

Norskdidaktikk

Masteroppgave

Alexander Øverås Karlsen

Selvfremstillingsstrategier i fire norske raptekster

Raptekstens relevans i et moderne norskfag

Trondheim, mai 2015



Høgskolen i Sør-Trøndelag
Avdeling for lærer- og tolkeutdanning

Masteroppgave Øverås Karlsen

Alexander Øverås Karlsen

Selvfrestillingstrategier i fire norske raptekster

Raptekstens relevans i et moderne norskfag

Self-Representation Strategies in Four Norwegian Rap Lyrics

The Relevance of the Rap Lyric in Norwegian as a Modern School Subject.

Masteroppgave, Norskdidaktikk
Trondheim, mai 2015

Veileder:	Anders Skare Malvik
-----------	---------------------

Høgskolen i Sør-Trøndelag
ALT
Biblioteket
7004 Trondheim

Høgskolen i Sør-Trøndelag
Avdeling for lærer- og tolkeutdanning

Høgskolen har intet ansvar for synspunkter eller innhold i oppgaven.
Framstillingen står utelukkende for studentens regning og ansvar.

Forord

Når jeg nå endelig er i mål med masteroppgaven er det en rekke personer jeg ønsker å takke. Først og fremst min veileder Anders Skare Malvik. Samtalene med ham hvor jeg har fått konstruktive tilbakemeldinger og viktige litteraturtips har vært av uvurderlig verdi. Medstudenter og andre forelesere har også vært til hjelp og inspirasjon, spesielt vil jeg nevne Mari-Ann Igland som sterkt oppfordret meg til å skrive en masteroppgave med raptekster som utgangspunkt. Ellers vil jeg takke de som har vært så greie å dele hele eller deler av tekstene sine med meg: Jon-Are, Mats, Richard, Stian og Andy. Takk til Vegard for å gi meg sjansen til å skrive om rapmusikk på jevnlig basis, og til Even for inspirerende samtaler. Takk til Poppa og Jørgen for utgivelsen av *Nord og Ned* i 2000, den tidligste katalysatoren for min interesse for emnet jeg nå har skrevet masteroppgave om.

Det er imidlertid min familie jeg skylder den største takken. Min forlovede Kine har tatt tak på hjemmebane i en hektisk hverdag hvor våre to små tvillingjenter krever sitt, og har kommet med støttende ord når det har vært slitsomt. Du har utvilsomt din del av æren for at denne oppgaven ser dagens lys.

Dedisert til Emma og Astrid

Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING	3
1.1	BAKGRUNN OG TILNÆRMING	3
1.1.1	<i>Akademia og populærkulturen omfavner norsk rap</i>	3
1.1.2	<i>Legitimering av rap i skolen: læreplan og læreverk</i>	5
1.2	PROBLEMSTILLING	9
1.3	OPPBYGNING	10
2	OM HIP HOP OG RAP: HISTORIKK OG FORSKNING	11
2.1	ET HISTORISK BLIKK PÅ HIP HOP OG RAP I USA OG NORGE	11
2.2	FORSKNING PÅ HIP HOP-KULTUR OG RAPMUSIKK	12
3	TEORI OG METODE	15
3.1	TEORETISKE BETRAKTNINGER.....	15
3.1.1	<i>Hermeneutikk</i>	15
3.1.2	<i>Selvfremsstilling</i>	16
3.1.3	<i>Rapperens selvfremsstilling</i>	19
3.1.4	<i>En retorisk innfallsvinkel</i>	20
3.1.5	<i>Selvfremsstillingsstrategien parodi</i>	22
3.2	METODISKE BETRAKTNINGER.....	24
3.2.1	<i>Transkripsjon av tekster</i>	24
3.2.2	<i>Tekstutvalg</i>	27
4	ANALYSE AV FIRE NORSKSPRÅKLIGE RAPTEKSTER	29
4.1	KLISH – «NAPOLEON (RMX)» MED MATS DAWG, OTER & PUMBA.....	30
4.1.1	<i>Klish</i>	31
4.1.2	<i>Oter</i>	33
4.1.3	<i>Mats Dawg</i>	35
4.1.4	<i>Pumba</i>	37
4.1.5	<i>Selvfremsstillingsstrategier i Napoleon (rmx): fire varianter</i>	39
4.2	SHITRICH – «KVSTLOSS»	40
4.2.1	<i>«Det heslige» jeg-et</i>	47
4.3	ONKLP & DE FJERNE SLEKTNINGENE – «STYGGEN PÅ RYGGEN»	48
4.3.1	<i>Et bekjennende jeg</i>	53
4.4	STORE P - «VIKJE VÆRE I DIN VERDEN»	54
4.4.1	<i>Store Ps naivisme og hedonisme</i>	57
5	FRA ANALYSER TIL NORSKFAGET – OM POPULÆRKULTURENS ROLLE I KLASSEROMMET OG RAPTEKSTENS RELEVANS	60
5.1	ANVENDELSE AV POPULÆRKULTUR I NORSK SKOLE OG NORSKFAGET	60
5.2	ER RAPTEKSTENS SPRÅKLIGE STIL «PASSENDE» I KLASSEROMMET?	63
	REFERANSELISTE	65
	VEDLEGG (TRANSKRIPSJON AV DE FIRE TEKSTENE)	69

1 Innledning

Denne masteroppgaven tar utgangspunkt i en populærkultur som i aller høyeste grad er tilstedeværende i norske ungdomskretser. Hip hop-kulturen, som har sin opprinnelse i USA, har historisk vært å regne som en subkultur bestående av fire elementer: rapping, DJ-ing, breakdance og graffiti. Oppgavens anliggende er konsentrert omkring fenomenet rap, en musikkform som går ut på at artisten (rapperen) prater og synger tekster til en produsert instrumental. Masteroppgaven ser på et utvalg norske rappers tekster, og undersøker selvframstillingsstrategier i disse. Jeg ønsker å diskutere raptekstens didaktiske relevans i norskfaget, og anskueliggjøre et moderne syn på denne typen alternative tekster.

1.1 Bakgrunn og tilnærming

Mitt valg om å skrive en masteroppgave med dette som emne springer ut av en personlig interesse for rapmusikk. Jeg har aldri vært spesielt tiltrukket av hip hop-kultur generelt, hverken dansing eller graffiti har vært blant mine interesseområder, men rap og dens iboende lyriske aspekt har vært en del av min hverdag så lenge jeg har hørt på musikk. I de senere årene har jeg gjennom mitt virke som frilanser hos *Adresseavisen* også fått erfaring med å skrive om rap. Slik har også interessen for å skrive akademiske tekster om temaet blitt større, og denne personlige motivasjonen har kulminert i følgende oppgave.

1.1.1 Akademia og populærkulturen omfavner norsk rap

Enda viktigere enn min personlige motivasjon er imidlertid hip hop-kulturens inntog i populærkulturen, hvilket gjør at den nærmest tvinger seg frem som et didaktisk forskningsobjekt. Ovenfor beskrev jeg hip hop-kulturen som en subkultur, historisk sett. Det er en uttalelse det er vanskelig å være uenig i, men samtidig vil mange si at den i 2015 er mainstream og en helt naturlig del av samfunnet. *Store norske leksikon* beskriver subkultur som en «delkultur, kulturform som er en avart av en annen og videre utbredt kultur» (snl.no,

2015), og faktum er at en i dag vanskelig ser for seg hva hip hop eventuelt skulle være en avart av. Den er heller sin egen kultur med eget språk og egen kleskodeks, den tar plass som en selvsagt og stueren del av populærkulturen. De gammeldagse stereotypiene som beskriver hettekleddede «hiphoppere» som gangstere/kriminelle er borte, og samtidig har en oppfatning av graffiti som kunst, og ikke bare miljøforsøpling, vokst frem (Blair, 2004, s. 497).

Bergensrapperen Lars Vaular oppnådde den kanskje største anerkjennelsen en norsk låtskriver kan få da han vant Spellemannsprisen som årets tekstforfatter i 2011. Her etterfulgte han kjente navn i norsk musikk- og litteraturhistorie som Odd Børretzen, Kjartan Kristiansen og Erik Fosnes Hansen. Senere har også Karpe Diem vært nominert i samme kategori, noe som tydeliggjør hvordan den etablerte musikkbransjen beskuer hip hop-kultur og rapmusikk i vår tid. Vi kan legge til at Side Brok-teksten «Setra» ble inkludert side om side med Tarjei Vesaas og Jan Erik Vold på nordisk eksamen ved NTNU i 2005, noe som resulterte i medieoppslag (Gjærevoll & Martiniussen, 2005).

NTNUs inkludering av raptetekster som en del av utdanningen på nordisk-studiet, er et tydelig tegn på at academia må ta nye hensyn når nye kulturelle strømninger og tilknyttede tekster gjør seg gjeldende. Også lyrikkteorien er med på å bygge opp under rapsjangeren som akademisk relevant. I boka *Lyrikkens liv* blir rap (i tillegg til pop- og visetekster) beskrevet som den «egentlige lyrikken i vår tid», både fordi den har en lignende funksjon som den opprinnelige greske lyrikken, men også fordi den har en høy grad av musikalitet, det eldste kriteriet for lyrikk (Janss & Refsum, 2010, s. 16-17). Forfatterne vier rap betydelig plass i boken, og gir den æren for å ha «revitalisert og fornyet poesien når det kommer til det rytmiske» (s. 289). Dermed ser vi at lyrikken selv (sic.) omfavner rap, noe som gir musikk- og tekstsjangeren en sterk, norskdidaktisk tyngde.

Kanskje bør vi se på rap som *poesi*, all den tid den har i seg rim, rytme, metafor- og billedbruk (ordspill), historiefortelling, selvrepresentasjon (*signifying*)? og stil? Dette er seks elementer den amerikanske litteraturviteren Adam Bradley trekker frem som absolutte for sjangeren, og som han undersøker nærmere i boka *Book of Rhymes: The poetics of Hip Hop* (2006). Her skriver Bradley at «written or freestyled, rap has a poetic structure that can be reproduced, a deliberate form an MC [rapperen] creates for each rhyme that differentiates it» (s. xi). Bradleys innfallsvinkel til rapmusikk er ett av flere eksempler på at tekstene i økende grad sees på som en lyrisk sjanger. Også de landsdekkende avisene har begynt å komme etter. I 2014 startet kulturredaksjonen i Dagbladet for eksempel opp en spalte de kalte «vers», hvor

skribentene ukentlig nærmer seg låttekster analytisk, og hvor brorparten av tekstene er å kategorisere som rap med artister som OnkIP, Mats Dawg, Yoguttene og Future. Uten å gå grundigere inn i en debatt omkring lav- og høykultur kan disse eksemplene indikere at sjangeren er på god vei til å bli «høykulturelt akseptert», etter å ha vært oppfattet som det motsatte, tradisjonelt sett. Samtidig har hip hop blitt en vital del av norsk underholdning, og har tilrevet seg en folkelighet det er vanskelig å overse. Rapperen Sirius vant talentkonkurransen *Norske talenter* i 2010, men enda mer interessant: artister som før var forbeholdt nærmest bare den innerste krets av rapkjennere har også hatt en forbausende utvikling i takt med samfunnsendringen vi kan observere.

Denne utviklingen har gitt seg til kjenne på *Hver gang vi møtes*, et fjernsynsprogram på Tv2 hvor syv kjente norske artister coverer hverandres låter. Stort sett er artistene å beskrive som folkekjære (Bjarne Brøndbo, Jan Eggum, Morten Abel), men produksjonsselskapet har også bevisst prøvd å inkludere en rapper hver sesong, i en slags «sorte får»-kontekst. Rapperen Vinni (kjent fra Paperboys) utbroderte om egen utroskap i beste sendetid på norsk fjernsyn, mens OnkIP (fra duoen Jaa9 & OnkIP) i inneværende år har kunne berette om trøbbel med politietaten. Felles for dem begge er at populariteten har vokst i takt med åpenhjertigheten på tv, og musikkritikerne i rikspresen har bejublet deres innsats i programmet i tillegg til den kommersielle suksessen som har fulgt (f. eks. Rønning, 2015 og Verdens Gang, 2015). Mainstream-Norge har med andre ord omfavnet både artistene og sjangeren/kulturen de representerer. Hip hop-kulturen er i dag stuere og allment akseptert, og selv om de ikke er blant de mestselgende artistene i Norge er det mange som er aktive og som høster gode kritikker for musikken. Vi har mer kjente rappere som Jaa9 & OnkIP, Lars Vaular og Karpe Diem, og vi har mindre omtalte og ofte mer regionalt kjente som Shitrich, Store P, Klish, RSP, Arif og en hel del andre. Disse utgjør et felt av artister og tekstforfattere som spesielt har nærhet til, og relevans for, ungdom og unge voksne.

1.1.2 Legitimering av rap i skolen: læreplan og læreverk

Rappen har som skissert ovenfor fått en stadig mer fremskutt rolle i norsk samfunnsniv. Hvilke konsekvenser har dette fått for tekstene elevene møter i norsk skole? I vår gjeldende læreplan finner man i alle fall stor hjemmel for å inkludere raptekster i norskundervisningen. Etter 10. trinn skal elevene blant annet kunne «samtale om form, innhold og formål i litteratur, teater og film og framføre tolkende opplesing og dramatisering». De skal også

kunne «gjenkjenne virkemidlene humor, ironi, kontraster og sammenligninger, symboler og språklige bilder og bruke noen av dem i egne tekster» (Utdanningsdirektoratet, 2015a). Dette er læringsmål som i aller høyeste grad kan innlæres ved hjelp av å analysere raptekster, og med min bakgrunn synes jeg at enkelte av formuleringene nærmest er laget med tanke på nettopp slike tekster. Disse læringsmålene har forankring til temaet jeg har valgt å belyse, men vel så interessant er det å studere norskfagets intensjon som er nærmere beskrevet i fagets generelle del, under fanen «formål». Her blir norskfaget beskrevet som et fag som bygger på et utvidet tekstbegrep, som inkluderer modaliteter som skrift, lyd og bilder – i samspill. I mitt prosjekt bedriver jeg ikke multimodale analyser, men de populærkulturelle konvensjonene elevene forholder seg til daglig er tuftet på disse modalitetene, og jeg går inn i analysen og diskusjonen omkring rap med dette som premiss.

I tillegg er fagets formål å sørge for identitetsutvikling og kulturforståelse (Utdanningsdirektoratet, 2015b), og for førstnevnte kan problematikk som kretser rundt selvfremstilling ha stor relevans – i raptekster får elevene se tekstforfatterens strategier, og står dermed bedre rustet til eventuelle skriveoppgaver hvor de selv må ta stilling til forholdet mellom egen person og egen tekst. Slik kan rapteksten fungere som en slags modelleringstekst. Og ikke nok med det, med den voldsomme eksplosjonen i antall sosiale medier som finnes må elevene selv ta stilling til egne selvfremstillingsstrategier i en helt annen grad enn før. Målet om økt kulturforståelse kan vi knytte til en diskusjon om hva som er å regne som kultur og subkultur, med hip hop-ens inntog i mainstream-Norge er det også ukomplisert å konkretisere en slik debatt. Utover dette er innblikket i hip hop-kulturen nyttig i seg selv, ettersom den nettopp omgir oss på så mange fronter i dagliglivet.

I norskfaget skal elevene møte et bredt spekter av forskjellige tekster. I masterstudiets første år intervjuet jeg lærere i ungdomsskolen om deres tekstutvalg, og fant at disse lærerne fortsatt var sterkt påvirket av en tenkt skolekanon selv om de i realiteten kan velge nærmest fritt. Men hva om lærere som disse i tillegg til å vie tid til klassikere som Kiellands «Karen» og Ibsens *Peer Gynt*, også i større grad hadde tatt utgangspunkt i tekster som elever omgir seg med i «utenomskolske» sammenhenger? Kanskje kan vi ved å bruke en annen type tekster enn de mer tradisjonelle tiltrekke oss oppmerksomheten til elever som vanligvis ikke er blant de mest engasjerte studentene av norskfaget? Vi vet hvor viktig motivasjon er for skolearbeidet og i denne sammenheng kan inkludering av raptekster i klasserommet ha pedagogisk relevans.

Dette føyer seg også inn i debatten om generell innføring av populærkultur i klasserommet, og er interessant i en høyere, skolepolitisk sammenheng.

Det er betimelig å undersøke hvorvidt norske lærerverk brukt i ungdomsskolen har tatt konsekvensen av raptekstens stadig større relevans. Som vi nå skal se vier lærebøkene i norskfaget raptekster noe plass, men kun av beskjeden karakter og med kunnskapsløs behandling. Læreverket *NB!* har eksempelvis en serie norskbøker for ungdomstrinnet og i *Norskboka 9* har de inkludert tre raptekster, noe som isolert sett er hyggelig lesning fra mitt ståsted. Det viser seg imidlertid at alle tre tekstene, skrevet av henholdsvis Jørg-1 (Tungtvann), Sjef R (Side Brok) og Ravi, står i kapittelet som omhandler dialekter (Asdal & Justdal, 2007, s. 192-193). Det gis ingen informasjon om sjangeren, ei heller noen nærmere presentasjon av tekstforfatterne. Oppgaver knyttet til tekstene finnes det heller ikke, så tekstenes eneste misjon er å stå som eksempler på at «det finnes mange eksempler på at forfattere [av lyrikk- og sangtekster] velger å skrive på dialekt» (s. 192).

NB! har et kapittel som heter «Fra lyrikk til lyrics». I vår kontekst er det interessant å observere at *battle*-fenomenet innenfor rap får plass, og under fanen «Mikrofonkrigere» forklarer bokforfatterne hva *battling* er. Her greier de (meget) kort ut om historien bak konkurranseformen, før de følger opp med eksempler og utdrag fra en skriftlig *battle*konkurranse mellom «rånni» og «Bættler'n». Denne konkurransen fant sted på nettstedet tacky.no, et nettsted med fokus på snøbrett- og rullebrettkjøring, og er datert til mai 2006. Oppgavene som er tilknyttet dette tekstpartiet handler i liten grad om det man nettopp har lest, bortsett fra et spørsmål om hva *battling* er. De resterende oppgavene går ut på å forklare hva dikt og rim er, samtidig som elevene oppfordres til å lage egne dikt ut fra noen forhåndsgitte ord og uttrykk. I mine øyne er inngangen til tematikken spennende, men hvis det var et poeng å trekke frem rap/*battling* som en alternativ form for lyrikk er det relevant å stille spørsmål om hvorfor læreverket ikke har valgt ut tekster skrevet av mer troverdige og relevante rappere fremfor brukere på et vilkårlig nettforum.

Et annet eksempel er læreverket *Neon*, som i likhet med *NB!* har funnet plass til Side Brok i sin bok for 10. trinn (Aske m. fl., 2008, s. 124-125). Ikke overraskende er også denne teksten plassert i et delkapittel om dialekt, men her er den også tilknyttet oppgaver. Oppgavene fokuserer utelukkende på å identifisere tekstens dialektale dimensjon:

- 18) Hva betyr «rist med raua», og hvordan lyder det samme uttrykket på din egen dialekt?
- 19) Hva vil det si å «lyfte takje»?
- 20) Hvilken form av det personlige pronomenet i 1. person bruker gruppa Side Brok?
- 21a) Finn ut hvordan Side Brok uttaler disse ordene: komme, stå, til, ta, har, har ikke, er, alltid, seg. (s. 125)

Deretter følger ytterligere fem oppgaver, som alle er i samme kategori som de ovennevnte. Et siste eksempel finner vi i læreverket *Fra saga til CD*, hvor boken for 10. trinn har en høyst interessant tilnærming til raptekster. I dialektkapittelet har forfatterne av boken et underkapittel som bærer navn «Rapp, rock og viser på dialekt». En av visene tilhører Halvdan Sivertsen, Kaizers Orchestra får presentere rocken, mens det er humorduoen Are & Odin som får presentere norsk rap (Jensen & Lien, 2008, s. 139-140). Deres låt *Individrap* er transkribert, og på den medfølgende CD-en kan låta også lyttes til. Også her er det knyttet oppgaver til teksten, hvor elevene blant annet skal svare på hva slags dialekt tekstforfatterne bruker, hva som er typiske trekk for denne dialekten, samt finne eksempler på palatalisering og apokope.

Norske læreverker forsøker altså nærmest utelukkende å forstå rapsjangeren i lys av temaet dialekt. Tar vi sjangerens kulturelle utbredelse i betraktning, er det på sin plass å spørre om dette er presist nok. Behandler vi raptekster på en aktuell og hensiktsmessig måte når vi reduserer tekstenes relevans til dialektale kuriositeter? Er utvalget av rappere i lærebøkene representativt for den etablerte norske rapscenen? Er dette den eneste måten å jobbe med rap i skolen på? Det er det selvsagt ikke. Raptekster er en form for lyrikk som kan brukes til å gjøre elevene kjent med mange språklige fenomen, samtidig som den har i seg åpenbare elementer av selvfremstilling og identitetsproblematikk som har relevant overføringsverdi til en oppvoksende generasjon som mer enn noen gang før kontinuerlig må ta stilling til hvordan de fremstår og hva slags identitet de ikke bare bærer med seg – men også viser frem. Dette gjør de også i et stadig økende antall forskjellige kanaler.

Det er positivt at raptekster inkluderes i læreverker, men feltet og tekstene i seg selv ser ikke ut til å bli tatt på alvor. Vi vet hvor sterk innflytelse læreboka har i den norske skolen (Skjelbred, 2003) og det er vanskelig å se for seg at et betydelig antall lærere på eget initiativ skulle transkribere og inkludere andre raptekster i undervisningen sin. Når lærebøkene ikke er sitt ansvar bevisst foregår det også en særdeles uheldig kanonisering av norske rappere og raptekster. Du finner svært få med et minimum av innsikt i norsk musikklandskap som vil

påstå at Ravi, Side Brok og Are & Odin er det minste representative innenfor den etablerte norske rapscenen. Det norske rapfeltet anno 2015 inneholder relevante, dyktige og språklig bevisste tekstforfattere, og dersom norske elever skal lære av og om rap er det *disse* som bør tas inn i den norskdidaktiske diskursen. Et moderne, norskdidaktisk felt bør i alle fall inkludere raptekster, og tekstene må tas på alvor. Samtidig eksisterer det et åpenbart kunnskapsbehov som må tilfredsstilles dersom vi skal legitimere bruken av rap og raptekster i norske klasserom. Denne oppgaven skal bidra til å dekke opp dette behovet, til å øke bevisstheten omkring en type tekster som er underrepresenterte i norsk skole, og til å kaste lys over mangfoldigheten i norske raptekster og hva slags betydning disse kan ha for norske elever.

