

MARSHALL MATHERS, EMINEM OG SLIM SHADY:



VANHELLIG TREENIGHET

Olav Inge Hjelen

Lvert som Masteroppgave
ved Institutt for Musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Våren 2008

«I'd like to welcome y'all to the Eminem show»

Forord

Signe, denne er til deg.

Takk for din tålmodighet, og din tro på meg

Takk for all oppmuntring og oppvartning

Takk for korrekturlesing og gode råd

Denne oppgaven hadde ikke blitt til noe uten deg

Takk!

Olav Inge Hjelen

Alta, 27.04.08

INNHold

FORORD	III
1 «CURTAINS UP»	1
1.1 BAKGRUNN FOR VALG AV OPPGAVE.....	1
1.2 PROBLEMSTILLING OG MÅL	3
1.2.1 <i>Problemstillingen</i>	4
1.2.2 <i>Analyseobjekt</i>	4
1.3 OPPGAVENS STRUKTUR.....	5
1.4 Plassering av oppgaven	6
1.5 NOEN TANKER OG AVKLARINGER	7
2 RAPMUSIKKEN	9
2.1 HIP-HOP-HISTORIEN	10
2.2 RAPMUSIKKENS OPPRINNELSER.....	12
2.3 RAPPENS OPPRINNELSER.....	14
2.3.1 <i>Afroamerikanske verbale tradisjoner</i>	14
2.3.2 <i>Musikkhistoriske forløpere til rapping</i>	26
2.4 GANGSTARAP	27
3 EMINEM	31
3.1 MARSHALL BRUCE MATHERS III – EN BIOGRAFI.....	31
3.2 EMINEM – EN DISKOGRAFI	36
3.3 EMINEMRESEPSJONEN	38
3.3.1 <i>Eminem og rase</i>	38
3.3.2 <i>Eminem og kjønn</i>	40
3.3.3 <i>Eminem og autentisitet</i>	42
3.3.4 <i>Eminem og dårlig innflytelse</i>	44
4 PERFORMANS	45
4.1 PERFORMANCE THEORY	45
4.1.1 <i>Performances</i>	46
4.1.2 <i>Ur-drama</i>	50
4.2 «PRESENTATION OF SELF»	52
4.2.1 <i>Performanser og performeren</i>	52
4.3 PERFORMANCE I POPULÆRMUSIKK.....	54
4.3.1 <i>Auslander og performans i glamrock</i>	55
4.3.2 <i>Simon Frith – Performans og stemmen i populærmusikk</i>	56

4.3.3 <i>Performans i rap</i>	57
4.4 PERFORMANSTEORI – EN OPPSUMMERING.....	58
5 IMAGEKONSTRUKSJONER.....	59
5.1 EMINEM – «THE WAY I AM»	60
5.1.1 « <i>Personlig front</i> »	61
5.1.2 <i>Ytringer</i>	64
5.1.3 « <i>The Way I Am</i> »	65
5.2 «SLIM SHADY – BRAIN DEAD LIKE JIM BRADY»	74
5.2.1 « <i>Kill You</i> »	78
5.2.2 <i>Slim Shadys spill med karakterer</i>	82
5.3 «MARSHALL MATHERS»	86
6 DISKUSJON	89
7 «CURTAINS CLOSE»	95
LITTERATURLISTE	97
VEDLEGG	103

1 «Curtains Up»

1.1 Bakgrunn for valg av oppgave

Hvordan har det seg at en artist som Eminem fascinerer så mange mennesker? Og at han synes å provosere like mange? Eminem er en av historiens mestselgende artister, og historiens nest-mest-selgende hip-hop-artist, med mer enn 27 millioner solgte enheter i Nord-Amerika, kun slått av 2Pac som har solgt 36,5 millioner ("Top Selling Artists," 2008). Han har en bred fanbase både blant afroamerikanske og angloamerikanske hip-hop-fans, samt overalt ellers i verden. Han har på den annen side vært mål for hard kritikk fra politikere, skribenter, kritikere, foreldreforeninger og organisasjoner som GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation), hovedsakelig i USA, for det de mener er uttrykk for homofobi og kvinnehat, og til og med oppfordringer om vold mot homoseksuelle og kvinner. Dette er noen av spørsmålene som har ledet meg til å skrive denne oppgaven om «verdens mest populære rapper» (Hasted, 2004, s. 11). Jeg lot meg selv tidlig fascinere av Eminem og hvordan han presenterer seg for oss, i og utenfor musikken. Jeg ønsker derfor i denne oppgaven å se nærmere på akkurat dette.

Min interesse for rapmusikk ble unnfanget tidlig på 90-tallet når norsk radio og TV fikk øynene opp for rappere som MC Hammer og Vanilla Ice, og Kriss Kross (som fikk flere av guttene på skolen til å ta på seg alt for store bukser bak fram). Den skulle allikevel ikke fødes for fullt før på siste halvdel av samme tiår, da jeg ble presentert for rapperen 2Pac, som ble den første rapperen som både appellerte til min musikksmak (og klare preferanse til melodios musikk), og klarte å røre meg, fysisk og emosjonelt, på en måte som kun funkmatal/rapcore-bandet¹ Rage Against the Machine og nu-metal-bandet Korn hadde gjort før ham. Rage Against the Machine er blant annet kjent for sitt engasjement for urbefolkningen i Nord-Amerika, og mot USAs politikk («the machine» skal være symbol på USAs administrasjon). Korn, for sin del, kan karakteriseres som musikkens svar på den psykologiske thrilleren. Deres tematikk ligger mye «closer to home», blant annet med vokalistens selvbiografiske overgrepshistorie, og overgrep mot barn (noe som blant annet er tydelig hvis man ser på albumcoverne deres).

¹ En kan fort gå seg bort i jungelen av sjangre innen populærmusikk i dag, og kanskje spesielt innen rock. Det kan synes som om det finnes like mange sjangre som band. Dette er dog et spørsmål som ligger utenfor denne oppgavens fokus.

De kunne få meg til å ville hoppe og danse, men det var kanskje deres evne til å røre ved de mørkere følelsene, deres evne til å få meg til å føle deres sorg, avsky, sinne og raseri, som fascinerte meg og gjorde meg til en trofast lytter, om ikke akkurat en fan. På samme måte kunne 2Pac få meg til å føle harme over urettferdighet og det rasistiske system i byer i USA, bli rørt av hans kjærlighet til sin mor, føle på kroppen hans sinne mot sine «fiender», og le med ham når han lo. Jeg synes altså alltid å ha vært opptatt av musikkens affektive sider – dens evne til å røre meg emosjonelt.

Eminem spiller også på flere strenger hos sine lyttere, meg inkludert, og han appellerer også i høyeste grad til våre mørkere sider. Det er kanskje grunnen til at så mange av oss enten fascineres eller skremmes av ham? Hans musikk er absolutt også affektiv. Bare se på hans dramatiserte drapsfantasi «Kim», hans framstilling av den rasende «Stan» i ferd med å kjøre i elva med sin gravide kone i bagasjerommet, eller hans rasende-resignerte manifest «The Way I Am». På grunn av hans hang til å avdekke sine mørkeste sider, får han oss også til å tenke over musikkens makt over oss, og til å betvile vår egen og andres evne til å stå imot «presset» fra musikken. I alle fall hvis vi skal ta seriøst kritikken av ham.

Jeg har de siste årene vært spesielt opptatt av diskursene rundt hip-hop, og har rukket å skrive fire semesteroppgaver om noen av disse. Den første av disse oppgavene het «Queens, Bitches and Hos: Kvinnesyn i Rap og Hip Hop» (Hjelen, 2006b). I denne tok jeg for meg det syn på kvinner som gjør seg gjeldende i rapmusikken, primært tekstene, eksemplifisert i rapperen 2Pac (Tupac Amaru Shakur) og hans musikk. Videre skrev jeg oppgavene «Who You Calling a Bitch?: Kvinnelige rappere og kjønnsproblematikken» (Hjelen, 2006c), og «Den store ansvarsfraskrivelsen: Eminems forhold til sin rolle som forbilde» (Hjelen, 2006a). Den første av disse to skrev jeg som en fortsettelse på tematikken fra Hjelen (2006b), bare denne gang eksemplifisert ved kvinnelige rappere. Jeg ville se på hvordan kvinnelige rappere forholdt seg til kjønnsproblematikken, og hvordan det gav seg uttrykk i deres egen musikk. Jeg presenterte 3 vidt forskjellige innfallsvinkler gjennom rapperne Queen Latifah, Salt-N-Pepa og Trina. I den andre oppgaven ville jeg se på Eminem og hans forhold til sin rolle som forbilde. Jeg gikk inn i tekster og intervjuer for å se hvordan han forholdt seg til denne problematikken. I den siste semesteroppgaven jeg skrev, «Murder on Wax: 2Pacs 'Hit 'Em Up' sett i lys av afroamerikanske verbale tradisjoner» (Hjelen, 2007), hadde jeg lyst til å se nærmere på røttene til rap som musikkstil og uttrykksform. Jeg så på litteratur om afroamerikansk musikkhistorie, verbale tradisjoner og hip-hop-

ens framspring for så å se om jeg kunne spore disse elementene inn i 2Pacs infame battle record² «Hit 'Em Up».

Arbeidet med disse oppgavene har vært en god skole, og en nyttig vei å gå, for å bygge opp et faglig fundament å stå på i skrivingen av denne oppgaven. Jeg nyter flere plasser i oppgaven godt av å ha tenkt og skrevet om de aktuelle tema før. Dette kommer fram i form av henvisninger til de oppgavene det gjelder. Jeg vil understreke at disse oppgavene ikke er publiserte, og er derfor utilgjengelig for de fleste, men henvisningene tas likevel med av hensyn til akademisk ryddighet og ærlighet.

En viktig grunn til at jeg kom på tanken å skrive akkurat denne oppgaven var at jeg etter å ha jobbet med en semesteroppgave om Eminem (Hjelen, 2006a) kom over Philip Auslanders bok *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular Music* (Auslander, 2006). Hans bruk av performansanalyse som metode i sin studie av blant andre David Bowie gjorde at jeg klarte å sette ord på mange tanker jeg hadde hatt, men ikke hadde klart å formulere, om Eminem, under tiden jeg skrev semesteroppgaven. Disse tankene vil jeg i denne oppgaven prøve å formulere.

1.2 Problemstilling og mål

Mitt ønske om å studere Eminem i lys av performans kommer også av min antagelse om at dette kan være et nyttig utgangspunkt for å betrakte og diskutere Eminems spill med image, og hvordan han presenterer seg selv gjennom musikken. Et vanlig problem som stilles opp i litteraturen om, og ikke minst kritikken av, Eminem er spørsmålet om hvem han er og hva han mener. Mitt utgangspunkt er at jeg ønsker å se hvorvidt jeg ved hjelp av performansteori kan belyse disse og andre vanlige spørsmål rundt Eminems musikk.

Hvis jeg nå skal nærme meg en problemstilling så bør jeg først definere mitt objekt (ut over at det er Eminem). Jeg har alt nevnt hans spill med image som et interessant fokusområde. Jeg finner det interessant hvordan han ikke synes å presentere en enhetlig identitet, men heller presenterer «motstridende signaler» (for å bruke et noe upresist uttrykk). Som oppgavens tittel også henter mot, vil jeg foreslå at Eminem ikke bør (eller kan) leses som én enhetlig person, men som separate personer.

² Jeg vil komme nærmere inn på battle rap i kapittel 2.4.

1.2.1 Problemstillingen

Når jeg nå har foretatt en viss avgrensning kan det være på tide å formulere en problemstilling, før vi går videre i arbeidet med å besvare den. Oppgavens hovedproblemstilling blir stående som:

En studie i Eminems imagekonstruksjoner sett i lys av performansteori.

I uttrykket, *imagekonstruksjon*, ligger det en klar antydning om at image er noe man selv skaper – noe konstruert. Et *image* kan foreløpig defineres som «det bilde man gir av seg selv til omverdenen». Når jeg i problemstillingen bruker flertallsformen av ordet, er dette, som tidligere nevnt, fordi det hos Eminem synes å være snakk om flere forskjellige (nesten motstridende) image. Dette inviterer til en diskusjon om hvorvidt det er mulig å ha flere image, en diskusjon jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven. Videre har jeg her valgt å bruke termen *performans*, noe som ikke synes å ha vært veldig vanlig i norsk litteratur på dette feltet. Jeg bruker det her som en oversettelse av det engelske «performance». Dette vil jeg begrunne litt senere i kapitlet. Med performansteori mener jeg her studiet av performans i innen teatervitenskap og sosiologi.

Jeg ønsker i forlengelsen av problemstillingen også å finne svar på spørsmål som:

Hva mener Eminem egentlig? Det har vært mye snakk om hva han mener og ikke. De færreste tror vel at han mener alt det han sier i musikken sin, og omtrent like få har det motsatte syn – at han ikke mener noe av det han sier. Dette gir oss et nytt problem: når er han seriøs, og gir uttrykk for sine egne meninger, og når spiller han bare?

Hvorfor blir Eminem på den ene siden så høyt elsket, mens han på den andre siden har blitt framstilt som syndebukk og en rot til ondt i samfunnet? Er det noe i hans måte å framstille seg på som gjør at hans tilskuere føler seg nødt til å innta slike ekstreme posisjoner – for eller mot? Dette siste kan, så klart, enkelt besvares med at hans musikkens potensielt støtende innhold er nødt til å resultere i en slik polarisering. Men siden Eminem ikke er den første rapper, eller artist generelt, som har slikt innhold føler jeg allikevel at det kan være greit å se nærmere på dette spørsmålet.

1.2.2 Analyseobjekt

Eminems imagekonstruksjoner er et veldig stort objekt, så skal det være mulig for meg å kunne si noe innenfor rammene for en masteroppgave så må det en videre avgrensning til. Eminems imagekonstruksjoner synes i første rekke, som oppgavetittelen foreslår, å utgjøres av personene Marshall Mathers,

Eminem og Slim Shady, og de konstrueres og presenteres gjennom hans CD-er, musikkvideoer og sceneopptredener, samt intervjuer (i blader, bøker, radio og TV) og enhver offentlig opptreden.

De tre nevnte personene er ikke de eneste karakterene som kommer til uttrykk gjennom Eminems musikk, men det er de tre som oftest kommer til uttrykk. Det er også de tre som ofte likestilles og tolkes som synonymmer – som tre navn for den samme personen. Man finner gjerne at han blir omtalt som Marshall Mathers aka Eminem & Slim Shady. En slik lesning kan fort medføre at man tillegger Marshall Mathers alle meninger som i musikken blir presentert som, eksempelvis, Slim Shadys. De færreste som har hørt mer enn en strofe her og en strofe der vil vel komme til en slik konklusjon, men det kan likevel virke som det råder en viss forvirring og usikkerhet rundt Eminems personer, ikke minst når man hører og leser en del av kritikken mot ham. Min hypotese, hvis man kan kalle det det, er derfor at Eminem bør leses som artistidentiteten til personen Marshall Mathers, og Slim Shady som hans karakter.

1.3 Oppgavens struktur

I det neste kapitlet (kapittel2) vil jeg presentere noe av konteksten jeg har funnet nødvendig for oppgavens lesning av Eminems image. Jeg gir en kort musikkhistorisk plassering av sjangeren Eminem opererer innen, og jeg presenterer noe av den afroamerikanske folkloren som regnes for å ha vært viktige for utviklingen av rapmusikken som stil, og rappen som uttrykk.

Kapittel 3 er en presentasjon av oppgavens objekt, Eminem – hans biografi og en kort presentasjon av noe av den mottagelsen han har fått som artist. Jeg har forsøkt å holde biografien så kort som mulig, men det at Eminem bruker så mye av den i musikken gjør at den må presenteres i noen grad.

I kapittel 4 presenterer jeg hoveddelen av det teoretiske grunnlaget for lesningen og diskusjonen. Forskjellige innfallsvinkler til konseptet performans blir trukket fram. Jeg presenterer først elementer av Richard Schechners performansteori, både i forhold til definisjon av performans og hans diskusjon rundt etologi og teatret. Videre presenterer jeg Erving Goffmans tanker rundt performans i dagliglivet, som presentert i hans bok *The Presentation of Self in Everyday Life* (Goffman, 1971). Så står Philip Auslander for tur, med sin benyttelse av performansanalyse på glamrock i hans *Performing Glam Rock* (Auslander, 2006). Jeg ser også på noen av Simon Friths teorier om stemmen, og om performans, samt at jeg nevner Eithne Quinns tanker om performans i gangstarap.

Jeg går så inn i lesninger av Eminems imagekonstruksjoner, i kapittel 5. Her analyserer jeg hvordan Eminem presenterer seg som henholdsvis Eminem, Slim Shady og Marshall Mathers, både gjennom klær, utseende, ytringer, i musikken og videoer. Jeg viser gjennom lesningen hvordan de tre personene utgjør forskjellige sider av artisten Eminem, og blant annet at Marshall Mathers synes å bli brukt som en karakter i tillegg til at han er «mannen bak masken».

I kapittel 6 samler jeg trådene og diskuterer lesningen i lys av det teoretiske grunnlaget fra performansteorien og forsøker å besvare noen av spørsmålene rundt problemstillingen. Jeg setter opp en modell for hvordan Eminems Imagekonstruksjon kan leses og diskuterer blant annet hvorfor han misforstås av så mange. Jeg konkluderer så, i kapittel 7, med noen tanker rundt Eminem som artist.

1.4 Plassering av oppgaven

Denne oppgaven befinner seg i krysningpunktet mellom flere disipliner og forskningsfelt. Mitt faglige fundament og springbrett er likevel musikkvitenskapen, hvor mitt eget fokus i lengre tid har ligget på studiet av populærmusikk.

Studiet av performans har i første rekke vært forbeholdt teatervitenskap, men har også blitt foretatt av så vel sosiologer som musikkvitere. Denne oppgaven bygger på og drar veksler på teorier innen disse feltene.

Oppgavens metode er i første rekke hermeneutisk, i det jeg her søker å forstå en tekst – Eminems imagekonstruksjoner. (Tekst, må her forstås i en vid betydning.) Image kan sies å være hvordan en forsøker å bli sett av andre, men teksten i dette tilfellet er likevel ikke hvordan Eminem forsøker å bli sett, men hvordan jeg som tilskuer og «leser av teksten» ser den. Oppgavens metode bygger også på Auslanders (2006) performansanalyse, som han benytter i sin studie av glamrock. «Performance analysis differs from the transcription methods of ethnomusicologists and the notation methods of dance scholars in the sense that it is as much interpretive as descriptive and is not organized around a specific technical vocabulary» (s. 3). Jeg følger dog ikke Auslanders metode helt, idet jeg også drar veksler på min bakgrunn som musikkviter, og inkluderer musikken som en del av den performative prosessen.

1.5 Noen tanker og avklaringer

Før jeg går i gang med oppgaven er det noen avklaringer som må gjøres i forhold til bruk av begreper og så videre. *Performans* er et begrep som ikke er så vanlig i bruk i Norge. Det meste av litteratur på feltet er enten engelskspråklig eller bruker det engelske uttrykket. Jeg har funnet dette veldig tungvint da jeg er nødt til å bøye begrepet ved flere anledninger. Jeg har derfor valgt å bruke det på norsk. Ordet finnes på norsk fra før, men har vært brukt mer i betydningen prestasjon. Jeg bruker det her både om konseptet *performans*, men også om den enkelte *performans*, og om den som utfører *performans* som performer. Ordet *performativ* kan dukke opp i flere betydninger i denne oppgaven, først å fremst i betydningen «det som har med *performans* å gjøre», men også i en Butlersk betydning, mer i retning av at man skaper det man sier.

Siden oppgaven omhandler hip-hop er jeg også nødt til å forholde meg til begreper om kultur eller rase, og først og fremst afroamerikansk. I engelskspråklig litteratur har det blitt vanlig å bruke African-American, og jeg vet at flere nordmenn i de siste årene også har fulgt etter på norsk. Jeg velger i denne oppgaven likevel å holde meg til den formen som ennå står i ordbøkene på norsk, både fordi det klinger bedre og fordi jeg ennå ikke har hørt et godt argument for å bytte

Jeg er i oppgaven nødt til å bruke de tre navnene på Eminem mye om hverandre. Som regel vil jeg likevel bruke Eminem der jeg refererer til artisten; Marshall Mathers der jeg refererer til «mannen bak» artisten, men også karakterer Marshall Mathers; og Slim Shady kun om karakteren med dette navnet.

Å skulle skrive en oppgave om en artist som lever i en annen kultur på andre siden av et stort hav, gir seg automatisk sine begrensninger og problemer. Det er fare for at mange betydninger og referanser går en forbi, fordi en ikke har kjennskap til det det refereres til og så videre. Dette har gjort det viktigere for meg å sette meg inn i den kulturen uttrykket springer ut av. Jeg har også forsøkt å spore opp alle referanser til ting jeg ikke kjenner. Noen referanser og betydninger er det likevel sannsynlig at jeg ikke har klart å få med meg. Dette kan sies å være en nødvendig konsekvens av min situasjon. Avstanden kan i motsatt retning også sies å ha positive konsekvenser, i at jeg slipper å bruke mye krefter på å løfte blikket opp og ut av det jeg forsøker å studere.

2 RAPMUSIKKEN

I dette kapitlet, og det neste, vil jeg presentere den konteksten jeg har funnet nyttig og nødvendig for den videre analysen og diskusjonen som jeg vil komme tilbake til i kapittel 5 og 6. Siden jeg i denne oppgaven søker å «forstå»³ Eminem, er det nødvendig å forstå den tradisjonen han står i. Den tradisjonen Eminem står i er den afroamerikanske verbale tradisjonen generelt, og rapmusikken, spesielt. Dette begrunner jeg også senere i oppgaven – først ved å vise hvordan han passer inn i rapmusikkens historie (i dette kapitlet), vi vil så se det av biografien hans (kapittel 3), og tilslutt, også i kapittel 3, hvor jeg ser nærmere på Eminem i lys av noen sentrale diskurser rundt hip-hop.

Dette kapitlet omhandler, som tittelen tilsier, nettopp *rapmusikken*. Det vil her være hensiktsmessig å innlede med å definere dette begrepet, og de beslektede begrepene *hip-hop* og *rap*. Vi møter på dem i mange situasjoner, men oftest som en benevnelse på en musikkstil. *Hip-hop* brukes, i tillegg til dette, om den kulturelle bevegelsen som musikkstilen sprang ut ifra, og *rap* er også navnet på den vanligste måten å framføre en tekst på i denne musikkstilen (musikkstilens vokale/verbale element). For å unngå noen videre forvirring velger jeg derfor å definere *rap* som rytmisk resitering av en tekst (lyrikk/fortelling) til musikk, eller i det minste til en beat. *Hip-hop* vil i denne oppgaven alltid peke mot hip-hop-kulturen, og musikkstilen vil alltid kalles *rapmusikk*. I eksisterende litteratur finnes det mange måter å skrive hip-hop (Hip Hop, Hip-Hop, Hiphop, osv.). Det kommer sannsynligvis av at begrepet oppstod primært som et muntlig uttrykk gjennom de første DJ-ene og MC-enes verbale improvisasjoner. Når man så skulle skrive det ned, var det skribentens preferanser, og ikke mye annet, som lå til grunn for valget. Det samme kan sies om mitt valg. Hvis jeg skulle gi en grunn så kunne det være at jeg synes *hip-hop-kultur* er bedre språk enn *hip hop-kultur*.

Jeg vil i det følgende underkapittel ta for meg hip-hop-kulturen, både hvordan den ble til og hvilke uttrykksformer som er spesielle for den. Videre vil jeg skissere noe av rapmusikkens opprinnelse, både i form av musikalske forløpere og noen afroamerikanske folkløriske fenomener som rap som uttrykksform synes å slekte på.

³ Når jeg her sier at jeg søker å forstå Eminem, så vil jeg poengtere at jeg ikke har noen illusjon om at jeg kan komme fram til *den ene* riktige forståelsen av ham, men jeg vil presentere min egen lesning og forståelse samtidig som jeg vil kritisere noe av den dominerende forståelsen av ham.

2.1 Hip-hop-historien

Historien om hvordan hip-hop oppstod har etter hvert blitt ganske godt dekt, både i populærlitteratur og akademisk sammenheng. Jeg vil her presentere, ganske kort, noen viktige punkter i hip-hop-ens historie og utvikling. Innledningsvis vil jeg si litt om hvordan kulturen ble født, før jeg så vil trekke fram de elementer og disipliner som regnes å være spesielle for hip-hop.

I Hjelen (2007) peker jeg på hvordan New York på slutten av 60-tallet var preget av det vi kan kalle postindustrielle og postkoloniale tilstander:⁴ «Fattige amerikanere hadde mistet jobbene sine til maskiner, og de som ikke allerede hadde blitt tvangsflyttet, på grunn av masserivingen i forbindelse med byggingen av 'Cross Bronx Expressway', forsøkte nå å overleve på andre måter» (ibid., s. 5). Denne veien var en «highway» som var ment til å knytte sammen Long Island og New Jersey, og den ble lagt tvers gjennom noen av de tettest bebodde arbeiderklassestrøkene i The Bronx. Byggingen av denne førte til en massiv utflytting hvor de som ble igjen stort sett var de som ikke hadde råd til å flytte. Majoriteten av disse var afroamerikanere og (afro)karibiske amerikanere (Rose, 1994). Rose forteller oss også hvordan disse forholdene med ekstrem arbeidsledighet og fattigdom påvirket Bronx' unge innbyggere:

North American blacks, Jamaicans, Puerto Ricans, and other Caribbean people with roots in other postcolonial contexts reshaped their cultural identities and expressions in a hostile, technologically sophisticated, multiethnic, urban terrain. Although city leaders and the popular press had literally and figuratively condemned the South Bronx neighborhoods and their inhabitants, its youngest black and Hispanic residents answered back (ibid., s. 34).

Bronx' unge innbyggere omformet sin kulturelle identitet, som Rose her sier, i et fiendtlig, teknologisk sofistikert, multietnisk, urbant terreng. Med dette søker hun kanskje å forklare hvordan og hvorfor denne identiteten skulle komme til å få de uttrykkene den fikk. Det være seg gjennom en klesstil som videreførte gjengenes kleskoder, videreføring av afroamerikanske språkkoder, graffiti, samt de musikaliske og teknologisk innovative formene DJ-ing og MC-ing (rapping), og «break dance» (Dimitriadis, 2001; Kitwana, 2002; Norfleet, 2006; Perkins, 1996; Rose, 1994). Den store arbeidsledigheten gjorde at unge menn og kvinner ikke hadde noe annet å gjøre enn å henge på gatene. Den resulterende gate-

⁴ Store deler av den vestlige verden opplevde et skifte fra at industrien var den største sysselsetteren til at «størstedelen av yrkesbefolkningen er sysselsatt i tjenesteytende næringer» ("postindustrielt samfunn," 2007). Den massive flyttingen av mennesker som slavehandelen sto for har også fått store følger for hvordan den vestlige verden ser ut i dag. De utfordringer, muligheter og problemer dette førte med seg er hva jeg her mener med *postkoloniale tilstander*.

baserte kulturen gjorde den raske utviklingen og lokale spredningen av det vi nå kjenner som hip-hop-kulturens uttrykk mulig.

Graffiti som uttrykksform kan vel spores tilbake gjennom kjæresters navn innrisset på parkbenker og trær, via runer og hieroglyfer, og helt tilbake til prehistoriske hulemalerier, men som det fenomenet vi helst forbinder det med dukket det opp i amerikanske byer på 60-tallet. I 1971 hadde det kommet til New York, og som følge av en avisartikkel om en av de aller første taggerne i New York, eksploderte fenomenet, og det ble raskt inkorporert i den gryende hip-hop-kulturen (Castleman, 2004). I starten var det stort sett enkle signaturer gjerne bestående av et kallenavn og et gatenavn, som for eksempel *TAKI 183*, som var signaturen til en gutt som bodde i 183. street og ble kalt Taki. Etter hvert utviklet taggene seg til å bli mer og mer kunstferdige. Signaturene var fortsatt med, men nå mer som kunstnerens signatur på maleriet.

Dans var hele tiden en del av kulturen, parallelt med DJ-ing. Mange dansere spesialiserte seg på å framføre sine vanskeligste og «hotteste moves», som like gjerne ble foretatt liggende på bakken eller stående på hendene som på beina, under r&b- og funk-låtens broer eller «breaks» (Holman, 2004, s. 36). Disse breakene var dog ikke lange nok til at danserne virkelig fikk vist hva de var gode for. Dette fikk DJ-ene til å begynne å eksperimentere med å forlenge breakene; de ville ha to like LP-er på plate-spillerne og lot den andre ta over fra begynnelsen av breaket i det den første var ferdig med sitt. På denne måten kunne de la breaket spille så lenge de, eller danserne, måtte ønske (Ford, 2004, s. 41). Av dette har også danseformen fått navnet *breakdance*, og danserne *Break boys* eller *B-boys* og *Break girls* eller *B-girls*. Når det var flere til stede som ville vise hva de var gode for, kunne dette gjerne utvikle seg til å bli dueller, hvor publikum fungerte som dommere ved sine tilrop og tilbakemeldinger (Banes, 2004; Guevara, 1996; Schloss, 2006).

DJ-ing og MC-ing

DJ-er (diskjockeyer eller plateryttere) stod for musikken og underholdningen når folk var samlet til fest. De kunne rigge opp lydanleggene i hjemmene sine («house parties»), på offentlige steder uten-dørs («block parties»), eller «community centers», og holde fester for folket i nabolaget (Norfleet, 2006, s. 356). Disse DJ-ene videreførte DJ-tradisjonene fra afroamerikansk radio, diskotekene og fra Jamaica (Karibia), hvor det heller ikke var uvanlig å snakke før, etter og over musikken (Keyes, 2002). Denne pratingen inneholdt gjerne elementer av *toasts*, *rap* (i pre-hip-hop-definisjon, se kap. 2.3.1), *signifying* og *boasting*, som er fenomener jeg kommer tilbake til litt senere i kapittel 2. DJ-ene Kool DJ Herc, Afrika Bambaataa og Grandmaster Flash regnes for å være noen av grunnleggerne av hip-hop så

vel som DJ-kunsten – «the founding fathers of hip-hop music—the progenitors of the world’s dominant youth culture» (George, 2004, s. 45). Afrika Bambaataa var den som først begynte å bruke ordet hip-hop som en benevnelse på kulturen, etter å ha plukket det opp på festene til DJ Lovebug Starsky, som pleide å si «hip hop you don’t stop that makes your body rock» (Keyes, 2002, s. 49). Grandmaster Flash får også kreditt for å ha gjort mye for utviklingen av rapmusikken, både gjennom oppfinnelsen av teknikken *scratching* (i fellesskap med DJ Grand Wizard Theodore) (Allen, 2006), og oppfinnelsen av «beatboksen», noe som gjorde DJ-ene til «beat makers» heller enn «beat mixers» (George, 2004).

Da DJ-ing utviklet seg og ble mer komplekst begynte diskjockeyene å delegere bort rappinga til noen som bare skulle gjøre dette. De ble kalt MC-er, av Master of Ceremony, og gjorde at diskjockeyen nå kunne konsentrere seg om platespillerne sine og ytterligere utvikle DJ-kunsten. Samtidig gjorde det at MC-en fikk mer tid til å utvikle en vokal stil (Keyes, 2002, s. 62). Kool DJ Herc leide inn rappere som Clark Kent, Jay Cee og Pebblee-Poo og opprettet *the Herculords* og Grandmaster Flash startet *Grandmaster Flash and the Three MCs*.

With the popularity of the group Grandmaster Flash and the Three MCs, the rhymin MC emerged as a distinct and primary feature. [...] Instead of simply talking intermittently to the dancing crowd while the DJ spun records, each of Flash’s MCs executed their phrases in a rhyming and rhythmic fashion (ibid., s. 62).

Med dette – partnerskapet mellom DJ og MC, og the Three MCs videreutvikling av rappen – kan vi kanskje si at rapmusikken var født.

2.2 Rapmusikkens opprinnelser

Jeg vil heller ikke gi en veldig omfattende presentasjon av musikkhistorien fram til rapmusikken, men det kan allikevel være nyttig å gi et lite bilde av dens nærmeste historie. Afroamerikansk musikkhistorie tegnes ofte opp i tre tradisjoner: en religiøs tradisjon, en sekulær og en instrumental. Hip-hop springer ut av den sekulære tradisjonen, og kan ses på som en videreføring av *funk* (Maultsby, 2006a) og en fortsettelse av, og reaksjon på, *disco* (Fikentscher, 2006). Både funk og disco sprang for sin del ut ifra 60-tallets soulmusikk.

På 50- og 60-tallet var USA preget av mye politisk uro. Mange afroamerikanere var på denne tiden aktive medlemmer i borgerrettighetsbevegelsen og mer ekstreme grupperinger som «Black

Power»-bevegelsen. Dette ble også gjenspeilet i musikken hvor elementer fra rhythm and blues og gospel møtte politisk aktivisme og fødte soulmusikken. Rytmiske, strukturelle og vokale elementer fra afroamerikansk kirkemusikk, og tekster basert på rhythm and blues (kjærlighet og mellommenneskelige forhold), den nye politiske bevisstheten som borgerrettighetsbevegelsen fremmet, og «rasestoltheten» som blant annet «Black Power»-bevegelsen stod for (Maultsby, 2006b).

