

Get Real! No mercy No fear

Iscenesettelse: Arketyper, Identitet og Liminalitet

Heidi Køhn

Forord

Jeg vil gjerne få lov til å takke alle som har vært med på å gjøre dette prosjektet mulig. Først vil jeg takke ungdommen som så villig stilte opp, ga av sin tid og åpnet seg opp for meg. Så må jeg takke alle de spennende teoretikerene, som søker å belyse tilærelsen gjennom sin imaginasjon. Dernest vil jeg takke min veileder Live Hov for utholdenhet og positivitet, som ga meg motivasjon til å forsette, da jeg synes det hele var meningsløst og kaotisk. Hennes diskre veiledning og varme ga meg frihet nok til å gå hele veien frem. Videre vil jeg takke Anita Hammer min første veileder for entusiasme og assosiasjoner. Jeg vil takke Siren Leirvåg for hennes åpne, lekne og gnistrende blikk, som gjennom sine spenstige inspirerende forelesninger trigget mine imaginasjoner. Det var gøy å få ta del i hennes persepsjonshorisont. Takk for all støtte og veiledning! Videre vil jeg takke min kjære venninne og medstudent Belinda Sørensen for at hun tok seg tid til gjennomlesning og velvillige konstruktive kommentarer. Til slutt vil jeg takke min kjære sønn Simen. Takk for at jeg fikk lære deg å kjenne, du var en øm magiker. Du åpnet mitt blikk, savner deg.

Til informasjon vil jeg legge til at alle intervjuene som ligger til grunn for denne teksten er tilgjengelig som lydopptak. Videre er tre av intervjuene transkribert i sin helhet, disse er selvfølgelig tilgjengelig om det skulle være ønskelig. Intervjuene er gjort i perioden 08.11.06 til 31.01.07.

Sammendrag

Jeg leser i denne oppgaven vår tids identitetsfortåelse som en nomadisk overløvsens evolusjon, og det å iscenesette som det faste i et flytende univers. Videre ser jeg på hvordan denne persepsjonshorisont reflekteres i hiphopkulturen. Mitt utgangspunkt er at rap er iscenesettelsen av myten ”meg” gjennom et mangfold av identiteter og arketyper. Jeg har valgt Fiftycent som en representant for rap og hiphopkulturen. Jeg fortolker ham som en nomadisk kriger og en liminal karakter, og gjennom fortolkning av ham ser jeg rappens slagkraft. Jeg har intervjuet ungdom med forskjellig grader av deltagelse i kulturen, derav ser jeg bredden i virkeevnen. Jeg starter med den indre kjerne, formidlerne, og beveger meg utover, noe som gjør at jeg tilslutt får et metanivå på mine sammenligninger.

Undersøkelsen viser hvordan det sosial politiske felt hele tiden er åpen for nye inversjoner, og derav hvordan subjektiv realitet er produsert i interaksjon med sosial struktur i et symbiotisk forhold. Via Peter Berger’s blick på sosial realitet som en form for bevissthet, som hele tiden er i interaksjon, iscenesetter jeg en samtale mellom mine teoretikere. Samtalepartnerene jeg har valgt er systemteoretikeren Gregory Bateson, antropologen Victor Turner, performanceteoretikeren Richard Schechner, teaterviter Erika Fischer-Lichte, samt de franske filosofene Deleuze, Guattari og Bachelard. Utfordringen jeg har gitt de er antropologen Clifford Geertz sitt ønske om en syntetisering av communion og reorikk. Ved å anvende Geertz’s kjente religionsdefinisjon, hvor religion blir en konstruksjon, åpnes feltet. Jeg ser på mønstre som forbinder mine teoretikere sammen og videre hva som forbinder Fiftycent med mine intervjuobjekter.

Innholdsfortegnelse: Get Real !No mercy no fear

(Iscenesettelse, Arketyper, Identitet, og Liminalitet)

- 1.1 Bakgrunn: Samfunn og personlig i symbiose
- 1.2 Formål og problemstilling: Hva søker jeg hvor vil jeg? No man is island (Peter Berger 1966)
- 1.3 Kvalitativ metode: Empiri og feltarbeid
- 1.4 Teori Performance
 - 1.4.1 The subjunctive mood: Imaginasjon i liminalitet
 - 1.4.2 Absolute reality belongs to dreams. (Graham Green)
 - 1.4.3 Kriegeren = The state of Becoming

2 Iscenesatt transformasjon og/eller metamorfose

- 2.1 "I"s that speaks of how they wish to be seen
- 2.2 The only difference between the saint and the sinner is that every saint has a past, and every sinner has a future. (Oscar Wild)
- 2.3 Filmen: Get rich or Die trying
- 2.4 Mytemaskinen
- 2.5 Tekst og Video fra låtene "In da Club" og Candy Shop"
- 2.6 Tolkning og refleksjon. Keep it real Hercules

3 Restored behavior og mytologisk omnipotens

- 3.1 Fremgangsmåte og tanker rundt møte
- 3.2 Magikeren
- 3.3 Dark play, myte og multiply personalities

- 3.4 Omnipotent nedleggelse av damer
 - 3.5 Hiphopkultur og nestenreligion
 - 3.6 Hvorfor må absolutt vi forandre verden
 - 3.7 Tolkning og refleksjon: Nomaden
-
- 4 Spillet mellom det faste og det flytende

Get real! No mercy No fear

(Iscenesettelse: Arketyper, Identitet og Liminalitet)

1.1 Bakgrunn: Samfunn og personlig i symbiose

Mitt blikk vil være rettet mot ungdomskulturens performative felt. Vi lever i en tid hvor utviklingen går hurtig, og kravet om nyskaping er stort. Samtidig som vi møter sterke regressive krefter. Det foregår en polarisering av fronter, og disse frontene bærer andre masker enn før. Vi står overfor spillet mellom det faste og det flytende, det partikulære og det universelle. Vi står midt i en mytologisk krigføring, i håpet om å finne noe fast i et flytende univers. Jeg vil mene at ungdomskulturen er bærer av denne konflikten og leker med mytologiene og arketyperne. Det vil derfor bli interessant å se på hvordan dette bearbeides. Det er i dag hiphopkulturen og rap som slår bredest blant unge mennesker. Hiphop er en global kultur. Hiphopkulturen består av fire elementer; graffiti, breakdans, scratching/Djing og MCing eller Rap. Rap er et verktøy bestående av break beats, sampling, sammen med det verbale støtet. Den utvikler seg fordi den er levende. Rappen krever i utgangspunktet ikke så mye utstyr, en beat og en stemme. Du trenger ikke å være bemidlet for å utøve.

Grunnlaget for mitt valg av Rap, er farget av egne erfaringer. Jeg er en middelaldrende kvinne og mor til tre barn som alle har hørt på rap med forskjellige grader av engasjement og involvering. Jeg har selv jobbet i musikkbransjen og vært gift med en jazzmusiker. Interessen for afroamerikansk musikk har fulgt meg siden barndommen. Jeg har hørt mye på jazz, soul, funk, blues og nå altså rap eller hiphop om man vil, så det er ikke uten forståelse jeg beveger meg inn i dette univers, på tross av alder. Men den dypeste grunnen er at jeg har erfart det som et sverd for min yngste sønn, Simen, som så tragisk gikk bort i Tsunamien i Thailand.

Simen var 16 år da han døde, og på en måte er dette hans historie. Simen var engasjert i den forstand at han skrev raptekster, og han hadde en stund et band med en av sine skolekamerater. Simen var vel strengt tatt ikke en hiphoper slik noen av intervjuobjektene i min oppgave vil være, men brukte rappen som et kreativt verktøy. Simen slet da han

begynte på ungdomsskolen med å finne sin rolle i klassen. Han var en vakker morsom liten ærgjerrig kar, som gjerne ville være sammen med den sterke sentrale kjernen. Noe som ikke var like selvfølgelig for sammensetningen i klassen. Han hadde valgt et annet skolealternativ enn sine medelever fra barneskolen og var således en fersking. Han var en kjempende gutt som fikk en god del juling, men som aldri ga seg. Som avsluttende eksamen i musikk fremførte han sin egen rap med komp han hadde laget sammen med sin far. Fremføringen forandret hans posisjon både for omverdenen og når det gjaldt eget selvbilde. Han fikk sagt i fra til teite medelever og svikefull lærer på en kreativ og effektiv måte som satt. Jentene syntes nå han var søt og morsom. Han ble sett! Det å bli sett på grunnlag av egen refleksjon gir magiske stråler tilbake, - en symbiose. Han hadde ikke lenger så behov for å bli godtatt av de andre, men rettet større oppmerksomhet mot hvem han selv var.

1.2 Formål og problemstilling: Hva jeg søker og hvor vil jeg?

No man is an Island (Peter Berger: 1966)

Det som opptar meg er, som jeg nevner innledningsvis, spillet mellom det faste og det flytende, det partikulære og universelle. Da dette for meg fremstår som det store skisma vi står overfor som menneske. Vi befinner oss nå i et kulturvitenskapelig paradigme hvor universelle sannheter har måttet vike for konsepter som aldri kan gripe sannheten fordi de hele tiden er i bevegelse. Vitenskap er tro på konsepters funksjonalitet, alt avhengig av blikket som ser. Vi bruker begreper som kontekstualisering og diskurser, som igjen beskyldes for å føre til relativisme. Vi er mer opptatt av hva ting gjør enn hva de er. Opprinnelsesteorier er blitt irrelevante.

Jeg vil ta utgangspunkt i teoretikere og filosofer som jeg mener har lagt grunnen for det paradigme vi står i idag, men også legge vekt på hvordan de på tross av relativitet søker substans og forklaringer. Jeg vil utforske teorien så langt min forstand rekker i møte med hiphopkulturen. Da særlig rap, for å se etter en annen type universalitet i det flytende univers av konsepter mine valgte teoretikere og filosofer byr på. En universalitet som ikke er opptatt av hvordan det er, og burde være, men hvordan vi bygger og hva vi bygger med, eller enklere fra essens til prosess. Siden jeg har bakgrunn i religionshistorie og teatervitenskap vil mitt fokus være innenfor rammen av fagene.

For ytterligere å spisse mitt fokus vil jeg se på artisten Fiftycent som en representant for rap og hiphopkulturen. Jeg fortolker ham som en nomadisk kriger og en liminal karakter, og gjennom fortolkning av ham ser jeg rappens slagkraft. Eksemplene jeg har valgt til fortolkning er to av Fiftycents sanger med tilhørende videoer, filmen *Get rich or die trying* med dokumentar, samt hva jeg kaller en nettføljetong. Jeg har også intervjuet syv ungdommer med forskjellig grader av deltagelse for slik å få et innblikk i kulturen. Disse har jeg delt inn i kategoriene utøver 1, 2 og 3 og deltager 1, 2 og 3, hvorav alle er gutter. Den syvende deltageren er jente.

Performativitet er hovedtema, og spørsmål som hva gjør det performative, og hvordan virker det performative, er de mest sentrale. Altså hvordan medieres kulturen, og hvordan adapteres den? Kort sagt, hva gjør rap og hvordan virker den? Utdypende spørsmål til materien vil da være: Hva er det som gjør at en lokalt orientert subkultur, som hiphop i utgangspunktet var, blir både global og "mainstream"? Hva er det som omfavnes av norsk middelklasse ungdom? Hva er det som gjør at norsk middelklasse ungdom adapterer og identifiserer seg med en subkultur fra Bronx som hiphop?

Når jeg da stiller de forutgående spørsmålene til min empiri, vil min innfallsvinkel være at rap er handling, en aksjon, en iscenesettelse som søker tilhørere. Slik blir bekjennelsen virksom og refleksiv. Rap kan da som sådan være et verktøy til å skape og til å utvikle selvbildet, som både inneholder kommunion og retorikk. Kommunion forstått som et samhold, et fellesskap, en iscenesettelse man deltar i, og et sted å utveksle forståelse. Rap blir da en iscenesettelse av myten "meg" gjennom et mangfold av identiteter. Knut Aukrust avslutter sin artikkel "Me against the world, avmaktens konfigurasjon" slik:

Rappen bygger på egne erfaringer, følelser og opplevelser. I utgangspunktet er rappen en selvrefleksjon og bearbeiding, og den trenger ingen andre tilhørere enn selvet (Davey D), Her ligger det igjen noe av et dilemma. For til tross for å være en alternativ stemme i samfunnsdebatten, har den på mange måter hatt vanskeligheter for å løfte seg opp til en kollektiv handling, særlig i den amerikanske ungdomskulturen. Rappen kjemper fortsatt med å bli noe mer enn "me against the world" (Aukrust 2003:22).

Jeg anser det ikke som noe dilemma at rappen kun er en selvrefleksjon. Jeg vil mene at "Me against the world" nettopp kan trigge til kollektiv handling. En refleksivkultur gestaltes på så mange måter, i et mangfold av stemmer, enten det dreier seg om avmakt, seire, eller kritikk. Man vet aldri hva den aktuelle verden vil svare på en handling. Derfor

er det ikke godt å vite hva som trigger til kollektiv handling. Det å iscenesette er en aksjon, selv om det kun handler om selvrefleksjon og bearbeiding. Jeg vil mene at selvrefleksjonen både er en innkapslet erfaring, og et collage av en dyp menneskelig funksjon, nemlig evnen til imaginasjon. Gjennom selvrefleksjonen finner vi nye muligheter, nye sannheter, nye identiteter, derfor vil rappen bringe noe tilbake til fellesskapet.

Vi forsøker alle å meisle ut våre liv. Vi knar og elter hele tiden i en dialog med samfunnsdebatten og den mediakonteksten vi vokser opp i. Enten vi kaller det tidsånd, eller en kollektiv underbevissthet kan vi mene med sosiologen Peter Berger (1966), at våre selvbilder utformes i dansen rundt det hele tiden bevegelige totemet av internalisering, objektivisering og eksternalisering. Peter Berger ser på sosial realitet som en form for bevissthet som hele tiden er i interaksjon. Subjektiv realitet er for ham produsert i interaksjon med sosial struktur. Objektivisering er en prosess hvor abstrakte prosesser eller konsepter blir behandlet som om de var konkrete ting eller fysiske objekter (Berger.1966).

Avmakt kan få oss til å meisle og smi eller å gi opp. Avmakt gir liv til refleksjon, til aggresjon, til det å gi uttrykk for egne følelser og opplevelse av det menneskelige. Rappens subversive kraft har like mange ansikter som den har utøvere. Rap kan være et uttrykk for et rent energisk overskudd, eller behovet for bevegelse. Samme hva drivkraften er vil jeg mene at vi trenger tilhørere, i det vi iscenesetter og uttrykker samtalen med selvet. Selvet består som kjent av flere personaer, dvs. flere sosiale masker eller arketyper. Gjennom å skrive vegrer vi å la livet være i fred. Heltens ensomme reise i underverdenen, hans "me against the world kamp" trenger tilhørere. Tilhørerne internaliserer og objektiviserer med sitt subjekt, for så å eksternalisere refleksjonen, som en symbiotisk dans. Refleksjonen vil således være avhengig av jordsmonnet den dykker ned i, det vil si kontekst og derav en del av samfunnsdebatten. Hvis så er, kan rap forandre verden både på godt og ondt, men mest av alt reflekterer og rapporterer den dagens virkelighet. Kan vi sammenligne gårdsdagens med dagens subversivitet? Er ikke livet hele tiden i bevegelse, i "flow"?

Hegemony is not universal and "given" to the continuing rule of a particular class. It has to be won, reproduced, and sustained. Hegemony is as Gramsci said, a "moving equilibrium" containing relations of forces favourable or unfavourable to this or that tendency (Hebdige.1979.16).

Flytter vi denne forståelse av hegemoni over på heltens/menneskets reise i eget liv, vil identitet hele tiden være i ”flow”, i en evig kamp av begjær, makt og affekt. Identitet vil ikke si å være identisk med seg selv, men hele tiden et bevegelig totem med et mangfold av personligheter som separate melodilinjer i samspill. Når identitet er en overlevelsens evolusjon, hva er det da som binder oss sammen? Samspill, liminalitet og nyskaping, kommunion og et indre kart av arketyper? Gjennom iscenesettelser kan vi prøve ut identiteter velge dem inn og ut og vi kan bli sett for det vi er. Et søkende menneske som ønsker å dele erfaring.

1.3 Kvalitativ metode: empiri og feltarbeid

Etter å ha reist sørlandskysten rundt sommeren 2006 med ”The Voice of Hiphop and R&B” på radioen, i søken etter innfallsvinkel, landet jeg altså på Fiftycent. ”The Voice of Hiphop and R&B” er et internasjonalt konsept med en egen norsk radiokanal som stort sett spiller rap døgnet rundt. Gangsterrapperen Fiftycent, som kanskje mest av alt fremtrer med masken ”me against the world”, ble av meg oppfattet som den mest spilte den sommeren. Derav et interessant objekt, fordi han både er spektakulær og overskridende kommersielt sett. De to låtene som desidert gikk mest i loop var ” Candy Shop” og ”Just a lill’ bit”. De er rå, opphissende, meget sexy og avleverte ”presence and pleasure” (Danielsen, 2006) i sommerheten. Candy Shops ”addictive, syrup hooks” sitter der det skal, velkalkulert, talentfullt og macho. Fiftycent er den første rappartisten som har klart å fylle opp Oslo Spektrum til randen. Han er altså den rap artisten som har slått bredest i Norge ved siden av Eminem. Det påtagelige er at på tross av at hiphop er en global kultur, var det svært lite norsk hiphop som ble spilt på The Voice. Som sedvanlig var det stort sett de store amerikanske artistene som slapp til på eteren.

”Fiftycent” er artistnavnet til den amerikanske hiphop artisten Curtis James Jackson. Han er født 6. juli 1974 i bydelen Queens i New York, hvor han også vokste opp. Moren ble drept da han var 8 år gammel. Hun ble, slik historien blir fortalt på nett, dopet ned, puttet i et rom med giftig gass og døde av indre skader. Curtis flyttet da til sine besteforeldre. Allerede som 11-åring livnærte han seg av å selge kokain. Han ble arrestert flere ganger oppover årene for å selge kokain. I april 2000 ble artisten skutt ned foran sine besteforeldres hus. Fiftycent har selv gitt uttrykk for at han ble truffet av ni kuler. I følge

politirapporten ble han truffet av tre. Artistnavnet hans er en metafor for veksel (Change) som også betyr forandring. Fiftycent har solgt rundt 23 millioner på verdensbasis. Albumet *Get Rich or Die Tryin'* solgte 872 000 kopier den første uken og har solgt 12 millioner totalt. Albumet hans *The Massacre* solgte 1.7 millioner den første uken og 10.1 millioner totalt. Han er medlem i rap/hiphop gruppa G-Unit. Gruppen er signert under G-Unit Records/Interscope Records. Fiftycent bor for tiden i Farmington i Connecticut, der han har kjøpt det gamle huset til bokseren Mike Tyson. Fiftycent er også den nest rikeste rapperen, etter han tjente 32 millioner dollar i 2006. Hans tredje soloalbum, *Curtis*, kom ut 11. September 2007. Han har laget sin egen spillefilm, der han selv innehar hovedrollen som figuren Marcus. Filmen er basert på Fiftycents oppvekst, heter ”*Get Rich Or Die Trying*” og ble utgitt i 2005. Han har også et eget klesmerke, kalt G-Unit (http://no.wikipedia.org/wiki/50_Cent).

Min empiri består som nevnt av intervjuer jeg har gjort med 7 norske ungdommer hvor artisten Fitycent er utgangspunktet. Nettopp fordi han tilhører hva jeg vil kalle den indre kjerne i kulturen, han er helten, stjernen og gurun. Han er tydeligvis i besittelse av de attributter som skal til for å slå stort verden over særlig blant ungdommer. Gjennom han som objekt, har jeg et relevant punkt å bevege meg ut i fra. For å skaffe meg et bredest mulig perspektiv, har jeg som nevnt valgt å intervju ungdom med forskjellige grader av deltagelse i kulturen. For slik å kunne bli del av det pågående livet og få frem nyansene. Jeg starter med den indre kjerne, formidlerne, og beveger meg utover, noe som gjør at jeg tilslutt kan få et metanivå på mine sammenligninger. Abduksjon ved siden av å være en utføring innebærer også å se etter hvordan fenomener er beslektet; hvilke fellestrekk det er som binder dem sammen. Jeg vil altså slik se på mønstre som forbinder mine teoretikere sammen og hva som forbinder Fiftycent med mine intervjuobjekter. Jeg vil altså anvende en komparativ metode.

Jeg vil ta utgangspunkt i Mats Alvesson og Kaj Sköldbørgs forsøk på utvikle en pragmatisk postmodernistisk kvalitativ metode, som også innebærer en hermeneutisk tilgang, slik de skisserer i boken *Tolkning og Refleksjon* (1994). Det vil si, at de fanger opp det pluralistiske idealet fra postmodernismen, uten at de ser bort fra forskerens rolle. De hevder følgende: ”Forskarens roll bør inte begrensas till att setta på bandspelaren och skriva ut subjektens berättelser. Forfatterskapets byrder och tillfredställelser – kan ikke undvikas” (Alvesson. Sköldbørg:1994: 269). Feltarbeidet vil derfor være både en selvanalyse og en utforskning av den andre. I møte med ”den andre” oppstår et refleksivt blikk, en gjensidig dialog som belyser tilværelsen. Det er en eksistensiell erfaring som

utvider, men de vil alle fremstå gjennom min stemme. Det er nå engang jeg som forteller deres historie, utgangspunktet er min erfaring, mitt blikk, mitt eget liv. Objektivitet eksisterer ikke i en kvalitativ, ei heller i den kvantitative metode. Vi er avhengig av konteksten vi til enhver tid befinner oss i som alltid vil være preget av blikket som ser og brillene man har på for anledningen.

Jeg er og blir ”staten” i denne sammenheng, på mange nivå, både som forelder, forsker og forfatter. Derav er det begrenset hva mine unge informanter vil formidle til meg. Det er jeg som konstruerer, slik vil alt avhenge av hvilke teorier som opptar meg og som fanger min interesse. Hvordan fordøyer jeg konseptene, og hvordan konseptualiserer jeg dem? Det vil si, hvordan internaliserer og ekternaliserer jeg totemet av objektivering som teория er. Jeg vil benytte meg av den hermeneutiske metode, for å oppnå en sammensmeltning av horisonter, og håper at det som sådan vil være innsiktsamlende. Jeg tror ikke at ”den andre” er umulig å forstå, for på tross av relativitet har vi evnen til å danne indre kart som gjør det mulig å bevege seg. Denne evne til å danne indre kart kan sees som en universell egenskap, og forstås som en iscenesettelse, et ”as if” om man vil. Slik performance teoretikeren Schechner påpeker: ”Performances are make-believe, in play, for fun. Or as Victor Turner said, in the subjunctive mood, the famous ”as if”. Or, as Sanskrit aesthetics would have it, performances are lilas – sports, play – and maya illusory”(Schechner:2003:xix).