1.2 Problemstilling

For å imøtekomme kunnskapsbehovet har jeg skissert følgende problemstilling: jeg ønsker for det første å undersøke hvordan et utvalg norske rappere fremstiller et selv i sine tekster, og vil på bakgrunn av analysens funn diskutere raptekstens plass i norskfaget med henblikk til motsetningen mellom klassiske, kanoniserte tekster og nyere, alternative tekster. Dette vil jeg knytte til en mer generell debatt om populærkulturens plass i faget og i skolen.

I rappersnes konstruksjon av et selv er det selvfremstillingsstrategiene som er det helt sentrale. *Selvfremstilling* er et viktig begrep innenfor litteraturen, og handler om forholdet mellom verket og forfatteren i krysningen mellom hva som er virkelighet og hva som er fiksjon (Kjerkegaard m. fl., 2006, s. 7). Eksisterer det det en form for selvfremstilling, må *selviakttakelse* på et eller annet tidspunkt også ha funnet sted. Eivind Røssaak viser til at dette tradisjonelt har blitt sett på som noe negativt, i ytterste grad som «blind narsissisme» (Røssaak, 2005, s. 14). Fordi selvfremstilling, for eksempel i Erving Goffmans (1959) forståelse, er et fenomen vi til daglig forholder oss til kan rappersnes selvfremstillingsstrategier avsløre mye om hva slags *typer* vi har å gjøre med i tekstene.

I arbeidet er retorikk og hermeneutikk nødvendige teoretiske perspektiver. Den *retoriske* innfallsvinkelen og retorikkens tre bevismidler kan vi knytte til rapdiskursen ettersom den setter krav til både troverdighet og følelsesladd argumentasjon, men også sannsynlig

overbevisning gjennom komponenter som for eksempel historiefortelling. Den *hermeneutiske* orienteringen er nødvendig all den tid det er fortolkning av litterære tekster som står i fokus. I dette ligger det rom for misforståelser og feiltolkninger, faktorer hvis betydning jeg vil redusere til et absolutt minimum. Hermeneutikkens oppgave, slik den har blitt beskrevet, er todelt. Den skal ta tak i den aktuelle tekstens historiske og kulturelle fremmedhet og skape lydhørhet for den fremmede talens annethet – og i mine øyne minst like viktig: bevisstgjøre oss på at vi møter tekster på ulikt vis, med ulike erfaringer, fordommer og kunnskaper. Er vi ikke bevisst på dette idet vi møter teksten gjør vi oss ekstra sårbare for å misforstå eller feiltolke (Lægreid & Skorgen, 2006, s. 9).

1.3 Oppbygning

I kapittel to av masteroppgaven vil jeg kort redegjøre for hip hop-ens historie. Her omtaler jeg utviklingen av en relativt ung sjanger, før jeg synliggjør forskning som foreligger på feltet. Jeg ser først på amerikansk forskning ettersom det er her omfanget er størst, og deretter på hva vi finner i Norden og i Norge, før jeg vil plassere mitt eget prosjekt i forhold til disse. Felles for forskningen jeg omtaler er at de i hovedsak konsentrerer seg om rap-området av hip hop-begrepet. Kapittel tre vil belyse de teoretiske rammene oppgaven forholder seg til, samtidig som jeg her vil omtale aktuelle metodologiske perspektiver og problemstillinger man støter på når man forsker innenfor hermeneutikken med vinkling på rap. Jeg vil også beskrive fremgangsmåten for transkripsjonen av tekster i en musikalsk sjanger hvor det iblant kan være utfordrende å få med seg hvert et ord.

I neste kapittel (fire) presenterer jeg mine analyser av et utvalg norske raptekster. Betraktninger omkring utvalget vil stå å lese i kapittel tre, men jeg kan allerede avsløre at jeg har et utvalg som tar hensyn til den dialektologiske spennvidden i det norske raplandskapet. Analysene danner grunnlag for kapittel fem, hvor tematikken eksplisitt knyttes til norskfaget. I dette kapittelet diskuterer jeg hvorvidt, og hvordan, raptekster passer inn i en «skolsk» sammenheng, for det er ikke til å komme utenom at flere av tekstene har en tematikk og et språk en ikke ubetydelig andel norsklærere vil vegre seg for å ta inn i klasserommet. Jeg kommenterer også tekstutvelgelse i norskfaget og knytter dette til en mer generell debatt omkring populærkulturens plass i skolen.

2 Om hip hop og rap: historikk og forskning

2.1 Et historisk blikk på hip hop og rap i USA og Norge

Hip hop som kulturelt fenomen oppstod i den fattige og sørlige delen av Bronx, New York, på midten av 70-tallet (Bradley & Dubois, 2010, s. xxix) Det var hovedsakelig afroamerikansk ungdom som gikk i bresjen for kulturen som skulle inneholde beats, ordrikdom, dansing og kunst, senere gruppert som «de fire elementene» rapping, DJ-ing, breaking og graffiti. Det er spesielt tre personer som har fått det meste av æren for dannelsen av hip hop-kulturen og rapmusikken. DJ Kool Herc var en jamaikansk immigrant som deltok på såkalte «block parties», hvor han ved hjelp av to platespillere lagde «break beats» og blandet inn segmenter fra jamaikansk musikk. Sammen ble dette spinning og sampling av musikk kombinert med en slags talt poesi over. Dette kjenner vi i dag som rapping. Det var også andre som ville ta del i fenomenet. En av disse var Grandmaster Flash, som videreutviklet DJ-kunsten med mer avanserte teknikker. En annen var Afrika Bambaataa. Han grunnla bevegelsen Zulu Nation, og på starten av 80-tallet tok han den musikalske utviklingen videre med sin elektronika- og funk-sampling, demonstrert gjennom den sjangerdefinerende låta «Planet Rock» (1982). Den første nasjonalt anerkjente raplåta var Sugarhill Gangs «Rapper's Delight» fra 1979 som, selv om den ikke var første låt som inneholdt rapping, markerte et skille ved at den populariserte sjangeren. «Rapper's Delight» åpnet dørene for andre artister, og det neste tiåret ble rap internasjonalsert.

Øyvind Holen hevder at hip hop-kulturen ble internasjonalsert til Norge i 1984, markert ved filmen «Beat Street» som fungerte som et «bombenedslag» (2004, s. 15). Filmen skildrer hip hop-kultur og fikk et markant antall nordmenn til å begynne med både breakdance og graffiti-maling. I USA er det vanlig å si at disse avartene av hip hop i 1984 allerede hadde hatt sin storhetstid (Aahlin, 2015), mens rapmusikken så vidt hadde startet sin utbredelse. Run-DMC og LL Cool J var populære artister mot slutten av 80-tallet, mens gangsterrappen så dagens lys med N.W.A.s (Niggaz Wit Attitudez) utgivelse av *Straight Outta Compton* i 1989. Her problematiser de ghettoens skyggesider og viser sin avsky mot autoriteter på låter som

«Fuck Tha Police». År senere er amerikanske rappere store stjerner i en verdensomspennende sjanger.

Vi kan stadfeste hip hops spede start i norsk kontekst til 1984. Som nevnt gjorde filmen «Beat Street» sterkt inntrykk – Dyndahl (2008, s. 107) kaller sågar sommeren 84 for «break dance-sommeren» – mens rap som musikk sjanger ikke var spesielt fremtredende før på 1990-tallet. Det var «ingen» som rappet på morsmålet til å begynne med. Grupper som Warlocks og A-Team opplevde ikke mer enn moderat suksess med sin engelskspråklige musikk og østkyst-tillagte stil. Dyndahl (2008, s. 108) viser hvordan sistnevnte gruppe rapper med en afro-amerikansk tilnærming, og kaller dette *transkulturasjon*. Den ene i duoen A-Team hadde «fordel» av å være mørkudet – «Jayski» hadde med sin sørafrikanske far opparbeidet seg en viss autentisitet når målet tilsynelatende var å kopiere den opprinnelige afroamerikanske kulturen. Før A-Team kom på banen ble rap brukt i reklamer eller til mer humoristiske formål. Den første norske raplåta reklamerte for eksempel for sjokoladen Crispo (Holen, 2004, s. 41).

De mer seriøse aktørene ble flere og flere utover på 90-tallet, og mot slutten av tiåret begynte norske rappere for alvor å bruke morsmålet i tekstene sine. I så måte kan rap-gruppene Pen Jakke (Fredrikstad) og Tungtvann (Harstad/Bodø) trekkes frem som pionérer. Etter en periode fra år 2000 hvor norskspråklig og engelskspråklig rap eksisterte ved siden av hverandre finner vi i 2015 knapt noen norsk rapper som ikke bruker norsk. Morsmålsrap har med andre ord nærmest utkonkurrert den engelskspråklige varianten. Madcon og Nico & Vinz kan trekkes frem som unntak, men dette er grupper som samtidig baserer det musikalske uttrykket vel så mye på synging som på rapping.

2.2 Forskning på hip hop-kultur og rapmusikk

Internasjonalt er hip hop-kulturen et særdeles nøye studert og grundig behandlet felt. Det er i opprinnelseslandet USA vi finner det meste av forskning og øvrig skriftlig arbeid. Allerede i 1984 ble boken *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti* utgitt, ført i pennen av Stephen Hager. Samme år skrev Hager for øvrig plottet til nevnte *Beat Street*. *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop* (David Toop) var en annen bok fra

1984 som forsøkte å kartlegge kulturens opprinnelse, noe som viser at det ble publisert materiale relativt hurtig etter hvert som begivenhetene utspilte seg. Murray Forman skriver at «essays and social commentary on the New York City hip-hop scene written in the late 1970s and early 1980s offer a real time feel» (2012, s. 9). Selv om dette ikke var forskning per se, er det rimelig å anse denne tidlige publiseringen om hip hop som en slags ansats for akademias interesse for feltet. Ettersom hip hop ble til i en afroamerikansk kontekst er det naturlig nok i studier med afrikansk/afroamerikansk henblikk majoriteten av arbeidet har blitt gjort. Et eksempel er Tricia Roses *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994), som blant annet handler om rappens rase-problematikk, rappens kritikk av institusjoner som politi og regjering i tillegg til at den går nærmere inn på et utvalg raptekster. Senere har begrepet «hip hop-studies» blitt forsøkt innført, kanskje mest synlig i 2004 da første utgave av antologien *That's The Joint! the Hip Hop Studies Reader* ble utgitt. I forordet til den andre og hittil siste utgaven som ble utgitt i 2012 adresserer redaktør Forman innføringen av begrepet og sier:

With the first edition of *That's the Joint!* in 2004 we audaciously introduced the term "hip-hop studies" with full awareness that no such designation or discipline actually existed within the academy. We were not merely intent on provocation; what else could we call the focused study of hip-hop? What term of reference could realistically encompass the array of theoretical and analytical approaches characterizing research on hip-hop's vast and unwieldy practices? (...) [after a decade of serious attention] hip-hop remained a marginal force, jostling for intellectual space and scholarly props (s. 2).

Forman tar i bruk retoriske spørsmål for å forsvare bruken av termen «hip hop-studier». Han peker på feltets enorme og uhandterlige praksis for å gjøre oppmerksom på at det ikke finnes noe fullgodt alternativ, noen disiplin hvor analytiske og teoretiske tilnærmelser til hip hop passer inn. Samtidig bemerker han at selv om feltet har vært gjenstand for forskning har det likevel måttet kjempe for sin plass innenfor academia, en annen grunn til at *hip hop-studier* som eget begrep er betimelig. Spennvidden i studier av hip hop er utvilsomt stor, og derfor støtter jeg Formans tydeliggjøring av dette i form av studiet som egen disiplin. Den samme spennvidden gjør samtidig at et slikt paraplybegrep er nyttig i bruk, kapittelinnvidden i nevnte antologi gir oss et innblikk i noen av de mange aspektene ved kulturen: hip hop og kjønnsproblematikk, hip hop og autentisitet og identitet, rap og politikk i tillegg til hip hop i musikkindustrien er blant områdene som blir behandlet. Da har jeg ikke nevnt sosiolingvistikens eller litteraturviternes interesse for den språklige dimensjonen, bare to av flere fagområder som også kan ha interesse av å studere rap nærmere.

I Norge er ikke omfanget det samme, selvsagt. Øyvind Holens bok *Hiphop-hoder* (2004) er betraktelig mer populærkulturell enn akademisk/forskende, men er likevel verdt å nevne ettersom den på såpass omfattende vis klarer å skissere norsk hip hop-historie. I tillegg presenterer den aktuelle og viktige norske rappere som frem til utgivelsen av boka gjorde seg gjeldende i større og mindre grad. Av nyere, akademiske utgivelser er det en nordisk antologi som først og fremst peker seg ut som viktig. *Hiphop i Skandinavi* (2008) er redigert av danskene Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen, og handler om hvordan rapmusikk, graffiti og gatespråk preger ungdoms- og populærkultur i Norge, Sverige og Danmark. Boken har to norske bidragsyttere, Anne Danielsen som skriver om regional identitet i nordnorsk rap, og Petter Dyndahl som tar for seg konstruksjon av global identitet. Begge velger seg for øvrig Tungtvann som forskningsobjekter. Det gjør også Paal Fagerheim med sin doktoravhandling *Nordnorsk faenskap* (2010). Denne undersøker produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap. Birgitte Sandves avhandling *Staging the real: identity politics and urban space in mainstream Norwegian rap Music* (2014) synliggjør på sin side hvordan forestillinger om kjønn, seksualitet, etnisitet og kulturell tilhørighet gir seg til kjenne i et utvalg norsk rapmusikk fra de siste årene. Bortsett fra disse er det ikke mange andre omfattende bøker eller avhandlinger som har fokusert på norskspråklig rap, skjønt det finnes det et par masteroppgaver som jeg ikke finner rom til å gå nærmere inn på her.

Min tilnærming til tematikken kan jeg imidlertid ikke se mange eksempler på. Jeg undersøker norske rappers selvframstilling, og selv om det finnes andre som så vidt behandler det samme temaet er det så langt jeg kan registrere ingen i norsk academia som har dette som forskningsprosjekt i seg selv. Når jeg diskuterer den didaktiske relevansen i siste kapittel er jeg nærmere arbeid andre har gjort. Sture Nome (2009, s. 416) fremhever eksempelvis musikklyrikkens rolle i klasserommet generelt, før han ser nærmere på tekster skrevet av Kjartan Kristiansen (DumDum Boys) og Sjef R (Side Brok) spesielt. Sistnevnte har som vi allerede har sett tradisjonelt spilt en relativt stor rolle i møtet mellom norsk rap og norskfaget. Med sitt bidrag i *Norskdidaktikk – ei grunnbok* tar Nome til orde for mer rap i norskfaget, det samme gjør delvis Anne-Kari Skarðhamar i boka *Kunsten å lese skjønnlitteratur* (2005). Men skal vi øke mengden nærlesing av denne typen tekster i klasserommet har dette den konsekvens at en hermeneutisk innfallsvinkel gjør seg gjeldende, et fenomen vi i neste kapittel skal se nærmere på.

3 Teori og metode

3.1 Teoretiske betraktninger

3.1.1 Hermeneutikk

Objektene i mitt forskningsprosjekt må både leses og fortolkes. I så måte er det nødvendig å anlegge et hermeneutisk blikk på disse raptekstene. I Hans-Georg Gadamer's beskrivelse av hermeneutikken understreker han viktigheten av denne læren som en brobygger «som ved en utlegningens anstrengelse søker å forklare og formidle det som andre har sagt og som møter oss i overleveringen, men som ikke er umiddelbart forståelig» (Gadamer, 2001a, s. 139-140). Den tyske filosofen Gadamer er en av de virkelige størrelsene innenfor hermeneutikken, læren om fortolkning av tekster. I boka *Hermeneutikk – en innføring* blir hans ettermæle beskrevet som «en av de mest innflytelsesrike tenkere og kanskje den viktigste hermeneutikeren i det 20. århundre (Skorgen, 2006, s. 222). I mitt prosjekt presenterer jeg analyser av et utvalg raptekster. Således har *fortolkning* blitt et viktig begrep, et begrep jeg vil bruke Gadamer for å introdusere. En fortolkning er nødvendigvis en forståelse av *noe*, for eksempel i lesningen av en tekst. Men vil alle som leser den samme teksten oppnå den samme forståelsen? Finnes det én universell og generell forståelse? Gadamer vektlegger viktigheten av dialog, og sier at «fortolkerens forståelse vil alltid være betinget av hans individuelle og historiske utgangspunkt» (Skorgen, 2006, s. 223). Den som møter teksten kan med andre ord ikke frigjøre seg fra de erfaringer han har med seg, de vil spille en rolle som gjør det vanskelig å skulle definere én objektiv forståelse.

I mitt prosjekt betyr dette at jeg må være bevisst det faktum at min lesning av raptekstene kan være ulik andres lesning, dessuten kan teksten være skrevet med bevisst, tvetydig mening – en faktor jeg ikke har noen mulighet til å verken vite om eller ta hensyn til i lesningen. Jeg kan bare fortolke det transkripsjonene mine sier. Fortolkningens – eller fortolkerens – rolle, hevder Gadamer, er å oppheve det påfallende som gjør en tekst uforståelig (2001b, s. 184). Denne mellomposisjoneringen har en dialogisk struktur, et forsøk på å få leseren og teksten til

å kommunisere. Når fortolkeren «overvinner» teksten slik at tekstens og leserens horisonter ikke lenger er i ubalanse kalles dette *horisontsammensmelting* (Gadamer, 2001b, s. 185), og det er denne tilstanden jeg ønsker å oppnå med min fortolkning. For raptekstene spesielt betyr dette blant annet å anskueliggjøre noen av hip hop-kulturens egne og spesielle konvensjoner som gjør seg gjeldende i låtmaterialet og som dermed er viktig for forståelsen av innholdet. I fortolkningen av raptekstene ønsker jeg imidlertid først og fremst å forstå rappers selvframstillingsstrategier. Ikke bare fordi selvframstillingsdimensjonen er av slik stor betydning innenfor sjangeren, men også fordi det er en viktig del av det å være menneske. Nettopp derfor vil neste avsnitt vies til selvframstilling i det dagligdagse og et sosiologisk blikk på fenomenet, før jeg vil anskueliggjøre hvordan fenomenet gjør seg gjeldende i litteratur og rap.

3.1.2 Selvframstilling

Selv om det er rapartistenes framstilling av et selv som er mitt hovedanliggende i møtet med de utvalgte tekstene er det nødvendig å kaste lys over fenomenet *selvframstilling* og betydningen det spiller i hverdagen. I første kapittel forklarte jeg kort selvframstilling som forholdet mellom verket og forfatteren, men selvframstilling foregår hele tiden uavhengig om individet er tekstforfatter eller ikke. Det er de mer hverdagslige selvframstillingsstrategiene som er de nærmeste for de fleste i samfunnet, som for eksempel for elevene som hele tiden kan sies å spille en rolle alt etter hva slags situasjoner de er i. Ikke bare deltar de på tradisjonelle arenaer som krever en eller annen framstilling av et selv (hjemme, skole, fritidsaktivitet), samtidig er vårt moderne samfunn dominert av sosiale medier som Facebook, Twitter, Snapchat og Instagram. I en undersøkelse utført ved NTNU kom det for eksempel frem hvor viktig digital anerkjennelse er for ungdom, samtidig som mangelfull respons/«likes» på bilder eller annet som legges ut kan oppleves som utfrysning blant tenåringer (Nygård & Skjesol, 2013).

Dette forteller oss at ungdommene nødvendigvis må bruke mye tid på å tenke på hvordan de skal stå frem på disse plattformene. Hva slags «selv» er det som høster mest positiv omtale? Også for voksne spiller utfordringer som omhandler selvframstilling en rolle i hverdagen. Presenterer man det samme selvet i møtet med sjefen som innenfor husets fire vegger? Oppstår det noen gang situasjoner hvor man føler seg tvunget til å justere sin fremtreden? Foregår dette i så fall bevisst eller ubevisst? Spørsmål som dette har sosiologen og

samfunnsforskeren Erving Goffman tatt stilling til. Han bruker en slags dramaturgisk lignelse når han fremholder at individet alltid står på en scene, eller spiller en rolle i møte med andre individer:

Regardless of the particular objective which the individual has in mind and of his motive for having this objective, it will be in his interest to control the conduct of the others, especially their responsive treatment of him. The control is achieved largely by influencing the definition of the situation which the others come to formulate, and he can influence this definition by expressing himself in such a way as to give them the kind of impression that will lead them to act voluntarily in accordance with his own plan. Thus, when an individual appear in the presence of others, there will usually be some reason for him to mobilize his activity so that it will convey an impression to others which it is in his interest to convey.
(Goffman, 1959, s. 15-16)

Individet kan med andre ord lede en situasjon i ønsket retning ved å gi de «riktige» inntrykkene, fremstille det selv som sammenfaller mest med hva de andre individene ønsker å se for å handle slik jeg-et ønsker. Dette høres kynisk ut, men Goffman trekker samtidig frem at dette ikke nødvendigvis er kalkulerende handlinger, at det vel så gjerne foregår ubevisst i de sosiale interaksjonene (1959, s. 18). For å illustrere hvordan individene spiller forskjellige roller i forskjellige situasjoner kan vi bruke Goffmans begreper *back(stage)* og *front(stage)*. Front er hvor individet i stor grad presenterer et jeg som ønsker å definere situasjonen ved å «spille rollen» på en bestemt måte. Back(stage) forklarer Goffman som en plass hvor «the performer can relax; he can drop his front, forgo speaking his lines and step out of character» (1959, s. 70). Eksemplifisert i en skolesituasjon kan vi tenke oss to situasjoner: én hvor individet (eleven) opptrer i klasserommet og snakker direkte med lærer, og én hvor individet spiser lunsj sammen med sin beste venn. I førstnevnte scenario er det mange faktorer som gjør at situasjonen er å beskrive som front. For det første er den formell. Eleven må dessuten ta hensyn til andre elever og hvordan å fremstå for disse. For det tredje spiller læreren en rolle med sin myndighet og autoritet, en person som bedømmer eleven ved karakter. Det er derfor i individets interesse å spille et rollespill som presenterer jeg-et på en viss måte, gjerne slik at de andre individene går fra situasjonen med et positivt inntrykk. I lunsj-situasjonen er det derimot større rom for å «droppe fronten». Vennen er selvsagt en ikke ubetydelig faktor, men denne situasjonen er uformell, finner sted i trygge omgivelser og har ikke like mange faktorer som gjør at et rollespill er like nødvendig og er dermed å beskrive som en backstage-situasjon. Slik kan vi forstå at den hverdagslige selvfremstillingen er et komplekst fenomen. «Det egentlige jeg-et» blir en u håndterlig størrelse all den tid det alltid foregår et rollespill

hvor individene fortløpende endrer sin måte å spille på alt etter hva slags sosial situasjon de befinner seg.