Funk, som kom til overflaten på slutten av 60-tallet, er nært beslektet med soulmusikken. James Brown, som er en av de mest kjente funkartistene, får også ofte kreditt for å være en av de som grunnla soulmusikken. I tillegg til å bygge på elementer fra gospel (vokal og rytme), hentet funk inspirasjon fra både jazz (soloer), latin (perkusjon) og rock (gitarsound), og ble tidens dansemusikk.

I undergrunnsklubber i New York på 70-tallet ble de danselystne underholdt av DJ-er («disc jockeys»). Disse DJ-ene skulle legge grunnlaget for *discomusikken*. Disco var på lik linje med funk også dansemusikk. Forskjellen lå i at funk ble spilt av livemusikere mens discoen ble spilt av DJ'er. «The roots of disco can be located at the intersection between underground dance venues and gay sensibilities in New York City, beginning in the late 1960s» (Fikentscher, 2006, s. 315). Det faktum at disco ble assosiert med homoseksualitet, discoens enorme kommersielle suksess, samt plateselskapenes tilsynelatende like enorme innsats for å melke den for hver minste krone, spilte viktige roller i det som gjorde at folk etter hvert fikk nok. Protest-rop og t-skjorter, og offentlig brenning av discoplater skulle etter hvert etablere disco som noe i nærheten av et banneord.

Ut av dette musikalske landskapet springer altså det vi kjenner som hip-hop og rapmusikkk. Den bygger på soulens og funkens politiske kommentatorskap, viderefører funkens og discoens rolle som dansemusikk. Men tar avstand fra, og kommer som en motreaksjon på, det discoen hadde utviklet seg til å bli.

Som direkte innflytelser på rapmusikkkens stil må også nevnes den karibiske, og spesielt jamaikanske, DJ-tradisjonen med sine mobile lydsystemer som la grunnlaget for de store utendørsfestene og -konsertene som igjen ble veldig viktige for utviklingen av rapmusikkk; innflytelsen fra afroamerikanske radioprater som helt siden 40-tallet hadde pratet over musikken på mer eller mindre rap-lignende måter; og ikke minst stadig mer tilgjengelig teknologi og innovativ bruk av denne, for eksempel i form av samplere og trommemaskiner.

2.3 Rappens opprinnelser

Jeg vil gå litt dypere inn i røttene til rap som uttrykksform. Dette fordi jeg mener det er veldig nyttig å ha kjennskap til disse når man forsøker å si noe om rap, på samme måte som det er nyttig å kunne noe om språket en bok er skrevet på, og kulturen den er skrevet i, når man skal studere denne. Rappens røtter må omfatte alt som har hatt innflytelse på utviklingen av dens stil, så det sier seg selv at det verken er mulig eller hensiktsmessig å forsøke å presentere dem i sin helhet. Jeg vil her presentere noen elementer som for meg synes både å ha vært viktige i utviklingen av rap som uttrykk og å være nyttig bakgrunnskunnskap for en analyse av rap.

Jeg velger her å dele disse røttene i to kategorier. Den første jeg tar for meg er afroamerikanske verbale tradisjoner hvor jeg trekker fram noen elementer fra den afroamerikanske folkloren som har klare slektskap til og relevans for forståelsen av rap. Den neste kategorien er musikalske forløpere til rap som uttrykk, hvor jeg trekker fram noen lignende uttrykk fra tiden før hip-hop ble født, som er sannsynlige forbilder og inspirasjon i utviklingen av rap som uttrykk.

2.3.1 Afroamerikanske verbale tradisjoner

Et av hip-hop-kulturens kjennetegn, eller elementer, er som tidligere nevnt språk. Hip-hop viderefører og videreutvikler hva noen sosiolingvister kaller *Black English* (BE) i motsetning til *Standard English* (SE) (Mitchell-Kernan, 1973). BE er, som vi skal se, ikke nødvendigvis et resultat av historisk dårlig språkopplæring, som man fort kan anta, men kanskje heller en bevisst strategi. Hvis det førstnevnte hadde vært tilfelle ville det sannsynligvis med tiden ha dødd ut, noe som ikke har vært tilfelle. Noe som forøvrig er veldig slående med BE er den omfattende og oppfinnsomme bruken av slang som preger språket. Noe av det som har holdt BE i live er kanskje det rike mangfoldet av verbale uttrykksformer som preger afroamerikansk folklore. Mange av disse tror jeg, og andre forfattere før meg, har hatt mye og si for hip-hop-ens og rapmusikkens utvikling (Hjelen, 2007; Keyes, 2002, 2008; Rose, 1994). Jeg vil her presentere noen av disse verbale tradisjonene som kan ha spilt viktige roller i utviklingen av rap, og som i alle tilfelle vil være nyttige for oss når vi søker å forstå rap. La oss først se nærmere på historien til ordet *rap*.

Lenge før det betydde «en tekst framført rytmisk til et musikalsk bakteppe» var rapping et etablert begrep i de afroamerikanske miljøene. Thomas Kochman (1972, s. 242) forklarer at *rap* kan bety en måte å uttrykke seg på i konversasjon: «[Rapping] is distinctively a fluent and lively way of

talking which is always characterized by a high degree of personal style. To one's peer group, rapping may be descriptive of narration, a colorful rundown of some past event». Han forteller videre at det også kan referere til en måte en mann snakker til en dame på: «Rapping, then, is used by the speaker at the beginning of a relationship to create a favorable impression and be persuasive at the same time» (ibid., s. 243). Det kan også brukes om å lure penger ut av noen, å overtale noen til å gi dem penger, eller noe annet av verdi:

When 'whupping the game' on a 'trick' or 'lame' (trying to get goods or services from someone who looks like he can be swindled), rapping is often descriptive of the highly stylized verbal part of the maneuver. In well-established con games the verbal component is carefully prepared and used with great skill in directing the course of the transaction (ibid., s. 244).

Det disse tre variantene av rap har til felles er at de alle i større eller mindre grad har en overtalende funksjon, og er en mer eller mindre dramatisk og stilisert talemåte. I tillegg til å være en presentasjon av mulige definisjoner av ordet rap, er dette også ment å være et forslag om et mulig slektskap mellom disse eldre formene for rap og det som vi i dag kjenner som rap. Man kan spesielt se slektskapet til Kochmans første definisjon av rap som narrativ og en fargerik gjenfortelling av en hendelse, noe som like gjerne kunne vært en definisjon av rap(musikk).

Videre i dette kapitlet vil jeg presentere noen av de verbale uttrykksformene innen afroamerikansk folklore og språk som jeg har funnet spesielt interessante. Det dreier seg her om språklige fenomener som *signifying* og *inversjon*, og verbale tradisjoner som *boasting*, *bragging*, *sounding* og *toasts*.

Signifying

Signifying er også et begrep med mange betydninger, som mange har brukt mye tid på å prøve å definere. Henry Louis Gates, jr. er en av de som har hatt mest innflytelse på studiet av *signifying*. Han beskriver *signifying* som en trope (et retorisk virkemiddel som innebærer å bruke ord i en ikke-bokstavlig eller uegentlig betydning). «*Signifying* is a trope that subsumes other rhetorical tropes, including metaphor, metonymy, synecdoche, and irony (the "master" tropes), and also hyperbole, litotes, and metalepsis. [...] To this list, we could easily add aporia, chiasmus, and catachresis, all of which are used in the ritual of *signifying*» (Gates, 1983, s. 686-687). Gates ser altså på *signifying* som en form for «overtrope» – en trope som tar opp i seg andre troper. Den afroamerikanske tradisjonen har også sin egen underdeling av *signifying*: «The black rhetorical tropes subsumed under *signifying*

would include 'marking', 'loud-talking', 'specifying', 'testifying', 'calling out' (of one's name), 'sounding', 'rapping', and 'playing the dozens'» (ibid., s. 687). Roger D. Abrahams definerer signifying på denne måten:

Signifying seems to be a Negro term, in use if not in origin. It can mean any of a number of things; in the case of the toast about the signifying monkey, it certainly refers to the trickster's ability to talk with great innuendo, to carp, cajole, needle, and lie. It can mean in other instances the propensity to talk around a subject, never quite coming to the point. It can mean making fun of a person or situation. Also it can denote speaking with the hands and eyes, and in this respect encompasses a whole complex of expressions and gestures. Thus it is signifying to stir up a fight between neighbors by telling stories; it is signifying to make fun of a policeman by parodying his motions behind his back; it is signifying to ask for a piece of cake by saying, 'My brother needs a piece of cake' (Abrahams, 1970, s. 51-52).

De definisjonene vi her har fått er av signifying i en vid forstand, som et paraplybegrep. Signifying, i en snevrere forstand, og som jeg vil bruke det i denne sammenhengen, kan veldig forenklet forklares som kunsten å implisere, å kommunisere indirekte. Det har vært definert på flere forskjellige måter, også innenfor BE. Begrepet har vært brukt synonymt med *sounding*, som forenklet kan defineres som kunsten å fornærme (noe jeg kommer tilbake til litt senere), men jeg jobber her ut ifra Claudia Mitchell-Kernans og Roger D. Abrahams' (snevrere) definisjoner: «a way of encoding messages and meanings which involves, in most cases, an element of indirection» (Mitchell-Kernan, 1973, s. 311), og «to imply, goad, beg, boast by indirect verbal or gestural means. A language of implication» (Abrahams, 1970, s. 264). Signifying fungerer, alt etter situasjonen og intensjonen, som enten en forsterker eller demper:

Hvis det som sies ikke er ment som en fornærmelse men som en vennskapelig spøk på den andres bekostning, vil den virke dempende, fordi den gjør det mulig å le av det den sikter til. Hvis det i motsatt tilfelle er ment som en fornærmelse, vil det virke som en forsterker, da en vittig og leken fornærmelse virker sterkere, som en slags erting, enn en som er sagt direkte (Hjelen, 2007, s. 12).

I en slik forståelse av signifying er det altså ikke lenger synonymt med *sounding*, men heller navnet på en taktikk som benyttes hyppig i *sounding*. Hvis man skulle finne seg selv i en situasjon hvor man ønsker å fortelle noen at de er stygge («You are ugly»), kan dette, ved hjelp av signifying, sies på en indirekte måte (og med en god porsjon språklig lekenhet), men om mulig med enda større kraft: «You look like you been whupped with uh ugly stick» (Rodgers, 1972, s. 343). Sagt på denne måten ville det

sannsynligvis startet et sounding-forløp, under forutsetning av at det blir forstått som sounding, eller, hvis ikke, en slåsskamp: «because signifying often contains such a broad base of truth it has been known to cause – in fact, it is famous for causing – a fight» (Rodgers, 1972, s. 344).

Denne type signifying kan finnes i alle former for kulturelle uttrykk som hører til og benytter «Black English». Lignende språkfenomener finnes nok i alle språk, men kanskje ikke så stilisert og i en så sentral posisjon i språket som i BE. Et annet eksempel på signifying gir Kochman oss i sin behandling av rapping, som tidligere nevnt, hvor det ofte brukes som virkemiddel:

A man coming from the bathroom forgot to zip his pants. An unescorted party of women kept watching him and laughing among themselves. The man's friend hip (inform) him to what's going on. He approaches one woman—'Hey, baby, did you see that big Cadillac with the full tires, ready to roll in action just for you?' She answers, 'No, motherfucker, but I saw a little gray Volkswagen with two flat tires' (Kochman sitert i Mitchell-Kernan, 1973, s. 325).

Her ser vi hvordan mannen spiller på deres delte kunnskap om hans lille tabbe, for å ufarliggjøre det og kanskje til og med få noe ut av det, i det han indirekte og på en humoristisk måte forteller at han skjønnte hva som hadde skjedd, samtidig som han prøver å snu det til sin fordel ved å bruke det som inngangsport til å sjekke henne opp. Det utvikler seg med ett til en verbal duell idet hun avviser ham og svarer med samme mynt.

Boasting and Bragging

*It all started twenty years past
The greatest of them all was born at last.
The very first words from his Louisville lips
I'm pretty as a picture, and there's no one I can't whip.⁵*

På norsk må begge disse ordene oversettes med «selvskryt», i mangel av bedre og differensierende termer. Dette er for så vidt også noe i tråd med en «Standard English» forståelse av dem, hvor den eneste betydningsforskjellen på dem går på hvorvidt den som skryter har belegg for det, det vil si hvorvidt han faktisk kan bevise det han skryter. Det er altså enighet om at «accountability with respect to the facts exists when a person boasts or brags. [...] Consequently, the rule among white male peers is, 'Don't boast or brag unless and until you can make it good'» (Kochman, 1981, s. 69). Thomas Kochman forklarer også at dette henger sammen med at den hvite (angloamerikanske) kulturen generelt ser ned på selvskryt – man forsøker å la andre skryte av en. «Even if a person were to succeed

⁵ Muhammed Ali, sitert i Kochman (1981, s. 63)

in his boast, whites could apply the pejorative term 'show-off', thereby indicating that in white culture there is never an entirely 'right' time to praise oneself for one's ability» (ibid., s. 70). I «Black English» har derimot *boasting* og *bragging* noe klarere og mer differensierte definisjoner.

Boasting, sier Kochman, har en karakteristikk som skiller det fra både bragging og hvit boasting og bragging: Det er ment å være morsomt, og ikke tas alvorlig. En annen karakteristikk er at den ofte inneholder åpenbare overdrivelser. Disse trekkene ved boasting resulterer også i at det ikke er noe behov for å bevise det boasten påstår. Abrahams gir oss et eksempel på en slik boast, som tydelig er ment å være morsom og inneholder en åpenbar overdrivelse, her fortalt av en mann kalt «Kid»:

I'm so fast. A girl told me one time, she said, 'Kid, now if you can get some cock 'fore my mother get back home, and she's coming 'round the corner right now, you can have it'. So I said, 'Lay down'. She layed down, I pushed the light switch, got undressed, jumped in bed, busted two nuts, got dressed and got outside the room before that room got dark (Abrahams, 1970, s. 241).

Det at boasting er et humoristisk virkemiddel gjør også at det ikke nødvendigvis er kun positive trekk man skryter på seg. Det kan ha minst like stor humoristisk verdi å skryte på seg negative trekk som kynisme, kriminalitet, og andre ufordelaktige karaktertrekk.

Bragging er, i motsetning til boasting, en seriøs form for selvskryt (eller selvforherligelse), og som en konsekvens er muligheten til stede for at man blir nødt til å bevise det man hevder om seg selv, enten det er snakk om evner, eierskap eller sosial status. I likhet med hvit boasting og bragging, ser man negativt på slik selvhevdelse, men når det gjelder seriøs selvskryt som angår ens evner eller egenskaper, blir dette tilsynelatende tilgitt i det øyeblikk man beviser det. «[If] the persons who are bragging are capable of demonstrating that they can do what they claim, blacks no longer consider it bragging ('No brag, just fact') (Kochman, 1981, s. 66). Et godt eksempel på dette finner vi i Mohammed Ali som ble notorisk kjent for sitt selvskryt før kampene. Også afroamerikanere reagerte negativt på dette helt til han gang på gang, i kamp, beviste at han var best.

Sounding

*I fucked your mother from hill to hill
Up popped a baby named Mr. Sill
I fucked your mother from house to house
Out came a baby named Minnie Mouse*⁶

Sounding eller *playing the dozens* er en verbal duell i form av utveksling av stiliserte fornærmelser. Disse fornærmelsene leveres ofte som små rim. Dette er en aktivitet som har vært spesielt vanlig blant unge afroamerikanske gutter og menn i underklasse miljø (Abrahams, 1962; Dollard, 1973[1939]; Labov, 1972), men som også har vært å finne i andre miljøer, både blant gutter og jenter, og anglo- og afroamerikanere. Dette fenomenet har fascinert mange antropologer og andre akademikere. De siste årene har *sounding* også blitt presentert i stor skala for folk flest, over hele verden, gjennom for eksempel MTV-programmet *Yo Mama!*, hvor man har arrangert *sounding*-konkurranser mellom amerikanske ungdomsskoler.

The dozens foregår ved en utveksling av rituelle, stiliserte, og noen gang rimede, fornærmelser mellom to deltagere, foran et publikum gjerne bestående av deltagerens venner. Tilskuernes rolle er ikke passiv, men de fungerer som dommere, og dommen felles ved latter (oppriktig eller i hån) eller buing, altså ved høylytte uttrykk for nøye eller misnøye med fornærmelsene. Hip-hop-forfatter H. Rap Brown forklarer det slik:

In many ways, though, the Dozens is a mean game because what you try to do is totally destroy somebody else with words. It's that whole competition thing again, fighting each other. There'd be sometimes 40 or 50 dudes standing around and the winner was determined by the way they responded to what was said. If you [sic] fell all over each other laughing, then you knew you'd scored. It was a bad scene for the dude that was getting humiliated. I seldom was (Brown, 1973, s. 354).

Den som først blir utledd, som ikke har noe svar å komme med, som tyr til personlige fornærmelser (i motsetning til rituelle, se neste side), eller som ikke klarer å holde ansikt (som mister fatningen) er duellens taper. «The real aim of the Dozens was to get a dude so mad that he'd cry or get mad enough to fight» (ibid.).

De to hovedkomponentene i *sounding* kan sies å være *boasting* (selvskryt) og *put-downs* (fornærmelser). Man løfter opp seg selv ved selvskryt mens man legger motstanderen i bakken (billedlig). Hvis vi overfører det til sitatet i innledningen av dette kapitlet kan vi si at fornærmeren

⁶ Eksempel på *sounding* fra Abrahams(1962, s. 217)

løfter opp seg selv ved å skryte på seg seksuell overlegenhet samtidig som han angriper moren til den fornærmede ved å gjøre henne til den seksuelt underlegne og aktive. En tredje dimensjon kan tenkes i at fornærmeren her påstår å være faren til den fornærmede som igjen framstilles som ikke mannlig (Minnie Mouse).

William Labov (Labov, 1972) er kanskje den som har gjort mest i forhold til å definere hva *sounding* og *the dozens* er (bortsett fra at *the dozens* er navnet på «spillet» og at *sounding* er hva deltagerne (protagonistene) gjør), i det han forsøker å sette opp noen klare regler for spillet, og for hva som kan kalles en *sound*. I dette forsøker han for eksempel å forklare når *sounding* ender i slagsmål. En *sound*, sier Labov, er alltid en rituell fornærmelse, og en rituell fornærmelse skal alltid besvares med en ny rituell fornærmelse. Det er når fornærmelsene går fra å være rituelle til å bli personlige at det oftest bryter ut slagsmål. En god, eller trygg, *sound* er da en *sound* som «må» forstås som en rituell fornærmelse – når det er allment kjent at det ikke er sant. Som eksempel på en god *sound* nevner han: «Your mother so low she c' play Chinese handball on a curve [curb]» (ibid., s. 303). Ingen vil tro at hun er så lav, og det vil derfor godtas som en rituell fornærmelse. Derimot er en fornærmelse som «Your mother is fat» (ibid., s. 302) en svak *sound*, spesielt hvis det er sant, og kan fort tas personlig. Den er heller ikke spesielt oppfinnsom, og vil ikke gi noen særlig velvilje blant tilskuerne/dommerne.

Den første som behandlet fenomenet i noen særlig grad var psykolog John Dollard i 1939. Han sier om *the dozens* at: «[it] is for some a game the only purpose of which seems to be the amusement of participants and onlookers, and as a game it may best be described as a form of aggressive play; in other circumstances the play aspect disappears and the *Dozens* leads directly to fighting» (Dollard, 1973, s. 279). Dollard, som studerer fenomenet ut ifra et psykologisk utgangspunkt, ser på det som et utløp for aggresjon for afroamerikanerne som et historisk undertrykt folk. Abrahams (1962) ser det heller som et redskap i den afroamerikanske mannens kamp mot og overgang fra matriarkiet og inn i mannens verden: «The Negro man from the lower class is confronted with a number of social and psychological impediments. Not only is he a black man in a white man's world, but he is a male in a matriarchy. The latter is his greatest burden» (s. 213). Dette ser Abrahams blant annet som grunnen til at det er så vanlig, i *sounding*, å fornærme motstanderne gjennom deres mødre. På grunn av sine egne kompliserte forhold til sine mødre, har de et sterkt ønske om å bryte med deres autoritet, men føler seg så sterkt knyttet til dem at de ikke klarer å angripe dem direkte (og tåler ikke at andre angriper dem). Gjennom *sounding* kan de begynne å befeste sin posisjon som menn ved åpent å forkaste alle

feminine verdier. Begge ser det altså som et slags «retningsforskjøvet» utløp for aggresjon,⁷ Dollard, fra de hvites raseundertrykkelse til sitt eget folk, og Abrahams, fra sine egne til andres mødre.

Vanlige strategier i *the dozens* er å angripe motstanderens manndom – nettopp fordi spilllets funksjon er å bygge opp denne, for å bryte med patriarkiet. Disse strategiene kan være å beskrive motstanderen som feminin eller homofil, eller på andre måter angripe, og rive ned, ens maskulinitetsmarkører.

Andre som skriver om sounding vektlegger fenomenets utdannende egenskaper, som blant andre H. Rap Brown:

The Street is where young bloods get their education. I learned how to talk in the street, not from reading about Dick and Jane going to the zoo and all that simple shit. The teacher would test our vocabulary each week, but we knew the vocabulary we needed. They'd give us arithmetic to exercise our minds. Hell, we exercised our minds by playing the Dozens (Brown, 1973, s. 354).

Som Baratz og Baratz (1972) peker på, har manglende anerkjennelse av afroamerikanernes kultur, som følge av antagelsen om at de allerede må ha mistet alt de måtte ha hatt av kultur etter tiden som slaver, ført til at deres avvikende talemønstre osv. har blitt lest og dømt som talefeil av det amerikanske utdanningssystemet. Dette kan vel også leses ut av Browns uttalelse i det at den amerikanske skole er tilpasset en annen kultur enn hans.

The dozens er en lek, men det er også en forberedelse av unge menn og kvinner på lignende, mer avanserte og betydningsfulle dueller og uttrykksformer senere i livet. I Abrahams' ord:

«the dozens stands as a mechanism which helps the Negro youth adapt to his changing world and trains him for similar and more complex verbal endeavors in the years of his manhood. The dozens are commonly called 'playing' or 'sounding', and the nature of the terms indicates the kind of procedure involved; 'playing' illustrates that a game or contest is being waged, and 'sounding' shows that the game is vocal. It is, in fact, a verbal contest which is an important part of the linguistic and psychosocial development of the Negroes who indulge in this verbal strategy» (Abrahams, 1962, s. 210).

⁷ «Displacement» og «redirection». Dette er noe jeg kommer tilbake til i kapittel 4.1.2.

Toasts

*Shark said, 'Shine, Shine, can't you see,
When you jump in these waters you belongs to me.'
Shine said, 'I know you outswim the barracuda,
outsmart every fish in the sea,
But you gotta be a stroking motherfucker to outswim me.'*⁸

Toasts kan vi kanskje si er den afroamerikanske ekvivalenten til de norske eventyrene og den norske muntlig overleverte folkediktingen (før vi skrev dem ned og glemte dem). «One of the most elaborate and highly developed features of the NNE (Non-Standard Negro English) subculture is the body of oral epic poetry known as *toasts* (Labov, Cohen, Robins, & Lewis, 1973, s. 330). Disse lange, fortellende diktene som gjerne framføres på en teatral måte, egner seg veldig godt til å vise fram sine verbale evner, og har vært mye vanligere blant voksne menn enn yngre. De krever veldig god hukommelse, evnen til å fange oppmerksomheten til lytterne og evnen til å bygge opp setningene på «kunstnerisk» vis. Det finnes mange slike dikt og de er ofte veldig lange, «lasting anywhere from two to ten minutes» (Abrahams, 1970, s. 97).

Eksemplet ovenfor er hentet fra en versjon av en toast som kalles «The (Sinking of the) Titanic» eller «Shine». I denne toasten er helten en afroamerikansk fyrbøter, Shine, som oppdager at skipet har sprunget lekk. Han rapporterer til kapteinen, men han ber ham bare om ikke å bekymre seg for «Titanic» kan ikke synke:

The captain said, 'Shine, Shine, have no doubt
I told you we got ninety-nine pumps to pump the water out'
(Labov et al., 1973, s. 334).

Det ender, som vi alle vet, med at skipet synker, og Shine hopper over bord. Han blir i tur og orden tryglet og bedt om å redde folk om bord som ikke er like svømmedyktige, noe han ikke er interessert i. Kapteinen lover ham status og makt:

'Shine, Shine, save poor me
I'll make you captain of the seven long seas.'
Shine said, 'Captain on land, captain on sea
If you wanna live, motherfucker, you better swim like me'
(ibid., s. 335).

⁸ Utdrag fra «The Titanic». Her sitert fra Abrahams (1970, s. 108).

På sin ferd mot land møter han både en hval og en hai, og begge lurer han med sitt overlegne kløkt, verbale ferdigheter og svømmeferdigheter (se innledningssitatet ovenfor). I noen av versjonene kommer han seg så langt som til Central Park, noe som i følge Labov et al. (1973) gjør ham unik blant heltene i toasts, idet han overlever og triumferer over sine fiender. Moralen i denne toasten, og andre kortere dikt og sanger som omhandler «Titanic», kan oppsummeres: «See what God [or nature] can do, even to the rich» (Abrahams, 1970, s. 103). Felles for alle toasts er derimot en:

«[A] total rejection of the values of white middle-class society. The heroes are all 'bad': they claim the virtues of courage, physical strength, clarity and coolness of mind, and knowledge of the rules of the game and ways of the world. They explicitly reject respect for the law; romantic love; pity and gratitude; chivalry or special consideration for women. Note that these are the virtues which characterize a 'gentleman'» (Labov et al., 1973).

Heltene i disse diktene er det vi kaller antihelter, som åpent forkaster de verdier som holdes kjære av den hvite middelklassen. Dette gjør seg gjeldende i diktenes omgang med seksualitet: «The Captain's wife came up on deck. She said, 'Shine, Shine, save poor me. I'll let you eat pussy like a rat eats cheese'» (Abrahams, 1970, s. 103). Det samme gjelder for vold: «Just then some old sucker over in the corner said, 'Somebody call the law.' He stretched out and put a forty-five shell through that motherfucking jaw. A cute little whore came over and said, 'Benny, please.' He blowed that bitch down to her knees.» (Abrahams, 1970, s. 104). Dette sitatet var fra en annen toast som går under navnet «Stackolee». Denne toasten er i langt større grad eksplisitt, både med tanke på sex og vold, enn «The Titanic».

Skal man lykkes som «toast-forteller» kreves det at man behersker fortellerkunst, improvisasjon, signifying, et stort ordforråd og en god hukommelse. Cheryl L. Keyes forklarer om toastens framføring og dens forhold til rap:

As a rule, the effectiveness of the toast lies in its style of delivery rather than in content. Nonverbal gestures, such as facial expressions or hand movements, further enhance effective delivery of a toast. While the dozens, signifying, metaphor, expletives, boasting, and mimicry are stylistic features of the toast, the structural unit remains the rhyming couplet. The rhyming couplet structure and the aforementioned verbal forms of the toast remain present in rap music (Keyes, 2002, s. 25).

Det er også interessant at toasttradisjonen synes å være konkurrerende, idet flere aktører som kan de samme toastene vil prøve å framføre dem bedre enn de andre.

Inversion

Grace Sims Holt presenterer i sin artikkel «'Inversion' in black communication» (Holt, 1972) et språklig fenomen som hun synes er spesielt for BE-subkulturen. Dette har hun valgt å kalle *inversion*. *Inversion* (eller inversjon) betyr å snu om på, eller å vrenge, og i språksammenheng brukes det oftest om det å snu om på rekkefølgen av ordene for å understreke utvalgte ord. Hos Holt betyr det derimot «å bruke etablerte ord og uttrykk i en mening som ikke er kjent av alle brukerne av språket». Det vil si at det dels sammenfaller med den retoriske tropen «antifrase» som nettopp betegner ord som brukes i sin motsatte betydning. Holts *inversjon* er dog ikke kun en retorisk trope, men også en spesiell benyttelse av denne. Hun kaller det «a linguistic survival process functionally related to the conflicts implicit in American caste, class, and race» (s. 152-153). Hun knytter det med andre ord til afroamerikanerens kamp for å overleve under slavetiden.

De mest kjente eksemplene på inversjon i det Holt kaller «black communication» er kanskje mange afroamerikaneres bruk av termene *nigger* og *motherfucker*. Det kan synes som om disse ordene brukes i vidt forskjellige, om ikke motsatte, betydninger, og disse kan lett forekomme så godt som simultant. Eksempelvis som en familiær og positiv betegnelse i «Me and my niggers», eller i en negativ betydning i «That stupid nigger».

Flere enn Holt har lagt merke til dette fenomenet. Nathan og Joanne Kantrowitz tar i artikkelen «Meet 'Mr. Franklin': An Example of Usage» (Kantrowitz & Kantrowitz, 1973) for seg bruken av ordet *motherfucker* blant de innsatte i et amerikansk fengsel. De registrerer at ordet i seg selv aldri har noen spesifikk betydning, men at ordet får mening ut ifra sammenhengen det står i, det være seg et tillagt adjektiv eller måten det blir sagt på. Et positivt adjektiv gir ordet stort sett en positiv betydning, og et negativt stort sett en negativ betydning. Jeg sier *stort sett* fordi disse adjektivene også kan underlegges inversjon, hvilket igjen vil snu om på betydningen. Dette gjelder for eksempel ord som *bad* og *mean*, som begge ofte brukes i en positiv betydning.

Holt forklarer sin teori om inversjon som overlevelsesprosess med at de afrikanske slavene valgte å ikke gjøre som de amerikanske indianerne hadde gjort – de gjorde fysisk motstand og ble så godt som utryddet for det – men heller å fysisk underkaste seg de hvite slavedrivernes styre. De trengte da å finne en annen måte å gjøre motstand på, som kunne holde dem oppe til tross for slavedrivernes forsøk på å bryte dem ned. Deres bruk av det engelske språket og språk generelt var også styrt av deres herrer. De fikk ikke snakke sine afrikanske språk, og i samtale med sine herrer skulle de være underdanige. «Blacks were clearly limited to two responses: submission and subversion, since overt aggression was

punishable by death» (Holt, 1972, s. 153). Inversjon var i så måte et resultat av dette valget, da slaven begynte å bruke slavedriverens språk mot ham ved for eksempel å gi alminnelige ord en annen betydning enn dens opprinnelige. Dermed var det igjen mulig for slaven å snakke bak slavedriverens rygg, rett foran nesen på ham – nettopp det som slavedriveren hadde forsøkt å hindre ved å nekte ham å bruke sine egne språk. «Inversion [...] becomes the defensive mechanism which enables blacks to fight linguistic, and thereby psychological, entrapment» (ibid., s. 154).

I Hjelen (2006b; 2006c) pekte jeg også på hvordan dette synes å ha skjedd blant kvinnelige rappere, i deres bruk av termer som *bitch* og *ho* (av whore), på samme måte som afroamerikanske menn bruker *nigger*. Noe som kanskje foreslår at som afroamerikanske menn har måttet stå i fronten for en «rasekamp» (mot hvit rasisme), har afroamerikanske kvinner stått i en «kjønnskamp» (mot svart, og hvit, kvinneundertrykkelse).

Oppsummering

Jeg har med dette kapitlet forsøkt å vise noe av den rike og levende folkloren som ligger bak kulturelle uttrykk som rap. Noe av det er ment som forslag til forklaringer på hvorfor rap har blitt som det er, både stil- og formmessig, og innholdsmessig. Noe av det er nyttig for å se hvorfor rap bør leses på en annen måte enn mye annen populærmusikk, eller hvorfor noen av de måtene hip-hop har blitt lest på kanskje ikke er så gode.

Noe av det første jeg nevnte var hvordan man bør ta i betraktning at det som oftest ikke rappes på engelsk (les: «Standard English» (SE)), men på hva sociolingvister har valgt å kalle «Black English» (BE) eller «Non-Standard Negro English» (NNE). Hvis vi ser dette i lys av blant annet fenomenet som Holt kaller inversjon, og Kochmans forklaring av forskjellene på BE- og SE-boasting og bragging, så forstår vi fort at dette kanskje er en mer alvorlig felle å gå i enn man i utgangspunktet skulle tro.

Med mine presentasjoner av sounding og toasts har jeg også ønsket å vise at det i BE-subkulturen har finnes og fortsatt finnes sterke tradisjoner for kompliserte verbale uttrykk, og også hvordan disse uttrykkene har vært utpreget eksplisitte og subversive. Det har også vært min hensikt å vise et slektskap til rap som vi kjenner det. Dette er kunnskap som for meg synes å være kritisk hvis en skal uttale seg om et så komplekst uttrykk som rapmusikken jo er.

En tanke som jeg selv sitter igjen med etter å ha sett på disse folkloreelementene og språklige fenomenene er hvor stor rolle teatralitet og framføring tilsynelatende spiller, både i den daglige kommunikasjonen og i disse folkloreelementene. Siden disse elementene ikke overleveres skriftlig, men

muntlig, er det jo framføringen av dem (performansen) som *er* elementene, og, i forlengelsen av det, objektene som studeres. Dette til forskjell fra når vi skal studere vår folkløse som i størst grad finnes på papir. Dette kan også være et nyttig perspektiv å ha med når en skal gå inn i en analyse av performans i rapmusikk.