Jeg synes bilder som ”sann fiksjon” eller ”retoriske konstruksjoner” gir mening, livet er paradoksalt. Performanceteorien, som jeg i stor grad vil benytte meg av, er i seg selv performativ og et godt middel til å transportere kunnskap. Ja, kanskje den beste måten å formidle komplekse budskap på er via ritualer og sakramenter. Ritualer og sakramenter er iscenesatte og performativ. De er ”not not me”, altså ”ikke ikke meg” og i transitt, slik jeg forstår, Schechner. Han hevder følgende, om ”ikke ikke meg” tilstanden:

Winnicott's ideas mesh nicely with Van Gennep's, Turner's and Bateson's in whose "play frame", "transitional phenomena" take place. The most dynamic formulation of what Winnicott is describing is that the baby- and later the child at play and the adult at art (and religion) recognizes some things and situations as "not me ... not not me." During workshops rehearsals performers play with words things and actions some of which are "me" and some "not me". By the end of the process the "dance goes into the body" (Schechner: 1982:110).

Denne ”ikke ikke meg” tilstand forstår jeg som det kommunikative rommet hvor kultur

dannes. Jeg mener at Alvesson og Sköldbberg påpeker det iscenesatte ”ikke ikke meg” rommet, gjennom at de hevder følgende:

Språket transporterer inte bitar av den ene personens verklighet til någon annans- snarare formår det den andre att bygge upp begreppsliga strukturer som, för denne andre, verkar forenliga med de ord och handlingar som talaren eller författaren har använt (Alvesson. Sköldbberg :1994: 364).

Forståelse av språk krever et indre kart, imaginasjon og evnen til å iscenesette. Vi befinner oss i det performative ”midt imellom land”, i mulighetenes landskap, som er hovedmetaforen i min oppgave. Av antropologen Turner kalt ”liminalitet”, et begrep som jeg vil komme nærmere inn på senere. Men enkelt sagt kan man si at ”liminalitet” er det sorte hullet, en terskeltilstand, som relateres til iscenesettelser. Denne tilstand er beskrevet på forskjellig vis av de filosofer og teoretikere jeg vil anvende. Jeg lener meg på Schechners (2003) forestillingen om at iscenesettelser er virkelige enn virkeligheten, nettopp fordi iscenesettelser gir et større rom til det paradoksale, til splittelsen i den menneskelige eksistens. Det usynlige blir synlig, slik heves energien og perspektivet utvides, fordi vi møter en større grad av uorden, av ”entropi”. Entropi er i følge Gregory Bateson, den britiske sosialantropolog, biolog, systemteoretiker og kommunikasjonsteoretiker; ” Den grad i hvilken et systems bestanddeler er blandede, usorterte, udifferentierende og vilkårlige” (Bateson.1991:223). Entropi er altså et mål på uorden. Jo mer uorden, desto mer entropi. Entropi er et begrep fra partikkelfysikken. Det viser til en prosess der energien i et lukket system ikke blir mindre for hver gang den brukes, men i stedet blir mer og mer utilgjengelig. Entropi er knyttet til evolusjon og abduksjon. Lik piler som skytes vilkårlig ut i tilværelsen, som følge av affekt, energi og trøkk.

Jeg vil lese rap som et våpen til å skape, utvikle og utforske selvbildet, som en selvrefleksjonens affekt iscenesatt. Et perspektiv som ga seg selv, som et utslag av min livsanskuelse, min teoretiske bakgrunn i religionshistorie og teatervitenskap, og som en antitese til Aukrust sin konklusjon. Med dette som utgangspunkt hadde jeg noen temaer jeg ville innom, men ønsket ikke forberedt så mange spørsmål i møte med mine intervjuobjekter. Jeg ville holdet det åpent slik at de tildels kunne føre samtalen. Noen var svært taleføre, mens andre måtte jeg dra det ut av. Dette vil utgjøre et problem for tolkningen, da det resulterer i at jeg i større grad styrer i form av spørsmål.

Utgangspunktet var Fiftycent så det var naturlig å spørre hva han symboliserer for dem, hva han betyr for dem og hvordan de ser på ham, alt ettersom forståelsesnivået. Videre

konfronterte jeg dem med Aukrusts uttalelse om rappens problem, som jeg nevner innledningsvis.

Jeg valgte å intervju ungdom både fra den indre kjerne det vil si utøvere samt fans, og noen med et mer avslappet forhold. Da jeg ikke hadde rom til for mange objekter, endte jeg altså på syv. Det er et ganske stort spenn i alder da de befinner seg mellom tjuetre og fjorten. Slik vil jeg møte forskjellige nivåer av deltagelse som gir større bredde komparativt sett. Tre av dem er utøvere. Disse er alle gutter, og de er mellom treogtjue og nitten år gamle. Av de ikkeutøvende har jeg valgt ut fire, tre gutter og en jente. En gutt er fjorten, mens de andre tre er mellom seksten og nitten år gamle. Jeg valgte å ta inn en jente. Dette for å se det litt utenifra, siden mitt fokus ellers er rettet mot unge gutters forhold til hiphop. Mine egne barn har jeg ikke intervjuet da det blir for nært, men de vil være med som mitt erfaringsgrunnlag og min forståelses horisont. Jeg må vel innrømme at jeg ikke kom over noen fanatiske fans. Det som er tydelig er at dette er en føljetong og at hvem som er den mest populære forandrer seg hele tiden, alt ettersom hvem som er ute med ny plate. Det vil si fokus samt ”feeling”. Altså hvem det er som klarer å overbevise tilhørerne med sin historie og sitt ”flow”.

Hiphop handler om historier hvor det er svært viktig å være autentisk. Hvem er bærer av troverdighet i øyeblikket? Altså et bevegelig felt hele tiden i hurtig forandring. Alle intervjuene er gjort hjemme i min egen stue via lydopptak. Jeg serverte middag, og på den måten ble det en hyggelig avslappet atmosfære, som ga rom for intimitet, noe jeg vil si at oppstod i de fleste av tilfellene. I en samtale situasjon er det ikke bare jeg som styrer retning. Det oppstår et gjensidig møte hvor jeg er både deltager og observatør, slik de også er det. De avgrensner min identitet, de ser meg og justerer seg etter det. Det er klart, det er mye jeg ikke får i min rolle som mor og forsker. Det er mye som forblir usagt. Jeg prøvde heller ikke å spille noen annen rolle. Jeg tror alle roller er bærer av en realitet, og at man kan utsi noe sant om virkeligheten på tross av begrensninger. Min strategi var å være så autentisk som mulig, å opptre troverdig og på den måten få tillitt. Jeg sitter igjen ydmyk og takknemlig for at de åpnet seg for meg. Min innfallsvinkel vender noen belysende stråler på mitt objekt og tilbyr en innfallsvinkel som et subjekt i møte med et annet subjekt. Det jeg objektiverer er min lesning av den andre som reflekterer mitt forståelses dyp, eller horisont om man vil. Jeg kan vel si at jeg nærer varme følelser for mine informanter, men det utelukker ikke en kritisk distanse som ligger i selve refleksjonen. Refleksjonen er både en selvanalyse og en utforskning av den andre. Skyter jeg mange nok piler inn vil jeg muligens utvide min horisont til nye platåer.

1.4 Teori: Performance

1.4.1 The subjunctive mood: Imaginasjon i liminalitet

Slik jeg ser det favner performanceteorien forståelsen av den kompleksitet som vi i dag møter i vår mediale virkelighet av underholdning, sport, ritual, kommersialitet, politisk slagkraft, filantropi, misantropi. Den tilbyr en forklaringsmodell på postmodernismens lesning av selvets splittelse, eller ikke-eksistens. Den overlever slik jeg ser det i et felt av "blurred genres", hvor det er vanskelig å kategorisere. Begrepet "blurred genres" har utgangspunkt i artikkelen "Blurred genres: the refiguration of social thought" skrevet av antropologen Clifford Geertz (2004). Her stiller Geertz seg kritisk til å anvende drama-analogien på det sosiale liv. Han trekker opp to linjer som trekker i forskjellige retninger, nemlig ritualteorien hvor drama blir kommunion, og den symbolske handlingsteorien hvor teater blir retorikk. Han kritiserer særlig Turner og mener at ritualteoriens drama-analogi sin største svakhet er at den får "vividly disparate matters look drably homogeneous" (Geertz:2004: 65). Han spør humaniora etter en måte å syntetisere disse to innfallsvinkler på. Han mener altså at det må være humanistenes oppgave som vet noe om teater, mimesis og retorikk, å syntetisere dualiteten mellom kommunion og retorikk.

På tross av relativitet og et "blurred" felt insisterer performanceteorien på at det er mulig å utsi noe om virkeligheten. Det går fint an å ha to tanker i hodet samtidig, ja, gjerne et mangfold, uten at man trenger å være schizofren av den grunn. Schechner påpeker følgende: "To treat any object, work or produkt "as" performance – means to investigate what the objekt does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings. Performances exist only as actions, interactions, and relationships" (Schechner; 2002.24). Altså hva gjør en performance, og hvordan virker den.

Gjennom performanceteorien har vi beveget oss fra hvordan det burde være, til hvordan det er, og til handling/hendelse "actuals" som et sentralt begrep. Schechner introduserer begrepet på følgende måte:

The avant-garde from the Italian futurists through the Dadaist, surrealist and on to practitioners of earth art and happenings introduces us to the idea that art is not a way of imitating reality or expressing states of mind. At the heart of what Kaprow calls a mystery is the simple but altogether upsetting idea of an art as an event – an actual” ...”At the deepest level a play is about itself” (Schechner: 2003:28-9).

For Schechner er alle former for performances ”actuals”. ”Actuals” kontrasterer mimesis og representasjon, ”actuals” foregår her og nå, det gjør det til en engangshendelse, på tross av gjentakelse. ”Actuals” er prosessuelt og befinner seg ”inbetween”, er flytende og ugjenkallelig. Performance er et inkluderende begrep, det er en handling, en prosess, hvor det anvendte aspekt kommer til syne. Derav fremstår teorien i seg selv som performativ og flytende. Vedrørende min empiri, mine objekter, vil jeg altså se deres handlinger og uttalelser som performance.

Jeg vil støtte meg på Schechners følgende brede definisjon av performance begrepet; ”Performances are marked, framed, or heightened behavior separated out from just ”living life” – restored behavior, if you will” (Schechner: 2002: 28). Performances markerer identiteter, styrer tiden, gjenskaper og tilber kroppen, og forteller historier. Og for Schechner er enhver form for performance laget av ”twiced behaved behavior” som er det samme som restored behavior. Hva er så ”restored behavior”? I følge Schechner (2002) er det en fysisk eller verbal handling som ikke er for første gang fremstilt eller gjennomgått. ”Restored behavior” er symbolsk og refleksiv, og er nøkkelprosessen i enhver form for opptreden i hverdagslivet, i helbredelse, ritual, lek og i kunsten. ”Restored behavior” befinner seg ”in a subjunctive mood”, altså det at man er villig til å overgi seg, og tro på en tilstand av ”as if”, som er en tilstand av tilblivelse. Slik vil det romme både mimesis og det nyskapende.

Ved siden av at restored behavior og performance er interaksjon, er det altså også transformativt og utvidende. Teaterviteren Erika Fischer-Lichte hevder følgende: ”to stage a text means to perform a sparagmos and an omophagia – to perform a sacrifice” (Fischer-Lichte: 2005;234). Gamle former må vike for nye, det ofres på scenen, slik at nye former for identitet kan oppstå. Det å iscenesette har en entropisk karakter, det vil si at det ligger en mulighet for evolusjon i selve akten. Vi kan mene med Fischer-Lichte, at en evolusjon har foregått ved at vi har beveget oss fra en hovedsaklig tekstlig kultur til en performativ kultur. Slik Gilhus og Mikaelson ser det i sin bok *Nytt blikk på religionen* (2001) har vi beveget oss fra essens til konstruksjon og subjektets blikk. Vi har beveget

oss fra myte til rite, opprinnelsesteorier er blitt irrelevant. Hva som kom først er ikke noe vi kan tuft på vår viten på. Perspektivet på tid er blitt så ufattelig mye større. Vi må lete etter substans her og nå, sinnet og imaginasjonen handler, gjør noe med tilværelsen. Dermed er det ikke sagt at det ikke går an å ha et historisk perspektiv. Til å understøtte mitt historiske blikk vil jeg anvende Fischer-Lichte.

Erika Fischer- Lichte er professor i teatervitenskap på Freie Universitat Berlin. I sin bok *History of European Drama and Theatre* (2002) er det sentrale tema identitet. Hun mener forandring i strukturen av drama og forandring i konseptet identitet er direkte relatert. Drama er for henne både et integrert og integrerende element i sosial virkelighet, og har derfor avgjørende innflytelse gjennom en permanent dynamisering - for eksempel; "by offering a current critique or by proposing alternatives, perhaps even by initiating them"(Fischer-Lichte:2002:5). Dette perspektivet tar hun med seg, når hun ser nærmere kun på det tjuende århundrets teater og performance kultur. I boken *Theatre, Sacrifice, Ritual*, (2005) tar Fischer-Lichte for seg redefineringen av forholdet mellom sinn og kropp og mellom individ og fellesskapet gjennom det 20 århundre. Disse redefinisjonene gikk hånd i hånd med en søken etter nye kulturelle identiteter. Vi befinner oss i et sosial politisk felt. Hun argumenterer for "a performative turn". Fokus på det rituelle gjør at vi får en overgang fra hovedsakelig tekstlig til en rådende performativ kultur. Selve bakgrunnen for hennes studie av det 20 århundre påpeker hun slik;

The aim of this study is to reflect on the role and meaning accorded to the topos of sacrifice in twentieth- century. Western culture as mirrored in theatrical performances which fuse theatre and ritual in order to deal with the problem of community- building in societies characterized by loss of solidarity and disintegration. The heart of my study is the provocative connection between the utopian visions of community which such performances devised and tried to realize and the idea of sacrifice (Fischer-Lichte:2005:viii).

Det er håpet om å finne noe fast i et flytende univers, en utopisk lengsel, som skaper monstre og muligheter. Der er i følge Fischer-Lichte (2005), 1970-tallets laboratorier, blant annet The Performance Group senere Wooster Group, hvor Shcechner var veldig sentral, som gir støt til et fellesskap som ikke krever offer, selv om det ofte symbolsk ofres på scenen og til og med utføres på scenen. Hun mener slike teatrale fellesskap fremstår som modeller for en ny type fellesskap. Disse nye fellesskap er frembrakt av den nye performative kulturen i det postindustrielle samfunn gjennom de siste årene av det 20 århundre. Hun viser til samtidige moderne festivaler, sportskamper, rock og pop

konsserter, demonstrasjoner og mange andre nylig skapte kulturelle forestillinger, som arenaer som tillater midlertidige flyktige fellesskap. Fellesskap som ikke spør etter noen langvarige forpliktelser, ei heller etter at en kollektiv identitet skal oppstå. De overlater det til individet om og når det ønsker å delta eller forlate fellesskapet, og følgelig tillates individualister som konformister å delta. Slike fellesskap vil derav sørge for en levedyktig dialektikk mellom ensomhet og det å være sammen med andre, for medlemmene av det postindustrielle samfunn, i følge Fischer-Lichte (2005).

Hun mener derfor at vi må skille mellom forskjellige typer liminale erfaringer. I ritual er den liminale erfaring karakterisert ved kriteriet irreversibilitet og sosial aksept. Mens i teatret derimot kommer ikke transformasjonen frembrakt av den liminale erfaring til en definitiv slutt. Det som skjer under den transformative prosess er i prinsippet reversibelt og trenger ikke publikums godkjenning. Derav slutter hun at teatrets liminale erfaring er estetisk. Og ikke lenger forstått i Kantiansk ånd som atskilt nytelse, men som en liminal erfaring, som en transformasjon man gjennomgår mens man deltar i forestillingen (Fischer-Lichte 2005: 254-57). Heller enn å gå dypere inn i ritualteorien vil jeg mene at Fischer -Lichtes perspektiv vil kunne gi en fruktbar forklaring på fenomenet hiphop både diakront og synkront.

Teatret er i vår tid altså ikke lenger bare underholding og adskilt nytelse, det har også virkeevne. Vi er som nevnt funksjonsorientert. Fischer- Lichte hadde ikke kunnet komme fram til sin konklusjon, vedrørende forskjellig typer liminalitet, uten å forholde seg til antropologen Victor Turner, ei heller Schechner. Men hva mener så Turner om liminalitet? Liminalitet er kilden til forandring, en tilstand som er å oppfatte som en prosess, av Turner kalt ”anti-structure”. Vi befinner oss i grenselandet mellom liv og død, hvor motsetninger, paradokser og disharmonier trives. For Turner (1999) er liminalitet et grenserom, hvor den kreative prosess har mulighet til å utfoldet seg fritt, og hvor nye kombinasjoner kan oppstå. Liminalitet kan kanskje betraktes som et ”nei” til alle positive strukturelle påstander, men samtidig utgjør den på en måte kilden for dem alle, og enda mer utgjør den en sone av rene muligheter hvor nye konfigurasjoner av tanker og forhold kan oppstå. Turner hevder følgende om liminalitet:

Rather is it a transformative self-immolation of order as presently constituted, even sometimes a voluntary sparagmos or self-dismemberment of order, in the subjunctive depths of liminality. One thinks of Eliade's studies of the "shaman journey" where the initiand is broken into pieces then put together again as a being bridging visible and invisible worlds. Only this way, through destruction and reconstruction, that is, transformation, may an authentic reordering come

about (Turner: 1982 83-4).

Liminalitet er hos Turner forstått som de primitive samfunns organiserte antistruktur gjennom ritual. Liminoid er liminalitet representert i det industrialiserte teknologiske samfunn som en permanent tilstand i kunsten. Den liminoide tilstand er for Turner en avart av de primitive samfunns rituelle liminalitet. Liminoiditet kan således være liminalitet i teatret. Turner mener å gjenfinne en universell struktur i overgangsritualer, som går igjen både i det aristoteliskedrama og i overgangsfaser i det sosial politiske felt, noe han kaller det sosialedrama. Turner som en del av motkulturen på 1960 tallet ønsket å gjenskape kraften og enheten i det han fremholdt som tradisjonell liminalitet, og hadde som en del av avantgarden en lengsel tilbake. Man kan si at Turners begrep liminalitet er blitt en objektivert myte og videre at hans teorier i stor grad har påvirket de før nevnte 1970-talls laboratoriene. For mitt perspektiv er det mer fruktbart å forholde meg til Fischer-Lichtes forskjellige typer liminalitet som jo er en videreføring av mentor Turner. Fischer-Lichtes pragmatiske blikk understrekes av en av pionerene innenfor performanceteorien, nemlig, Richard Schechner. Schechner har et synkront blikk på liminalitet, i det at han mener opprinnelsesteorier er irrelevante, og er mer opptatt av hvordan liminalitet virker her og nå. Han hevder følgende om performances og liminalitet.

Because performances are usually subjunctive, liminal, dangerous and duplicitous they are often hedged in with conventions and frames: ways of making the places, the participants, and the events somewhat safe. In these relatively safe make-believe precincts actions can be carried to extremes, even for fun (Schechner: 2003.xix).

Liminalitet er for meg den flytende kjernen i totemet som vi danser rundt. Det er ryggmargen i kulturen og er forbundet med lek. Hiphop og rap deltar i denne dansen eller prosessen og på tross av lokal opprinnelse er det en global bevegelse. Hva er det som er virksomt? Hvordan interagerer fenomenet? Hva gjør hiphop?

Slik tidligere nevnt er Schechner (2002;38-39) som performanceteoretiker mer opptatt av hva performance gjør enn hva det er. Han finner syv funksjoner av det performative som er å underholde, skape noe som er vakkert, markere eller forandre identitet, skape eller å fostre et samfunn, helbrede, undervise, overtale eller og overbevise og forholde seg til det

hellige eller det demoniske. Disse syv funksjonene er best representert som overlappende og interaktive sfærer, som sirkler som griper inn i hverandre synkront. Liminalitet er tilstede i alle de syv funksjonene i forskjellig grader av virksomhet. Jeg vil mene at Schechners synkrone blikk på det liminale utvider Turners blikk, synkront vil si at han er opptatt av her og nå og har et pragmatisk forhold til det historiske blikk.

Gjennom sine modeller the fan and the web i boken *Performance Theory* (Schechner:2003), viser han hvordan det performative og derav det liminale er tilstede i tilværelsen på en dynamisk måte. For Schechners er performance et inkluderende begrep og en universell egenskap. Performance er for ham mer enn bare mimesis. Slik han uttrykker gjennom et sitat fra maleren Baumeister "not create after nature, but like nature" (Schechner:2003:33). Slik blir performance en handling som utvider virkeligheten og gir rom for kommunikasjon gjennom interaksjon og relasjoner. Richard Schechner bekjenner følgende:

I confess that I believe in universals and singularities. How can that be? In a nutshell, biology provides humans with templates, building blocks, integers (you pick your term, your metaphor), while culture and individuality determine how these are used, subverted, applied, and "made into" who each person and each social unit is. For me, there are "realities" at all levels of the human endeavor (Schechner:2003xii).

Slik fremstår det performative som transkulturelt. Det vil si at performance er en strukturell biologisk egenskap som er universell. Mens valg av metaforer og term er individuelt og kulturelt betinget. Performance kan være alt fra en ytring til en iscenesettelse. Schechner mener å lese universelle trekk i selve iscenesettelsesformen, men påpeker også dens kontekstavhengighet. Schechners synkrone perspektiv, hans forhold til det universelle og partikulære gir ikke et enten-eller, men et både-og-perspektiv, fremstår derav som både dynamisk, fleksibel og derav syntetiserende. For meg rommer Schechners tro en kompleks vev, som formidler mangetydigheten i den virkelighet som sosial meningsproduksjon er, samtidig gir den rom for gjensidig forståelse. Vi er jo alle laget av det samme materialet, og vi kan lese performance i en transkulturell dimensjon, i strømmen av tradisjonenes tradisjon. Jeg vil også mene at det nettopp er transcendens, eller en metamorfose en iscenesettelse tilbyr. Slik vil hiphop være en del av det pågående livet, ved siden av å være en ramme for lek med identiteter.

