerneverdier i hiphop kan stå på spill. Derfor blir eierskapsretten til hiphopmusikk et underliggende tema for sangen. En kan selvfølgelig spørre seg om tydelig rapping av gode raptekster noensinne har vært en kjerneverdi for hiphopmusikk, eller om denne generasjonelle beefen er bygget på nostalgi og feiloppfatninger. Her vil jeg igjen advare mot at det ikke nødvendigvis er på disse premissene diskursen vil utfolde seg i hiphopmiljøet. Beefen er allerede bygd rundt personlige forhold vedrørende Eminem og Machine Gun Kelly, og det generasjonelle aspektet er noe som i beefens kontekst blir blandet med alle de andre aspektene som beefen består av.

Til tross for denne forklaringen sitter vi fortsatt igjen med det noe interessante aspektet at diss tracket som jeg hovedsakelig har brukt som eksempel i denne teksten involverer to hvite rappere, og selv om vi kanskje er i stand til å forstå «incomprehensibility» i moderne hiphopmusikk som å ikke være like knyttet til rase som tidligere, vil rase fortsatt være en viktig faktor av vår forståelse for sangen, beefen og hiphopmusikk generelt. Her vil det være nyttig å se på hvordan hvit rapping og hvit beef begrenser generaliserbarheten av musikken, så vel som hvordan de kan være med på å belyse nye områder.

Den første måten dette momentet begrenser allmenngyldigheten til musikken er hvor fraværende rase som tema er for beefen. I «Killshot» er eksplisitte uttalelser om rase og hudfarge nesten ikke tilstede, med ett unntak hvor Eminem kaller MGK en «little white toothpick»¹⁴⁴. Hvis man heller ikke ser på anklagene om mumling som å handle om rase, er temaet også vanskelig å finne implisitt. Dette mener jeg gjør at sangen skiller seg noe ut ettersom rase ikke er et uvanlig tema i andre diss tracks. I «No Vaseline» bruker for eksempel Ice Cube rase som en stedfortreder for en sosioøkonomisk identitetsmarkør.

«Livin' with the whites, one big house
and not another nigga in site
I started off with too much cargo
dropped four niggas. Now I'm making all the dough
White man just rulin'
The Niggas With Attitudes - who you foolin'?»¹⁴⁵

Her blir bilder av hvit og svart hudfarge brukt som uttrykk for de som har og ikke har makt, og gjør at Ice Cube kan anklage N.W.A. for å ikke ha den makten de tror de har, og for å være avhengige av hvite mennesker. Dette setter han i motsetning til ham selv som tjener penger, formodentlig uten hjelp av hvite mennesker, og dermed opparbeider seg makt alene samtidig som han opprettholder sin respekt.

Videre gjør det at «Killshot» er laget av én, og rettet mot en annen hvit rapper at sangen ikke inneholder ordet «nigga». Selv om dette i utgangspunktet er en nokså banal observasjon, bør vi heller ikke undervurdere dette valgets ringvirkninger. Her snakker jeg ikke om de potensielle, kontrafaktiske konsekvensene som hadde oppstått dersom Eminem hadde brukt ordet, men heller om hvor vanlig og fleksibelt ordet virker å være ellers i hiphopmusikk og diss tracks. I det forrige utdraget fra «No Vaseline» kan vi se at Ice Cube bruker «nigga» eller «niggas» tre ganger, og på ulike måter. Eminems valg blir derfor, uansett hvor selvfølgelig det er, et element som skiller musikken hans fra andre diss tracks og annen hiphop, for som Geoff Harkness konkluderer, er både bruken og utelatelsen av ordet med å danne grupperinger innad i hiphop.

¹⁴⁴ Eminem, "Killshot."

¹⁴⁵ Cube, "No Vaseline."

«In this sense, “nigga” is hip hop’s most powerful word, as a valuable status symbol and resource for those who are “allowed” to use it and a means of both dividing “authentic” rappers from fake and creating race-based distinctions between different groups of rappers.»¹⁴⁶

Dette betyr ikke at Eminem faktisk er en uekte rapper, eller at han blir undertrykt i hiphopmiljøet. Harkness sin konklusjon er derimot nyttig for å demonstrere at selv det at musikken ikke inneholder ordet «nigga», fortsatt vil være et valg av betydning, ettersom ordet er knyttet til ideer om autenticitet i hiphop.

«Killshot», og beefen sett i ett omhandler heller ikke rivalisering som følge av geografisk tilhørighet i noen viktig forstand. I refrenget på «Rap Devil» rapper MGK at de begge kommer fra «the Midwest», og bruker dette som et tegn på de to rappernes likhet. Den eneste fiendtligheten som oppstår sammen med benevning av geografisk tilhørighet er når Eminem rapper «Got more fans than you in your own city», og handler ikke om å være nedlatende mot en region, men heller om å være nedlatende mot MGK ved å sammenligne populariteten mellom de to rapperne på MGKs hjemmebane. Til tross for hvor fraværende dette temaet er i denne beefen er rivalisering på grunn av geografisk tilhørighet en langt større del av andre diss tracks. Det mest kjente eksempelet på dette er kanskje feiden mellom østkysten og vestkysten på 90-tallet. De relevante områdene er i dette tilfellet veldig store, men man kan også finne eksempler på beef mellom mindre områder som i «The Bridge Wars» hvor rappere fra Bronx og Queens kranglet om hva som var det korrekte opphavsstedet for hiphop. Disse to eksemplenes variasjon i størrelse på de relevante geografiske områdene vitner om hvor lett beef kan oppstå i hiphop. Det ser ikke ut til å være noen øvrig grense som regulerer hvor mange som kan være en del av en beef, og vi vet fra før at det kun trengs to personer. Når denne fleksibiliteten kombineres med et geografisk rivaloppgjør, blir veien til en beef ganske kort. Man kan potensielt lage videre fiendtligheter ved å bruke andre kjente temaer som religion og politikk. Det finnes klare religiøse strømninger innad i hiphop som for eksempel Nation of Islam, og politiske temaer har vi allerede diskutert. Flexibiliteten for innholdet i diss tracks viser oss her ikke bare hvor mye et diss track kan handle om, men også hvor lett det er å generere uenigheter.