Eivind Røssaak hevder i boka *Selviakttakelse* at interessen for selvet aldri har vært høyere enn i dag, og viser til at sosiale, politiske, estetiske og offentlige diskurser er preget av det faktum at selviakttakelse ikke utelukkende er en litterær lidenskap i vår tid (2005, s. 13). I en moderne, norskfaglig diskurs er vi på mange måter nødt til å ta stilling til både den mer dagligdagse selvframstillingen og hva den krever, i tillegg til varianten av mer litterær karakter. Disse har kanskje likheter, men forskjellene er tydelige og veldig viktige. Selvframstilling i en tekstlig kontekst har den egenskapen at den kan la seg identifisere og analysere, men den bringer også med seg noen nye utfordringer som først og fremst omhandler jeg-et.

Hva er litterær selvframstilling? Selvframstilling har blitt beskrevet som litteraturens måte å diskutere det fundamentale spørsmålet «hvem er jeg?» (Melberg, 2007, s. 7). I sjangre som selvbiografi, selvportrett og memoarer er det kanskje tydelig at forfatteren har nærhet til jeg-et i det skrevne, mens det i andre sjangre er vanskeligere å klargjøre hvem som får uttale seg. I antologien *Selvskreven* har redaktørene Kjerkegaard, Skov Nielsen og Ørjasæter samlet en rekke artikler som identifiserer selvframstillingen i et utvalg biografier og romaner. Det som er utfordrende, hevder de, er at biografier ofte har et fremtredende preg av fiksjon i seg, mens fiksjonslitteratur ofte har særdeles mange spor etter forfatteren i seg. I introduksjonskapittelet hevder de dessuten å ville nyansere framstillingen av hvordan forfattere skriver seg inn i verkene sine (Kjerkegaard, Nielsen & Ørjasæter, 2006, s. 7-8).

Arne Melberg hevder i boka *Selvskreven* på den andre side at han er oppdratt med «modernismens skepsis» og understreker viktigheten av å skille mellom biografisk person og forfatterpersonlighet (2007, s. 7), og selv om han i samme bok går på akkord med dette grunnsynet forteller det noe om at det eksisterer ulike oppfatninger omkring det litterære jeg-ets tilknytning til tekstforfatteren. Vi må derfor være presise når det gjelder hva slags begreper vi tar i bruk. Selvframstilling kan meget vel handle om å framstille «seg selv», men en tilfredsstillende definisjon av fenomenet bør også ta høyde for at det kan handle om å framstille «et selv». I mitt prosjekt som fokuserer på musikalsk orienterte tekster som fremføres av artister som opererer med alter-egoer er dette særlig viktig å være klar over. Melberg ser også en tendens til at selvframstillingsstrategier både er svært aktuelle og i

utvikling. Snarere enn at interessen for det litterære selvet blir mindre er tendensen at man finner måter å fremstille seg selv «i andre og gjennom andre» (2007, s. 8). Dette skal vi for øvrig se eksempler på i analysekapittelet.

3.1.3 Rapperens selvframstilling

Jeg vil nå rette blikket mot selvframstilling i en rap-kontekst, ettersom dette er masteroppgavens hovedanliggende. Hvilke teknikker for konstruksjonen av selvet er spesielle for rapmusikken og artistene som figurerer innenfor denne sjangeren? Har bruken av alter ego i rapsjangeren noe å si for selvframstillingen? Det spesielle med rap i forhold til en del andre musikalske sjangre er viktigheten av å fremstå som «real». «Realness»-begrepet har eksistert lenge i den amerikanske konteksten, men har også blitt brukt mye i det norske hip hop-miljøet. Det har sitt opphav fra 1990-tallet, da rapmusikkens popularitet for alvor skjøt fart og man kunne snakke om sjangeren som en del av mainstreamen. Artistene, og fansen, befant seg plutselig i en situasjon hvor de var en del av en kultur de hadde vært sterkt i mot (McLeod, 2012, s. 166). Plutselig skulle også hvite, velstående tenåringer ta del i rapmusikken og som et forsvar oppstod frasen «keep(ing) it real». I vår sammenheng vil jeg fra nå av benytte begrepet autentisitet for å beskrive det samme fenomenet.

Den amerikanske professoren i kommunikasjonsstudier, Kembrew McLeod, har skrevet en del om autentisitet innenfor hip hop-diskursen. Han har laget følgende tabell for å illustrere hva som er å regne som autentisk og ikke innenfor kulturen:

Semantic Dimensions	Real	Fake
Social-psychological	staying true to yourself	following mass trends
Racial	Black	White
Political-economic	the underground	commercial
Gender-sexual	hard	soft
Social-locational	the street	the suburbs
Cultural	the old school	the mainstream

(McLeod, 2012, s. 169)

I kolonnen med overskrift «real» finner vi de verdiene som historisk sett har blitt høyest verdsatt. Vi legger merke til at både hudfarge og kjønn er viktig, men også viktigheten av å bo

i tilknytning til «the streets» og avstand mot mainstreamen må understrekes. Når rapperen skal tegne et bilde av jeg-et i selvfremstillingen har det derfor vært uhyre viktig å ta hensyn til disse faktorene. I 2015 kan vi nok slå fast at det ikke lenger er like strenge krav for å bli ansett som autentisk, samtidig som hvite rappere er en tilstedeværende bestanddel i både amerikansk mainstream- og undergrunnsrap. Likevel er ikke kravet om autentisk fremstilling borte, å gå på akkord med sine musikalske prinsipper for å selge flere plater er eksempelvis uhørt i rapdiskursen. Like tilstedeværende er den kjønnsmessige dimensjonen hvor det å utvise alfa-hannlige egenskaper er sett på som det opphøyde, eneste aksepterte.

Når jeg studerer norsk morsmålsrap er det ikke alle dimensjonene i McLeods oversikt som er relevante, noe som er en direkte følge av at det norske samfunnet i liten grad speiler det amerikanske. Vi har ikke en like heterogen gruppe mennesker, vi har ikke et rasedelt samfunn og dessuten er ikke motsetningene mellom kjønnene like utslagsgivende. Det interessante i denne sammenhengen er derfor hvilke selvfremstillingsstrategier norske rappere kan ta i bruk når de ikke kan spille på rik-fattig-, svart-hvit- eller mann-kvinne-dimensjonene i samme grad. Rapperne jeg studerer har i all hovedsak vokst opp i et velstående Norge, deres fremstilling av autenticitet må derfor legitimeres på en alternativ måte. De kan for eksempel parodierte, ironisere, bekjenne, samtidig som rapdiskursens iboende konkurransepreg gjør at selvskryt alltid representerer en tilbakevendende og aktuell teknikk for å representere selvet.

3.1.4 En retorisk innfallsvinkel

Spørsmålet om autenticitet i en rappers selvfremstillingsstrategi dreier seg i stor grad om det man i retorikken omtaler som *etos*. Som én av tre bevismidler for å overbevise en mottaker, beskrives *etos* som avsenderens/karakterens evne til overbevisning gjennom å fremstå troverdig. Aristoteles trakk frem tre karaktertrekk som særlig var interessante i denne sammenheng: forstandighet, dyd og velvilje (Bakken, 2009, s. 34). *Forstandig* i Aristoteles begrepsbruk handlet om å fremstå kompetent innenfor et gitt område. Å beherske rap-kunsten til det fulle kan vi inkludere som en del av rapperens forstandighet. Nå finnes det ingen akademisk baserte definisjoner på hva som gjør en rapper god og ikke, men å kunne følge taktslagene til instrumentalen, rimdyktighet (assonans, alliterasjon, multistavelser), variere hurtigheten i avleveringen av tekstene og en del andre faktorer har tradisjonelt spilt inn på hvordan man rangerer en rappers kvaliteter.

I tillegg til at det var nært koplet til forventningen om fremstå med god moral, kunne *dydighet* handle om ærlighet. Ærlighet har vært et verdsatt element innenfor sjangeren i lang tid. Noen rappere har sett på det som et samfunnsoppdrag å være talerør med ansvar for å skildre hvermannsens reelle utfordringer, gjerne fra belastede miljøer, mens andre har verdsatt å referere til et jeg i ærlig manér. Interessant nok har det å skryte av egen person også vært sentralt i rap-diskursen i en årrekke, noe som egentlig bryter med den nevnte ærlighetsdimensjonen. Likevel er det viktig at selvskrytet inneholder en viss sannhetsgehalt for at det ikke skal kollidere med de forventede konvensjonene. Det motsatte kan i hvert fall straffe seg. Da Rick Ross, en rapper som har gjort karriere på å bygge opp en gangsterpersona, ble avslørt som tidligere fengselsbetjent og senere forsøkte å benekte faktumet (uten hell), ble det eksempelvis furore i amerikanske rapkretser.

Velvilje, slik Aristoteles beskrev denne komponenten, handlet om verdien av å signalisere positivitet og vennlighet overfor mottakeren. Denne siste komponenten er ikke like aktuell for rapperens autentisitet, men det er derimot et fjerde element ved retorikkens etos. Anders Johansen trekker i sin bok om politisk retorikk frem at i tillegg til de nevnte komponentene må vi huske på at det å bare «være seg selv» er like viktig: man kan ikke gi inntrykk av å bedra seg selv (2003, s. 71). Slik forstår vi at for å fremstå som «seg selv» må man være gjenkjennbar fra én situasjon til en annen og fremstå naturlig. Dette har sterke koplinger til den tidligere omtalte «keep it real»-tradisjonen, hvor en autentisk fremtreden var så viktig når man skulle markere at man tok avstand fra alt som brøt med de originale hip hop-verdiene.

Det er ikke bare bevismiddelet etos som har relevans til rap. Når rappere bruker slang, bannskap og andre profaniteter kan de gjøre dette for å vekke visse følelser hos mottakeren, noe vi kan kople til bevismiddelet *patos*. Én av strategiene Aristoteles skisserer er avsenderen som selv utviser den følelsen han vil mottakeren skal kjenne (Bakken, 2009, s. 41-42). Et eksempel på dette er N.W.A.s utgivelse av «Fuck The Police» i 1988. Låta var en protestlåt utgitt med sinne og et ønske om å overbevise publikum om hvordan de mente at det amerikanske politikorpset blant annet forskjellsbehandlet sorte og hvite. At musikk kan spille på følelser er kanskje ikke en banebrytende oppdagelse, likevel kan rappens nære tilknytning til poesien gjøre at sjangeren er ekstra påvirket av dette bevismiddelet. I analysekapittelet skal jeg for øvrig diskutere hvordan fokuset på eksplisitte tekster hos rappere er et helt annet enn hos artister med rot i andre musikkjangre. Men hvordan kan viktigheten av *patos* i rap være til rapperens fordel? Retorikkens bevismidler handler altså om det å skulle overbevise en

tilhører. I rapperens univers brukes disse til overbevisning om at jeg-et er en autentisk karakter, en vi kan tro på. Inkluderer rapperen patosfylte elementer i teksten vil tilhørerne lettere kunne tro på budskapet som fremsies, og dermed også på jeg-et som opptrer.

Det siste bevismiddelet er logos, som i følge retorikken handler om å overbevise gjennom å fremsi resonnementer som høres sannsynlige ut. Her lanserer Aristoteles to bestanddeler som er viktige for mottakerne: gjenkjennbare beskrivelser av verden og sannsynlig argumentering (Bakken, 2009, s. 44). For tekstforfattere generelt, og rapperen spesielt, er dette viktige egenskaper hvis han skal fremstå med autentisitet. Det handler for eksempel om å kunne skissere situasjoner lytterne kjenner seg igjen i, for eksempel ved historiefortelling, som er den faktoren som skiller rap mest fra annen type musikk (Bradley, 2009, s. 157). En rapper som fremsetter gale påstander eller som på andre måter kommer med usannsynlige argumenter vil slite med å bygge opp troverdige identitetsmarkører. Som vi forstår utgjør retorikken og de tre bevismidlene tilsammen et viktig fundament for opparbeidelsen av autentisitet, hvor etos spesielt har nær tilknytning til rapsjangeren.

3.1.5 Selvfremstillingsstrategien parodi

Rap-kulturen er adoptert til Norge, hvilket gjør at norske rappere må spille på andre referanser enn hva amerikanske rappere gjør. Imidlertid ser vi ofte at man i Norge inkorporerer tematiske elementer ved å *parodi* de strømningene som gjør seg gjeldende i USA. I Linda Hutcheons bok om parodi, *A Theory of Parody* (1985), diskuterer hun i de første par kapitlene de forskjellige definisjonene av begrepet som figurerer i ordbøker, men også hvordan andre språkforskere definerer fenomenet. Hun påstår at de klassiske definisjonene har klare mangler og ønsker å differensiere parodi fra andre sjangre som vi ofte misforstår som parodiske (Hutcheon, 1985, s. 25). Dette er sjangre som pastisj, burlesk, plagiat og spesielt satire. Sistnevnte (en annen sjanger som rap også kan ta opp i seg) skiller seg fra parodi på den måte at satiren ønsker å bemerke det negative ved det som blir utsatt for satire, mens parodiering ikke nødvendigvis har dette som mål (Hutcheon, 1985, s. 44). Hutcheon beskriver parodi på følgende måte:

Parody is a bitextual synthesis, unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference. In some ways, parody might be said to resemble metaphor. Both require that the decoder construct a second meaning through inferences about surface statements and supplement the foreground with acknowledgement and knowledge of a background context.
(1985, s. 33-34)

Parodi er med andre ord et verktøy som kan brukes for å understreke divergens. Interessant er det også å konstatere at parodien er beslektet med metaforen. Mottakeren (han som skal dekode parodien av en gitt tekst eller fenomen) må være i stand til å, på bakgrunn av kunnskaper omkring det som blir parodiert, konstruere en ny mening ved den nye teksten (parodien) og slik supplere det totale meningsinnholdet.

I rapsjangeren kan vi illustrere dette ved å sammenligne norske og amerikanske rappers fokus på penger og rikdom. De amerikanske rapperne er søkkrike superstjerner, mange av dem vektlegger også dette temaet i musikken sin. Fokuset på materialisme er i tillegg til sjangerens misogyniske trekk det kritikerne gjerne trekker frem som negativt: «hip hop has gone from a vibrant music that embraced many aspects of life and challenged the world to a narrow, one-way street where popular rappers care only about having the pimpest car, the best intoxicants, the sexiest hotties and money to burn», skrev for eksempel journalist Phil Kloer i en artikkel fra 2004 (Hess, 2012, s. 636). Norske rappere er på et helt annet nivå hva økonomi angår, og vil redusere sin troverdighet til et minimum om de skulle påberope seg den samme rikdommen. Imidlertid kan de behandle det samme temaet på en alternativ måte. Når Mats Dawg utbryter at han «rulla opp på dæ i en Volvo med dobbelt barnesete» på låta «Opp i røyk» kan dette delvis forstås som en parodi på amerikanske mainstreamrappere som ofte nevner bilmerker som Rolls-Royce, Lamborghini og Maybach i sine tekster. De familiære verdiene – i Dawgs tekstlinje billedliggjort gjennom de to bilsetene – er heller ikke en spesielt vanlig tematikk blant amerikanske rapstjerner. Mats Dawgs Volvo, menigmanns bilmerke, og hans to barn i baksetet er noe vi kan tro på; det fremstår autentisk og humoristisk når vi vet at norske rappere ikke er styrtrike artister. Men for å forstå det parodiske ved denne teksten må vi nødvendigvis ha kunnskaper om fenomenet som blir parodiert, nemlig de amerikanske rappers overdrevne fokus på materialisme. Samtidig blir divergensen mellom norske og amerikanske rappere påvist, akkurat som Hutcheon hevder er en av parodiens oppgaver.

3.2 Metodiske betraktninger

Mine metodiske betraktninger har dreid seg om blant annet transkripsjon av tekster og utvalg av raplåter. Med hensyn til transkripsjonen har det vært viktig å både trekke ut artistens dialekt og særegenheter, samtidig som lesningen skal kunne gå smertefritt. I prosessen hvor jeg ønsket å finne et hensiktsmessig utvalg gjorde de samme særegenhetene, og ønsket om å tydeliggjøre bredden på den norske rapscenen, at et dialektalt basert utvalg fremstod som det mest riktige i mitt prosjekt.

3.2.1 Transkripsjon av tekster

Ettersom jeg ser på tekster som skrives for å bli fremført muntlig, finnes de som oftest ikke skrevet ned for at alle skal kunne lese. I dag er det heller ikke like vanlig at artister inkluderer tekstene i albumpakken, og nå som musikk i fysisk format er på vei ut til fordel for strømming og digital nedlasting er det i hvert fall vanskelig å lese artistenes ord slik de er ment. Derfor har det vært nødvendig for meg å transkribere tekstene jeg har analysert, og for å gjøre det har jeg brukt en metode bearbeidet etter Bradley (2009). Hans bidrag til transkripsjon av rap er det nærmeste jeg har kommet en slags «standard», en standard han mener er nødvendig å innføre ettersom det er (for) mange forskjellige måter i bruk (s. xviii). Han sier også at artister er inkonsekvente når de selv offentliggjør tekster, og i så måte støtter jeg Bradley i hans syn på en mer formålstjenlig og standardisert metode for transkripsjon. I mitt prosjekt er transkripsjon også pedagogisk motivert, for skal tekstene brukes i klasserommet må de også kunne leses. Å vite hvordan man transkriberer hurtig – og formålstjenlig – blir dermed et viktig moment.

Bradleys metode går ut på å la beaten (instrumentalen) være styrende for transkripsjonen. Den store majoritet av rap-beats går i firefiredelstakt (4/4), noe som har som resultat at enderimene blir svært iøynefallende. Det er nesten like vanlig at rappere har multistavelsesrim, noe som vil si at det innenfor hver linje også finnes ord som rimer. Ser vi til Eminem, gir han oss et av mange eksempler som både inneholder ende- og multistavelsesrim:

1. I murder a rhyme one word at a time
2. You never heard of a mind as perverted as mine
(«I'm Back», *The Marshall Mathers LP*, 2000)

I eksempelet ovenfor ser vi et utdrag fra en strofe som består av to verselinjer. For å tydeliggjøre enderimene er det slik jeg vil transkribere tekstene. I likhet med andre som analyserer transkriberte tekster (for eksempel Diesen, 2011), vil jeg også nummerere linjene slik at det skal være enkelt å henviser til innholdet i løpende tekst. Tekstene i mitt utvalg har alle mer enn ett vers, derfor velger jeg å ta i bruk desimaltall i henvisningen, hvor tallet foran punktum angir hvilket vers i den kronologiske rekkefølgen det er snakk om, og tallet bak punktum angir verselinjens nummer i de respektive versene. «3.12» betyr dermed vers 3, verselinje 12. Er det verselinjer som gjentas velger jeg å ikke skrive disse flere ganger, men heller indikere hvor mange ganger den aktuelle linjen gjentas ved bruk av det bokstaveliggjorte gangtegnet «x» (for eksempel x3 om det er en verselinje som gjentas tre ganger). Når jeg inkluderer hele sitater fra låtene i løpende tekst bruker jeg skråstrek (/) for å skille linjene, en helt vanlig konvensjon innenfor skriftliggjøring av lyriske tekster, så også raptekster. Ved tilfeller hvor rappere tar naturlige pauser innenfor hver enkelt linje, vil disse markeres ved bruk av komma (,):

1. Har blikket langt fram, ikke tvil på're
2. næh mæn, er fra Oppland, er litt fin på det
(Jaa9 & OnkIP – «Brugata Boogie», *Føkk Ferie*, 2015)

Det er ikke alt innholdet i låtene jeg har valgt å inkludere i transkripsjonen. Alt som har med den musikalske produksjonen å gjøre har jeg utelatt, all den tid jeg ser på selvframstilling i *tekstene*. I enkelte av analysene kan det imidlertid være nødvendig å påpeke fenomen som har med rappers intonasjon eller stemme å gjøre. Ellers har jeg valgt å inkludere eventuelle introer i låtene, fordi de som oftest kan supplere meningsinnholdet. Det kan være *samples* (utdrag) fra andre låter, prating og lignende. I raplåter er det også vanlig at ord gjentas, gjerne det siste ordet i en linje. Iblant gjøres dette av en gjesterapper, med det ønsket om å oppnå flerstemmighet. Uavhengig av hvem som gjentar har jeg valgt å ikke inkludere disse gjentakelsene, ettersom de ikke tilfører noe mer til meningsinnholdet. Ellers forholder jeg meg til norske rettskrivningsnormer, bortsett fra noen få unntak. Ortografisk har jeg valgt å ikke bruke punktum (en vanlig praksis innenfor musikklyrikk).

I en sjanger som rap, som har sterke tilknytninger til poesiens rimstruktur, kan det å lese tekstene gi en ny og annen mening (Bradley, 2009, s. xxiii) sammenlignet med bare den soniske opplevelsen. Får vi ordene ned på papiret løfter vi også rap til noe mer enn bare musikk, noe jeg innledningsvis har argumentert positivt for. For å transkribere på en mest mulig hensiktsmessig måte har jeg måttet ta hensyn til blant annet dialekt, rapperens ofte hurtige måte å levere tekstene på (flow) og slang. Bradley hevder at idéen med transkripsjon må være å skriftliggjøre ordene på en slik måte at det er størst mulig koherens med det lydige uttrykket vi hører (s. xviii). Det har vært målet mitt i møte med tekstene og derfor har jeg latt rapperens dialektale egenart komme frem i størst mulig grad, men ikke uten begrensninger. I noen tilfeller ville nemlig en slik transkripsjon kunne føre til at noe av meningsinnholdet hadde gått tapt som en følge av vanskeligheter med å forstå dialekten i skriftliggjort tilstand.

Det er ikke til å komme unna at det i blant kan være svært vanskelig å høre hva rapperen synger eller sier. Som nevnt ovenfor skyldes dette rap-ens hurtige form, slang, i tillegg til at instrumentalen noen ganger kan overdøve det som sies. Ikke sjelden lar rappere stemmen fungere som et slags instrument, for å la låten være drevet frem av melodi fremfor å fremme budskap med ord – og i slike tilfeller er det i hvert fall utfordrende å skille ordene fra den innspilte instrumentalen. Etter mine mange timer med lytting til rap, anser jeg meg selv som en kompetent lytter. Jeg har transkribert tekstene så godt det har latt seg gjøre, og for å sjekke at mine notater stemmer har jeg i noen tilfeller henvendt meg til artistene for å forsikre meg om at jeg har trukket ut de riktige ordene. I en oppgave som handler om hvordan rappere fremstiller et selv ser jeg på riktig transkripsjon som særdeles viktig, nærmest altavgjørende for et troverdig resultat. I de fleste tilfeller har jeg fått svar på henvendelsene, og har gjort noen små og få justeringer. I tilfeller hvor det har vist seg umulig å høre hva som sies, markerer jeg dette med spørsmålstegn (?). Som en siste kuriositet vil jeg redegjøre for skrivemåten av begrepet *hip hop*. Begrepet har en rekke forskjellige skrivemåter, hvor Hiphop, HipHop og Hip-Hop, i tillegg til varianten jeg tar i bruk, er de mest brukte. Det er kanskje ikke viktig i den store sammenhengen, men mitt valg av skrivemåte beror på det faktum at det er den kanskje mest universelle og mest brukte formen. Ellers kan jeg nevne at når jeg bruker paraplybegrepet *hip hop* omtaler jeg kulturen, mens rap brukes om den musikalske avarten som har utspring fra *hip hop*-kulturen.