Rap som en del av den performative tradisjon og kultur innehar mange funksjoner. Den er et produkt av tiden enten man kaller det tidsånd eller kollektiv underbevissthet. Hiphop forandrer verden slik utøver nr 3 varmt og hissig påpeker:

Kan jeg si en ting, hiphop forandrer verden nå i dette øyeblikk. Hiphop og gangster rap. Det være seg "Public Enemy", Tupac eller Fifty. Håper du kan spille dette herre her for han professoren. Hiphopen sier du skal faen i meg knytte neven din. Okey, så er du en ignorant jævel men du forandrer noe, ikke sant, og du kjemper og brenner. Hiphop er så lidenskapelig og man brenner for hiphop. Jeg i hvert fall brenner for saken. Og Fiftycent lærer ungdommer å brenne for noe, lærer ungdom å være lidenskapelig opptatt av noe.

Hiphop og rap er "restored behavior", og det vil jeg påstå at det også er for brukerne. Deres måte å anvende kulturen på er performativt. "Restored behavior" tilbyr altså både kommunion og retorikk i det at det er liminalt. Slik vi har sett understrekes dette av Fischer-Lichtes (2002) perspektiv på teatret som en reise i vår forståelse av identitet, og som et våpen som sjelden bare er fornøyd med å beskrive eller representere virkeligheten. Performances er vanligvis liminale, de er "betwixt and between" sosiale kategorier og personlig identitet, i motsetningenes og tvetydighetens landskap. Den liminale "tilstanden" er i følge Turner hellig og uren. Uren i det at man eier ingenting, er avkledd sin tidligere identitet, man befinner seg i livets paradoksalitet, utenfor samfunnets struktur av orden. Kali, hinduenes dødsgudinne og Shivas kone, rasler med lenkene. Dødens nærvær gjør oss ofte ydmyke og det oppstår gjerne intense egalitære følelser av kameratskap, som av Turner blir kalt "communitas". Men de nye performative fellesskapene trenger altså ikke å danne kulturell og kollektiv identitet som er varig. Vi går inn og ut av fellesskapene alt etter behov, vi styrer selv forbruket. Det er en nærmest ubegrenset tilgang, som finner nye kanaler, i et hele tiden foranderlig nettverk. Jeg vil mene at nettopp rap og hiphop kulturen som sådan er bærere av denne flytende deltagelse som jo i følge Fischer-Lichte er et utslag av 70-tallets laboratorier. Kanskje er det nettopp derfor hiphop slår så bredt, fordi det tilbyr felleskap man kan gå inn og ut av som man ønsker det?

Dypt i den liminale fasen finner vi altså teatralitetens "as if", det dionysiske sparagmos, det foregår en offerprosses i den liminalefasen. "Vi befinner oss i et felt hvor identiteten ikke er avgrenset og fiksert, men rommer provisoriske muligheter, slik at identiteten kan maskeres som en annen" (Exe Christoffersen:1997:22). Vi befinner oss i "livets

paradoksalt” det mysteriøse eller i den grusomme virkelighet. I følge Schechner er performance amoral med rom for transformasjon, samtidig en bearbeidelse av livets paradoksalt og derav en måte å koke den rå virkelighet på. Performance er et ”blurred” ikke-lineært felt, det er multifunksjonelt og strekker seg ut over selve rammen det befinner seg innenfor. Innenfor hiphop kan man leke med forskjellige identiteter, gjerne overskridende og tabubelagte. Dette vil jeg ta opp i kapittel 2 med utgangspunkt i Adam Krims (2001) bok *Hiphop and the poetics of identity*

Den franske filosof og vitenskapsmann Gaston Bachelard hevder følgende: ”vi er vertikalt isomorfe med de store bildene av dypet”(Bachelard:1994.241). Isomorf vil si formlikhet, vi er analogt bygd med de store bildene av dypet. Og for ham er dypet i oss transcendens, men det er via drømmer, arketyper, metaforer, myter, det vil si bilder, vi finner veien inn. Hos Bachelard blir de arketyperiske bildene våre hjelpere, de er kartet, de er veiviserne i vår reise gjennom livet. Arketyper er ikke fastlåst, men ”in a state of becoming”. Bildet for Bachelard er ikke bare et produkt av tradisjon, men av bildeproduksjonenes naturlige karakter. Menneskets produksjon av bilder er podet natur, vi imiterer ikke natur, det er vår natur å produsere bilder, - vi er natur. Videre mener Bachelard at gjennom å holde fast ved de enkle variasjoner av et gammelt bilde kan vi se at fantasien fortsetter en dyp menneskelig funksjon. Han hevder følgende: ”mankind imagining is the transcendent aspect of natura naturans”...”art is grafted on nature”(Bachelard 1999:10). Vi kan med dette si at vi drømmer materie og at menneskets møte med den grusomme virkelighet skaper omnipotente følelser, som gir liv til vår imaginasjon, som igjen skaper nytt liv og nye visjoner. Bachelard sier:

The imagination is not as its etymology suggest; the faculty for forming images of reality; It is a faculty for forming images which go beyond reality, which sing reality, its a superhuman faculty, a man is a man to the extent that he is a superhuman and surpass the human condition the new image grafted onto the old (Bachelard:1983.16).

For Bachelard så skaper vår fantasi altså nytt liv og nye typer visjoner. Vi tror vi tilpasser oss virkeligheten, men i stedet oversetter vi den til menneskelige termer. Vi er virkeligheten. Imaginasjon iscenesatt er en symbolsk refleksjon av aggresjon, ønsker og begjær, eller oversatt natur. Det er snarere en overflod enn en mangel. Alt er natur, ikke bare det dionysiske, men også den appolinske ånd, - ”body and soul”. Vi kan ikke gjenskape fortiden, men vi fantaserer videre. Trykket i den sorte gryte av fantasert materie skaper nye plåtår, nye identiteter. ”Restored behavior” kan altså ligne på den

hermeneutiske sirkel og er hele tiden åpen for inversjon og ny forståelse. Hele tiden lurer metamorfosen, transformasjonene, krigeren under overflaten, for å kaste den sammenbindende organisator av tronen, som et rift i selvbildet, et sparagmos, et offer, eller rett og slett som et utslag av energi. Livet er hele tiden i bevegelse, det må foldet seg ut som jeget og selvet, identiteten er alltid i fluks. Jeg er i konstant forandring. Vi benytter oss av tradisjonenes tradisjon til å fortolke bearbeide bevegelsen i rommet, hvor nye kombinasjoner hele tiden oppstår. Vi kan ut fra det forutgående slutte at performances gir uttrykk for en metafysisk virkelighet. Performance er altså ikke kun underholdning eller adskilt nytelse, det er vår natur, vår identitet, vår måte å transcendere og formidle kompleks kunnskap på. Det er denne identitets forståelsen som jeg vil legge til grunn for mine fortolkninger. Er det slik at det å iscenesette, er det faste i et flytende univers? Er det gjennom å iscenesette, at gettoundingdom med omnipotente drømmer forvandler en grusom virkelighet til seier?

For Schechner er virksomhet tilstedet i varierende grad over hele feltet like mye i underholdning som i det rituelle. Dette illustreres han godt via modellen the efficacy – entertainment braid:

*Efficacy and entertainment are not so much opposed to each other; rather they form the poles of a continuum. The basic polarity is between efficacy and entertainment, not between ritual or theatre. Whether one calls a specific performance "ritual" or "theatre" depends mostly on context and function." ...
"No performance is pure efficacy or pure entertainment (Schechner,2003;130).*

Igjen understrekes Fischer- Lichtes forståelse av drama som både i dannelse og utprøving av identitet har virkeevne, altså liminaliteten i teatret er transenderende. Vi har slått fast at performances både har virkeevne og er underholdende. De er derav med på å forandre vår persepsjonshorisont, det er vår natur å være performativ. Det er i det performative vi møtes, det er der vi er hele, der er vi den dansende imaginasjonens kropp.

1.4.2 Absolute reality belongs to dreams (Graham Green: 1950:A sense of reality)

Vi sier religionshistorisk at myter er sanne; sanne som menneskelige konstruksjoner og finner derav sted. Vi kan mene at det er fra mythos, logos henter sin fornuft. Vi ønsker å temme den ville hesten eller å kartlegge nomos, naturens lov, som en følge av vår appetitt til å klassifisere. Levi-Strauss sier: "Peoples think differently, but every people thinks systematically in its own terms" (Scehchner.2003:31). Levi-Strauss hevder myter innehar en universell indre mystikk, de taler natur gjennom liv-død og en mediator. Religionshistorikeren Mikaelsson sier følgende om myter:

Myter har sine røtter i det samme sjelelige jordsmonn som lek, fantasi, mysterier, eventyr og diktning. De utvider begrepene om virkeligheten – hva finnes bak tid og rom, i begynnelsen etter døden, ute i kosmos, bakom de blåner vi kan se og det ansiktet vi kjenner? ... myten trekker opp store horisonter og gir verden skjulte dybder" ... "Myter stimulerer til filosofisk, teologisk og litterær virksomhet som må bedømmes ut fra flere målestokker enn sosial økonomisk vinning. Myter er multidimensjonale "vesener", akkurat som mennesket (Mikaelsson.2001; 106-129).

Hvis vi skal lytte til Bachelard er myter liminale og ikke bare et produkt av tradisjon, men av bildeproduksjonens naturlige karakter. For ham er menneskets produksjon av bilder podet natur, slik jeg forstår ham er ikke arketyperne kun symboler, men de er drivende symboler, dynamiske og levende. De er den materielle fantasiens pilarer eller byggestener. Myter er således multidimensjonelle og skyter piler i alle retninger og deres betydning er ikke endelig gitt, men er hele tiden åpne for nye konstruksjoner av sannhet. Er det noe mine intervjuobjekter er opptatt av så er det myter, og er det noe som er viktig i hele iscenesettelses maskinen rundt rap artister, så er det myter. Det mytologiske aspektet gjentar seg hele tiden, og for noen er sågar hiphop religion. Myter og religion hører tett sammen, og all religion hører hjemme i en sosial sammenheng og kan sees som ett system av forestillinger som gir livet mening. Noe Clifford Geertz's kjente definisjon av religion understreker;

(1) a system of symbols which acts to (2) establish powerful, pervasive, and long-lasting moods and motivations in men by (3) formulating conceptions of a general order of existence and (4) clothing these conceptions with such an aura of factuality that (5) the moods and motivations seem uniquely realistic (Geertz:1973:78)

Hvordan "long-lasting moods and motivations" er overført forklarer Geerts via ritualer. Ritualer er altså et effektivt våpen å overføre kunnskap med og har slik vi har sett av forutgående avsnitt en entropisk karakter. Derved har de en transformativ evne og er med på å forandre vår persepsjonshorisont. Ved å anvende forutgående definisjoner både på

myter og religion åpner jeg opp for å tenke religion og myter som iscenesettelser, derav befinner vi oss også i det sosialpolitiske feltet alltid "in between". Diaspora er betegnelsen på religiøse og nasjonale grupper som lever utenfor sitt moderland eller historiske kulturområde. Det er ofte i diasporaen at det oppstår helt nye former av en religion, særlig via et religiøst tilbakevendende blikk. Erfaring viser oss at det er aldri godt å vite hva som kommer ut av slike bevegelser, for det er gjerne i diasporaen at fundamentalistiske bevegelser oppstår. Som vi forstår er det det sosialpolitiske felt som opptar meg.

De franske filosofene Deleuze og Guattari tilbyr et annet konsept på virkeligheten, de påpeker følgende: "Literature is an assemblage, it has nothing to do with ideology. There is no ideology and never has been" (Deleuze, Guattari 2004:5). De er opposisjon til det de kaller "the classical root book" forstått som den lineære historie man leser fra a til å, hvor den store geniale forfatters intensjon er hellig. I "rotboken" blir en til to, og det er tremetaforen som regjerer med sin forestilling om den trygge roten som gir styrke til stammen og grenene, som en bevirkende gjennomtenkt årsak. De hevder at tremetaforen har styrt for lenge og at selv om vi er univokale, har vi mange egalitære stemmer: "A book is an assemblage... It is a multiplicity" (Deleuze, Guattari 2004: 4). Jeget er en flokk så å si, og naturen jobber ikke ut i fra dikotomier, men ut fra mangfold, lateralt og sirkulært. De vil rive den psykologiske herren ned fra tronen. For Deleuze og Guattari er det kaosmos, affekt og "rhizom" som gjelder. De hevder følgende;

The rhizome is an acentered, nonhierarchical, nonsignifying system without a General and without an organizing memory of central automaton, defined solely by a circulation of states. What is at question in the rhizome is a relation to sexuality—but also to the animal, the vegetal, the world, politics, the book, things natural and artificial—that is totally different from the arborescent relation: all manner of 'becomings' (Deleuze, Guattari; 2004:21).

"Rhizom" er altså egalitært, og konstruerer ikke en sammenhengende ideologi. Det er styrt av fart og bevegelse og det er hele tiden åpen for nye formasjoner og inversjoner. Rhizome representerer ikke den store tenker og logos men i større grad naturlovene, altså nomos. Et rhizom er laget av plataår som har entropisk utvikling. Det er begjæret som styrer, og det er begjæret som er livets opphav og kilde, ikke ulikt Buddhismen. Deleuze og Guattari ønsker å ekspandere ut fra konseptet om plataår og påpeker følgende:

"Gregory Bateson defines a plateau as: "a continuous, self-vibrating region of intensities whose development avoids an orientation toward a culmination point or external end". "A

plateau” is a piece of immanence” (Deleuze, Guattari; 2004:175).

Rhizomet er en biologisk term som beskriver det horisontale nettverket av vekster, som befinner seg på eller like under jordoverflaten. Det biologiske rhizomet har som sådan ikke et utspring, et senter eller et hierarki. Nettverket av vekster sprer seg ved å kople seg sammen eller bli brutt i en kontinuerlig prosess. Går du tur i skogen er det ikke rotsystemet du ser men trærne. Treet er selvidentisk, stammen sørger for enhet, greinene deler seg dikotomisk ut fra stammen og ender opp i de enkelte blader eller barnåler. Rhizomet er egalitært ”a line of flight” som beveger seg i alle retninger. Deleuze og Guattari mener den vestlige verden har vært alt for preget av tremetaforen, som de mener representerer staten. Tremetaforen står for dem som den eldste og mest slitne bane å tenke i. De ønsker å unnsnippe subjektivering via ”the rhizome” metaforen. De vil fjerne den psykologiske herren ”the signifier”, og mener at forestilling om enhet oppstår bare når herren ønsker å ta over mangfoldet. De ønsker å unngå dikotomier gjennom et immanent mangfold.

Jeget trengs ikke lenger, vi er ikke lenger oss selv, vi er dekonstruert. Vi er en flokk i affekt, med vilje til liv, i en ny variasjon av forståelsen av selvet. Vertikalitet er intensitet og ingenting er identisk. Individet drives av begjær, kraft og underbevisstheten er et representerende teater. Begjær er ikke en imaginær kraft basert på en mangel, men en virkelig produktiv kraft basert på ”flow of desire”. Det å iscenesette er immanent for Deleuze og Guattari, således kan man mene at å iscenesette er universelt. Sannhet er for dem ”creation of concept”, en evig tilblivelse. Slik de til stadighet blir sitert på nett ”truth changes what we think, it alters what we think is possible” (http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze).

De er altså ikke så opptatt av hva som er sant, eller hva som er, men av hva det gjør og hvordan det virker. Kunst er en måte å organisere og kommunisere den metafysiske fluks på. Kommunikasjon er mer sentralt enn innhold. Evolusjon er ikke den store tenker, men det er begjæret som et overskuddsfenomen som driver oss fremover. Det blir for meg spennende å se hvordan hiphop kulturen, og da i særlig grad rappen, kommuniserer med denne horisont. Samtidig å se hvordan et slikt konsept kan la seg syntetisere med Fischer-Lichtes og Schechners forståelse av identitet.

Bateson har en holistisk persepsjonshorisont og er opptatt av mønstre som binder sammen. Han uttrykker følgende om dualitet og syntese: ”We all too often respond

automatically to newspaper headlines as though these stimuli were direct object-indications of events in our environment instead of signals concocted and transmitted by creatures as complexly motivated as ourselves”(Bateson:2004:121). Bateson mener dette er et uttrykk for svarthvitt tenkning, noe han kaller ”primary framing”. Det å lese en tekst kun på bakgrunn av primær ”framing” mener Bateson er schizofrent. Det vil si at det er først når vi tror at vi må være en stemme, at det blir schizofrent. Vi må gå utenfor primærrammen og se at dette er lek. Vi må ta hensyn til det som ligger utenfor primærrammen, som forståelsen av at metakommunikasjonen er implisitt, dvs ”as if” eller ”This is play”. En metakommunikasjon kan gi uttrykk for gjennom følgende sitat: ”These actions in which we now engage, do not denote what would be denoted by those actions which these actions denote” (Bateson.2004.122).

La oss vende tilbake til utgangspunktet mitt som er ”Rap som selvets iscenesettelse”. Rap som et rom for å utprøve nye, eller et mangfold av identiteter, masker eller roller. Rap som et rom til å kjenne på og organisere den sammensatte naturen det er å være menneske i fluks, hvor det altså er lek og performativitetens ”as if” som er den samlende faktor. Vi står altså generelt overfor en språkets begrensning og må bruke transcendent/imaginasjon for å komme den andre i møte. Vi kan mene at transcendent er immanent som et indre kart, altså en iscenesettelse. Vårt indre kart gjør at vi forstår at vi er multivokale på tross av at vi uttaler oss univokalt. Play blir hos Bateson brukt på et høyere nivå, en strukturell egenskap man finner igjen i ulike aktiviteter, en egenskap som er felles, sånn sett egalitær, transkulturell, og innehar liminalitet.

Geertz ønsker en syntetisering av ritualteorien og den symbolske handlingsteorien. En syntetisering av kommunion og retorikkmetaforen, fordi han mener at det er i spillet mellom disse metaforene vi ser den menneskelige splittelsen eller dualitet. Hos Deleuze & Guattari, Bateson, Bachelard og Schechner er ikke spillet mellom de to metaforer en splittelse. For dem er det schizofrent å tro at vi er splittet, fordi vi ikke er entydige. Det er ikke vår natur å være entydig, selv om vi taler univokalt. Deleuze og Guattari mener det er tremetaforen som gjør oss fanget i dualitetstanken, og at det at to emanerer ut fra en rot er misforstått natur. Det foregår en entropiskevolusjon og de bygger derav videre på Batesons evolusjonsteori. Schechner er opptatt av det tredje sted i bevisstheten, som er både meg og ikke meg, og kaller det ”selective inattention”. Her manifesteres intuisjon og imaginasjon. Man både ser og ikke ser. Det tredje øyet i østlig filosofi er knyttet til hypofysen, vår indre kommunikasjonssentral, som avgir ordre til resten av hormonsystemet. Ubalanse i hypofysen forstyrrer personligheten og kan derav blokkere

evnen til å motta og formidle budskap. I henhold til Schechners begrep ”selective inattention”, hvor aktør og tilskuer foretar hva Schechner kaller en ” relaxed unconciuous scanning”, møter vi Shivas tredje øye. En betraktende tilstand som har mavefølelse for det ”paradoksale” en dynamisk tilstand som er ”ikke ikke meg”.(Schechner.2003;230);

This Shiva-like meditative yet burning third eye is where the hidden and the visible cross each other. Paradoxically, the intensity of this third eye cannot be experienced unless one's focus is open – relaxed, inattentive – to the whole dynamic process (Schechner2003;234).

Shiva er jo en gud som ikke hører hjemme innenfor den indoeuropeiske tradisjon, men antas å komme fra Indussletten og synes å ha en mer regenerativ og fruktbarhets orientert funksjon. Han får sitt lem kuttet av, og hans fallos tilbes av tilhengerne. I Shiva finnes både det asketiske livsfornektende og overskridelsens, eksessens eller dansens gud. Tar man disse egenskapene til ytterpunktene finnes døden i begge ender. Så kanskje heller enn å snakke om drifter og begjær som en trussel mot det kollektive ut fra en sublimerings tankegang, så foregår det en interaksjon mellom to ytterligheter som begge to er livstruende i hver sin ytterlighet. Både ordenskrefter og kaoskrefter kan være livstruende, de bor i hverandre og er komplementære. Det er ikke ufarlig å leve. ”Selective inattention” er løsningen på splittelse og schizofreni.

Via iscenesettelse blir vår forståelse mindre endimensjonal. Metakommunikasjonens ”this is play” gir rom til mange blikk, mange konsepter. I følge Schechner er ”restored behavior” symbolsk og refleksiv. Legger vi til Deleuze og Guattaris perspektiv på underbevisstheten som et representerende teater, er ”this is play” immanent. Vi er mange sanser som taler med en stemme, og begjæret er drivkraften. Kultur er separate melodiske linjer i samspill med hverandre som tjener oss. Vi kan mene at Deleuze og Guattaries konsept biter seg selv i halen og at det også kan kalles en slags ideologi. Men det er blitt en objektivert myte som en del av totemet og blir stadig referert til i et utall av sammenhenger. Hos Schechner er denne som ser i ” selective inattention”, denne bakenforliggende ubevisste bevisshet å ligne på Purusha, ur menneske og livspusten i Indisk filosofi. Med Schechner er vi muligens nærmere sjel som en evig åndelig tilstedeværelse, et intuitivt selv som gjennomstrømmer kosmos. In selective inattention kobler vi oss på den hele tiden bevegelige kilde.

Hvis vår fantasi er podet natur bygget på materiell imaginasjon, så er det vi skaper drømt natur. Da blir ”creation of concepts” den menneskelige natur. Det er horisontens

glødende avrunding, som gir lengselen etter å strekke seg ut og overgi seg til eksistensen i utopisk drømmeri. Om det så bare er en hildring, skal vi slutte å drømme av den grunn? Hvis vi ikke har en felles diskurs av lek og utopi, hvordan skulle vi da kommunisere. Er jeg splittet, fordi om jeg består av to ytterligheter eller av ”multiplied personalites”? Forteller ikke det bare at jeg er et menneske. Jeg ønsker å bli lest og å binde noe sammen og løse det opp for å finne nye sammensetninger. Ordet religion kan bety ”å bli lest” eller det kan bety å relegere, som vil si å binde noe sammen. Vi kan snakke om en diskurs som ikke er kontinuitet, men en forbindelse som en dans. En dans rundt totemet, som åpner for nye perspektiver, som i et teaterteoretisk perspektiv er en iscenesettelse.

Iscenesettelser har forskjellige grader av entropi. Entropi vil da si, den raskeste og mest effektive måten å overføre og utvide kunnskap på. Geertz’s definisjon understreker Deleuze og Guattari påstand om at sannhet er ”creation of concepts” som hele tiden er i forandring. Den beste måten å formidle konsepter/kunnskap på er via performance, fordi vi gjennom en iscenesatt hendelse får blick for det usynlige implisitte. Religion er konsepter som hele tiden er åpne for nye inversjoner. Performances og riter er ikke bare en formidling, men det er der kilden til nyskapning ligger. Mennesket er en iscenesetter av elementene. Deleuze og Guattaris kriger er en nomade som kjeder seg, lik barnet som leker og kaster sand i luften og slik blir seg bevisst forgjengeligheten. Staten kan når den sliter med sin kropp gjøre krigeren til et monster. For en av mine informanter er hiphop en religion og en måte å holde virkeligheten sammen på.