Territorielle beef har som vi var inne på også en etablert historie i diss tracks som gjør en videreføring av geografisk tilhørighet som tema nærliggende for mange innad i hiphopmiljøet.

¹⁴⁶ Geoff Harkness, "Hip Hop Culture and America's Most Taboo Word," *Contexts* 7, no. 3 (2008): 41.

Grunnen til at akkurat territoriell konflikt er så viktig i hiphop kan være knyttet til autentisitetdiskursen innad i miljøet. Ettersom autentisitet i hiphop er knyttet til «keeping it real»-begrepet, som igjen handler om å formidle en sannhet om ens opphav,¹⁴⁷ er det ikke vanskelig å se hvorfor den geografiske delen av ens opphav vil være viktig. Byer, bydeler, regioner og postkoder er å finne overalt i hiphopmusikk, og dette er ofte fordi den aktuelle rapperen ønsker å representere det gitte området. Vi har allerede tatt med noen eksempler på diss tracks som omhandler geografiske områder, men ellers i hiphopmusikk kan vi se på album – og sangtitlene «Straight Outta Compton», «Brooklyn's Finest» og «8 Mile» som klare eksempler på rapartister som ønsker å formidle hvor de kommer fra.

Diss tracks rolle i hiphop

Med det som nå er en ganske god forståelse for «Killshots» posisjon i diss track-landskapet, har vi også fått en forståelse for hvordan større deler av det resterende bildet av diss tracks bør se ut. Likevel tror jeg det er nyttig å gå opp et nivå, og se hvordan vår generelle forståelse av diss tracks stemmer overens med det mer generelle hiphoplandskapet. Dette vil være det siste steget i å forstå diss tracks som subsjanger og musikkform.

Denne teksten begynte med å utforske det jeg har kalt «meanness», som er et spesielt, men viktig begrep for hiphopens historie og utvikling. Grunnen til at dette begrepet ble utprøvd var delvis for å gi et teoretisk rammeverk for forståelse av en side av hiphopmusikken, men også for å gi det samme rammeverket til utviklingen av diss tracks slik at vi både forstår låtformens idealer bedre, så vel som at vi kan forstå rollen diss tracks har i hiphopmusikk bedre.

«Meanness» gjør at vi kan se hvordan diss tracks er en del av hiphopmusikktradisjonen uten å kun være avhengig av en ren estetisk sammenligning for å bevise dette. Estetikken er selvfølgelig viktig i en forståelse, men gjennom «meanness» kan vi også se de kulturelle trådene som utgjør det større bildet. I likhet med de estetiske trekkene kan vi også se at behandlingen og bruken av «meanness» i diss tracks både vitner om at låtformen trekker imot hiphopens kjerne, og trekker i fra deler av den generelle hiphopmusikken. Det er altså kombinasjonen av disse likhetene og ulikhetene som gjør at vi til slutt får denne posisjoneringen i landskapet som vi er ute etter.

¹⁴⁷ Michael P. Jeffries, *Thug life : race, gender, and the meaning of hip-hop* (Chicago: University of Chicago Press, 2011), 117.

Hiphopmusikk er en såpass stor musikk sjanger i 2020 at variasjonen i uttrykk også blir ganske stor. Derfor vil vi også finne deler av hiphopmusikken som kanskje ikke nyttiggjør seg av «meanness» i det hele tatt, så vel som deler hvor «meanness» kun er et mindre viktig element. I intervjuene med Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash som vi nevnte tidligere i teksten, diskuterte de tre pionerne hvor viktig dansekonkurranser var i tidlig hiphop, og hvordan noen denne konkurransen kunne bli voldelig. Dette regnet jeg som å være en del av «meanness» da det vitnet om et overdrevent fokus på konkurranse og vold som løsning på konflikt. Vi må samtidig huske her at musikken likevel i stor grad kunne beskrives som festmusikk eller dansemusikk, og at disse delene av «meanness» som potensielt voldelige dansekonkurranser nok var en mindre del av uttrykket. Vi kan også huske Todd Boyds analyse av «People Everyday», hvor innholdet i musikken i stor grad virker å heller fokuserer på å behandle andre med respekt. Likevel inneholder sangen bruk av vold som løsning på konflikt.

«But he wouldn't stop and I ain't Ice Cube
But I had to take the brother out for being rude
And like I said before I was mad by then
It took three or four cops to pull me off him»¹⁴⁸

Som vi ser ved disse eksemplene er «meanness» en del av hiphop, men det virker mer som at graden og de ulike kombinasjonene av «meanness» blir en viktigere del i diss tracks. Det er også denne plassen «meanness» tar som gjør det mulig å posisjonere diss tracks kulturelt. Bruken av «meanness» vil kunne tiltrekke noen, og frastøte andre. Denne prosessen vil dermed skape et miljø innad i hiphop av personer som foretrekker måten «meanness» blir nyttiggjort i diss tracks, samtidig som at personer som foretrekker en annen bruk av «meanness» vil tiltrekkes andre subsjangere.