3.2.2 Tekstutvalg

Selv om norsk morsmålsrap på ingen måte er den aller mest populære musikkjangeren i landet, finnes det etter hvert en relativ stor mengde rappere, låter og utgivelser å velge fra. I utviklingen av dette prosjektet var det tidlig klart at jeg måtte ha en idé bak hvilke tekster som skulle inkluderes. For det første – og helt selvsagt – måtte de ha noen form for selvfremstilling i seg. Heldigvis var ikke dette noe utfordring, ettersom det stort sett er til stede i samtlige låter. Det enkleste hadde vært å studere én rapper, eller én utgivelse. Det er i og for seg en ryddig inngang, men tar dessverre ikke hensyn til mangfoldet jeg mener norsk rap har å vise til. Jeg var heller ikke ute etter «gode» tekster, en metode for utvelgelse jeg mener har store mangler. Det er vanskelig å se for seg hvem som skulle ha myndighet til å bestemme hva som er en «god» tekst og ikke, og samtidig ville det ikke ha gitt meg og mitt prosjekt ønsket innsikt. Det var raskt tydelig for meg at den mest hensiktsmessige fremgangsmåten måtte være å inkludere de forskjellige dialektene morsmålsrap har å by på. Ikke bare for å anlegge et dialektologisk eller sosiolingvistisk perspektiv på tekstene, men fordi store deler av en rappers tilhørighet og identifikasjon er både åpent og latent knyttet til hjemplassen – som vi etter hvert skal se i analysekapittelet.

Rundt årtusenskiftet gikk norsk rap gjennom en tydelig transformasjon. På 90-tallet var normen å rappe på engelsk, i et meget New York-inspirert lydbilde. Tungtvann fra Bodø/Harstad regnes som pionérer når det kommer til rapping på norsk, for selv om de ikke var aller først ut, var de de første som gjorde det på en fremtredende dialekt, og med plateutgivelser som er vurdert som bautaer i nyere norsk musikkhistorie. Med Tungtvanns tydelige nordnorske preg gjorde plutselig en dialektal dimensjon seg gjeldende i norsk rap, en dimensjon som hadde vært helt fraværende da alle brukte engelsk. Dialekten er et av de mest karakteristiske trekkene ved en person i det dagligdage, i en sjanger som rap er det selvsagt like viktig og karakteristisk. Jeg har valgt å inkludere noen av de mest utbredte og fremtredende dialektene vi har, og selv om det finnes flerfoldige lokale varianter innenfor hver dialekt er det i et prosjekt som dette en nødvendighet å generalisere: det finnes ikke tid eller rom for å ta større hensyn enn jeg har valgt å gjøre. Mitt utvalg inkluderer dermed nordnorsk, midtnorsk, vestnorsk og østnorsk dialekt.

Når det gjelder tekstenes språklige stil vil jeg understreke at det ikke har vært viktig for meg om akkurat disse tekstene passer inn i et klasserom bestående av 14-15-åringer. Da tenker jeg på faktorer som bannskap, tematikk og slang. Det har altså ikke vært et poeng i seg selv å

inkludere tekster jeg antar er «spiselige» for verken akademia eller andre norsklærere i ungdomsskolen. Det viktige for meg er at de kan tilføre noe når jeg undersøker problemstillingen min. En mer dyptpløyende diskusjon omkring hva som sømmer seg og ikke i klasserommet finner sted i kapittel fem.

4 Analyse av fire norskspråklige raptekster

I dette kapittelet vil jeg analysere fire norskspråklige raptekster. Som forklart i metodekapittelet har jeg tatt dialektalt hensyn, og valgt ut følgende rappere: Klish fra Nord-Norge (med Mats Dawg, Oter og Pumba), Shitrich fra Midt-Norge, Store P fra Vestlandet og OnkLP fra Østlandet. Alle er relativt betydningsfulle karakterer innenfor rapscenen i Norge, noen i større grad enn andre.

Analysen starter med en tekst som gir et metablick på tematikken. «Napoleon (rmx)» fremviser nemlig noe av essensen ved selvframstillingsstrategier i rap, og i enkelte passasjer virker det som om låtas overordnede tematikk *er* selvframstilling. I brorparten av versene tegnes det opp bilder av et jeg som enten er tøft, selvhevdende eller som på andre måter snakker positivt om egen person. Bradley (2009, s. 187) kaller «braggadocio» en av de mest misforståtte elementene i rapmusikk, og viser til at hvis du spiller rapmusikk for en «uinnvidd» er det stor sjanse for at denne personen vil reagere på hvorfor det skrytes så mye. Det er et spørsmål det er vanskelig å gi et svar på, først og fremst fordi det ikke stilles på riktig måte. Det sentrale her er ikke hvorfor rapperen skryter, men *hvordan*. Rap er nemlig det nærmeste man kommer musikk som konkurranseform. Et godt eksempel på dette er battling-fenomenet, som handler om at to personer konkurrerer mot hverandre i en slags lyrisk kamp. Her handler det om å sette motstanderen i et dårlig lys, samtidig som man trekker frem sine egne, «gode» kvaliteter. De samme elementene finner vi i musikken, hvor selvhevdelsen og det å skryte på en så elegant måte som mulig har etablert seg som en vanlig konvensjon.

Etter at vi har sett nærmere på Napoleon, vil jeg analysere tekstene til OnkLP & De Fjerne Slektningene, Shitrich og Store P, med henblikk på hvilke typer som gir seg til kjenne gjennom den enkelte tekstens selvframstillingsstrategier. Vi skal se eksempler på typer som er både heslige, bekjennende og hedonistiske. Med et hovedanliggende som selvframstilling gjør jeg dette for å kunne beskrive jeg-et som opptrer i de respektive tekstene så presist som mulig. I analysene foretar jeg en kronologisk og fortløpende lesning og kommentering, før jeg kort vil oppsummere i etterkant av hver låt. Jeg beskuer artistene og jeg-ene som tekstimmanente størrelser slik de fremkommer i tekstene. Det betyr at jeg i teksten ikke ser noen kopling

mellom tekstforfatteren og jeg-et, jeg forholder meg kun til det som står å lese og som kan fortolkes.

4.1 Klish – «Napoleon (rmx)» med Mats Dawg, Oter & Pumba¹

Teksten jeg først vil rette blikket mot har sitt opphav fra Nord-Norge. Tromsørapperen Klish er ingen nykommer i sjangeren, men debutalbumet *Bestendig* kom først i 2013. Én av låtene på nevnte album bærer navnet «Napoleon», en låt som ble remikset i anledning slippet av miksteipen *Apokalyps Dude* som kom på nyåret i 2014. Remiks-fenomenet er typisk for rapsjangeren, og selv om noen definisjoner av begrepet krever en reell remiks av instrumentalen, brukes «remiks» i de fleste tilfeller også når det bare er et tillegg i det lyriske bidraget. I dette tilfellet er forandringene i lydbildet redusert til et minimum, mens det har blitt lagt til tre gjesterappere: Mats Dawg, Oter og Pumba. De to førstnevnte med opphav fra Nord-Norge, mens Pumba er fra Oslo. Klish har i anledning remiksen også spilt inn et nytt vers, slik at låta består av fire vers i tillegg til refrenget fra originalversjonen.

Innledningsvis nevnte jeg at «Napoleon (rmx)» kan sies å tematisere rapsjangerens selvframstilling, at den rett og slett handler om å fremstille jeg-et. Dette gjør låtas fire bidragsyttere i stor grad ved å ta i bruk det lytterne vet om Napoleon og et kjent kompleks som senere har blitt knyttet til franskmannen. Låttittelen er iøynefallende, og drar umiddelbart tankene til den kjente erobreren. Både tittelen og låta i seg selv spiller på uttrykket «napoleonskompleks», en stereotypi om at lave mennesker har en aggressiv og dominant oppførsel for å kompensere for sin manglende høyde. Uttrykket ble kalt opp etter Napoleon som historisk har blitt betegnet som en lav person, selv om noen historikere trekker frem at han sannsynligvis ikke var spesielt lav for sin samtid. Klish har tatt hensyn til høyde når han har invitert gjesterapperne til å spille inn vers, for ingen av disse fire rager spesielt høyt over bakken. Dette er kanskje ikke altavgjørende for resultatet slik det foreligger, men som vi snart skal se henviser både Klish og Mats Dawg direkte til sin høyde i sine respektive vers.

¹ «Napoleon (rmx)» finnes på strømmetjenesten Spotify:
<https://open.spotify.com/track/0fCY8zNTksaqo5j2hXTuOe>

Refrengnet på «Napoleon (rmx)» antyder at napoleonskomplekset så absolutt er til stede og trenger nedtoning:

1. Æ bare spole gjenna tracks, tar det helt rolig, æ tar bolig i din kjeft
2. hahahaha, æ bare spole gjenna tracks
3. etter en rolig tekst, som roe mitt napoelonskompleks

Det mest interessante med de fire versene er imidlertid hvordan tekstforfatterne velger sin særegne måte å inkorporere napoleonstematikken på, som et ledd i deres selvframstilling. Jeg vil nå se på de fire versene hver for seg i kronologisk rekkefølge.

4.1.1 Klish

Klish' teknikk i konstruksjonen av selvet går i stor grad ut på å poengtere egen fortreffelighet. Han velger å måle seg mot et fenomen vi kan kalle «den andre», en fremgangsmåte som ikke er uvanlig i sjangeren. Verset kan beskrives som det kanskje mest utilgjengelige av de fire som utgjør låta, men som vi skal se tilbyr jeg-et et interessant, metakunstnerisk perspektiv.

Vers I

1. Fortsatt øyan på måle, hendern på krona
2. putte «spennan» i «spennanes», bare preke te koret
3. det bestandig ei ende på en lysanes tunnel, yeah
4. lek og dekoret e fokus, klare ikke å dekode
5. nek på mitt pekkhode
6. 1.74 over bakken før æ helt borte, ahahahaha
7. dem ikke på mitt nivå, bror
8. plattform, du treng en platåsko

9. tar form, all den shiten mitt i gråsona, før æ våkne fra koma og må bort
10. pop no smart shit, dyrk de reglan, æ gjør ka æ vil, hoe
11. lure på om karrieran demmes e i live lenger, det så limbo
12. hyper og crazy shit, den psyken blir waste
13. for æ ikke typen tel mykhet, har pakka dritn og reist, aaaaa

14. en ekte original, på farta med Tuborg og drar
15. min zombiemodus hold sæ klar, min pondus knocke noldusa (flat)
16. ego overalt, jævla bra monolog
17. snestorm-shit, æ peke på mer sånt enn en metereolog

Som jeg var inne på trekker battling-fenomenet og musikken veksler på hverandre. Det er ikke interessant om den ene har inspirert den andre, faktum er at begge avartene innehar et sterkt preg av konkurranse, og preges også av behovet for å trykke ned noen «andre». Noen ganger er det bestemte, og navngitte, personer som får gjennomgå. Innenfor rap-diskursen har «dissing» etablert seg som et begrep for å beskrive dette fenomenet, og når to rappere disser hverandre blir dette gjerne kalt «beef». Hvor langt en slik lyrisk uenighet kan gå ble tydeliggjort på 90-tallet. Da ble rapperne 2pac og Notorius B.I.G., etter å ha sluppet disselåter mot hverandre, begge drept som en direkte følge av rivaleriet.

Dette står i kontrast til den formen for henvendelse til «den andre» Klish bedriver i dette verset. Vi får aldri vite hvem du-et Klish henvender seg til er, og når han stadfester at «dem ikke på mitt nivå, bror/plattform, du treng en platåsko» (1.7-1.8) er det sannsynligvis ingen bestemt(e) person(er) han har i tankene. Snarere er det en måte å hevde sin overlegenhet på, en kontrastering som gjør at Klish fremstiller seg selv som den beste. Når «Napoleon (rmx)» er metakunsterisk fordi den tematiserer selvframstilling bedriver også Klish en slags metakunst, fordi han rapper om å rappe, en uhyre vanlig konvensjon innenfor sjangeren. Her gir artisten et bilde av seg selv som en original rapper, en som ikke tar hensyn til det forventede eller åpenbare, i motsetning til regelryttere som *prøver* å si noe smart (1.10). De siterte verselinjene ovenfor etterfølger et anslag hvor han blant annet erklærer at «lek og dekoret e fokus» (1.4), noe jeg tolker som en henvisning til egen rappestil, en slags bekjennelse av at form trumfer innhold. I versets midtparti fortsetter kontrasteringen, når jeg-et undrer seg over «de andres» karriere (1.11) for deretter å beskrive seg selv som en hard og kompromissløs figur (1.13). En form for lån av signatur finner vi når verset drar seg mot slutten, og Klish kanaliserer sin indre zombie. Av det vi vet om zombier fra populærkulturen forstår vi at jeg-et ønsker å fremstille seg selv som sulten, farlig og voldsom, og leser vi disse egenskapene billedlig i en rap-sammenheng er de alle egenskaper «den beste rapperen» må inneha. Samtidig er også zombien hjernedød og treg, slik at rapperens «zombiemodus» nødvendigvis må ha gjort et kvalifisert utvalg av egenskaper.

4.1.2 Oter

Oter er som Klish fra Tromsø, og som ham er også Oter å betegne som en ung veteran. Etter miksteiptrilogien «Mens du venter» så debutalbumet «Kollektiv kollaps» dagens lys i 2014, et album som høstet solid kritikk. Klish og Oter har for øvrig jobbet sammen i en årrekke, og dette samarbeidet er således ikke det første.

Vers II

1. Hele galaksa mella helvett'an
2. voyager, har nettopp forlatt melkeveien, vrent sekkan
3. æ gjer mæ ballan, bitch, æ kalla før laman min
4. du vet ka laman vil, lar han spøtte i panna på dama di

5. æ stygg i flabben, bestandig vært
6. det her e en takk te fuck-jævlan bak i dagen som gjor mæ te mæ
7. back-to-back episoda, kommentara som forma mæ, hore som flirte av mæ
8. haha, det her e mæ

9. kompleksa, får mæ te å ville kvele det normale
10. eksa, får dem te å sleike mæ i ræva før æ drar
11. ho fikk tv'n, æ fikk en rimjob
12. ba sånn te dagen, tel æ møte på han nye karn din

Oters vers skiller seg fra de resterende på en relativt iøynefallende måte. I verset finner vi ikke de aller tydeligste sporene av den åpenbare selvhevdelsen som i noen av de andre, her benytter tekstforfatteren snarere verset til å henvende seg til ekskjærester og andre han ikke nødvendigvis beskriver i positive ordelag. Det kanskje aller mest interessante aspektet ved dette verset er imidlertid hvordan selvframstillingen forandrer karakter mot slutten. På overflaten virker Oter fra anslaget å presentere et tøft ytre, men et tilbakeblikk midtveis i verset og jeg-ets tendenser til kapitulering mot slutten bærer bud om en selvframstilling mer kompleks enn som så.

Oter fremstiller ikke seg selv om en sympatisk karakter i dette verset. I løpet av de første verselinjene kommer han med obskøne uttalelser i tilknytning til hans egen manndom og «dama di», som tilsynelatende er kjæresten til en ukjent størrelse Oter henvender seg til. Spesielt verselinje 2.4 stikker seg ut, hvor jeg-et maler et pornografisert bilde av eget seksualliv. Verset i seg selv kan tolkes som et slags oppgjør, og i første rekke mot en ukjent mannsperson. Jeg-et kommer i verselinje 2.5 med – om ikke en unnskyldning – en forklaring

på sin språkbruk, og orienterer oss om at sånn har han «bestandig vært». Her aksentuerer han seg selv som et produkt av sine sosiale omgivelser, noe vi kan tolke som et forsøk på å bli frifunnet ansvaret for sine ord og handlinger. Tilbakeblikkene i verselinjene 2.6-2.8, hvor han avslører at det har vært episoder som har gjort ham til den er, og ikke minst at det har vært kommentarer og latterliggjøring («hore som flirte av mæ»), er de første hintene i teksten om at vi har å gjøre med et jeg som ikke bare fremstår som alfahann i teksten. Likevel unngår han å fremstille seg selv som bitter, all den tid han takker (fuck-jævlan) for det han har vært utsatt for. En liten latter i slutten av dette partiet understreker at han virkelig er fornøyd med situasjonen slik den er/har vært.

Det er mulig å hevde at Oter ikke forfekter et spesielt positivt kvinnesyn i det aktuelle verset. Hip hop-kulturens kvinnesyn later til å være et samtaleemne som aldri blir ferdig diskutert. Her i Norge er det ikke mer enn noen måneder siden OutKasts konsert på Øyafestivalen ble behørig diskutert i riksmedia, igangsatt under parolen *Ræva kvinnesyn* (Haabeth & Gjøl, 2014). Oter bruker ord som «bitch» og «hore», samtidig som han får ekskjærestene til å yte seksuelle tjenester før de skilles (2.10). Men går vi nærmere inn i konteksten er verset ganske ufarlig, i alle fall mer sammensatt enn ved første øyekast. Ord som de to ovennevnte er for lenge siden appropriert av kvinner selv, langt på vei ufarliggjort – og i hip hop-konteksten brukes spesielt «bitch» om både kvinner og menn – det har blitt et kjønnsnøytralt økenavn. Dyson og Hurt (2012, s. 367) peker på at «bitch» til og med kan være positivt ladet ord, i hip hop-kretser sidestilt med «kvinne». Et eksempel på det er Notorious B.I.G.s låt «Me and my Bitch», som i bunn og grunn er en kjærlighetserklæring.

Nå er ikke «bitch» ment positivt i Oters vers, samtidig som han her henvender seg til en mannsperson (2.3-4). Her må vi påpeke at den største fornærmelsen mot en mann i rapperterminologien er å gi ham navn eller egenskaper som vanligvis er forbeholdt kvinner eller homofile (Dyson & Hurt, 2012, s. 367). Dette er i høyeste grad problematisk, men et faktum vi må være klar over i lesningen av tekstene. Vi kan legge til at Oter henvender seg til noen som har oppført seg dårlig mot ham, og han ønsker dermed å «ta igjen», ved å bruke stygge ord. Mot slutten av verset (2.11) har jeg-et tilsynelatende vært gjennom et samlivsbrudd, og i tillegg til at materielle goder er inne i bildet ytes seksuelle tjenester. Selvfremstillingen forandrer karakter, for jeg-et blir ikke en gang avspist med fjernsynet i oppgjøret som følger. Avslutningsvis er det derfor betimelig å spørre hvem det er som fremstår som vinner. Er det Oter eller den kvinnelige karakteren som har blitt utnyttet? Det alfa-hannlige jeg-et vi

innledningsvis blir kjent med viser seg å ha inneha en slags ambivalens som bygger opp under et napoleonskompleks som gjør seg til kjenne.

4.1.3 Mats Dawg

Mats Dawg er egentlig fra Rønvika i Nordland, men hans musikalske karriere har tilhold i Bergen hvor han også bor. Her er han en del av musikkollektivet NMG, hvor artister som Spellemannspris-vinnerne Lars Vaular og Store P holder hus. Og selv om han har vært til stede en stund, debuterte Mats Dawg først i 2014 med sin EP «Daogen» som fikk gode kritikker.

Vers III

1. Æ e én fem og søtti på sokkelesten
2. i stigbøyla på den høye hesten
3. store sabla rasla, ho si herregud
4. (vel) berre nesten

5. æ sa jo æ ikke trengt å sloss, har den der dritten på hengelås
6. velta utover europakartet te hele kontinentet elska oss
7. mann, æ gjør det stort her i hovedstaden
8. promenér med nå nordnorsk adel
9. la mæ posér før portrettet mitt, med den ene handa i den store frakken
10. han Mini, Jahn Ivar - kaka ut oppi Rønvika
11. omringa av nå ungpika med vaniljekrem rundt munnvikan

12. frokost lunsj og middag, alt for drøye ting
13. du ser etter flisa oppi øyet mitt
14. fengern oppi øret kanke hør en drit
15. mulig at æ fleksa kun fordi æ har kompleksa grunna høyden min

16. men æ e alltid klar før nå ost og kjeks
17. har en stor kjeft, æ ropa tel æ får lungekreft
18. æ tenk pensjonsalder, kanskje på Sardinia
19. eller Sankt Helena, gådd Bonaparte over hele linja

Mats Dawgs spiller i sitt vers i stor grad på inntrykket vi har av Napoleon Bonaparte, og bruker ham for å vise frem bestemte kvaliteter, til dels for å skryte. Verset inneholder imidlertid ikke bare selvskryt. Mats Dawg kommer med et interessant utsagn når han spør seg selv om han «flekser» (sine lyriske muskler) kun fordi han har kompleks for høyden sin (3.15). Slik inkorporerer han napoleonskomplekset i sin tekst, og bringer en slags sårhet til

teksten som ellers handler om å bemerke egen fortrefelighet. Denne motsetningen har også en dimensjon av overdrivelse ved seg, for alt skrytet jeg-et har bedrevet frem til dette punktet blir satt på prøve med denne uttalelsen.

Verset inneholder opptil flere vendinger og uttrykk vi forbinder med krig, revolusjon, fransk kultur og Frankrike anno 1800. Som vi ser allerede fra verselinje 3.1-3.2 identifiserer Dawg seg med den franske keiseren, og påberoper seg slik kvalitetene hans. Dette er en interessant måte å fremstille et selv på, og for å forstå hvorfor jeg-et gjør dette må vi vite hvorfor selvskryt er en så viktig del av hip hop-kulturen og rapmusikken. Innledningsvis i kapittelet forklarte jeg bakgrunnen for «braggadocio»-kulturen som gjør seg gjeldende i rap, og når Mats Dawg skryter og påberoper seg kvalitetene til en annen størrelse driver han med noe vi på engelsk kaller *signifying*. Signifying forklares blant annet med at den som opptrer i teksten blir for stor for sitt eget navn alene, og dermed må lene seg på andre (Bradley, 2009, s. 183). En direkte norsk oversettelse er ikke etablert, men «å låne signatur» er et formålstjenlig begrep i vår sammenheng. I Klish sitt vers så vi at jeg-et lånte signaturen til en zombie for å fremme visse kvaliteter, Mats Dawg lener seg i stor grad på Napoleon. I verselinje 3.6 trekker Dawg eksempelvis paralleller til keiserens erobring av Europa, før han senere «gjør det stort i hovedstaten (verselinje 3.7)», «promenerer med nordnorsk adel (3.8)» og «poserer for portrettet» sitt (3.9). Kontrasten mellom hovedstaden og den nordnorske adelen er særlig interessant, fordi den hentyder til en skillelinje mellom sentrum og periferi. Mats Dawg gir inntrykk av at han utraderer skillelinjen og lykkes på begge fronter.