1.4.3 Krigeren = ”The state of becoming”

Det er krigeren som arketype som interesserer meg, nettopp fordi Fiftycent er en arketypisk kriger. Jeg har lyst til å ta på meg noen andre briller enn de Joseph Campbell og Jung har hatt på krigeren og helten. Jeg har derfor valgt filosofene Deleuze/Guattari, som i sin bok *A Thousand Plateaus* tilbyr et annet perspektiv og en ny persepsjonshorisont på krigeren. Hos dem er krigerfunksjonen eksentrisk. Krigeren befinner seg “in a state of becoming”, og følger de rhizomatiske prinsippene som de mener har blitt ekskludert fra den vestlige tanke. Krigeren er dynamisk, ikke et sentrert jeg, men en flokk eller “multiplied personality”, som alle er deltagende i å betrakte,

kartlegge og forutse nye landskap. De hevder følgende:

Indra the warrior god, is in opposition to Varuna no less than to Mitra, he can no more be reduced to one or the other than he can constitute a third of their kind. Rather, he is like a pure and immeasurable multiplicity, the pack, an irruption of the ephemeral and the power of metamorphosis. He unties the bond just as he betrays the pact. He brings a furore to bear against sovereignty, a celerity against gravity, secrecy against the public, a power (puissance) against sovereignty, a machine against the apparatus. He bears witness to another kind of justice, one of incomprehensible cruelty at times, but at others of unequalled pity as well (because he unties the bonds...) (Deleuze/Guattari.2004.388).

Krigeren beveger seg således utenfor dualitetsprinsippene staten forholder seg til. Krigeren er en maskin, som hele tiden er underveis. Krigeren har en entropisk karakter, bærer vitne om den grusomme virkelighet og har en ubetinget medfølelse. Lik Arjuna, som ser inn i Krisnhas gap, vet han at han må følge sitt dharma, sin bestemmelse. Deleuze og Guattari hevder videre følgende om krigeren:

He bears witness, above all, to other relations with women , with animals, because he sees all things in relations of becoming, rather than implementing binary distributions between "states": a veritable becoming-animal of the warrior, a becoming-woman, which lies outside dualities of terms as well as correspondences between relations. In every respect, the war machine is of another species, another nature, another origin than the State apparatus (Deleuze/Guattari.2004.388-9).

Krigeren har for Deleuze og Guattari en nomadisk opprinnelse. Den nomadiske eksilkulturen har slik de ser det, ikke fått lov til å synes like godt som den statlige kulturen. Den statlige metaforen og kulturen, stammer for dem i stor grad fra den greske kulturen og blir da, i sin ytterste konsekvens en vestlig kultur. Krigerfunksjonen satt i statens tjeneste blir en krigsmaskin og et monster i følge Deleuze og Guattari. De hevder følgende: "The war machine is exterior to the state apparatus. The exteriority is first attested to in mythology, epic, drama, and games." (Deleuze, Guattari:2004:387). Den nomadiske krigeren står i en dialog med konseptet staten, i det at den både tjener og korrigerer staten som en mediator. På tross av mediatorrollen er nomaden fristilt, udisiplinert og underveis. Deleuze og Guattari relaterer altså subversivitet til nomaden, som da er krigeren i det indoeuropeiske univers, representert som guden Indra eller Tor i den norrøne mytologien. Deleuze og Guattaries kriger er i besittelse av de samme

attributter som er knyttet antropologen Victor Turners begrep liminal. De ser alle tre på subversivitet som en tilstand av "becoming". Krigeren er en liminal skikkelse, som en evig søkende nomade befinner han seg i en permanent liminalitet, og han ligner "tidsåndens" perspektiv på identitet.

Krigerens reise i underverdenen handler slik jeg ser det for Deleuze og Guattari om en transcendens hvor det er energi som forvandler, og som ikke relateres til fri vilje. Det vil si at forandringen er immanent, som en entropisk maskin med en "rhizomatisk" spredning. Hos Deleuze og Guattari blir vi mer å ligne på marionetter. Krigeren som arketyp handler i affekt, som igjen skaper bevegelse, forholder seg til nomos og fremstår derav som en synkron tilstedeværende primitivisme. Affekt, i følge Deleuze og Guattari desubjektiverer selvet og skaper metamorfose, man er midt i mellom, verken den ene eller den andre. "Affect transpierce the body like arrows, they are weapons of war" (Deleuze/Guattari..2004:393). Ikke ulikt Bachelards forståelse, for følelsen av det å være i en kropp, hvor aggresjon er livskraften. Det vil si omnipotens i møte med natur, hvor affekt og begjær er dynamikken som driver tilværelsen fremover.

Vi gjenfinner, slik jeg forstår Deleuze og Guattari, ikke bare krigeren i det revolusjonære i kulturen, men også i det aristokratiske, i deler av kunsten og da i særlig grad i musikken. De hevder følgende: "Music has always sent out lines of flight, like so many transformational multiplicities, even overturning the very codes that structure or aborify it; thats why musical form, right down to its ruptures are comparable to a weed, a rhizome". (Deleuze, Guattari:2004:13). Musikkens form eller bevegelse kan altså sammenlignes med rhizomet. Vi kan slutte fra Deleuze og Guattari at det performative og da i særlig grad musikken er fristilt fra statsapparatet, på tross av mediatorrollen. Det forholder seg til nomos, for logos er statens lov. Nomos er i større grad naturens lov eller om man vil markedets lov. Hvordan gjenspeiler dette seg i rappens selvbilde?

The Rhizome er et kart og ikke en skisse. Det som i følge Deleuze og Guattari skiller kart fra skissering, er at kartlegging helt og holdent er orientert mot en eksperimentering i kontakt med det virkelige. Kart reproducerer ikke, men konstruerer det underbevisste og kan sammenlignes med "the subjunctive mood". De hevder følgende: "A map has a multiply of entryways, as opposed to the tracing, which always come back to the same. The map has to do with performance, whereas the tracing always involves an alleged competence" (Deleuze, Guattari 2004:14). Vi kan derav si at performances er å ligne på

den nomadiske krigeren, de er liminale og befinner seg "betwixt and beetween" sosiale kategorier. Turner, som før nevnt, foretrekker å betrakte overganger som en prosess, som en tilblivelse, en transformasjon, og som metafor bruker han vann som er i ferd med å varmes opp til kokepunktet, eller en puppe som forandrer seg fra larve til sommerfugl. Uansett, sier han, har en overgang andre kulturelle egenskaper enn en tilstand (Turner:1982:131). Denne overgangsfasen er å ligne på Deleuze og Guattaris konsept om krigeren som den evige nomade. Bare det at hos Turner er det altså en overgangsfase. Han ønsket seg som nevnt tilbake til det rituelle, som han håpet skulle bli en sammenbindende kraft, i et samfunn som han oppfattet som fragmentert og i oppløsning.

Deleuze og Guattari flytter perspektivet vekk fra det rituelle selv om de benytter seg av opprinnelse. Det er dikotomien statlig versus nomade som er i fokus. Deleuze og Guattari er nomadiske krigere som reiser seg mot en rigid stat, da særlig psykologien og Freud. De ser mangel og undertrykkelse av begjær i form av sublimering som en nisse som spøker i trange hjerner. Sublimering er immanent omnipotens og menneskets drift, begjær og natur hvis vi syntetiserer Deleuze og Guattari med Bachelard. Vi står altså ikke overfor dikotomien kultur versus natur. Kultur er natur. I følge Deleuze og Guattari beveger Helten/krigeren seg i "smooth space" ofte avbildet som ørken, et ennå ikke organisert landskap, som også kalles underbevisstheten.

Vi kan si at identitet er summen av overlevelser og de historier individet står i relasjon til, være seg jordsmonnet vi vokser opp i, drømmer, tid, sted, natur og kultur, det vil si kontekst. Identitet er erfaring av natur/kultur altså oversatt natur til menneskelige termer. Ungdom ser ut til og refererer til seg selv som liminale for å konstruere identitet;

You're only young once, later you'll need another excuse" relate to the idea that transgressive behaviour is acceptable, even expected, from young people at a particular stage in life. In other words, liminality is normality, and is thus different from marginality (Heggeli.23).

Om vi leser dette utsagnet med Deleuze og Guattaris briller er ungdommens identitet knyttet til krigsmaskinen. Ungdom forventes å spille krigerens rolle, men altså kun som en overgang, sett fra statens side. De forventes å forlate det "dyriske", om de da ikke blir kunstnere, filosofer eller vitenskapsmenn som man forventer en overskridende oppførsel fra. Ungdom er den ville hesten som står for utvidelse av horisonten. De tar risikoen. De står for nyskaping, og som ustøtte kan ungdom i større grad tillate seg å være omnipotente drømmere. De blir ut fra denne tankegang ofre og ikoner, henvist til et

ørkenlandskap eller "smooth space". Ungdom er bærere av revolusjon, speed, affekt og forandring. Og er det ikke slik at de befinner seg innenfor disse nye fellesskapene som Fischer-Licthe nevner, på grunn av den frie flytende karakter disse innehar? Fellesskap som ikke krever ofre, som vi går inn og ut av slik vi selv føler behov for. Det foregår teatrale ofre på denne scenen, en scene som uttrykker et mangfold av identiteter som sider av den menneskelige natur. Identiter som ofres, forvandles og utprøves. Har vi magefølelse og fokus skjønner vi at dette er lek, "in a subjunctive mood".

Kap 2 Iscenesatt transformasjon og/eller metamorfose

2.1 "I's" that speak of how they wish to be seen.

Who knew? Who knew that hip hop would go on to be the global juggernaut that it is today? That b-boy-isms would spread like jam; that park jams would one day jam our radio waves? The Writer's War ended when the last running train with real graffiti on it rolled off the J line back in May of 1989. Nearly 20 years of subway graffiti is gone forever, slowly replaced by new trains and more fences and a policy that didn't allow trains with but a streak of stylized spray paint on 'em to stay in service. Rappers are rich now. But the thing to remember is this: before the emcees were rockin' on the mic, writers were spraying it, not saying It (Forord til filmen Style Wars, Tony Silver, Henry Chalfant).

Slik blir vi introdusert til filmen *Style Wars*, som handler om graffikunstnerne og hiphopens fremvekst. Vi kan si at det hele startet i bydelen Bronx i New York på 70-tallet, hvor getto ungdom med stjalne spraybokser bombet tog og bare vegger med tags og graffiti. En stil krig mellom de forskjellige figurene og myndighetene, et sosialt drama i et urbant landskap. New Yorks undergrunnsystem er slagmarken, og lekeplassen for et nytt visuelt språk. Parkene er plassen for funky breakdansing, hvor man gjør bokstaver om til fysisk bevegelse, som piler skytes bokstaver inn i kampen for tilværelsen. Man bruker sitt jeg, sin selvskapte figur, for et kollektivt vi. Slik Nelson Georg påpeker; This renaming trend is an extension of a long tradition by which African Americans have created new "I's that speak of how they wish to be seen"(George:1998:52). Et ønske om selvdefinering, hvor det handler om affekt og om å vise stolthet og styrke.

Hiphop kulturen består av fire elementer, graffiti, breakdans, Djing og MCing eller Rap. Stilen er krigersk, og det foregår en stil krig, eller kamp innenfor hver av de fire elementene. Det sammenlignes ofte med boksing og Nelson Georg påpeker; "If you asked me in the late '80s what figure most embodied hip hop. I wouldn't have named a musician at all. My choice would have been Mike Tyson"(George:1998:53). Rappen med sine kontroversielle artister har blitt en mega kommersiell suksess og regnes som den største ungdomskulturen i dag. Med kraftige kampmetaforer og omnipotente fremstillinger av egen styrke, har de inntatt scenen og blitt en mainstream kultur til glede for "kidsa". I en klassisk Rap "battle" møtes rappere til tvekamp hvor de fornærmer hverandre på rim. "Battling handler om å ta imot dritt og levere det, en battle er en form

for krig, der folk får ut følelsene godt hjulpet av et "crew". Et "crew" består av medsamsvorne utøvere og kan oppfattes som en liten stamme. Hiphop handler om historier hvor det er svært viktig å være autentisk. Det gjør dem overbevisende som fortellere. Særlig innen "ganster rap" er det å være "criminal minded and grand" et adelsmerke. Det kalles "gansterrap" nettopp fordi vi skal møte perpektivet til en kriminell, liminal og overskridende skikkelse. Derfor må utøverne være fengslende, utrolige og overskride sosiale normer.

Som min utøvende nr 1 sier : Rappere får damer, de får shit, de får drikke overalt, mens graffiti artistene bare får purken etter seg." Graffiti artistene og danserne har etter hvert mistet sin posisjon og det er rappere med sitt crew som har overtatt scenen. Rap kan leses som et krigersk våpen bestående av "break beats" og sampling sammen med det verbale støtet. Break beats kan lese som brudd i den rytmiske kontinuiteten eller "groove", eller som Anne Danielsen påpeker " They are in short, neither changes nor transitions. After every little "shock" we return to the same, to the continuous stream of musical gestures. The breaks are suddenly just there, as a contrast to continuity"(Danielsen.2006.184). Eller som Afrika Bambaataa beskriver,"that certain part of the record that everybody waits for- they just let their inner self go and get wild," ([http://en.wikipedia.org/wiki/Break_\(music\)\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Break_(music))).

Slik "break beats" ligner på Deluze og Guatteries "a line of flight", kan "break beats" også sammenlignes med deres "rhizomatiske ruptures". Det vil si en entropisk evolusjon, som tidligere nevnt er en mengde av energi som hoper seg opp i et lukket system, og ikke blir mindre for hver gang den brukes, men i stedet blir mer og mer utilgjengelig - trykket øker. Anne Danielsen påpeker følgende om rap:

Rap music relies on the loop, on the circularity of rhythm and on the 'cut' or the break beat that systematically ruptures equilibrium. Yet in rap, the 'break beat' itself is looped-repositioned as repetition, as equilibrium innside the rupture. Rap music highlights points of rupture as it equalizes them (Danielsen.2006.183)

I rap musikk går altså også break beats i loop. De gjentas i større grad og likestilles eller utjevnes om man vil, som systematiske og gjentagene brudd i likevekten. Brudd i kontinuitet er kontinuitet. Jeg vil mene på bakgrunn av dette at rap musikk er utpreget nomadisk. Den forflytter seg hele tiden, "let go" gjentas jevnlig og trykket øker.

2.2 The only difference between the saint and the sinner is that every saint has a past, and every sinner has a future. (Oscar Wilde)

Slaven må kaste nederlaget av seg for å gjenfinne mesterens styrke.(Janek Szatkowski)

Vegard Larsen sier i sin artikkel "Fra gata til styrerommet" i Dagbladet 31/8 2006: følgende i overskriften : Amerikanske hiphopere har alltid vært opptatt av levereregler. "Nå følger de lovene til en moderne utgave av maktilosofen Machiavelli ". Det vil si Robert Greens 48 lover. Nå er det ikke nytt svarte artister har vært opptatt av Machiavelli. Det kan spores tilbake til Black Panther bevegelsen. Rap artisten Tupac Amaru Shakur, som ble skutt ned og drept i Las Vegas september 1996, sitt alias var Makaveli. Hans mor var medlem av Black Panther party og oppkalte sin sønn etter den siste inkahøvdingen og senere opprører Tupac Amaru. Ved siden av å referere til Machiavelli kan aliaset også forstås som mak'a'live. Symbolsk flertydighet og mytiske referanser er viktig i hiphopkulturen. På nettet går det rykter om at Tupac forsatt lever som en forsvunnet Imam. Som Tupacs arvtager blir 50cent Machiavelli mak'a live. Han overlevde skuddene. Vi får se hva den nye fyrsten kommer opp med, men forløpig gir han følgende svar; "I'm not trying to save the world. As a musician and artist, it just ain't me"... "A man becomes as attractiv as an attractive woman when he becomes successful and is publicly noted. Power's an aphrodisiac." (<http://www.imdb.com/name/nm1265067/bio>)

På nettet florere det en haug av nettstededer hvor man blir servert Fiftys biografi, sitater og nyheter av ymse slag. I et intervju i allhiphop news (2006) vedrørende forhandlingene med firmaet Apple Inc forklarer 50 Cent følgende; "I'm creating a foundation that will be around for a long time, because fame can come and go or get lost in the lifestyle and the splurging . I never got into it for the music. I got into it for the business"

(allhiphop.com). Den tidligere narkolanger er ikke lenger gangster men foretningsmann. Vi kan ikke forandre verden. Hvis du da ikke har det som trengs for å "ride down the road to riches and diamond rings". Det viktigste i iscenesettelsen av Fifty er hans bakgrunn, opphav og oppvekst vilkår.

50cent vokste som nevnt opp i Queens og omtales gjerne som "Queens' realest son. Hva som gjør han ekte, ved siden av de fatale skuddene, gir dette utdraget, fra en av biografiene om ham et godt bilde av:

Born into a notorious Queens drug dynasty during the late '70s, 50 Cent lost those closest to him at an early age "Raised without a father, 50's mother, whose name carried weight in the streets (hint hint dummies), was found dead under mysterious circumstances before he could hit his teens (<http://www.50cent.com>).

Den foreldreløs gutten blir altså plassert hos sine besteforeldre og blir som vi vet tidlig familiær med gatas koder og vold. En historie ikke ulik de andre rap artistenes, som blant annet Eminem og Jay-z, som også vokste opp med fraværende fedre. Etter å ha å fått en sønn får Fifty perspektiv på livet sitt og begynner å ta rap på alvor. Det handler om krigsstrategier og overlevelse, og han er villig til å bruke reaktive krefter til å forsvare det han holder hellig. "If they keep coming at me, I'll just keep responding back until they don't exist anymore." I april 2000 blir han skutt ni ganger i kroppen, inkludert en 9mm kule i ansiktet utenfor sine besteforeldres hus. Dette satte fandan i ham og han kjemper seg frem til toppen godt hjulpet av Eminem og en effektiv kannibalistisk kommersiell maskin. Han har som nevnt sitt eget klesmerke og ser ut til å være en smart forretningsmann, ikke ulikt Eminem. Man kan vel si at "The underdogs on top". Han har forhandlet med Apple om å produsere en serie med hjemme computere til overkommelige priser. Vivend universal Games har gitt ut spillet "50cent Bulletproof", og som nevnt har han hoverollen i filmen "Get rich or die tryin'" som handler om hans eget liv. En film som følger den tradisjonelle Hollywood modellens dramaturgi og som gir mannen et guddommelig skjær. Filmen er regissert av Jim Sheridan.

2.3 Filmen: Get rich or die trying

Det hele starter med omslaget. Vi er vitner til fire gutter i en bil på vei til et væpna ran i et sjekkmottak for den Colombianske Mafiaen. De har tatt sønnen til en av eierne som gissel og tvinger seg sådan inn. Her blir våre helter eller antihelter presentert. Marcus spilt av Curtis 50Cent Jackson og Bama spilt av Terrence Howard. Marcus er lederen og den rolige med en viss grad av empati. Bama er gira og overspent og glad i Marcus, fordi han er den første som har vist ham respekt. Etter flukten fra ranet ender vi opp i skyteepisoden hvor Marcus blir skutt ni ganger. Deretter går filmen retroperspektivt.

Marcus ser tilbake på sitt liv som ung gutt sammen med sin mor. Herfra rulles historien opp.

Vi møter Marcus sin mor som er pusher. Noe Marcus ikke har så mye i mot så lenge han får sine joggesko, som er et viktig symbol på penger og overlevelse i gettoen. Vi møter besteforeldrene, som fattige gudfryktige slitere, og morens søsken som en livlig og umulig flokk å styre. Marcus sin mor er vakker, sta og vill, og avlevere tilstadi Marcus til sine besteforeldrene når hun skal ordne sine forretninger. Hun tilbyr sin mor penger, som hun ikke vil ta i mot, både fordi de er familie, men mest av alt fordi hun vet hvor pengene kommer fra.

Hos besteforeldrene har Marcus sine venner. Her er det særlig en som kommer til å få en stor rolle i hans liv, nemlig Charlene. Marcus er forelsket i Charlene og skriver erotiske raptekster til henne om natten. Dette blir oppdaget av Charlene's stefar, og hun blir sendt bort til sine besteforeldre. Vi blir i filmen konfrontert med at Marcus ikke vet hvem sin far er, og hans spekulasjoner over hvem han kan være. Marcus blir vitne til en uoverensstemmelse mellom hans mor og en annen pusher ved navn Slim.

Uoverensstemmelsen skyldes at Slim befinner seg på hennes territorium. Hun angriper ham og han truer henne på livet. Marcus viser sin handlekraft griper til et redskap og trer ut av bilen for å komme sin mor til unnsetning. Marcus er ikke mer enn 11 år gammel, når hans mor sier med en dyptgripende dødsfrykt og kjærlighet "My baby boy don't grow up so fast" noe han selvfølgelig gjør. Etter denne hendelsen blir hans mor drept. Åstedet blir satt fyr på, for å skjule spor. I hans mors begravelse kan både morder og far være tilstede. Vi introduseres til den svarte mafiabossen Levar, men også til Majestic som jobber under Levar. I begravelsen uttrykker Levar at vold avler vold og ikke penger, og fremstår som den gode faderen.

Marcus flytter hjem til sine besteforeldre. Han er blitt foreldreløs og standarden på joggeskoene faller og "he becomes a windowshopper". Hjemme hos besteforeldrene er det trangt om plassen og han blir mobbet av morens yngre brødre. Det hele ender med at Marcus må flytte ned i kjelleren. Herfra starter han sin egen bedrift, det vil si han tar opp familie arven etter sin mor og begynner å pushe. Entreprenøren Marcus er en driftig, stolt, arbeidsom, tøffing som selv finansierer sine joggesko, klær og våpen. Slik kommer han i kontakt med Majestic, som vi tidligere i filmen har fått antydninger om at hadde et forhold til Marcus sin mor. Han kan selvfølgelig være hans far. Filmens tema fremstår som søken etter en far.

Marcus blir oppdaget, bestefar finner våpen i kjelleren og han blir tatt med cocain på skolen. I en konfrontasjon med besteforeldrene uttrykker han at han er stolt av å være gangster. Han er ingen annenrangs neger som ligger på knærne og vasker gulv som sine besteforeldre, "my mamma's got style" som han sier. Å ha stil er en markør. Det underliggende tema er slaven som vil reise seg.