2.3.2 Musikkhistoriske forløpere til rapping

Jeg har nå sett på noen av de afroamerikanske verbale tradisjoner som utgjør mulige forløpere, inngangsporter og bakgrunn for det som er blitt rapmusikken. Videre vil jeg presentere noen forløpere, og mulige forbilder til rap som uttrykksform, fra musikkhistorien (og kulturhistorien), i form av vokale/verbale uttrykk som kan minne om rapping. For rap er ikke helt uten presedens i musikkhistorien, selv om den sannsynligvis virket veldig «ny» da den kom. Afrika Bambaataa, som blir sett på som en av rapmusikkens grunnleggere, presenterer noen av disse verbale (musikalske) og lyriske forbildene for oss:

In the 1930s and 1940s, you had Cab Calloway pioneering his style of jazz rhyming. The sixties you had the love style of rapping, with Isaac Hayes, Barry White, and the poetry style of rapping with the Last Poets. [...] In the sixties you also had [...] radio dj's who would rhyme and rap before a song came on (Siteret i: Perkins, 1996, s. 2).

Cab Calloway får, av tidlige aktører innen rapmusikk, anerkjennelse som en av de tidligste (musikalske) verbale forbildene til rappere, for sin improviserte rytmiske «scat-synging» (jive scat) og sin spesielle rimestil. Fra 60-tallet nevner Bambaataa soulsangerne Isaac Hayes og Barry White som ble kjente for sine romantiske og seduktive monologer, framført over rolige, melodiose instrumentalpartier i sangene sine. Disse monologene kan sies å være rap etter Kochmans andre definisjon: en talemåte «used by the speaker at the beginning of a relationship to create a favorable impression and be persuasive at the same time» (Kochman, 1972, s. 243). Bambaataa nevner også dikterne «the Last Poets», som framførte sine dikt over trommerytmer, og spilte de inn på LP-er. Her kan vi også legge til dikteren Gil Scott-Heron (og andre) som også forsøkte å løfte ordene sine til et nytt nivå ved å legge til musikk eller en beat. Disse diktene var ofte ladd med politisk og sosial kritikk, og de tillagte rytmene «turned [the] words into bullets» (Perkins, 1996, s. 4). Til slutt, i sitatet ovenfor, nevner Bambaataa DJ-ene på radioen som, i konkurranse seg imellom, utviklet sine verbale ferdigheter gjennom sine rim og rapper mellom og over låtene de spilte. I tillegg til de dikterne jeg allerede har nevnt er det også naturlig å ta

med de to kvinnelige dikterne Sonia Sanchez og Nikki Giovanni som også var kjente for sin muntlige stil. Framførelsen var også for dem en stor del av diktet (Keyes, 2002, s. 34-37).

Vi ser altså at rap som uttrykk hadde musikalske forbilder eller forløpere – lignende uttrykk fra musikk- og kulturhistorien. Fra Cab Calloway, til Isaac Hayes og Barry White, til afroamerikanske poeter og radio-DJ-er.

2.4 Gangstarap

Det er ikke rom for, i denne oppgaven, å gå dypt inn i rapmusikkens historie, men jeg vil likevel beskrive noe av det Eminem springer ut fra, rent musikkhistorisk. Både gjennom personlige forbilder, og den direkte innflytelsen gjennom samarbeidet med Dr. Dre, er han sterkt knyttet til den notoriske gangstarappen. Derfor vil jeg gi en kort beskrivelse av sammenhengen fra gangstarappens fødsel rundt 1989 og fram til Eminem. Det jeg presenterer her er derfor kun én tynn gren på treet som er rapmusikkhistorien, og mange viktige artister og retninger blir derfor ikke nevnt.

Som vi har sett oppstod hip-hop-kulturen, og med den rapmusikken, i New York i løpet av 70-tallet. Skiftet fra lokal subkultur til å bli del av den globale hovedstrømmen startet i 1979 da Sylvia Robinson, sjef for Sugar Hill Records, startet rapgruppa Sugar Hill Gang og gav ut singlen «Rapper's Delight» ("Sugar Hill Records (rap)," 2008). Dette ble rapmusikkens første kommersielle hit (Heard, 2004; Rose, 1994, s. 56), og presenterte hundretusener av mennesker i og utenfor Amerika for hip-hop-kulturens kulturelle uttrykk – rap (Rose, 2008, s. 22). Til tross for kontrovers rundt låtens og gruppas originalitet og autenticitet (Dimitriadis, 1996, s. 179; George, 2004, s. 52-53; Rose, 1994, s. 195-196), har den blitt stående som rappens første kommersielle innspilling, og markør for det nevnte skifte i hip-hop-kulturen.

Selv om rapmusikken nå begynte å bli kjent ut over New Yorks grenser etter Sugar Hill Gangs braksuksess, var det fortsatt stort sett her det skjedde. Men medieringen av rapmusikken hadde gjort sitt for å spre den, og i løpet av 80-tallet dukket det opp miljøer og «hip-hop-scener» rundt i landet. Den største av disse var Los Angeles, som i 1989 ble arena for fødselen av «gangsta» – den nye kjempen innen rapmusikk. I følge Quinn (2005) var det de økonomiske forholdene i USA på 80-tallet, med stadig inflasjon, og stadig større forskjeller på fattig og rik (også mellom afroamerikanere), som bar fram gangstarappernes «individualist, get-rich-quick, entrepreneurial ethos, spurred by the threat of ever harder and deeper poverty» (s. 45). Quinn forteller også om kraftige kutt i utdanningsposter

og sosiale poster på de nasjonale budsjettene samt «aggressive penal policies toward young people» (s. 45-46). Arbeidsledigheten, og landets manglende sosiale sikkerhetsnett, tvang stadig flere til å operere på utsiden av loven, noe som igjen reflekteres på antall straffedømte og fengslede – Quinn forteller at det, kun i California, ble bygget 20 nye fengsler fra 1984 til 2000 (s. 46)

Among the many ways that black youth responded, three have particular bearing on the emergence of gangsta. With time on their hands, no money, and few legitimate prospects, some joined street gangs; some participated in the burgeoning underground drug economy; and some turned their energies to the local music scene (Quinn, 2005, s. 48).

Gategjengene og stoffhandelen satte sitt preg på de lokale kulturelle uttrykkene, ikke minst rapmusikken. Det resulterte i en mer kynisk og voldelig stil enn rapmusikken i New York, som gjerne ble beskrevet som mer poetisk, og politisk rettet. Sjangeren ble definert gjennom utgivelser som Ice-Ts singel «6 'N the Mornin'» (utgitt i 1986) og N.W.As album *Straight Outta Compton* (utgitt i 1988), og «Los Angeles gangsta rap finally broke nationally in 1989, establishing a new localized industrial infrastructure and rap subgenre» (Quinn, 2005, s. 65).

Gangstarap, som kan kalles en undersjanger av det Krims (2000) kaller «reality rap», gikk også nye veier musikalsk. Rappere på vestkysten la mindre vekt på sampling enn de i New York, noe som blant annet er tydelig i Ice-Ts rockeband Body Count som blant annet er kjent for låten «Cop Killa», og i musikkstilen (ikke sjanger) G-Funk, som gjerne knyttes til blant andre Dr. Dre og Snoop Dogg. G-Funk kan beskrives som «a style of generally West Coast rap whose musical tracks tend to deploy live instrumentation, heavy on the bass and keyboards, with minimal (sometimes no) sampling and often highly conventional harmonic progressions and harmonies» (Krim, 2000, s. 74).

Dr. Dre som først gjorde seg kjent som en av rapperne i, og produsent for, Niggaz With Attitude (N.W.A) gav i 1992 ut *The Chronic*, som ses som en av G-Funks mest definerende plater. Den solgte 2 millioner i løpet av et år (i følge RIAAs søketjeneste på nett), og kan sies å være en av platene som flyttet rappens hovedstrøm fra New York til Los Angeles. Dette satte i gang en musikalsk-verbal krig mellom østkyst- og vestkystrapperne som sto veldig sentralt i rapmusikken på midten av 90-tallet, og som endte i drapene på rapperne 2Pac (vestkystrapper) og The Notorious B.I.G (Biggie, Biggie Smalls, østkystrapper) (Keyes, 2002, s. 167-171). Disse dødsfallene og bestemmelser om å legge konflikten til sides, skapte en trykket stemning rundt gangstarap, og skiftet rappens fokus i noen grad fra gjengliv og gangsta-livsstil til fest og «bling bling». I dette klimaet var det Eminem dukket opp som et friskt pust og kanskje fylte et tomrom som ble skapt da gangstarappen kanskje noe motvillig skiftet fokus.

Freestyle battling

Før jeg går over til å snakke om Eminem ser jeg på det som nødvendig å peke på en annen side ved rapmusikken. En side som ikke medieres på samme måte som rap-albumer og derfor ikke er allemanns-eie på samme måte – «Freestyle battling». Så snart MC-ing ble en egen kunstart, ble det vanlig å måle krefter med andre MC-er, akkurat som det var med breakdance, graffiti og DJ-ing (Rose, 2008, s. 18). Disse duellene, som ofte oppstod spontant, ble etter hvert satt i system, og man begynte å arrangere konkurranser hvor man kåret den beste av et antall rappere. Disse konkurransene foregikk gjerne ved at to og to rappere tar scenen og får like lang tid på seg til å rappe. Publikum avsier så dom og vinneren går videre. Dette kalles gjerne en «freestyle battle», og det mest kjente eksemplet på en slik finner vi kanskje i Eminems semiautobiografiske spillefilm *8 Mile*. Freestyle battling tydeliggjør det Wheeler (1991) peker på i det hun forklarer rappens dialogs trinære struktur og sammenligner det med Bakhtins *dialogisme*. Budskapet er ikke bare ment på den man rapper mot, men også på tilskuerne. «While the speaker may address one 'you' directly, he or she also directs a hidden polemic against another, imagined audience» (s. 196). I dette tilfellet er publikumet ikke imaginært men høyst virkelig og deltakende. Poenget med duellene er å være den som kommer best ut av det, den som får publikum med seg. Dette oppnår man selvsagt ved verbale ferdigheter, men man må også forsøke å bygge opp seg selv (selvskryt eller *boasting*) og bryte ned motstanderen ved å sette ham eller henne i et dårlig lys (fornærmelser eller *sounding*). Som vi ser er dette veldig likt fenomenet *playing the dozens* som jeg som jeg presenterte litt tidligere i kapitlet. Den største forskjellen ligger i at battlerappen framføres til en trommebeat eller et sample.

3 EMINEM

Denne presentasjonen av Eminem er, sammen med kapittel 2, ment å skulle gi en bakgrunn for en analyse av Eminems imagekonstruksjoner. I det forrige kapitlet har jeg presentert hip-hop-kulturen og dens uttrykk rapmusikken, samt noe av den afroamerikanske verbale tradisjonen (folklore og språk). I dette kapitlet vil jeg blant annet med en kort biografi forsøke å begrunne hvorfor Eminem bør tolkes ut ifra denne tradisjonen, til tross for at han selv ikke er afroamerikansk. Biografien er blitt så lang som den er fordi Eminems musikk er så biografisk som den er. Med det mener jeg at Eminem i sin musikk synes å ta i bruk sin egen biografi i ganske stor grad. Derfor blir hans liv og levnet viktigere for vår forståelse av hans musikk enn hvis vi skulle studere en artist hvis musikk i mindre grad var personlig i tematikk og narrativitet. Dette kapitlet består av Eminems biografi; en kort beskrivelse av hans viktigste utgivelser; og til slutt en betraktning rundt mottagelsen av Eminem og hans musikk, som jeg har valgt å knytte opp mot fire vanlige diskurser rundt hip-hop.

3.1 Marshall Bruce Mathers III – en biografi

*I'm just Marshall Mathers
I'm just a regular guy
I don't know why all the fuss about me
Nobody ever gave a fuck before
All they did was doubt me
Now everybody wanna run they mouth
And try to take shots at me⁹*

Marshall Mathers ble født i 1972 i Kansas City, Missouri, men vokste opp fram og tilbake mellom fødebyen og den nordamerikanske storbyen Detroit, som kanskje er mest kjent som USAs bilindustrihovedstad og hjem til plateselskapet Motown Records. Det var likevel i Detroit han bodde størsteparten av barndommen og ungdomstiden.

Litt lokalhistorie kan være på sin plass her. Bilindustrien skjøt til værns som en følge av etterspørselen som første verdenskrig skapte, og i løpet av kun 6 år (etter 1915) ble folketallet i Detroit fordoblet, til én million innbyggere. Folk kom flyttende fra hele USA, og også fra, eksempelvis, Øst-Europa og Palestina (Hasted, 2004, s. 16). Den ekstreme folkeveksten, og det at alle flyttet dit for bilindustrien,

⁹ «Marshall Mathers» fra *The Marshall Mathers LP*. Jeg gjør en lesning av sangen i kapittel 5.3.

gjorde at byen ikke fikk utvikle seg naturlig; «it became a residential auto plant. No other industries moved in, no colleges or cultural centers were built. It was the equivalent of an Old West mining town for the motor age» (Bozza, 2003, s. 209-210). Så når etterkrigstiden kom (etter 2. verdenskrig), og med den en ny industriell revolusjon (i form av stadig økende automatisering i industrien), gikk dette spesielt hardt utover en by som Detroit.

På grunn av jobbmulighetene innen bilindustrien i mellomkrigstiden er også Detroit i dag en av de byene i USA med størst andel afroamerikanere, med 23 % av byens befolkning; nesten dobbelt så høyt som landsgjennomsnittet (ibid., s. 210). Da fabrikkene i bykjernen stengte og flyttet til nyere og mer lønnsomme lokaler i forstedene flyttet de hvite arbeiderne etter, mens de afroamerikanske arbeiderne ble gjenlatt, til seg selv og arbeidsledigheten:

De nye forstedene var beskyttet av en mer skjult form for rasisme i eiendomsmarkedet og av naboforeninger som trakasserte og angrep svarte 'inntrengere' på samme måte som de hadde gjort i byen, og forstedene ble en hvit verden. Sør for 8 Mile, en helt vanlig vei som det var like umulig å krysse som Berlinmuren, ble de svarte overlatt til seg selv, omgitt av skallene etter fabrikkene som hadde lokket dem nordover fra Dixie (Hasted, 2004, s. 17).

8 Mile, som vi også kjenner som navnet på Eminems semiautobiografiske spillefilm, er altså navnet på den veien som skiller hvite og svarte i Detroit. Som Hasted sier det: «Atskillelsen mellom svarte og hvite innbyggere er i dag like typisk for Detroit som [Fords] Modell T en gang var» (ibid., s. 16).

Det er vanskelig å si noe sikkert om Marshall Mathers' barndom og oppvekst, fordi alt vi vet kommer som uttalelser i media fra to parter i strid, som synes å legge mye av skylden for all elendigheten på hverandre, og fra andre flyktige bekjentskaper med litt for stort oppmerksomhetsbehov.¹⁰ Marshall har også vært notorisk unøyaktig med årstall, enten det gjaldt hans fødselsår, som først ble presentert som 1974 til moren offentlig bestred det, eller andre begivenheter i oppveksten hans. Dette har blant andre Hasted (2004) pekt på i sin Eminem-biografi. Vi vet imidlertid at Marshalls foreldre Debbie Nelson og Marshall Bruce Mathers jr. giftet seg og fikk Marshall Mathers i ung alder. De holdt ikke sammen så lenge, og om det var han eller hun som stakk, og hvorfor, kommer også an på hvem av dem man skal tro på (ibid., s. 32-39). Det som i alle fall er sikkert er at Marshall vokste opp sammen med moren, og at Marshall aldri har glemt at faren forlot dem, noe som kommer klart fram av tekstene hans: «My faggot father must have had his panties up in a bunch, cause he split. I wonder if he even

¹⁰ Det er vel et kjent fenomen at barndomsbekjentskaper og naboer osv. av kjendiser ofte ser det som en gylden anledning til selv å få litt oppmerksomhet ved å fortelle hvordan disse kjendisene var i «virkeligheten».

kissed me goodbye, no I don't on second thought, I just fucking wished he would die» («Cleanin' Out My Closet»¹¹).

Han og moren skal ha flyttet mye fram og tilbake, ettersom Debbie ikke jobbet og derfor ikke hadde råd til å betale for seg. De bodde mye hos slekt og venner, men heller ikke det over lengre perioder. De flyttet også, ved minst en anledning, fordi Marshall ble plaget av unger der de bodde. «[D]a jeg var fem flytta vi til en skikkelig fæl del av Detroit. Jeg fikk mye juling, og derfor flytta vi tilbake til K.C., og så til Detroit igjen da jeg var elleve» (Eminem sitert i Hasted, 2004, s. 38). Skal vi lese Eminems tekster bokstavelig, som ærlige og balanserte meningsberetninger, så bærer han fortsatt nag til moren sin for hennes oppdragelse av ham.

Mye av det vi (tror vi) vet om Marshall Mathers' oppvekst er hva han selv har utlevert i tekstene sine. Enten det gjelder morens påståtte stoffmisbruk: «I just found out my mom does more drugs than I do» («My Name Is»); eller at hun fikk ham til å tro at han var syk når han ikke var det: «Victim of Munchausen syndrome, my whole life I was made to believe I was sick when I wasn't» («Cleanin' Out My Closet»); hennes tilsynelatende grove omsorgssvikt etter at hennes bror, og Marshalls jevnaldrende onkel, tok selvmord: «Remember when Ronnie died and you said you wished it was me?» (ibid.); eller episoden der en gutt som het D'Angelo Bailey skal ha sendt ham i koma da han banket ham opp: «he banged my head against the urinal till he broke my nose, soaked my clothes in blood, grabbed me and choked my throat» («Brain Damage»¹²), så er det ofte blandet og sidestilt med fantasi på en slik måte at det er vanskelig å vite hva som er hva. Noen av påstandene har blitt forsøkt tilbakevist, som morens pillemisbruk og omsorgssvikt, og andre har blitt helt eller delvis stadfestet, som D'Angelo Baileys behandling av unge Marshall (om enn ikke helt ned på detaljplan).

Marshalls onkel Ronnie har ofte fått kredit for å ha fått ham interessert i hip-hop på midten av 80-tallet (Bozza, 2003, s. 146; Hasted, 2004, s. 59; Stubbs, 2003, s. 21), en interesse som kanskje både har reddet ham fra et liv som kriminell og har gitt ham en karriere som kun er forbeholdt de få. Run D.M.C. og LL Cool J var noen av rapperne som tidlig hadde innflytelse på Marshall (Stubbs, 2003, s. 21), men mot slutten av 80-tallet var N.W.A og 2 Live Crew blitt favorittene (Hasted, 2004, s. 62). N.W.A, fra Los Angeles, var kjent, og beryktet, for sin antiautoritære holdning (gjennom låter som «Fuck Tha Police»¹³) og, som tidligere nevnt, som grunnleggerne av «gangstarap». De Miami-

¹¹ Fra *The Eminem Show* (Eminem, 2002).

¹² «My Name Is» og «Brain Damage» er fra *The Slim Shady LP* (Eminem, 1999).

¹³ Fra platen *Straight Outta Compton* (N.W.A, 1988).

baserte rapperne 2 Live Crew har for sin del blitt beryktet for sine rappers eksplisitt seksuelle karakter (f.eks. låten «Me So Horny»¹⁴). Han ble også inspirert av rapperen 2Pac, som, som Hasted (2004, s. 64-66) påpeker, er den av hans forbilder som lignet mest på ham selv. 2Pac vokste blant annet også opp med alenemor og måtte flytte mye på grunn av morens dårlige økonomi, noe som førte til at han var ensom og hadde dårlig selvbilde.

Marshall hadde ikke alltid tro på at han hadde en mulighet til å lykkes innen rappen. Enkelte hvite rappers raske suksess med like raske fall gjorde ikke hans muligheter noe større. Noen av disse skulle han komme til å nevne/hevne seg på i sine tekster: Marky Mark i «Drug Ballad», og Vanilla Ice i «Marshall Mathers», «My Dad's Gone Crazy» og «Role Model»¹⁵. Avgjørende for Marshalls beslutning om å satse på rap og tro på at han faktisk kunne klare det, var rapgruppene Beastie Boys' og 3rd Bass' suksess, som viste at man kunne klare seg som hvit i denne utpregede afroamerikanske bransjen og musikkstilen. (Bozza, 2003; Hasted, 2004)

På denne tiden hadde Marshall også sluttet på skolen etter å ha strøket sisteåret på high-school for tredje gang, så den eneste skolen han hadde var rappen og ordboka (som han hadde fått av mora så hun skulle slippe å måtte svare på alle spørsmål om ord som betydde og rimte) (Hasted, 2004, s. 61). Eminem la nå all sin tid ned i rappen, og tok enhver anledning han fikk til å vise fram det han hadde. Da han var 15 skulle også hans fremtidige kone, Kim, komme inn i livet hans. Hun var en av flere foreldreløse barn som Debbie Nelson tok inn for å bo hos dem. I begynnelsen var de som søsken, men etter noen år ble de kjærester. Debbie forklarer:

Jeg var fostermor for fire. Huset var alltid fullt av foreldreløse barn og rømlinger. En av disse forpinte sjelene var Kim Scott, som flyttet inn hos oss da hun var tolv. Marshall var rundt femten, og hun løp på alderen og sa at hun var like gammel som han. De ble sammen og det var det. Kaos. (ibid., s. 50)

Det var også på denne tiden at Eminem møtte rapperen Proof, som senere skulle rekruttere ham til rapgruppa D12. Proof ble hans inngangsbillett til det sentrale hip-hop-miljøet i Detroit, og særlig den lokale «battlescenen».

Eminem started out just doing shows. He was doing local little high school shows, like at Center Line, the high school in Center Line, Michigan. They had a lot of them there. He wasn't really a

¹⁴ Fra platen *As Nasty As They Wanna Be* (2-Live-Crew, 1989), som for øvrig ble bannlyst i USA for sitt eksplisitte, seksuelle innhold (Hasted, 2004, s. 62; Miller, 2004).

¹⁵ «Role Model» fra *The Slim Shady LP* (Eminem, 1999), «Drug Ballad» og «Marshall Mathers» fra *The Marshall Mathers LP* (Eminem, 2000b), og «My Dad's Gone Crazy» fra *The Eminem Show* (Eminem, 2002).

battle-rapper. That was my forte. I did it because I enjoyed it. I clung to it because I was more of a freestyle artist. Em was focusing on constructing songs. He was a genius at it then and he still is now. But what he had to battle for was credibility as an MC. You don't go talking about killing motherfuckers in your songs to gain credibility in the streets. Most people are homing in on your skills, 'Can he rap? Can he flow?' Em is an extraordinary rapper and he was doing extraordinary things with songs then, too. But it didn't matter; he had to earn that credibility in battles» (Proof, sitert i Bozza, 2003, s. 146).

Han hadde, som Proof påpeker, ikke noe annet valg enn å bli en god battlerapper, hvis han skulle kunne oppnå nok troverdighet som rapper til å kunne lykkes innen rappen. Som hvit rapper måtte Eminem gang på gang sloss for sin rett til å drive med rap. Denne erfaringen og egenskapen skulle han gang på gang få bruk for senere i karrieren.

Når Marshall og Kim omsider flyttet ut fra huset til moren, Debbie, bodde de på flere forskjellige steder i Detroit – både nord og sør for 8 Mile. Flere ganger måtte de praktisk talt starte fra bunn av, etter innbrudd i husene deres. Utkastelsesnotiser var heller ikke uvante syn. Marshall tok seg jobber i den lokale industrien, og senere som hamburgerkokk i en lokal restaurant, for å få hjulene til å gå rundt, men det var hele tiden rappen som var viktigst for ham (Hasted, 2004, s. 30).

I 1995 begynte Eminem arbeidet med sitt debutalbum *Infinite*, som ble gitt ut på brødrene Jeff og Marky Bass' selskap, WEB Entertainment, i 1996. Kim var gravid med deres barn mens innspillingen foregikk, og Eminem følte virkelig at han trengte å få til noe stort. Mottakelsen var dessverre kjølig, og skuffelsen var stor. Det ble bare trykket tusen LP-er, og enda færre ble solgt.

It has never been re-released and Eminem has poured retrospective cold water on the album, correctly dismissing it as a derivative effort (Nas and Jay-Z were both conspicuous influences) on which he'd yet to find his own voice or discover his own shadow, the dark self-image which would be his real muse (Stubbs, 2003, s. 24).

Kritikken som gikk igjen av plata var at han hørtes ut som alle andre – han hadde ikke funnet sin egen stemme ennå. Eminems datter Hailey Jades komme gjorde ikke deres økonomiske situasjon noe bedre. Han måtte jobbe hardere enn noen sinne – opp til 60 timer i uka – og allikevel slet de med å betale leien (ibid., s. 36). For Eminem var det helt klart siste sjanse. Hvis han ikke lyktes nå, så var han nødt til å gi seg: «Dattera mi var ett år den gangen. Jeg hadde ikke råd til å kjøpe bleier til henne. [...] Livet mitt var i praksis i en blindgate. Da jeg laga *The Slim Shady EP*, sa jeg til bakmennene: 'Yo, hvis ikke

dette funker, fyller jeg snart [tjuefem], da må jeg slutte, få meg en jobb, gjøre noe'» (Eminem, sitert i Hasted, 2004, s. 102). Han visste det ikke ennå, men han hadde akkurat lagt gullegget – Slim Shady.

3.2 Eminem – en diskografi

*I am whatever you say I am
If I wasn't, then why would I say I am?
In the paper, the news, every day I am
I don't know, it's just the way I am*¹⁶

Etter noen omveier – utkastelse; tilsynelatende bomtur til battle-cupen «LA Rap Olympics», hvor han «kun» kom på 2. plass; et «halvveis overlagt», og heldigvis mislykket selvmordsforsøk (Hasted, 2004, s. 107) – skulle det omsider ordne seg for Eminem. Kopien av *The Slim Shady EP*, som han nærmest slengte etter noen som hadde spurt om de kunne få en demo etter «rappeolympiaden», skulle havne i hendene til Jimmy Iovine, sjef for Interscope Records, som igjen spilte den for Dr. Dre (Stubbs, 2003, s. 57). Dr. Dre kontaktet Eminem, og januar 1998 så starten på et mildt sagt fruktbart samarbeid. I løpet av året ble *The Slim Shady LP* (Eminem, 1999) spilt inn, og litt over et år etter at samarbeidet startet ble den sluppet. Plata fikk mye oppmerksomhet, og ble mye spilt, både på radio og på MTV. Hvis han ikke hadde skjønt det før, så måtte han i alle fall nå skjønne hva han hadde å gjøre for å selge plater. Verden elsket Slim Shady, og hvis de ikke elsket ham så elsket de å hate ham. Før året var omme var plata solgt i tre millioner eksemplarer.

The Slim Shady LP ble etterfulgt av *The Marshall Mathers LP* (Eminem, 2000b), og der den forrige hadde vært som en tegnefilm om Slim Shady, var den neste preget av mørkere stemning og et mørkere sinn. Den har mindre av den lekne Slim Shady og mer av den morderiske. Der den forrige hadde «'97 Bonnie & Clyde», en indirekte fortelling om mordet på ekskona og hennes nye mann og hans sønn gjennom en samtale på babyspråk med sin datter, har den neste «Kim» den fullt ut dramatiserte krangelen mellom Eminem og kona Kim som ender med at han skjærer over strupen på henne. Der den forrige hadde ironisering over hans rolle som «Role Model» har den neste ironisering over hans rolle som «Criminal». Det er tydelig at kritikk av den første plata har gitt Eminems sinne mer drivstoff.

¹⁶ «The Way I Am» fra *The Marshall Mathers LP*.

Eminem hadde nå også tatt opp arven etter Dr. Dre og startet sitt eget plateselskap, Shady Records, hvor han blant andre signerte rapperen 50 Cent. Han holdt også avtalen han hadde med de andre rapperne i D12 om at den første som slo igjennom skulle ta med seg de andre, og signerte D12 på Shady Records. Etter at *The Marshall Mathers LP* var sluppet, startet arbeidet med deres debutalbum *Devil's Night*, som ble sluppet i 2001. Den mest kjente låten på albumet er narkotikaballaden «Purple Pills» – eller «Purple Hills» som den het på radio og MTV.

I 2002 kom albumet *The Eminem Show* (Eminem, 2002), og denne gangen er det tydelig at han ikke har hatt mye tid til Slim Shady. Plata er preget av en mer seriøs Eminem, mer seriøse tema, og Eminems turbulente privatliv. Plata er spilt inn i en periode hvor Eminem har vært inn og ut av rettssaler, i håndjern og uten. Eminems sjokk over nesten å miste alt han hadde kjært, inkludert sin datter Hailie, og måtte gå i fengsel, skinner igjennom i flere av sangene.

Dette året så også resultatene av Eminems utflukt til Hollywood. Hans semiautobiografiske film *8 Mile* gjorde det stort på kinoer over hele verden. Mange så dette som et vendepunkt i karrieren til Eminem. Noen til det bedre andre til det verre, men gjerne av de samme grunnene – han har tvunget folk til å ta ham seriøst. Noen spådde at dette var begynnelsen på slutten for Eminem, siden han nå ville miste det drivstoffet som til da hadde drevet ham til stadig nye høyder.

Den neste plata, *Encore* (Eminem, 2004), gjorde det i alle fall ikke like bra som de forrige. Den syntes ikke å ha like mye appell, selv om han kanskje gikk enda lengre for å sjokkere. Samtidig gikk han lengre i motsatt retning også, for eksempel i sin ode til Hailie, *Mockingbird*. Som artist godt etablert i hovedstrømspopulærmusikk så vel som i hip-hop, kunne han ta seg råd til å bli litt «klissete» uten å miste kredibilitet. På den annen side kan det også synes som om han på dette punktet i karrieren kunne si hva han vill uten at noen ville bry seg.

Eminem produserte også D12s neste plate, *D12 World*, som ble sluppet i 2004. Denne inneholdt blant annet «My Band» deres humoristiske satire over den ganske vanlige feiloppfatningen at D12 var Eminems (backing)band.

De siste årene har han for det meste tilbrakt bak spakene. Han har dog deltatt på andre artisters plater, pluss at han har gitt ut et kollektivprosjekt *Eminem Presents the Re-Up*, en såkalt mixtape som inneholdt uutgitte, nyinnspilte og nymiksede sanger av Eminem, D12-medlemmer og andre artister på Shady Records.

3.3 Eminemresepsjonen

Jeg nevnte i innledningen at Eminem er en av historiens mestselgende artister. Hans musikk har også fått veldig gode omtaler i media. Men, som jeg også nevnte i innledningen har Eminem vært mål for hard kritikk. Denne kritikken har kommet fra, foreldreforeninger, foreninger mot diskriminering av homofile, feminister, og diverse moralister. Jeg har her valgt å knytte denne kritikken opp imot noen vanlige diskurser rundt hip-hop. Dette gjør jeg blant annet for å vise at dette ikke er noe nytt for Eminem, men at kritikken mot ham er den samme som har vært rettet, og fortsatt rettes, mot rap-musikk og rock.

3.3.1 Eminem og rase

My guess is that Eminem's 'prudence' was a product of marketing advisors who felt that his audience, the white youth Dre wanted to focus on, might neither understand nor appreciate and might feel uncomfortable hearing him mention a standard rap and underclass self-descriptor.¹⁷

Det diskuteres stadig hvorvidt *rase* er et begrep som bør brukes i forbindelse med mennesker. Noen mener at man må kvitte seg med ordet som en del av kampen mot rasismen, andre mener at ordet må kunne brukes, men ikke som verktøy i et (verdi)klassifiseringssystem. Når jeg her bruker uttrykket er det *ikke* fordi jeg mener at mennesker skal/kan/bør inndeles i raser, men fordi diskursen dreier seg om konseptene rase og rasisme. Noe som blir veldig tydelig når man jobber med afroamerikanske kulturuttrykk, og litteraturen om disse, er hvor stor plass rase synes å ha i disse uttrykkene. Bivirkninger av den systematiske raseundertrykkelsen i USA må kunne sies å være en latent rasisme blant afroamerikanere rettet mot «de hvite», samt deres egen rase stolthet. Det første, som følge av århundrer med mishandling; og det andre, som følge av borgerrettighetsbevegelsen, og ikke minst kulturelle uttrykk knyttet til denne – som musikk og poesi – og deres innsats for å bygge opp afroamerikanernes selvbilder. Denne «rase stoltheten» er med på å gjøre det vanskelig og problematisk å skulle avskaffe rase som begrep. Det er kanskje også denne som kan for at det innen afroamerikansk akademia legges så mye vekt på å definere «blackness» i eksempelvis «*black music*» og «*the black arts movement*».

¹⁷ Armstrong (2004, s. 347) om Eminems motvilje mot å bruke ordet *nigger*.

Også i hip-hop er *rase* i høyeste grad et tema. Mange av de historiene (sanne eller ikke) rapperne har fortalt oss de siste årtiene har nettopp handlet om hvordan de som afroamerikanske barn av byene har måttet lide under blant annet politiets systematiske rasisme.