Samtidig er det mye som tyder på at Dawg er ironisk i dette partiet, for (nordnorsk) adel og Nord-Norge som den periferiske siden av skillelinjen går ikke helt i overensstemmelse. I tillegg er det interessant å observere at jeg-et også nevner en nordnorsk størrelse, nemlig tidligere fotballspiller Jahn Ivar «Mini» Jakobsen (3.10). Han er ikke valgt vilkårlig, i vår sammenheng er Minis velkjente, fysiske fremtreden altavgjørende i en låt som tar utgangspunkt i napoleonskomplekset. Nordlendingen er også kjent for å være «stor i kjeften», med et kallenavn som «luftens baron» passer han også godt inn i låtkonteksten. Med hensyn til hvordan Mini inkorporeres i teksten er det godt mulig at han er en del av den nordnorske adelen jeg-et tidligere nevnte. En annen mulig tolkning er at Dawg låner Minis signatur, i så fall ønsker han i verselinje 3.11 å påberope seg det samme dametekket Jakobsen angivelig har.

Jeg-et roper også ut hjemstedet Rønvika, slik ser vi et eksempel på hip hop-kulturens hjem-borte-konvensjon, hvor tilknytningen til hjemstedet er viktig og kan si mye om rapperens jeg. Her spiller man gjerne på både sanne og usanne fordommer og stereotypier. Tungtvann hadde for eksempel en selvfremsstilling som spilte på og ironiserte over seg selv som barbarer (Danielsen, 2008, s. 212), et verktøy som ikke hadde fungert like godt om de var født i en annen landsdel. Stereotypiene om nordlendinger som drikkeglade og over gjennomsnittet opptatt av kjønnslig omgang var også gjenstand for oppmerksomhet i Tungtvanns tekstunivers.

4.1.4 Pumba

Pumba er en artist fra Oslo som har figurert i hovedstadens rapmiljø i flere år. Først og fremst kjent for miksteip-utgivelser og gjesteopptredener på andres låter, slapp Pumba sitt debutalbum «Richard Bravo» i 2014. Som eneste ikke-nordlending står han også for sisteverset på «Napoleon (rmx)», hvor han velger en interessant tilnærming til fremstillingen av egen person sammenlignet med de øvrige bidragsyterne:

Vers IV

1. Gikk fra å være en feit fuck, til virkelig å bli en feit fuck
2. haters bare «damn han er feit fuck», hoes'a bare «damn den er feit as»
3. alle veit han tok magaplask i den dritten her,
4. har vært i dritten her siden 19, er i den dritten her til jeg er 90

5. ære sånn sinnsykt, er en sånn sint fyr
6. de snakker om features, nei de snakker om meg negern er i full vigør
7. det vi gjør, hører på den beaten no minutter senere se den bli kjørt
8. innkjørt dødelig, jeg har peil mafakkas hakke snøring
9. med hette på svartere enn natta skriker «fuck alt for verden er kjølig»

10. vi gjør ting som gjør ting med tilværelsen, null nøling
11. skal vi dit så skal vi dit, gass på, kjør dit
12. jeg trenger no flus og jeg føler det presset, skakke være greit det skal være det beste
13. til og med i søvne, ligger og stresser
14. vi vil ha alt, napoleonskomplekset

Anslagsvis velger han å la andre komme til orde, og Pumba selv blir referert til i tredjeperson. Han er personen som gikk fra å være «feit» i billedlig forstand, til begrepets bokstavelige betydning. Det er «haters» og «hoes», to vanlige termer å høre innenfor sjangeren, som uttaler

seg, og slik anskueliggjør Pumba hvordan andre ser denne tredjepersonen, som er ham selv. Dette er en alternativ form for selvfremstilling, og særlig interessant i vår sammenheng er også Pumbas verselinje 4.3. Jeg-et er her veldig direkte og ærlig i sin beskrivelse av eget karriereforløp. Der den tradisjonelle hip hop-tradisjonen har *selvhevdelsen* som den dominerende måten å referere til jeg-et på, velger Pumba i versets fire første verselinjer å direkte eller indirekte trekke frem negative sider ved seg selv og egen karriere: ikke bare har han gått på et slags kreativt og fysisk forfall, men han har tatt «magaplask» i rap-gamet. Noe av den samme ærligheten sporer vi på låta «Klikka», fra Pumbas nevnte debutskive. Her går refrenget på følgende måte: «de tror det har klikka helt for meg/er over tredve år gjør fortsatt musikk, ikkeno hits/de tror det har klikka helt for meg/er godt voksen, sitter her med to kids, ikkeno crib».

I kapittelet «The Rap Career» utbroderer Mickey Hess om hvordan rappere autentiserer et selv, hvor rikdom og sosial klasse er uhyre viktig for å etablere kredibilitet (2012, s. 636). Vi stadfestet i teorikapittelet at dette er aspekter som ikke alltid er relevante for norske rappere, som må finne alternative måter å autentisere selvet. Pumbas teknikk kan vi kalle en form for bekjennelse. Som et ledd i sin selvfremstilling fremstår jeg-et i dette verset befriende ærlig når han vier en del av sitt vers til å beskrive eget karriereforløp. I konstruksjonen av selvet vektlegger dermed Pumba dydigheten (hvor ærlighet var å regne som én bestanddel) som retorisk grep. Selv om Pumbas anslagsvise tilnærming er å beskrive som utypisk, enser vi i verselinje 4.4 en standhaftighet når han stadfester at han ikke skal noen plass på tross av motgangen, og verset dras med denne linjen i mer aggressiv retning.

Det er først i aller siste verselinje at Pumba eksplisitt nevner hvordan napoleonskomplekset påvirker ham, men begjæret for å nå det han vil ha beskrives møysommelig i de foregående linjene. Fra å ha satt seg selv i uheldig lys innledningsvis skryter han nå av egne rapferdigheter (4.6-4.8), og billedliggjør ferdigheten med en populær konvensjon innenfor rap-miljøet, nemlig at han «dreper beaten» («innkjørt dødelig»). Mot slutten av verset skyr han nærmest ingen midler for å nå målene sine. Med null nøling (4.10) kan jaget etter «flus» (penger) (4.12) minne om franskmannens erobringer, noe som støttes opp av den bokstavelige avslutningen på verset, «vi vil ha alt, napoleonskomplekset». På denne måten låner også Pumba Napoleons signatur, men fremstillingen av selvet gjøres på en annen måte sammenlignet med hva vi så i for eksempel Mats Dawgs vers.

4.1.5 Selvfremstillingsstrategier i Napoleon (rmx): fire varianter

Selvframstillingen i «Napoleon (rmx)» er en sammensatt affære. De fire stemmene i teksten har hver sin særegne måte å tematisere rapsjangerens selvfremstilling på, og de bruker i varierende grad Napoleon og napoleonskomplekset som et verktøy til dette. Klish rapper om å rappe, han kontrasterer egne rapferdigheter mot et «du» som for lytteren er ukjent. Den litt utilgjengelige teksten gir stort rom for tolkning, men gjennomgangstonen er jeg-ets trang til å poengtere sin fortrefelighet. Det samme gjør Mats Dawg, selv om jeg-et i hans vers trekker enda sterkere veksler på Napoleon og våre kunnskaper om ham. Ved å låne franskmannens signatur bedriver han en interessant selvrepresentasjon, men en åpenbar motsetning er den tidvise sårheten, poenget han gjør ut av egen høyde og behovet for å stikke hodet frem. Slik konstruerer begge en selvfremstilling basert på komplekset som handler om behovet for å opptre dominant for å kompensere for noe.

Oter velger en annen tilnærming, her er jeg-et tilsynelatende usympatisk med et pornografisert bilde av både sex og forholdet til kvinner. Likevel er selvrepresentasjonen mer sammensatt enn som så, teksten gir rom for å sympatisere med et jeg som tydeligvis har blitt påvirket av sine omgivelser. Sisteverset, signert Pumba, lar anslagvis en tredjeperson få fremstille jeg-et med den ambisjon om å etablere kredibilitet. Denne kredibiliteten bidrar til at jeg-et fremstår mer oppriktig enn hos de andre representantene på låta: Klish tar eksempelvis på seg zombiemasken, Mats Dawg låner Napoleons signatur. Samtidig har de alle noe til felles: på sitt eget vis gir versene innblikk i fenomenet selvfremstilling, tidvis enser vi at dette handler om selvfremstilling. Jeg vil vise til McLeods tabell fra teorikapittelet for å synliggjøre hvordan enkelte av faktorene gjør seg gjeldende i norsk rap. Både Klish og Oter har en kjønnsbasert selvfremstillingsstrategi som vektlegger «hardheten». Klish sier dette rett ut i verselinje 1.13: «æ ikke typen tel mykhet», mens Oter lar den alfa-hannlige teknikken gjennomsyre sitt vers. Ved at Klish, gjennom å rappe om å rappe, tydeliggjør sine uovertrufne rapkvaliteter, fremstår han også som troverdig i en retorisk sammenheng – slik krever han sin etos. I Mats Dawgs tekstlinjer finner vi også elementer vi kan tilknytte retorikken. For bevismiddelet logos påpekte jeg i teorikapittelet at «gjenkjennbare beskrivelser av verden» var én av to viktige bestanddeler. Mats Dawg spiller i konstruksjonen av selvet på et jeg som har kunnskaper om Napoleon Bonapartes liv og virke. Han kan for eksempel vise til franskmannens opphold på St. Helena, og bruker ellers ord og uttrykk som gir mening i en napoleonskontekst. I napoleonskompleksets sammenheng får også Dawgs skryting parodiske trekk. Til slutt har vi Pumba, som den eneste mørkhudede rapperen på låta velger han i det

han refererer til selvet som «negern» (4.6) å spille på autenticitetsmarkøren som omhandler rase. Dette vet vi at er umulig for de tre andre, ettersom deres hudfarge i denne forståelsen ikke er å regne som like autenticitetsbærende. I den fortsettende delen av analysekapittelet skal vi nå identifisere hva tre andre rappere legger vekt på i konstruksjonen av de respektive selvene.

4.2 Shitrich – «Kvstloss»²

Shitrich er en av de mest polariserende rapperne i Norge, og med sin omdiskuterte tekstsamling er trønderen særdeles interessant å studere. I starten av sin karriere dannet han rapduoen Bromstad Billionaires sammen med en annen trønder, Grotesk (senere Soinner). Bromstad Billionaires ble kjapt et kultfenomen. Etter utgivelsen av miksteipen *Makka te hoinnerpris* (støttet av undergrunnshiten «Kakk opp») i 2008 åpnet de Hovefestivalen i 2009, før uenigheter om veien videre førte til duoens brudd. Tre år med tilnærmet stillhet fulgte, før solokarrieren virkelig skjøt fart for et par år siden. I 2014 kom både ep-en *Bølgemaskin* og fullengderen *Makka Nykinen*, sistnevnte utgivelse gav nasjonal anerkjennelse med opptredener på Øya-, Pstereo-, og Parkenfestivalen. Cupfinalelåten «Bombefly», spilt inn foran cupfinalen mellom Rosenborg og Molde FK, ble i 2013 behørig omtalt i riksmidia (Baardsen, 2013) med tekstlinjer som «En gjeng me homsa fra Romsdal/faen lætt å bank, kis», og trønderrapperens tekster kan beskrives som et univers preget av svart humor, sexprat og sentralstimulerende stoffer som amfetamin.

Teksten og låta som er gjenstand for analyse bærer navnet «Kvstloss» (uttales «Kast loss»). Bruken av «v» i stedet for «a» er blitt en slags konvensjon i rapsjangeren, og kan sammenlignes med «heavy metal-tødlene» i for eksempel Mötley Crüe og Motörhead. «Kvstloss» var inkludert på *Makka Nykinen* og tegner et bilde av et jeg som er uhyggelig, uvørent, bryter loven og opptrår umoralsk. Den tekstlige dimensjonen ved låta er som kjent mitt hovedanliggende, men innledningsvis vil jeg si noe om Shitrichs mer musikalske bidrag. For kan vi si at stemmen er et slags instrument er det liten tvil om at Shitrich bruker dette

² «Kvstloss» finnes på strømmetjenesten Spotify:

<https://open.spotify.com/track/5z0CwD166NgWO6L8eAR565>

instrumentet med konduite. Når han tegner opp denne usympatiske karakteren gjør han dette med en nasal og påtrengende stemmebruk som gjør at det hele fremstår enda mer uhyggelig. Han bruker også språket til å lage i utgangspunktet uforståelige utrop, som den tydelige «brrræh» helt i starten og signaturfrasen «hææææææ» både underveis og i refrenget. Satt i konteksten til tematikken som utbroderes tekstlig underbygger disse den uhyggelige stemningen som låta som helhet kjennetegnes av. Så hva er det slags jeg som får slippe til i «Kvstloss»? Vi tar en nærmere titt på de første verselinjene i det første verset:

Intro:

1. Brrræh!

Vers I

1. Kast loss raskt
2. i bølgen en trønder i matrosdrakt
3. dem vil ha kontakt
4. snakk itj støpsel i vegg
5. fetta tar strip, det e tøffer med fem
6. så æ trøkk i dem fem
7. sitt der æ bor, men føl mæ itj hjem
8. på kjøret, behov itj å følges te seng
9. kjør i en smell, kjør i mæ to
10. sikker æ bom itj, æ søl itj med blod
11. fuck ka du si føl itj følgen av stort
12. kis, ka du tror at den trøndern e dum
13. tankan rundt høvvet med gønnern i moinn
14. har da en bitch så æ træng itj nå hoinn
15. heng rundt kuken som jentan va pung
16. i spillet dem horan e enkelt å roinn

Innledningsvis iscenesetter Shitrich seg selv i en havskontekst. Dette er først og fremst en referanse til sitt eget plateselskap, Bølgemaskin. Når han har etablert dette faktumet involverer han i verselinje 1.3 noen andre («dem»), og et par verselinjer senere avsløres det at det er snakk om kvinner han har kontakt med. Han reduserer kvinnenens betydning til å handle om kjønnsorganet ved å kalle dem «fetta», samtidig som den første hentydningen til dop(misbruk) viser seg, når det røpes at jeg-et «trækker» ikke bare én stripe, men fem inn i de kvinnelig størrelsene. Allerede i løpet av de fem-seks første verselinjene kan vi stadfeste at det som skisseres og fragmentene av jeg-et som avslører seg finner sted i et univers hvor all moral tilsynelatende er borte.

Videre skal det bare bli verre. Vi får innblikk i livet til et jeg som er avhengig, på kjøret (1.8), som ikke bryr seg om hvilke følger misbruket kan få (1.9), og som er åpenbart har en vågal livsstil der han sitter med «gønnern i moinn» (1.13). Pistol-referansen er mulig å tolke både billedlig og bokstavelig, mest sannsynlig er det et bilde på en utsvevende livsstil, de andre uttalelsene jeg-et kommer med tatt i betraktning. Det er interessant at Shitrich spør du-et som materialiserer seg i verselinje 1.12 om denne tror at han er dum. Dette kan tolkes i retning av at jeg-et vet at misbruket ender dårlig, han bare bryr seg ikke. I så fall er han slett ikke i fornektelse av egen avhengighet, men har mistet all lyst eller vilje til å gjøre noe med situasjonen. Det er ingen tvil om at dette er voldsomt sterk kost. Shitrich sitt seksualiserte kvinnesyn utbroderes mer billedlig når han sidestiller jentenes posisjon med den til en hund (1.14), og ikke har annen nytte av kvinnelige bekjenskaper enn å anse disse som del av et spill han kan fullføre. Vi blir kjent med et jeg som befinner seg på en bekmørk plass uten de moralske prinsipper som er en selvfølge for de fleste av oss. Det første versets resterende verselinjer er ikke lystigere lesning:

17. livet æ leve, livet æ sveve
18. høyt over bakken, men drit da i hjerne
19. klare mæ selv, fuck å få fame,
20. kakk over bordet og kåken bli rein
21. all e på kjøret, itj gå over veien
22. rush-trafikk kid, rush itj med trøkking
23. nøkter så klart, te æ bøtt i mæ meir
24. hu sa hu va 17, fuck ka du sei
25. fuck å vær stein, alltid en pluss-kar
26. fuck å vær hippie, æ bøtt itj nå buskas
27. tar mæ ei strip, strip i mæ masse
28. røyk itj nå nav-dop vi har da klasse

Jeg-ets skjodesløse behandling av egen helse forklares ytterligere ved hjelp av ordspillet «høyt over bakken/drit da i hjerne» (1.18). Likevel er ikke dette den kanskje aller mest forstyrrende verselinjen, for når jeg-et utbryter at «hu sa hu va 17, fuck ka du sei», er dette både sjokkerende og ubehagelig. Her insinueres det at det har vært seksuell omgang med en underåring jente, som sannsynligvis har vært ruspåvirket resten av verset tatt i betraktning. Den siterte linjens siste del indikerer også at dette er gjort uten anger, jeg-et frikjenner seg selv ansvar ettersom han handlet «i god tro». Bildet av Shitrich som en totalt ansvarsløs karakter er på dette tidspunkt sementert, men måten han avslutter førsteverset på er interessant og et brudd på sjangerens konvensjoner og stil.

Jeg-et tar nemlig avstand fra bruk av cannabis til fordel for amfetamin. Cannabis, og marijuana spesielt, er høyst tilstedeværende i hip hop-kulturen. Spesielt i USA, hvor legaliseringsdebatten er konstant pågående, men også i Norge er rusmiddelet en faktor som spiller inn i kulturen og musikken. I masteroppgaven *Diz iz 4 all my smokers* (2010) utfører Jari N. Olsen intervjuer med syv forskjellige norske rappere som innlemmer cannabis som en del av noe «autentisk», dessuten omtaler samtlige intervjuobjekter rusmiddelet som «en del av pakken». Det begynner å bli noen år siden cannabis først fikk både eksplisitt og implisitt omtale i norsk rap. Tilbake i 2004 samarbeidet Tungtvann og reggae-artist Nico D om en låt med den billedlige tittelen «Legaliser», med tekstlinjer som for eksempel «På høy tid at han Ola Nordmann kan få på god tjall/og fortsatt kan ha lov te å kall sæ for normal», men den samme tematikken gjorde seg gjeldende på Tungtvanns debutalbum *Nord og Ned* allerede fire år tidligere. Vinni skapte overskrifter da han i tydelig ruspåvirket tilstand mottok Spellemannsprisen i 2003, dette i tillegg til sin åpenhet omkring egen cannabisbruk. Vi ser at Shitrich bryter med denne tradisjonen, han sier «fuck å være stein, alltid en pluss-kar», noe som handler om effekten man får av henholdsvis cannabis (blir sløv/stein) og amfetamin (blir oppstemt, får økt energi). Han tar også avstand fra, og kobler bruk av cannabis til, 60-tallets hippiebevegelse - som var velkjent for bruk av både marijuana, men også psykedeliske midler som LSD.

Cannabisbruk knyttes også til en annen gruppe, «naverne». «Å nave» ble kåret til årets ord i 2012, og beskriver en person som hever trygd (Andersen & Orvik, 2012). I teksten spiller jeg-et på stereotypier om naverne som en gruppe mennesker som er kjent for å snyte på staten, som vi i følge den samme stereotypien kan konnotere dårlig råd og latskap til. Cannabis presenteres som et rusmiddel forbeholdt disse. Dette er en av de mest interessante aspektene ved teksten, hvordan Shitrich som i utgangspunktet er lavest på samfunnets rangstige fremstiller seg overlegen en annen gruppe mennesker. Låtas refreng utdyper jeg-ets kontrastering mellom eget bruk av rusmidler som amfetamin, og cannabisbruk som er forbeholdt de uten «klasse»:

Refreng

1. Hææææææ
2. vi har da klasse
3. hææææææ
4. vi har da klasse x3

5. (?) kvit på det glasset
6. vi har da klasse
7. vi driv itj med basse
8. selg itj weed kis vi kakke
9. vi har da klasse
10. fuck å vær hippie den shiten e passé
11. du har itj klasse x2
12. du e kjip og du hasje
13. du har itj klasse
14. du driv itj å kakke
15. selg kun weed og du driv visst med basse
16. vi har da klasse
17. fuck å vær hippie, den shiten e passé

Refrengnet kan sees på som todelt, hvor Shitrich først tar for seg hva «vi» gjør, før han etterpå henvender seg til et «du». Ved hjelp av den melodiose signaturfrasen «hæææææ» utbasunerer jeg-et sin klasse i refrengets anslag, før han i linje 7 tillegger cannabisbrukerne nok en egenskap, nemlig utøvelsen av den trønderske gatesporten basse. Basse er et fotballignende triksespill som i *Trøndersk årbok for 1980* beskrives som en «edel sport» og «Trøndelags største gåve til den norske idrettsfloraen» (Sørenssen, 1980). Denne tekstlinjen setter låta inn i en trøndersk kontekst, en kontekst som dessuten gjør at den kan tolkes som et angrep på noen i trondheimsmiljøet. Shitrich fortsetter å understreke motsetningene mellom vi-et og du-et, han vil ikke ha befatning med cannabis, ikke en gang selge stoffet (8) – mye bedre er det å «kakke», som vil si å tilordne striper med dop som deretter kan inntas.

I låtas andre vers er de første verselinjene nesten helt like som i det første:

Vers II

1. Kast loss raskt
2. i bølgen en trønder i matrosdrakt
3. dem vil ha kontakt
4. snakk itj kun for å prat
5. ukentlig tar masse pulver i gap
6. lure koss hu her har rusa sæ rar
7. sitt der og ture og trur hu e gal
8. si «går det greit?» mens æ lur i a alt
9. æ lur i a alt, knips gjøra bitch hu bli ludder av kalk x2
10. ta dæ en te, tar i a tre
11. vis den tispå kor badeland e
12. bad itj i karet, æ bade i sne
13. baker, men lag itj nå kake av mel

Vi observerer at tematikken i andreverset er den samme. Jeg-et er fortsatt utspekulert, han lurert inn rusmidler i det kvinnelige bekjentskapet, tilsynelatende for å utnytte henne seksuelt («blir ludder av kalk», 2.9). De mange slangordene bygger opp en sterk autentisitet hos Shitrich. «Pulver», «kalk», «knips», «sne» og «mel» er alle ord som har en billedlig betydning vi kan knytte til en slangordbok for rusmidler. I teorikapittelet så vi på Kembrew McLeods tabell som påviste hvilke faktorer som var autentiske og ikke i rap-diskursen. Opparbeidelsen av autentisitet forklarer han på følgende måte:

Authenticity is invoked around a range of topics that include hip-hop music, racial identification, the music industry, social location, individualism, and gender and sexual roles. Profanity and slang are used in discourse often to emphasize the claims about authenticity that the speaker or writer is trying to support (McLeod, 2012, s. 168).