Han flytter for seg selv og blir etter hvert nærmere knyttet til Majestic og hans gjeng. Majestic introduserer sine selgere til fremstilling av crack og sin overlevelsfilosofi, som i enkelthet er, "show no love, love will get you killed." Cracken gjør det mulig selv å produsere dop, og den svarte mafiaen blir derav mer uavhengig av den Colombianske. Marcus bruker selv ikke dop, men er en flittig pusher, selger godt og skaffer seg sitt eget crew som han driver hardt. Han får seg hvit Mercedes og ved siden av å pushe rapper han. Det handler om å "get paid and get laid". Med sin hvite Mercedes tropper han opp utenfor et plateselskap og leverer en demo. Han har hele tiden en drift mot rappen og en lengsel mot noe annet. Som hans mor påpeker; du har en gave min sønn, du er en poet, la ikke noen ta det i fra deg. Det å pushe er en dyd av nødvendighet, og noe han er oppvokst med.

"Crack means money, money means power and power means war." Det utvikler seg et spent forhold mellom den Colombianske mafiaen og den svarte, ledet av Levar, som Majestic jobber under. Det utvikler seg bandekriger, og Marcus er en sentral skikkelse. Han fremstår som en hard nøtt, som ikke nøler med å trekke våpen og å utfordre Colombianerne. To uskyldige barn blir drept. For å rydde opp ordnes det et møte mellom det to gruppene på gravlunden. Her introduseres Levar for Marcus av Majestic som Katharinas sønn. Det fremgår at han kjenner Marcus sin mor, og i undertekst at han står i et spesielt forhold til henne. Marcus uttrykker sin beundring for Levar, og sier han ser på ham som far og Gud. Levar svarer, jeg er Gud, både Gud, Mohammed og Buddha, alle sammen i en svær neger. Det spilles på patriarken. Enkelt sagt fremstår Levar som Gud, mens Masjetic fremstår som Lucifer. Vi aner i undertekst at det er Majestic som har drept Marcus sin mor.

Marcus møter Charlene igjen, og det oppstår søt musikk. Den store kjærligheten fra barndommen setter gangster tilværelsen på prøve. På tross av tidligere forsoning eskaleres det hele og det ender med at en fra "crewet" til Marcus blir skutt og blir lam. Marcus må hevne ugjerningen. Dette skaper uro, og som om ikke det er nok, har Marcus

en sviker i sitt Crew som planter dop i leiligheten hans. Det blir razzia Marcus blir tatt og må i fengsel. I fengsel møter han Bama som vi ble introdusert til tidligere. Bama redder Marcus fra å bli drept av en medfange som angriper han. Pakten sluttes og under fengselsoppholdet oppdages Marcus sitt talent som rapper, alias Young Cesare. Bama lover å bli Marcus sin manager når han slippes ut.

Første skillevei og det avgjørende valget skjer selvfølgelig i det han slippes ut, representert i to ventende biler. I den ene sitter Majestic som i mellom tiden har fått Levar innenfor murene for godt. Majestic har i største grusomhet overtatt rollen som boss, mens Levar har sittet bak lås og slå. I den andre sitter den paradoksale gode hjelper Bama, hans venn fra fengselet. Bama er en nevrotisk urolig fyr, og fremstår som en motsats til Marcus sin rolige tilbakelente fremtoning. Marcus står overfor valget rapper eller stoffselger, og overfor valget av far. Han velger og satse på en tilværelse som rapper og fraskriver seg slektskap til Majestic, som selv tror og håper han er hans far. I undertekst aner Marcus at Majestic er hans mors morder.

Mens Marcus har sittet i fengsel har Charlene oppdaget at hun bærer hans barn noe som selvfølgelig er utgangspunktet for valget om bli en rap artist. Young Cesare jobber med karrieren som rapper og barnet fødes. Majestic er sviktet, han har tapt ansikt og erklærer krig mot Marcus. Han bruker all sin makt til å stoppe Markus sin karriere som rapper. Han truer Charlene og barnet på sykehuset. Markus blir rasende. Ingen truer hans sønn. Krigen er i gang, og Marcus stenges ute fordi Majestic ennå har makt. Marcus tvinges tilbake til en gangster tilværelse. Vi er tilbake der filmen startet.

Marcus gjør nå det dummeste han har gjort i hele sitt liv. Sammen med Bama raner han et sjekk motakk for den Colombianske mafiaen, hvor det forgår hvitvasking av penger. Ranet er tildels mislykket. Vi nærmer oss de fatale skuddene. Markus blir når han parkerer utenfor sine besteforeldres hus skutt ni ganger i kroppen, det siste i munnen av en av Masjetics gutter. I møte med døden møter han sin mor, ser hvem som er hennes morder og opplever sin fødsel på ny. Han ser kort sagt livet i reprise slik nær døden opplevelsen ofte forteller oss om. Samtidig møter vi referanser til den kollektive skjebnen det er å være svart mann, gjennom slaveskip metaforen. Marcus blir transformert i møte med døden. Han må ta på seg det lange arbeidet det er og jobbe seg tilbake. Han har en god grunn. Han har en sønn og Charlene er ved hans side. Han har god hjelp fra et nytt crew med Bama i spissen. Men Marcus er hardt skadet og preges av depresjon. Charlene går lei sier hun vil reise fra ham fordi hun føler han har gitt opp: "Another black child

without a father to look up to”.

Men Marcus reiser seg og kjemper seg tilbake med mer smerte i stemmen enn før. Det er duket for den store oppdagelse og erkjennelse. Han besøker Levar i fengsel og får bekreftet at han, som før antydte, var hans mors elsker og beskytter. Levar viser at han føler omsorg for Marcus. Han bekjenner at han har sviktet hans mor som beskytter, og ber om tilgivelse for det. Han kan også være Marcus sin far. Slik begynner Majestic fall. I siste scene da Marcus eller Young Cesare endelig skal holde konsert for utsolgt hus, stiller han i skuddsikker vest og med hele familiens velsignelse. Nå utkjemper den siste og avgjørende kampen mellom Majestic og Marcus. Da Majestic skjønner at slaget er tapt, innrømmer han å ha drept Marcus sin mor på grunn av sjalusi. Marcus kaster seg over ham, og vi får en heftig kamp. De blir revet fra hverandre, og mens Marcus går mot scenen skyter Bama Majestic. I voiceover hører vi Marcus sin stemme etter at skuddene har falt si :” I’ve been looking for my father all my life and now I realised I was looking for my self. I was walking away from the old me and the new me was being born”. Helten Marcus har reist seg han er transformert.

2.4 Mytemaskinen

Som med nesten alle DVD innspillinger følger det også her med ekstramateriale. Vi får her et artistportrett og et blikk bak kulissene. Det hele starter med ”Fifty in concert”, hvor han fremfører låta ”Hustle” som er gjennomgangslåta i filmen. Har spør publikum om de kjenner Bono, om de har sett filmen ”Only in America”, eller ”My Left Foot”, og om de kjenner til regissøren av filmene, Jim Sheridan. Deretter introduserer han sin nye film ”Get Rich or die Tryin”. En film regissert og tildels skrevet av irske Jim Sheridan, en venn av Bono. Det er altså Bono som har ført de to sammen. De mytiske referansene er inntakt. Jim Sheridan forteller at han elsker rap, og at han likte ideen om å lage en film om rapkulturen. Vi får vite at det ikke er en livshistorie, selv om historien har klare referanser til Fiftys liv. Manuset er løselig skrevet rundt hans liv, og personer som har vært involvert i hans liv. Det kunne ha vært en historie om en familie eller mangel på en familie, men Jim Sheridan valgte å gjøre den om til en søken etter en far og Gud på samme tid. Fifty sier selv at han har aldri søkt etter sin mors morder, ei heller sin egen far. Noe Jim Sheridan allikevel føler er tilstede i ham innerst inne. Vi blir igjen konfrontert med at hans mor ble drept under tragiske omstendigheter, at noen puttet noe i

drinken hennes og skrudde på gassen. Den spektakulære og mytiske døden som omgir Fifty på mange hold.

Vi får i dokumenttaren vite om de mange parallellene til Fiftys liv. Det som er fiksjon og det som er reelt. Joggeskoene er et ekte bilde, og Fifty sier følgende: Etter at min mor døde måtte jeg flytte til mine besteforeldres hus. På den tiden koste et par joggesko 10 dollar. Hun gjorde alt hun kunne for å holde meg trygg, men det følte ikke som om jeg var på rett sted. For de barna som hadde en mor og en far i huset hadde mye mer. Det jeg gjordet var at jeg tenderte til å trekkes mot folk som så ut til å leve bekymringsgløst. ”It was time to join the family business.”

Vi blir vitne til utviklingen av en gutt som synes å ha ingen andre muligheter enn å stille seg på hjørnet og bli en doplanger. Den eneste vei ut av situasjonen er giften som har ødelagt nesten en hel generasjon svarte, nemlig crack. Fifty har vært i fengsel for narkotika salg, som i filmen. Sheridan påpeker en kollektiv symbolikk, nemlig, det å ta giften som har ødelagt så mange svarte og gjøre den om til overlevelse. Fifty sier følgende: Siden jeg ikke bruker noen som helst slags dop, var det perfekt å kunne legge det til i filmen. Jeg begynte å skrive låter på heltid i 1997 når jeg fikk en sønn. Jeg pushet dop og gjorde alt mulig på gata, helt til han kom inn i bildet. Da måtte jeg finne ut en måte å forsørge ham på. Jeg visste at om jeg ikke var fysisk i stand til å ta vare på ham, ville ingen andre heller gjøre det. Vi får møte hans sønn Marquise Jackson og hans medskuespiller Charlene, som kan bekrefte at han tar farsrollen alvorlig.

Jim Sheridan forteller at Fifty var i ferd med å slå igjennom da han ble skutt, men at plateselskapet kuttet ham ut på grunn av det. Så han var slik filmen forteller, virkelig på bunnen igjen etter at han ble skutt. Men han jobbet videre, og Sheridan tror det var det som transformerte ham. Ikke bare fordi han ble skutt, men hele greia med å komme tilbake fra de døde og å leve hver dag, som det er den siste. Han påpeker, at det var først når Eminem og produsenten Dr. Dre la sitt navn bak det at hele greia tok av. Et symbiotisk forhold, for gjennom sin historie ga han også Eminem og Dr. Dre ny troverdighet.

Det trekkes sammenligninger med Tupac og det å ha ”it”. I filmen kommer det tydelig frem at Marcus ser på seg selv som Tupac’s arvtager. Vi blir fortalt at Eminem 50cent og Tupac har en ting felles, som er Dr. Dre. Det refereres til rap som en verdensomspennende bevegelse. Ungdom over hele verden føler det samme som 50cent

og anser rap som den mest viktige populær bevegelsen innen musikken. Quincy Jones dukker opp og hevder at hiphop er mer enn musikk, det er en hel livsstil. For Quincy handler rap og hiphop mer om sosiologi enn musikk. Det er entreprenør ånd. Det er alt. Det har sitt eget uttrykk og sin egen stil, ja, sine egne klær.

Sheridan påpeker at det kan virke som om mange rap tekster er for vold eller er kvinnefiendtlige, men han tror selv at de uttrykker det å slippe dampen ut av kulturen. De uttrykker de primitive ting som folk ikke vil si, men som ungdommene føler, ting som ikke passer inn, som ikke kan plasseres. Sheridan påpeker at unge menn ikke lenger har en innvielse. De bare vokser opp, finner ikke utløp for og ingen steder å plassere de forvirrede følelsene sine.

Sheridan kommer deretter inn på problematikken ved at Fifty spiller seg selv: "Vi kan ikke bruke musikken kun som den er, fordi det er Fifty's musikk. Han kan ikke drepe noen på slutten av filmen, fordi han er Fifty på ordentlig. Majestic er en farlig fyr i filmen, og det spekuleres på om rollefiguren Majestic er han som sørget for at Fifty ble skutt "i det virkelige liv". Vi blir konfrontert med filmens mange paralleller og avvik i forhold til Fity's liv

Fifty uttaler selv om den fatale hendelsen: "Det var merkelig å spille de øyeblikkene på nytt, for jeg blir skutt i filmen, og det er underlig. Jeg ser på filmen og ser meg selv bli skutt igjen, mens alle på settet som ser på ser noe annet enn hva jeg ser. Ja, men det er litt annerledes, alt handler om akkurat det. I filmen går jeg ut av bilen og går rundt, men i virkeligheten satt jeg inne i bilen. Jeg ble skutt inne i bilen." Fity's liv sirkulerer i stor grad rundt de fatale skuddene.

Sheridan forteller at rekonvalesensen er ganske lik, han dro til Poconos, men G-unit var ikke med ham da. Han dro helt alene. Sheridan, tror at Fifty fundamentalt sett er slik han fremstår på lerretet innerst inne, en hard og tøff overlever. Men som han sier, tatt i betraktning at han har overlevd og opplevd så mye, så er han fortsatt i stand til å leke og være lekende. Ja, og leve som om hver dag var hans siste. Han synes Fifty er flott å være sammen med og avslutter med følgende sitat: "He is a kid at heart, so he still has that childish rebel instinct and I love him for that".

Vi får høre Fifty på fødselsdagen si: "Everyday is my birthday, as long as I wake up in health and I progress, I am happy." Mens han litt sjenert gynger med armene og strutter

både av barnlig glede og av sårbarhet. Vi får automatisk sympati. Vi får se bilder fra opptak av filmen, og vi får møte Fifty i forskjellige situasjoner relatert til opptakene av filmen. Vi møter ham i Belfast sammen med Jim Sheridan, en reise tilbake til Sheridans barndoms hjem. Her ser vi Fifty omringet av barn og unge, i hva man kan kalle en irsk getto. Han lar seg villig fotografere sammen med barna. Det trekkes mytiske paralleller til Sheridans oppvekst. Vi ser han under opptak i Bronx hvor han kaster penger til fans i gettoen, noe som skaper et enormt kaos. Jim Sheridan blir rasende, men forstår at det er et klossete forsøk på å være snill. Fifty skriver villig ut autografer, lar seg villig bli tatt bilde av og deler sjenerøst ut klemmer til fans som formidler sin beundring. Det virker umiddelbart og uten arroganse.

Vi møter ham som lekende, varm, umiddelbar, barnslig og opprørsk med en stor sjarm. Vi møter ham som "cool Zen buddhist", hardt arbeidende og tøff. Vi møter ham som far. Sønnen er med gjennom hele dokumentaren og undrestreker seriøsiteten. Han har talentet som skal til for å bli en stjerne. Det er et sympatisk, klassisk portrett og man blir betatt av ham. Han er vakker, spenstig, sjenert, sårbar og ganske naken i sin barnlighet. Det hele avrundes med en Fiftykonsert.

2.5 Tekst og Video fra låtene "In da Club" og "Candy Shop"

For å få et lite innblikk i hans produksjon har jeg valgt to låter med påfølgende videoer. De gir, synes jeg, et godt bilde av hans univers av myte bygging, samtidig som de er kjent blant fansen. Her følger tekstene, og det er selvfølgelig mulig å se videoene om man går inn på www.youtube.com.

In da club

[50 Cent]

Go, go, go, go

Go, go, go shawty

It's your birthday

We gon' party like it's yo birthday

We gon' sip Bacardi like it's your birthday

And you know we don't give a fuck

It's not your birthday!

[Chorus] (2x)

You can find me in the club, bottle full of bub
Look mami I got the X if you into taking drugs
I'm into having sex, I ain't into making love
So come give me a hug if you into to getting rubbed

[Verse]

When I pull out up front, you see the Benz on dubs
When I roll 20 deep, it's 20 knives in the club
Niggas heard I fuck with Dre, now they wanna show me love
When you sell like Eminem, and the hoes they wanna fuck
But homie ain't nothing change hold down, G's up
I see Xzibit in the Cutt that nigga roll that weed up
If you watch how I move you'll mistake me for a playa or pimp
Been hit wit a few shells but I dont walk wit a limp
In the hood then the ladies saying "50 you hot"
They like me, I want them to love me like they love 'Pac
But holla in New York them niggas'll tell ya im loco
And the plan is to put the rap game in a choke hold
I'm feelin' focused man, my money on my mind
I got a mill out the deal and I'm still on the grind
Now shawty said she feeling my style, she feeling my flow
Her girlfriend wanna get bi and they ready to go

[Chorus] (2x)

[Bridge]

My flow, my show brought me the doe
That bought me all my fancy things
My crib, my cars, my pools, my jewels
Look nigga I got K-Mart and I ain't change

[Verse]

And you should love it, way more then you hate it

Nigga you mad? I thought that you'd be happy I made it
I'm that cat by the bar toasting to the good life
You that faggot ass nigga trying to pull me back right?
When my junk get to pumpin in the club it's on
I wink my eye at ya bitch, if she smiles she gone
If the roof on fire, let the motherfucker burn
If you talking bout money homie, I ain't concerned
I'm a tell you what Banks told me cause go 'head switch the style up
If the niggas hate then let 'em hate
Watch the money pile up
Or we go upside there wit a bottle of bub
You know where we fucking be

[Chorus] (2x)

[Talking]

(laughing) Don't try to act like you ain't know where we been either nigga
In the club all the time nigga, its about to pop off nigga
G-Unit

Lyrics:

Artist: 50 Cent

Album: The Massacre

Song: Candy Shop

Yeah...

Uh huh

So seductive

[Chorus: 50 Cent & Olivia]

[50 Cent]

I take you to the candy shop
I'll let you lick the lollypop
Go 'head girl, don't you stop
Keep going 'til you hit the spot (woah)

[Olivia]

I'll take you to the candy shop
Boy one taste of what I got
I'll have you spending all you got
Keep going 'til you hit the spot (woah)

[Verse 1: 50 Cent]

You can have it your way, how do you want it
You gon' back that thing up or should i push up on it
Temperature rising, okay lets go to the next level
Dance floor jam packed, hot as a teakettle
I'll break it down for you now, baby it's simple
If you be a nympho, I'll be a nympho
In the hotel or in the back of the rental
On the beach or in the park, it's whatever you into
Got the magic stick, I'm the love doctor
Have your friends teasin you 'bout how sprung I gotcha
Wanna show me how you work it baby, no problem
Get on top then get to bouncing round like a low rider
I'm a seasons vet when it come to this shit
After you broke up a sweat you can play with the stick
I'm tryin to explain baby the best way I can
I melt in your mouth girl, not in your hands (ha ha)

[Chorus]

[Bridge: 50 Cent & Olivia]

Girl what we do (what we do)
And where we do (and where we do)
The things we do (things we do)
Are just between me and you (oh yeah)

[Verse 2: 50 Cent]

Give it to me baby, nice and slow
Climb on top, ride like you in the rodeo
You ain't never heard a sound like this before
Cause I ain't never put it down like this

Soon as I come through the door she get to pullin on my zipper
It's like it's a race who can get undressed quicker
Isn't it ironic how erotic it is to watch em in thongs
Had me thinking 'bout that ass after I'm gone
I touch the right spot at the right time
Lights on or lights off, she like it from behind
So seductive, you should see the way she wind
Her hips in slow-mo on the floor when we grind
As Long as she ain't stoppin, homie I aint stoppin
Drippin wet with sweat man its on and popping
All my champagne campaign, bottle after bottle its on
And we gon' sip til every bubble in the bottle is gone

[Chorus]

Vel, det er klart at som mor ville jeg ha rødmet kledelig om mine barn spilte dette for meg. Men særlig provoserende er det ikke. Jeg oppfatter det heller ikke som særlig kvinnefiendtlig. Jeg oppfatter det mer som en direkte skryting av egen potens og drømmen om fellatio. Jeg vil kalle det omnipotens i møte med natur. Det er heller ikke gjort uten en viss ironi og rører bort i kledelige tabuer med masse selvskryt. Det spilles på moralsk panikk, ”parentadvisory” knappen er skrudd på. Tatt i betraktning av hva som ellers tilbys på nett er dette ganske uskyldig, men selvfølgelig ”dirty” nok med sine overskridende undertoner. I videoen presenteres vi for en gutts drøm som trigges av at han ser en vakker dame ”in a drive in candy shop”. Drømmen er å være allmechtig i møte med en kvinne ha nok champagne og potens til å tilfredsstille en ”nymfo”. Men dette er en duett og kvinnen er forførereren. For som hun synger; ”Boy one taste of what I got. I'll have you spending all you got. Keep going 'til you hit the spot (woah)”, ved siden av en heavy seig vedvarende ener, skjønner vi, hvor vi skal. Vi skal ned, “down to the bellyzone”. Det fremstår som sirup, og det rører rundt i underlivet.

I videoen utdypes den seksuelle fantasien til en glamorøs omgang med luksus prostituerte i omgivelser som referere til filmen “Eyes wide shut” og feminine kraft. Vi befinner oss i kulturens ytterkant. Fifty bærer sobel pels, mens kvinnene kveiler seg seigt og langsomt rundt både lem og kropp. Etter en erotisk, seksuell og fantasifull flukt ender videoen der den startet, i en “drive in candy shop”. Vi kan si at “in a state of becoming” åpner det seg

opp for det dyriske, og det kvinnelige. "Power is afrodisiac", og her drømmer han om makt eller kraft til å tilfredsstille feminint begjær. "He's got the magic stick and is the love doctor." Det er vel ikke en ukjent sak, at dette er noe mange gutter drømmer om.

Den andre låten med video, som jeg har valgt å kaste et lite blikk på er, "In da Club". Denne videoen som den andre er full av kvinner, men her spilles det på andre symbolske effekter. Det hele starter med en svær Landrover, en gigantisk Mercedes Benz på vei gjennom ørkenen. Vi møter det samme lydbildet som i "Candy Shop", Fiftys "flow" og "beat" er seigt og langsomt. Vi er under beltestedet igjen, med gyngende hofter. Han har lyst på sex denne gangen også og går som vanlig ikke inn for kjærlighet. Det handler om begjær. Vi får beskjed om at vi befinner oss "somewhere" i ørkenen, på vei til Shady's Aftermath Artist Development Center. Sentret fremstår som en modernistisk romstasjon fra Starwars eller kanskje fra Stanley Kubricks film "Rom Odysseen". Via en mandala lignende zoom føres vi inn i en operasjonsstue der Fity, slik jeg ser det, blir transformert til en artist av Dr. Dree og Eminem. De bærer hvite frakker og fremstår som leger eller forskere med kontroll over apparatene som er festet til Fiftys kropp. Har man sett filmen, gir videoen klare assosiasjoner til dramatikken rundt skuddene. Mine intervjuobjekter mener han blir en treningsrobot. Jeg er ikke så sikker, men Fifty blir forvandlet og fremstår som en marionette.