Det er kanskje spesielt to tema som er mye diskuterte rundt hip-hop og rase, og det er rappers bruk av benevnelsen *nigger*, på seg selv og andre afroamerikanere, og «hvite» som gjør seg rike på «svart» musikk – diskusjonene rundt Eminem er ingen unntak.

Jeg nevnte i min presentasjon av det språklige fenomenet *inversjon* hvordan afroamerikanere har tatt i bruk *nigger* – en av de mest negativt ladde benevnelsene hvite amerikanere har brukt på afroamerikanere – som en familiær benevnelse på sine venner, og som positiv benevnelse på seg selv. Ordets historie strekker seg tilbake til begynnelsen av slavehandelen (Kennedy, 1999, s. 86), og for mange, spesielt de som har levd en stund, er ordet fortsatt synonymt med «slave» og de konnotasjonene til menneskelig mindreverd som naturlig følger med. Dette har naturligvis ført til mange og høylytte diskusjoner om hvorvidt rappere burde (få lov til å) bruke det, hvorvidt man burde stryke det fra ordbøkene (Maxwell, 1997), eller om rappers bruk av ordet faktisk vil «demystify it, strip it of its racist meaning» (Marriott, 2008, s. 94).

For Eminem synes dog ordet å være ikkeeksisterende. Han tar det ikke i sin munn: «That word is not even in my vocabulary ... And I do black music, so out of respect, why would I put that word in my vocabulary?» (Eminem sitert i Armstrong, 2004, s. 346). Armstrong, i sin artikkel om Eminems autentisitetsskonstruksjon, kritiserer Eminem på dette punktet, og synes å mene at dette skader autentisiteten hans. Han mener også at det at ordet finnes på platene hans, bare sagt av alle andre, er dobbeltmoral fra Eminems side. Min forståelse er at siden Eminem har vokst opp på begge sider av Amerikas fortsatt eksisterende raseskiller, har han lært hva som skal til for at man skal kunne bruke «rase-ladde» familiære benevnelser uten å bli misforstått. Eller kanskje heller har han lært at det er uunngåelig å bli misforstått av noen, og på dette området får misforståelsen fatale konsekvenser.

Det er forståelig at afroamerikanernes historie i Amerika har gjort dem mistenksomme overfor de hvite, ikke bare på grunn av deres historie som slavedrivere, men fordi USA fortsatt preges av den rasismen som gjorde slaveholdet mulig, praktisk, om ikke i teorien. 192 år etter at *the Declaration of Independence* ble skrevet med sine kjente ord «all men are created equal» ble Martin Luther King jr. drept på grunn av sitt engasjement for at disse ordene skulle få konsekvenser i praksis. Det er da naivt å tro at alt nå, 40 år senere, skulle alt være i orden. De har også gang på gang opplevd at hvite artister har «stjålet» musikken deres, blues, rock & roll, disco, og nå hip-hop. Hvorvidt disse musikkformene

noen gang har eksistert som «rene» «svarte» uttrykk er et annet spørsmål, et spørsmål som blant andre hip-hop-forfatter Nelson George har stilt seg selv og sine lesere. Han konkluderer i sin bok *Hip Hop America* (George, 2005) med at uten hvit innblanding i hip-hop-ens tidlige fase hadde den sannsynligvis aldri nådd hovedstrømmen og kanskje dødd ut. Det kunne virke som at alle de afroamerikanere som hadde ressurser til å markedsføre hip-hop, og som var i posisjon til å gjøre det, var for opptatt med å dissosiere seg fra den svarte kulturen og blidgjøre den hvite (s. 57).

Diskusjonen rundt hvite aktører innen hip-hop og rapmusikk, både på eier- og markedsføringsiden og artistsiden, lever uansett i beste velgående – noe som har vært tydelig i diskusjonen rundt Eminem. Vi ser av biografien hans at han gang på gang har blitt ledd av, buet ut og sett ned på, på grunn av sin hudfarge. Media har også hele tiden spilt på det. Armstrong (2004, s. 340) lister opp noen avisoverskrifter som spiller på hans «rasetilhørighet»: «Chocolate on the inside», «From white trash to white hot», «Shut up ... Wigger», «White Punk with that Black Cred», «The Great White Hip-Hop», «The White Negro Revisited», «Pretty Fly», «A White Shade of Pale». En interessant observasjon er at det kan virke som om «hvit» media har hatt vanskeligere for å gi slipp på «rasekortet» enn den «fargede».

Eminem tar også selv opp temaet i musikken sin. I «Without Me» sammenligner han seg selv med Elvis: «I am the worst thing since Elvis Presley, to do black music so selfishly, and use it to get myself wealthy». I «I'm Back» gir han hudfarge skylda for de høye salgstallene: «Became a commodity because I'm W-H-I-T-E, 'cause MTV was so friendly to me». I følge Armstrong (2004, s. 342) kunngjør Eminem sin hudfarge i hele sytten sanger – noe som tyder på at det er et betydelig tema for ham.

3.3.2 Eminem og kjønn

While Eminem certainly has the freedom of speech to rap whatever he wants it is irresponsible for Universal/Interscope Records to produce and promote such defamatory material that encourages violence and hatred. This is especially negligent when considering the market for this music has been seen to be adolescent males, the very group that statistically commits the most hate crimes.¹⁸

Mye av den kritikken som har vært rettet mot hip-hop-kulturen er dens behandling av, og syn på, kvinner og homofile. Dette har blant annet dreid seg om måter kvinner har blitt framstilt på i videoer;

¹⁸ Offentlig uttalelse fra GLAAD (Gay and Lesbian Association Against Defamation) sitert i Bozza (2003, s. 101)

hvordan kvinner og homofile blir omtalt i sangtekster; og ikke minst bruken av nedsettende kallenavn som *bitch*, *hoe* og *faggot*. Eminem har også i stor grad blitt utsatt for kritikk på disse punktene.

Den utstrakte bruken av de ovennevnte nedsettende betegnelsene i rap har også vært gjenstand for kritikk, og har vært sett som symptomer på rapperes kvinnesyn. Dette har ført til at mange rappere, inkludert Eminem, har blitt stemplet som kvinnehatere («misogynists») og homofobe. I Hjelen (2006b) så jeg på bruken av to av disse ordene i noen tekster av rapperen 2Pac, og jeg så også på hvordan disse ordene ble definert av folk i hip-hop-kulturen. Et veldig interessant poeng er at *bitch*, *hoe* og *faggot* her må leses som slang-ord og som uttrykk fra BE-subkulturen. I BE (her fra *Hip Hoptionary*) kan *bitch* defineres som 1) strong, confident, secure woman. 2) person with a nasty, negative disposition. 3) soft, passive person (Westbrook, 2002). Legg merke til hvordan bare den første definisjonen sier noe om kvinner, og hvordan denne definisjonen har en positiv betydning. På en lignende måte har også *hoe* flere betydninger. Det kan bety «hore», men det kan også bety «feiging» («coward»). Noe annet som også må tas med i betraktningen er hvordan, som tidligere nevnt, kvinnelige rappere har tatt i bruk disse benevnelsene på seg selv og sine venner på akkurat samme måte som mennene bruker *nigger* (Hjelen, 2006c). Bruken av *faggot* må også ses i sammenheng med *the dozens* og de strategiene som der tas i bruk for å angripe motstandernes manndom. I slike tilfeller er ikke *faggot*, og andre ord som beskriver homoseksualitet, ment som påstander om homoseksualitet, men som generelle angrep på maskulinitet.

Eminem har også blitt kritisert for å oppfordre til vold mot kvinner, gjennom sine tallrike skildringer og referanser til slik vold. Det kan dog være interessant å se at majoriteten av den skildrede volden går utover Eminems familie og andre personer som har hatt en negativ betydning i hans liv – enten det er moren Debbie, (eks)kona Kim, eller jenta som gav Marshall bank på skolen etter at han hadde påpekt hennes overvekt. Dette betyr at disse skildringene, syns jeg, bør leses som personlig hevn, eller utløp for undertrykt/innestengt sinne mot spesifikke personer, heller enn tegn på misogyni.

Bruken av lettkledde damer i videoene og deres framstilling av dem som (seksuelt) underlegne seg selv, kan med fordel sees i sammenheng med BE-subkulturens tradisjon for *boasting* og hypermaskulinitet i framstilling av seg selv. Det samme kan sies for rapperes bruk av betegnelser på homoseksualitet som skjellsord. Når det hypermaskuline er idealet blir alle betegnelser på det feminine, og spesielt den feminine mann, potensielle skjellsord, og en eventuell påstand om homofili blir en effektiv fornærmelse i kraft av at den angriper den fornærmedes maskulinitet.

Når alt dette er sagt så er det dog ikke tvil om at hip-hop-kulturen objektiverer kvinner og er homofob; og dette er noe som må kritiseres og som bør gjøres noe med.

3.3.3 Eminem og autentisitet

*For white rappers, there's such a fine line between shit you can and can't do. The main thing is to be yourself. [...] If you're not that type of person, don't say it! Don't talk about growing up in hard times in the city if you grew up in the fucking suburbs. White rappers, if they grew up in the suburbs, should play off it, like 'Hi! I'm white.'*¹⁹

Autentisitet, eller ekthet, er et tema som har blitt diskutert i forbindelse med mange kulturelle uttrykk oppgjennom tidene. Rap er ikke noe unntak. Vi finner eksempler i rapmusikkens historie på rappere, i første rekke hvite, som har feilet på dette punktet (Vanilla Ice og Marky Mark), og for ettertiden har blitt stående som skameksempler mer enn noe annet. Edward G. Armstrong lykkes i sin artikkel «Eminem's Construction of Authenticity» (Armstrong, 2004), til tross for at han på mange andre punkter synes å misforstå Eminem minst like grovt som mange av hans kritikere, i å oppsummere hip-hop-ens autentisitetsmål – de punktene som enhver rapper blir målt opp mot. Det er heller ingen tilfeldighet at en slik oppsummering finnes i en artikkel om Eminem, nettopp fordi han er hvit og har vært nødt til å bevise sin verdighet på alle punkter. Dette synliggjør ikke bare hans troverdighet som rapper men også selve autentisitetmålene. Armstrong nevner målene *ekthet* (eller det å være tro mot seg selv), *lokasjon*, *nærhet til en original kilde*, og *troskap til rappens natur*. Autentisitet er ikke et mål for suksess, og det er ikke en nødvendig sammenheng mellom disse, men man kan si at autentisitet er ett av de målene man vurderer rapperen etter, ved siden av for eksempel ferdigheter, budskap appell og så videre.

Lokasjon var det aller første målet på autentisitet, idet hip-hop-kulturen var ved å bli formet i New York. Hvis du ikke kom fra Bronx eller Harlem så var du ikke en del av kulturen. Etter at rapmusikken hadde spredd seg utenfor New Yorks grenser var det fortsatt en fordel å komme derfra, nettopp fordi det sannsynliggjorde at en hadde fått hip-hop med blodet og ikke hadde startet med det for å tjene på det. Da gangstarappen fødtes brukte de mye energi på å gjøre Compton til en autentisk kilde for rap for så å bruke Compton til befeste deres egen posisjon som autentiske rappere. Etter hvert som hip-hop-kulturen spredde seg til hele landet, var det ikke nødvendig, selv om det var en fordel, å

¹⁹ Eminem sitert i Bozza (2003, s. 157).

komme fra New York eller Compton. Den autentiske lokasjon ble overført til de fattige bykjernene i de amerikanske bykjernene. Eminem, som delvis har vokst opp i fattige afroamerikanske nabolag i Detroit, oppfyller derfor dette autentisitetensmålet.

Ekthet har i rapmusikken nesten blitt en vits. Man holder det opp som et mantra, «keeping it real», sidestilt med kraftig overdrevne framstillinger av seg som «gangsta». Det er dog ikke denne form for ekthet det her er snakk om, men det å være tro mot seg selv. Det kan for eksempel være at man ikke framstiller seg selv som noe man ikke er, lyver på seg en bakgrunn for å få mer «cred» osv. Det var på dette punktet rapperen Vanilla Ice feilet. Han fabrikerte en gjengbakgrunn, og så snart dette ble kjent mistet han all troverdighet som rapper. Hans tabbe har også gjort det vanskeligere for hvite rappere å slå igjennom i ettertid – noe som gjenspeiles i Eminems omtale av ham. Eminem, har hele tiden vært ærlig på hvor han har vokst opp, og ikke prøvd å framstille seg som noe han ikke er. Det ville vært en dødsdom for hans karriere.

Det tredje målet på autentisitet var, ifølge Armstrong, *nærhet til en original kilde*. Dette kan kanskje oppnås på flere måter. En kan tenke seg at det for noen kan ha vært nok å komme fra Bronx, Harlem, Queens, New York, Compton osv. for å oppfylle kravet om nærhet. For andre kan det ha vært å vokse opp i et hip-hop-miljø, og for andre igjen kan det ha vært at de har gått i lære hos eller har en nær tilknytning til en anerkjent rapper eller lignende. Dette autentisitetensmålet «nådde» Eminem da han kom inn i varmen hos Dr. Dre. Som Stubbs (2003, s. 58) sier det:

Til slutt har vi *troskap til rappens natur*, som kan forklares som at det er samsvar mellom rappens og ens egen natur. Rappens natur kan sies å være en *svart* kulturell uttrykksform, en mannlig, *maskulin* uttrykksform, og en uttrykksform som kommer fra *gata* (Armstrong, 2004, s. 338). Enhver rapper som ikke tilfredsstiller et av disse tre målene blir umiddelbart stilt krav til om å bevise sin verdighet gjennom de andre målene. Det er altså mulig for rappere å oppnå autentisitet til tross for mangler ved noen av disse målene.

Eminem er åpenbart ikke svart, men måten han har kommet i kontakt med hip-hop-kulturen gjør at han ikke blir avskrevet som en som bare gjør det for pengene. Hans bakgrunn er på mange måter likt med den typiske underklasse afroamerikanske oppveksten. Han har vokst opp i byen, med en enslig og fattig mor, med narkotikaproblemer (pillemisbruk), hvis vi skal tro på Eminems versjon. Dette gjør at han, til tross for å være hvit, godtas som et fullverdig medlem av hip-hop-kulturen. Han har ikke valgt det, men vokst opp i det.

3.3.4 Eminem og dårlig innflytelse

Eminem's album threatens not only the objects of his violent outbursts but also, in GLAAD's words, the 'artist's fan base of easily influenced adolescents who emulate Eminem's dress, mannerisms, words and beliefs' (Kim, 2003, s. 148).

Helt siden hip-hop flyttet ut av New York har bekymrede stemmer gitt uttrykk for sin misnøye og uro rundt rappers innflytelse på barn og unge. Dette har ikke vært unikt for rapmusikken, men tematisk og tekstmessig har den gjerne vært likestilt med rock, som motkulturelle uttrykk. Som talsperson for slike bekymrede og kritiske stemmer, kan vi trekke fram Tipper Gore som blant annet stod i fronten for at de mye omdiskuterte foreldreadvarselsmerkene ble innført. Foreldreforeninger, kulturkritikere og politiske aktivister har blant annet kritisert rap for å lære barn at det er ok å slå kvinner, hate homofile, bruke narkotika og for å romantisere en kriminell livsstil. Den mest kjente kritikeren av rap er kanskje C. DeLores Tucker, tidligere borgerrettighetsforkjemper som marsjerte med Martin Luther King, som på 90-tallet vidde livet sitt til kampen mot gangstarap. Eminems musikk blusset opp igjen debatten rundt musikkens påvirkningskraft over oss, og dens evne til å skape vold. Dette ser vi blant annet av sitatet ovenfor.

Det vites lite, sikkert, om musikkens innflytelse på mennesker. De studier som er gjort på musikk har, som Frith forklarer vært, innholdsanalyser av musikk som har blitt knytt opp mot forekomst av vold i de tilsvarende miljøene. Dette viser sammenhenger som har blitt brukt for å støtte opp under påstander om at «heavy metal lyrics make white adolescents suicidal and that rap lyrics make black adolescents violent. All these things may be true, but they are certainly not demonstrated by content analysis alone» (Frith, 1996, s. 164). Det er jo logisk at voldelige miljøer har voldelige kulturelle uttrykk, men det betyr jo ikke at miljøene er voldelige på grunn av musikken, eller at andre som hører musikken må bli voldelige.

4 Performans

I de forrige kapitlene har jeg forsøkt å gi en kontekst og bakteppe for denne oppgavens diskusjon – musikk- og kulturhistorisk, lingvistisk og biografisk. I dette kapitlet vil jeg presentere forskjellige innfallsporier til å forstå konseptet *performans*, representert ved tenkningen til sosiologen Erving Goffman; teaterregissør og professor i performansstudier Richard Schechner; teaterprofessor (med en interesse for det teatrale i populærmusikk) Philip Auslander; og sosiolog og musikkritiker Simon Frith. Grunnen til at jeg har valgt disse fire er ikke fordi de nødvendigvis har veldig forskjellige syn på begrepet performans, men heller fordi deres forskjellige innfallsvinkler til begrepet kan hjelpe oss å belyse flere sider ved det, som vil komme oss til gode i denne oppgavens diskusjon.

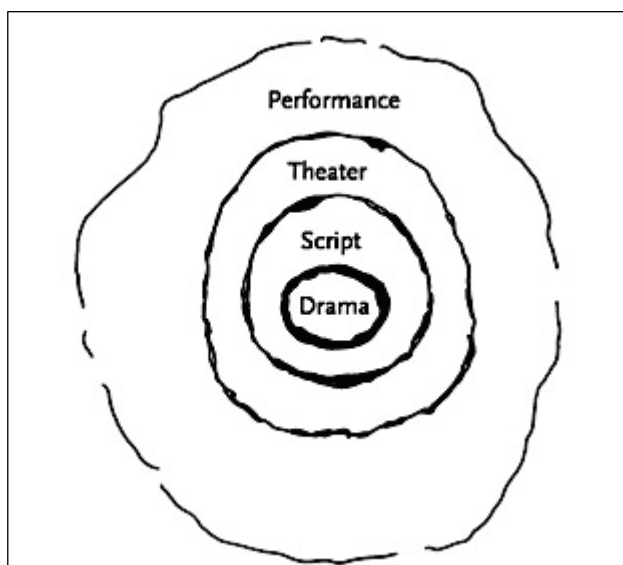
Det kan være nyttig å først definere begrepet. *Performans* dreier seg i denne oppgaven om framføringskunst. Det skal ikke forsås synonymt med framføring, men det handler om hvordan man framfører noe, og jeg legger i denne oppgaven ikke så stor vekt på den rene musikalske framføring. En performans fordrer et publikum, og vi kan si at den skjer i det performeren kler på seg en rolle, eller ikke lenger presenterer sitt uredigerte selv. Som vi skal se av Goffmans vinkling (se kapittel 4.2), så er det (det uredigerte selv) noe som ikke dukker opp så ofte.

4.1 Performance Theory

Den første innfallsvinkelen jeg vil presentere er Richard Schechners. Hans utgangspunkt er teatret, i motsetning til Goffmans sosiologiske forankring som vi skal se på i kapittel 4.2. Hans arbeid innen performansteori er veldig omfattende og jeg kommer kun til å berøre deler av den. Det jeg presenterer av hans teorier i dette kapitlet er hentet fra hans bok *Performance Theory* (Schechner, 2003).

Schechners performansbegrep er linket opp mot teatret men er ikke helt bundet til det, som vi snart skal se. For å klargjøre hans bruk av begrepet kan vi allikevel se på hvordan han definerer det i forbindelse med teatret. Figur 4.1 er hans grafiske framstilling av «teaterets innhold». Hvis vi tenker på det som definisjoner, så er dramaet det snevrest definerte området. Med *drama* mener Schechner den skrevne teksten som ligger til grunn for et teaterstykke. *Skript*, som utgjør det neste området, defineres som «all that can be transmitted from time to time and place to place; the basic code of the events» (s. 71), eller den samlede kunnskapen om dramaet som teateroppsetning. *Teater* er oppsetningen som framført og spilt av en gruppe skuespillere – «what the performers actually do

during production» (ibid.). Han legger også til at vanligvis er teateret manifestasjonen og representasjonen av dramaet og/eller skriptet. *Performance* som i Schechners figur representeres av den ytterste, svakeste og hullede grensen, er det videste av disse begrepene. Det er «the broadest, most illdefined disc. The whole constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performers and audience from the time the first spectator enters the field of the performance [...] to the time the last spectator leaves» (ibid.). Begrepet omfatter for Schechner altså alle elementer som har innvirkning på begivenheten (event), som er framføringen av teaterstykket.



Figur 4.1 Schechners grafiske framstilling av teaterets innhold (Schechner, 2003, s. 71).

Han forklarer også at grunnen til at *performance* er så vanskelig å definere er fordi grensene som skiller det fra teater på den ene siden, og dagligliv på den andre, er så vilkårlige (s. 87). For allikevel å klargjøre litt, skiller han «a 'performance' from a simple 'gathering,' such as for a party, by the presence in a performance of a theatrical event

guided by a script – something planned, designed for presentation, following a prescribed order» (s. 88).

4.1.1 Performances

Hvis vi nå løfter blikket litt igjen, så skal vi se at Schechners *performances* faller inn under kategoriene lek, spill, sport, teater og ritualer (s. 8). (Teater er altså kun en av fem performansformer.) Disse kjennetegnes blant annet ved spesielle forhold til tid, gjenstander, ikke-produktivitet, regler og arenaer. Figur 4.2 viser de fem performansformene satt opp mot disse og noen andre kjennetegn i Schechners tabell fra boken *Performance Theory* (Schechner, 2003).

Tid

Noen performansformer – som enkelte idrettsøvelser (baseball, løpsøvelser), ritualer hvor en spesiell tilstand søkes (sjamanhelbredelser), og «skriptede» teaterstykker – går etter hva Schechner kaller *event-tid*. De varer så lenge som det tar å bli ferdig; tiden er underordnet aktiviteten. Noen spill, samt sportsaktiviteter som fotball, fungerer derimot på *bestemt tid*. En fotballkamp varer for eksempel som

regel i to omganger á 45 minutter (hvis ikke det skjer noe som gjør at dommeren må legge til tid). Her er altså aktiviteten underordnet tiden. Schechner nevner også en tredje måte som performansformer kan forholde seg til tid – *symbolsk tid*. Dette skjer blant annet når tidsspennet *i* performance symboliserer et annet større eller mindre tidsspenn – som i teater, og «liksom-lek» («make-believe play»), hvor man spiller ut hendelser og situasjoner som *kan* ha skjedd i virkelighet – eller når man i aktiviteten ikke forholder seg til tid i det hele tatt, eller «avskaffer» den (for eksempel i «ekstatiske» ritualer).

Gjenstander

Noe som også er felles for disse performansformene er deres forhold til noen gjenstander. Mens gjenstander vanligvis settes pris på (i dobbel forstand) for sin praktiske nytte, sjeldenhet og estetikk, bytteverdi eller alder, har de respektive performansformene hver sine gjenstander som i performanssammenheng har en mye høyere verdi enn deres markedsverdi (s. 11). Verdien til et glass som brukes som rekvisitt i ett teaterstykke relatert til teaterproduksjonen er langt høyere enn glassets markedsverdi. Det samme kan sies om ballen i en fotballkamp, pucken i en hockeykamp, ordstyrerens hammer og så videre. Disse gjenstandene er i seg selv sjelden av spesielt høy verdi, men «during the performance these objects are of extreme importance, often the focus of the whole activity. Sometimes, as in theater and children's play, they are decisive in creating the symbolic reality» (ibid.). Det tidligere nevnte glasset er i teaterstykket avgjørende for at publikum skal skjønne og tro på at skuespillerens karakter faktisk drikker. Schechner peker også på hvordan dette, samtidig som det synes å være nødvendig for at vi skal kunne tro på det, også synes å understreke forskjellen mellom performans og virkelighet: «The "other-worldiness" [sic] of play, sports, games, theater, and ritual is enhanced by the extreme disparity between the value of the objects outside the activity when compared to their value as foci of the activity» (ibid.).

Ikke-produktivitet

Performansformene kan skilles fra produktivt arbeid ved at de ikke skaper noen verdier (s. 11). Man snakker altså ikke om at det ikke er innbringende for de deltakende, for det ser vi jo at det i høyeste grad er. Noen fotballspillere og skuespillere tjener mildt sagt godt på sin deltakelse i sport og teater (film). Det man allikevel kan se er at uansett hvor mye penger som er involvert i performansformene så forblir utførelsen av dem mer eller mindre uforandret, i motsetning til i produktivt arbeid, hvor økonomien i mye større grad styrer hvordan arbeidet utføres. Vi ser i dag for eksempel hvordan

praktisk talt all småindustri legges ned eller kjøpes opp av større bedrifter fordi disse kan driftes mer kostnadseffektivt.

Regler

At pengene ikke styrer hvordan aktiviteten utføres kan man se av at reglene, for eksempel i fotball, er de samme enten spillerne får betalt eller ikke. Når økonomiske hensyn tas i forming av regler så blir reglene forandret på alle nivå i spillet. «No matter how much is spent, paid, bet, or in other ways implicated in these performative activities, their respective forms remain constant» (s. 13). Disse reglene finnes, sier Schechner, fordi disse aktivitetene er noe *utenfor* dagliglivet, og for å beskytte dem mot «innflytelser» fra dagliglivet. Han begrunner dette med hans tanke om at performans er «the social counterparts to individual fantasy. Thus their social function is to stand apart from ordinary life, both idealizing it (in these activities people play by the rules) and criticizing it (why can't *all* life be a game?)» (s. 14).

Arenaer

Felles for performansformene er også det at de gjerne har spesielle arenaer som er satt av til deres formål. Kristne ritualer foregår i kirkerom, fotballkamper på en fotballbane, teaterforestillinger på teaterscener, og lek ofte på en lekeplass (men dog oftere hvor som helst eller). Ikke bare er dette faste plasser hvor ritualene, kampene og så videre, utspilles, men ofte står de tomme i lengre perioder mellom performansbegivenhetene. Dette stadfester videre, mener Schechner, performansens rolle som samfunnsfantasi og fjernet fra virkeligheten.

Performanstabellen

For å synliggjøre likheter og forskjeller mellom disse performansformene setter Schechner dem opp mot hverandre i en tabell (se figur 4.2), etter de nevnte attributter og noen andre punkter hvor de også har en viss grad av likhet.

	<i>Play</i>	<i>Games</i>	<i>Sports</i>	<i>Theater</i>	<i>Ritual</i>
Special ordering of time	Usually	Yes	Yes	Yes	Yes
Special value for objects	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Non-productive	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Rules	Inner	Frame	Frame	Frame	Outer
Special place	No	Often	Yes	Yes	Usually
Appeal to other	No	Often	Yes	Yes	Yes
Audience	Not necessarily	Not necessarily	Usually	Yes	Usually
Self-assertive	Yes	Not totally	Not totally	Not totally	No
Self-transcendent	No	Not totally	Not totally	Not totally	Yes
Completed	Not necessarily	Yes	Yes	Yes	Yes
Performed by group	Not necessarily	Usually	Usually	Yes	Usually
Symbolic reality	Often	No	No	Yes	Often
Scripted	Sometimes/No	No	No	Yes	Usually

Figur 4.2: Schechners performanstabell (Schechner, 2003, s. 16).

I tillegg til de fem nevnte kategoriene har han i tabellen tatt med hvor vidt performansformen *appellerer til andre*, har *publikum*, hvor vidt den aktiviteten kan kategoriseres som *selvhevdende* eller *selvtransendent*. Er begivenhetene *sluttete*? Framføres de av en *gruppe*? Innebærer den en *symbolsk virkelighet*, og er den *skriptet*? Noen av punktene er ganske selvforklarende mens andre ikke tar skade av en forklaring.

Av tabellen kan vi se at lek er den eneste formen som er totalt selvhevdende. I lek, mer enn i noen av de andre formene, er det en selv som er i fokus. Det er en selv som bestemmer reglene, og det er den som leker som for noe ut av det. Det skjer oftest i fellesskap, men det er seg selv man hevder. Motsetningen til denne typen aktivitet er ritualer som ofte er selvtransendente. Det er ikke en selv som er i sentrum, men man forsaker seg selv i søken etter, og tilbedelse av, noe annet, og kanskje større, enn seg selv.

En sluttet begivenhet har en definerbar begynnelse og slutt. Dette finner vi i de aller fleste performansen, men ikke alltid i lek, hvor man ofte fortsetter der hvor man slapp forrige gang man var sammen, og aldri definerer at denne spesielle leken er avsluttet, eller for så vidt når den startet.

Symbolisk realitet finner vi klarest i teatret, hvor man alltid opererer med en «som-om-virkelighet». Kulissene symboliserer et annet sted, og skuespillerne framstår som noen andre enn seg selv. Vi finner det også i lek, hvor det ikke er uvanlig med rollespill, enten det er i form av «mor, far og barn» eller «doktor og pasient».

Er performansen planlagt, eller i noen grad følger en plan, så kan den kalles skriptet. Et (manu)skript trenger ikke være en plan ned til minste detalj, men kan gi deltakerne veldig varierende grad av handlingsfrihet.

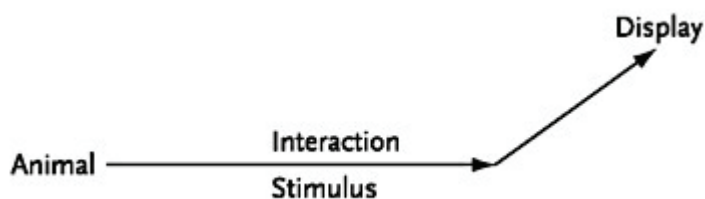
Denne performanstabellen kan være nyttig både for å synliggjøre hvordan performansformene relaterer til hverandre, men også for å studere spesifikke performanser. Jeg vil i kapittel 6 komme tilbake til denne tabellen i forbindelse med Eminems performans.

4.1.2 Ur-drama

Et annet interessant perspektiv på performans som Richard Schechner gir oss finner vi i hans sammenligning av teater og etologi (læren om dyrs oppførsel) (Schechner, 2003). Her presenterer Schechner sin teori om performans som eksternalisert fantasi og, etter E.T. Kirby, som ur-drama: «the process of transforming social conflict into aesthetics» (s. 266).

Blocked display

Sentralt i denne sammenligningen mellom dyr og menneskers oppførsel, er at han ser på dyrs oppførsel som analogt med menneskers oppførsel før sivilisasjonen. Dyr har en forutsigbar måte å reagere på stimuli og interaksjon: «The 'innate releasing mechanisms' of animals – hard-wired in their nervous systems – cause the display of a sequence of behavior that is predictable and in many cases invariable» (s. 263).

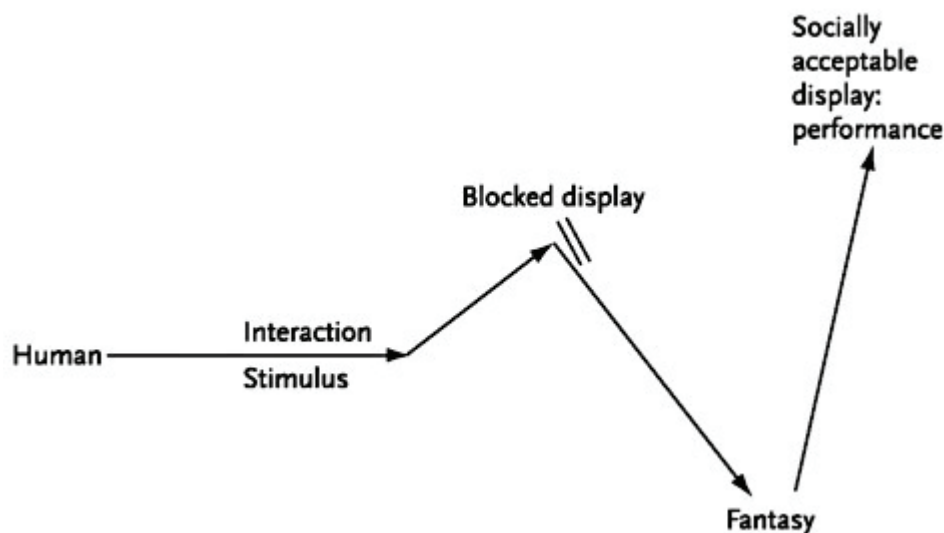


Figur 4.3: Interaksjon som fører til oppvisning hos dyr (Schechner, 2003, s. 264).

Når et dyr interagerer med et annet individ vil dette altså resultere i en form for oppvisning. Hos mennesker legger derimot sivilisasjonen lokk på mange av disse «naturlige» reaksjonene eller oppvisningene – oppvisningene blir sperret veien for. Dette kan føre til «redirection» eller «displacement» (s. 266). Ofte vil disse sperrede «oppvisningene» bli reflektert innover og resultere i fantasi, dog ikke nødvendigvis «a literal translation of the blocked display» (s. 264). Videre kan disse fantasiene igjen dukke opp som oppvisning:

«Ultimately, in some cases where an acceptable channel exists, or can be made, the fantasy plus its associated material from 'other channels' re-emerge as a display. This display, a performance, is a public way to show private stuff. In this way many performances have a restorative function analogous to the cathartic function for the spectator» (Schechner, 2003, s. 265)

Schechners figur (Figur 4.4) illustrerer hvordan dette skjer.



