

Even Igland Diesen

NORSK RAP – OM HIPHOPKULTUR OG RAPLYRIKK

På dagens kulturscene(r) blir norske rappere tatt på alvor på en helt annen måte enn tidligere. Vi ser det i de nasjonale TV-kanalenes helgeunderholdning. Rappere kan danse seg inn i folkets hjerter, lede regionale og folkelige kor, eller bli så folkekjære at både P1 og P3 gir heftig rotasjon til sjølutleverende revitaliseringer av gamle viser.

Vi ser det i andre, og kanskje vel så viktige sammenhenger òg. Høsten 2010 satt Lars Vaular sammen med Bjørn Eidsvåg og tolka egne raptekster i NRKs ukentlige litteraturmagasin, *Bokprogrammet*, i ei sending som satte søkelys på musikklyrikk. Den samme Vaular er inkludert i antologien *gruppe 12* (Nygård 2012) som er forlaget Kolons satsingsprosjekt for nye stemmer i norsk skjønnlitteratur. Et breiere utvalg norske raptekster har fått en framtrødende plass i antologien *Samtidslirykken: fra Almuens opera til Gatas parlament* (Reilstad 2004), og norske raptekster inkluderes i nye tekstsamlinger for skolefaget norsk. Over tid har altså norsk morsmålsrap vunnet respekt, ikke bare i norsk opinion generelt, men i flere fagmiljøer og litterære institusjoner.

Litteraturorienterte studier av rap er ytterst sparsomme, også i den internasjonale behandlinga av hiphop. Det er mye mer vanlig at raptekster nærleses som eksempler og illustrasjoner i breie, kulturorienterte analyser. I en artikkel om sentrale posisjoner i akademisk hiphoplitteratur påpeker Stougaard Pedersen (2011) at dette ikke er tilfeldig: Hiphop og rap er populærkulturelle fenomener, og populærmusikkforskningen

kan generelt sett beskrives som en nokså kulturteoretisk fundert forskningstradisjon (s. 5). Det ligger for så vidt i sakens natur at dette er et poeng som gjelder all populærkulturforskning. Stougaard Pedersen avviser heller ikke ei slik orientering for studiet av hiphop og rap. Hun finner den tvert om nødvendig, men argumenterer for å kombinere ei sosialt og kulturelt kontekstualiserende vinkling med ei som er estetisk fundert:

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

Før vi fokuserer på rap som et samtidslitterært, musikalsk uttrykk som best kan forstås med en slik kombinasjon av kulturteori og estetisk teori, er det på sin plass å presentere sentrale studier av hiphop og hva de fokuserer på. Med kulturteori og estetisk teori som utgangspunkt avsluttes artikkelen med en kort analyse av ei låt fra rapgruppa Jaa9&OnklP.

Hiphopstudier

Framveksten av akademisk orienterte tilnærminger til hiphopkulturen blir vanligvis spora tilbake til 1984, det vil si til publiseringa av David Troops *Rap Attack: African Jive to New York Hip-Hop* og Steven Hagers *Hip Hop: The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Graffiti* (Forman 2004: 2). Denne tidlige forskninga fokuserte på de kulturelle kontekstene som hiphopkulturen oppsto innafor. I dag har innfallsvinklene til studier av både musikken og kulturen blitt så mange og mangfoldige at vi kanskje kan se konturene av en egen, tverrfaglig forskningsdisiplin i ferd med å etableres:

[t]he subtitled reference in *That's the Joint!* is intentional, advanced with full awareness that, although there is not yet an institutionalized subdiscipline called «hip-hop studies», there is a plethora of hip-hop research across the disciplines. (Forman 2004: 3–4)

Akademiske og vitenskapelige tilnærminger til hiphop har sitt opphav i USA, og mye av litteraturen på området har tilknytning til afro-amerikanske studier. Det gjelder både arbeider som vektlegger hiphopens musikk- og kulturhistorie (Chang 2005, George 1998, George 2004, Rose 1994), og arbeider som fokuserer på kjønnsproblematikk (Perry 2004) og rasespørsmål (Dyson 2004, Neal 2004), på rapmusikkens lokalisering og stedbundne betydning (Forman 2002, Hebdige 2004), eller på rappens språklige røtter og uttrykk (Keyes 2004, Richardson 2006, Smitherman 2006).

I dag er studier av hiphop for lengst etablert som et internasjonalt akademisk anliggende, med Tony Mitchell som en tidlig eksponent for studier av rap og hiphop i sosiale, kulturelle og etniske kontekster som skiller seg fra det afroamerikanske utgangspunktet. I *Popular music and local identity* (Mitchell 1996) utforsker han blant annet forholdet mellom afroamerikansk rap på den ene sida, og italiensk så vel som australsk rap på den andre. Mitchell skriver seg dermed inn i en diskusjon om hiphopens autentisitet, relevans og verdi i kulturelle sammenhenger utafør USA og det afroamerikanske fellesskapet, og til like med andre bidragsytere i antologien *Global Noise* (Mitchell 2001), motsetter han seg kritikk fra forskere som hevder at lokale hiphopvarianter utgjør ei form for kulturimperialisme som skader afroamerikansk identitet og kultur (se f.eks. Smitherman 2006).