Grunnen til at bruken av «meanness» ser ut til å være mer utbredt i diss tracks er trolig låtformens natur. Ettersom diss tracks har som formål å gjøre verbale skade på en person eller en gruppe blir mange av elementene av «meanness», slik vi har sett i analysen, viktige redskaper for å gjennomføre dette overordnede målet. Her kan vi se hvordan bruken av «meanness» i diss tracks potensielt vil stå i motsetning til innholdet i for eksempel «People Everyday». Dette målet vedrørende verbal skade oppmuntrer også rapperne til å legge frem

¹⁴⁸ Arrested Development, "People Everyday," in *3 Years, 5 Months and 2 Days in the Life of...* (Chrysalis, EMI, 1992).

sin «meanness» på en slik måte at det ikke er noen tvil om hva målet med den gitte sangen er. Vi så i analysen at Eminem også brukte eksempler på «meanness» som er mindre direkte, men disse fungerer heller som et nytt lag med «meanness», enn som utydelig kommunikasjon. Disse nye lagene er mulige ettersom de opptrer i en allerede tydelig etablert kontekst. Det er ingen tvil om hva låten er, eller hvem den er rettet mot, da disse mindre direkte dissene enten blir gjort mellom eller samtidig som andre mer tydelige dissinger blir gjennomført. Når Eminem rapper: «Got the Diddy okay so you spent your whole day / Shootin' a video just to fuckin' dig your own grave» trenger vi ikke nødvendigvis å vite at MGK i musikkvideoen til «Rap Devil» poserer med en spade for å skjønne den overordnede «meanness» i innholdet til Eminem. Vi kan fortsatt forstå at Eminem mener at MGK har begått en grov feil ved å disse ham gjennom uttrykket om å grave sin egen grav. Den intertekstuelle forståelsen av spaden er derfor ikke nødvendig, men tilføyer likevel et nytt lag av «meanness».

Likevel kan vi finne eksempler på mindre tilgjengelige diss tracks, og i likhet med annen hiphopmusikk vil graden av intertekstualitet være en viktig del av dette. Ved disse tilfellene kan intertekstualiteten være så essensiell at en lytter uten de nødvendige forkunnskapene vil slite med å forstå innholdet. På overflaten ser dette ut til å være en likhet mellom generell rap og diss tracks, men ved nærmere beskuelse kan dette lignende utgangspunktet ha ulike resultater. Siden forståelse av det raptekstlige innholdet som formidles i diss tracks er så viktig for formens bruk, vil de potensielle konsekvensene av at lytteren ikke henger med være større. Andre deler av hiphopmusikk er ikke like avhengige av denne innholdsformidlingen på samme måte, og lytterne trenger derfor ikke lide like mye som følge av manglende raptekstlig forståelse. Dette vil muligens føre til en forskjell i de respektive sjangernes lyttebaser som følge av nødvendighet, hvor publikumet for diss tracks vil enten ha mer bakgrunnskunnskap, eller være mer villige til å forsøke å skaffe seg disse. En del av publikumet til diss tracks vil dog ikke være slik, og hører kanskje på sangene av andre grunner, for estetikken trenger ikke nødvendigvis å lide i diss tracks bare fordi innholdsformidling er sentralt. Likevel kan man ikke unnsnippe verdien av det raptekstlige innholdet, og det virker rimelig å anta at dette vil påvirke miljøet.

Selv om bruken av «meanness», og intertekstualitet kan være med å begrense lytterbasen i diss tracks, bør vi ikke glemme at interpersonlig drama og krangler har en egen evne til å styrke publisiteten rundt en sang. Som jeg nevnte ved starten av analysen slo «Killshot» rekord i antall avspillinger for det første døgnet sangen lå ute på Youtube. Hvilken plass sangen vil ha i Eminems diskografi vil kun fremtiden vise, men denne rekorden vitner uansett

om et øyeblikk med høy popularitet og interesse for et diss track. Noe av grunnen til sangens popularitet tror jeg vi kan tilskrive det generasjonelle aspektet, og hvordan dette aktualiserer sangen og gjør det mulig for flere lyttere å bli engasjert, men vi kommer heller ikke unna hvordan beef i seg selv selger. Dette er heller ikke ukjent i hiphopmiljøet, og er noe av grunnen til at en kan finne diskusjoner vedrørende den gitte beefen mellom to rappere er ekte eller ei. Tanken bak slike anklager er at musikkindustrien er klar over at beeper tiltrekker seg ekstra oppmerksomhet, og derfor konstruerer beeper for å selge mer musikk. Hvorvidt slike anklager er korrekte er ikke relevant for denne teksten, og er et spørsmål som heller bør utforskes videre av andre. Det viktigere poenget for denne teksten er derimot at beef er en vesentlig del av grunnlaget for et diss track, og at beef tiltrekker en viss oppmerksomhet. Diss tracks vil derfor alltid være farget av dette på en eller annen måte, og være en uunngåelig faktor som gir låtformen en spesiell rolle i det større hiphopmusikklandskapet. Denne spesielle rollen kommer av kombinasjonen av tilgjengeligheter innad i ett og samme stykke musikk, hvor musikken både virker å potensielt være veldig tilgjengelig og veldig utilgjengelig, men på bakgrunn av ulike faktorer.