Figur 4.4: Menneskets «internaliserte oppvisninger» og «eksternaliserte fantasier» (Schechner, 2003, s. 265)

Redirection, displacement og sublimation

Schechners definisjon på *redirection* er når noe hindrer oss i å utføre instinktive handlinger som svar på en bestemt interaksjon og vi lar den blokkerte energien få utløp i en annen retning. Et eksempel på dette kan være hvis vi er sinte på noen som vi ikke tør konfrontere (for eksempel vår sjef), og i stedet lar sinnet gå ut over noen vi ikke er redde for (for eksempel en underordnet). Andre eksempel på slike «omdirigerte» handlinger kan ifølge Schechner være sounding (the dozens), ikke-vestlige rettssaker, og sex og vold i teater.

Dette sammenfaller med hva Freud i sine teorier om psykoanalyse kaller *displacement* – når utløp for seksual- og aggresjonsdriftene blir hindret og man finner utløp for disse i andre retninger (Atkinson, Atkinson, Smith, Bam, & Nolen-Hoeksema, 2000, s. 515). Freud forklarte at behovet for slike utløp kom av en stadig konflikt mellom menneskets instinkter og drifter, og sivilisasjonen med dens normer og regler (Nye, 1995, s. 10-12). Hvis resultatet av en slik *displacement* blir sosialt ønskelig oppførsel, kalte Freud det *sublimation*. Dette mente han var drivkraften bak sivilisasjonens framgang – at primitive, instinktive drifter blir omdirigert til konstruktive og produktive aktiviteter (Nye, 1995, s. 25).

4.2 «Presentation of self»

Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1971) ble første gang utgitt i 1959. Den var hans forsøk på en modell for hvordan man kan analysere «sosialt liv» ut fra et teatralt performansperspektiv.

I shall consider the way in which the individual in ordinary work situations presents himself and his activity to others, the ways in which he guides and controls the impression they form of him, and the kinds of things he may and may not do while sustaining his performance before them (Goffman, 1971, s. 9).

Goffman er her opptatt av hvordan vi i møte med andre «opptrer» for å gi det «inntrykk» som vi ønsker å gi. Han er ikke først og fremst opptatt av hvordan vi uttrykker oss («expression given»), men hvordan vi fører oss («expression given off») (s. 14). I dette ligger blant annet bruk av kulisser og rekvisitter, samt selvpresentasjon i form av utseende og manerer.

Jeg vil her presentere hans definisjon av begrepet *performance*, og noen andre perspektiver som kan være nyttige for oppgavens diskusjon.

4.2.1 Performanser og performeren

For Goffman kan performans lett overføres til det dagligdagse sosiale samkvem. I enhver situasjon hvor et menneske møter et annet, eller flere andre, vil han eller hun mer eller mindre ubevisst ønske å styre hvordan de andre ser på ham eller henne. Den eventuelle samtalen vil ikke kun være en ren utveksling av fakta, men ytringene vil være preget av hvordan de respektive deltakerne ønsker at de andre skal se på dem, de vil være preget av ytrereens bilde (realistisk eller ideelt) av seg selv. Ytringene blir performans idet at de blir fremføringer av disse bildene.

Til tross for at Goffmans performans har en bredere applikasjon enn Schechners, idet det også omfatter dagliglivet (som hos Schechner performans var motsatt til), har begrepet allikevel en snevrere definisjon. En *interaksjon* er hva Goffman bruker om «all the interaction which occurs throughout any one occasion when a given set of individuals are in one another's continuous presence» (s. 26). Dette kan sies å være ekvivalent til Schechners performance. En *performance*, for Goffman, er «all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants» (ibid.).

Front

Den delen av performansen som er noen lunde statisk, gjennom en performans eller på kryss av dem, kaller Goffman front. Fronten, for å si det litt banalt, er det man ser når man betrakter noe fra utsiden (fortrinnsvis forfra). Overført til sosial performans, kan man si at det er man legger merke til ved den man, eksempelvis, samtaler med, men også situasjonen rundt performansen.

«It will be convenient to label as 'front' that part of the individual's performance which regularly functions in a general and fixed fashion to define the situation for those who observe the performance [...] the expressive equipment of a standard kind intentionally or unwittingly employed by the individual during his performance» (s. 32).

Fronten kan videre deles inn i «setting» og «personlig front». Med *setting* mener Goffman de fysiske omgivelsene til performansen – kulisser og rekvisitter. De færreste performanser har setting som en del av seg. For at tilskuerne skal tolke settingen som relevant for performansen må performeren ha en åpenbar tilknytning til den. *Personlig front* er ens fremtoning («appearance») og fremtreden («manner»). Ens fremtoning kan, i dette tilfelle, være mer eller mindre meningsbærende trekk ved ens utseende, som tegn på klassetilhørighet, rang, velstand – alt som kan si noe om «hvem» man er. På den andre siden blir ens fremtreden hvordan man ter seg – tegn på hva slags humør man er i, viktighetsgrad av hva man sier og så videre. Den personlige fronten er i så måte en slags hjelp for de andre deltagerne i hvordan de skal te seg i situasjonen – hva slags «roller» de skal innta.

Idealisering

Videre tar Goffman opp hvordan vi synes å forsøke å framstille idealiserte bilder av oss selv. Altså av oss selv som vi gjerne skulle vært, eller kanskje av oss selv som vi tror de andre ville likt. «[W]hen the individual presents himself before others, his performance will tend to incorporate and exemplify the officially accredited values of society, more so, in fact, than does his behaviour as a whole» (s. 45). En slik performans, fortsetter Goffman, er en seremoni, en foryngelse og bekreftelse av samfunnets gjeldende moralske verdier. Det faktum at verdier varierer både på kryss av samfunn og i samfunnet gjør at man ofte må sjonglere med roller, selv i dagliglivet. Et klart eksempel kan være en ungdom som i hjemmet, med foreldrene sine, oppfører seg på en helt annen måte enn når han er med venner. Dette kaller Goffman *publikumssegregering*.

Performeren

Man kan ha veldig forskjellige forhold til sin rolle som performer. Noen er det bevisst, andre ikke. Dette skillet betegner Goffman som et skille mellom kyniske og troende performere (s. 28-29). Den *troende* performeren er ikke nødvendigvis sin rolle som performer bevisst i det hele tatt. Uansett så tror han i alle fall på det han framfører – at den sannhet han framfører er den «sanne sannhet». Den *kyniske* performeren, vet derimot nøyaktig hva han gjør, og ofte gjør han det for egen vinnings skyld. De fleste befinner seg et sted imellom disse motsetningene.

Individet, ifølge Goffman, kan kun kjennes (av andre) som karakter (det framførte individet) og performer (det framførende individet) (s. 244). Individet selv, performerens sanne jeg, kan aldri kjennes av andre enn en selv, fordi det nødvendigvis må filtreres gjennom ens performans. Eller som Robert Ezra Park sa det: «We come into the world as individuals, achieve character, and become persons» (sitert i *ibid.*, s. 30).

«Communication out of Character»

Hva er så «communication out of character» hvis ikke det er uttrykk for ens sanne jeg? Som eksempler på utenfor-karakter-kommunikasjon nevner Goffman situasjoner hvor man gjør tabber av en slik art at man ikke lenger klarer å holde maske; hvis alle tilstede spiller samme type rolle eller spiller på lag i rollespillet; gester i en performans som er ment for de andre spillerne, ikke publikum (s. 166-176). Man kan legge merke til at selv om man blir tvunget ut av karakter, som i det første eksemplet, så er det dog ikke slik at det er «ens sanne jeg» som kommer til uttrykk, men situasjonen gjør at både en selv og publikum blir smertelig gjort oppmerksom på det faktum at det spilles roller. Når man kommuniserer med sine lagfeller er det karakteristiske også at man har en felles forståelse av at man driver et rollespill, heller enn at man «deler fra sitt indre». Performans er da, for å oppsummere, for Goffman, ikke nødvendigvis noe som skjer på en scene, men i enhver sosial situasjon, enhver situasjon hvor man møter andre mennesker.

4.3 Performance i populærmusikk

Som vi ser av Schechner og Goffman, så er performans et konsept som er blitt diskutert i lengre tid, både innen etologi og teater (Schechner), og sosiologi og samfunnspsykologi (Goffman). Studiet av performans innen musikk har kanskje først og fremst vært fokusert på den musikalske framføring, men

jeg er ikke den første som tar i bruk en teatral tilnærming til performans innen populærmusikk. Det er noen av disse jeg her vil presentere.

4.3.1 Auslander og performans i glamrock

I motsetning til Schechners og Goffmans behandling av performans, er Philip Auslanders vinkling ganske nært knyttet opp mot temaet for denne oppgaven, i det at den er sentrert rundt performans i populærmusikk. I *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular Music* (Auslander, 2006) tar han i bruk performansanalyse for å se på populærmusikk, nærmere bestemt glamrock: «The approach I have taken here in an effort to sketch what performance studies might have to bring to the table in discussing musical performances is to apply the concept of performance analysis to popular music» (Auslander, 2006). Auslander forsøker her å vise hvordan man kan studere populærmusikkartisters performans. Han trekker veksler på sin bakgrunn innen teatervitenskapen og belyser sider ved populærmusikken som musikkvitere ikke har brukt så mye tid på.

Sentralt for Auslanders analyse er konseptet *persona*²⁰. «Following Simon Frith, I see the performer in popular music as defined by three layers: the real person (the performer as human being), the performance persona (the performer's self-representation), and the character (a figure portrayed in a song text)» (s. 4). Dette synliggjøres ved hans analyse av David Bowie. David Bowie var *performanspersonaen* til mennesket David Jones, som gjennom sine tidlige liveopptredener utviklet en mer eller mindre statisk, eller konsistent, *karakter* som han gav navnet Ziggy Stardust. Også i tråd med Frith, sammenligner Auslander populærmusikkperformeren med filmskuespilleren, og kaller Bowies framføring skuespill mer enn sang. Noe som også stemmer overens med hvordan Bowie selv så på det: «I feel like an actor when I'm on stage, rather than a rock artist» (sitert i Auslander, 2006, s. 109). Ziggy var ikke den eneste karakteren Bowie presenterte, selv om han lenge var den mest konsistente. «Bowie sang in many voices and from many subject positions without identifying with any of them» (Auslander, 2006, s. 106). Det var dog ikke alle som gjenkjente Ziggy Stardust som en karakter, noe som var tydelig da Bowie kunngjorde sine planer om å droppe karakteren. «[Because] they perceived Ziggy Stardust as equivalent to Bowie, what they heard was his announcing an intention never to perform again» (s. 114).

²⁰ Persona som sosial fasade eller ens offentlige selvpresentasjon (jf. Goffman). Jeg vil videre i oppgaven bruke persona på norsk i denne betydning.

Gjennom Ziggy Stardust spilte Bowie ut en «queer [identity] to provoke and rebel against the status quo in a way that roughly parallels earlier rockers' use of black music and identities» (s. 227). Dette, i følge Auslander, var glamrockens prosjekt – å skape frihet til spill og lek med identitet.

4.3.2 Simon Frith – Performans og stemmen i populærmusikk

Stemmen som person og karakter

Simon Frith, i sin betraktning av stemmen (the voice) i musikken, mener den må tilnærmes under fire kategorier: «as a *musical instrument*; as a *body*; as a *person*; and as a *character*» (Frith, 1996, s. 187). Jeg vil her presentere noen av hans tanker rundt de to siste; stemmen som person og karakter. Stemmen, sier Frith, tas ofte for å *være* personen. Når man etterligner stemmen til noen «blir man» denne personen. Stemmen er også en veldig viktig måte vi kjenner igjen mennesker på. «The voice [...] may or may not be a key to someone's identity, but it is certainly a key to the ways in which we change identities, pretend to be something we're not, deceive people, lie» (s. 197). Ved hjelp av stemmen kan vi altså regulere hvordan vi blir oppfattet. I forskjellige sjangre, også innen populærmusikk, finnes forskjellige konvensjoner for hva som leses som, for eksempel, oppriktige uttrykk. Dette foreslår at hvordan vi hører stemmen i musikk kommer an på hvordan vi hører musikken. «Second, one of pop's pleasures has always been singers taking on other people's voices, and I don't refer here simply to parody or pastiche but also to [...] caricature, the taking on of another voice not as homage or mockery or pretense, but in order to draw attention to its specific characteristics» (s. 198).

Stemmen som karakter, og sangerens bruk av slike karakterer, er et komplekst tema:

«There is, first of all, the character presented as the protagonist of the song, its singer and narrator, the implied person controlling the plot, with an attitude and tone of voice; but there may also be a 'quoted' character, the person whom the song is about (and singers, like lecturers, have their own mannered ways of indicating quote marks). On top of this there is the character of the singer as star, what we know about them, or are led to believe about them through their packaging and publicity, and then, further, an understanding of the singer as a person, what we like to imagine they are really like, what is revealed, *in the end*, by their voice» (Frith, 1996, s. 198-199).

Stemmen som karakter dreier seg altså om sangerens fremføring av karakterer i sangen, enten det er fortelleren *i* sangen, eller den som blir fortalt om. I tillegg trekker Frith fram sangerens performanspersona, som en stemme som også leses av musikken. Sangeren har redskaper (i stemmen) til å skille mellom disse karakterene, men det er vel også selvsagt at det her fort kan oppstå misforståelser, eller

feillesinger. Her finner vi også spor av sangeren, eller popartistens tredeling, i person, persona og karakter; men som Frith antyder, er ikke dette nødvendigvis en uproblematisk inndeling.

Performance

Performans, for Frith, handler om mening. Det er en sosial eller kommunikativ prosess (Frith, 1996, s. 205), og krever et publikum. Og det er en form for retorikk som vektlegger kropp framfor andre kommunikasjonsformer. Performans, i kunsten (inkludert musikk), handler også om å gjøre artisten til objekt («as the medium of the art») og subjekt («as the site of the narrative») (ibid.). Ut ifra en slik definisjon av performans kan vi fort konkludere med at ikke alle artister legger vekt på dette, eller faller inn under den. Som eksempel på en performativ popartist nevner Frith Madonna, «[who] is the most self-consciously 'arty' of pop performers, but by no means pop's only performance artist» (ibid.). Som eksempler på artister som ikke vektlegger en slik definisjon av performans kunne vi trukket fram artister fra sjangre som vektlegger autentisitet på en slik måte at man helst skal skrive og fremføre musikken for seg selv (i motsetning til for penger). Dette gjenspeiler seg gjerne, på scenen, i at artistene virker innesluttede og ikke kommuniserer nevneverdig med publikum (i det minste under sangen). I slike sjangre er nettopp dette tegn på autentisitet.

Frith trekker også fram det han kaller «a double enactment», det fenomen at sangeren ikke bare spiller ut rollen eller karakteren i sangen, men at de samtidig spiller deres rolle som performanspersona eller stjernepersonlighet (eller image). «[The] pop star's art is to keep both acts in play at once» (s. 212).

4.3.3 Performans i rap

Quinn (2005) tar for seg performans i rap, og da spesielt gangstarap. Hun peker blant annet på at gangstarappen står i en lang lokal tradisjon ved at karakterene de spiller ut i musikken er organisert rundt de folkloristiske erketyperne *the badman* (gangsta) og *the trickster* (pimp).

Disse erketyperne kan spores tilbake til karakterer i de tidligere nevnte episke diktene *toasts*. Quinn trekker blant annet fram toast-heltene «Stackolee» og «Dolemite», som eksempler på folkloristiske *badmen* og «The Signifying Monkey» som eksempel på *the trickster*. De to første var fysisk sterke, voldelige og uredde; den siste var smart og verbalt begavet. I gangstarap ble disse figurene modernisert og utbrodert:

«[The] *badman* in gangsta rap [...] is characterized by stylishly violent, emotionally inarticulate, politically insurgent, and socially alienated personas (the crazy nigga, insurrectionary badman,

nihilistic bitch, 40-drinking baller, and so on). By contrast, gangsta's *pimp/trickster* [...] serves to represent the more socially mobile and verbally dexterous hustler (the golden-tongued mack, money-hungry hoe, flashy drug dealer, and also, as we have already seen, the publicity image of many gangsta artists/entrepreneurs themselves)» (Quinn, 2005, s. 93).

Grensene mellom disse blir, nødvendigvis, ikke like klare i gangstarap, da verbale ferdighet behøves for å framstille dem begge og man, i motsetning til i toasts, tar på seg rollene heller enn å fortelle om dem.

Quinn bemerker også at det i gangstarap nesten alltid synes å være en dobbel performans: «the action of the (usually first-person) character within the narrative, and the rhetorical action of rapping itself. That is, the performance *in* the text and the performance *of* the text» (s. 125).

Videre beskriver også Quinn hvordan det i gangstarap synes å være spesielt vanlig at det skjer et sammenfall av karakter og stjernepersonlighet – at disse to blir sveiset sammen og blir forstått (og presentert) som en person – og de utfordringer dette medførte for rapperne:

More and more 'individual biographies' (part fact, part fiction) dominated popular perceptions of artists like Snoop, as they became national figures of fear and adulation. Two competing dynamics propelled these larger-than-life publicity images. First, as the music became increasingly commercial and accessible, artists came to rely more heavily on notorious publicity to legitimize their 'dangerous' product. Hence their star images hardened. At the same time, however, as key artist/entrepreneurs grew older and wiser, and with the mounting legal troubles and growing hostility from their own community, artists also strove to rehabilitate their images (Quinn, 2005, s. 153).

4.4 Performansteori – en oppsummering

Som vi nå har sett finnes det mange interessante innfallsvinkler til konseptet performans. Schechner er opptatt av performans blant annet som menneskets og samfunnets virkemiddel for å takle eller bearbeide virkeligheten utenfor virkeligheten. Han definerer derfor performans som noe utenfor virkeligheten. Goffman er opptatt av performans i «virkeligheten», eller i menneskers daglige omgang med andre mennesker. Auslander og Frith er opptatt av performans i populærmusikken, og de kompliserte konstellasjonene performans i populærmusikk resulterer i. Quinn forteller oss om hvilke former performans tradisjonelt har tatt i gangstarap, som vi har sett Eminem slekter på. Alle disse innfallsvinklene vil være nyttige for vår diskusjon rundt Eminems imagekonstruksjoner.

5 Imagekonstruksjoner

Innledende betraktninger

Da denne oppgavens formål er å studere Eminems imagekonstruksjoner er det nærliggende å spørre seg hvordan dette skal gjøres. Det er, så vidt meg bekjent, ikke et veldig definert område, og det finnes derfor ikke mange ferdige og gode analyseverktøy. Jeg har derfor prøvd å trekke veksler på arbeidene til forfattere som har behandlet dette og lignende temaer, på en best mulig måte. Ens *image* er å ligne med et reklameskilt – man prøver å fortelle menneskene rundt seg hva slags menneske man er ved å bruke synlige tegn som identifiserer en med bestemte mennesketyper. Man kan da sette likhetstegn mellom image og Goffmans personlige *front* (Goffman, 1971, s. 32). Dette kan vi si er en snever definisjon av image. Vi har sett at Simon Frith setter likhetstegn mellom image og hva han kaller stjernepersonlighet. Dette foreslår en videre definisjon av image, som ikke bare omfatter statiske tegn, men også handling, både fysisk og i ord. Det er en slik definisjon jeg jobber ut ifra når jeg i denne lesningen og den etterfølgende diskusjonen behandler Eminems imagekonstruksjoner. Image kan, etter en slik definisjon, sies å være det samme som, eller resultatet av, performans.

Performans, ifølge Schechner, er det av teaterets elementer som er vanskeligst å definere. Det omfavner alle de andre elementene i teatret (se figur 4.1), og det er vanskelig å definere grensene mellom performans og teater på den ene siden, og performans og virkeligheten på den andre. Performans, etter Schechners definisjon, omfavner alt som skjer på performansarenaen fra den første tilskuer kommer, til den siste har gått.

Hva er så Eminems performans? Eminems performans må, etter en slik definisjon omfatte alt det Eminem gjør og sier mens det er andre mennesker til stede. Dette omfatter konsert- og andre liveopptredener, intervjuer, sanger, album, musikkvideoer – enhver ytring og enhver handling. Det sier seg selv at dette er alt for mye for denne oppgaven å ta tak i. Jeg har derfor valgt å ta for meg: noen sanger, som jeg føler representerer forskjellige sider av artisten Eminem, og deres videoer; hans visuelle og audielle kjennetegn; og noen av hans ytringer.

Jeg vil også presisere at dette er én lesning av mange mulige. Min lesning er basert på et utvalg av de performansene jeg har hatt tilgjengelig. Noen andre ville kanskje forstått Eminem annerledes fordi de har hatt andre performansers tilgjengelig.

Jeg har, som tidligere nevnt, valgt å dele hans imagekonstruksjon inn i 3 deler – Eminem, Slim Shady og Marshall Mathers. Dette gjør jeg fordi jeg opplever at en lesning av hans image (eller ytringer) som uttrykk for én person (eller personlighet) fører til mange selvmotsigelser og konflikt. Det er dog ikke uproblematisk å foreta en slik inndeling som jeg her er i ferd med å gjøre – noe jeg også kommer til å diskutere grundigere senere i oppgaven – fordi det slett ikke alltid er klart hvem det er som uttrykker seg – Eminem, Marshall Mathers eller Slim Shady.

Eminem, er hans performanspersona. Det er hvordan han ønsker å framstå som artist og menneske. Slim Shady er den mest gjennomarbeidede karakteren i Eminems musikk, og er den karakteren som oftest kommer til orde. Marshall Mathers er personen bak personaen Eminem og karakteren Slim Shady, men han er også en karakter som blir presentert i musikken hans. Dette sier jeg ikke bare som en forlengelse av Goffmans teorier om selvpresentasjon, men fordi, som vi skal se, Eminem, eller Marshall, tilsynelatende bruker karakteren Marshall Mathers bevisst, som en strategi. Dette kommer jeg tilbake til litt senere. Det disse karakterene også har felles – og som gjør dem forskjellige fra alle hans andre karakterer – er Marshall Mathers biografi.

I motsetning til Auslander og Frith legger jeg også vekt på musikken som en del av Eminems performans. Musikken kan i varierende grad medvirke til performansen av image. Min lesning reflekterer også dette, i at musikken blir presentert der det føles relevant for den gjeldende performansen. I den forbindelse har jeg i denne oppgaven valgt å framstille musikken i form av notasjon. Dette har ikke vært vanlig i studier av rapmusikk, men på grunn av denne musikkens natur – i at den er oppbygd av enkle musikalske elementer som lett lar seg notere, i motsetning til «samples» og «scratching» og så videre – lar dette seg lett gjøre, og er derfor et nyttig hjelpemiddel for å vise leseren hvordan musikken er bygd opp.

5.1 Eminem – «The Way I Am»

Jeg har valgt å strukturere analysen av «performanspersonaen» Eminem slik at jeg først vil ta for meg imaget hans – jeg vil se på hvordan han generelt framstiller seg, både visuelt, vokalt, tekstuel (eller verbalt), og musikalsk, og gjennom ytringer (musikalsk og ekstramusikalsk). Jeg vil så gå inn i en lesning av sangen «The Way I Am» fra Eminems *The Marshall Mathers LP* (Eminem, 2000b). Denne lesningen er ment å være et eksempel på hvordan performans av image kommer fram i musikken. Jeg har valgt akkurat denne sangen fordi den ofte regnes for å være et av de reneste uttrykkene for Eminem

som artist, samt at den av flere regnes for å være et av hans beste musikalske øyeblikk: «If ‘Stan’ isn’t Eminem’s greatest ever moment, that may be because ‘The Way I Am’ is» (Stubbs, 2003, s. 109).

5.1.1 «Personlig front»

Jeg vil her begynne med å gi en lesning av det vi, i tråd med Goffman, kan kalle Eminems personlige front. Den personlige fronten består som vi husker av slike ting som klesstil, og andre tegn på sosial tilhørighet og mobilitet; kjønn, alder og rase; størrelse og utseende; holdning; talemønster og bevegelsesmønster; og så videre (se kapittel 4.2.1). Denne presentasjonen har jeg valgt å dele inn i avsnitt om visuelle, vokale og verbale kjennetegn, og musikalsk særpreget.



Figur 5.1: Eminem, fra <http://www.eminem.net/pictures/press/044.jpg>.

Visuelle kjennetegn

Eminem er ikke noen veldig stor mann. Han er forholdsvis kortvokst og slank, men han er dog ganske veltrent. Han går vanligvis kledd i typiske hip-hop-klær: vide løstsittende bukser, store t-skjorter, eventuelt en jakke utenpå, og et skjerf knytt rundt hodet under en caps (se figur 5.1). Han har ringer i ørene og ofte et langt kjede med en medaljong i; og et enkelt armbånd i edelmetall, men ikke noe overdrevent, som det ofte har vært i gangstarap, og beslektede rapsjangre. Med måten han kler seg, forteller han at han assosierer seg med hip-hop-kulturen, men samtidig at han tar avstand til den overdrevne framvisningen av rikdom og status som ofte assosieres med gangstarap og dens etterfølgere. Det er også interessant å legge merke til hvordan Eminem aldri smiler på bilder (hvis han vet at de blir tatt), bortsett fra hvis han er i en eller annen karakter. Dette gjør at det føles som en bevisst handling og strategi – at han vil bli sett på som en seriøs mann.

Han har noen tatoveringer på kroppen. Disse inkluderer blant annet et bilde av hans datter Hailey med underskriften «Bonnie & Clyde», som refererer til låten «'97 Bonnie & Clyde» på *The Slim Shady LP*; en annen til minne om sin onkel Ronnie med underskriften «Ronnie R.I.P.»; rundt navlen har han et bilde av en gravstein med Kims navn på, med underskriften «Rot In Pieces»; han har en «D» på høyre arm og «12» på venstre som til sammen utgjør «D12» – navnet på rapgruppen han både er del av og produserer; hans datters navn «Hailey Jade» finnes på høyre underarm; venstre underarm har tatoveringen «Proof», som er til minne om hans avdøde venn og tidligere D12-medlem; og under høyre håndledd har han tatovert «Slit Me» med en pil til hovedpulsåren.

Grunnen til at disse tatoveringene er interessante for denne oppgaven er at Eminem tydelig bruker de som elementer i sin performans og imagekonstruksjon. Han viser dem ofte fram både for pressefotografer og på promosjonsfotografier. Videre kan det virke som de for Eminem har samme funksjon som noen av sangene hans synes å ha – psykologisk forsvarsmekanisme (displacement), kringkaste assosiasjon, og kringkaste affeksjon. Han synes å kanalisere negativ energi inn i tatoveringer («Rot In Pieces», «Slit Me», «Proof» og «Ronnie R.I.P.»); fortelle verden hvem han er glad i (Hailey, Ronnie og Proof); og kringkaste hvem han assosierer seg med (D12).

Vokale kjennetegn

Primært framstår Eminem, vokalt, som hvit. Dette bygger selvsagt på kulturelle stereotyper om den afroamerikanske (svarte) stemme som preget av en åpen og dyp klang (soulsangeren), og den europeiske, eller euroamerikanske (hvite), som lysere, og mer lukket eller nasal (countrysangeren). Jeg påstår ikke her at det er slik i virkeligheten, noe som i beste fall ville vært problematisk, men det er ingen tvil om at det finnes slike stereotyper. Og det virker også som om Eminem benytter disse. Dette kan vi for eksempel se i tilfeller hvor Eminem etterligner euroamerikanske journalister (for eksempel i «The Real Slim Shady» fra *The Marshall Mathers LP*), og afroamerikanske rappere (for eksempel i «Bitch Please II», også fra *The Marshall Mathers LP*, hvor Eminem karikerer Snoop Dogg). Eminems stemme (den klang han benytter når han vanligvis rapper) er lys og nasal – noe som på grunn av disse stereotypene klart plasserer ham som en hvit mann.

Verbale kjennetegn

Hvis Eminems stemmebruk plasserer ham som hvit, plasserer hans verbale uttrykk ham desto mer som svart. Eminem opererer under det vi husker sosiolingvistene kaller «black english». Dette innebærer blant annet at han i stor grad benytter den retoriske overtropen *signifying* (se kapittel 2.3.1). Dette får nødvendigvis konsekvenser for hvordan han må leses. Vi har for eksempel sett hvordan svart og hvit selvskryt (boasting) forstås på forskjellige måter – svart boasting trenger ofte ikke være basert på sannhet og det forventes ikke at man skal bevise det, fordi det er den retoriske handlingen, boasting, som bedømmes, etter hvor effektiv dens performativitet er.

Eminems tematikk er veldig diskursiv. Nesten alle Eminems «musikalske ytringer» er svar²¹, eller kommentarer, på ekstramusikalske forhold, eller inngår i intertekstuelle dialoger. Dette er vanlig i

²¹ Bakhtin (1986, s. 91) forklarer hvordan alle ytringer må forholde seg til andre ytringer som kom før dem. Jeg mener her en mer direkte, eller bevisst, form for kommentar og dialog.

all musikk, men har vist seg å være spesielt viktig i rapmusikk, hvor det til tider kan være vanskelig å skjønne hva rapperen snakker om hvis man ikke har inngående kjennskap til de ekstramusikalske forholdene som låtene og artistene står i.

Spesielt framtreddende i Eminems musikk, er Eminems forhold til kritikken av ham, hans selvkritikk, og hans bruk av selvbiografiske referanser. Eminem har alltid kritisert hans kritikere – selv før han ble kritisert – og vedgår at det er drivstoffet hans, at det er det som holder ham gående. «If people stop writing about me tomorrow I might not have shit to write about. If there's not drama and negativity in my life, and all that shit, my songs would be really wack. They'd just be boring» (Bozza, 2003, s. 85). Han har også alltid vært den første som kritiserte ham – han er sin egen verste kritiker. Dette viser seg blant annet gjennom de tallrike referansene til hans egne tabber og feilskjær i tekstene hans. Dette synes å være en form for selvforsvar – hvis han angriper seg selv, så har andre ingenting å ta ham på.

Musikken hans er full av referanser til hans biografi, med spesiell vekt på hans negative opplevelser. Ofte er disse biografiske elementene sidestilt med fantasi på en slik måte at man virkelig må holde tunga rett i munnen hvis man skal se forskjell. Ellers er det lett å avskrive alt som fantasi eller ta alt som sannhet. Begge disse feiltagelsene kan få store konsekvenser for forståelsen av ham.

Et annet aspekt ved Eminems musikk er hans spill med karakterer. Dette varierer fra karakterer som er såpass utarbeidet at de fortjener å få album oppkalt etter seg (Slim Shady), til ikke navngitte typer som siteres i karakter (for eksempel «hvit journalist» eller «kritiker»). Som tidligere nevnt, er det flere karakterer som dukker opp flere ganger i Eminems musikk. Noen av de vanligste er Eric Cartman og Mr. Mackey fra animasjonsserien «South Park», den homofile overgriperen Ken Kaniff, og Eminems mor Debbie. Mange sitater er dog anonyme og må forstås ut fra settingen.

Musikalsk Særpreg

Eminems musikk er basert på G-Funk, via Dr. Dres innflytelse. G-Funk er forskjellig fra mye annen rapmusikk ved at den ikke baserer seg på DJ-ens platesnurring eller dens moderne ekvivalent *samples*. I stedet brukes musikere til å spille inn instrumentspor som mikses sammen av produsenten, i dette tilfelle Dr. Dre og senere også Eminem (og andre). Dette medfører et mye renere lydbilde, i det man slipper at man har et sample i bunn som kanskje inneholder mye unødvendig støy (i form av andre instrumenter og lyder som originalinnspillingen inneholder), i tillegg til sine egne lydspor som kamuflerer og konkurrerer med samplet.

Dr. Dre er videre også kjent for å lage minimalistiske og funky beats. Et eksempel på dette får vi se litt senere i lesningen av «Kill You» (se kapittel 5.2.1), hvor beatet er bygd opp av en veldig sparsommelig

komponert trommefigur, med tilsvarende enkle bass- og elpianofigurer (se figur 5.2.1 – 5.2.4). Eminem, som praktisk talt har gått i skole hos Dr. Dre, har tatt opp denne tradisjonen og viderefører G-Funken i sin egen produksjon.

5.1.2 Ytringer

De fleste av Eminems ytringer utenfor musikken, i form av intervjuer og andre uttalelser, har dreid seg om kritikken av ham og svar på spørsmål rundt musikken hans. Og Eminem har stort sett vært veldig åpen på at musikk og virkelighet er forskjellige ting. Etter kritikken han fikk for låten «Guilty Conscience» uttalte Eminem

He's a fucking asshole. Fucker. He took everything I said so fucking literally it disgusts me. He should be able to tell when I'm serious and when I'm not—it's not fucking rocket science. He didn't even realize that 'Guilty Conscience' was a concept song. It's about the way people are in the fucking world and how evil always seems to outweigh good, whether it's in your conscience or in the world and in America especially. In the song, we're talking about the devil half of you and the angel half of you. Nine times out of ten, the devil's gonna win (sitert i Bozza, 2003, s. 92-93).