I norsk sammenheng er antologien *Hip Hop i Skandinavia* et mer nærliggende eksempel på den økende interessen for hiphopkulturens utbredelse, og, ikke minst, for rapmusikkens utfoldelse i et komplekst krysningfelt mellom

globalisering, lokalisering og globalisering (Krogh & Stougaard Pedersen 2008: 10). Hiphopkultur, hiphoptekster og hiphopspråk studeres altså i sine globale og lokale varianter over hele verden, på et utall forskjellige måter, og innafor og på tvers av mange akademiske disipliner (Dyson 2004: xiv).

Blant sosiologvister og sosialantropologer har vi de siste åra sett ei markant økende interesse for hiphop-kulturens språklige uttrykk. På dette området har fagbokforlaget Routledge gitt ut et knippe bøker som fokuserer på hiphop-språklige fenomener og deres sosiale og kulturelle røtter så vel som arenaer og utvikling. Hiphopens grenseoverskridende estetikk er mye mer oversett, hevder Jeff Chang (2006). I innledninga til antologien *The art and aesthetics of hip-hop* peker han på at hiphopstudier har brukt mye tid, plass og krefter på å legitimere hiphopdiskursive praksiser som meningsuttrykk som fortjener akademisk oppmerksomhet. Han understreker også at når vi tar hele det hiphopestetiske spekteret av uttrykksformer i betraktning, framtrer studier av rap som sterkt dominerende. Chang er derfor opptatt av å løfte fram andre former, som hiphopteater og hiphopfotografi, i antologien han har redigert. Det er et prosjekt som det er lett å ha sympati for, men det er også nødvendig å poengtere at sjøl om det finnes et mylder av studier som fokuserer på rapmusikk, og sjøl om mange av dem gir en kulturorientert forståelse av rappens estetikk, er det svært få som går inn for å plassere eller analysere raptekster som litteratur.

Raplåta som lyrikk

Norsk rap har fått innpass i autoritative lyrikksamlinger og definisjoner av lyrikk. Dette har ikke bare skjedd gjennom innlemmelse i diktantologier, men også gjennom innlemmelse og behandling i faglitteratur på det litterære feltet. Både Skaftun (2009) og Janss og Refsum (2011) plasserer i alle fall musikklyrikken trygt innafor et vidt lyrikkbegrep. I sitt kapittel om rap og poesislam, hvor de presenterer analyser av utelukkende amerikanske! uttrykk, påpeker de dessuten

at ei slik plassering er i tråd med Kittang og Aarseth. I 1998-utgaven av det mest veletablerte standardverket på feltet, *Lyriske strukturer*, skriver de i denne utgavens tillegg:

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

Her er det lett å være enig. Begreper som *epikk*, *dramatikk* og *lyrikk* må kunne brukes som samlebetegnelser for tekster som er overveiende episke, dramatiske eller lyriske. Kittang og Aarseth finner det imidlertid nødvendig å tilføye at de

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

For rapteksters vedkommende gir det mening å operere med lyrikk som primær tekstsjanger samtidig som det er helt nødvendig å supplere med andre perspektiver enn de lyrikkanalytiske når en skal nærme seg denne blandingsformens komplekse estetikk. For å forstå det lyriske jeget i rappen er det for eksempel helt nødvendig å ha innsikt i de prosessene og ressursene som rapperen utnytter og omformer.

I sin gjennomgang av estetiske hiphopstudier overser Stougaard Pedersen et solid bidrag fra litteraturviteren Adam Bradley. I *Book of Rhymes* (Bradley 2009) gir han den mest inngående lesinga av raplyrikk jeg kjenner til. Han hevder

ikke bare at enhver rapsang er et dikt som venter på å bli framført («performed», s. xi), han mener også at rap kan utgjøre den mest radikale utviklinga vi har sett innafor poesien i løpet av vår generasjon. Som poetisk kunstform er den imidlertid oversett. Det prøver Bradley å bøte på med næranalyser av seks viktige elementer i raplyrikken: rytme, rim og ordspill, stil, historiefortelling og *signifying*.

Rapperes ferdigheter og praksiser

En rapper er kritisk avhengig av ferdigheter på to områder. Han trenger evner som tekstforfatter, men en språkmektig tekstforfatter er ingenting verdt uten *flow*, definert som «the temporal relationship between the beats and the rhymes» (Alim 2006: 15). Begrepet oversettes ikke til norsk, for det første fordi det er en integrert del av det hiphopbevisste Norges dagligspråk, og for det andre fordi det også ser ut til å være en integrert del av den nordiske faglitteraturen om hiphop, der flow omtales for eksempel slik: «Eftersom kollektiven använder sig av färdiga (ready-made) musikkbakgrunder (beats), uppstår variation och originalitet först i ord och flow» (Söderman 2008: 76). I denne sammenhengen er det dessuten viktig å framheve at i denne artikkelen brukes det norske *flyt* som et mer overordna begrep, det vil si i forbindelse med *transkulturell flyt* så vel som flyt mellom diskurser og diskursordener. Flow oppfattes som et adskillig mer spesifikt fenomen knytta til rapdiskursive former.