Dr. Dree og Eminem er eiere og grundere av "Shady's Aftermath Artist development center" i det "virkelige" livet også. Et selskap som har løftet Fifty frem, noe han understreker i sin tekst på følgende måte: "Niggas heard I fuck with Dre, now they wanna show me love". When you sell like Eminem, and the hoes they wanna fuck ". Penger er afrodisium og makt, og det er det som redder deg ut av gettoen. Resten av videoen befinner han seg "in da club" sammen med lett-kledde damer, hvor de feirer, som om det skulle være hans fødselsdag. Fifty er transformert til artist med stor tilgang på det meste av mer eller mindre lyssky art. Han er og transformert til en "in da club" medlem. Han befinner seg "betwixt and between" som Hercules. Han har gjennomgått en transformasjon. Han har penger, damer, makt og kraft, for som han sier "My flow, my show brought me the doe". Han er "superhuman".

2.6 Tolkning og refleksjon: Keep it Real Hercules

Adam Krims sin bok *Rap and the poetics of identity* (2001) søker å forbinde musikkteori med kulturstudier og mener musikalske ytringer og motytringer er med på å forme kulturrell identitet. Han hevder følgende; “The way in which those utterances and counter-utterances are involved in forming cultural identities, and the role of sound in those processes, may then suggest other more distant social processes not explicitly musical at all”(Krim: 2001:16). Krims er opptatt av at rytmisk stil og MC’s måte å levere på, til sammen kalt “flow”, er av stor betydning for fansen og tilhørere, ikke bare på grunn av anerkjennelse og fornøyelse, men også på grunn av individuell og gruppe identitet. Det vil si at stil inngår i den sosiale diskurs, væremåte og forhandling. Ved å gå systematisk til verks i å tolke de forskjellige polyrytmiske lag, leser han både lokal og universell kontekst, samt et individuelt uttrykk og en sjanger tilhørighet i møte med teksten. Hver sjanger er bærer av sitt eget regime av troverdighet. Med andre ord vil det si at det som er de viktigste strategiene innenfor rap, som “representering” og “å holde det ekte”, altså autensitets kravet, er forskjellig innenfor hver sjanger. Krims uttrykker følgende;

The rhythmic styles of Mcing, or “flows” are among the central aspects of rap production and reception, and any discussion of rap genres that takes musical poetics seriously demands a vocabulary of flow. Rhythmic style marks several dimensions of rap music at once for artist and fans – history, geography, and genre all at once, not to mention the constant personal and commercial quest for uniqueness (Krim; 2001:48).

De tre grunnleggende parametere som Krims bruker for utforme et sjanger system innenfor rap er den musikalske stilen på låtene/sangen, måten å rappe på, det vil si ”flow” eller stilen på MCing’en, og de semantiske aspektene i lyrikken, det vil si temaene som blir tatt opp. Krims kommer med følgende påstand; “Those sonic parameters not only reflect culture they also form it”(Krim, 2001;55).

Med utgangs punkt i Krims sjanger inndeling finner jeg det forsvarlig å plassere Fifty i kategorien ”Donrap”, som hentyder til mafians ”Don”. En sjanger som oppstod, i følge Krims, da rap for alvor begynte å bli kommersiell på midten av nittitallet. Donrap er en kombinasjon av gangsterrap og mackrap, både på den semantiske og imaginære planet.

Krims Hevder følgende:

In gangsta rap, one confronted the social unit of the posse, images of violence, oblique or direct social engagement, hard beats, and effusive flows. In mack rap, on the other hand, one would find the social of the individual (super)-powerful male, the flaunting of wealth and sexuality, minimal social engagement, "smooth" funk and R&B musical style and sung flows (Krims; 2001:82)

Personaen til en forbryter konge tilbyr det perfekte samspill mellom overskridende dominans og i øyenfallende konsum, for ikke å snakke om popularitet og hyppig fremtreden i underholdningsbransjen. Krims mener Donrap skiller seg fra gangsterrappen i det at imaginasjonen går mer i retning av det fantaserte og spektakulære. Den er mer leken med klare hentydninger til populærkultur. Substansiell fremtreden av kvinner markerer en mykere stil og truer den maskuline autentiske identiteten til "reality"rappen.

Fiftys videoer og låter handler i stor grad om kvinner. Hans rytmiske heavy seige ener, forteller oss at vi er "in the bellyzone". Altså hans flow ved siden av hans manglende politiske engasjement peker helt tydelig på at vi befinner oss i donrappens univers. Vi befinner oss i hva jeg vil kalle den klassisk underholdningsbransjen.

På tross av vikende "reality" krav er det fortsatt viktig å være troverdig og ekte. Fity har vokst opp i gettoen. Han er et foreldreløst barn. Fity har blitt skutt, han har vært i døden og gjenoppstått og nå er hver eneste dag hans fødselsdag, i hvert fall "in da club". Han har iscenesatt et jeg som forteller hvordan han ønsker å bli sett. Vi møter et sterkt behov for selvdefinering, samtidig som han plasserer seg innenfor en sjanger. Fity er en mann med kontroll på økonomi og damer, slaven har kastet nederlaget av seg og gjenfunnet mesterens styrke, med en krigersk vilje. Livet som drama – en aggressiv omnipotent drømmer i møte med materien.

I stedet for å lese dette som kompensasjon og sublimering av klasse aspekter, kan dette leses som motstand og individets selvavslørende rettighet, hvor det dreier seg om å vinne rom og hegemoni. Han inntar egen kropp og bygger sitt eget selvbylde. Han gjenreiser en ny vertikalitet ut fra egne valgte myter og refortolker dem inn i sin egen historie. Han har blitt skutt, vokst opp i en getto, han er svart og bærer den forvistes maske. Fity som "the

underdog” er bærer av ”the scapegoat’s” liminalitet, ”the inverted figure of the king”, sett i perspektiv av Deleuze og Guattari persepsjonshorisont

De hevder følgende:

In the darkest region of the political field the condemned man outlines the symmetrical, inverted figure of the king” The one who is tortured is fundamentally one who loses his or her face, entering in to a becoming-animal, a becoming-molecular the ashes of which are thrown to the wind...The rite, the becoming animal of the scapegoat clearly illustrates this: a first expiatory animal is sacrificed, but a second is driven out in to the desert wilderness (Deleuze/Guattari.1988:116).

Det indoeuropeiske universet blir sett på som selve basisen for den vestlige kulturen, og har blitt oppfattet som en mytologisk ur religion. I dette universet møter vi ofringen av urmennesket Purusha, giganten som er opphavet til kosmos. Purusha er selvet som gjennomstrømmer universet, den kosmiske bevissthet. Purusha er nærmest identisk med Ymir i vår norrøne mytologi, hvor en voldshandling er verdens begynnelse, og kroppen en metafor på verden. Kroppen blir partert opp i verdens bestanddeler og danner et hierarkisk og velordnet univers. Offersymbolikken er svært sentral, som den er det i vårt kristne univers.

Jeg mener Fifty’s historie har klare arketyperiske trekk. Ikke bare historien, men iscenesettelsen av artisten Fifty spiller på offer metaforer. Han er ikke oppstanden i det hinsidige, eller lever i et hemmelig tilbaketrukket eksil, men er gjenoppstått i denne verden. Han er en helt av denne verden en som har forstått at skal du overleve må du ha midler. Skikkelsen Fifty lever i liminalitetens område. Han er ”in da club”. I Dr Dree og Eminems lysskye ettervirkninger kan han tillate seg mer enn vanlig dødelige. Vi vet ikke helt om han lever slik eller om det kun er en rolle, en drøm, en fantasi om kontroll over natur. En kontroll som i seg selv er like overskridende som naturen kan være det. Jeg vil mene at Fifty har krigeren og heltens ansikt, lik Herkules er han både menneske og guddom.

Han er virkelig og uvirkelig. Han er ikke bare en rolle og en aktør. Han har levd det livet han fremstiller. Filmen bygger på hans liv. Videoene referer også til hans historie. Hans offer har inntatt scenen og gjennom ”restored behavior” blitt en del av vår persepsjonshorisont. Historie blir legende og legende blir myte. Her og nå forvandler

media, samtid til myte. Via iscenesettelser og teatreale virkemidler viskes skillet mellom drøm og virkelighet ut.

I filmen "Get Rich or Die Trying" spilles det på forvandling, transformasjon, søken etter far og etter seg selv. Dramaturgien i filmen er et klassisk dannelsesdrama og er å ligne med et overgangsritual. Dokumenttaren er videre med på å bygge opp det mytiske, men også det menneskelige. Ved siden av nettsider og sladrespalter blir vi en del av føljetongen. Vi blir en del av historiene. Dette vil jeg komme nærmere inn på i neste kapittel, hvor jeg vil se på hvordan dette adapteres på et lokalt nivå. Leken ser hele tiden ut til å handle eller retttere spille på "real unreal". Vi får aldri helt vite hva som er sant. Vi befinner oss midt i mellom. Slik kan man si at det er produkt av vår tids identitets forståelse og historiske blikk. Vi leker med identitet og historien er avhengig av blikket som ser. Vi kan si at myter og iscenesettelser er virkeligere enn virkeligheten.

Språkforskeren Dumezils hevdet at det eksiterer en tre-leddet struktur i de indoeuropeiske kulturene, som omfatter både de sosiale klasser og gudeverdenen. Grunntanken for Dumezil var; er det likhet i språk, er det likhet i sosiale forhold. Med det indoeuropeiske språk område som bakgrunn danner han den strukturalistisketeorien "ideologi tripatie" bestående av herskerfunksjon, krigerfunksjon, og produsenter. De indoeuropeiske religioners felles rot med treet som den store metafor. Et klassifikasjonssystem hvor mytologi og samfunnsfunksjoner klassifiseres av hverandre dvs. en hierarkisk ordning av kosmos og samfunn (Gilhus.2001:58).

Deleuze/Guattari bygger videre på Dumezil i sin bok A Thousand Plateaus: De påpeker som Dumezil herskerfunksjonens to hoder magiker/konge og jurist/prest, despoten og lovgiveren, som "the obscure and the clear", "the bond and the pact". Men de mener slik jeg nevnte innledningsvis at krigerfunksjonen er eksentrisk og befinner seg i en nomadisk eksilkultur. En kultur som i følge Deleuze og Guattari er preget av "a pure and immeasurable multiplicity" og som viser seg i dagens samfunn i form av subversivitet.

Nettopp fordi krigeren fremtrer som en mediator som åpner seg for det regenerative, naturen, kvinnen og blir dyret, kan man trekke linjer til donrap. Mafiaens Don er en nomadehøvding og kriger. Krigeren er ikke lojal mot staten, men fristilt, han er "betwixt and between", "in a state of becoming". Vi vet aldri helt hvordan krigeren vil reagere. I statens tjeneste kan krigeren bli monstrøs. Derfor vil jeg mene at den selvrefleksjon som artikuleres og iscenesettes gjennom Fifty har mange funksjoner, og vi vet aldri helt

hvordan verden vil svare på den. Funksjonen kan være å slippe dampen ut av kulturen om man leser det klassisk. Hvis vi tar på oss de rhizomatiske brillene kan det være "a line of flight" fordi man kjeder seg, kommer i affekt, altså en entropisk opphopning av energi. Det kan være affekt som en følge av stigmatisering og et rent skjært ubehag med det å være "the underdog" i kulturen. Sett fra det perspektivet, har donrappen åpnet opp for dyret for slik å bevege den rigide stat. Nettopp fordi iscenesettelsen innehar den immanente unik evne, til å forvandle gjennom å fortette trykket.

Jeg vil mene at Fity fremstår som en deleuziansk kriger. Han lever i en exilkultur, "in da club somewhere in the desert". Det er veldig mange kvinner i Fiftys videoer. Jeg vil mene at kvinnene har kraft, de har et dyrisk grenseløst begjær og befinner seg i ytterkanten, i ørkenen og villmarken. Lik Deleuze og Guattaris kriger befinner Fifty seg i affektens og emosjonens område hvor "nomos" formidles mytisk. Vi befinner altså oss i "smooth space". Tilføyer vi Bachelard sitt perspektiv, hvor kulturen er tuftet på materiell imaginasjon og hvor elementene er menneskedrømmerens ryggmarg, der materien kan transformeres til gull, er vi veldig nær en alkymistisk forståelse av den evige tilstand av "becoming". Slik representerer krigeren den grusomme virkelighet og den store nåden. Helten og krigerens vandring gjennom det liminale er natur. Hans vandring formidler kilden til kulturens forvandling og transformasjon. Den kan være entropisk. For mye energi og kaos skaper nytt liv, noe går i oppløsning, for at noe nytt skal tre frem. Det kan være trykket i alle nivåene av formidling som gjør at rap og hiphopkulturen har klart å slå så bredt, og derav gjør noe med unge menneskers forståelse av identitet.

Krigeren er triksteren, en Hermes lignende skikkelse. Vi vet aldri helt hva han kommer tilbake som, etter en vandring i liminalitetens evigvarende rike av forvandling, fordi det nettopp ikke er den klare statlige styrke som regjerer i underverdenen. Rhizomatisk spredning er det underverden byr på, som små iscenesettelser som skyter piler i mange retninger, eller som "break beats" som jevnlig bryter den rytmiske kontinuitet. Deleuze og Guattari sammenligner underbevisstheten med et representerende teater. Slik røtter som sprer seg under jorden, "in a line og flight" og plutselig skifter retning lik gordiske knuter drevet av begjærproduksjon, ser livets scene ut i et "nomadisk" perspektiv. Den rhisomatiske spredning kjennetegnes av spontanitet og villmark. Om krigeren utvider hegemoni, utvider horisonten bringer oss nye våpen eller verktøy i sine dybdedykk i underverdenen vet vi aldri.

Men det vi kan si om vår helt Fifty er at han begjærer. Han skryter av å ha nok

champagne til å befrukte og nedlegge et hav av kvinner. De myldrer rundt ham i video etter video, ikke uten en viss ironi. I det regenerative trengs det mye champagne, gull og omnipotent kraft "to be in the state of becoming". Kanskje en smule humor også? Kvinnen fremstår som den klassiske fristerinne, tilber mannen til omnipotent overgivelse, men stjeler ikke energi fra mannen. Kvinnen fremstår ikke som en vampyr som suger livskraften ut av mannen. Fifty er ingen tuberkuløs romantiker. Her er man ikke mangelorientert, men mulighetsorientert. Naturen er en hard læremester for begge kjønn. Det gjelder å være en tiger i spranget. For Fifty handler det om at han som mann og far har den nødvendige frykt for natur, uten å la seg knekke. Bronx er røff natur. Det handler om overlevelse, og Fifty har nok kraft til å slå igjen hvis han må.

Filmen "Get Rich or Die Trying" handler om en søken etter far, men også om et oppgjør med den fromme svarte troende. Den er et nei takk til underkastelse, og et ja til retten til å stille materielle krav til tilværelsen. Det er lov å begjære! Vi møter en klassisk entreprenør ånd som er fristilt og full av energi, en deltagende ånd ikke basert på en mangel, men en ekte produktiv kraft "in flow", Vi kan si hensikten helliger midlene eller vi kan kalle det, "den amerikanske drøm." Vi befinner oss kontekstuellet i Amerika, i det nye Jerusalem. Lik kirke og stat adskilles i renessansen via Machiavelli, ønsker Fifty som afroamerikansk borger å fri seg fra den getto religiøse ydmykhet. En ydmykhet som kan leses som en videreføring av det ideologiske herredømmet kirken har hatt over sinnet. Han er stolt av å være gangster. Han er ingen annenrangs neger som ligger på knærne og vasker gulv som sine besteforeldre. "My mamma's got style" som Marcus svarer sin bestefar i filmen. Slaven reiser seg. Hegemoni er ikke gitt.

Fischer-Lichte (2004:5) påpeker følgende: at forandring i dramaets struktur og forandringer i konseptet om identitet er direkte relatert. Fra dette, bør man imidlertid ikke konkludere med at en forandring i dramaets struktur i å fremvise konturene av en ny identitet, er å bli forstått som en reell forandring blant teatergjengerne. En misforståelse som dette, overser det dialektiske forholdet som eksisterer mellom teatret og den sosiale virkelighet til teatergjengerne. For teatret har sjeldent vært fornøyd med bare å avblide den sosiale virkelighet. Det bør i større grad forstås som et integrert og integrerende element av sosial virkelighet, forandringer som det avgjort kan påvirke ved en permanent dynamisering – for eksempel ved å tilby en kritikk av dagens konsept av identitet, eller ved å tilby alternativer, kanskje til og med initiere dem (2004:5). Av dette så fremstår teatret som en interkulturell refleksjon og teatret befinner seg som sådan i en felles diskurs i relasjon til den sosiale virkelighet. Hun påpeker jo også slik jeg har nevnt

tidligere, at det er 70-tallets performative laboratorier som initierer den nye formen for fellesskap, som ikke forlanger offer, men tilbyr flyktige fellesskap som ikke krever langvarig forbindelser. Vi velger selv om vil delta eller ei.

Hvis vi ser dette i sammenheng med Krims perspektiv i det at lydlig parametre ikke bare reflekterer kulturen, men er med på å forme den, blir rap også en iscenesettelse som ikke bare uttrykker kulturell identitet, men er en skaper av nye former for identitet. Derfor initierer rap frigjøring, muligheten til innta egen kropp og å reise sin egen vertikalitet. Hvis vi velger Deleuze og Guattaries innfallsvinkel er rap rhizomatisk i større grad enn andre kunst former. Vi kan da mene at rap opererer nomadisk, taler direkte til affektene og sprer seg rhizomatisk. Rap er entropi derfor har det stor påvirknings kraft. Fifty's musikk og iscenesettelse av selvet utprøver og skaper nye former for identiteter samtidig som den er en del av tradisjonenes tradisjon, den er multifunksjonell. Deleuze Guattari filosofi har preget siste del av århundre og blitt objektivert. I maskinen Fifty er den speilet og danses ut i affekt.

Når jeg med Fischer – Lichte har valgt å se på teaterhistorien som historien om identitet, blir drama og teater, og derav performance, et laboratorium for vår forståelse av oss selv. Således blir performances en symbolsk refleksjon over identitet, en interkulturell refleksivitet og samtidig et laboratorium for "the creations of concepts". Den nye performative scenen både speiler, reflekterer og skaper tidsåndens identitet og uttrykker den kollektiveunderbevissthet. Den altså kan leses som bilde på det vestlige menneskets reise i egen selvforståelse samt en utvidelse av selvforståelsen. Slik blir det et bilde også av krisen og lengslene etter helhet hvor alt står i en forbindelse med hverandre i en kulturell interaksjon. Sannheten forandrer altså hva vi tenker, "it alters what we think is possible"(en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze).

Erika Fischer – Lichte mener, slik jeg innledningsvis nevner at vi må skille mellom forskjellige typer liminale erfaringer. I ritual er den liminale erfaring karakterisert ved kriteriet irreversibilitet og sosial aksept. Mens i teatret derimot kommer ikke transformasjonen frembrakt av den liminale erfaring til en definitiv slutt. Det som skjer under den transformative prosess er i prinsippet reversibelt og trenger ikke publikums godkjenning. Derav slutter hun at teatrets liminale erfaring er estetisk. Og ikke lenger forstått i Kantiansk ånd som atskilt nytelse, men som en liminal erfaring, som en transformasjon man gjennomgår mens man deltar i forestillingen. Vi kan derav slutte at ritual står i større grad i staten tjeneste og er mer preget av trestrukturen mens teatret og

performance er rhizomatiske krigersk fristilt.

Med utgangspunkt Erika Ficher Lichtes teoria kan vi slutte slik Krims gjør at rap virker i det sosiale feltet og er med på å forme og forandre kulturen "as a creation of concepts". Det som nå vil bli interessant å sammenligne er empirien og teorien jeg har valgt rundt Fifty med mine norske informanter. Med Fifty er vi vitne til en estetisk liminalitet. Men det er noe mer i form av gjentatte iscenesettelser i en haug av kontekster som skaper ringvirkninger langt utover det jordsmonn, og den kontekst han kommer fra. Det er dette som gjør det til kultur, ja, nesten religion, slik et av mine intervjuobjekter uttrykker, med stor pasjon. Fifty rekontekstualiseres i gjentatte transformasjoner verden over. Hvordan det adapteres er altså det vi skal se nærmere på i neste kapittel.

På grunnlag av dette kan jeg mene at Fifty er et uttrykk for tidsånden og en kollektiv underbevissthet. Iscenesettelsen av Fifty kan leses som et laboratorium for afroamerikansk mannlig identitet, og en utvidelse av sannheten. Hvordan virker så Fiftys iscenesettelse på norsk middelklasse ungdom, særlig da unge gutters? Er det et laboratorium hvor mannlig identitet anno det 20 århundre prøves ut? Fiftys image og historie bærer klare relasjoner til heltens reise i underverdenen, og kan derav fremstå som iscenesettelse av selvet. En iscenesettelse som for Deleuze og Guattari kun er monoistisk fordi vi er univokale som vil si at vi taler med en stemme. De setter også likhetstegn mellom pluralisme og monisme. Rap og Hiphopkulturen tilbyr oss mange stemmer, mange arketyper, identitet i mangfold.

Myten, legenden, helten, gurun Fifty har slik jeg ser det klassiske karakteristiske trekk som heftes ved "the inverted king" eller "the scapegoat" slik Deleuze og Guattari iscenesetter arketyperne. Jeg mener vi kan trekke sammenligninger til indoeuropeiske skapelsesberetninger blant annet vår egen norrøne. Tallet ni har mytiske konnotasjoner. Odin hang ni dager opp ned i yggdrasil for å erverve seg kunnskap. Fifty dør og gjenoppstår som en guddom ikke i det hinsidige, men i denne verden. Vi befinner oss i et paganistisk univers. Fifty døde ikke av de ni skuddene, det gjør ham til en overlever i motsetning til Tupac. Han fører Tupacs kamp videre, "he is criminalminded and grand", og verden er en getto som må overvinnes. Fifty transformeres og finner seg selv etter de fatale skuddene. Han blir artist, en poet, som hans mor uttrykker i filmen at han er. Fifty ønsker ikke å være et offer og han vil gripe til reaktive krefter for å overleve. Han vender ikke det andre kinnet til, men samarbeider som nevnt med ideologer som har *Fyrsten* av

Machavelli, som sannhetskonsept. Fifty er pragmatisk og en utpreget materialist. Hvis ikke han tar seg av sin sønn, er det ingen andre som vil gjøre det.