Diss tracks har i hiphopmusikk også den noe spesielle rollen som musikalsk slagmark. En slik rolle virker i en populærmusikalsk sammenheng å være ganske særegent for sjangeren, og er igjen i tråd med verdien av konkurranse i hiphoptradisjonen. Likevel bør vi ikke her begrense vår forståelse av diss tracks sin eksistens til å kunne forklares av konkurranse alene. Dersom en slik forklaring var gyldig ville det for eksempel vært mulig å konkurrere på andre premisser som salgstall alene, og ikke nødvendigvis tilegne hele sanger til å gjøre verbal skade på én person eller gruppe. Slagmarkmetaforen inneholder med andre ord også andre elementer av «meanness» som gjør vår forståelse mer nyansert. Observasjonen er dog nyttig for sammenligning med andre populærmusikalske uttrykk, da vi raskt legger merke til hvor unik en slik rolle er. Dette forteller oss noe om hiphopmusikk generelt (at hiphop evner å huse en slik tradisjon), om diss tracks egennatur, men mest av alt om rollen diss tracks får innad i hiphopmusikk som følge av de to foregående innsiktene. Diss tracks blir arenaen i hiphopmusikk hvor interpersonlig konkurranse og konflikt ikke bare er tolerert, men også sett opp til og forventet. Her blir utøvelsen av «meanness» formalisert gjennom låtformens estetiske og kulturelle trekk over mange sanger, og denne prosessen gjør diss tracks til det særegne fenomenet det er.

Diss tracks har også interessant nok krysset over fra å være en arena for konkurranse blant etablerte rappere, til å bli en lignende arena for online-personligheter. Mer spesifikt ser det ut

til at Youtubere mot slutten av det forrige tiåret begynte å lage hiphopmusikk og diss tracks, og Jake Paul nådde i 2017 nummer to på iTunes med låten «It's Everyday Bro».¹⁴⁹ Dette fenomenet ser med andre ord ut til å være en ganske nylig utvikling, og når man også tar med i betraktningen at artistene kommer fra et helt annet medium vil det være vanskelig å si hva disse diss trackene har å si for låtformen generelt. Jeg har i mitt arbeid valgt å fokusere på diss track-tradisjonen slik den har utviklet seg fra innenfra hiphopkulturen, og denne begrensingen gjør det vanskelig for meg å her forsøke å forstå utvekslingen av diss tracks mellom Youtube-personligheter. Noen av adaptasjonene og appropriasjonene som forekommer virker å være ganske åpenbare, men for å få en mer helhetlig forståelse bør man også først være kjent med de underliggende verdiene i musikken. Hvis man ikke er kjent med disse risikerer man å få et feilaktig inntrykk av musikken, og jeg har derfor valgt å heller holde mitt arbeid til diss tracks som utveksles mellom allerede etablerte medlemmer av hiphopmiljøet.

En videre undersøkelse av fenomenet ville likevel vært veldig nyttig, da man kunne forsøkt å finne ut hvorvidt det er samsvar mellom verdiene som underligger den diss track-tradisjonen jeg har arbeidet med, og dette nyere online-fenomenet. Her ville det også vært interessant å se om mediet og plattformen (video, og Youtube) har noe å si for lytterbasen. Er Youtube som plattform på en eller annen måte spesielt godt egnet for diss tracks, og er dette noe av grunnen til at «Killshot» gjorde det nettopp så godt på Youtube? Hvorvidt lyttere av «Killshot» også lytter til Jake Pauls diss tracks blir også et relevant spørsmål, og finnes det eksempler på rapbeef mellom etablerte rappere og Youtubere hvor man kan se om de formodentlig ulike verdigrunnlagene må forhandle med hverandre? Videre virker det for meg som at kommentarfunksjonen på Youtube spiller en interessant rolle. Etersom hver videos kommentarer kun er tilgjengelige for den spesifikke videoen vil fort kommentarenes innhold handle om den relevante videoen, og dermed føre til at hver video fungerer som en slags overskrift for den påfølgende diskursen i kommentarfeltet. Derfor er det vanlig å se kommentarer på videoer av diss tracks som vurderer den aktuelle sangens kvalitet, hvor godt den måler seg mot andre sanger i beefen og hvem av de involverte partene som vinner. Denne diskursive prosessen er interessant for oss ettersom det kan se ut som at den mimer den demokratiske avstemningen vi tidligere har nevnt fra rapbattles. Prosessen er åpenbart ikke den samme ettersom arenaen er endret fra en scene med publikum til et virtuelt videoforamt med kommentarer, men det demokratiske elementet ser ut til å fortsatt være åpenlyst. Denne

¹⁴⁹ Alex Williams, "How Jake Paul Set the Internet Ablaze," (The New York Times, 2017).
<https://www.nytimes.com/2017/09/08/fashion/jake-paul-team-10-youtube.html>.

gjenoppdagelsen av avstemningen er ganske interessant ettersom den virker å underbygge Perrys påstander om at det demokratiske elementet er sentralt i hiphop, og viser oss hvor tett knyttet battlerap og diss tracks er. Kommentarfunksjonen er også interessant ettersom den oppfordrer til en diskusjon, og ikke bare en avstemning ved å juble eller ikke. Dette momentet, i kombinasjonen med at de to artistene ikke må svare hverandre umiddelbart gjør at publikumet også kan tenke lengre og nøyere gjennom hvilke elementer av musikken de setter pris på og ikke. De kan også diskutere disse med, og ha en påvirkningskraft på hverandre. På denne måten kan man kanskje påstå at de demokratiske og interaktive elementene i diss tracks akselereres på grunn av de teknologiske mulighetene som ligger i Youtube som plattform.