Flow dreier seg altså om forholdet mellom beaten og rima, eller om hvordan en rapper «rides the beat», som rapperen Pharoahe Monch sier det i et intervju med Alim: «Some MC's ride the beat soulfully ... and they're funky with it. Some MC's go against the grain of the beat» (Alim 2006: 15). Flowen varierer altså med hvordan rapperen leverer sine rim, hvordan han utnytter dem og hvordan han kombinerer språkets musikalitet med beaten. Utstrakt bruk av assonans, alliterasjon og avanserte multistavelsesrim er det litterære fundamentet han bygger sin flow på, og den enkelte MC kjennetegnes gjerne

ved sin distinkte evne til å mikse flere flows sammen til en særegen stil. Flow er altså en ferdighet og et iørefallende og umiddelbart virkemiddel som henger sammen med tekstuttrykket og den musikalske framføringen av det.

Et anna framtreddende element i raplåter går under betegnelsen *signifying*. Dette begrepet står for et knippe hiphopkulturelle praksiser som ofte dreier seg om ulike former for sjølhevding, spesielt gjennom identifisering med andre personer eller størrelser. Bradley (2009) omtaler denne varianten som ei sjølmytologiserende og vanlig form for «braggadocio, exalting the individual by making her or him too big for one name alone» (s. 183). Ifølge ham er dette et av rappens mest misforståtte elementer, ikke minst fordi sjølskrytet er så tilsynelatende rett fram (s. 187). For en mer innsiktsfull forståelse av en slik praksis, mener han det er nyttig å vende seg til gangster-rappen. Innafor denne subsjangeren er det nemlig helt vanlig å konstruere en overdimensjonert persona i form av «an outlaw hero with superhuman aptitudes and appetites» (s. 191), men det betyr ikke at overdrevent skryt av kriminelle handlinger må forstås som bokstavelige beskrivelser av vold og aggresjon. Gangster-rappen har alltid vært «an image, an act, and a process of signification» (s. 192), og for den som er i stand til å kontrollere bildet han skaper, kan gangster-personaen være et kraftfullt uttrykksmiddel. Eksempelet som Bradley løfter fram i denne sammenhengen, dreier seg om å skape ei autentisk eller realistisk fortelling gjennom bevisst blanding av fiksjon og virkelighet. Dermed blir ikke gangsterestetikken glorifisert, men representert, og, i siste instans, utfordra (s. 193). I mer generell forstand er det dessuten slik at rappers bruk av aliaser «afford them the necessary distance from their own identity to fashion alternate selves, voices that are louder and bolder, anything but their own» (s. 191). Bradley medgir at dette gjelder for de fleste artister, men når det gjelder rap, har en slik praksis kommet til å dominere forma i mye større grad enn det vi ser i andre sjangere.

Alim (2006: 81–84) fokuserer mindre på sjølmytologiserende skryt og mer på ei invertert form for signifying som handler om hvordan en rapper kan sverte andre gjennom bruk av ord, personer og uttrykk hvor de innvidde kan oppfatte skjulte eller doble meninger. En slik praksis, som altså dreier seg om å snakke nedsettende om noe eller noen, omtales som ei form for *dissing*. Dette sentrale begrepet i hiphop-kulturen er også tatt opp av mainstream-kulturen, både i opphavslandet USA og her til lands. Ordet i seg sjøl er ei kortform av det engelske «disrespect». Det knytter altså an til *respekt*, som er et komplisert begrep i forbindelse med de fleste språk og kulturer, så også i hiphop-kulturen. Oppfatninga av hva som gir deg respekt som rapper, DJ, graffitikunstner eller hiphop-konsument, er sterkt knytta til den like kompliserte, diskuterte og dominerende ideen om autentisitet eller ekthet («realness»).

Signifying spenner over flere praksiser enn dem som er nevnt her. Sentrale trekk går likevel ut på å karakterisere seg sjøl eller andre på indirekte vis, å tillegge seg sjøl eller andre ulike kvaliteter eller svakheter, og å kode skjulte meninger med doble betydninger. Det er altså snakk om en flertydig praksis som setter forbindelser mellom ulike personer og alter-egoer, så vel som ulike fortellinger og diskurser i spill.

Hiphop og transkulturell flyt

Sosiolingvisten Alastair Pennycook oppfatter hiphop og rap som transgressive semiotiske praksiser, det vil si som meningsskapende uttrykk og handlinger som utfordrer etablerte estetiske, politiske og sosiale normer. Han peker også på at oppfatninger om forfatterskap og eierskap utfordres i rappens så vel som graffitens tvetydige bruk av identiteter og alteregoer. (Pennycook 2007: 36.) I sine språkbruksorienterte analyser av slike praksiser benytter Pennycook trans-prefikset som et samlende element for begreper som egner seg godt til å framheve rappens overskridende kulturelle forbindelser, forflytninger, forskyvninger og flyt. Med Pennycooks terminolo-

logi som grunnlag betegnes slike fenomener som ulike former for *transkulturell flyt*.

I vår sammenheng er Pennycooks transperspektiv et ståsted som setter transkulturell flyt på alle nivå og rap-uttrykkets ambivalens og dualisme i fokus. Dermed framheves transgressive elementer i den etablerte hiphopkulturens form, språk og tekstinnhold på samme tid som blikket åpnes for hvordan hiphop-diskursive former og tematikker transformeres og re-kreeres i og på tvers av lokaliseringer og diskursive felt. Dette perspektivet signaliseres gjennom begreper som *transkulturasjon* (transculturation) og *translokalisering* (translocalization), som hver for seg framhever viktige aspekter ved hiphopens grenseoverskridende og omveltende transkulturelle flyt.