Med dette forstår vi at Shitrich-språket, hvor slang, bannskap og sort humor står sentralt, er helt avgjørende for at stemmen hans blir tatt seriøst. Jeg-et refererer fra et miljø som han tydeligvis har erfaringer fra og kunnskaper om, han krever å bli trodd ved sin spesielle språkbruk. Det er ikke utelukkende språkbruken som er vital for oppbyggingen av autentisitet. Som vi ser på sitatet hentet fra McLeod, er «social location» en av parameterne vi kan bruke for å vurdere autentisiteten. Shitrichs sosiale, men også geografiske plassering som en trønderrepresentant støttes opp av tekstinnholdet i «Kvstloss». Amfetamin-tematikken kan vi også knytte til Trondheim, hvor bruken av rusmiddelet er på et europeisk toppnivå, bassesporten er også en trønderreferanse. Også problematikk knyttet til kjønns- og sexroller («gender and sexual roles») kan vi knytte til jeg-et som opptrer i låta vi ser på. Dermed kan vi stadfeste at Shitrich mobiliserer en rekke autentisitetsmarkører i teksten. Men betyr dette at tekstforfatteren bak «Kvstloss» er den samme som jeg-et som opptrer i låta? Det er åpenbart at tekstforfatteren tegner opp en karikert, nærmest parodisk og teatralisk karakter, men dette er en karakter som like fullt er troverdig. Jeg-et i «Kvstloss» eksisterer, ikke som tekstforfatteren bak Shitrich-aliaset, men som en representant for en type mennesker som har havnet på skråplanet. I et intervju med *Adresseavisen* kom artisten med en rekke interessante uttalelser i denne forbindelse. I tillegg til å kalle seg en dokumentarist med førstehåndsinformasjon som har troverdighet i miljøskildringene står følgende å lese:

Skal du skildre et røft, jævlig miljø, må du gjøre det med røffe, jævlige virkemidler - du kan ikke sukke, selv om du kan overdrive for dramatisk effekt, mener han, og forklarer hvordan han ønsker å blande realisme med det teatraliske. - Hadde jeg levd Shitrich-livet som det beskrives i tekstene, hadde jeg ikke vært i stand til å bruke ord på måten jeg gjør - eller vært i stand til å sitte her og prate sammenhengende med deg, for den saks skyld. (Enlid, 2014)

Vi har slått fast at jeg-et i «Kvstloss» er karikert, dette er et fenomen Michel Foucault har kalt «the author function». Når han bruker begrepet henviser han til jeg-et i romaner, og forklarer at «neither the first-person pronoun nor the present indicative refers exactly to the writer or to the moment in which he (sic) writes but, rather, to an alter ego whose distance from the author varies, often changing in the course of the work» (Foucault, 1969/1999, s. 215). Dette har overføringsverdi til musikken, hvor forfatterne har det samme, iblant problematiske, forholdet til jeg-et. Det fremstår problematisk fordi det ved noen tilfeller er en rett frem biografisk fremstilling av førstepersonen, andre ganger en fiktiv fremstilling av et alter ego. Dette sier Rodman (2012, s. 184) som dessuten hevder at artister innenfor rock, folkemusikk og country har større frihet til å fremføre voldelige og provoserende tekster enn det rapartister har, en observasjon jeg kan støtte meg til. Shitrich er en omdiskutert artist som får andre til å heve brynene (jamfør debatten omkring «Bombefly»), men det har sjelden blitt debatt når store verdensstjerner innenfor andre sjangre har fremført tekster som åpenbart inneholder eksplisitt innhold. I «Run for Your Life» av The Beatles/John Lennon sier jeg-et at «well I'd rather see you dead, little girl/than to be with another man» og «catch you with another man/that's the end ah little girl». Johnny Cash presenterer et jeg som «shot a man in Reno just to watch him die» («Folsom Prison Blues»), og dette er artister som heller ikke har noe alter ego å «skjule» seg bak, som tekstforfatterne bak Shitrich og en internasjonal størrelse som Eminem – en annen kjent for voldelig tekstinnhold. Selv om det fremgår av tekstene at sistnevnte sjonglerer med tre identiteter (tekstforfatteren Marshall Mathers, rapstjernen Eminem og den voldelige skurken Slim Shady) har tekstene hans vært gjenstand for stor diskusjon. I denne forbindelse vil jeg minne om at selv om tekstforfatteren bak «Kvstloss» ikke er den som lurer dop i tenåringsjenter, er det ikke fantasi, men en skildring av et gitt miljø fortalt med autentisk og troverdig stemme understøttet av en begrepsbruk preget av slang og bevissthet omkring egen rolle som mannlig trønderrepresentant.

14. tar a tebake
15. dama som dop
16. og koke mæ bort helt te dagan går bort
17. tar a tebake, håpe på meir
18. alder i høvvet æ får itj nå beir
19. all e på kjøret, itj gå over veien
20. rushtrafikk-gutt, rush itj med skudd
21. nøkter såklart helt te bøtta bli brukt
22. hu sa hu va 17, fuck ka du trur
23. fuck å vær lun, alltid en pluss-kar
24. fuck å vær hippie, æ bøtt itj nå buskas
25. tar mæ ei strip, strip i mæ masse
26. røyk itj nå nav-dop vi har da klasse

Andreverset kulminerer i en selvframstilling som fortsetter å bygge på denne litt utradisjonelle dop-pusher-karakteren som ikke ønsker befatning med den vanlige hasj-kulturen som ellers dominerer i hip hop-miljøet. Verselinje 2.17 er en mulig intertekstuell referanse til låta «Døgn går som halvtim» hvor refrenget er bygd opp omkring tekstlinjen «kok opp og loke helt te døgn går som halvtim», mens de språklige bildene og ordspillene fortsatt får stor plass («all e på kjøret, itj gå over veien»). Det er også verdt å legge merke til at likhetene mellom det første og det andre verset ikke blir mindre, bortsett fra at han bytter ut noen ord er flere av verselinjene nærmest identiske, især de fire siste verselinjene. Foruten det trekker «hu sa hu va 17, fuck ka du trur» (2.22) veksler på førsteverset, disse ubehagelige ytringene finner vi flere av i Shitrichs diskografi. På «2 Chicks 2 Knips» fra samme album er en av verselinjene eksempelvis «fetta der e 14, æ e fjorten ganger to, bitch». Kan vi si at jeg-et inntar en monsterrolle for å røske tak i lytteren? Sjokkerende uttalelser som disse kan være en måte å få oppmerksomheten med det formål å si «hei, dette foregår faktisk bak lukkede dører i samfunnet vårt», og slik bedriver Shitrich en form for sosialrealisme i «Kvstloss».

4.2.1 «Det heslige» jeg-et

Vi har allerede identifisert typen som får slippe til i «Kvstloss» som et «heslig» jeg. Det er lite ved jeg-et som materialiserer seg som gjør at vi får annet enn negative konnotasjoner, men hva er det som gjør at Shitrich fanger nettopp denne stemningen?

For det første, og helt åpenbart, er alle henvisningene til utnyttelse av jenter noe som peker seg ut. I vårt samfunn er personer som utnytter underårige for sex noe av det som blir aller

mest sett ned på og fordømt. At jeg-et tilsynelatende bryter andre lover er også noe bygger opp under det heslige bildet av karakteren, aksepten for doplangere er omtrent tilsvarende liten. Men Shitrich-karakteren er sammensatt av mer enn dette. Jeg nevnte at de mer melodiose bidragene fra Shitrichs stemme er betydelige i oppfattelsen av jeg-et. Dette fanger man ikke ved bare å lese teksten, men raptekster lages som kjent først og fremst for å høres, ikke leses. I en norskdiskurs som vektlegger betydningen av sammensatte tekster kan vi heller ikke adskille disse modiene helt. Mitt prosjekt konsentrerer seg i all hovedsak om analyse av skriftliggjort *tekst*, men i dette tilfellet er viktigheten av den lydlig stemmen for viktig til å ikke nevne. Noen av de korte, konsonantdominerte utropene, sammen med den nasale stemmebruken, er avgjørende for jeg-ets selvframstilling som ubehagelig og heslig. Legger vi til en språkbruk dominert av slang og profaniteter skjønner vi at Shitrich-karakteren er en «bad guy»-representant på veldig mange måter. Her er konstruksjonen patos-dominert. Teorien stadfester som nevnt at avsender (Shitrich) gjerne spiller på den følelsen han vil at mottakeren gjerne skal kjenne, i dette tilfellet uhyggeligheten.

Likevel fremstår han ikke helt motbydelig. I teksten er det flere eksempler på sort humor, en faktor som satt i sammenheng med retorikken og viktigheten av bevismiddelet patos gjør at jeg-et tilføyer også attraktive egenskaper i oppbyggelsen av sin selvframstilling. «Røyk itj nå nav-dop, vi har da klasse» og likhetstrekket mellom bassespillere og hasj-røykere er blant forestillingene som når de spiller på sosiale stereotypier også oppfattes som humoristiske.

4.3 OnkIP & De Fjerne Slektningene – «Styggen på ryggen»³

OnkIP er en rapper fra Lillehammer som kom inn i rapmiljøet som en del av kollektivet Dirty Oppland. Sammen med kompisen Jaa9 formet han duoen Jaa9 & OnkIP, som i 2003 gav ut miksteipen *Bondegrammatikk*. Senere har de gitt ut flere album, og har tradisjonelt blitt beskrevet som Norges «bonderappere». OnkIP har samtidig hatt et sideprosjekt sammen med medlemmer fra bandet Oslo Ess, navngitt OnkIP & De Fjerne Slektningene. Gruppen er en slags rap/rock-hybrid som har gitt ut to album, begge til rosende omtale. Senest var OnkIP

³ «Styggen på ryggen» finnes på strømmetjenesten Spotify:
<https://open.spotify.com/track/3naIRMWiR4yAgXMbI5kJXA>

aktuell i programmet «Hver gang vi møtes» på TV2 og med Jaap & OnkIP-albumet *Føkk ferie*.

Låta jeg har valgt å inkludere i analysekapittelet er «Styggen på ryggen», gitt ut på albumet *Slekta II*. Den ga OnkIP nasjonal anerkjennelse for å snakke høyt om psykiske problemer og rusmisbruk samtidig som den ble nominert til Spellemannsprisen for årets hit. «Styggen på ryggen» inneholder tekstlinjer om angst og panikk, og om stemmer som prøver å ødelegge jeg-et som opptrer. Vi kan karakterisere jeg-ets selvframstillingsstrategi som en bekjennende, innrømmende variant. «Styggen på ryggen» og OnkIP er den østnorske representanten blant mine analyser. I anslaget til førsteverset finner vi et jeg som er redd for å møte andre i nedfor tilstand:

Vers 1

1. Hun skakke se meg når jeg er nedfor
2. alle gardiner er der for å bli trekt for
3. føler meg som flere folk enn Eckbo
4. i søkelyset, hater å bli sett på
5. hver dag er bare nerver og drama
6. men løper fortsatt foran kamera, veiver med arma
7. noen greier jeg angre på, er den greia her karma?
8. for mannen oppå skuldern min er jævlig forbanna

I motsetning til hva vi så i «Kvstloss», er språkbruken på denne låta av mer hverdagslig karakter. Her er lite profaniteter og ingenting slang: vi må heller ikke anstrenge oss for å skjønne hva ordene betyr. Dette gjør at jeg-et i «Styggen på ryggen» har lite å gjemme seg bak, han fremstår ikke som en overspilt karakter i like stor grad – noe som igjen fører til at jeg-et får en bekjennende og lett innrømmende selvframstilling. OnkIP og Shitrich fremstår begge med høy grad av etos, men vi forstår at de opparbeider denne på forskjellige måter: sistnevnte ved å ta i bruk et troverdig slang- og begrepsapparat, OnkIP ved å bekjenne. At OnkIPs jeg kan ha psykiske problemer stadfester vi allerede i tekstlinje 1.3; «føler meg som flere folk enn Eckbo/i søkelyset hater å bli sett på» er en referanse til komiker Espen Eckbos mange karakter og kan insinuere en form for dissosiativ identitetsforstyrrelse kjennetegnet av personlighetsspaltning. Likevel må vi nok konstatere at verselinjen bør tolkes noe mildere, i den retning at OnkIPs humor er utsatt for svingninger, eller at han er én person hjemme bak gardinene og en annen på scenen. Fra teorikapittelet husker vi Goffmans lignelse om det

rollespillende jeg-et. I en forståelse av OnkIP som en figur som ikke alltid utviser de samme karaktertrekkene kan vi appropriere sosiologens begreper: jeg-ets backstage er å finne i hjemmet hvor han kan skjule seg, mens han på scenen bokstavelig talt befinner seg i en frontstage-situasjon. Spenningen mellom disse er gjennomgående i OnkIPs førstevers. Vi observerer at jeg-et ikke velger å flykte fra sin frontstage, han befinner seg stadig i søkelyset og «løper fortsatt foran kamera». Dette er en billedliggjøring av at rapperen ikke legger karrieren i brakk som en følge av problemene han erfarer, «veiver med arma» viser nettopp til rappersnes ofte armgestikulerende stil. I tillegg kommer jeg-et med en selvmotsigelse i det han før disse linjene stadfester at han «hater å bli sett på». En nærliggende tolkning er den at jeg-et setter opp en form for maske for å skjule sine problemer, akkurat som han skjuler seg bak gardinene.

Går vi videre til tekstlinje 1.7 viser det seg at jeg-et angrer på noen handlinger han frykter kan ha gjort at han nå «får igjen». Karma er en velkjent tenkemåte i indisk filosofi og religion som sier at alle handlinger følges av et resultat. Jo bedre man oppfører seg, jo bedre vil resultatene bli. Vi skal ikke vektlegge betydningen av religion i særlig større grad, men nevnte tekstlinje settes i sammenheng med den neste, som leser «for mannen oppå skuldern min er jævlig forbanna». I tekstlinjene som følger stifter vi bekjentskap med en figur i jeg-ets livsverden som navngis «Styggen».

9. tyner og tyder meg han der Styggen på ryggen
10. hvisker inn i øret hvem som styrer den giggen
11. kanke gjøre annet enn å høre på Styggen
12. der han jobber for å ødelegge kidden
13. fuck
14. takke telefon, rører ikke post
15. ikke prøv å ringe på, døra mi er låst
16. hopper snart i sjøen, det herre blir for grovt
17. alt jeg har er tid, men det leger ingen sår

Det skal raskt avsløre seg at Styggen fremstilles som en slags djevelfigur, en figur hvis oppgave er «ødelegge» jeg-et. Fra populærkulturen og tegnefilmer spesielt kjenner vi til den gode og dårlige påvirkningen et menneske kan ha på seg selv, billedliggjort som en djevel på høyre skulder og en engel på venstre. I OnkIPs tilfelle er det bare djevelen som gjør seg gjeldende, en person som etter alle solemerker har tatt kontroll over jeg-ets dagligliv (1.9-1.11). Jeg-ets selvbeskrivelse i tekstlinje 1.12 som «kidden» er interessant. Så langt vi kan

forstå av de andre tekstlinjene er jeg-et en voksen mann. Er det slik at Styggens kontroll over jeg-et reduserer medbestemmelsen over eget liv til et minimum, akkurat som for et gjennomsnittlig barn? Føler han seg like hjelpeløs som barnet? Tekstlinjens betydning er ikke entydig, for vi må være klar over at den engelske hip hop-diskursens bruk av uttrykket «kid» ofte er annerledes enn hva vi til vanlig setter begrepet i sammenheng med. Rapperen 50 Cent har for vane å utbryte «It's the kid 50 Cent», mens Willie The Kid er en rapper som har tatt begrepet som en del av sitt alter ego.

De gjenværende verselinjene i det første verset tar opp tråden fra anslaget, hvor vi fant jeg-et bak gardinene. Dette er også hvor vi virkelig kan assosiere psykiske problemer til karakteren. «takke telefon, rører ikke post/ikke prøv å ringe på, døra mi er låst» skisserer unnvikende og ensomme karaktertrekk og – som hos Shitrich i «Kvstloss» – er det rom for å assosiere verselinjer med selvmordstanker når OnkIP vurderer tanken om «hoppe i sjøen». Et uttrykk som samtidig kan tolkes som et ønske om å flykte fra situasjonen han befinner seg i.

Refreng

1. Føles som jeg er i helvete
2. Styggen på ryggen har blitt en av mine nærmeste
3. på skulderen min og minner meg på
4. jævla skeis det herre livet mitt går
5. er det rart jeg er redd
6. når Styggen på ryggen er han jeg prater med mest?
7. oppå skuldern min og sier at jeg kommer ingen vei her i livet

Vers II

1. Som om ikke det er byrde nok å bære
2. oppå ryggen er en spydig liten jævel
3. forteller meg jeg er langt ifra den fyren jeg sku være
4. burde titte ned i løpet på geværet
5. noen leksjoner i livet jeg burde lære
6. som meg og andre folk kanke dele atmosfære
7. Styggen på ryggen, men har noe fælere i gjære
8. du er anbefalt å ikke være nære

Refrenget går jeg ikke spesielt nærmere inn på, men vi kan observere at oppfatningen om at Styggen er en form for djevel-figur blir forsterket når OnkIP sammenligner egen situasjon med tanken om helvete hvor Styggen forstås som en slags personifisering. I andreverset får vi

innblikk i hva slags betydning Styggens eksistens har. Jeg-et hevder blant annet at han blir oppfordret om å «tutte ned i løpet på gæveret», at han og andre ikke kan «dele atmosfære». I forlengningen av førsteversets verselinje om å hoppe i havet gir dette ytterligere assosiasjoner til tanker om suicidale trekk. Denne formen for bekjennelse er den selvframstillingsstrategien som dominerer i OnklPs låt. Dette har likhetstrekk med *brevsjangeren* slik Foucault forstår den (2008a, s. 227). Brevet kjenner vi som en sjanger som først og fremst er ment for noen andre å lese. Men gjennom skrivehandlingen, mener Foucault, så påvirkes avsenderen på samme vis som mottakeren som leser brevet. Det kan vi forstå som litt av den samme dobbelfunksjonen bekjennelsen har.

Foucaults utlegning omkring brevet finner sted i en antikk kontekst, men har likevel overføringsverdi i vår sammenheng. Franskmannen bruker uttrykket «å blottlegge selvet» i forbindelse med brevskrivningen, noe jeg-et i «Styggen på ryggen» absolutt kan sies å gjøre. Dette er én av tre «*stoiske selvteknikker*» Foucault lanserer (2008b, s. 278). Den andre er ransakelse av selvet og samvittigheten, den tredje er askesen. Ransakelse av selvet og samvittigheten er i høyeste grad tilstedeværende i OnklPs tekst. For som vi så i tekstlinje 1.7 diskuterer jeg-et med seg selv om hvorvidt det er noe han kunne gjort annerledes, før Styggen forteller ham at han «er langt i fra den fyren han sku være» (2.3). Dette er elementer i teksten som er innom anger og misbrukte muligheter og som sammen med blottleggingen nevnt ovenfor sørger for en sterk, bekjennende tone i teksten sett under ett.

9. angsten er så motherfucking ekte
10. alt jeg kan å få på alle drogene og drikke
11. alle fucking anklager, alt jeg kan å nekte
12. Styggen på ryggen, han sørger for at jeg blir brekt ned
13. mareritta mine er så ekte og så ekle
14. starter alle dager i et badekar av svette
15. mine venner ikke se meg noe mere
16. min egen djevel vikke se meg levere
17. så [refreng]

Jeg-et blir mot slutten av andreverset mer eksplisitt i sin beskrivelse av egen tilstand. «Angsten er så motherfucking ekte» er første gang OnklP gir seg selv noen form for diagnostikk, og den bekjennende tonen er også tilstede i påfølgende verselinje hvor (mis)bruk av rusmidler innrømmes (2.10). På dette punktet i analysen er det betimelig å adressere hvem sin stemme Styggen bærer. Det er selvforklarende at Styggen ikke er en fysisk karakter som

bokstavelig talt sitter på jeg-ets skuldre, men i lesningen må vi forholde oss til teksten i det vi tolker. Når jeg-et sier at Styggen oppfordrer ham til å titte ned i geværløpet, er dette ensbetydende med at jeg-et faktisk vurderer en slik handling? Svaret på spørsmålet avhenger av hvor mye av Styggens uttalelser i teksten vi skal tilskrive OnklPs jeg. Styggen fremstilles i teksten slik jeg tolker det som den stemmen som finnes i oss mennesker, men som i jeg-ets tilfelle er litt høyere og mer brutal enn hos andre. Dette understøttes av verselinjer om angst og hverdagsflukt fra både venner (2.15) og gjøremål. At denne må tilskrives en delvis egen stemme konstaterer vi avslutningsvis, hvor Styggen kommer mer eksplisitt til syne før det siste refrenget:

1. Kommer ingen vei her i livet (x3)
2. kommer ingen vei
3. kommer ingen vei her i livet (x3)
4. OnklP, du kommer ikke herfra i live

Dette partiet har tilsynelatende ingen annen funksjon enn som en messende påminnelse om at jeg-et står fast. Like fullt er det et interessant parti, hvor spesielt den siste verselinjen er oppklarende. OnklP blir her for første gang nevnt i tredje person, og for første gang aner vi at det er Styggen som inntar en førstepersons fortellerrolle. Opp til dette punktet i teksten er det OnklPs jeg som har referert djevel-karakterens stemme, men her får sistnevnte slippe til selv når han forteller at OnklP ikke slipper unna. En alternativ tolkning er at jeg-et som ellers opptrer i teksten snakker til og om seg selv – her finnes det tolkningsrom.

4.3.1 Et bekjennende jeg

Bekjennelse konnoteres ofte til religion, hvor en som har syndet tradisjonelt har valgt å erkjenne sine synder ovenfor en kirkens mann med det mål om å få tilgivelse. I vår sammenheng forstår vi jeg-ets bekjennende stil som både innrømmende og fortellende. Når vi i teorikapittelet stadfestet at norske rappere må bruke andre selvframstillingsstrategier enn de amerikanske på grunn av de vidt forskjellige samfunnene sjangeren har oppstått fra, velger OnklP i denne teksten bekjennelsen som sin. Slik trekker denne låta og Pumbas «Napoleon»s vers veksler på hverandre, selv om vi må påpeke at OnklPs fremstår bekjennende i større grad. Jeg-et bygger opp sin selvframstilling også delvis rundt et fenomen vi kan kalle «den nye omsorgen om selvet». Foucault kopler dette uttrykket til introspeksjon (2008b, s. 272), det å iakttå egne tanker. Jeg-et i «Styggen på ryggen» må i aller høyeste grad sies å være

selvbetruktende og introspektiv når han utbroderer egne følelser omkring angsten. Foucault viser til Platons utsagn om at selvbetruktningen og selvomsorgen er forbundet gjennom dialogen (2008b, s. 276), noe som understøttes av koplingen til jeg-ets bekuennelse som en form for brevsstil. Brevet er dialogisk i sin form (sender og mottaker), likeså er jeg-ets selvframstillingsstrategi.