Likheter

Etter alle disse innsiktene om hva som skiller «Killshot» fra andre diss tracks, og diss tracks fra annen hiphop, kan en få et inntrykk av at avstanden mellom dem er stor. En slik konklusjon vil dog etter min mening være feilaktig, så jeg vil til slutt forsøke å vise hvor godt innenfor sjangeren «Killshot» er, og hvor tydelig diss-tracks er en del av hiphopmusikken. «Killshot» er et tydelig diss track fordi det først og fremst oppfyller de tre kravene jeg har diskutert tidligere, og har som overordnet mål å gjøre verbal skade på en person eller en gruppe. Sangen består i veldig liten grad av tekstlig innhold som ikke fungerer som verbale angrep på Machine Gun Kelly, og disse angrepene ser for det meste ut til å bestå av tematikk og taktikk som andre diss tracks nyttiggjør seg av. Diss-appropriasjonen i musikken er ikke bare et eksempel på sjangerspesifikke trekk, men henviser oss også tilbake til «Rap Devil», som igjen viser oss at «Killshot» er en del av en større rapbeef, hvor «Killshot» i stor grad fungerer som et motsvar. Temaene for sangene virker også å være vanlige. Hvem den beste rapperen er, hvem som selger flest plater, hvem som mest respekt blant andre rappere og det større hiphopmiljøet og hvem sin estetikk som er den beste og mest originale er alle vanlige temaer i en rapbeef.

For diss tracks sin del kan det være viktig å huske alle de fundamentale estetiske likhetene musikken deler med annen hiphopmusikk. Musikken består som regel av beats og rapping, og med unntak av det tekstlige innholdet er det vanskelig å finne noen trekk som skiller låtformen fra resten av hiphopmusikken. Rappingen spesifikt, gjør at det er lett å se relasjonen mellom diss tracks og hiphop. Artistene som utøver og lager diss tracks kommer også i stor

grad fra hiphopmiljøet, og det er derfor også grunn til å tro at en del av lytterne også gjør det. Flere av de låtformspekifikk stiltrekkene som vi har identifisert som diss-appropriasjon og punchline-diss kommer også fra etablerte fenomener i rap, hvor appropriasjonen og punchline-effekten har blitt gjort låtformspekifikk ved modifikasjon. Vi har også observert hvordan «meanness» er en del av både hiphop og diss tracks, og at den eventuelle variasjonen oppstår som følge av graden av bruken i musikken. Røttene til diss tracks stammer tydelig fra tidlig hiphop, og kan i etter tid bli sett på som en videreutvikling av battlerap. Dermed kan vi også se en tydelig historisk forbindelse mellom hiphop diss tracks. Det burde med andre ord herske liten tvil over hvorvidt diss tracks er en del av hiphopmusikk.

Som konklusjon kan vi se at både «Killshot» og diss tracks passer godt inn i deres respektive kategorier. Jeg har så langt ikke funnet noen områder hvor avvikene fra gjennomsnittlige diss tracks eller rapmusikk er så store eller strider mot fundamentale prinsipper så sterkt at de bør sees på som å være utenfor kategoriene. Likevel har denne teksten funnet, og utforsket, variasjon i uttrykkene. Denne variasjonen er også det som gjør det mulig å få et bilde av sangens rolle i diss tracks, og diss tracks rolle i hiphop. «Killshot» er helt klart et diss track, men inneholder også klare tendenser. Sangens rolle som et motsvar er ganske tydelig, og dette i kombinasjon med unnlåtelsen av avslørings-diss preger det raptekstlige innholdet, og dermed sangens posisjon. Disse elementene gjør altså ikke «Killshot» til noe mer eller mindre tydelig diss track, men gjør den mer lik noen diss tracks enn andre. Diss tracks posisjon i hiphoplandskapet kommer av variasjonen i innholdet relativt til annen hiphopmusikk. Dette betyr ikke at diss tracks er mer varierte i innhold, men at alle diss tracks deler den samme variasjonen i raptekstlig innhold fra annen hiphopmusikk. Innholdet har et klart formål om å gjøre verbal skade, og dette i kombinasjonen med at deltagerne begge er rappere, gjør at diss tracks fungerer som en slagmark innad i hiphopmusikk hvor en kan konkurrere med bruk av «meanness». Annen hiphop kan også inneholde «meanness», men måten den utøves på i diss tracks har en etablert kanon hvor rappere konkurrerer med hverandre.

Avslutning

I denne teksten har jeg forsøkt å rette et søkelys mot diss tracks. Med dette har jeg ønsket å finne ut hva låtformen er, og for å oppnå dette har jeg tilnærmet meg temaet med hjelp av en estetisk rettet musikkanalyse og en teoretisk forståelse av relevant hiphoplitteratur. Denne kombinasjonen er nyttig for å kunne knytte de relevante estetiske trekkene i diss tracks til en større hiphoptradisjon. Forståelsen for denne tradisjonen kommer fra litteraturen, og de sosiale aspektene ved den gjør det mulig å danne et bilde av verdier i hiphop, som videre tillater oss å se de estetiske valgene som blir tatt i musikken i lys av hva artistene og miljøet generelt verdsetter.

Dette narrativet om hiphopens verdier har jeg kalt «meanness». Med begrepet har jeg forsøkt å belyse en side av hiphopens væremåte og historie som jeg mener er relevant for hiphopdiskursen, og som også gir en etterlengtet forklaring for fremveksten av diss tracks. Komponentene av «meanness» er tilstedeværelsen av konkurranse basert på verbale evner («the black oral tradition»), maskulinitet og inklusjon/eksklusjon basert på «hipness» og autentisitetsoppfattelse. Disse teoretiske komponentene er allerede etablerte temaer i litteraturen, og mitt arbeid med dette handler derfor mer om å kombinere disse på gode måter, og dermed ende opp med nye innsikter vedrørende verdier og praksiser som er relevante for det videre analytiske arbeidet.