Dette var Eminems reaksjon på *Billboard*-redaktør Timothy Whites kritikk av Eminems mye omdiskuterte konseptsang. White hadde tydeligvis lest sangen veldig bokstavelig, og mente at Eminem «[made] money off the world's misery» (White sitert i Bozza, 2003, s. 92). Eminem selv mente at musikken er selvforklarende og at nøkkelen til å forstå musikken ligger i musikken:

If you listen to the songs and don't take the words out of context it'll tell you why I'm saying this or why I'm saying that. I might say it in the song later on, but you'll hear it. If you don't listen to the whole song, it's like watching the middle of a movie and turning it off and then talking about it. Just listen to the fucking songs. If you listen to them, they will tell you. The album's like a fucking instruction manual—and sometimes interviews are like somebody trying to put something together but they don't know how. Read the instructions! Why are you making me sit here and tell you? (Bozza, 2003, s. 114-115).

Hovedarenaen for Eminems svar på kritikk og angrep er dog musikken, og der er han ikke like tydelig. I samme øyeblikk som han kritiserer kritikken kan han gi kritikerne ny ammunisjon for kritikk. I stedet for å nekte for homofobi, kler han på seg homofobi som et sarkastisk svar på kritikken: «My words are like a dagger with a jagged edge that'll stab you in the head whether you're a fag or lez, or the homosex, hermaph, or a trans-a-vest. Pants or dress—hate fags? The answer's «yes». Homophobic? Nah, you're

just heterophobic – starin’ at my jeans, watchin’ my genitals bulgin’» («Criminal» fra *The Marshall Mathers LP*). Dette blir tydeligere hvis vi ser det i sammenheng med sangens snakkede intro: «[...] A lot of people think that ... what I say on records, or what I talk about on a record, that I actually do in real life [...] Well, shit ... if you believe that, then I’ll kill you. You know why? Cause I’m a CRIMINAL!». Sarkasmen ligger altså i at han spiller på konsekvensene av kritikernes antagelser om at han mener det han sier i sangene sine. Han oppnår å kritisere kritikerne, men samtidig gir han kritikere som ikke er interessert i å forstå ham muligheter til å «bevise» hans homofobi gjennom direkte sitat: «Hate fags? The answer’s yes». Dette kan ses i sammenheng med hva Quinn sier om gangstarappere og den «konkurrerende dynamikk» mellom å presentere seg som sin gangstapersona og som ansvarfulle artister (se kapittel 4.3.3). Hadde Eminem gjort det for enkelt for kritikerne å forstå ham hadde han både mistet sin appell for fans som ikke vil at ens idol skal være allemannseie, og sin egen inspirasjon.

Noen kritikere har beskrevet Eminem som en «sjokkrapper». Dette er ikke så upresist, for det er mye av hans appell. Dette sier han også selv: «Shit, half the shit I say, I just make it up to make you mad, so kiss my white naked ass» («Criminal»).

5.1.3 «The Way I Am»

*This is the song I wrote right before ‘The Real Slim Shady’
I was about to explode, like
‘YO!!! WHY IS EVERYBODY STRESSING ME!!!’
I was getting sued by my mother.
My father was coming out of the woodwork
trying to make amends and all kinds of shit.²²*

Jeg vil nå gi en lesning av sangen «The Way I Am» fra *The Marshall Mathers LP* for å gi et eksempel på hvordan Eminems imagekonstruksjon skinner gjennom i musikken, og hvordan musikken også blir del av konstruksjonen. «The Way I Am» er en spesiell sang. Ulikt veldig mange andre av Eminems sanger er den gjennomført monotematisk (tekstlig, ikke musikalsk), og med ett eneste unntak er det kun Eminem som kommer til orde i sangen. Dette, for meg, synes å foreslå at sangen i noen grad må forstås som et mer eller mindre oppriktig uttrykk for Eminems meninger. Den videre lesningen vil bekrefte eller avkrefte en slik forståelse.

Denne sangen ble skrevet som et svar på presset fra plateselskapet om å skrive en ny hit på linje med «My Name Is». Plata var egentlig ferdig, men de savnet en single som hadde potensial til å

²² Eminem om «The Way I Am» i Eminem (2000a, s. 89).

matche hans tidligere hits, «so I gave 'em 'The Way I Am,' which was the complete opposite of what they requested. I was kinda rebelling against the label by letting them know they couldn't force me to do something that I didn't want to do» (Eminem, 2000a). Sangen handler om alt presset han opplevde på tiden han skrev den; ikke bare fra plateselskapet, men også fra familie, fans og, ikke minst, media. Kort sagt handler den om Eminems stress.

Eminems «rasende-resignerte» manifest

«The Way I Am» er en av de første sangene hvor Eminem er ansvarlig for hele produksjonen – fra trommebeat og pianotema til miksing. Hele sangen er preget av en slags rytmisk uro, idet man har en konstant dragkamp mellom rytmisk synkoperte og straighte elementer. På den ene side har vi *trommefiguren* som aldri betoner eneren i takten, da enerslaget er forskjøvet til åttendedelen før eneren (se figur 5.1.5). På lag med trommefiguren spiller også *pianofiguren* (se figur 5.1.1), som med sine arpeggierte treklanger betoner åttendedelene før både slag en og tre i takten, mens de aldri spiller på slag en og tre. På den andre side har vi *bassen* (se figur 5.1.4), som gjennom hele sangen kun betoner taktslag, bjellen eller *klokken* (se figur 5.1.2 og 5.1.3), som betoner opptakt til og første slag i hver nye «runde», pluss at den, og en *synth* med gitarlignende lyd, spiller unisont (i oktaver) med bassen på refrengene. Harmonikken bidrar også til en mørk og, sammen med den kirkeaktige klokken, nesten sakral stemning, som synes å forsterke Eminems mørke sinnsstemning.



Figur 5.1.1: «The Way I Am» – Pianofigur.



Figur 5.1.2: «The Way I Am» – Bjellefigur I.



Figur 5.1.3: «The Way I Am» – Bjellefigur II.



Figur 5.1.4: «The Way I Am» – Bassfigur.



Figur 5.1.5: «The Way I Am» – Trommefigur.

Eminems rapping er gjennom sangen preget av sinne. Han rapper med høyt volum – stemmen er hele tiden på kanten til å vrenses – og konsonantene formelig spyttes. Måten han lar intensiteten og volumet gradvis øke utover i setningene gir assosiasjoner til hvordan sinnet kan ta over og man selv gradvis mister kontroll – noe som igjen konnoterer innestengt sinne. Gjennom den rytmiske utførelsen av rappen på versene er han også med på å bygge opp under spenningen som musikken legger opp til, gjennom at han aldri lar seg selv lande – han holder intensiteten oppe, rapper aldri på slag en og tre i takten, og puster nær sagt aldri. Dette gjør at spenningen bygger seg større og større helt til han endelig lander. Oppbyggingen av teksten, i en slags rasende bevissthetsstrøm, er også med på å bygge opp under denne ustabile sinnstilstanden (på randen av sammenbrudd) som Eminem synes å beskrive.

I sit back with this pack of Zig Zags and this bag
of this weed it gives me the shit needed to be
the most meanest MC on this – on this Earth
And since birth I've been cursed with this curse to just curse
And just blurt this berserk and bizarre shit that works
And it sells and it helps in itself to relieve
all this tension dispensing these sentences
Gettin' this stress that's been eatin' me recently off of this chest
and I rest again peacefully (peacefully)..

Rappen framføres her strengt rytmisk i versetfoten anapest (samme rytme som piano: – – — – – — se figur 5.1.1), og det er den lange stavelsen – som faller på åttendedelene før slag en og tre – som betones, sammenfallende med piano og trommer. Dette er også de stavelsene Eminem bygger rimene på. Eksempelvis har vi her i starten rimene «back – pack – Zags – bag» og «weed (it) – me –

need(ed) – be». Rimene er med på å betone og understreke betoningen av disse forskjøvnede taktslagene.

I denne første delen av sangen etablerer Eminem, både musikalsk og tekstlig, det stresse som plager ham, og at hans rolle som «the meanest MC on this earth» både er grunnen til presset og en hjelp for ham til å få utløp for det. Man kan også ut av dette lese at det kanskje ikke var på denne måten han selv hadde trodd han skulle slå igjennom («this berserk and bizarre shit that works»). Spenningen bygger seg gradvis opp gjennom hele denne delen, og den utløses i det han har fått stresset av brystet: «and I rest again peacefully».

but at least have the decency in you
to leave me alone, when you freaks see me out
in the streets when I'm eatin' or feedin' my daughter
to not come and speak to me (speak to me)..
I don't know you and no,
I don't owe you a motherfuckin' thing
I'm not Mr. 'N Sync, I'm not what your friends think
I'm not Mr. Friendly, I can be a prick
if you tempt me my tank is on empty (is on empty)..
No patience is in me and if you offend me
I'm liftin' you 10 feet – in the air
I don't care who is there and who saw me destroy you
Go call you a lawyer, file you a lawsuit
I'll smile in the courtroom and buy you a wardrobe
I'm tired of all you (of all you)..
I don't mean to be mean but that's all I can be is just me

Det tar dog ikke mange sekundene før han er oppe på samme frustrasjonsnivå igjen. Frustrasjonsmomentet denne gangen er fans som ikke har anstendighet nok til å la ham være i fred. Eminem gir tydelig uttrykk for sin misnøye med å være en offentlig person (noe som synes å være et ganske gjennomgående tema for ham), og å måtte gi avkall på seg selv for å gi alle andre hva de vil ha av ham. Han advarer mot å fornærme ham, for han er ikke redd for konsekvensene – han har blitt vant til rettssaler (og rettssaker) allerede, da blant annet hans mor saksøkte ham for 10 millioner dollar på grunn av hans hentydninger til hennes dopbruk på «My Name Is».

Så kommer refrenget som et stort «whatever» til medias omtale og analyser av ham. Han markerer at han ikke lenger gidder å bry seg om hva media mener, på samme tid som han kapitulerer, gir opp å prøve å forklare seg. Samtidig må det vel leses som en kritikk av medias lesning av ham – «hvis dere sier at jeg er slik så må vel det være sant da...».

And I am, whatever you say I am
If I wasn't, then why would I say I am?
In the paper, the news everyday I am
Radio won't even play my jam
Cause I am, whatever you say I am
If I wasn't, then why would I say I am?
In the paper, the news everyday I am
I don't know, it's just the way I am

Her får vi også et skifte i musikken. Rappen og de nye elementene som kommer til i refrenget – «gitar-synthen» og bjellelyden – betoner taktslagene sammen med bassen, noe som skyver pianofiguren helt i bakgrunnen. Dette kan sies å konnotere kapitulasjon. I kontrast til de rasende versene, må refrenget sies å være resignert. Gjennom verset har han lagt ut om sitt sinn, og dette har blitt forsterket av den nevnte rytmiske uroen, mens han her i refrenget har kapitulert til medias mening om ham. Han gir uttrykk for at han ikke lenger gidder å bry seg, noe som gjenspeiles, musikalsk, ved at både rappen og synthen føyer seg etter understrømmen som bassen har utgjort i verset. Trasset som vi hører i verset forsvinner dog ikke helt, men undertrykkes, ved at pianofiguren skyves til bakgrunnen og dermed lar trommene stå alene igjen.

Sometimes I just feel like my father, I hate to be bothered
with all of this nonsense, it's constant
and, 'Oh, it's his lyrical content –
the song "Guilty Conscience" has gotten such rotten responses.'
And all of this controversy circles me
and it seems like the media immediately
points a finger at me...
So I point one back at 'em, but not the index or pinkie
or the ring or the thumb, it's the one you put up
when you don't give a fuck, when you won't just put up
with the bullshit they pull, cause they full of shit too

When a dude's gettin' bullied and shoots up his school
and they blame it on Marilyn... and the heroin
Where were the parents at? And look where it's at
Middle America, now it's a tragedy
Now it's so sad to see, an upper class city
havin' this happenin'...
then attack Eminem cause I rap this way...
But I'm glad cause they feed me the fuel that I need for the fire
to burn and it's burnin and I have returned

And I am whatever you...

Så snart som refrenget er over kommer trassen tilbake igjen. Etter ett lite stikk mot sin egen far retter Eminem «kniven» mot media og deres forsøk på å gi artister som han selv og Marilyn Manson skylden for verdens tragedier. Ett eksempel er det Eminem her refererer til: Skyteepisoden på Columbine High, hvor en elev som ble mobbet, gikk amok med skytevåpen på skolen. I kjølvannet av denne episoden var det mye snakk om artisters påvirkningskraft, og Marilyn Manson ble utpekt som syndeboek. Hvor var foreldrene? spør Eminem seg selv, og oss. Han forteller oss også hvorfor han gidder å forholde seg til alt dette – det gjør ham sint. Og Eminems sinne har vist seg å være det mest geniale salgstrikset i boka. Han refererer også til debattene rundt hans tidligere sang, «Guilty Conscience». Sangen som tar for seg forskjellige situasjoner i livet hvor en står ovenfor vanskelige valg: Skal en følge fornuften eller følelsene/lysten/fristelsene. Eminem og Dr. Dre opptrer i sangen som samvittigheten til hovedpersonene i fortellingen; Dr. Dre opptrer som «engelen» ved øret til hovedpersonen, og Eminem som «djevelen» ved det andre øret. Den siste situasjonen ender med at Eminem overtaler «Grady» til å drepe både kona si og elskeren hennes. I en annen situasjon overtaler han «Stan» om å ha sex med en mindreårig. En kan lett forestille seg at sitater fra denne sangen ikke akkurat taler til Eminems fordel, spesielt ikke tatt ut av sammenhengen.

I'm so sick and tired of bein' admired
that I wish that I would just die or get fired
and dropped from my label and stop with the fables
I'm not gonna be able to top on 'My Name is'...
And pigeonholed into some pop'y sensation
to cop me rotation at rock 'n' roll stations

And I just do not got the patience (got the patience)..
to deal with these cocky Caucasians who think
I'm some wigger who just tries to be black cause I talk
with an accent, and grab on my balls, so they always keep askin'
the same fuckin' questions (fuckin' questions)..
What school did I go to, what hood I grew up in
The why, the who, what, when, the where, and the how
'til I'm grabbin' my hair and I'm tearin' it out
'cause they drivin' me crazy (drivin' me crazy).. I can't take it
I'm racin', I'm pacin', I stand and I sit
And I'm thankful for every fan that I get
But I can't take a shit, in the bathroom
without someone standin' by it
No I won't sign your autograph
You can call me an asshole I'm glad

Cause I am whatever you...

I det siste verset gir Eminem uttrykk for at han er lei av alt oppstyret, og ytrer et ønske om å slippe unna alt sammen. Det er alt for mye press fra alle kanter. Press fra plateselskapet om å toppe sitt forrige album. Press fra media og fans om å være noen annen enn den han er. Han er lei av alltid å bli stilt de samme spørsmålene av «cocky Caucasians» i radiointervjuer. Han får ikke engang fred på do, fordi noen vil ha autografen hans.

Videoen og den tredje dimensjon

Musikkvideoen, som medium, gir artisten en mulighet til å ta budskapet i en sang et hakk videre. Man kan tydeliggjøre sangens budskap ved å fortelle historien parallelt i sang og video, eller kamuflere budskapet ved å la videoen gå i en motsatt retning. Man kan også tydeliggjøre detaljer i sangen som ellers lett kan gås glipp av, komme med tilleggsopplysninger, eller for eksempel understreke ironi der det er brukt.²³ Videoen til «The Way I Am», regissert av Paul Hunter, inntar også flere av disse rollene. Den følger handlingen i sangen og «dramatiserer» den, den tydeliggjør detaljer, og den kommer med tilleggsopplysninger. Videoen kan i tillegg sies å komme med en ny dimensjon til

²³ Dette er så klart bare noen av de mange funksjoner en musikkvideo kan ha.

lesningen av sangen (noe som selvsagt kommer an på hvordan man leste den i første omgang). Dette kommer jeg straks tilbake til. Siden jeg alt har gjort en lesning av sangen skal jeg ikke gi en gjennomgang av hele videoen, men trekke fram det som jeg føler videoen tilfører sangen av ny informasjon.

Videoen består i all hovedsak av åtte scener som det klippes imellom gjennom sangen. Fire av disse kan direkte kobles til handlingen i sangen: (1) Eminem i møte med plateselskapet; (2) Eminem ute og spiser med familien; (3) Eminem i radiointervju; og (4) Eminem på offentlig toalett. De fire andre scenene tilfører sangen noe ekstra – gjennom å forsterke budskapet på forskjellige måter: (5) Baklengsuret; (6) «Jump Program»; (7) Eminem før oppstyret; og (8) Eminems «familieidyll».

Videoen starter med en kort intro hvor det klippes hurtig mellom bilder fra videoen – bilder av Eminem alene og fortvilet; bilder av Hailey; bilder av Kim; bilder av dem sammen; bilder av krangel; og av at Kim tar Hailey og drar. Disse bildene akkompagneres av «soundtracket»²⁴ til sangen «Kim», kanskje ment for å sette oss i den riktige stemningen. Her ligger musikken bak en rytmisk lydeffekt som kan minne om slagene fra en helikopterrotor spilt i saktefilm. Den kan også gi assosiasjoner til hvordan pulsen banker i ørene på en når man er veldig sliten, stresset, eller influensasyk. Sett i lys av resten av videoen kan introen også gi assosiasjoner til de usammenhengende tankene man kan tenke seg at en mann på kanten av sammenbrudd, eller verre, kan tenke.

Scene 5 er en klokke som stadig dukker opp i videoen. Det som er spesielt med klokka er at den går baklengs. Dette kan forstås som at Eminem i denne låten har stoppet opp og ser tilbake på livet sitt den siste tiden. Den kan også forstås som et bindeledd mellom introen (som synes å vise hvordan hans familieidyll slår sprekker), og resten av videoen – at vi går tilbake i tid for å se hvordan det har skjedd.

Scene 6 viser seg etter hvert å være en klar referanse til filmen *The Matrix*, og scenen hvor Neo prøver å bryte fysikkens lover ved å hoppe fra skyskraper til skyskraper, men mislykkes og faller. Denne referansen blir dog ikke synlig de første gangene scenen vises. Her står Eminem i vinduet og rapper, klar til å hoppe. I rommet bak ham er veggene fulle av gull- og platinaplaketter, noe som synes å foreslå at presset fra plateselskapet har noe med saken å gjøre. Denne scenen forsterker kraftig følelsen av at Eminem er presset til det ytterste og står på kanten av et sammenbrudd. Det samler seg en folkemengde nede på gaten. En av dem har en plakat som lyder «jump». I det øyeblikk første refreng starter hopper han. På veien ned fortsetter han å rappe. Fallet er ellers, som nevnt, en klar referanse til scenen «Jump Program» i *The Matrix* – både bygningenes utseende, fallet i seg selv, og kameravinkler ligner, og ikke

²⁴ Jeg kaller det lydspor fordi dette helt tydelig er musikkens funksjon i denne sangen (man kan kanskje diskutere hvorvidt det er en sang?). Eminem rapper ikke på denne sangen, men spiller ut ett dramatisk forløp mellom seg og Kim (for øvrig også spilt av ham selv), og musikken ligger som bakteppe og stemningsskaper.

minst landingen. Asfalten gir etter og demper fallet. Videoen slutter med bildet av Eminem som ligger på bakken og stirrer megetsigende inn i kameraet. Jeg kommer straks tilbake til symbolikken i denne scenen.

I scene 7 er Eminem alene foran ett gammelt, tilsynelatende forlatt, lite hus. Det kan virke som om dette skal symbolisere Eminems liv før alt oppstyret – gode gamle dager – selv om vi av biografien har sett at livet hans aldri har vært spesielt rolig. Dette står uansett i kontrast til stresset som preger resten av videoen, og forsterker på denne måten stemningen ytterligere.

I scene 8 gir Eminem oss et «innblikk» i sitt eget familieliv – med kone Kim og datter Hailey, for øvrig spilt av skuespillere. Det er tydelig at ikke alt er bra. Eminem og Kim krangler, og det ender, som tidligere nevnt, med at Kim tar med seg Hailey og reiser. Dette er ikke noe som er direkte nevnt i sangen, men det synes å foreslå en årsakssammenheng – at alt stresset rundt ham har tæret på hans forhold til Kim, til den grad at hun forlater ham. Når vi samtidig vet hvor ustabilt dette forholdet har vært i virkeligheten er det ganske nærliggende å tolke dette som, om ikke sannhet så i det minste som, Eminems mening.

I scene 2 og 4 skiller video og sang vei på ett punkt. Dette er dog ikke ment for å kamuflere budskapet i sangen, tror jeg, men heller for å klargjøre det. Dette står for meg som et veldig viktig poeng i videoen, fordi det kan få veldig store konsekvenser for lesningen av sangen, og i forlengelsen, for lesningen av Eminem og musikk generelt. Disse scenene beskriver handlingsforløpet i de situasjonene hvor Eminem konfronteres av overivrige fans på jakt etter autografer og fotografier, men der hvor sangen beskriver en irritabel og voldelig Eminem, beskriver videoen en rolig og overbærende Eminem som skriver autografer, både på restauranten (til Kims store fortvilelse), og på et offentlig toalett.

Her kommer vi tilbake til symbolikken i fallet, eller spesielt landingen, i scene 6. Den myke landingen synes å symbolisere at uansett hva han gjør så slipper han ikke unna alt oppstyret rundt ham, men mer enn dette tror jeg at referansen til *The Matrix* i landingen er ment som en påminning om at dette ikke er virkelig. På samme måte som Neo i filmen trengte å bli gjort klar over at den virkeligheten han kjente ikke var virkelig, men bare et dataprogram designet for å holde ham fornøyd, trenger vi å bli minnet om at musikk ikke er virkelighet.

Oppsummering

Jeg har gjennom min lesning presentert Eminem som en seriøs mann og artist. Dette blir tilsynelatende resultatet hvis man skal se bort fra de uttrykk som jeg tolker som Slim Shady. Disse kommer vi straks tilbake til. Jeg har sett på hvordan hans performans av image finner sted både gjennom hans sanger og

videoer; intervjuer og andre offentlige uttalelser; utseende og klær; og tatoveringer; og jeg har presentert at utvalg av eksempler på slike.

For meg blir han, som sagt, stående som en seriøs artist hvis performanser i stor grad dreier seg rundt hvordan han blir misforstått, og hans sinne knyttet til dette. Vi ser også eksempel – blant annet i «The Way I Am» – på hvordan alt det som er knyttet til å være verdens mest populære rapper tærer på ham. Dette gir han tydelig uttrykk for, uten å legge noe imellom. Eminem framstår som en seriøs og «plaget» mann, som gjennom musikken gir uttrykk for de tingene som plager ham.

Jeg minner dog om at dette er én del av Eminems image, og må derfor ikke forstås som min mening om Eminem som artist. En mer helhetlig drøfting av Eminem som artist kommer jeg tilbake til i kapittel 6.

5.2 «Slim Shady – brain dead like Jim Brady»

*Slim Shady, Eminem was the old initials (Bye-bye!)
Extortion, snortin', supportin' abortion
Pathological liar, blowin' shit out of proportion
The looniest, zaniest, spontaneous, sporadic
Impulsive thinker, compulsive drinker, addict
Half animal, half man
Dumpin' your dead body inside of a fuckin' trash can
With more holes than an afghan²⁵*

Karakteren Slim Shady ble født som et resultat av Eminems deltagelse i rapgruppa D12. Noe av konseptet bak gruppa var at den skulle bestå av seks rappere med hvert sitt «onde» alter ego. D12s grunnlegger, Proof, som tidligere hadde vært Marshalls inngangsbillett til rapscenen i Detroit, kom opp med denne ideen, som ville gjøre dem i stand til å eksperimentere med stiler som var mer «hardcore» enn deres egne. (Bozza, 2003, s. 19) Denne identitetsdelingen og tematikken gjenspeiler seg også i navnet, som står for Detroit Twelve og/eller Dirty Dozen. Dirty Dozen henspiller også på den «skitnere» varianten av *the dozens*, som er omtalt i kapittel 2.3.1. Av de seks rapperne var Eminem den som sist fant sitt alter ego, men i det øyeblikket han fant på navnet Slim Shady, var snøballen, karrieren hans, i full fart på vei ned fjellsiden. «Slim Shady became his avenging angel, a figure he pictured as a mummy with its wrists slit; a fiend without feeling and beyond life, death, or caring; a monster freak who only knew how to say and do what no one was supposed to» (ibid., s. 20). Og det traff tydeligvis

²⁵ «Just Don't Give a Fuck» fra *The Slim Shady LP*.

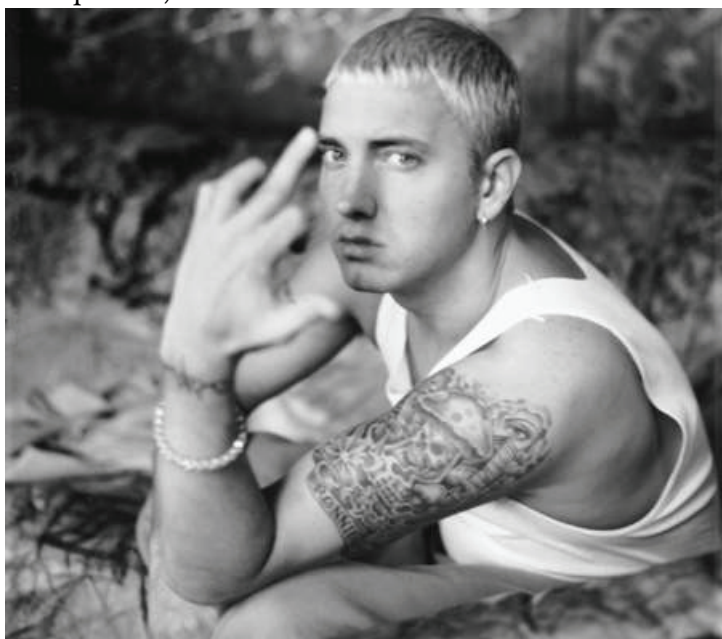
noe i folk, for millioner av hans plater har blitt solgt. Noe som står i sterk kontrast til den lunkne mottagelsen som hans debutforsøk *Infinite* fikk.

Innledende betraktninger

Jeg vil, for å se nærmere på hvem Slim Shady er, undersøke hvordan han presenterer «seg selv» i form av ytringer (både det tekstlige innholdet og framføringen av dette) og image. Slim Shady er helt klart en karakter, men i motsetning til film- og teaterkarakterer, har ikke Slim Shady (og andre musikkarakterer) klare avgrensninger i tid og rom – noe som vanskeliggjør analysen av ham. Selv om det finnes mange tvilstilfeller så mener jeg at det er mulig å si noe om hvem Slim Shady er. Min beskrivelse av ham er basert på noen få sanger der det ikke råder noen tvil om at det er Slim Shady som har ordet. Dette er sanger som for eksempel «My Name Is», «Kill You», «I'm Shady» og «The Real Slim Shady». La meg begynne med noen kjennetegn – visuelle og vokale.

Visuelle og vokale kjennetegn

Slim Shady har kort klorbleket hår: «You can't miss me, I'm white, blond-haired and my nose is pointy» («Criminal»). Ofte iført en alt for stor, hvit t-skjorte og blå jeans som han bærer på hoftene over hvite boksershorts. Dette er blant annet hvordan han framstilles i videoen til «The Real Slim Shady»²⁶, hvor han under refrenget er omgitt av flere titalls menn som også har bleket håret og er kledd akkurat som ham, mens han rapper «I'm Slim Shady, yes, I'm the real Shady, all you other Slim Shady's are just imitating, so won't the real Slim Shady please stand up». (Det kan være interessant å legge merke til hvordan, på noen av klippene, alle står bortsett fra «the real» Slim Shady, som selv sitter på huk.)



Figur 5.2: Slim Shady viser verden fingeren. Fra

<http://www.eminem.net/pictures/media/007.jpg>

På en del av videoene kan en også se at han beveger seg på en annen måte enn hva Eminem gjør. Dette kan man for eksempel se i videoen til «Guilty Conscience»²⁷. Denne sangen er delt

inn i scenarier eller tablåer, der tre hovedpersoner har havnet i situasjoner der de står overfor livsviktige valg – rane en storkiosk, eller ikke; ha sex med en mindreårig, eller ikke; drepe kona og elskeren hennes, eller ikke. Handlingen fryses og hovedpersonenes «conscience comes into play». Denne framstilles, på beste Disney-vis, av Slim Shady og Dr. Dre, som den «onde» og den «gode» delen av samvittigheten (djevelen og engelen ved hvert sitt øre). Typisk for Slim Shadys holdning og bevegelser i denne videoen er at han synes å ikke ha helt kontroll over kroppen sin, som om han er rammet av en muskelsykdom, men kanskje heller at det er noe feil med hodet hans. Bevegelsene hans er spastiske og preget av hva vi kan kalle nervøse rykninger. Alle faktene føles overdrevne og forvridde på en måte som alluderer til funksjonshemminger. Dette er trekk som dukker opp i større eller mindre grad i andre videoer også.

Slim Shady synes også å rappe i et høyere toneleie enn Eminem. Han ligger selvsagt ikke utenfor Eminems toneomfang, men som en karakter er han en *type* (en forenkling, eller klasse menneske), og har derfor et mye snevrere omfang. Hans leie ligger altså høyt i Eminems omfang, i det leiet som han oftest bruker i sinne og opphisselse. I tillegg til det høye leiet kjennetegnes han også ved en mer fokusert og nasal klang, som også gir ham, etter min mening, et slags karakterpreg. Med dette mener jeg at klangen hans høres tilgjort ut, og kombinert med den generelle bevisstheten om at han spiller ut roller i sangene sine, gir det en følelse av at det her er snakk om en rolle eller karakter. Slim Shady rapper også mye mer monotont enn Eminem. Dette skaper kanskje et bilde av Slim som følelsesmessig avkortet – da han er ute av stand til å kommunisere følelser gjennom stemmen.

Bozza (2003) mener også å kunne spore en forskjell i den rytmiske framføringen av rappen. I motsetning til Eminem, som kan kjennetegnes ved en skarp og presis rapping, kan det sies at «Slim Shady lagged behind the beat, then rushed up to it and around it, lending an added level of humor and mania» (s. 72). Dette er også med på å gi ham et mer useriøst preg, samt at det synes å foreslå at han ikke er helt til stede, at han er distrauert, kanskje av sitt eget sinne og innbitthet.

Tekstuelle kjennetegn

Eminem spiller, gjennom Slim Shady, ut de humoristiske hip-hop-stereotypene «the crazy white boy» og «the angry young man» (ibid., s. 57 og 61) til den grad at han utvilsomt burde betraktes som en kriminell psykopat²⁸.

²⁸ Jeg bruker ordet psykopat vel vitende om at det innen psykologien er en problematisk term, som helst ikke brukes lenger. Jeg bruker det her i en mer «populær» betydning – slik som folk flest forstår det. Noe i retning av: en som mangler impuls kontroll og evnen til å skille rett og galt – en gærning.

I get you blunted off of funny home grown
 Cause when I smoke out I hit the trees harder than Sonny Bono (Ohh no!!)
 So if I said I never did drugs
 That would mean I lie *and* get fucked more than the President does
 Hillary Clinton tried to slap me and call me a pervert
 I ripped her fuckin tonsils out and fed her sherbet (Bitch!)
 My nerves hurt, and lately I'm on edge
 Grabbed Vanilla Ice and ripped out his blonde dreads (Fuck you!)²⁹

Slim presenterer her en assosiasjonsrekke verdig en psykopat. Han langer ut mot alt og alle, uten noen åpenbar provokasjon. Og det fins ikke det tema som er tabu for ham, noe som er tydelig også i dette utdraget, hvor han vitser med sin egen narkotikabruk og de kjedelige omstendighetene rundt Sonny Bonos død.³⁰ Dette, sammen med store deler av Slim Shadys selvbeskrivelse, må ses på som den negative form for *boasting* som jeg omtalte i kapittel 2.3.1. Slim bruker også en del ord på å beskrive seg selv, som her, hvor han bruker referanser til antagonisten i skrekkfilmklassikeren *Psycho*: «I'm 'bout as normal as Norman Bates, with deformative traits, a premature birth that was four minutes late. 'Mother... Are you there? I love you. I never meant to hit you over the head with that shovel'» (ibid.). En selvpresentasjon på linje med tvangstrøyen jeg nevnte tidligere. Vi finner et annet eksempel på dette i låta «Criminal» fra *The Marshall Mathers LP* (Eminem, 2000b): «I'm the bad guy who makes fun of people that die in plane crashes, and laughs, as long as it ain't happenin' to him. Slim Shady, I'm crazy as Eminem and Kim combined». Han forsøker seg også på en forklaring, litt tidligere i samme sang: «The mother did drugs—hard liquor, cigarettes, and speed. The baby came out—disfigured, ligaments indeed. It was a seed who would grow up just as crazy as she. Don't dare make fun of that baby, 'cause that baby was me».

Slim Shady elsker å sjokkere, og han vet hvordan – han prøver til og med å få oss til å slappe av litt slik at sjokket skal bli større. Dette finner vi et eksempel på i dette utdraget fra «I'm Shady»

I like happy things, I'm really calm and peaceful
 I like birds, bees, I like people
 I like funny things that make me happy and gleeful
 Like when my teacher sucked my wee-wee in preschool

²⁹ «Role Model», fra (Eminem, 1999)

³⁰ Sonny Bono, kanskje mest kjent som eksmannen til Cher og den ene halvpart av duoen Sonny & Cher, døde av skadene han påførte seg i en skiulykke hvor han krasjet med et tre. ("Sonny Bono," 2008)

Dette må kanskje sies å være en variant av den retoriske språkfiguren «paraprosdokian» – en overraskende vending på slutten av en setning eller frase, som skaper et retorisk antiklimaks. Paraprosdokian (av gresk, «mot forventning») er et vanlig virkemiddel i komikk og satire ("Paraprosdokian," 2008), og også veldig vanlig hos Eminem.