Dialog og diskurs

At Bakhtins dialogiske, relasjonelle og åpne diskursperspektiver er fruktbare i møte med hiphoppraksisene nevnt ovafor, så vel som i møte med hiphopens transkulturelle flyt, synes innlysende. Det handler både om Bakhtins sterke forankring i hverdagslig kommunikasjon og språk, og om det innblikket han gir i relasjoner mellom ulike sosiale språk og diskurser.

I sin Rabelais-studie framhever Bakhtin Rabelais' bruk av familiære, vulgære og folkelige former. Han understreker også at

[e]very age has its own norms of official speech and propriety. And every age has its own types of words and expressions that are given as a signal to speak freely, to call things by their own names, without any mental restrictions and euphemisms. The use of these colloquialisms created the atmosphere of frankness, inspired certain attitudes, a certain unofficial view of the world. (Bakhtin: 188)

Rap er et uttrykk som på liknende vis representerer folkelige normer og former som tilhører vår tid. Slik Bakhtin bruker markedet som en stedsmarkert metafor for vanlige folks

møteplass, kan gata forstås som vår tids, og i alle fall rappens og hiphopens folkelige arena: «The streets gave birth to, nourished and raised Hip Hop Culture, and continue to advise it well into its adult year», skriver Alim (2006: 16). Hip-hop vokser altså ut av og handler om livet på gata, forstått som en markedsplass for vår tid, altså en arena som er uformell og mindre bundet av ellers veletablerte kulturelle, sosiale og lingvistiske konvensjoner. Karnevalet og dialogbegrepet til Bakhtin er nyttig tankegods i møter med også denne arenaen.

Hvordan transkulturell flyt oppstår i ytringer der ulike diskurser og diskursordener settes i spill og dialogiseres, kan undersøkes ved hjelp av det dialogorienterte begrepet interdiskursivitet, som vi ikke finner hos Bakhtin, men hos Jürgen Link. I artikkelen *Interdiscourse, literature, and collective symbols: Theses towards a theory of discourse and literature* (1984), er han opptatt av at Kristevas Bakhtin-inspirerte forståelse av intertekstualitet ikke dekker «the interference of anonymous modes of discourse» (s. 158), som i noen sammenhenger kan være vel så viktig for forståelsen av skjønnlitterære tekster. Et utgangspunkt for å forstå dette fenomenet finner Link i «the division of labour in society» (ibid.) og en Foucaultsk diskursforståelse.

I forbindelse med Links referanse til Foucault vil jeg understreke at mens hans diskursforståelse ikke vektlegger diskursers subjekt og intersubjektivitet, kan ikke disse overses fra et dialogisk diskursperspektiv, heller ikke i forståelsen av interdiskursivitet. Link bruker dette begrepet om forbindelser mellom diskurser på ulike felt. I den sammenhengen er det ikke kontakter mellom spesialiserte fagdiskurser som opptar ham, men snarere «a barely institutionalized loose 'swarm' of discourse interferences and discourse contacts» (ibid.) som vi vanligvis forbinder med hverdagslig kunnskap og kommunikasjon. Slik interdiskursiv kontakt oppstår gjennom det han med en samleterm kaller hverdagslivets elementære litterære elementer. I artikkelen nevnt over, er hovedeksempelet «common symbols», det vil si symboler som er «common» både i

betydningen vanlige eller hverdagsspråklige og i betydningen felles. Poenget er at de bærer eller oppretter interdiskursiv kontakt fordi de brukes på så mange diskursive felt, men med ulikt innhold og ulike konnotasjoner.

Links forståelse av interdiskursivitet er relevant av flere grunner. Han understreker at den interdiskursive funksjonen er dominant i alle «popular text types, above all journalistic and literary ones in the broadest sense» (s. 161.), han betrakter samtale som prototypen på et interdiskursivt språkspill, og han legger vekt på at «the individual has plenty of scope for new combinations and new montages of discursive stances» (s. 162).

I artikkelens avsluttende del skal vi fokusere på en remiks av en amerikansk raplåt med tittelen «BMF (Blowing Money Fast)». I remiksen, som ble laga og levert av Jaa9&OnkIP på sensommeren 2010, skal vi blant annet se nærmere på hvordan et mangfold av interdiskursive forbindelser oppstår og settes i spill gjennom signifying, men det vi først og fremst skal oppholde oss ved, er de karnevalistiske og ambivalente trekkene som er så karakteristiske ved denne ene låta.¹

¹ Perspektivene jeg har tatt for meg, danner ei mulig ramme for forståelse og tekstbasert analyse av raplåter, men det betyr ikke at hvert enkelt av dem er like viktig eller nyttig i enhver analytisk sammenheng. Grunnlaget for artikkelens gjennomgang av teori, og den forkorta analysen jeg utfører, er basert på mastergradsarbeidet mitt. Der studerte jeg en følge-tong av norske remikser som ble sluppet i en hiphop-dialogisk raptus på sensommeren 2010. Utgangspunktet for følge-tongen var en amerikansk låt av Rick Ross, med tittelen «BMF (Blowing Money Fast)». Akronymet i denne tittelen står også for Black Mafia Family, og det henspiller dessuten på gjenglederen Big Meech (BM) som er en av dem Ross sammenligner seg med i låta. Det jeg undersøkte, var hvordan en rekke norske artister remiksa og omforma denne låtas gangsterdiskurs ved hjelp av interdiskursive forbindelser, transløkalisering og transkulturasjon. Til sammen gir disse norske remiksene et innblikk i hiphopestetikkens dialogiske karakter og transkulturelle flyt som det ikke er mulig å gjenta i analyse av en enkelt låt.