I musikkanalysen har jeg vært ute etter å finne ut hva som gjør et diss track til den låtformen det er, og på grunn av låtformens natur har jeg valgt å fokusere det meste av analysen inn mot raptekster. Ettersom diss tracks har som overordnet formål å gjøre verbal skade på motparten vil en analyse av det raptekstlige innholdet være nærliggende. For å finne de musikalske øyeblikkene i musikken som tjener dette formålet, har jeg utprøvd det jeg har valgt å kalle en «meanness»-konvergens, i tillegg til å forsøke en slags grov inndeling av innholdet, kalt innholdsdifferensiering, i dissene for å håpe å finne variasjon og trender i innhold. Målet med «meanness»-konvergens var å kunne identifisere disse musikalske øyeblikkene hvor faktorer som er av høy verdi i hiphopmusikk, så vel som overlappende tematikk for de aktuelle dissene konvergerer. I disse konvergenspunktene har jeg funnet det jeg mener er det viktigste innholdet i sangen, og som man kan kalle hovedbudskaper. Med denne nye informasjonen om hovedbudskapene i sangen kan man begynne et kartleggingsarbeid hvor man stiller disse funnene opp mot andre funn fra analyser av andre diss tracks. Derfor har mitt arbeid også inkludert mange eksempler fra både andre diss tracks, og annen hiphopmusikk, i håp om å gi

mine funn en slags gyldighet. Ettersom min analyse kun omhandler én sang, vil en slik supplering være nyttig for å være sikker på at man ikke trekker feilaktige konklusjoner basert på manglende data. En slik type analyse hvor man håper å trekke generaliserbare slutninger basert på ett forskningsobjekt står også i fare for å potensielt utelate nødvendige observasjoner og innsikter som ville vært aktuelle ved analyse av andre objekter i samme kategori. Derfor inneholder også denne teksten en del hvor jeg sammenligner sangen med andre diss tracks for å kompensere for eventuelle utelatelse av nyttig informasjon.

I analysen har jeg også forsøkt å identifisere musikalske trekk som er spesifikke for låtformen, da disse til slutt vil hjelpe oss med å forstå diss tracks korrekte posisjonering i et større hiphoplandskap. Blant disse funnene er taktikken som jeg har valgt å kalle diss-appropriasjon. Diss-appropriasjon er en taktikk som innebærer at en rapper approprierer en diss som tidligere er rettet mot ham/henne, modifierer dissens, og retter den tilbake mot dens opprinnelige avsender. Taktikken er nyttig for å demonstrere overlegene verbale evner, som igjen er en av komponentene i «meanness». Et annet funn er punchline-diss, som kombinerer punchline-strukturene som allerede finnes i annen hiphopmusikk med diss fra diss tracks. Ved disse tilfellene brukes gjerne et enderimsmønster som en punchline for en humoristisk, nedlatende ytring slik at lyttere formodentlig vil le av personen som punchline-dissen er rettet mot. I analysen ble også bruken av homofobi som en stedfortreder for noe negativt i en sammenligning også et viktig element. Disse sammenligningene kan vi forstå som angrep på den andre rapperens maskulinitet, gjennom anklager om hva vedkommende er villig til å gjøre for å oppnå noe. Homofili er på grunn av hypermaskuliniteten i kulturen sett ned på, og denne verdien tillater rappere å bruke homofili som stedfortreder for noe negativt. Vi har også sett hvordan Eminem bruker endringer i flow, rimmønstre og rimstrukturer for å vektlegge og trekke fram musikalske øyeblikk. Rimmønstre ser også ut til å ha den egenskap å binde sammen deler med ulikt innhold

Mer generelle observasjoner fra analysen viser oss også hvor vanlige angrep mot MGKs verbale evner og maskulinitet er i «Killshot», noe som både er i tråd med komponentene i «meanness» og Eminems hiphopverdier. Videre handler både «Killshot», og beefen mellom de to relativt mye om en slags forhandling av de to rappernes makt og status innad i hiphopmiljøet. Her kan vi observere hvordan Eminem skyver fra seg sammenligning og likheter mellom de to som MGK foreslår. Samtidig forsøker også MGK å argumentere for at de to ikke er helt like, og at ham selv ville handlet annerledes dersom maktforholdet hadde vært snudd på hodet. Dette elementet gjør også beefen mellom de to mer interessant, da

Eminem konstant må konfrontere det faktum at å vie MGK oppmerksomhet, på en måte er å gi ham det han vil ha. Måten jeg tror Eminem forsøker å håndtere sammenligningene på er utover å påstå at ham selv er en bedre rapper, å prøve å plassere i Machine Gun Kelly i det han mener er uønsket gruppe i hiphopmusikk. Eminem gjør dette ved å til en viss grad feilrepresentere og angripe MGKs estetiske valg. Her anklager Eminem ham for å mumle, og knytter dermed musikken til MGK til annen «mumble rap». Denne estetiske lenken som Eminem oppretter, skaper også et generasjonelt skille mellom om ham selv og MGK, og gjør det mulig å posisjonere Eminem som representant for «old school» hiphopmusikk, og MGK som en representant for «new school» hiphopmusikk. Jeg tror også at dette kan ha aktualisert beefen, og kan ha hatt en påvirkning på hvor populær sangen var.

En sammenligning av «Killshot» med andre diss tracks viser at likhetene er mange, men også at Eminem ikke bruker mange avslørings-diss. Avslørings-diss er vanlig kost i mange andre diss tracks, og utelatelsen av taktikken vitner om at dette er et område som Eminem enten ikke verdsetter, eller at Machine Gun Kelly ikke har nevneverdige hemmeligheter som kan avsløres. Geografisk rivalisering er heller ikke uvanlig i andre diss tracks, men er fraværende i «Killshot». Den viktigste utelatelsen er likevel kanskje rase som tema. Rase er en stor del av andre diss tracks, og hiphopmusikk generelt, og det at beefen utelater dette påvirker tematikken og potensielt bruken av troper ganske mye. Det er også mulig å argumentere for at Eminem anklager MGK for å være ufølsom på dette området ved at han har appropriert «incomprehensibility» gjennom mumlingen, men dette argumentet er ikke overbevisende for meg. En slik utelatelse av rase er uansett forventet i en beef mellom to hvite rappere, men selv om en utelatelse ikke gjør beefen mer eller mindre gyldig, blir innholdet fortsatt noe annerledes.