Musikalsk særpreg

Hvis man skal kunne si at Slim Shadys musikk er forskjellig fra Eminems, så må det bli på samme måte som en kan si at Slim Shadys stemme er forskjellig fra Eminems. Den kommer jo fra samme kropp, så det er jo i utgangspunktet den samme stemmen. Men som Slim Shadys stemme kan sies å være én av Eminems stemmer, kan vi tenke oss at han har en spesiell måte å forme musikken på når det er Slim Shady som kommer til orde.

Det kan synes som om Eminems (og Dr. Dres) beats er på sitt mest minimalistiske og banale på noen av Slim Shadys sanger. Dette får vi straks et eksempel på i lesningen av sangen «Kill You». Lydene de bruker i beatene – synth- og keyboardlydene – har ofte også en leken og tegnefilmaktig karakter. Slims noe monotone rapping på versene står også i sterk kontrast til de melodiske og «singsong»³¹, refrengene.

5.2.1 «Kill You»

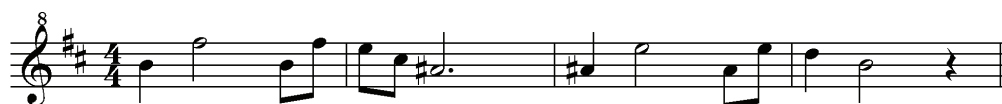
«Kill You» har kanskje et av Eminems mest minimalistiske beats (se figur 5.2.1 – 5.2.4). Dette har Dr. Dre stått for. Eminem hørte tilfeldigvis dette beatet da Dre holdt på å leke seg med det, og forelsket seg i det med det samme. Beatet består av en trommefigur over to takter (se figur 5.2.4) som er stille mer enn det spiller – trommene spiller på 6 av 16 åttendedeler. Bassen spiller nesten den samme rytmen som trommene (se figur 5.2.3), bortsett fra at den første tonen i hver takt er en punktert åttendedel i stedet for en fjerdedelsnote, noe som gjør at vi får et rytmisk rykk, fordi bassen får trommene til å høres ut som de er veldig bakpå – noe som også får den påfølgende pausen til å virke enda lenger. Elpianofiguren (se figur 5.2.1) spiller fallende treklangsbrytninger på h-moll og F#-dur samt noen tersvekslinger på opptakt til hver andre takt. Elpiano spiller altså på akkurat de samme taktdeler som trommer og bass (med unntak av en sekstendel). Dette fører til at musikken er stille i lengre perioder (helt opp til ca fem åttendedeler). På prerefrengene spilles en legato melodi i en glassaktig klokkeklyd.

³¹ Sing-song referer til en slags mellomting mellom rap og sang – sang med noe tilfeldig stigende og fallende intonasjon, eller rap med flytende intonasjon, i motsetning til «prateintonasjon».

Denne skaper en kontrast og variasjon til de rytmisk urolige versene og refrengene. Den samme rytmen spilles fortsatt, men det nye elementet skaper en slags avspenning.



Figur 5.2.1: «Kill You» – Elpianofigur.



Figur 5.2.2: «Kill You» – Synthfigur, kun på prerefreng.



Figur 5.2.3: «Kill You» – Bassfigur.



Figur 5.2.4: «Kill You» – Trommefigur.

Denne sangen er første sang på plata *The Marshall Mathers LP*, etter en «Public Service Announcement» i beste Slim-Shady-stil, hvor han lar oss vite at han ikke bryr seg om hva vi syns, og hvis vi ikke liker det så kan vi saksøke ham (i litt flere og mer fargerike ord). Sangen starter med at han synger den første strofen på stort sett to toner – H og A# – noe som gjør at det får en slags barnereglegfølelse.

When I was just a little baby boy
 My momma used to tell me these crazy things
 She used to tell me my daddy was an evil man,
 She used to tell me he hated me
 But then I got a little bit older
 And I realized she was the crazy one

But there was nothin' I could do or say to try and change it
'Cause that's just the way she was

Han synger om moren, som hadde fått ham til tro at faren hans var en ond mann, men at han etter hvert fant ut at det var henne det var noe galt med.

Videre handler rappen stort sett om vold mot kvinner. Slim Shady befester sin posisjon som den verste fyren i verden, blant annet ved å beskrive seg selv som en som dreper kvinner: «Slut, you think I won't choke no whore till the vocal cords don't work in her throat no more?!». Han finner stadig nye måter å gjøre det på: «Put your hands down, bitch, I ain't gonna shoot you – I'ma pull YOU to this bullet, and put it through you». Han gir oss så nok et eksempel på hvordan han ved hjelp av uventede vendinger (paraprosdokian) kan oppnå å sjokkere kritikere og more tilhørere på samme tid, før han gir kritikerne en stemme, og lar de slippe til:

(AHHH!) Shut up, slut, you're causin' to much chaos
Just bend over and take it like a slut, okay, Ma?
'Oh, now he's raping his own mother, abusing a whore
Snorting coke, and we gave him the *Rolling Stone* cover?'
You goddamn right, BITCH, and now it's too late
I'm triple platinum and tragedies happened in two states

Slim spiller åpenbart på sjokkfaktoren, idet han prøver å nå inn til selv de som er vant til voldelige uttrykk. «Det er ille nok at man voldtar kvinner, om man ikke skal gjøre det med sin egen mor også.» Samtidig oppnår han å kritisere hans kritikere nok en gang, for deres naive og bokstavelige tolkning av musikken hans. Slim går over i en negativ boast som går over i en allitterert tirade, som går over i en motorsag som ruser opp, som naturlig nok leder oss videre til *Texas Chainsaw Massacre* – Slim Shadys yndlingsfilm, etter *Friday 13*.? Slim-Shady-assosiasjon på sitt beste:

I invented violence, you vile venomous volatile vicious
Vain Vicadin, vrinnn Vrinnn, VRINNN! [chainsaw revs up]
Texas Chainsaw, left his brains all
Danglin' from his neck, while his head barely hangs on
Blood, guts, guns, cuts
Knives, lives, wives, nuns, sluts

«The song is ridiculous,» sier Eminem selv om den. «The whole hook is basically bashing women. Like, 'I'll kill you even if you're a fuckin' girl'» (Eminem, 2000a, s. 97). Og prerefrenget inneholder akkurat trusler om dette:

Bitch, I'ma kill you! You don't wanna fuck with me
Girls neither—You ain't nuttin' but a slut to me
Bitch, I'ma kill you! You ain't got the balls to beef
We ain't gon' never stop beefin' I don't squash the beef
You better kill me! I'ma be another rapper dead
For poppin' off at the mouth with shit I shouldn'ta said
But when they kill me—I'm bringin' the world with me
Bitches too! You ain't nuttin' but a girl to me

Prerefrenget inneholder likevel en slags forutelse eller profeti, om at Slim sannsynligvis vil ende opp med å dø for ett eller annet han har sagt, som han ikke burde. Han lover dog at når han går skal han ta oss alle med. Refrenget snakkesynges over de samme tonene som introen (H og A#):

...I said you don't wanna fuck with Shady ('cause why?)
'Cause Shady will fuckin' kill you (Ah-haha)
I said you don't wanna fuck with Shady (Why?)
'Cause Shady will fuckin' kill you...

Neste vers er mer av det samme på nye måter. Halvveis i verset begynner Slim på prerefrenget igjen, bare for å fortsette verset:

Bitch, I'ma kill you ... I ain't done, this ain't the chorus
I ain't even drug you in the woods yet to paint the forest
A bloodstain is orange after you wash it three or four times
In a tub but that's normal, ain't it, Norman?

Slim sammenligner seg med pop-kultur-seriemordere igjen, denne gangen Norman Bates, motellinne-haver og seriemorder i filmen *Psycho*, som for øvrig ikke var «normal». Ordsammenstillingen Norman og normal, er, som vi husker fra tidligere i kapitlet, en Slim har brukt tidligere. Normal, er heller ikke Slim som igjen har glemt å skaffe mer av medisinene sine:

Here we go again, we're out of our medicine
Out of our minds, and we want in yours, let us in ... or I'ma kill you! ...

Slim forklarer igjen at grunnen for oppførselen hans er at han ikke er frisk – det ligger kanskje noen fortidstraumer bak?:

Eh-heh, know why I say these things?
'Cause ladies' screams keep creepin' in Shady's dreams
And the way things seem, I shouldn't have to pay these shrinks
This eighty G's a week to say the same things TWEEECE!
TWICE? Whatever, I hate these things
Fuck shots! I hope the weed'll outweigh these drinks

Slim har tydeligvis ikke lyst til å gå til psykiateren lenger, og har i stedet gått over til å selvmedisinere seg, noe som dog ikke synes å ha vært et særlig godt valg. Han tror ikke på pusting, forteller han oss, men han lar det være luft i lungene våre slik at han kan høre oss skrike. Videre roper han til oss, som et barn roper inn til sine foreldre, fra vindfanget, for å si ifra om at han skal ut for å leke: «Okay, Im ready to go play! I got the machete from O.J., I'm ready to make everyone's throats ache!». Dette er i tillegg en referanse til drapet på O.J. Simpsons kone Nicole og servitør Ron Goldman. Sangen går over i et nytt prerefreng og refreng, før Slim Shady, eller er det Eminem (utenom-karakter-kommunikasjon?), ler og tar tilbake alt han har sagt: «Hahaha, I'm just playin' ladies. You know I love you...».

5.2.2 Slim Shadys spill med karakterer

Musikkvideoene til noen av disse sangene belyser en annen side av Slim Shady – hans spill med karakterer. Vi har alt sett noen eksempler på dette i det at han siterer eller etterligner andre. Denne siteringen og etterligningen er dog ikke begrenset til det verbale, men finnes også i det visuelle. Dette finner vi blant annet mange eksempler på i videoene til «My Name Is», «Without Me», «The Real Slim Shady», og «Role Model». Jeg velger å se på det som at Slim Shady spiller disse rollene, fordi de inngår som deler av de retoriske virkemidlene som Slim bruker for å fornærme og more. Her presenterer jeg noen av disse rollene. Noen av dem blir illustrert med bilder her i teksten, mens noen bilder av plasshensyn er blitt lagt ved som vedlegg bakerst i oppgaven. Der dette gjelder, kommer det fram som henvisninger til vedlegget.

I «My Name Is» finner vi Slim Shady i rollene som, blant andre, Bil Clinton (se figur 5.3), og Marilyn Manson (se vedlegg).

I videoen til «The Real Slim Shady» kan vi se ham som McDonalds-ansatt som spytter i maten vår, og den irriterende ungdommen som spinner rundt i sirkler på parkeringsplassen med musikken på

fullt volum. Vi får også se ham i rollen som Britney Spears (se figur 5.4)! I denne videoen kler han også på seg rollen som «hvit journalist», som jeg nevnte litt tidligere i oppgaven.



Figur 5.3: Slim Shady i rollen som President Bill Clinton, i videoen til «My Name Is».

I videoen til sangen «Role Model» ser vi Slim i rollen som Harry Houdini som lar seg legge i jern før han oppfordrer alle til å gjøre som ham, lar seg senke ned i et glasskammer fylt med vann, og drukner. Videre i videoen ser vi ham også som katolsk prest og overgriper (se vedlegg); som Norman Bates (fra Psycho); og som tegnefilmversjonen av (anti)superhelten Rap Boy (se figur 5.5) – en slags Robin til Dr. Dres Batman.



Figur 5.4: Slim Shady i rollen som Britney Spears i forbindelse med videoopptakene til «The Real Slim Shady».



Figur 5.5: Slim Shady som Rap Boy i videoen til «Role Model». «You probably wanna grow up to be just like me...»

I videoen til «Without Me» finner vi også Slim Shady som Rap Boy (se figur 5.6), og denne gangen er han ikke animert, men han er kledd opp i et kostyme mye likt hva (Batmans) Robin hadde i de gamle tegneseriene og filmene.



Figur 5.6: Slim Shady som Rap Boy i videoen til «Without Me» R-en på Robindrakta er byttet ut med Eminems baklengs-E.

I denne videoen gjør Slim Shady også sin egen versjon av Osama bin Ladens (se figur 5.7) karakteristiske videobeskjeder til vesten, fra sin egen lille hule, før han blir overfalt av D12. Han har dog sitt hvite flagg klart, og det hele utvikler seg til en vennskapelig dans. Moby blir også utsatt for Slim Shadys parodi (se vedlegg) i denne videoen i det han får juling av en av Eminems rapper-venner Obie Trice. Sammenligningen med Elvis – «I am the worst thing since Elvis Presley to do black music so selfishly» – blir også akkompagnert av Slims tolkning av Elvis (på badet, før han tok livet av seg).



Figur 5.7: Slim Shady i rollen som Osama bin Laden i videoen til «Without Me».

Oppsummering

Slim Shady er Eminems gangstapersona med en vri. Han er Marshall Mathers «gone bad»; Marshall Mathers uten hemninger – hyperaktiv, psykotisk, og alle andre ting som kunne gått galt i utviklingen av et menneske. Han deler Eminem og Marshalls biografi, men ikke mye annet. «Slim Shady is [Eminems] avenger, anointed for bad behavior» (Bozza, 2003, s. 20). Han er den lille djevelen ved Eminems øre.

Slim Shadys performans domineres av ekstremt negativ (til det komiske – hvis ikke underlagt en bokstavlig og biografisk lesning) boasting. Og når han ikke skryter av sin egen nihilisme, voldelighet, kynisme og uanstendighet, så stikker han oss i brystet med ubehagelige sannheter (og usannheter). På et vis kan han – med fare for å bli oppfattet blasfemisk – sammenlignes med Shakespeares dåre eller narr. Langt fra å være dum, påpeker han sannheter som ellers fort blir oversett, som for eksempel dobbeltmoralen i at han blir framstilt som «poster child» for umoral når «the President got oral sex in his Oval Office». Samtidig er det ingen tvil om at han er en av Eminems komiske virkemidler.

Vi ser også at Slim Shady, som del av dette komiske virkemidlet, karikerer og imiterer andre mennesker og typer – noe som videre kompliserer Eminems allerede kompliserte performans og imagekonstruksjon.

5.3 «Marshall Mathers»

Denne siste lesningen er ment for å vise hvordan Eminem tilsynelatende tar i bruk Marshall Mathers som en bevisst strategi i sin imagekonstruksjon – noe jeg vil diskutere nærmere i neste kapittel. Jeg vil derfor ikke presentere Marshall Mathers som en person som skiller seg fra Eminem og Slim Shady – som jeg har presentert disse – men jeg vil gi en lesning av låten «Marshall Mathers» som grunnlag for en diskusjon om Marshall Mathers som strategi. Eminems referanser til seg selv som Marshall Mathers er ikke begrenset til sangen med samme navn. De forekommer også i andre sanger (for eksempel «Just Don't Give a Fuck», «If I Had»), men ikke i så utstrakt grad som i denne sangen.

Låten og albumets tittel – «Marshall Mathers» og *The Marshall Mathers LP* – synes å foreslå at vi her skal få et innblikk i mannen bak Eminem, på samme måte som han på *The Slim Shady LP* presenterte oss for karakteren Slim Shady. Introen til «Marshall Mathers» synes også å foreslå dette:

You know I just don't get it

Last year I was nobody

This year I'm sellin' record
Now everybody wants to come around like I owe 'em somethin'
Heh, the fuck you want from me, ten million dollars?
Get the fuck out of here

Han synes å tegne et bilde av at han ikke er forstått, og at folk bare er interessert fordi han selger plater og ikke for den han er. Musikalsk er også denne låten annerledes enn mye av det Eminem hadde gjort før. Den minner mer om en rockeorientert popballade enn Eminem-hip-hop. Dette inntrykket forsterkes når den snakkede introen går over i refrenget, sunget, av Eminem, i beste boyband-stil, med sukkersøte ekkosvar.

You see, I'm just Marshall Mathers (Marshall Mathers)
I'm just a regular guy
I don't know why all the fuss about me (fuss about me)
Nobody ever gave a fuck before
All they did was doubt me (did was doubt me)
Now everybody wanna run they mouth
And try to take shots at me (take shots at me)

Dette blir dog litt *før* søtt til at man helt kan ta det seriøst, og sant nok tar det ikke mange sekunder, i verset, før han har hisset seg opp i Slim-Shady-modus: «You might see me walking a dead rottweiler dog with its head chopped off in the park with a spiked collar, hollerin' at him 'cause the son of a bitch won't quit barkin'». Temaene i låten er allikevel personlige. Sangen handler om de tingene som irriterte Eminem på tiden: «So I touched on everything from the newest trends in hip-hop (which I'm really with), to ICP [Insane Clown Posse], to my mother, to my family members who don't know me and always wanna come around» (Eminem, 2000a, s. 63). Kritikken rammer alle rapperne som for Eminem ser ut som billige kopier av 2Pac og Biggie (The Notorious B.I.G.), med dyre klokker, sjampanje og «bling-bling». Populære popartister får også gjennomgå:

I'm anti-Backstreet and Ricky Martin
With instincts to kill 'N Sync, don't get me started
These fuckin' brats can't sing and Britney's garbage
What's this bitch, retarded?
Gimme back my sixteen dollars

De som får mest oppmerksomhet i sangen er allikevel de hvite Detroit-rapperne Insane Clown Posse, som Eminem har vært i verbal krig med siden han gav ut *The Slim Shady LP*. Hovedangrepet mot ICP går på deres seksuelle legning – «Plus I was sent here to put fear in faggots who spray Faygo Root Bear, and call themselves ‘Clowns’ ’cause they look queer, Faggy 2 Dope and Silent Gay» – noe som må leses som et angrep på deres manndom heller enn en påstand om seksuell legning (jf. *The dozens*, kapittel 2.3.1). Deres tiltale av Eminem som Sim Anus i en sang blir her mildt omskrevet og tatt i bruk som motangrep: «‘Slim Anus’, you damn right, Slim Anus, I don’t get fucked in mine like you two flaming faggots!».

Etter et lite spark mot rappens undergrunn som tydeligvis hadde snudd seg mot ham, er det moren og hennes søksmål mot ham som tas opp: «My fuckin’ bitch mom is suin’ for ten million. She must want a dollar for every pill I’ve been stealin’». Familie, som dukket opp på alle kanter etter at Eminem ble kjent, er også en av tingene Eminem her er irritert over; og til slutt er det magasinet XXL som blir beskyldt for å (mis)bruke ham for å tjene penger. Dog ikke direkte, men ved å «hjelpe» dem: «Okay, let me give you motherfuckers some help: Uhh, here—Double XL, Double XL! Now your magazine shouldn’t have so much trouble to sell».

Forventningene om et eksklusivt innblikk i mannen bak scenen innfrir ikke. Faktisk står versene i sterk kontrast til introen og refrengenes antydninger om Marshall Mathers som «misforstått så la meg nå oppklare». Noe han selv også bemerker: «I wanted to just spit fire in each verse and have that softass innocent chorus» (Eminem, 2000a, s. 63). Denne kontrasten foreslår heller at refrengene bør forstås som parodi (kanskje på boybandene som nevnes i sangen), og spill på forventningene om en oppklaring. I stedet for en oppklaring gir han oss heller fingeren og presenterer seg som like ille som Slim Shady, som for å oppfordre til en lesning av Slim Shady, Eminem og Marshall Mathers som én, og forvirre dem som trodde de hadde skjont ham. For Slim-Shady-øyeblikk er det nok av i denne sangen: «And walk around with an empty bottle of Remy Martin startin shit like some twenty-six-year-old skinny Cartman³² (‘Goddamnit!’)»; og «I think I was put here to annoy the world and destroy your little four-year-old boy or girl».

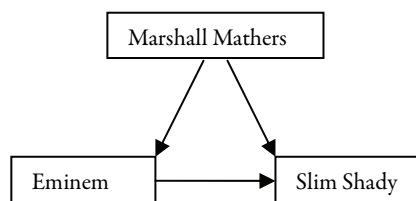
Hvis Slim Shady, som narr og komisk virkemiddel, er den som blir misforstått; og Eminem er den som prøver å kritisere og oppklare misforståelsen; er Marshall Mathers (som karakter) den som prøver å opprettholde forvirringen og holde hjulene i gang og Eminem på topp.

³² Cartman er en karakter fra animasjonsserien South Park. En frekk og overvektig guttunge, med en veldig karakteristisk stemme som Eminem flere ganger har etterlignet. I størst skala i låten «The Kids» fra den editerte utgaven av *The Marshall Mathers LP*.

6 Diskusjon

Til nå i oppgaven har jeg sett på hip-hop-ens og rappens historie og opprinnelser (kapittel 2); Eminems biografi og mottagelse (kapittel 3); og de forskjellige teoriene rundt performans (kapittel 4). I kapittel 5 har jeg nå gitt min lesning av Eminems imagekonstruksjoner. På bakgrunn av denne historiske konteksten, biografien, teorien og lesningen vil jeg nå diskutere hva jeg her har funnet.

Jeg gikk inn i arbeidet med denne oppgaven med hypotesen om at Eminem og Eminems image måtte leses som tredelt – personen Marshall Mathers, performanspersonaen Eminem, og karakteren Slim Shady (se figur 6.1). Dette så jeg på som viktig, fordi mye av den offentlige omtalen av ham, og kritikken mot ham, syntes å forstå ham som én person som tilfeldigvis hadde to kallenavn, og som måtte stå til ansvar for det han sa og mente. Dette er også helt i tråd med Auslander og Frith, som opererer med nettopp en slik tredeling av artisten. Jeg har dog i løpet av prosessen med skrivingen av denne oppgaven innsett at denne modellen ikke var tilstrekkelig til å forstå Eminems imagekonstruksjoner.



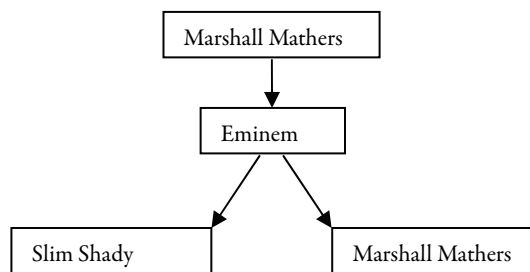
Figur 6.1: Hypotesens imagekonstruksjon

I en slik modell må Marshall Mathers forstås som personen bak – «forfatteren»; Eminem som den offentlige selvpresentasjonen – artisten; og Slim Shady som en karakter. Problemet med denne modellen i forbindelse med Eminem, er at i det han presenterer seg som Marshall Mathers i musikken, så skaper det en ny dimensjon som modellen ikke fanger opp. Jeg vil skyte inn her at Eminem har referert til seg selv som Marshall eller Marshall Mathers i flere sanger, uten at det egentlig trengte å få noen konsekvens for forståelsen av hans image. Dette, tror jeg, er fordi det i de tilfellene *refererer* til personen bak masken. Det som er spesielt med sangen «Marshall Mathers» er at han der presenterer seg på en måte som er veldig likt, for eksempel, Slim Shady, mens han samtidig slår fast at «I'm just Marshall Mathers», som om han presenterer seg *som* mannen bak masken. Dette forsterkes også gjennom at han gjør denne sangen til tittelspor på plata (*The Marshall Mathers LP*).

Vi husker dog hva Goffman sa om mannen bak masken. Han kan ikke kjennes av noen andre enn en selv. For alle andre er individet enten en performer (performanspersona) eller en karakter. Dette betyr at så snart Marshall Mathers blir presentert som en karakter må han nødvendigvis skilles fra

mennesket Marshall Mathers. En annen konsekvens av Goffmans vinkling er at den direkte sammenhengen mellom Marshall Mathers og Slim Shady på et vis ugyldiggjøres, fordi Marshall da nødvendigvis ikke kan spille karakteren Slim uten at han samtidig spiller performanspersonaen Eminem.

Når vi har innsett dette kan vi forsøke å lage en ny modell for å framstille hans imagekonstruksjon (se figur 6.2). Her har vi mennesket (forfatteren) Marshall Mathers på toppen – løftet ut av det triangelet (eller treenigheten, som jeg kalte det i tittelen). På toppen av triangelet står nå performanspersonaen Eminem, hvilket også viser nødvendigheten av personaen som mellomledd til det nederste nivået, hvor jeg har plassert Slim Shady og Marshall Mathers, som begge fungerer som karakterer.



Figur 6.2: Diskusjonens imagekonstruksjon

Jeg vil presisere at dette ikke er en uttømmende framstilling av Eminems imagekonstruksjon. Man kunne tenke seg flere karakterer direkte under Eminem, som for eksempel den homofile og tvilsomme karakteren Ken Kaniff; og South-Park-karakterene Mr. Mackey og Eric Cartman. I tillegg kan man, som vi allerede har vært borti, forestille seg

et fjerde nivå under karakternivået. Vi har allerede etablert at Slim Shady, som karakter, også kan ta på seg andre karakterer – både verbalt og visuelt. Auslander bemerket også dette i sin behandling av David Bowie, hvor man kunne se at David Jones, som David Bowie, i Ziggy Stardust-personaen (eller -karakteren) spilte ut sangkarakterene på liveopptredener (Auslander, 2006, s. 120).

I tillegg til denne modellen (figur 6.2) har jeg også på denne oppgavens forside forsøkt å framstille dette forholdet grafisk. Her har jeg, i stedet for å plassere karakteren Marshall på nederste nivå, brukt ham for å kamuflere mannen bak masken. Dette resulterer i at vi har to meget synlige personaer i front – Eminem og Slim Shady – mens mannen bak om mulig blir enda mer diffus på grunn av at han også opererer på karakterplan.

Jeg lovte i innledningen at jeg skulle komme inn på spørsmålet: Hva mener Eminem egentlig? Jeg har lyst til, med en gang, å slå fast at Eminem verken er homofob eller kvinnehater. Eminem selv husker første gang han ble gjort oppmerksom på denne kritikken:

«I remember when Kurt Loder was on the steps of my old house in Detroit doin' the interview and he said, 'So when people call you homophobic', and this and that. At first, I didn't understand where

he got that impression from. I was shocked 'cause it was the first time I heard it. 'Homophobic?' I even asked, 'Where did you get that from?' 'Well the original lyrics on "My Name Is" were "My Teacher wanted to fuck me in Junior High/ Only problem was my English teacher was a guy."' To me there was absolutely nothing homophobic about that line. IT WAS JUST A LINE! It was just something funny, but like most of my lyrics, it got analyzed too much. [...] I don't hate gay people, I just don't stray that way» (Eminem, 2000a, s. 4).

Hvis ikke hans egne ord skulle holde så kan vi høre det fra en homofil artist som har jobbet med ham:

«Som homofil artist får jeg ofte spørsmålet, 'men hva med innholdet i Eminems musikk?' Den appellerer til min engelske, svarte humoristiske sans. Da jeg spilte plata [*The Marshall Mathers LP*] for første gang, lo jeg meg skakk. Hadde jeg så mye som et sekund trodd at han var hatsk, ville jeg ikke stilt opp. [...] Jeg har truffet Eminem, og kan med absolutt sikkerhet si at han ikke er homofob» (Elton John sitert i Hasted, 2004, s. 207-209).

Dido, den britiske sangerinnen hvis sang «Stan» er bygget rundt og som spiller Stans kone i videoen, bekrefter Elton Johns syn på Eminem:

«Within a minute we were having a laugh and taking the piss out of each other. People confuse him with the characters in his songs. But it's like Stephen King. He does some scary shit and it's warped beyond belief. But it's not real. I got close enough to Eminem to know that he's not misogynistic or homophobic (Dido sitert i Stubbs, 2003, s. 106).

Dette svarer ikke direkte spørsmålet, men det sier noe viktig om hva han ikke mener, og det er rundt disse temaene den største usikkerheten har rådet. Og idet man kommer forbi disse temaene kan man begynne å nyte musikken for det det er – kunst. «He's stirring things up,» sier Madonna om Eminem, «he's making people's blood boil, he's reflecting on what's going on in society right now. This is what art's supposed to do» (sitert i Bozza, 2003, s. 101). Eminems musikk er underholdning, til tider hysterisk morsom, og til tider bokstavelig talt smertefull å høre på. Og når jeg sier smertefull så mener jeg ikke fordi det er dårlig musikk, men fordi det er så realistisk utspilte handlingsforløp at det er vanskelig å ikke tro på dem – jeg tenker på for eksempel «Kim», hvor Eminem dramatiserer en tenkt krangel mellom seg og Kim som ender i at han skjærer over strupen hennes mens han roper «Bleed Bitch! Bleed!».

Jeg har lyst til å minne om hva slags funksjoner musikken synes å ha for Eminem selv. Jeg foreslo, etter min beskrivelse av noen av Eminems tatoveringer at de syntes å ha noen av de samme funksjonene – kringkaste affeksjon og assosiasjon, og displacement. Dette kommer i tillegg til at den selvsagt er

jobben hans, hans måte å tjene penger på, og hans måte å vise seg frem på. Andre funksjoner kan sikkert også tenkes. Det som for meg står fram som det mest interessante i denne sammenhengen er dog konseptet *displacement*. Vi så litt tidligere i oppgaven hvordan (kapittel 4.1.2) energi som blir blokkert fra naturlige uttrykk på grunn av sivilisasjonens normer og regler, i følge Freud og etologer, ofte blir internalisert og blir til fantasier, og hvordan disse fantasiene gjerne kan eksternaliseres igjen for å bli til kunst. Freud så på displacement som den beste måten å håndtere slik uutløst energi på. Psykologer mener det er usannsynlig at slik aktivitet løser problemet med denne energien helt, men det synes å være enighet om at det hjelper (Atkinson et al., 2000, s. 515). Det virker veldig sannsynlig at musikken har en slik funksjon for Eminem. Enda mer når man ser på en del av de mest voldelige utløpene hans, og hvordan de synes å være høyst personlige – det er ikke snakk om blind vold (hvis en ser bort i fra Slim Shady og hans forsøk på å sjokkere), men det ligger dype følelser til grunn for konfliktene han spiller ut. Igjen er «Kim» et kron eksempell. Sangen ble skrevet en av de gangene han og Kim hadde gjort det slutt igjen, uvisst hvorfor, og det var åpenbart vondt for Marshall, men på grunn av sivilisasjonen og at han er en mann med impuls kontroll (i motsetning til Slim Shady), fikk ikke disse følelsene utløp. Når han så skulle skrive en sang om sine følelser for Kim (han skulle visstnok skrive en kjærlighetssang) kom alle disse følelsene (agresjonsenergien) opp og fikk et alternativt utløp.

Hvorfor blir Eminem misforstått i så stor grad? Jeg tror det er mange grunner til dette. Den mest åpenbare grunnen er kanskje at de som roper høyest i protest i utgangspunktet har en agenda som Eminem passer perfekt inn i. De har nok heller ikke hørt så nøye på musikken. En kan se for seg politikere som har folk ansatt hos seg for å skaffe relevant stoff, og disse leverer sitater ferdig transkribert. Dette er selvsagt kun spekulasjoner, men ikke utenkelig. Hvis man ser bort fra de som ikke vil forstå ham, men bare trenger noe å kritisere, så kan man også liste opp noen gode grunner.

Den første, som jeg alt har vært innom ved flere anledninger, er Eminems bevisste spill med identiteter – at han ved hjelp av imagekonstruksjonene sine ikke helt lar oss forstå ham. Eminem vet at hans fans forstår ham, og han vet også at han tjener på at kritikerne og de voksne ikke forstår ham. All PR er god PR for noen, men for Eminem kan man nesten si at dårlig PR er god PR. Han henvender seg kanskje først og fremst til ungdom, og ungdom (for å generalisere litt) vil ikke at foreldre skal skjønne dem og hva de driver med. I tillegg har vi det at Eminem bruker kritikken som drivstoff til å komme seg videre. Han lever av å være offer for misforståelse. Som tidligere sitert: «If people stop writing about me tomorrow I might not have shit to write about. If there's not drama and negativity in my life, and all that shit, my songs would be really wack. They'd just be boring» (Bozza, 2003, s. 85).

En annen grunn som også er grundig dekt i denne oppgaven, er rappers (og Eminem med dem) bruk av «Black English», med dets tradisjon for Signifying, inkludert Inversjon, og boasting, osv. Hvis man ikke er klar over denne viktige detaljen, kan det føre til at man ikke forstår halvparten av hva rapperen sier, og at man misforstår resten (for å sette det på spissen). Beslektet med dette kan man si at bruken av ironi (og spesielt sarkasme), som er ganske vanlig retorikk i rap, også er notorisk på å bli misforstått. Spesielt kan man forstå at det er lett å misforstå hvis man aldri har hørt sangen, men bare har fått den sitert eller opplest.