Jeg kan røpe såpass som at hva som imponerer fansen er hans overlevelsessevne og den ”overskridende” tilgang på damer, biler og det flytende. ”The inverted king” mytologien blir iscenesatt gjennom musikk, video, film, spill, og som en media føljetong. Han er helten, krigeren som har vendt tilbake fra døden, sammen med en omfattende maskin av vår tids mestere i mytebygging. Dette er ”blurred felt” hvor det ikke er så lett å skille kommersialitet og underholdning fra virkeevne og funksjon. Det skillet har kanskje aldri heller vært så tydelige, men vitner vel heller om et schizofrent eller konsekvent blikk på dikotomisk tenkning. Her vil jeg gjerne referer til Schechner igjen, som gjennom sine modeller ”the web” og ”the fan” klarer å illustrere, på en overbevisende måte, hvordan det performative og leken er tilstedet i menneskelige samhandlinger på en egalitær måte. Virkeevne er for ham som nevnt tilstedet i forkjellig grad over hele feltet, like mye i underholdning som i det rituelle og er for det meste avhengig av kontekst og funksjon.

Det er konteksten, altså rammen vi setter på handlinger i som avgjør. Hvis vi da syntetiserer dette med det filosofiske konseptet ”nomad thought” til Deleuze og Guattari og Turners liminalitetsbegrep, faller brikkene på plass, for et lite øyeblikk, når det gjelder forståelse av begrepet ”restored behavior”. Som Anita Hammer påpeker ”Den er innøvd og kan gjentas, men gjentagelsen er allikevel aldri identisk med det den gjentar. Som iscenesatt hendelse her og nå øker det performative sitt momentum og styrker opplevelsesintensiteten” (Hammer 2005). Ny refleksjon som oppstår gjennom ny kontekst, som igjen reflektere nye kontekster. Vi blir summen av refleksjoner og historier vi overlever.

Identitet er hele tiden i bevegelse, og vi velger selv hva vi vil hente ut av historiene. Det er som en dans. Vi vet aldri hva utslaget vil være. Det er som små communitas, som kun for korte øyeblikk binder oss sammen. Men i møtene skjer det noe, en interaksjon, en repetisjon av uløst materiale. Vi er, slik vi har sett av Fiftys ”restored behavior”, hele tiden vitne til forskjellige vinkler av Fiftys fatale historie. Det at Fifty ble skutt, knas og eltes i et mangfold av varianter i et nettverk av symbolikk og formater ser han tilstedighet på seg selv gjennom metafiksjonelle kommentarer. Historien skyter piler inn i alle varianter av actionformatet. Det at den også er resirkulert i spillet Bulletproof er vel ikke å undre seg over. Vi ser historien i film, dokumentar, den gjentas i det uendelige, i tekster, og den snikes inn i nesten enhver video Fifty deltar i. Så mye at mine

informanter er lei og mener han må passe seg.

Det at mytemaskinen rundt Fifty er så nært knyttet til hans eget liv, det at skille mellom fiksjon og virkelighet er såpass diffust og det at det fortsatt forgår en "battle" i det virkelige livet som vi ikke helt vet om er sant eller ikke, gjør det nærliggende å trekke inn begrepet "dark play". Schechner forklarer det på følgende måte:

Dark play: "Playing with fire, "breaking the rules", "getting away with murder." Playing which emphasizes risk, deception, and sheer thrill" ... "Playing in the dark" means that some of the players don't know they are playing. It is connected to maya-lila and to the feeling of being caught in the toils of fate or chance. It involves fantasy, risk, luck, daring, invention, and deception. Dark play subverts order, dissolves frames, and breaks its own rules" dark play is truly subversive, its agendas are always hidden... subvert the metacommunicative message "this is play" (Schechner;2002; 106-107)

Med Fifty blir rammen for iscenesatt hendelse diffus, det lekes med grensene for "this is play". Det spilles på skjulte agendaer, vi vet ikke helt hva som er fantasi og hva som er virkelighet. Iscenesettelsen av Fifty leker hele tiden med "real unreal" og overskrider den metakommunikative bedskjed "dette er lek", den er subversiv og bryter rammer. Han fremstår i det medialebildet både på nett og i sladreblader som en mann med makt og omnipotent seksuell kraft, hans livshistorie er en del av artisten. Ved siden av denne hang til det autentiske, er "play" metaforen det største adelsmerket innenfor hiphop kulturen. Det må være humor i det! Alt må leveres med en viss humor og ironi. Vi får aldri helt vite om det bare er omnipotente fantasier, eller om de lever det livet som mytemaskinene tilbyr. Det er det som er den magiske styrken, vi leker i mørket, i et "blurred" felt, hvor lek metaforen fremtrer rhizomatisk og ikke som en adskilt entitet. Det at den traumatiske hendelsen i Fiftys liv til stadighet repeteres, viser igjen at vi befinner oss i emosjonenes og affektens landskap. Demonene skal drives ut og fristilles. Det å befinne seg i nærheten av døden er utrolig salgbart og bringer livet nærmere. Metaforene, mytologiene, iscenesettelsene, historiene rundt Fifty kan relateres til en terskeltilstand og er eventyret om den utstøtte. Det gir uttrykk for lengselen etter å finne seg selv og å miste seg selv.

Kap 3 Restored behaviour og mytologisk omnipotens

3.1 Fremgangsmåte og tanker rundt møtet med informantene

Fifty rekontekstualiseres altså i gjentatte transformasjoner verden over. Vi skal nå se nærmere på hvordan og hva det er som adapteres. Det vi si hvordan Fiftys iscenesettelser virker på norsk middelklasse ungdom, da særlig unge gutters. Hvordan interagerer fenomenet, altså hva gjør hiphop. Som vil si å se på hvordan trykket i alle nivåene av formidling, har påvirket unge menneskers forståelse av identitet. Hva er det som omfavnes, hva er det de identifiserer seg med. Utgangspunktet er som nevnt ”Rap som selvets iscenesettelse”. Temaene som ligger til grunn for oppgaven min, som iscenesettelse, arketyper, liminalitet og identitet er med på og styrer mitt fokus. Det er de store linjer som interesserer, som spillet mellom det faste og det flytende, og hvordan dette gjenspeiler seg i ungdomskulturen.

For å belyse det sosialpolitiske feltet har jeg altså valgt å intervju ungdom med forskjellig grader av deltagelse innenfor hiphopkulturen. Jeg vil mene dette gir et bredt perspektiv på nedslagsfelt, slagkraft eller virkeevne. Intervjuene er gjort i perioden osv. Slik jeg nevnte innledningsvis er alle intervjuer gjort hjemme hos meg, rundt bordet under et måltid, via lydopptak for å oppnå nærhet. Jeg ønsket å holde det flytende og åpent, og hadde ikke skrevet ned så mange spørsmål i forkant av intervjuene. Det foregikk i samtaleform slik at jeg også ble styrt av dem. Vi var innom temaer som ; hva symboliserer Fifty for dem, kollektiv handling og opprør, hva betyr hiphop for dem, og selvfølgelig hvordan anvender de hiphop og rap i sine liv. Temaer jeg hadde informert dem om i forkant, slik at jeg hadde gitt dem rom til å tenke og forberede seg til møtene.

Jeg har i stor grad holdt meg til deres måte å snakke på, for å gjøre det så autentisk som mulig. Jeg har fjernet en del overflødige ord, rettet ørlite grann på språket noen steder, men kun for å gjøre det de sier forståelig. Men selvfølgelig er det jeg som har valgt uttalelser etter hva jeg fant formålstjenelig å bruke. Intervjuene med utøverne er transkribert i sin helhet. Mens i intervjuene av de fire deltagerne har jeg kun trukket ut det

jeg fant interessant i stikkordsform da det i større grad var jeg som ledet samtalen. Alle intervjuene er selvfølgelig tilgjengelig på lydopptak.

Det er et ganske stort spenn i alder. Etter min mening er ikke for mange og heller ikke for få til å få et perspektiv i forhold til mine intensjoner, som jo var å undersøke forskjellige grader av deltagelse innenfor hiphopkulturen for slik å se hva som binder det sammen. Metoden er altså komparasjon med abduksjon som måte. Som tidligere nevnt har jeg intervjuet både deltagere og utøvere, tre av hver kategori pluss en jente som går under første kategori. Noe er det felles enighet om, andre steder divergerer det. Siden det er helhetsbildet som teller og ikke hver og en, skiller jeg dem ikke så nøye fra hverandre hele tiden. Men når jeg skiller dem er det som utøver nr 1, 2 og 3 og deltager 1, 2 og 3. Videre kan jeg fortelle at utøver nr 1 er 23år, nr 2 er 18år og nr 3 er 19år. To av de utøvende, nr 1 og 2, jobber sammen, derfor var det mest praktisk å ha begge til middag samtidig. Av deltagerne er nr 1 14år, nr 2 er 16år, mens nr 3 er 19år. Min kvinnelige representant er 19år. Hva Fifty og hiphopkulturen representerer for dem skal vi se på nå.

3.2 Magikeren

Det alle mine informanter er enige om er at Fifty er en kar som har klart å gjøre mye ut av ingenting. Den typiske "rags to riches story". Han har klart å jobbe seg opp fra slummen til toppen, reist seg fra et nullpunkt. Han oppfattes som en kar som virkelig har levd det han representerer. På tross av at han nå er en av verdens rikeste artister oppfattes han som troverdig og ekte. Alle påpeker at han representerer den amerikanske drømmen. Han er en helt som deres uttalelser vitner om: "Fifty har virkelig gjort det, han har vært der". "Vi liker bare greia fra gettoen". "Er ikke så viktig sånn sett om det har noe med oss å gjøre". "Vi digger det med å stå opp for seg selv, forsvare det du synes er viktig."

Det er det å hente styrke til å reise seg som imponerer. Så selv om de ikke anser seg selv som gangstere, og kommer fra en helt annen bakgrunn, er det identifikasjon tilstede. De anser det livet Fifty lever som ekstremt, men påpeker tilstadighet at han ikke er en "fake". Min yngste deltager nr1 uttrykker følgende med glød i blikket; " Han er kult, jo, skutt 9 ganger". En glød som også er tilstede hos mine utøvende informanter. Nr 1 sier:

I Sør Amerika kaller de det "magiko". Ja, at noen mennesker er magiske. De har virkelig magien med seg da. Det kan folk føle, de kan føle hele bevegelsen eller hele vesenet. Jeg tror veldig på det da. Og Fifty er en virkelig magiker, han er helt drøy. Ja, det at han har overlevd ni skudd står det super respekt av.

Dette følges opp med stor iver av utøver nr 2; "Det var ikke nok med at han overlevde ni skudd han kjørte til sykehuset sjæl etterpå liksom." Det at han også ble skutt i munnen og at stemmebåndet ble skadet, skaper en ekstra euforisk magi rundt stemmen. Og som de uttrykker selv; " Du kan høre det. Du hører det på sårheten i stemmen, alle hører at det er han med engang. En typisk egen stemme ". "Det er kult at han ikke ville opereres for å få tilbake stemmen. Det er et kjennemerke".

Et av mine mest verbale intervjuobjekter, utøver nr 3 har følgende å si på mitt spørsmål om hva Fifty symboliserer ;

Alle de verdiene han representerer, handler om å vise din overdådighet, fortrefelighet og vise frem hvor formidabel du er. Det handler om overdådige smykker, store rikdommer, og at han i vanvittig stor grad har valgfrihet, til å velge det han vil av det motsatte kjønn. Når han vil ha sex og sånn er det bare for han å dra ut og finne seg en dame. Sex er forbruksvare. Han kan få alle. Han representerer noe som mange ungdommer gjerne ønsker seg. Mange ungdommer vil gjerne leve som ham. De vil ha feite biler, feite hus, feite og sexy damer. Han har tatt den harde, feite, røffe hiphop musikken og gjort den sexy og radio vennlig, noe som er veldig salgbart. Kun han kan leve sånn. Det som er hans virkelighet eller det han representerer som sin virkelighet, blir for oss helt uvirkelighet. Han har en litt sånn "larger than life livsstil". Alle etterstreber rikdom, og Fifty er nå sånn som Dr. Dre, Eminem, Snoop dog og Tupac har vært. Sånn sett er Fifty dette millenniums rikdom reinkarnert. Han er symbolet på rikdom samtidig som han hevder å være gangster. Fifty kan ikke føre den livsstilen han rapper om, men han representerer fortsatt en sånn holdning. IceT har sagt det at rappere vil være gangstere, og gangstere vil være rappere. Rappere snakker om gangster livet, mens en gangster vil være en rapper som lever det "flashy" livet i store herskaps hus og sånt.

Men han tilføyer at han selv også gjerne drømte om å vært rik gangster med damer og "flashy" biler når han var "fjortis". Disse overdådige smykker, biler og rikdom kalles generelt "bling" og er noe alle informantene synes er kult. Kult fordi det er over streken, på kanten, litt skeiv kulturell kapital; "Kult at det er bling og harry at han mye penger og er høyt oppe". Det er stil i det å være en player og å få mye damer. De blir guddommelig og større enn livet. Som er Hercules er Fity både av denne verden og av en guddommelig. Min talføre nr 3 av det utøvende slaget sier følgende:

De kan gjør hva de vil fordi de er der de er. Når du snakker om å være gangster så er hovedmålet respekt, penger og damer. Man har lyst til å være den fyren som folk frykter, respekterer, ikke vil koddde med og som damene beundrer. Det er jo noe alle gutter vil, og så kom disse kara her og representerte det verbalt i mye større grad enn gamle rocke band som ACDC og sånt. Enda verre enn dem igjen, fordi de sier det så mye mer direkte i musikk videoer og bilder. Det jeg tror, er at de er så tøffe, og at vestkantgutter også vil være så tøffe. Det er en guttemacho greie som folk vil være en del av. Det er når alt kommer til alt kult med status, biler og damer: Når du har vokst opp i slummen er det greit med veldige ressurser, ikke sant.

Det er selvfølgelig en del motforestillinger, men på tross av det mener de Fifty kan tillate seg å være slik. Hvorvidt det er til solidaritetsfølelser han appellerer eller om det er som virkelighetsrapportør han slår sterkest, er ikke så nøye. Men det som er gjennomgående er at ingen føler at de kan sammenligne seg med ham, eller identifisere seg med ham. De føler alle at de kommer fra en helt annen bakgrunn, og refererer stor sett til at de synes musikken er bra. Ord som til stadighet blir brukt for å beskrive hva det er som fenger dem er: talentfull, skill, gode refrenger, kule beats. Når jeg stiller spørsmål om hva han har med deres virkelighet å gjøre, får jeg svar som: ”Det er ikke noe ved meg som er gangster liksom. Jeg er ikke en sånn person. Det eneste jeg tenker på er hvor bra musikken er”. ”Han selger godt, flink til å selge seg selv”. ”Det er pop med kul rap”, ”Sinnsykt kult liksom.” Men det som ser ut til å være mest sentralt er det min utøvende nr 2 sier slik: ”Jeg holdt på å si, hva jeg kjenner meg igjen i, som jeg føler for da, er at han gjorde sinnsykt mye ut av ingenting liksom”. Fifty er magikeren som har kontroll på materien.

3.3 Dark play, myte og multiple personalities

Det er ikke noen av informantene som ikke har sett filmen ”Get rich or die trying”. Det er heller ikke noen av dem som ikke kjenner Fiftys bakgrunn. Alle vet at hans mor ble drept, at han vokste opp hos besteforeldre, at hans far var fraværende, og at han har vært dop-dealer. De vet at han har sittet i fengsel, at han er skutt ni ganger og alle vet at han ikke ville operere stemmen. Det er heller ikke en av dem som ikke har hørt om Tupac og historiene rundt ham og Biggi.

De utøvende representantene blant mine informanter påpeker alle at myter er en viktig del av hiphop. Og som utøver nr 1 hevder; ”Myter skaper en person. Kanskje jeg driver og banger på en haug med damer, kanskje ikke, du veit aldri. Det er viktig å ha den myte greia. Viktig å være litt luring liksom, alt som er spennende, litt på kanten”. Hvis du er litt skremmende og gæren, så er du mer interessant for alle. Det gylne triangel sex, dop og vold. Samtidig er det viktig å ha et image som er autentisk. ”Det må være din “character” da”. Det må være levende og levd, eller som utøver nr 3 påpeker.

Det som jeg tror, er det som er hiphop sitt aller viktigste kjennetegn da, er finn ditt eget, hold det ekte. Det å holde det ekte, er å gjøre det som er deg selv. Jeg da, som er fra Ullern for eksempel. Da jeg var fjorten følte jeg meg veldig som en gangster, men jeg var ikke en gangster, ikke sant. En hvilken som helst gangster fra Harlem eller Bronx, som hadde sett meg da, ville ledd seg i hjel ikke sant. Du kan ikke late som du er en gangster. Jeg modnet etter hvert og begynte å skrive om det som er meg.

Alle sveiper innom at når de var fjorten ville de alle være litt ”gangsta” bortsett fra min kvinnelige informant da. Hun påpeker, at hun hørte på hiphop tidlig, at hun føler seg gutteaktig på grunn av mange brødre. Hun innrømmer å ha hengt på hjørnet sammen med gutta med ”gangsta” fakter, da hun var yngre. Hun kjenner også godt til historien rundt Fifty og Tupac. Hun liker tekstene, synes musikken er bra, og påpeker at hun synes det er mye humor i det. Hun plukker gjerne opp tekstlinjer, som droppes ved gylne anledninger sammen med venner, og har ikke så mye imot å bli kalt ”bitch”.

Det som er det rare er at ingen av mine intervjuede ungdommer har vært inne på hjemmesiden til Fifty. Informasjon henter de fra nettaviser, som Kingsize og Stress og andre sladreblader, eller samtaler seg i mellom som chatting og guttepreik på rommet. De er ute etter en god historie, som det er kult å prate om, og diskuterer seg imellom om hvorvidt det kan være sant eller ikke. Historiene bør altså helst være litt virkeligere enn virkeligheten. Det hele fremstår for meg som eventyraktig og mytologisk. For som deltager nr 1 sier: ”Det er gøy å sjekke ut om det er sant, men du vet det jo aldri helt da. Han er litt eventyraktig. Du tror liksom ikke helt at det er sant, men så er det det.”

De innrømmer at de tar etter i fakter og språk, men det var selvfølgelig da de var fjorten. Min deltager nr 1 gir tydelig uttrykk for at han innstuderer fakter og ”moves” fortsatt. Men påpeker, at han nå som han er nitten føler han at han har beveget seg mer mot bare å høre på musikken, som han tror kommer til å følge ham livet ut. Det som i alle fall ser ut

til å være sentralt, er at de benytter seg av tekstene. De plukker opp ”hook-lines”, ting de synes er kult sagt. Små våpendragere som kaster glans, sluppet i det rette øyeblikket. Noen av disse ordene og uttrykkene blir en del av deres vokabular og koder.

Når jeg spør om i hvilken grad rap påvirker dem, får jeg svar som; ”De har kule moves, og vi tar etter i måten å gå på, å kle seg på, men vi blir ikke gangstere av den grunn.” Det glitrer av rødmende livslyst rundt min fjortenårige informant, når han sier at det er kult med mye damer, biler og sånt og at låta han liker aller best er ”bitch get in my car”. Han bruker selv ikke hiphop/gangsta klær, men påpeker at mange av hans venner gjør det. Men hans trange jeans er dog ”sagga”, og Dolce Gabbana underbuksekanten stikker kledelig opp av buksa. Han forteller at de sender hverandre kule låter via mobil, og at han absolutt hører mest på hiphop.

Når jeg spør mine informanter om det ikke er litt lek eller playing i dette her, kan jeg vel si at jeg får et unisont svar, som er et rungende ja. Men som min utøvende nr 1 påpeker:

Men samtidig da, jeg kan nevne Carpe Diem da, jeg liker folk som spiller på korta sine. Carpe diem er snille gutter fra vestkanten, de sier ikke at de er noe annet og de spiller på det. Derfor respektere jeg de. De sier hvem de er, de ljuger ikke, derfor liker folk de.

Kontekstuellet er det altså viktig å være autentisk og troverdig, men du må være en luring, leke med identitet, vise den paradoksale splittelsen i det menneskelige.

Jeg insistere og spør videre, hvordan de forholder seg til det å være ”player”, eller en ”trickster”. Min taleføre utøver nr 3 svarer følgende:

Hvis du skal lære deg noe nytt må du snu alt det du tidligere har lært på hodet. Gjennom et liv så tilegner du deg erfaringer og kunnskap og blir jo mer reflektert. Du kan ikke lære deg revolusjonerende ting og du kan ikke revolusjonere noe, før du revolusjonerer deg sjøl. Alt starter med deg sjøl. Og sånn sett må man evne å høre objektivt og subjektivt på ting. Høre på ting som vrir oppfatninger på hodet, som flerpersonehets musikk og flerpersonehets uttalelser. Det handler om å se dette her fra alle sider. Og er det noe mennesker aldri klarer helt perfekt så er det å se ting fra alle vinkler og se alle faktorer som spiller inn. Men hvis du er åpen for å se en sak fra andre sider, så vil du lære så mye mer og da må du være åpen for å høre på disse setningene og sangene og imagene, for der lærer du å være motsetningsfull og paradoksal. Nå skal jeg igjen ta utgangspunkt i meg selv, for det tror jeg er det viktigste man kan gjøre. Jeg begynte å høre på gangstar rap, så ble jeg lei av gangster rap og begynte å høre på battle rap, som handler kun om å drite ut motstanderen. Så begynte jeg å høre på politisk rap, som handlet kun om storpolitiske temaer og slike ting. Så begynte jeg å høre på mellommenneskelig og

humanitær rap, som handlet kun om å være opptatt av andre mennesker og ditt forhold til andre mennesker og mennesker seg i mellom. Så begynte jeg å høre på gangsterrap igjen. Men samtidig, nå hører jeg på alle sjangere, nå er jeg på det stadiet at jeg kan høre på alle. Fordi nå er jeg så godt kjent med alle sjangere, at jeg kan ta de for hva de er og ikke er. Jeg kan høre på gangster rap uten å bli vanvittig provosert, for jeg vet ting gangster rap gjør som er godt, og jeg hører på battle rap som gjør godt og vondt. Det er alt altså, religiøs hiphop, ikke sant. Det er så komplekst og overveldende.

Å være player er som vi ser forbundet med å lære noe nytt, snu ting på hodet, og flerpersonglighet. Vi lærer å bli motsetningfulle og paradoksale som er å være menneske. Her er ingen enhetlig herre, men en kompleks og overveldende natur hvor det perfekte er å se ting fra alle sider. Det er prosessuelt, alle sjangere anvendes og har verdi. Det er iscenesatt flerpersonglighet som anvendes for å forstå seg selv som livet.