Grunnen til at jeg ønsket å finne ut hvor «Killshot» skiller seg fra andre diss tracks var at jeg med kunnskapen om både hva som gjør sangen til et diss tracks, og hvilke elementer av andre diss tracks som ikke er der ville få et mer helhetlig bilde av diss tracks. Dette resulterende bilde kunne jeg så bruke til å etterforske diss tracks sin rolle i det større hiphoplandskapet, da dette ville gi meg et mer ferdig bilde på *hva* et diss track er. Her fant jeg noen variasjon i graden av «meanness» som rapperne bruker, i form av at en større grad av variasjon i «meanness» er naturlig å finne i annen hiphopmusikk som ikke forsøker å gjøre verbal skade på andre. Dette betyr at annen hiphopmusikk også kan inneholde like mye «meanness» som diss tracks, men at den også kan inneholde langt mindre «meanness». De klareste skillene finner vi likevel i de estetiske forskjellene, hvor innholdet i diss tracks alltid vil være diktert

av det overordnede målet om å gjøre verbal skade på en annen person eller gruppe. Denne regelen tillater derfor ikke like mye variasjon i det raptekstlige innholdet som annen hiphopmusikk vil kunne gjøre. Disse estetiske forskjellene inkluderer også de låtformspekifikke taktikkene for diss tracks som punchline-diss, avslørings-diss og diss-appropriasjon, som vi igjen kan se har deres opphav fra annen hiphopmusikk.

Med hele denne teksten i betraktning kan vi si at diss tracks er en låtform innad i hiphopmusikken som har sitt historiske opphav fra battlerap. I diss tracks ønsker en rapper å gjøre verbale skade på en annen person eller gruppe, og hele sangen er tilegnet dette overordnende målet. For å gjennomføre dette bruker rappere diss (fra disrespect) som er nedlatende ytringer, og er basert på ulike temaer. Temaene oppstår som følge av verdiene som underbygger musikken, kalt «meanness», og låtformen fungerer som en arena for konkurranse innad i hiphopmusikk, hvor rapperne konkurrerer om å nyttiggjøre seg av «meanness» på den beste måten. Over tid har også rappere utviklet tydelige, raptekstlige taktikker som er spesifikke for låtformen, og som muliggjør en estetisk dybde og fleksibilitet.

- 2Pac. "Hit 'Em Up." In *How Do U Want It*, Death Row, Interscope, 1996.
- 50 Years of Rolling Stone: The Music, Politics and People That Shaped Our Culture. Edited by Jodi Peckman & Joe Levy. New York: Abrams, 2017.
- Adam de, Paor-Evans. "The Intertextuality and Translations of Fine Art and Class in Hip-Hop Culture." *Arts* 7, no. 4 (2018): 80.
- Alim, H. Samy. "On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs." *Journal of English Linguistics* 31, no. 1 (2003): 60-84.
- Banes, Sally. "Breaking." In *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman & Mark Anthony Neal, 13, 2012.
- Bastard, Ol' Dirty. "Got Your Money." In *Nigga please*, Elektra Records, 1999.
- Berry, Michael. *Listening to Rap : An Introduction*. New York ;,London: Routledge, 2018.
- Boyd, Todd. "Check Yo Self before You Wreck Yo Self: The Death of Politics in Rap Music and Popular Culture." In *That's the Joint!: The Hip Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman & Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2012.
- Burns, Lori, and Alyssa Woods. "Rap Gods and Monsters: Words, Music, and Images in the Hip-Hop Intertexts of Eminem, Jay-Z, and Kanye West." In *The Pop Palimpsest : Intertextuality in Recorded Popular Music*, edited by Serge Lacasse Lori Burns. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- Cea, Max. "What We Learned from Tekashi 6ix9ine's Court Testimony This Week." (20.09 2019). <https://www.gq.com/story/what-we-learned-from-tekashi-6ix9ines-court-testimony-this-week>.
- Clan, Wu-Tang. "Da Mystery of Chessboxin'." In *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*, Loud, 1993.
- Connor, Martin E. *The Musical Artistry of Rap*. 2018.
- "Cottonelle Slogans List." 2020, <https://www.sloganlist.com/apparel-slogans/Cottonelle-slogans.html>.
- Cube, Ice. "No Vaseline." In *Death Certificate*, Priority Records, 1991.
- Daniels, Matt. "The Language of Hip Hop." (September 2017). <https://pudding.cool/2017/09/hip-hop-words/>.
- Development, Arrested. "People Everyday." In *3 Years, 5 Months and 2 Days in the Life of...* Chrysalis, EMI, 1992.
- Dictionary, The Merriam-Webster.com. "Ass-Kissing." (2020). <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ass-kissing>.
- . 2020.
- Djuvik, Marita B. "Welcome to the Candy Shop! Conflicting Representations of Black Masculinity." *Popular music* 33, no. 02 (2014): 209-24.
- Drake, Noah Shebib, Navraj Goraya, Jahmar Carter. "Back to Back." In *Back to Back*, Cash Money, Young Money, 2015.
- Eminem. "Killshot." Shady, Aftermath, Interscope, 2018.
- . *Not Alike (Feat. Royce Da 5'9)*. <https://www.eminem.com/music/kamikaze/not-alike-feat-royce-da-59>: Shady Records, 2018.
- . "Stan." In *The Marshall Mathers LP*, Aftermath, Interscope, 2000.
- George, Nelson. "Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth." In *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, edited by Murray forman & Mark Anthony Neal, 45-49, 2012.
- Goldberg, D. A. M. "Beats, Rhymes, and Life in the Ocean of Sound: An Object-Oriented Methodology for Encountering Rap Music." *Biography - An Interdisciplinary Quarterly* 41, no. 3 (2018): 587-606. <https://doi.org/10.1353/bio.2018.0060>.
- Harkness, Geoff. "Hip Hop Culture and America's Most Taboo Word." *Contexts* 7, no. 3 (2008).
- Helligar, Jeremy. "Eminem and the F-Word: Why Does Rap Still Tolerate Homophobia?". (2018). Accessed 26.02.20.
- "Shade 45 Eminem's Hip-Hop Channel XI ", <https://www.siriusxm.com/shade45>.
- Jay-Z. "Takeover." In *The Blueprint*, Def Jam, Roc-A-Fella, 2001.
- . "U Don't Know." In *The Blueprint*, Def Jam, Roc-A-Fella, 2001.