Tror jeg er David Toska/Gjest Baardsen

Jaa9 og OnklP (9&P) er ei av landets mest profilerte og respekterte rapgrupper. De har gjort seg bemerkta på den norske hiphopscena siden årtusenskiftet, først som del av Lillehammer-kollektivet Dirty Oppland, og deretter som duo. 9&P er mest kjent for humoristiske tekster med punchlines og ordspill, samt et sjølframdyrka image (style) som bonde-rappere.

BMF-versjonen til Jaa9&OnklP består av to stofer, en fra hver av dem, og to alternative hook (refreng). Hver strofe består av seksten verselinjer eller *bars*, mens hookene har åtte verselinjer. Her fokuseres det på hvordan de to rapperne, først hver for seg og så sammen, framstiller den ambivalente helten, og hvordan den interdiskursive BMF-versjonen deres er sammensatt av og forholder seg til både interne og eksterne dialoger. OnklP er førstemann ut:

OnklP

1. jeg heter Onklp, er på den hærre stilen
2. roger oppi reservehjulet på leiebilen
3. med XX på rævva`ri som levis
4. for godtesjuke partysvensker trenger mere melis
5. (hæ!) oppi toppetasjen, bør børste av mustasjen
6. her kommer hookupen på posevis av Marit Larsen
7. jeg tror jeg er Frank White, Nino Brown
8. yo dette er mange år på Ullersmo om vi blir tatt
9. reper knirckekara, homie gutta gir så faan
10. det er game-over når vi gutta løper inn på banen
11. jeg tror jeg er Lundekvam, her gåre unna manen
12. kjøper ikke fitte, ser jeg ut som supersamen
13. forrige skiva yo jeg joke`a om no gucci-sokker
14. året etter, står og åpner opp no gucci-bokser
15. den shitten her er Rick Ross på vekta (så)
16. så ikke prut, yo bare vipp opp de sedla

I første halvdel av denne strofa iscenesetter OnklP seg sjøl gjennom ei storstilt fortelling om (rap)stilen han er på som dop-dealer på smuglertur i leiebil for å dekke behovet til

«godtesjuke partysvensker» (l. 4). Karakteren han etablerer, smugler kokain (roger, melis) i reservehjulet og må børste pulver av mustasjen (l. 5) for å ta seg av businessen.

OnkLP fråtser i dopmetaforer og gangstertematikk, og referansene er mange, varierte og ironiske. Amerikanske kriminalserier har jo lært oss alle at doptransaksjoner foregår med kontant betaling mot målbar vekt, og at dopen ved videresalg deles opp i små blanke plastposer (dimebags). Denne praksisen spiller OnkLP på når han presenterer både draget sitt på pene damer og musikken sin ved hjelp av dopmetaforer: «her kommer hookupen på posevis av Marit Larsen» (l. 6) og «den shitten her er Rick Ross på vekta (så) / så ikke prut, yo bare vipp opp de sedla» (l. 15). Han skryter dessuten av både musikken og dametekket ved å objektivere Ross og Larsen som salgsvarer.

Ved å koble dopmetaforer sammen med navneslippende henvisninger til kritikerroste og respekterte artister som Larsen og Ross, driver OnkLP med signifying. Han gir props til artistene han navneslipper, og sammen med metaforer som knytter an til den mer generelle gangsterdiskursen, bruker han deres kredibilitet til å fremme sine egne skills. Men der det vanligvis er snakk om ei direkte form for referanse hvor rapperen påberoper seg andres kvaliteter ved å identifisere seg med dem, dreier OnkLPs strategi i disse to eksemplene seg om å antyde kvaliteter som han inkorporerer i tematisk orienterte sammenligninger.

OnkLP tror han er Frank White og Nino Brown (l. 7) og Lundekvam (l. 11). Referansen til Claus Lundekvam, tidligere norsk fotballspiller for Southampton, knytter an til ei narkotikasak. De to andre dreier seg om fiktive gangstere fra Hollywood-filmene King of New York og New Jack City. Dette grepet bidrar til å forsterke hustlerfiksjonen som opprettholdes gjennom hele strofa. Den gir nok uttrykk for et realistisk blikk på dopdealer-tilværelsen når hustleren henviser til strenge straffer hvis ordensmakta skulle få has på ham og hans medhjelper: «yo dette er mange år på Ullersmo om vi

blir tatt» (l. 8). Men innslaget av realisme i sjølframstillinga forsterkes først og fremst av at fiksjonen suppleres med linjer som på tydeligere og mer direkte vis dreier seg om den norske rapperen OnklP. Han representerer (repper) Knirckefritt, som er managementet til 9&P (l. 9), han hadde suksess med den forrige skiva, der han spøkte om sokker fra Gucci (l. 13), og han kan derfor åpne opp bokser med Gucci-klær (l. 14).