Til slutt kan det også være interessant å se det i forbindelse med Schechners performanstabell, hvor han listet opp noen av performansformenes likhetstrekk og egenskaper (se figur 4.2). Spesielt kan det være interessant å se på Eminems performans i forbindelse med *arenaer* og «*sluttethet*». I følge Schechners tabell er det kun lek som ikke har en spesiell arena for performans. Det er også kun lek som ikke nødvendigvis består av sluttede performanser. Hvis vi ser på Eminems performans på disse punktene ser vi at den foregår på et vell av arenaer og at flere av performansene på et vis aldri kan sies å være sluttet (for eksempel offentlige opptredener osv.). Dette enorme omfanget av performanser som er tilgjengelige på alle mulige slags steder, gjør studiet og forståelsen av Eminems performans til et vanskelig og uoversiktlig prosjekt, men den enorme tilgjengeligheten gjør det også lettere for de som vil ha tilgang til den. Som Schechner sier det: «What consequences flow from TV's ability to conflate all these spaces into one box multiplies millions of times, we are just beginning to discover» (Schechner, 2003, s. 14). Dette er i alle fall noen mulige grunner til at slike misforståelser kan oppstå.

Jeg lurte også, innledningsvis, på om det var mulig å ha flere image. Dette besvarte, på ett vis, Goffman, i sin behandling av det han kalte publikumssegregering (se kapittel 4.2.1). Der forklarer han at det er veldig vanlig å ha forskjellige image for forskjellige publikum. Vi kan for eksempel se på hvordan ungdom har et image (og en måte å være på) når de er hjemme hos foreldrene, mens de kan ha et helt annet image når de er med venner. Dette fordrer likevel at publikum holdes segregert – noe Eminem ikke har mulighet til å kontrollere. Eminem har sannsynligvis et annet image hjemme enn ute i offentligheten, men dette hjemmeimageet er et image vi som «offentlighet» ikke har tilgang til, og som derfor må holdes utenfor denne diskusjonen. Eminems imagekonstruksjon er likevel bygd på en slik måte at han oppnår en tilsvarende effekt. Ved at hans imagekonstruksjon er så kompleks, og så rå og tilsynelatende voldelig å hatsk på «utsiden» gjør at hans publikum blir delt – de som trenger igjennom den rå overflaten og finner artisten Eminem, og de som blir avstøtt.

Ikke all kritikk av Eminems musikk bunner nødvendigvis i misforståelser, og jeg synes det er greit å nevne noe av dette nå. Eminems musikk har også hjulpet til å blusse opp diskusjonene rundt musikkens evne til å påvirke, og da spesielt barn og ungdom. Politikere i USA har også i senere tid framstilt forskning som de mener viser at musikk og vold i media, generelt gjør barn og unge mer voldelige. I følge Frith (1996, s. 164) finnes det dog ingen faste bevis på at musikkens tekster påvirker lytternes overbevisninger på noen måte. Flere har også forsøkt å avlive hva de kaller medievoldmyten (Boyle, 2005; Trend, 2007). Rockeartister og rappere har likevel for eksempel fått skylden for skoleskytinger (Marilyn Manson fikk av kritikere skylden for skytingen på Columbine High). Eminem sier selv at hans musikk ikke er for barn: «That's why there's an advisory sticker on it. You must be eighteen to get it» (Bozza, 2003), og han kritiserer foreldre som skylder på ham når det går galt: «But don't blame me when li'l Eric jumps off of the terrace. You shoulda been watcin' him—apparently you ain't parents» («Who Knew» fra *The Marshall Mathers LP*). Men foreldres forsømte ansvar overfor barna sine er vel ikke mer alvorlig enn Eminems tilsvarende ansvar overfor kona Kim, som forsøkte å ta sitt eget liv, mye mulig på grunn av Eminems musikk. Det er ingen tvil om at musikk påvirker mennesker, men vi vet for lite om i hvilken grad.

Eminem har som vi har sett skapt seg en karriere på å sjokkere. Med Slim Shady som strategi for å åpne øyne og slippe haker, balansert med Eminems selvforsvar, og forvirring fra Marshall Mathers, har Eminem holdt det gående en stund. Han har holdt fansen informert og kritikerne desinformert på samme tid, ved hjelp av sitt utspekulerte spill med identiteter. Jeg er spent på hva som kommer – kan han holde nivået oppe, nå som flere og flere av hans kritikere enten har skjont ham eller har sluttet å bry seg?

7 «Curtains Close»

Eminem er en av de artistene som en gang i blant dukker opp og rister oss ut av vår søvn. Alle artister er selvrepresentasjoner i mer eller mindre modererte utgaver, og hva de synger om i sangene sine er langt fra alltid personlige historier eller uttrykk for personlige meninger. Men, de meningene som de gir uttrykk for eller de historiene de forteller er så akseptable at de like gjerne kunne vært det. Vi bryr oss ikke. Det går kanskje så langt at vi glemmer at person og persona sjelden om ikke aldri er den samme. Så kommer en artist som Eminem, som gir uttrykk for syke og helt uakseptable meninger og forteller utrolige historier, og utfordrer oss til å tenke igjennom hvordan vi ser på og leser musikk. Dette kan sies å være noe av den arven Eminem har gitt oss – hvis vi klarer å lære av den. Dette bør kanskje få konsekvenser for hvordan vi leser all musikk. Vi må ikke uten videre gå ut ifra at artisten inviterer oss inn i dens innerste.

Eminem minner oss om at musikk har veldig mye til felles med teater, for Eminems musikk er veldig teatral. Måten han kler på seg roller er mer enn bare å spille dem – han blir dem. De rollene han spiller er også så forskjellige at de ikke alle lar seg forene i en performanspersona, men resulterer i at vi må lese ham som flere image, eller personaer. Underholdningsverdien i sangene hans, og uttrykk og innhold også, grenser opp mot de visuelle mediene (selv uten videoen).

Eminem er musikkens svar på grusomhetens teater «Vi har blitt så vant til at teatret bare skal være underholdning at vi har glemt idéen om et alvorlig teater som snur opp ned på alle våre forestillinger, som beånder oss med den glødende magnetismen av sine bilder og til syvende og sist virker på oss som en sjelelig terapi som setter evige spor» (Artaud, 2000, s. 76).

Så hva mener egentlig Eminem? Jeg har nok sagt mer om hva han ikke mener enn hva han faktisk mener. Jeg har lyst til å besvare dette spørsmålet med Peter Brooks konklusjon angående Shakespeares avslutning på *King Lear*:

«So what does Shakespeare mean? What is he trying to teach us? Does he mean that suffering has a necessary place in life and is worth cultivating for the knowledge and inner development it brings? Or does he mean us to understand that the age of titanic suffering is now over and our role is that of the eternally young? Wisely, Shakespeare refuses to answer. But he has given us his play, and its whole field of experience is both question and answer.» (Brook, 1972, s. 105)

Litteraturliste

- 2-Live-Crew (1989). *As Nasty As They Wanna Be* [CD]: Luke Records (Skywalker Records).
- Abrahams, R. D. (1962). "Playing the Dozens". *The Journal of American Folklore*, 75(297), 209-220.
- Abrahams, R. D. (1970). *Deep down in the jungle: negro narrative folklore from the streets of Philadelphia*. Chicago: Aldine.
- Allen, H. (2006). Dreams of a Final Theory. In J. Chang (Red.), *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop* (s. 7-9). New York: Basic Civitas Books.
- Armstrong, E. G. (2004). Eminem's Construction of Authenticity. *Popular Music and Society*, 27(3), 335-355.
- Artaud, A. (2000). *Det dobbelte teater* (K. Helgheim, Overs.). Oslo: Solum Forlag.
- Atkinson, R. L., Atkinson, R. C., Smith, E. E., Bam, D. J., & Nolen-Hoeksema, S. (2000). *Hilgard's Introduction to Psychology* (13. utg.). Fort Worth: Harcourt College Publishers.
- Auslander, P. (2006). *Performing Glam Rock: Gender & Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bakhtin, M. M. (1986). The Problem of Speech Genres (V. W. McGee, Trans.). In *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Banes, S. (2004). Breaking. In M. Forman & M. A. Neal (Red.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (s. 13-20). New York: Routledge.
- Baratz, J., & Baratz, S. (1972). Black culture on black terms: a rejection of the social pathology model. In T. Kochman (Red.), *Rappin' and stylin' out: communication in urban black America* (s. 3-16). Urbana: University of Illinois Press.
- Boyle, K. (2005). *Media And Violence: Gendering the Debates*. London: SAGE Publications.
- Bozza, A. (2003). *Whatever You Say I Am: The Life and Times of Eminem*. New York: Three Rivers Press.
- Brook, P. (1972). *The Empty Space*. London: Penguin Books.
- Brown, H. R. (1973). Street Smarts. In A. Dundes (Red.), *Mother wit from the laughing barrel: readings in the interpretation of Afro-American folklore* (s. 353-356). Jackson: University Press of Mississippi.
- Castleman, C. (2004). The Politics of Graffiti. In M. Forman & M. A. Neal (Red.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (s. 21-30). New York: Routledge.

- Dimitriadis, G. (1996). Hip Hop: From Live Performance to Mediated Narrative. *Popular Music*, 15(2), 179-194.
- Dimitriadis, G. (2001). *Performing identity/performing culture: hip hop as text, pedagogy, and lived practice*. New York: Peter Lang.
- Dollard, J. (1973). The Dozens: Dialectics of Insult. In A. Dundes (Red.), *Mother wit from the laughing barrel: readings in the interpretation of Afro-American folklore* (s. 277-294). Jackson: University Press of Mississippi.
- Eminem (1999). The Slim Shady LP [CD]: Aftermath/Interscope.
- Eminem (2000a). *Angry Blonde*. New York: Regan Books.
- Eminem (2000b). The Marshall Mathers LP [CD]: Aftermath/Interscope.
- Eminem (2002). The Eminem Show [CD]: Aftermath/Interscope.
- Eminem (2004). Encore [CD]: Aftermath/Interscope.
- Fikentscher, K. (2006). Disco and House. In M. V. Burnim & P. K. Maultsby (Red.), *African American Music: An Introduction*. New York: Routledge.
- Ford, R., jr. (2004). B-Beats Bombarding Bronx: Mobile DJ Starts Something with Oldie R&B Disks. In M. Forman & M. A. Neal (Red.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (s. 41-42). New York: Routledge.
- Frith, S. (1996). *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Gates, H. L., Jr. (1983). The "Blackness of Blackness": A Critique of the Sign and the Signifying Monkey. *Critical Inquiry*, 9(4), 685-723.
- George, N. (2004). Hip-Hop's Founding Fathers Speak the Truth. In M. Forman & M. A. Neal (Red.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (s. 45-55). New York: Routledge.
- George, N. (2005). *Hip hop America* (2. utg.). New York: Penguin Books.
- Goffman, E. (1971). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth, England: Penguin Books.
- Guevara, N. (1996). women writin' rappin' breakin. In W. E. Perkins (Red.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture* (s. 49-62). Philadelphia: Temple University Press.
- Hasted, N. (2004). *Eminem: En biografi*. Oslo: Cappelen.
- Heard, C. (2004, 14. oktober). Silver jubilee for first rap hit. *BBC NEWS* Lesedato 4. april, 2008, url: <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/music/3727320.stm>

- Hjelen, O. I. (2006a). Den store ansvarsfraskrivelsen: Eminems forhold til sin rolle som forbilde. Upublisert semesteroppgave. Institutt for Musikkvitenskap, Humanistisk Fakultet, Universitetet i Oslo.
- Hjelen, O. I. (2006b). Queens, Bitches and Hos: Kvinnesyn i rap og hip hop. Upublisert semesteroppgave. Institutt for Musikkvitenskap, Humanistisk Fakultet, Universitetet i Oslo.
- Hjelen, O. I. (2006c). Who You Calling a Bitch?: Kvinnelige rappere og kjønnsproblematikken rundt hip-hop. Upublisert semesteroppgave. Institutt for Musikkvitenskap, Humanistisk Fakultet, Universitetet i Oslo.
- Hjelen, O. I. (2007). Murder on Wax: 2Pacs "Hit 'Em Up" sett i lys av afroamerikanske verbale tradisjoner. Upublisert semesteroppgave. Institutt for musikkvitenskap, Humanistisk Fakultet, Universitetet i Oslo.
- Holman, M. (2004). Breaking: The History. In M. Forman & M. A. Neal (Red.), *That's the Joint!: The Hip-Hop Studies Reader* (s. 31-40). New York: Routledge.
- Holt, G. S. (1972). "Inversion" in black communication. In T. Kochman (Red.), *Rappin' and stylin' out: communication in urban black America* (s. 152-159). Urbana: University of Illinois Press.
- Kantrowitz, N., & Kantrowitz, J. (1973). Meet "Mr. Franklin": An example of usage. In A. Dundes (Red.), *Mother wit from the laughing barrel: readings in the interpretation of Afro-American folklore* (s. 348-352). Jackson: University Press of Mississippi.
- Kennedy, R. L. (1999). Who can say "Nigger"?: And Other Considerations. *The Journal of Blacks in Higher Education*(26), 86-96.
- Keyes, C. L. (2002). *Rap Music and Street Consciousness*. Chicago: University of Illinois.
- Keyes, C. L. (2008). The Roots and Stylistic Foundations of the Rap Music Tradition. In T. Strode & T. Wood (Red.), *The Hip Hop Reader* (s. 3-16). New York: Pearson Longman.
- Kim, R. (2003). Eminem - Bad Rap? In H. Als & D. A. Turner (Red.), *White Noise: The Eminem Collection*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Kitwana, B. (2002). *The hip hop generation: young Blacks and the crisis in African American culture*. New York: Basic Civitas Books.
- Kochman, T. (1972). Toward an ethnography of black American speech behavior. In T. Kochman (Red.), *Rappin' and stylin' out: communication in urban black America* (s. 241-264). Urbana: University of Illinois Press.
- Kochman, T. (1981). *Black and white styles in conflict*. Chicago: University of Chicago Press.
- Krims, A. (2000). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.

- Labov, W. (1972). Rules for ritual insults. In T. Kochman (Red.), *Rappin' and stylin' out: communication in urban black America* (s. 265-314). Urbana: University of Illinois Press.
- Labov, W., Cohen, P., Robins, C., & Lewis, J. (1973). Toasts. In A. Dundes (Red.), *Mother wit from the laughing barrel: readings in the interpretation of Afro-American folklore* (s. 329-327). Jackson: University Press of Mississippi.
- Marriott, M. (2008). Rap's Embrace of 'Nigger' Fires Bitter Debate. In T. Strode & T. Wood (Red.), *The Hip Hop Reader* (s. 93-98). New York: Pearson Longman.
- Maultsby, P. K. (2006a). Funk. In M. V. Burnim & P. K. Maultsby (Red.), *African American Music: An Introduction*. New York: Routledge.
- Maultsby, P. K. (2006b). Soul. In M. V. Burnim & P. K. Maultsby (Red.), *African American Music: An Introduction*. New York: Routledge.
- Maxwell, B. (1997). "Nigger": The Slur of Slurs. *The Journal of Blacks in Higher Education*(18), 44.
- Miller, M. (2004). Rap's Dirty South: From Subculture to Pop Culture. *Journal of Popular Music Studies*, 16(2), 175-212.
- Mitchell-Kernan, C. (1973). Signifying. In A. Dundes (Red.), *Mother wit from the laughing barrel: readings in the interpretation of Afro-American folklore* (s. 310-328). Jackson: University Press of Mississippi.
- N.W.A (1988). Straight Outta Compton [CD]: Ruthless/Priority.
- Norfleet, D. M. (2006). Hip-Hop and Rap. In M. V. Burnim & P. K. Maultsby (Red.), *African American music: An introduction* (s. 353-389). New York: Routledge.
- Nye, R. D. (1995). *Three Psychologies: Perspectives from Freud, Skinner, and Rogers* (5. utg.). Pacific Grove: Brooks/Cole Publishing.
- Paraproisdokian (2008, 13. april). *Wikipedia, The Free Encyclopedia* Lesedato 22. april, 2008, url: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Paraproisdokian&oldid=205414088>
- Perkins, W. E. (1996). The Rap Attack: An Introduction. In W. E. Perkins (Red.), *Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture* (s. 1-45). Philadelphia: Temple University Press.
- postindustrielt samfunn (2007). *CAPLEX* Lesedato 27.05, 2007, url: <http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9328192>
- Quinn, E. (2005). *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap*. New York: Columbia University Press.
- Rodgers, C. (1972). Black poetry - where it's at. In T. Kochman (Red.), *Rappin' and stylin' out: communication in urban black America* (s. 336-345). Urbana: University of Illinois Press.

- Rose, T. (1994). *Black Noise: Black Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). Rap Music. In T. Strode & T. Wood (Red.), *The Hip Hop Reader* (s. 17-29). New York: Pearson Longman.
- Schechner, R. (2003). *Performance Theory* (2nd utg.). London: Routledge.
- Schloss, J. (2006). The Art of Battling: An Interview with Zulu King Alien Ness. In J. Chang (Red.), *Total Chaos: The Art and Aesthetics of Hip-Hop* (s. 27-32). New York: Basic Civitas Books.
- Sonny Bono (2008, 2. mars). *Wikipedia, The Free Encyclopedia* Lesedato 20. mars, 2008, url: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sonny_Bono&oldid=195434479
- Stubbs, D. (2003). *Eminem: The Stories Behind Every Song*. New York: Thunder's Mouth Press.
- Sugar Hill Records (rap) (2008, 20. februar). *Wikipedia, The Free Encyclopedia* Lesedato 17. mars, 2008, url: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sugar_Hill_Records_%28rap%29&oldid=192819151
- Top Selling Artists (2008). *RIAA* Lesedato 21. mars, 2008, url: <http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?table=tblTopArt>
- Trend, D. (2007). *The Myth of Media Violence: A Critical Introduction*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Westbrook, A. (2002). *Hip Hoptionary: The Dictionary of Hip Hop Terminology*. New York: Harlem Moon.
- Wheeler, E. A. (1991). "Most of My Heroes Don't Appear on No Stamps": The Dialogics of Rap Music. *Black Music Research Journal*, 11(2), 193-216.

Vedlegg

«Kill You»

When I was just a little baby boy
My momma used to tell me these crazy things
She used to tell me my daddy was an evil man,
She used to tell me he hated me
But then I got a little bit older
And I realized she was the crazy one
But there was nothin' I could do or say to try and change it
'Cause that's just the way she was

They said I can't rap about bein' broke no more
They ain't say I can't rap about coke no more
(AHHH!) Slut, you think I won't choke no whore
Till the vocal cords don't work in her throat no more?!
(AHHH!) These motherfuckers are thinkin' I'm playin'
Thinkin' I'm sayin' the shit 'cause
I'm thinkin' it just to be sayin' it
(AHHH!) Put your hands down, bitch, I ain't gon' shoot you
I'ma pull YOU to this bullet, and out it through you
(AHHH!) Shut up, slut, you're causin' to much chaos
Just bend over and take it like a slut, okay, Ma?
'Oh, now he's raping his own mother, abusing a whore
Snorting coke, and we gave him the *Rolling Stone* cover?'
You goddamn right, BITCH, and now it's too late
I'm triple platinum and tragedies happened in two states
I invented violence, you vile venomous volatile vicious
Vain Vicadin, vrinnn Vrinnn, VRINNN! [chainsaw revs up]
Texas Chainsaw, left his brains all
Danglin' from his neck, while his head barely hangs on
Blood, guts, guns, cuts
Knives, lives, wives, nuns, sluts

Bitch, I'ma kill you! You don't wanna fuck with me
Girls neither—You ain't nuttin' but a slut to me
Bitch, I'ma kill you! You ain't got the balls to beef
We ain't gon' never stop beefin' I don't squash the beef
You better kill me! I'ma be another rapper dead
For poppin' off at the mouth with shit I shouldn'ta said
But when they kill me—I'm bringin' the world with me
Bitches too! You ain't nuttin' but a girl to me

...I said you don't wanna fuck with Shady ('cause why?)
'Cause Shady will fuckin' kill you (Ah-haha)
I said you don't wanna fuck with Shady (Why?)
'Cause Shady will fuckin' kill you...

Bitch I'ma kill you! Like a murder weapon, I'ma conceal you
In a closet with mildew, sheets, pillows and film you
Fuck with me, I been through hell, shut the hell up!
I'm tryin' to develop these pictures of the devil to sell 'em
I ain't 'acid rap,' but I rap on acid
Got a new blowup doll and just had a strap-on added
Whoops! Is that a subliminal hint? NO!
Just criminal intent to sodomize women again
Eminem offend? NO!
Eminem will insult
And if you ever give in to him, you give him an impulse
To do it again, THEN, if he does it again
You'll probably end up jumpin' out of somethin' up on the tenth
(Ahhhhhhh!) Bitch, I'ma kill you, I ain't done, this ain't the chorus
I ain't even drug you in the woods yet to paint the forest
A bloodstain is orange after you wash it three or four times
In a tub but that's normal, ain't it, Norman?
Serial killer hidin' murder material
In a cereal box on top of your stereo
Here we go again, we're out of our medicine
Out of our minds, and we want in yours, let us in

...Or I'ma kill you!...

Eh-heh, know why I say these things?

'Cause ladies' screams keep creepin' in Shady's dreams
And the way things seem, I shouldn't have to pay these shrinks

This eighty G's a week to say the same things TWEECE!

TWICE? Whatever, I hate these things

Fuck shots! I hope the weed'll outweigh these drinks
Motherfuckers want me to come on their radio shows

Just to argue with 'em 'cause their ratings stink?

FUCK THAT! I'll choke radio announcer to bouncer

From fat bitch to all seventy thousand pounds of her

From principal to student body and counselor

From in school to before school to out of school

I don't even believe in breathin' I'm leavin' air in your lungs

Just to hear you keep screamin' for me to seep it

Okay, I'm ready to go play

I got the machete from O.J.

I'm ready to make everyone's throats ache

You faggots keep eggin' me on

Till I have you at knifepoint, then you beg me to stop?

SHUT UP! Give me your hands and feet

I said SHUT UP when I'm talkin' to you

You hear me? Answer me!

...Or I'ma kill you!...

Hahaha, I'm just playin' ladies

You know I love you

«*The Way I Am*»

I sit back with this pack of Zig Zags and this bag
of this weed it gives me the shit needed to be
the most meanest MC on this – on this Earth
And since birth I've been cursed with this curse to just curse
And just blurt this berserk and bizarre shit that works
And it sells and it helps in itself to relieve
all this tension dispensing these sentences
Gettin' this stress that's been eatin' me recently off of this chest
and I rest again peacefully (peacefully)..

but at least have the decency in you
to leave me alone, when you freaks see me out
in the streets when I'm eatin' or feedin' my daughter
to not come and speak to me (speak to me)..

I don't know you and no,
I don't owe you a motherfuckin' thing
I'm not Mr. 'N Sync, I'm not what your friends think
I'm not Mr. Friendly, I can be a prick
if you tempt me my tank is on empty (is on empty)..

No patience is in me and if you offend me
I'm liftin' you 10 feet – in the air
I don't care who is there and who saw me destroy you
Go call you a lawyer, file you a lawsuit
I'll smile in the courtroom and buy you a wardrobe
I'm tired of all you (of all you)..
I don't mean to be mean but that's all I can be is just me

And I am, whatever you say I am
If I wasn't, then why would I say I am?
In the paper, the news everyday I am
Radio won't even play my jam
Cause I am, whatever you say I am
If I wasn't, then why would I say I am?

In the paper, the news everyday I am
I don't know, it's just the way I am

Sometimes I just feel like my father, I hate to be bothered
with all of this nonsense, it's constant
and, 'Oh, it's his lyrical content –
the song "Guilty Conscience" has gotten such rotten responses.'

And all of this controversy circles me
and it seems like the media immediately
points a finger at me...

So I point one back at 'em, but not the index or pinkie
or the ring or the thumb, it's the one you put up
when you don't give a fuck, when you won't just put up
with the bullshit they pull, cause they full of shit too
When a dude's gettin' bullied and shoots up his school
and they blame it on Marilyn... and the heroin
Where were the parents at? And look where it's at
Middle America, now it's a tragedy
Now it's so sad to see, an upper class city
havin' this happenin'...
then attack Eminem cause I rap this way...

But I'm glad cause they feed me the fuel that I need for the fire
to burn and it's burnin and I have returned

And I am whatever you...

I'm so sick and tired of bein' admired
that I wish that I would just die or get fired
and dropped from my label and stop with the fables
I'm not gonna be able to top on 'My Name is'...
And pigeonholed into some pop'y sensation
to cop me rotation at rock 'n' roll stations
And I just do not got the patience (got the patience)..
to deal with these cocky Caucasians who think
I'm some wigger who just tries to be black cause I talk
with an accent, and grab on my balls, so they always keep askin'

the same fuckin' questions (fuckin' questions)..
What school did I go to, what hood I grew up in
The why, the who, what, when, the where, and the how
'til I'm grabbin' my hair and I'm tearin' it out
'cause they drivin' me crazy (drivin' me crazy).. I can't take it
I'm racin', I'm pacin', I stand and I sit
And I'm thankful for every fan that I get
But I can't take a shit, in the bathroom
without someone standin' by it
No I won't sign your autograph
You can call me an asshole I'm glad
Cause I am whatever you...

«*Marshall Mathers*»

You know I just don't get it

Last year I was nobody

This year I'm sellin' records

Now everybody wants to come around

Like I owe 'em sometin'

Heh, the fuck you want from me, ten million dollars?

Get the fuck out of here

You see, I'm just Marshall Mathers (Marshall Mathers)

I'm just a regular guy, I don't know why all the fuss about me (fuss about me)

Nobody ever gave a fuck before, all they did was doubt me (did was doubt me)

Now everybody wanna run they mouth and try to take shots at me (take shots at me)

Yo, you might see me joggin', you might see me walkin'

You might see me walkin' a dead Rottweiler dog

With its head chopped off in the park with a spiked collar

Hollerin' at him 'cause the son of a bitch won't quit barking (grrrr, ARF, ARF)

Or leanin' out a window, with a cocked shotgun

Drivin' up the block they shot 'Pac in

Lookin' for Big's killers, dressin' ridiculous

Blue and red like I don't see what the big deal is

Double-barrel twelve-gauge bigger than Chris Wallace

Pissed off, 'cause Biggie and 'Pac just missed all this

Watchin' all these cheap imitations get rich off 'em

And get dollars that shoulda been theirs like they switched wallets

And amidst all this Crist' poppin' and wristwatches

I just sit back and just watch and just get nauseous

And walk around with an empty bottle of Rémy Martin

Startin' shit like some twenty-six-year-old skinny Cartman ('Goddamnit!')

I'm anti-Backstreet and Ricky Martin

With instincts to kill 'N Sync, don't get me started

These fuckin' brats can't sing, and Britneys Garbage

What's this bitch, retarded? Gimme back my sixteen dollars

All I see is sissies in magazines smiling

Whatever happened to whylin' out and bein' violent?
Whatever happened to catchin' a good ol'-fashioned passionate ass-whoopin'
And gettin' your shoes, coat and hat taken?
New Kids on the block sucked a lot of dick, boy/girl groups make me sick
And I can't wait till I catch all you faggots in public, I'ma love it... (hahaha)
Vanilla Ice don't like me (uh-uh), said some shit in *Vibe* to spite me (yup)
Then went and dyed his hair just like me
A bunch of little kids wanna swear just like me
And run around screamin', 'I don't care, just bite me' (nah nah)
I think I was put here to annoy the world and destroy your little four-year-old boy or girl
Plus I was put here to put fear in faggots who spray Faygo Root Bear
And call themselves 'Clowns' 'cause they look queer
Faggy 2 Dope and Silent Gay claimin' Detroit, when y'all live twenty miles away (fuckin' punks)
And I don't wrestle, I'll knock you fuckin' faggots the fuck out
Ask 'em about the club they was at when they snuck out
After they ducked out the back when they saw us and bugged out
(AHHH!) Ducked down and got paint balls shot at they truck, blaow!
Look at y'all runnin' your mouth again
When you ain't seen a mile road south of 10
And I don't need help, from D12, to beat up two females
In makeup, who may try to scratch me with Lee Nails
'Slim Anus', you damn right, Slim Anus
I don't get fucked in mine like you two little flaming faggots!
'Cause I'm just Marshall Mathers (Marshall Mathers)
I'm not a wrestler guy, I'll knock you out if you talk about me (you talk about me)
Come and see me on the streets alone if you assholes doubt me (assholes doubt me)
And if you wanna run your mouth then come take your best shot at me (your best shot at me)
Is it because you love me that y'all expect so much of me?
You little groupie bitch, get off me, go fuck Puffy
Now because of this blond mop that's on top
of this fucked-up head that I've got, I've gone pop?
The underground just spunned around and did a 360
Now these kids dis me and act like some big sissies
'Oh, he just did some shit with Missy,

So now he thinks he's too big to do some shit with MC Get-Bizzy'
My fuckin' bitch mom is suin' for ten million
She must want a dollar for every pill I've been stealin'
Shit, where the fuck you think I picked up the habit?
All I had to do was go in her room and lift up a mattress
Which is it, bitch, Mrs. Briggs or Ms. Mathers?
It doesn't matter ...
...faggot, talkin' about I fabricated my past
He's just aggravated I won't ejaculate in his ass (Uhh!)
So tell me, what the hell is a fella to do?
For every million I make, another relative sues
Family fightin' and fussin' over who wants to invite me to supper
All of a sudden, I've got ninety-some cousins (Hey it's me!)
A half brother and sister who never even seen me
Or even bothered to call me until they they saw me on TV
Now everybody's so happy and proud
I'm finally allowed to step foot in my girlfriend's house (Hey-Hey!)
And then to top it off, I walk to the newsstand
To buy this cheap-ass little magazine with a food stamp
Skip to the last page, flip right fast, and what do I see? A picture of my big white ass
Okay, let me give you motherfuckers some help: Uhh, here—DOUBLE XL, DOUBLE XL
Now your magazine shouldn't have so much trouble to sell
Ahh fuck it, I'll even buy a couple myself
You see, I'm just Marshall Mathers...

"My Name Is"

Hi! My name is (what?) My name is (who?)

My name is [scratches] Slim Shady

Hi! My name is (huh?) My name is (what?)

My name is [scratches] Slim Shady

Ahem... Excuse me!

Can I have the attention of the class for one second?

Hi kids! Do you like violence? (Yeah yeah yeah!)

Wanna see me stick Nine Inch Nails through each one of my eyelids? (Uh-huh!)

Wanna copy me and do exactly like I did? (Yeah yeah!)

Try 'cid and get fucked up worse than my life is? (Huh?)

My brain's dead weight, I'm trying to get my head straight

But I can't figure out which Spice Girl I want to impregnate (Ummmm..)

And Dr. Dre said, "Slim Shady you a basehead!"

Uh-uhhh! "So why's your face red? Man you wasted!"

Well since age twelve, I've felt like I'm someone else

Cause I hung my original self from the top bunk with a belt

Got pissed off and ripped Pamela Lee's tits off

And smacked her so hard I knocked her clothes backwards like Kris Kross

I smoke a fat pound of grass and fall on my ass

Faster than a fat bitch who sat down too fast

C'mere slut! (Shady, wait a minute, that's my girl dog!)

I don't give a fuck, God sent me to piss the world off!

Hi! My name is...

My English teacher wanted to flunk me in Junior High

Thanks a lot, next semester I'll be 35

I smacked him in his face with an eraser, chased him with a stapler

And stapled his nuts to a stack of papers (Owwwwwww!)

Walked in the strip club, had my jacket zipped up

Flashed the bartender, then stuck my dick in the tip cup

Extraterrestrial, running over pedestrians

In a space ship while they screaming at me: "LET'S JUST BE FRIENDS!"

Ninety-nine percent of my life I was lied to
I just found out my mom does more dope than I do (Damn!)
I told her I'd grow up to be a famous rapper
Make a record about doing drugs and name it after her (Oh thank you!)
You know you blew up when the women rush your stands
And try to touch your hands like some screaming Usher fans (Aaahhhhhh!)
This guy at White Castle asked for my autograph
(Dude, can I get your autograph?)
So I signed it: 'Dear Dave, thanks for the support, ASSHOLE!'

Hi! My name is...

Stop the tape! This kid needs to be locked away! (Get him!)
Dr. Dre, don't just stand there, OPERATE!
I'm not ready to leave, it's too scary to die (Fuck that!)
I'll have to be carried inside the cemetery and buried alive (Huh yup!)
Am I coming or going? I can barely decide
I just drank a fifth of vodka -- dare me to drive? (Go ahead)
All my life I was very deprived
I ain't had a woman in years, and my palms are too hairy to hide (Whoops!)
Clothes ripped like the Incredible Hulk (hachhh-too)
I spit when I talk, I'll fuck anything that walks (C'mere)
When I was little I used to get so hungry I would throw fits
HOW YOU GONNA BREAST FEED ME MOM? (WAH!)
YOU AIN'T GOT NO TITS! (WAHHH!)
I lay awake and strap myself in the bed
Put a bulletproof vest on and shoot myself in the head (BANG!)
I'm steaming mad (Arrrggghhh!)
And by the way when you see my dad? (Yeah?)
Tell him that I slit his throat, in this dream I had

Hi! My name is...

Illustrasjoner



Tilleggsfigur 1: Slim Shady som Marilyn Manson i videoen til «My Name Is».



Tilleggsfigur 2: Slim Shady som katolsk prest og overgriper i videoen til «Role Model».



Tilleggsfigur 3: Slim Shady i rollen som artist Moby i videoen til «Without Me».



Tilleggsfigur 4: Slim Shady som Elvis Presley i videoen til «Without Me».