- Jeffries, Michael P. *Thug Life : Race, Gender, and the Meaning of Hip-Hop*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Kaur, Harmeet. "Kanye West Just Said 400 Years of Slavery Was a Choice." (01.05 2018). <https://edition.cnn.com/2018/05/01/entertainment/kanye-west-slavery-choice-trnd/index.html>.
- Kelly, Machine Gun. "Rap Devil." In *Binge*, Bad Boy, Interscope, 2018.
- Ma, Remy. "Shether." Empire, 2017.
- machinegunkelly. 2018. https://www.instagram.com/p/BnJ7lp4nkVM/?utm_source=ig_embed&utm_campaign=embed_video_watch_again.
- Meek Mill, Omelly. "War Pain." In *4/4 part 2*, Dream Chasers Records, 2016.
- Mill, Meek. "Kendrick You Next." In *Unreleased Killadelphia MUzik*, 2014.
- Monson, Ingrid T. "The Problem with White Hipness: Race, Gender, and Cultural Conceptions in Jazz Historical Discourse ". *Journal of the American Musicological Society* 48 (1995): 396-422.
- . *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago Studies in Ethnomusicology. 2 ed. ed.: United States: University Of Chicago Press, 1997.
- Nas. "Ether." In *Stillmatic*, Ill Will, Columbia, 2001.
- Pate, Alex D. *In the Heart of the Beat: The Poetry of Rap*. African American Cultural Theory and Heritage. 0. United States: Scarecrow Press, 2009.
- Pedrosa, Marina. "Eminem's 'Killshot' Has the Biggest Youtube Debut for a Hip-Hop Video Ever." *Billboard*. (18.09 2018). <https://www.billboard.com/articles/columns/chart-beat/8475838/eminem-killshot-biggest-youtube-hip-hop-debut>.
- Perry, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Reporter, Entertainment. "Watch: Snoop Dogg Reacts to Kanye West's 'Slavery Was a Choice' Comment." (07.05 2018). <https://www.iol.co.za/entertainment/celebrity-news/international/watch-snoop-dogg-reacts-to-kanye-wests-slavery-was-a-choice-comment-14819521>.
- Robertson, Iyana. "Machine Gun Kelly Says His 2012 Tweet About Eminem's Daughter Still Affects His Career." (19.10 2015). <https://www.vibe.com/2015/10/machine-gun-kelly-tweet-eminem-daughter-blackballed>.
- Ruud, Even. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforl., 2016.
- Schloss, Joseph Glenn, and Jeff Chang. *Making Beats : The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2014.
- Shusterman, Richard. "Challenging Conventions in the Fine Art of Rap." In *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*, edited by Murray Forman & Mark Anthony Neal. New York: Routledge, 2012.
- Skei, Hans H. "Enjambement." In *Store norske leksikon*, 2018. <https://snl.no/enjambement>.
- Smalls, Biggie. "Ready to Die." In *Ready to Die*, Bad Boy, Arista, 1994.
- . "Warning." In *Ready to Die*, Bad Boy, Arista, 1994.
- Stein, Leonard. "Jewish Flow: Performing Identity in Hip-Hop Music." *Studies in American Jewish Literature* 38, no. 2 (2019): 119.
- Strachan, Maxwell. "The Definitive History of 'George Bush Doesn't Care About Black People': The Story Behind Kanye West's Most Famous Remarks." (28.08. 2015). https://www.huffpost.com/entry/kanye-west-george-bush-black-people-n-55d67c12e4b020c386de2f5e?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAHSOJhrHy2o0VHIBfmWFCegqEHONNeI4IUttFxlUdg2VrGnx-Jw1Xga5_Pet-uLQwkLZAyfwT_2Qr4BMKxDkDDvOuD8NcU2Ld9y4g5C4EBcxbao1Kkx8RuwSUzVX79BOHFSVxsfGRVbGfPyawIFAjHFHeuBviNRpYDStEPzmsInq.
- Tech N9ne, Machine Gun Kelly, Y2. "No Reason (the Mosh Pit Song)." In *Planet*, Strange Music, 2018.

- Thompson, Paul. "So, Uh, What Happens to Tekashi 6ix9ine Now?". (2019).
<https://www.vulture.com/2019/10/tekashi-69-snitching-explained-what-happens-next.html>.
- Tjora, Aksel Hagen. *Kvalitative Forskningsmetoder I Praksis*. 3. utg. ed. Oslo: Gyldendal akademisk, 2017.
- Wayne, Kanye West & Lil. "Barry Bonds." In *Graduation*, Def Jam Records, Roc-A-Fella Records, 2007.
- Williams, Alex. "How Jake Paul Set the Internet Ablaze." The New York Times, 2017.
<https://www.nytimes.com/2017/09/08/fashion/jake-paul-team-10-youtube.html>.