Til tross for den ene verselinja om luksuriøse moteklær som belønning er dette en lite glamorøs tekst. Bildene, allusjonene og tematikken dreier seg gjennomgående om undergrunnen og hustlerens omgang med dop og prostitusjon. Det dualistiske inntrykket av realismen i denne sjølframstillinga forsterkes både gjennom ironiserende omgang med dopmetaforer fra hiphopens gangsterdiskurs og når fiksjonen kobles sammen med mer direkte referanser til den norske rapperens virkelighet. Det er nærliggende å si at denne strofas interdiskursive navneslipping og bildebruk i all hovedsak dreier seg om bilder og beskrivelser av gatas univers, men at hustleren først og fremst fungerer som en karnevalesk metafor for en som tar sjansen på å lykkes med de midlene han har til rådighet.

Onkl Ps makker Jaa9 har den andre strofa i denne BMF-remiksen. La oss fokusere på hans sjølframstilling, og hvordan han forholder seg til gangsterdiskursen:

Jaa9

1. jaa9, den sure dritten på vorsen
2. som snurrer pikken rundt låret så'n ikke stikker ut av shortsene
3. haha arrgh, er livet ditt hardt, test forsen
4. jeg er en skøyer, motherfåkkinn Gjest Baardsen
5. det hærre gamet, jeg er off-topic oppgitt
6. folk hypes opp shit, de er oppskrytt, så flott X
7. vi snakker greeeen, vi snakker golfbane
8. har aldri testa cola, og jæ stolt a're
9. føkk en drink, jeg holder tre stykk
10. en feiring som kun toppes av et moldenedrykk

11. haha, gir ut plater, alle laster ne're
12. tror målgruppa vår kun røyker hasj og ser på tv
13. gjør klar rullebana, snart er vi i vinden
14. og bare flyr forbi som Toni Nieminen
15. tornado knirkefritt viser ikke vikeplikt
16. bitch, stikk og finn no kaldt metall og slikk det litt

Her stilles vi overfor en ganske annen karakter og personlighet enn den vi har fått presentert fra OnklP. Mens han må «børste av mustasjen» for å ta seg av businessen sin, påstår Jaa9 at han «har aldri testa cola og... er stolt av det.» OnklP bruker tematikken fra BMF-dialogen og gangsterdiskursen til å bygge en tøff identitet uten å disse andre. Han tar utgangspunkt i den tøffeste hustleren og sier simpelthen at han har den beste stilen og at folk bare må finne seg i å betale: «den shitten her er rick ross på vekta (så) / så ikke prut, yo bare vipp opp de sedla». Jaa9 identifiserer seg derimot med folkets tjuv, utbryterkongen og forfatteren Gjest Baardsen, som gjennom sjølbioграфien han skrev mens han satt i fengsel, bidro sterkt til å farge ettertidens oppfatning av ham slik den kommer til uttrykk i romaner, skuespill, film og tegneserie (Erichsen 2011). Denne oppfatninga er også styrka av Tancred Ibsens filmklassiker fra 1939, med Alfred Maurstad i hovedrolla. Og det er denne oppfatninga av Baardsen som en folkelig-humoristisk røverhelt Jaa9 tar tak i: «jeg er en skøyer, motherfåkkinn Gjest Baardsen» (l. 4).

I denne strofa finner vi flere uttrykk, sammenligninger og metaforer som knytter an til en sportsdiskurs. Jaa9 snakker om «det herre gamet» (l. 5); fest med tre drinker kan kun toppes av et moldenedrykk (l. 10); og når Jaa9 og OnklP er i farta, flyr de bare forbi (alle) som en Toni Nieminen (l. 14). Strofa preges også av humoristiske, folkelig-vulgære og infantile punchlines: «jaa9, den sure dritten på vorsen / som snurrer pikken rundt låret så'n ikke stikker ut av shortsene» (l. 2), og «bitch stikk og finn no kaldt metall og slikk det litt» (l. 16). Tematisk sett dreier det seg ellers om forholdet til rap-gamet, andre rappere og posisjonering.

Rappernes individuelle flow understreker også bruken deres av ulike interdiskursive anslag og uttrykk. Jaa9 sin flow spiller mer på variasjoner i tempo og intonasjon enn det OnkLP gjør. Med mer lekenhet i forhold til artikulasjon og trykk oppnår Jaa9 en humoristisk effekt, mens OnkLP har en mer direkte framgangsmåte som speiler den tematiserte gangsterdiskursen.

Det første hooket kommer før den første strofa, men etter noen innledende shout-outs til management og produsent. Det er lagt opp sånn at de to rapperne deler hver bar i to fra første til og med tredje og fra femte til og med sjuende vers. OnkLP innleder og Jaa9 fullfører versene i den første sekvensen, og så bytter de plass i den neste. I den fjerde baren, altså før rolleskiftet, rapper de sammenhengende linjer unisont. Det gjør de også i den avsluttende baren (l. 8). I første til tredje og femte til sjuende vers er dessuten teksten og flowen uavhengig av rim, mens trykket øker i de divergerende versene, der de spiller på de fire siste stavelser i foranstående bar og lager ende- og lydrimkonstruksjonen hævver / blæster / dævver:

Hook

1. P: (hah) jeg tror jeg er David Toska,
9: Gjest Baardsen (sirener)
2. P: dem ringer snuten,
9: har alt knekt låsen (arrgh)
3. P: allerede,
9: over alle hauger
4. 9&P: blæster gjennom veisperringer hvor alle dævver
5. 9: tror jeg er David Toska,
P: Gjest Baardsen (sirener)
6. 9: ringer purken,
P: har alt knekt låsen (hæ)
7. 9: allerede,
P: over alle hævver
8. 9&P: blæster gjennom veisperringer hvor alle dævver
(skudd og eksplosjon)

I dette første hooket er 9 og P på rømmen. De er den moderne storforbryteren Toska og den legendariske gentle-mansforbryteren Baardsen. Hooket utgjør et sammenhengende narrativ som kobler Baardsen og hans utbryterferdigheter når han forsvinner «over alle hævver/over alle hauger», sammen med den mer voldelige Toska i ei samtid med politisirener og fatale konfrontasjoner med ordensmakta. Når Jaa9 og OnklP gjentar hookets tre første vers, har de som sagt bytta tur. Det fører til forvirring i forhold til identitetene og karakterene vi forholder oss til i låta, men det understreker også fellesskapet som artistene framhever, og det bidrar på samme tid til å øke ambivalensen i de maskespillende sjølframstillingene.

I denne BMF-versjonen stikker lydbildet seg ut fordi det er lagt til noen elementer som bidrar til å utvikle tekstens sentrale rømningsmotiv. Sirener, våpeneffekter og eksplosjoner er lagt oppå beaten. Dermed skapes en multimodal politijaktscene som vi kjenner igjen fra politireality og film. Dette motivet tas opp igjen seinere med tillagt politiradiolyd, flere sirener og et alternativt hook som vi skal komme tilbake til. Sammen med de lydmessige rammene er både Jaa9 og OnklP veldig på beaten. Enkelte ganger bryter de flowen med relativt små variasjoner i tempo, men de er aldri bakpå beaten. Til sammen har låtuttrykket en ganske suggererende og aggressiv effekt.

Etter hooket har vi sett at Jaa9 og OnklP etablerer individuelle identiteter. I hooket framstår de imidlertid som et kollektiv, og i denne sammenhengen blir de individuelle forskjellene mellom Toska og Baardsen nedtona, mens likhetene mellom dem blir framheva. Begge to har vært tydelig opptatt av sjølframstilling, men Baardsen kunne i sin mindre multimediale samtid i større grad sjøl styre og sikre sitt ettermæle gjennom sitt forfatterskap. Med sjangerkunnskap om norske folkeeventyr og fiendebilder som fut og snut til felles med eventyrhelten, framstiller han seg sjøl som en snarrådig, morsom og likandes rømningsseksperter i opposisjon til auto-

ritetene. David Toska er kanskje et stykke unna den samme heltedyrkelsen, men han har jobba for å bygge opp noen av de samme forståelsesrammene. Toskas egne iscenesettelse i fengslingsmøtet, og seinere under rettsaken i forbindelse med NOKAS-ranet, ble et mediefenomen, og mediernes allusjoner til norsk folkelighet og norske eventyrhelter vanskeliggjør utvilsomt oppfatninga av en iskald og beregnende forbryter

Jaa9 og OnklP setter disse to karakterene i dialog med hverandre. Kanskje kan vi til og med si at de setter dem inn i en slags dialogisk konstruert monolog i og med at rapperne ser ut til å bygge sine narrativ fra et felles perspektiv. Lytteren blir dermed dratt med i ei rømningshistorie der det er lett å ta (eventyr)heltens parti og håpe at han skal komme seg unna.

Rømningsmotivet som tekstinnholdet og lydbildet samarbeider om å framheve i hooket, og som OnklP spinner videre på, kulminerer når det blir fullstendig satt på hodet i låtas avslutning. Etter at sirene- og eksplosjonslydene er intensivert, inkluderer Jaa9 og OnklP en *skit*. Dette er ei hiphopdiskursiv form som låner fra humordiskursen og spesielt radiosketsjen. Små lydsketsjer hvor rappere framfører monologer og dialoger, dukker ofte opp på rapalbum som låtintrøer eller mellomspill, men at sketsjen er inkorporert i sjølve låta slik Jaa9 og OnklP gjør det her, er uvanlig.

I skiten og det avsluttende hooket ironiserer rapperne over de gangsterdiskursive sjølframstillingene de har gitt, og låttuttrykket tillegges en overordna ambivalens når de bagateliserer tøffheten de har etablert ,og vender oppmerksomheten mot ei triviell og folkelig motsetning:

Dialog/skit

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

9: de er jo etter oss ennå jo, det funker jo ikke det

P: jo sving inn til høyre der, der!

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

P: joo, jo det gjør det

9: åååh, ja åkei da

Hook

P: hei jeg tar en big mac,
9: og jeg en quarter-pounder
P: en big tasty,
9: og gjør den dobbel
P: stor milkshake,
9: med ekstra påmmfri
P: når vi svinger inn på mækkern gjør vi det på ordntli
9: jeg tar en big mac,
P: en quarter-pounder
9: en big tasty,
P: hei gjør en dobbel
9: sjokolademilkshake,
P: og ekstra påmmfri
P: når vi svinger inn på mækkern gjør vi det på ordntli

I det siste hooket søker Jaa9 og Onk1P tilflukt på McDonalds, en synekdoke for industrialisert gatemat, amerikansk kultur og folkelighet. Med et overraskende grep har de dermed skapt ei ambivalent, uhøytidelig og ironisk sjølframstilling som harselerer med hiphopens gangsterdiskurs og sår tvil om deres egne tøffe sjølhevdinger, men som likevel fastholder den opposisjonelle innstillinga til autoriteten. Det er politiet som taper i jakta på den mytebelagte og fiktive gangsterhelten. Den ambivalente og antiautoritære helteskikkelsen består.