OnkIPs selvframstilling i denne teksten påvirkes også av den lett forståelige språkbukruen. Selv om det finnes ordspill og metaforer her som i øvrige tekster trenger den ikke oversettelse fra «gatenorsk/slangnorsk» til en mer hverdagslig form – den kjennetegnes allerede av ord og uttrykk vi til vanlig omgir oss med og følgelig underbygger den bekuennende teknikken jeg-et tar i bruk. Det kan heller ikke være tvil om at OnkIP iverksetter en teknikk i konstruksjonen av selvet som i stor grad utviser patosfylte trekk – gjennom jeg-ets bekuennelse om den angstfylte hverdagen i spenningsfeltet mellom back- og frontstage er de sterkt følelsesladde tekstlinjene viktige autentisitetstmarkører i etableringen av selvet.

4.4 Store P - «Vikje være i din verden»⁴

Store P er Vestlandets representant blant mine analyser. Han er en rapper fra Bergen og en del av NMG-kollektivet (hvor også Mats Dawg har tilhold). Etter mange år som én av tre i rapgruppen A-Laget ga Store P ut soloalbumet *Regnmannen* i 2014 til uovertrufne kritikker. «Vikje være i din verden» ble gitt ut som single kort tid før plateslippet og er låta jeg vil omtale som den siste i analysekapittelets rekke. Her bygger jeg-et opp sin selvframstilling i en slags naiv, halvveis infantil kontekst – men som skal se har vi med mangefasettert type å gjøre. Blant annet gir Store P uttrykk for enkelte hedonistiske og selvhevdende trekk. Refrengget, som får innlede Store Ps tekst, er bygget opp omkring tekstlinjen «Eg vikje være i din verden/eg har min egen»:

⁴ «Vikje være i din verden» finnes på strømmetjenesten Spotify:
<https://open.spotify.com/track/7nWDPbS7gQz2dD1DLKb8bF>

Refreng

1. Eg vikje være i din verden
2. eg har min egen (x3)
3. eg vikje være i din verden
4. eg har min egen (x3)
5. eg vikje være i din verden (x4)

Vers I

1. Ville bare være med å rote, rydder hvis eg gidder
2. vikje være med å leke, eg må spise middag
3. vikje være med å gå, vikje være med å bli
4. ville bare være med å være dønn på bæret, oppi min sky
5. baby hvis du ville bli sett, gå med refleks
6. og vær grei, din andre type begynner å forstå din eks

Verselinjene som får innlede dette partiet iscenesetter jeg-et i en barnslig kontekst hvor han spiller på forhold som barn, unge gutter i særdeleshet, kan relatere til. Store P rydder hvis han gidder (1.1), som om han nettopp har fått beskjed om å rydde rommet av sin mor. Han kan heller ikke være med på leken (1.2), han blir kalt inn til middagsbordet; begge stereotypier om hvordan unge gutters dagligliv kan arte seg. Samtidig handler verselinjene om noe mer, «ville bare være med å rote» ser ut til å henvise til Store Ps smått hedonistiske holdning til en potensiell flørt. Når han nødvendigvis ikke er interessert i å rydde kan det i denne sammenhengen handle om en uvilje mot å gå inn i et seriøst forhold, «roting» får holde.

Det messende refrenget om at jeg-et har sin egen verden han helst vil være i finner støtte i versene. Verselinje 1.3 er en videreføring av den infantile tonen, en tydeligvis «trassig» Store P vil verken være med «å gå» eller være med «å bli». Men når denne koples til påfølgende verselinje begynner vi å ane konturene av en hjem-borte-konvensjon vi skal se mer til senere i versene. «Dønn på bæret» er en metafor for å være ruspåvirket, men det er konstateringen om at jeg-et helst vil være i sin egen sky som er påfallende. Før vi skal se flere verselinjer som faller i samme kategori introduseres vi, nærmest ut av intet, for en kvinnelig figur i teksten. «Baby hvis du ville bli sett, gå med refleks» er ordspillet som når det settes i sammenheng med «eksen» som materialiserer seg i verselinje 1.6 gir oss rom for å tolke at dette kan handle om en av Store Ps tidligere kjærlighetsinteresser.

7. de kaller meg Norges beste rapper
8. men mamma kaller meg Petter
9. eg e den originale, alle de andre følger bare etter
10. eg sverger, eg ordner, eg elsker, eg lover
11. håper den tanken holder, eg e på vei forbi no måner
12. eg går under dynen med en lommelykt
13. så eg har hele verdensrommet i rommet mitt

Vi ser at førsteverset kulmineres med jeg-et som den samme, smått barnslige karakteren det innledet med. «Under dynen med en lommelykt» representer på ett vis barnet som holder seg våken etter leggetid, og det er her jeg-et tydeligvis finner den verdenen han helst vil være i. Hjem-borte-kontrasten, her representert som rommet-verdensrommet, er igjen tydelig. I verselinjene som leder opp til dette har vi sett noe av det samme. Hjemme er jeg-et bare Petter, mens han gjerne kalles «Norges beste rapper» ute (1.7-1.8). Ved å referere til hva andre mener, påberoper Store P seg en tittel som den beste rapperen implisitt, ulikt hva vi har sett i forhenværende analyser. Dette kopler vi også til frontstage/backstage-lignelsen: jeg-et synliggjør gjennomgående forskjellen mellom hjemmets lune rede og den vide verden, hjulpet av linjer om tilværelsen som gutt kontra den som ekstrovert rapper. I verselinje 1.9 påpeker jeg-et selv sin fortreffelighet som rapper, han er nemlig «den originale», mens de andre bare «følger etter». Dette er etter alle solemerker en sleivete bemerkning sendt i retning Yoguttene, den unge, bergenske rapkvartetten som har emulert Store Ps musikalske uttrykk. Avslutningsvis i analysen av førsteverset vil jeg nevne verselinje 1.11 som enda et eksempel på at Store P føler seg mest komfortabel en alternativ plass; «på vei forbi no måner» kan også være et bilde på grad av beruselse.

Vers 2

1. A-a-a-a-asosial-a-a-a-a
2. ville bare vekk herifra
3. folkene på TV sier kordan eg ska leve
4. kordan vet de kordan
5. kordan vet eg at de vet det
6. de vil frem, men de hakje nokke fremgang
7. eg kan aldri bli forelsket i en gjenstand
8. det du sier, mann, det har ikje nåke gjengklang
9. kun effekter og no romklang
10. e det nåke nais då?
11. vi ruller tungt, mann

12. fyller kjapt opp med pappkopp, det der hovvet går på tomgang
13. har en a'en tid og eg har ett a'ent rom
14. har et a'ent liv, eg vetkje ka de snakker om

Jeg finner det nødvendig å behandle andreverset uten å dele opp i mindre bruddstykker. I tillegg til at andreverset fremstår mer som en føljetong enn det første, er det interessant å registrere at jeg-et ikke utviser de mer infantile karaktertrekkene på verset vi nå skal se nærmere på. Store Ps melodiose a-er fører til ordet «asosial», som igjen fremstår som en slags selvdagnostisering, et resonnement som er logisk all den tid jeg-ets selvframstilling som en figur som helst vil være for seg selv kan passe til asosiale karaktertrekk. I de påfølgende verselinjene (2.3-2.5) stiller jeg-et seg kritisk til at «folkene på tv» sier hvordan han skal leve. Her er folkene på tv å anse som en representant for den verdenen jeg-et ikke vil ta del i (jamfør refrenget). Det kan se ut som Store P stiller spørsmål ved om livet det er forventet at han skal leve virkelig er noe for ham.

Som vi så mye av i Klish sitt vers på «Napoleon rmx», henvender også jeg-et i «Vikje være i din verden» også seg til et du. Ved hjelp av rimene gjenklang/romklang/tomgang i verselinje 2.8-2.12 sammenligner Store P seg med det for oss ukjente du-et. Det er en sannsynlig tolkning at du-et har en form for musikalsk relevans, ettersom det han «sier» (eller *rapper*) ikke har gjenklang, parallelt med bruken av uttrykk som «effekter» og «romklang», uttrykk som også er meningsbærende i en musikalsk kontekst. I Store Ps tekst, som ellers har innslag av henvisninger til verdensrommet er bruken av «romklang» spesielt verdt å legge merke til. Vi husker at bruken av du-et i Klish-verset var brukt for å synliggjøre egne rapkvaliteter, og ved å bruke musikalske begreper gir det oss grunn til å tro at Store Ps hensikt er akkurat den samme. For når jeg-et har tillagt du-et en rekke karakteristikk, sammenligner han disse med seg selv og sin klikk; han må nødvendigvis snakke for flere når han sier «vi ruller tungt mann». I hip hop-konteksten er gruppetilhørigheten viktig, hvilket plateselskap eller gruppe man har tilknytning til er ikke irrelevant. Når Store P bruker «vi» er det derfor nærliggende å tro at han henviser til det bergensbaserte NMG-kollektivet hvor han sin musikalske base.

4.4.1 Store Ps naivisme og hedonisme

Det er påfallende hvordan jeg-ets selvframstilling endrer seg fra det første verset til det andre. Der jeg-et anslagsvis tar rollen som en litt naiv og infantil karakter er han mer selvhevdende

både på sine egne og klikkens vegne mot slutten. Samtidig kan vi registrere en ambivalens i teksten som tidvis gir den et litt alvorlig preg.

Som med Shitrich, har vi å gjøre med en rapper som har en veldig karakteristisk stemme og stemmebruk. Store P tar i stor grad i bruk pitch-justeringsverktøyet auto-tune, men selv i partier upåvirket av verktøyet er stemmen hans lys og nasal. Dette, i tillegg til Store Ps lekne måte å rappe på, understøtter forståelsen av jeg-ets infantile trekk. Samtidig er jeg-et *hedonistisk*. Frode Nyeng skiller mellom en psykologisk og filosofisk form for hedonisme, hvor det er den filosofiske tilnæringsmåten som er mest relevant i mitt prosjekt. Her beskrives hedonisme som «hva som gjør livet godt for den enkelte» (2010, s. 64). En slik form for hedonisme er subjektivistisk i den forstand at den tar utgangspunkt i jeg-ets opplevelses- og handlingsperspektiv. Vi kan altså kople hedonisme til et mer brukt begrep i dagligtalen, nemlig *nyttelsen*. Store P har en selvframstilling som i stor grad demonstrerer livsnyster. Han er lite alvorstung, og tilsynelatende fornøyd så lenge han får være «dønn på bæret, oppi min sky». Men på samme måte som jeg-ene i «Napoleon (rmx) på hver sin måte utviser en slags sårhet i selvframstillingsstrategien, er det også innslag av motsetninger i Store Ps selvkonstruksjon. Kontrasten mellom den tungt rullende hedonisten og mammagutten introduserer en alvorlighet i form av en ambivalens i teksten. Når jeg-et sier at han har en annen tid/et annet rom henviser disse ikke bare til han og hans kompisers originale, pappkoppnyttende og tøffe «ektehet», men også til gutterommet og den lommelyktfascinerte gutten som antydes innledningsvis i teksten. Den hedonistiske tonen er imidlertid aldri langt unna. Allerede fra anslaget indikerer han sin verdsettelse av kjønnslig nytelse, og avrunder også sisteverset med å «fylle kjapt opp med pappkopp», en verselinje som altså henter til nytelse av alkohol og/eller andre flytende rusmidler.

Betyr dette at Store P nødvendigvis har en selvframstilling som også er egoistisk? Nyeng viser til at vi må holde nytelse og egoisme adskilt, at vi trenger et egoismebegrep «uten hedonistisk ballast» (2010, s. 28). Vi kommer ikke unna at hedonismen er sterkt fremtredende i både amerikansk og norsk rap, noen ganger er det også dette fokuset som blir utsatt for kritikk fra personer som ikke synes dette er en sjanger verdt å gi oppmerksomhet. Rappernes hedonisme, ofte forbundet med jakt på damer og materielle goder, blir i slike tilfeller beskrevet som ren, skjær egoisme og selvopptatthet – og noen ganger må vi nok kunne si at dette stemmer. Likevel er fenomenet mer sammensatt. Når Store P for eksempel bare vil være med å rote og ikke gå inn i noe videre forhold kan vi godt si at han fremstilles som en med

den kroppslige nytelsen i fokus, ansvaret med å ha en kjæreste ser han ut til å styre unna. Det er imidlertid ingenting i teksten som gjør at jeg-et fremstår egoistisk, han representerer ikke den samme uærligheten overfor de kvinnelige figurene som vi så jeg-et i «Kvstloss» gjøre («æ lur i a alt»).

I divergensen mellom Store Ps hedonisme, OnklPs bekjennelse og Shitrichs konstruksjon av det heslige jeg-et, finner vi noe av selve kjernen når det kommer til selvfremstillingsstrategier i rap. Teknikkene artistene tar i bruk er mange, men til felles har de alle at de bygger sin autenticitet omkring retoriske grep godt hjulpet av «fornorskingen» av en amerikansk sjanger. Som påpekt ettertrykkelig i teorikapittelet er det nettopp konstruksjonen av autenticitet som er det viktigste i rapperens prosjekt. De ulike rappernes selvfremstillingsstrategier fremstår i tekstene som sterke autenticitetsmarkører, og sånn sett påviser mine analyser hvordan artistene lykkes i sine prosjekt. Den første analysen, av «Napoleon (rmx)», tydeliggjør hvordan raptekstene også kan *tematisere* fenomenet selvfremstilling. At vi i litteraturen for øvrig ikke lenger kan snakke om bare *selvet*, men også *et selv* og *flere selv* har kanskje vært tydelig en stund, men analysene demonstrerer dette tilfredsstillende. I neste og siste kapittel ønsker jeg å diskutere analysene i tilknytning til rapteksters norskfaglige relevans, og her vil selvfremstilling slik vi forstod den i Goffmans sceniske lignelse være tema.

5 Fra analyser til norskfaget – om populærkulturens rolle i klasserommet og raptekstens relevans

I dette kapittelet ønsker jeg å synliggjøre hvordan populærkulturen krever sin plass i et moderne norskfag. Jeg viser til den foregående læreplanen og hvordan den satte restriksjoner på tekstutvelgelsen i litteraturundervisningen, en motsetning til hva Kunnskapsløftet gir av hjemmel for å kunne velge friere. «Alternative tekster» kan i denne sammenheng inkluderes som et supplement til de mer tradisjonelle tekstene som vanligvis har utgjort skolens litterære kanon. Så ønsker jeg å knytte mine analyser til utdragene fra lærebøkene påvist i kapittel 1. Hvordan kan analysene av raptekstene bidra til kunnskap om identitet, identitetsskaping og identitetsutvikling? I tillegg anser jeg det som viktig å adressere raptekstens språklige stil, som sannsynligvis oppleves som et hinder når norsklærere vurderer å bruke sjangeren i norskundervisningen.

5.1 Anvendelse av populærkultur i norsk skole og norskfaget

Med læreplanverket for 1997 (L97) fikk kanondebatten vind i seilene. Læreverket listet opp hvilke forfattere elevene skulle bekjentgjøres med, og på den måten snakker vi om en lærer som ikke hadde mye han skulle sagt om hva slags typer tekster som skulle brukes i klasserommet. Denne oppramsingen ble fjernet da Kunnskapsløftet (LK06) ble innført, men en tenkt kanon har etter alle solemerker fortsatt påvirkning på hva som leses og arbeides med i klasserommene rundt om i landet. Anne-Kari Skarðhamar er blant dem som har stilt spørsmål ved og diskutert om skolen skal være en «motvekt til det markedsliberalistiske samfunnet og fungere kulturkonservativt når det gjelder å holde litterær tradisjon levende for nye generasjoner» (2007, s. 172). Et slikt syn på litteraturundervisningen er nok ikke sjeldent, men lar det seg kombinere med å åpne opp for lesning av nyere, alternative samtidstekster?

Jeg ser ingen grunn til at populærkulturen og norskfaget skal være to, separate bestanddeler som ikke kan komme i kontakt med hverandre.

Det gjør heller ikke Geir Zakariassen, som i sin avhandling *Reality-tv som inngang til norskfagets prosjekt: identitetsskaping og iscenesettelse* undersøker hvorvidt et fjernsynsprogram som *71 grader nord* tematiserer dagens norske virkelighet og er relevant for skolens dannelsesprosjekt og norskfagets daglige praksis (2009). Avhandlingen skrives på bakgrunn av mange nedslående erfaringer med å motivere elever til arbeid med tekster de ikke føler angår dem. De klassiske tekstene er ikke nødvendigvis utdaterte – på mange måter kan de kommunisere uhyre mye til dagens ungdom – og skal heller ikke erstattes av populærkulturelle tekster. Men kan vi benytte oss av innslag fra både store, klassiske forfattere og nyere multimodale tekster som for eksempel raptekster, er det en sjanse for at vi kan favne om en større del av elevgruppen og gjøre norskfaget både mer interessant, oppdatert og levende. Det faktum at multimodale tekster har fått større oppmerksomhet enn i foregående læreplaner kan ikke overses i diskusjonen om legitimering av populærkultur i klasserommet. Med Kunnskapsløftet ble også multimodalitet opphøyd som ett av fagets fire hovedområder, og selv om den reviderte læreplanen har tatt bort dette punktet og redusert hovedområdene til muntlig kommunikasjon, skriftlig kommunikasjon og språk, litteratur og kultur, forteller dette oss at sammensatte tekster er ansett som viktige i faget. Forstår vi sammensatte tekster som tekster hvor flere modaliteter enn bare skrift utgjør uttrykket (jamfør eksempelvis Johan Tønnessons oppfatning om at «alle tekster er sammensatte») må vi nødvendigvis være åpen for alternative tekster som musikklyrikk, dataspill, reklameplakater og så videre.

Uttrykket «alternative tekster» som brukt ovenfor er ikke et vilkårlig begrep. Tekster som tar utgangspunkt i populærkultur er alternative fordi de står i kontrast til tekstene som tradisjonelt er å regne som kanoniserte i en dannelsesstradisjon. Kjell-Lars Berge og Trond Andreassen skriver blant annet at da siste rest av den klassiske dannelsesstradisjonen ble fjernet på universitetene mot slutten av 1800-tallet ble den erstattet av norskfaget (Andreassen & Berge, 2001, s. 46). En halvdel av dette nye faget gikk ut på å lese skriftlige tekster utgitt på norsk språk – en tradisjon som har gitt de nå klassiske tekstene et solid rotfeste i norsk skole. Denne dominansen har ført til at de alternative tekstene har støtt på utfordringer når de har blitt forsøkt implementert i faget, de populærkulturelle innslagene kan dermed bli ansett som en form for lavkultur sammenlignet med de kanoniserte bidragene.

Leif Johan Larsen viser til at skolens og litteraturens plass i dannelsen er kraftig redusert til fordel for populærkulturelle innslag som musikk og bilder (2005, s. 98). Om det er en positiv eller negativ utvikling er opp til den enkelte å bedømme, men realiteten er uansett at vi i norsk skole har elever med andre referanser enn hva som tradisjonelt har blitt inkludert i norskfaget. Slik fremstår det som sannsynlig at et fag som norsk, hvor dannelsen historisk har vært sentral, må kunne inkludere klassisk litteratur og samtidslitteratur om hverandre. Larsen viser til at det «i et oppdragelses- og dannelsesperspektiv er viktigere at en tekst får subjektiv relevans, enn at den i utgangspunktet har det» (s. 97). Sitatet forstås som et forsvar for de klassiske tekstene som iblant avfeies med at de er irrelevante sammenlignet med dagens litteratur, men linjene kan trekkes til raptekstene hvor selvets rollespill ikke alltid er relevant for den livsverden elevene befinner seg i. I møtet mellom raptekstene og skolens diskurs ligger også et forventingsrom som må fylles. For når Larsen hevder at de populærkulturelle tekstene «må betale for sin folkelighet» (s. 98), peker han på at skolediskursen krever mer enn at man for eksempel bare setter på musikalske innslag og lar det bli med det. Også populærkulturelle tekster som først og fremst er ment for forlystelse kan i norskfaget fortolkes; finne virkemidler, metaforer eller andre oppgaver som ofte knyttes til litteraturundervisningen.

I det første kapittelet anskueliggjorde jeg hvordan lærebøkene tradisjonelt har behandlet rap og raptekster. Det kanskje mest graverende eksempelet var fremstillingen av humorduoen Are & Odin som norske rappere verdt å studere og ellers eksisterer det et slags grunnsyn i lærebøkene om at rap er å regne som en dialektal kuriositet. I prosjektet mitt har målet delvis vært å tydeliggjøre at tekstene i seg selv er verdt større oppmerksomhet, og når jeg valgte å konsentrere meg om rappers selvframstilling var ikke det uten grunn. Med hensyn til elevenes deltagelse på arenaer hvor framstilling av selv er så viktig, har en slik fokusering relevans til ikke bare norskfaget, men også i en litt større sammenheng som handler om elevenes identitetsskaping, og kanskje enda mer presist: identitetskonstruksjon. Det handler i følge Skarðhamar om å skape seg en identitet, eller flere, gjennom måten en velger å fremtre eller iscenesette seg selv på (2005, s. 186). Her viser hun ikke til raptekster spesielt, men til litteraturens og livstolkningens verden. I samme avsnitt fremsetter hun samtidig en påstand om at vi i postmodernistisk tankegang kan snakke om et paradigmeskifte der uttrykkene «å finne seg selv» og «spille et selv» markerer ulikhet. Overføringsverdien til ungdommenes hverdag er slående. Med Goffmans dramaturgiske lignelse forstod vi at det «egentlige jeg-et»

blir et innviklet begrep, fordi denne spillingen av et selv gjøres så og si hele tiden. Våre elever må i livstolkningens tankegang, en tankegang som går ut på å beskrive livet (Skarðhamar, 2005, s. 183), finne ut av spørsmålet «hvem er jeg?». Ved hjelp av Skarðhamar og Goffmans forståelse skjønner vi at dette jeg-et ikke nødvendigvis er det samme selvet som presenteres, eller spilles.