Den ambivalente helten kommer seg altså unna, mens sjølframstillingene blir ambivalente og anonymiserte i forhold til egen fortreffelighet og folkelighet. Det antiautoritære framheves, og 9&P snur opp ned på virkeligheten når dop-dealeren og den profane og vulgære blir til folkehelten. Både motivene, språkbruken og humorgrepene framstår med karnevalistiske trekk i gaterealiteten hvor rett og galt problematiseres og bagatelliseres.

Avslutningsvis kan vi si at hiphopestetikken i utgangspunktet er så flytende, søkende, sjølhevdende og subversiv at det er vanskelig å sette raplyrikken i bås. Kanskje er det ikke ønskelig heller. Når vi behandler hiphopestetikk, er det helt

nødvendig å unngå for trange betegnelser, for det er i brudene, remiksinga, subversjonen, collagen, intertekstualiteten og interdiskursiviteten hiphopestetikken lages, bevares og omformes. Det er nok også der den er nyskapende.

Litteratur

- Alim, H. S. (2006). *Roc the mic right: The language of hip hop culture*. New York og London: Routledge.
- Bakhtin, M. (1981). *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Bradley, A. (2009). *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. New York: BasicCivitas.
- Castleman, C. (2004). The politics of graffiti. M. Forman og M. A. Neal (2004). *That's the joint!: The hip hop studies reader* (21–30). New York: Routledge.
- Chang, J. (2005). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York: Picador.
- Chang, J. (2006). *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop*. New York: Basic Civitas
- Dyson, M. E. (2004). *The culture of hip-hop*. M. Forman og M.A. Neal (Eds.) (2004). *That's the joint!: The hip hop studies reader*. (61–68) New York: Routledge
- Forman, M. (2004). Introduction. M. Forman og M. A. Neal (Eds.). *That's the joint! The hip hop studies reader* (1–8) New York: Routledge.
- Forman, M. (2002). *The 'hood comes first: Race, space and place in rap and hip-hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- George, N. (2004). Hip-hop's founding fathers speak the truth. M. Forman og M. A. Neal (Eds.) *That's the joint! The hip hop studies reader* (45–56) New York: Routledge
- George, N. (1998). *Hip hop America*. London: Penguin

- Hebdige, D. (2004). Rap and hip-hop: The New York connection. M. Forman og M. A. Neal (Eds.), *That's the joint! The hip hop studies reader* (223–232) New York: Routledge.
- Janss, C. og Refsum, C. (2010). *Lyrikkens liv: innføring i diktlesning*. 2. utgave Oslo: Universitetsforlaget.
- Keyes 2008 (2004). *Rap music and street consciousness*. Urbana and Chicago: Illinois University Press.
- Kittang, A. og Aarseth, A. (1998) *Lyriske strukturer: Innføring I diktanalyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Krogh, M. og Pedersen, B. S. (2008). *Hiphop i Skandinavian*. M. Krogh & B. Stougaard Pedersen (red.) *Hiphop i Skandinavian* (9–22). Århus: Aarhus universitetsforlag.
- Link, J. (1984). Interdiscourse, literature, and collective symbols: Theses towards a theory of discourse and literature. *Enclitic* 1 (2), s. 157–165.
- Mitchell, T. (1996). *Popular music and local identity: rock, pop and rap in Europe and Oceania*. London: Leicester University Press.
- Mitchell, T. (2001). *Global noise: rap and hip hop outside the USA*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Neal, M. A. (2004). No time for fake niggas: Hip-hop culture and the authenticity debates. M. Forman og M. A. Neal (Eds.), *That's the joint!: The hip hop studies reader* (57–60). New York: Routledge.
- Nygård, K. (red.) (2012) *Gruppe 12: skjønnlitterær antologi*. Oslo: Kolon, Gyldendal.
- Pennycook, Alastair (2007). *Global Englishes and transcultural flows*. London and New York: Routledge.
- Perry, I. (2004). *Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop*. Durham: Duke University Press.
- Reilstad, J. I. (2004). *Samtidslirykken: fra Almuens opera til Gatas parlament*. Oslo: Damm.
- Richardson, E. (2006). *Hiphop literacies*. London and New York: Routledge

- Rose, T. (1994). *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- Skaftun, A. (2009). *Litteraturens nytteverdi*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Slettemark, A. (2010). *BMF! WTF?* NRK, Lydverket. Henta fra <http://www.nrk.no/lydverket/bmf-wtf/>
- Smitherman, G. (2006). *Word from the mother: language and African Americans*. New York: Routledge.
- Stougaard Pedersen, B. (2011). Hvor blev beatet af? Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur. *Danish musicology online*, vol. 3, s. 5–20.
- Söderman, J. (2008). «Ingen lyssnar på rapp som en rappare gør»: Tolkningsrepertoarer, identitet och hiphopmusiker. M. Krogh og B. S. Pedersen: *Hiphop i Skandinavien (75–10)*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.