Mine analyser demonstrerer denne motsetningen. Tekstforfatterne spiller ut ett, eller flere, selv i sine tekster. Jeg-ene og alter-egoene vi stifter bekjentskap med kan ikke direkte koples til sine opphavsmenn (som i denne sammenhengen må forstås som «det egentlige jeg-et»), å la elevene bekjentgjøres med teknikker for konstruksjonen av et selv blir dermed av betydning i forbindelse med norskfagets læreplan hvor identitetsutvikling trekkes frem som viktig. Mine analyser tilbyr en alternativ inngang til raptekster sammenlignet med hva vi så i lærebøkene på veldig mange vis. Utvalget av rappere er i seg selv vidt forskjellig. Der lærebøkene kunnskapsløshet resulterer i at elever tror Ravi er en representant for rapsjangeren, tilbyr denne masteroppgaven et innblikk i hvordan rapscenen *egentlig* ser ut. Uten at det er nødvendig å understreke enda tydeligere hvordan lærebøkene svikter vil jeg som et siste punkt hevde at det å jobbe analytisk med raptekster har metaspråklig relevans. Både poesien og rapdiskursen tilbyr hvert sitt begrepsapparat for å snakke om tekster, men hvorvidt man bruker poesiens eller rappens språk er egentlig ikke det mest interessante. Det gir oss som lærere og elevene muligheten til å ta i bruk et faglig basert språk for å omtale litteratur.

5.2 Er raptekstens språklige stil «passende» i klasserommet?

Det er nok liten tvil om at det finnes norsklærere som vil vegre seg mot å behandle raptekster i undervisningen ettersom tekstene gjerne inneholder bannskap, kan demonstrer alfa-hannlige holdninger eller generelt har en språklig stil vi tradisjonelt vil beskrive som ufin. Bør tekster av denne sorten bannlyses fra klasserommet? Bør man finne raptekster som har en «snillere» stil? Jeg tror tvert imot at problematiske tekster er en god mulighet til å diskutere hva slags språk som er passende i hvilke sammenhenger. Vi kan ved analyse vise hva slags karakterer som gjør seg gjeldende i de respektive tekstene og trekke linjer til andre populærkulturelle teksters språkbruk som elever utsettes for i utenomskolske sammenhenger (fjernsyn, dataspill

o.l.). Å gi en femten år gammel gutt «Kvstloss»-teksten i en norsktime uten videre arbeid eller diskusjon er ikke fremgangsmåten jeg viser til her, og sannsynligvis er heller ikke Shitrich artisten norsklærere kan introdusere til elever på ungdomsskolen med lite bakgrunnskunnskap om sjangeren.

Som jeg har vist finnes det forskjellige rappere med forskjellige typer selvframstillingsstrategier, slik at dagens norsklærere har et betydelig utvalg å velge mellom når de skal inkludere rapperen i undervisningen. Som et siste poeng vil jeg også påpeke at norskspråklige raptekster gjerne blir som barne-tv å regne sammenlignet med en del av det elevene omgir seg med på fritida. Det er selvsagt ikke slik at bruken av raptekster i norskfaget legitimeres fordi det finnes «verre» saker i elevenes hverdag, men snarere minner det oss på om at de kommer til skolebenken med erfaringer fra andre medier som er relevante i møtet med tekstene de støter på, og som kan være til hjelp i nyanseringen omkring språk og språkbruk.

Det er selvfølgelig mange flere bruksområder ved rapteksten enn synliggjort i dette kapittelet, men min intensjon har ikke vært å lansere didaktiske undervisningsopplegg. Snarere har jeg villet trekke frem noen av kvalitetene som disse rapperne og denne typen tekster representerer. Ved å demonstrere raptekstens relevans i et moderne norskfag, avdekke noe av mangfoldigheten den innehar og øke bevisstheten om at den faktisk finnes, er heller formålet å gi norsklærerne inspirasjon til å ta den i bruk - de er nemlig fullt i stand til å vurdere de forskjellige bruksområdene selv. Så er mitt håp at jeg har klart å ta livet av noen av fordommene og stereotypiene som kretser omkring sjangeren, for de norske rapperne fremstår som moderne poeter vi ikke lenger kan undervurdere eller ignorere.

Referanseliste

- Andersen, G. & Orvik, S.A. (2012). Årets ord: å nave (naving). *Språkrådet*. Hentet 18. mars 2015 fra <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/hva-skjer/Aktuelt/2012/Arets-ord-a-nave-naving/>
- Andreassen, T., & Berge, K-L. (2001). Norskfagets forfall og fall. I *Samtiden* nr. 3 (s. 43-55). Oslo: Aschehoug
- Asdal, F.A., & Justdal, H. (2007). *NB! Norsk bok 9*. Oslo: N.W. Damm & Søn
- Aske, J., Jetne, Ø., Løkke, M., & Rossland, K. (2008). *Neon 10*. Oslo: Det Norske Samlaget
- Baardsen, C. (2013). Trønderrapper sjokker med cupfinalsang: – Homohets og nazihyllest. *TV2*. Hentet 1. mars 2015 fra <http://www.tv2.no/a/4153555>
- Bakken, J. (2009). *Retorikk i skolen*. Oslo: Universitetsforlaget
- Blair, M.E. (2004). Commercialization of the Rap Music Youth Subculture. I M. Forman & M.A. Neal (red.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (s. 497-504). New York: Routledge
- Bradley, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas
- Bradley, A. & Dubois, A. (2010). *The Anthology of Rap*. Yale University Press
- Danielsen, A. (2008). Iscenesatt marginalitet? Om regional identitet i nordnorsk rap. I M. Krogh & B. Stougaard Pedersen (red), *Hiphop i Skandinavian* (s. 201-217). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Diesen, E. (2012). *Tror jeg er KRS, Nelson George: en studie av norske BMF-remikser*. Masteroppgave i norskdidaktikk. Trondheim: Høgskolen i Sør-Trøndelag
- Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden: om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap. I M. Krogh & B. Stougaard Pedersen (red), *Hiphop i Skandinavian* (s. 103-125). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- Dyson, M., & Hurt, B. (2012). Cover Your Eyes as I Describe a Scene so Violent: Violence, Machismo, Sexism, and Homophobia. I M. Forman & M.A. Neal (red.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (s. 358-369). New York: Routledge
- Enlid, V. (2014). Siste sjanse for Shitrich. *Adresseavisen*. Hentet 10. mars 2015 fra <http://www.adressa.no/kultur/article8925653.ece>
- Forman, M. (2012). «Hip-Hop Ya Don't Stop»: Hip-Hop History and Historiography. I M. Forman & M.A. Neal (red.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (s. 9-12). New York: Routledge

- Foucault, M. (1999). What is an author? I Faubion, J.D. (red). *Aesthetics, method, and epistemology: Essential works of Foucault, 1954-1984* (Vol. 2) (s. 205-222). Oversatt av Josué V. Harari. New York: The New Press
- Foucault, M. (2008a). Jagskriften. I T. Götselius & U. Olsson (red.), *Diskursernas kamp* (s. 219-236). Oversatt av Jan Stolpe. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- Foucault, M. (2008b). Självteknologier. I T. Götselius & U. Olsson (red.), *Diskursernas kamp* (s. 261-292). Oversatt av Thomas Andersson. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion
- Gadamer, H-G. (2001a). Estetikk og hermeneutikk. I S. Lægred & T. Skorgen (red.), *Hermeneutisk lesebok* (s. 137-146). Oversatt av Torgeir Skorgen. Oslo: Spartacus
- Gadamer, H-G. (2001b). Tekst og fortolkning. I S. Lægred & T. Skorgen (red.), *Hermeneutisk lesebok* (s. 163-197). Oversatt av Torgeir Skorgen. Oslo: Spartacus
- Gjærevoll, K. & Martiniussen, R. (2005). Side Brok blir eksamen i Trondheim. *NRK*. Hentet 1. mars 2015 fra <http://www.nrk.no/kultur/side-brok-blir-eksamen-i-trondheim-1.539829>
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. London: Penguin Books
- Haabeth, T., & Gjøl, I.M. (2014). Ræva kvinnesyn. *VG*. Hentet 10. februar 2015 fra <http://www.vg.no/nyheter/meninger/oeyafestivalen/debatt-raeva-kvinnesyn/a/23271357/>
- Hager, S. (1984). *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music, and Graffiti*. New York: St. Martin's Press
- Hess, M. (2012). The Rap Career. I I M. Forman & M.A. Neal (red.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (s. 634-654). New York: Routledge
- Holen, Ø. (2004). *HipHop-hoder*. Oslo: Spartacus Forlag
- Hutcheon, L. (1985). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen
- Janss, C. & Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget
- Jensen, M. & Lien, P. (2008). *Fra saga til CD*. Forlaget Fag og Kultur
- Johansen, A. (2003). *Talerens troverdighet: tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*. Oslo: Universitetsforlaget
- Kjerkegaard, S, Nielsen, H.S., & Ørjasæter, K. (2006). Introduktion. I S. Kjerkegaard, H.S. Nielsen & K. Ørjasæter (red.), *Selvskreven – Om litterær selvframstilling* (s. 7-18). Aarhus: Aarhus Universitetsforlag

- Larsen, L. J. (2005). Identitet, dannelse og kommunikasjon. I B.K. Nicolaysen & L. Aase (red.), *Kulturmøte i tekstar* (s. 88-105). Oslo: Det Norske Samlaget
- Læg Reid, S. & Skorgen, T. (2006). Innledning: Kampen om forståelsen – et essay om hermeneutikkens brennende spørsmål og anti-hermeneutikkens problem. I S. Læg Reid & T. Skorgen, *Hermeneutikk – en innføring* (s. 7-38). Oslo: Spartacus
- McLeod, K. (2012). Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened With Assimilation. I M. Forman & M.A. Neal (red.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (s. 164-178). New York: Routledge
- Nome, S. (2009). Musikklyrikken i klasserommet. I J. Smidt (red.), *Norskdidaktikk - ei grunnbok* (s. 416-423). Oslo: Universitetsforlaget
- Nyeng, F. (2010). *Nytelse*. Oslo: Abstrakt forlag
- Nygård, M.Y. & Skjesol, H. (2013). «Sykt pen! Perfekt du». *Adresseavisen*. Hentet 8. april 2015 fra <http://www.adressa.no/nyheter/trondheim/article6919639.ece>
- Olsen, J. N. (2010). *Diz iz 4 all my smokers – om cannabis og rapmusikk*. Masteroppgave i sosiologi. Oslo: Universitetet i Oslo
- Roce, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press
- Rodman, G. (2012). Race... and Other Four-Letter Words. Eminem and the Cultural Politics of Authenticity. I M. Forman & M.A. Neal (red.), *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* (s. 179-198). New York: Routledge
- Rønning, Ø. (2015). OnkIP golver «Fru Johnsen». *Dagbladet*. Hentet 23. februar 2015 fra http://www.dagbladet.no/2015/02/14/kultur/musikk/tv2/hver_gang_vi_motes/inger_lise_rypdal/37686707/
- Røssaak, E. (2005). *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Bergen: Fagbokforlaget
- Skarøhamar, A-K. (2005). *Kunsten å lese skjønnlitteratur – om lesestimulering og lesekompetanse*. Oslo: Universitetsforlaget
- Skjelbred, D. (2003). *Valg, vurdering og kvalitetsutvikling av lærebøker og andre læremidler*. Hentet 5. januar 2015 fra <http://www-bib.hive.no/tekster/hveskrift/rapport/2003-12/rapport12.pdf>
- Skorgen, T. (2006). Hans-Georg Gadamer - Fordommens produktive mening og forståelsens universalitet. I S. Læg Reid & T. Skorgen, *Hermeneutikk – en innføring* (s. 219-244). Oslo: Spartacus
- SNL (2015). Subkultur. Hentet 8. januar 2015 fra <https://snl.no/subkultur>
- Sørensson, B. (1980). Basse – ein trøndersport. I *Årbok for Trøndelag, 1980*.

Toop, D. (1984). *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. Boston: South End Press

Utdanningsdirektoratet (2015a). *Læreplan i norsk, kompetansemål*. Hentet 6. januar 2015 fra

<http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Kompetansemaal?arst=98844765&kmsn=-1974299133>

Utdanningsdirektoratet (2015b). *Læreplan i norsk, formål*. Hentet 6. januar 2015 fra

<http://www.udir.no/kl06/NOR1-05/Hele/Formaal/>

Verdens Gang (2015). Sommerfuggel i vinterland. Hentet 23. februar 2015 fra

<http://lista.vg.no/artist/vinni/singel/sommerfuggel-i-vinterland/5971>

Zakariassen, G. (2009). *Reality-tv som inngang til norskfagets prosjekt: identitetsskaping og iscenesettelse*. Doktoravhandling. Trondheim: NTNU

Aahlin, A. K. (2015). Hiphop. *Store norske leksikon*. Hentet 8. mars 2015 fra

<https://snl.no/hiphop>

Vedlegg (transkripsjon av de fire tekstene)

Klish – «Napoleon (rmx)» med Oter, Mats Dawg & Pumba

Klish

(Vers 1)

Fortsatt øyan på måle, hendern på krona
putte «spennan» i «spennanes», bare preke te koret
det bestandig ei ende på en lysanes tunnel, yeah
lek og dekoret e fokus, klare ikke å dekode
nek på mitt pekkhode
1.74 over bakken før æ helt borte, ahahahaha
dem ikke på mitt nivå, bror
plattform, du treng en platåsko
tar form, all den shiten midt i gråsona, før æ våkne fra koma og må bort
pop no smart shit, dyrk de reglan, æ gjør ka æ vil, hoe
lure på om karrieran demmes e i live lenger, det så limbo
hyper og crazy shit, den psyken blir waste
for æ ikke typen tel mykhet, har pakka dritn og reist, aaaaa
en ekte original, på farta med Tuborg og drar
min zombiemodus hold sæ klar, min pondus knocke noldusa (flat)
ego overalt, jævla bra monolog
snestorm-shit, æ peke på mer sånt enn en metereolog

Oter

(Vers 2)

Hele galaxa mella helvett'an
voyager, har nettopp forlatt melkeveien, vrent sekkan
æ gjer mæ ballan, bitch, æ kallan før laman min
du vet ka laman vil, lar han spøtte i panna på dama di
æ stygg i flabben, bestandig vært
det her e en takk te fuck-jævlan bak i dagen som gjør mæ te mæ
back-to-back episoda, kommentara som forma mæ, hore som flirte av mæ
haha, det her e mæ
kompleksa, får mæ te å ville kvæle det normale
eksa, får dem te å sleike mæ i ræva før æ drar
ho fikk tv'n, æ fikk en rimjob
ba sånn te dagen, tel æ møte på han nye karn din

(Refreng)

Æ bare spole gjenna tracks, tar det helt rolig, æ tar bolig i din kjeft
hahahaha, æ bare spole gjenna tracks
etter en rolig tekst, som roe mitt Napoelons-kompleks
(x2)

Mats Dawg

(Vers 3)

Æ e én fem og søtti på sokkelesten
i stigbøyla på den høye hesten
store sabla rasla, ho si herregud
(vel) berre nesten
æ sa jo æ ikke trengt å sloss, har den der dritten på hengelas
velta utover europakartet te hele kontinentet elska oss
mann, æ gjør det stort her i hovedstaden
promenér med nå nordnorsk adel
la mæ posér førr portrettet mitt, med den ene handa i den store frakken
han Mini, Jahn Ivar - kaka ut oppi Rønvika
omringa av nå ungpika med vaniljekrem rundt munnvikan
frokost lunsj og middag, alt for drøye ting
du ser etter flisa oppi øyet mitt
fengern oppi øret kanke hør en drit
mulig at æ fleksa kun fordi æ har kompleksa grunna høyden min
men æ e alltid klar førr nå ost og kjeks
har en stor kjeft, æ ropa tel æ får lungekreft
æ tenk pensjonsalder, kanskje på Sardinia
eller Sankt Helena, gådd Bonaparte over hele linja

Pumba

(Vers 4)

Gikk fra å være en feit fuck, til virkelig å bli en feit fuck
haters bare «damn han er feit fuuuck», hoes'a bare «damn den er feit ass»
alle veit han tok magaplask i den dritten her,
har vært i dritten her siden 19, er i den dritten her til jeg er 90
ære sånn sinnsykt, er en sånn sint fyr
de snakker om features, nei de snakker om meg negern er i full vigør
det vi gjør, hører på den beaten no minutter senere se den bli kjørt
innkjørt dødelig, jeg har peil mafakkas hakke snøring
med hette på svartere enn natta skriker «fuck alt for verden er kjølig»
vi gjør ting som gjør ting med tilværelsen, null nøling
skal vi dit så skal vi dit, gass på, kjørt dit
jeg trenger no flus og jeg føler det presset, skakke være greit det skal være det beste
til og med i søvne, ligger og stresser
vi vil ha alt, Napoleonskomplekset

[Refreng x2]

Shitrich – «Kvstloss»

(Intro)

Brrræh!

(Vers 1)

Kast loss raskt
i bølgen en trønder i matrosdrakt
dem vil ha kontakt
snakk itj støpsel i vegg
fetta tar strip, det e tøffer med fem
så æ trøkk i dem fem
sitt der æ bor, men føl mæ itj hjem
på kjøret, behov itj å følges te seng
kjør i en smell, kjør i mæ to
sikker æ bom itj, æ søl itj med blod
fuck ka du si føl itj følgen av stort
kis, ka du tror at den trøndern e dum
tankan rundt høvvet med gønnern i moinn
har da en bitch så æ træng itj nå hoinn
heng rundt kuken som jentan va pung
i spillet dem horan e enkelt å roinn
livet æ leve, livet æ sveve
høyt over bakken, men drit da i hjerne
klare mæ selv, fuck å få fame,
kakk over bordet og kåken bli rein
all e på kjøret, itj gå over veien
rush-trafikk kid, rush itj med trøkking
nøkter så klart, te æ bøtt i mæ meir
hu sa hu va 17, fuck ka du sei
fuck å vær stein, alltid en pluss-kar
fuck å vær hippie, æ bøtt itj nå buskas
tar mæ ei strip, strip i mæ masse
røyk itj nå nav-dop vi har da klasse

(Refreng)

Hææææææ

vi har da klasse

hææææææ

vi har da klasse x3

(?) kvit på det glasse

vi har da klasse

vi driv itj med basse

selg itj weed kis vi kakke

vi har da klasse

fuck å vær hippie den shiten e passé

du har itj klasse x2

du e kjip og du hasje

du har itj klasse
du driv itj å kakke
selg kun weed og du driv visst med basse
vi har da klasse
fuck å vær hippie, den shiten e passé

(Vers 2)

Kast loss raskt
i bølgen en trønder i matrosdrakt
dem vil ha kontakt
snakk itj kun for å prat
ukentlig tar masse pulver i gap
lure koss hu her har rusa sæ rar
sitt der og ture og trur hu e gal
si «går det greit?» mens æ lur i a alt
æ lur i a alt, knips gjøra bitch hu bli ludder av kalk x2
ta dæ en te, tar i a tre
vis den tispa kor badeland e
bad itj i karet, æ bade i sne
baker, men lag itj nå kake av mel
tar a tebake
dama som dop
og koke mæ bort helt te dagan går bort
tar a tebake, håpe på meir
alder i høvvet æ får itj nå beir
all e på kjøret, itj gå over veien
rushtrafikk-gutt, rush itj med skudd
nøkter såklart helt te bøtta bli brukt
hu sa hu va 17, fuck ka du trur
fuck å vær lun, alltid en pluss-kar
fuck å vær hippie, æ bøtt itj nå buskas
tar mæ ei strip, strip i mæ masse
røyk itj nå nav-dop vi har da klasse

[Refreng]

OnklP & De Fjerne Slektningene – «Styggen på ryggen»

(Vers 1)

Hun skakke se meg når jeg er nedfor
alle gardiner er der for å bli trekt for
føler meg som flere folk enn Eckbo
i søkelyset, hater å bli sett på
hver dag er bare nerver og drama
men løper fortsatt foran kamera, veiver med arma
noen greier jeg angrer på, er den greia her karma?
for mannen oppå skuldern min er jævlig forbanna
tyner og tyder meg han der Styggen på ryggen
hvisker inn i øret hvem som styrer den giggen
kanke gjøre annet enn å høre på Styggen
der han jobber for å ødelegge kidden
fuck
takke telefon, rører ikke post
ikke prøv å ringe på, døra mi er låst
hopper snart i sjøen, det herre blir for grovt
alt jeg har er tid, men det leger ingen sår

(Refreng)

Føles som jeg er i helvete
Styggen på ryggen har blitt en av mine nærmeste
på skulderen min og minner meg på
jævla skeis det herre livet mitt går
er det rart jeg er redd
når Styggen på ryggen er han jeg prater med mest?
oppå skuldern min og sier at jeg kommer ingen vei her i livet

(Vers 2)

Som om ikke det er byrde nok å bære
oppå ryggen er en spydig liten jævel
forteller meg jeg er langt ifra den fyren jeg sku være
burde titte ned i løpet på geværet
noen leksjoner i livet jeg burde lære
som meg og andre folk kanke dele atmosfære
Styggen på ryggen, men har noe fælere i gjære
du er anbefalt å ikke være nære
angsten er så motherfucking ekte
alt jeg kan å få på alle drogene og drikke
alle fucking anklager, alt jeg kan å nekte
Styggen på ryggen, han sørger for at jeg blir brekt ned
mareritta mine er så ekte og så ekle
starter alle dager i et badekar av svette
mine venner ikke se meg noe mere
min egen djevel vikke se meg levere
så

[Refreng]

(Bridge)

Kommer ingen vei her i livet [x3]

kommer ingen vei

kommer ingen vei her i livet [x3]

Onk!P, du kommer ikke herfra i live

[Refreng] x2

Store P – «Vikje være i din verden»

(Refreng)

Eg vikje være i din verden
eg har min egen [x3]
eg vikje være i din verden
eg har min egen [x3]
eg vikje være i din verden [x4]

(Vers 1)

Ville bare være med å rote, rydder hvis eg gidder
vikje være med å leke, eg må spise middag
vikje være med å gå, vikje være med å bli
ville bare være med å være dønn på bæret, oppi min sky
baby, hvis du ville bli sett, gå med refleks
og vær grei, din andre type begynner å forstå din eks
de kaller meg Norges beste rapper
men mamma kaller meg Petter
eg e den originale, alle de andre følger bare etter
eg sverger, eg ordner, eg elsker, eg lover
håper den tanken holder, eg e på vei forbi no måner
eg går under dynen med en lommelykt
så eg har hele verdensrommet i rommet mitt

[Refreng]

(Vers 2)

A-a-a-a-asosial-a-a-a-a
ville bare vekk herifra
folkene på TV sier kordan eg ska leve
kordan vet de kordan
kordan vet eg at de vet det
de vil fram, men de hakje nokke fremgang
eg kan aldri bli forelsket i en gjenstand
det du sier, mann, det har ikje nåke gjengklang
kun effekter og nåke romklang
e det nåke nais då?
vi ruller tungt, mann
fyller kjapt opp med pappkopp, det der hodet går på tomgang
har en a'en og eg har ett a'ent rom
har et a'ent liv, eg vetkje ka de snakker om

[Refreng]