3.4 Omnipotent nedleggelse av damer

Som vi ser av det forutgående er damer en særdeles viktig del av kulturen. Det er en veldig hetroseksuell kultur, noen vil vel mene at den er direkte homofob. Særlig da innen gangster og don rap, hvor "the pimp" gjør sin inntreden. Pimp, som betyr hallik er et sentralt ord, og anvendes ofte i tekster, og er en rolle som spilles med et glimt i øyet. Når jeg spør om hvordan de forholder seg til spillet på hallikrollen, og om de på noen som helst slags måte oppfatter den som et opprør, får jeg veldig divergerende svar. Utøvende nr 3 svarer følgende:

Det er det ikke sant at disse menneskene, disse svarte store mennene tar på seg rollen som en hallik ikke sant og det blir teatralsk. De snakker jo mye om å være i klubben med disse vakre damene, og viser videoer hvor de heller champagne over jenter i bikini, kaster dollar mot kamera, holder tre liters flasker med whisky i hånda og sånt. Det er nok en type hiphop som jeg har en del problemer med. Kvinnesynet det representerer, og det at det blir et opprør på, at vi går tilbake til å være noen sjåvinistiske svin. Jeg synes ikke det er bra når du portretterer vold og mannsjåvinisme som en positiv ting. Jeg synes ikke det er bra, men jeg synes fortsatt at det har vært og er nødvendig.

Hvorfor han mener det er nødvendig vil jeg komme inn på senere. Men først vil jeg presentere et par uttalelser fra mine andre utøvere 1 og 2. At dette er et heftig tema er det

ingen tvil om, her snakker de i munnen på hverandre med samme iver og utøver 1 sier følgende:

Herre gud alt det de tillater i dag, hvor drøyt hvor bra er ikke det da, sånn som med damer som har ræva si så langt opp i kameraet at de legger igjen bremsespor nesten. Det hadde ikke skjedd før i tida liksom. Nå i hiphop videoer er det "ass" overalt, og damene gjør det og det og det liksom.

Utøver nr 2:

Hiphop kulturen kan ikke gjøre en revolusjon, men det kan hjelpe til så det er lettere å se på ting da. Sånn som at det ikke så unaturlig at det er en halvnaken dame på tv skjermen din, sånn som det kanskje var for en stund sia da. Det utvikler seg, det er med å hjelpe til på utviklinga.

Når jeg spør om hvordan de forholder seg til Fifty's mannsjåvinisme, svarer mine ungdommer at det er mange som er mye verre enn ham. Og til forsvar får jeg som svar av utøver nr 2:

Jeg bare elsker damer og setter pris på alle de damene, som han har i bilen sin. Vi er ikke noe slemme mot damer for det liksom. Vi er like "humble" og døds snille, men vi er bare ærlig med det. Vi bare synes de er sinnsykt digge og sier det bare rett ut og er ærlige med det, og at ærlighet varer lengst har i hvert fall jeg lært her i verden.

Utøver nr 1:

Jeg merker jo også da at jo mer du prater om sex, jo mer skjer det rundt deg liksom. Det er de rapperne som slenger mest dritt om sånt, som får mest damer. Tror du virkelig at de derre rapperne som er revolusjonære og skriver politiske, jeg respektere damer tekster, drar damer. Ingen damer går på showene deres. Faen også, det er sant liksom.

Eller som min fjortenårige deltager sier med glans i blikket: "de har utrolig kontroll på livet liksom".

Min kvinnelige representant svarer følgende når jeg spør henne om hvordan hun reagerer på kvinnesynet; "Jeg blir ikke sjenert av det, sikkert mange gutter som ønsker seg det sånn." Hun forteller at det er få jenter som er opptatt av Fifty, men at de danser til det og synes sangene er kule. Men de bryr seg ikke så mye om hans holdninger, han får gjøre

som han vil. ”Det er mange jenter som liker kjendiser”, sier hun. Dessuten synes hun Fifty har sjølironi og at det ligger mye humor i tekstene, kule ting som de gjerne bruker seg i mellom fordi det er morsomt. Gutta ”disser” hverandre, mens jentehiphoperne gjør ikke det i samme grad, mener hun. Som nevnt ”disse” vil si å erte, mobbe, gjerne ganske grovt, men med humor. Det ligger en slags manndomsprøve i det å tåle å bli dissa. Men hun påpeker at det er humor i jente hiphop også, og nevner da en artist som Missy Elliot. Lauren Hill mener hun er bedre som sanger, enn som rapper. Fordi hun ikke har den ironiske distansen og humoren som trengs for å være en anerkjent rapper. Hun synes gutterapperne har mye dypere tekster. Ironisk humor er altså dybde.

Vi befinner oss i donrappens univers som er hemmelighetsfull og nomadisk. Det verserer rykter om at det finnes flere versjoner av Fiftys video ”Pimp” på nett. Min utøvende nr 3 sier at han har sett begge og påpeker følgende; ”Det er to versjoner av Pimp, og jeg har sett dem begge, en sensurert og en usensurert hvor de faktisk gjør alt det de sier som privat personer.” De andre utøverne sier de ikke har sett det. Så det som er helt klart, er at det er mye saftige rykter, som pirrer fantasien til de unge mennene. Jeg har selv ikke funnet andre versjoner på nett, men forstår at dette er en del av spillet. Vi skal aldri vite! Dette er et bevegelig felt, og vi vet ikke hvor energien og rastløsheten vil sette fart.

3.5 Hiphopkultur og nestenreligion

”For meg er hiphop nesten en religion”, sier min taleføre utøvende nr 3. Og han forsetter overveldende videre;

For meg er hiphop i aller høyeste grad en livsstil. Hip hop er min livsstil, min kultur og det jeg brenner for, ”lidenskapelig”. Jeg er også kristen, men jeg tror jeg kunne klart meg bra uten den. Jeg har gått igjennom personlige kriser. Jeg tror at jeg kunne klart meg bra gjennom dem uten kristendom, men tror ikke jeg kunne klart meg bra gjennom dem uten hiphop. For Hip hop er min uttrykksform, det er min kultur. Det er det jeg representerer, og det er det jeg på mange måter lever for. Jeg elsker hiphop. Jeg har et manisk kjærlighetsforhold til hiphop. Når jeg er lei meg, setter jeg på hiphop. Det er noe udefinerbart, men det gir en ro og lykke. Jeg er så glad og stolt av å være en del av den kulturen, og det er også derfor jeg driver med politisk korrekt hiphop. Jeg sier det med et glimt i øyet, men jeg mener det seriøst også. Alle som driver med hiphop, graffiti artister, breakdansere, djer, turntabulisme og rappere er ambassadører innenfor hiphop.

Jeg vet at hiphop er uglesett, og at mange ser på det som en trussel og som en negativ musikkform, som kun handler om negative verdier, som påvirker ungdom til å bli farlige gangstere. Jeg prøver å si at det ikke nødvendigvis er sånn. Jeg prøver å påvirke folk til å ikke bli sånn. Jeg prøver også å si at du trenger ikke være redd for at ungdommer fra Frogner skal gå ut og få seg pistol og skyte noen fordi om de hører på hiphop.

Jeg spør mine ungdommer om hva hiphop betyr for dem, og får svar som; ”Det er musikk. Hiphop er kultur. Hiphop er Graffiti, det er Rap, det er Djing og Breakdansing.” Det blir også påpekt at deler av hiphop kulturen er blitt mindre tilstedeværende som Graffiti og Breakdansing. De mener det bare er rappen som har overlevd som har blitt størst , og som min utøvende nr 1 påpeker: ”Rapperne får damer, de får shit, de får drikke overalt, mens graffiti artistene får bare purken etter seg.”

Jeg spør dem; ”Hva gir hiphop kulturen dere? Hva betyr det å stå i den kulturen?”

Fra utøver nr 1, som tilhører den indre kjerne, får jeg følgende svar:

For meg da, jeg holdt på si en gammel hiphoper da, jeg skreiv graffiti før jeg rappa liksom. For meg er første delen å ha originalitet, virkelig å få sitt nivå opp i hva enn du driver med, som for meg er rap da. Jeg er tjuefire timer i døgn i den verden. Jeg prøver hele tiden å bli bedre, prøver å lage bedre sanger. Jeg ønsker å levere et super fett live show. Alt er for meg underholdning, hvor man prøver å utvikle seg selv og bli bedre hele tiden. Jeg er hundreprosent hiphoper, og jeg har ikke noe annet liv ved siden av dette her. Jeg gjør og lever dette her hele tiden.

Jeg spør ham om hiphop er en slags religion og får følgende svar;

Nei, altså med en gang du putter religion så blir det liksom så ja, så det kan fort bli sånn derre fanatisk. Jeg er ikke fan av noe som helst som er fanatisk. Jeg gjør det på en helt avslappet måte. Gidder ikke å pese det på noen, og jeg liker ikke religion for det første. Jeg synes det er veldig tosida og alt for mye ”contradiction”.

Jeg nevner forfatteren Nelson George, som tar opp dette med det viktige i det å ha sittet inne. Det å overskride det som er sosialt akseptert i samfunnet. Nelson leser dette som ”rite de passage”, hvor det å ha vært i fengsel gjør deg til mann og innsider i hiphop kulturen. Min utøvende nr 1 svarer følgende;

Før var det veldig mye mer sånn, nå er det ikke sånn lenger. Desverre liksom, hiphop er blitt mye mer vanna ut nå enn det var før da. Det finns ikke så mye lover og uskrevne regler å føye seg etter lenger. Men hiphop kommer fra USA, fra gettoen, liksom. I mitt liv er jeg ikke noen gangster rapper, så for meg liksom

betyr det ikke noe, jeg har aldri skutt noen. Jeg har vært i fengsel, men jeg har ikke sittet der lenge så det er ikke noe som jeg prater om. Det har ingenting å si i mitt liv som underholder å gjøre, og jeg ser på dette som underholdning. Jeg prøver hele tida å bli bedre, i hvert fall i å underholde mitt publikum da. Livet handler om meg sjæl. Jeg ønsker ikke å skremme de som står og ser på meg. Så jeg sier ikke "fuck you", jeg ska ta deg liksom. Men alt kommer an på din personlighet, hvordan du er som menneske og hva du bringer hiphopen. Men i mitt perspektiv så er ikke jeg en gangster da, en "intimidating" skremmende kar, så derfor så rapper jeg heller ikke om det. Hvis man prater om at man er gangster så er man det.

Rollen som spilles skal være autentisk og levd liv. Dette er det viktigste, og definisjonsmakten ligger hos deltagerne. Du kan lytte til alle sjangre og finne identifikasjon, men du identifisere deg ikke med noe du ikke synes er troverdig.

Selv om de fleste av ungdommene påpeker at de kjenner noen eller vet om noen som gjerne vil være "gangsta for real", er det ingen av dem som i samtale med meg føler seg som gangster. Bortsett fra da de var "fjortiser" da. De som gjerne vil være gangstere oppfattes som mislykkede, talentløse, de har rett og slett ikke skjønt at dette er underholdning, på tross av virkeevne. Min utøver nr 1 sier følgende:

Hiphop oppdro meg veldig mye liksom. De lærte meg jævlig mye leveregler liksom. Men samtidig liksom, er jeg ikke en "fucking mungis", som hørte på en låt, hvor de sier at de skal skyte noen og så gikk jeg og gjør det. Da hadde jeg vært en fare for meg selv og alle rundt meg liksom. Nei da, jeg er ikke en dum kar, liksom. Så alle som sier at hiphop putter en gønner i hånda og får deg til å skyte noen, er helt på jordet. Nei, de gjør ikke det. Da skulle jeg være en lett påvirkelig dum kar akkurat som nazia liksom, hjernedøde idioter.

Men de fleste av dem har altså flørtet med det å være gangster da de var fjortiser. De har kjent på rollen og liker musikken.

De av mine informanter som ikke tilhører den indre kjerne, mine deltager, synes det er spennende å følge med på hva som skjer. Det er tekstene som pirrer, og de bruker gjerne punchlines som sendes via sms, eller droppes i selskap med kamerater. De liker måten de beveger seg på. Alle gutta har alle hatt perioder med sagga bukser, svære t-shirts og hettegenser med lue eller pannebånd. Noen holder ennå stilen, mens andre har moderert den, og funnet sin egen stil alle med et snev av hiphop. Det er blitt inkorporert i totemet og blitt en del av vår væremåte. Hver og en eksternaliserer det på sin måte.

Når jeg spør om battlinga og sladrehistoriene på nett fungerer som føljetong, svarer de fleste ja. Her er det særlig battling som fenger, det å kaste skitt til motstandere, det vil si andre rappere og artister som ikke tilhører ditt crew. Som tidligere nevnt sammenlignes hiphop med boksing. De sier selv at det er som å slåss med ord i stedet for fysisk vold. Som min utøver nr 2 selv uttaler:

Battlinga, hip hop starta jo med at det var en som dreiv og scratcha. Scratching kommer fra at det var en DJ som satt å spelle på rommet og bestemora smalt igjen døra så skiva hoppa, "åh shit ass" detta var kult, og sånn prøvd'n seg frem. Og rapping starta veldig med at to stykker som var uvenner kom fra hvert sitt distrikt, liksom, eller det at to rappere er i samma rom og så sier de begge, jeg er best. Hvilke to rappere kan si det? Da må de, ja, da må de battle liksom, freestyle. Da har de ikke noe tekster, ikke noe papir hvor de har skrevet noe ned, kan ingenting, liksom. De står og kommer på ting mot hverandre da. Det er en mye bedre måte å sloss på da. Da blir det bare munnbruken og ikke noen fight. Det er veldig underholdende da.

Nr 1 skyter inn: "Åh, jeg gjorde det veldig mye før" : Nr 2 "Han var jo Skandinavias beste i tre år på rad, liksom, han har jo aldri tapt en battle. Han ga seg på topp, og det står det stor respekt av, å liksom gi deg når du er der."

Jeg spør nr 1 : "Hva gir det deg å freestyle?" :

Det gir deg en viss følelse av selvsikkerhet over hvordan du utvikler deg da. Jeg slutta når jeg fikk det jeg skulle ut av det. Men samtidig gir det deg en spesiell "edge" da, som rapper. Jeg har en viss respekt i miljøet på grunn av det der da. Det er veldig viktig da, for rappere er veldig opptatt av hvem som er best liksom. Jeg har vokst fra meg akkurat den, selv om jeg er veldig "competitative", veldig konkurrerende da, med alt. Men jeg har ikke den derre super lysta til å overbevise alle andre. Jeg er mer interessert i å overbevise meg selv. Jeg sier alltid at jeg er som en hest og konkurrerer som hester. De har sånn bind, så de ser ikke hvem de konkurrerer med da, men bare ser rett framover og konkurrer med seg selv da, og kjører sitt eget løp. Det vil jeg si, at jeg kjører mer mitt eget løp, nå da. Men selyfølgelig når jeg var 20 år så var jeg bare sånn 'yhee' full av "testo" og "fuck" alle, jeg er best, liksom.

Her ser vi dette med å bli sett og å få respekt som gir magiske stråler tilbake, symbiosen. Han retter en større oppmerksomhet mot hvem han selv er. Gjennom flow, improvisasjon og iscenesettelse har det usynlige blitt synlig. Vi ser virkeevnen, krigeren som slåss med ord styrt av affekt, nomdisk og deleuziansk.

3.6 Hvorfor må vi absolutt forandre verden.

Jeg spør mine informanter, med utgangspunkt i Aukrust sin uttalelse, om hiphopen har et problem fordi den ikke klarer å reise seg til kollektiv handling. Og jeg får svar som: ”Nei altså, det er jo en kar som ikke veit nok om det da” eller ”jeg veit ikke hva kollektiv handling vil si jeg”.

Jeg svarer, kollektiv handling er vel å reise seg til handling i et ønske om å forandre verden da. Det blir en litt hissig stemning, og jeg får svar som dette fra utøver 1:

Okey, okey ta å spør han nerden der om rock forandrer verden, eller forandrer jazz verden. Jazz bare spiller og lager bra stemning som du sitter og hører på. Han veit ikke hva han prater om. Men altså seriøst, hiphop, gjør hva det vil liksom. Hvorfor må vi absolutt forandre verden. Den første hiphop gruppa jeg begynte å høre på i 1989 Public Enemy var politiske og Deadpress også. Ja, det finns revolusjonære grupper som jeg også hører på. Men jeg kan ikke høre på at folk peker på meg, og sier du kan ikke leve sånn og sånn. Jeg liker ikke at folk peker på meg. Jeg liker å gjøre akkurat hva jeg vil til enhver tid. Jeg liker ikke å høre sånn politisk piss hele dagen. Jeg liker underholding, jeg liker å høre om pimping, jeg vil høre om at jeg skal på klubben og bli drita.

Utøver 2; ” Du vil le liksom, du vil ha det gøy liksom, kose oss”

Utøver 1;

Jeg vil høre historien til en kar som har hatt det vanskelig, og så vil jeg høre historien til en kar som kanskje ikke vokste opp med den superharde virkeligheten, men med en underholdende livshistorie. Jeg er ikke opptatt av å ”fucking redde” verden. Hvis du hadde spørt meg hva hiphop er, og hva det har vært for meg å være som artist da. Vil jeg si at det jeg liker aller best er å ha låtene ferdig, gå på en scene og ha det gøy med publikum. Ja det er det som er hovedtingen. Ja, for når du går på scenen vil publikum bli underholdt. De vil ikke stå der og høre på en kar som depper eller gråter, åhh jeg skulle ønske verden kunne vært sånn og sånn.

Utøver 2: ”Du får det ikke noe gøy av det, det er ikke noe koselig liksom”

Utøver 1:

Eneste måte å redde verden på er hvis alle menneskene forsvinner, og det er bare

dyr igjen her, for dyr ødelegger ikke. Eneste menneske gjør er å fucking ødelegge liksom. Vi ødelegger, vi pisser, vi driter, vi kaster søppel, vi forurenser liksom. Han karen som sa det, liksom. Redda musikken han hørte på verden. Klassisk musikk redda ingen, pluss at alle de som komponerte den musikken var døde når de ble erklært genier. Når de levde så var de erklært "nothing."

Aukrust sin uttalelse setter sinnene i kok. Her følger en annen voldsom reaksjon fra min "politisk korrekte" utøver nr 3:

Kan jeg si en ting; hiphop forandrer verden nå i dette øyeblikk. Hiphop og gangster rap det være seg "Public Enemy", Tupac eller Fifty. Håper du kan spille dette herre her for han professoren. Hiphopen sier du skal faen i meg knytte neven din. Okey så er du en ignorant jævel men du forandrer noe, ikke sant, og du kjemper og brenner. Hiphop er så lidenskapelig og man brenner for hiphop. Jeg i hvert fall brenner for saken. Og Fiftycent lærer ungdommer å brenne for noe, lærer ungdom å være lidenskapelig opptatt av noe. Jeg lærer ungdom å være lidenskapelig opptatt av noe, og på den måten forandrer vi verden uansett om det er gangster eller politisk rap. Vi lærer ungdom å engasjere seg. Det er ikke sosialistisk ungdom, eller unge høyre eller, AUF som lærer ungdom å engasjere seg og skolere seg i dag, i dag er det hiphop. Hiphop er verdens største ungdomsparti, hiphop lærer ungdom altså. Snoop Dog, som er blant de drøyeste mainstream artistene, lærte meg å bli glødende politisk engasjert, og han er en forferdelig fyr. Har i hvert fall forferdelige holdninger, og allikevel har han lært meg å ha ubegrenset tro på meg selv. Og å se på det som en selvfølgelig menneskerett at jeg skal hevde akkurat det jeg ønsker, og det er det jeg sitter og gjør her akkurat nå, altså. Jeg tar Fiftycent i forsvar. Jeg kan ikke fordra mye av det Fifty representerer, men allikevel så har jeg baller til å sitte her og snakke meg selv rett imot. Nei vel, Fiftycent gjør noe negativt, men han gjør noe som er absolutt nødvendig. Så at vi ikke lever opp til en politisk utopi om likestilling og positivitet for alle, får så være. Nei, men det er ikke det som er målet. Det er ikke hiphop som skal få ungdom til å bli en slags kollektiv bevegelse. Det er hiphop som skal lære ungdom at de må bli noe, og så er det ungdom selv som skal bli en kollektiv revolusjonerende bevegelse, som selv skal redde verden, om du vil. Det er ikke hiphop som skal redde den verden vi snakker om. Det er ungdom som skal redde, men det er hiphop som skal lære dem at de skal redde noe. Hiphop lærer ikke hva vi skal redde, den bare lærer oss at vi skal redde, ikke sant, så jeg mener at denne personen, eller professoren, ser på hiphop sin oppgave helt feil. Hiphop handler ikke om det. Det er ikke hiphop sin oppgave å redde oss fra klimaendringer, rasisme, eller terrorisme eller mannssjåvinisme. Hiphop er bare inngangsporten til det å forstå at vi kan redde noe, det er essensen i hiphop.

De andre informantene, som ikke hører til den indre kjerne virker ikke helt som de forstår spørsmålet, når jeg konfronterer dem med Aukrust sitt utsagn. Og om hvorvidt det ligger opprør i det fra deres side. Jeg får svar som følgende; "Det er jo ingen hiphopere som liker politiet". De ser på det å stå opp for seg selv og forsvare seg og sitt, som det opprørske i det. En av mine informanter sier at hvis det ligger opprør i det for ham, er det i så fall underbevisst og at han ikke har tenkt så mye over det. "Liker bare greia".

Det de legger mest vekt på er underholdingsaspektet. Det er det å bruke ”bling”, være harry, skryte uhemmet av dametekke og materiell kontroll. Det er humoraspektet og machospillet som fenger, men det er også en trøst i vanskelige stunder. Et omnipotent svar i møtet med fortvilelse, som gir styrke og energi til å gå videre. Når jeg spør hvordan de bruker det, får jeg svar av deltager nr 2 som sier:

Er jeg trist hører jeg på en trist sang. Det er litt sånn som blues. Jeg vil kalle det en moderne form for blues. Fifti hadde jo mye mer deprimerende tekster i begynnelsen. Det er veldig stor forskjell på tekstene i starten av karrieren og utover.

Jeg spør mine informanter om det er slik at hiphop forteller sannheten? Som svar får jeg av utøvende nr 3 at:

Hiphop forherliger materialismen. De synes det er kjempe fint med klokker som er diamantbeslåtte. Det er akkurat det at hiphop har en så alternativ oppfattelse av verden og en sånn kompromissløs argumentasjon. Det handler om å være tøff i trynet, en fyr som ikke tar et nei for et nei og sånn. Du skal være frampå. Du må være aggressiv. Selv de rolige ballade låtene er aggressive i sin essens. Kompromissløshet da, er kanskje det jeg ser på som det mest viktigste, ikke godta det andre folk sier til deg. Dette skal du finne ut av sjøl. Dette skal du ta en egen stilling til. Jeg er et menneske som er veldig selvstendig, og tenker veldig egne tanker, går i egne klær og sånne ting. Det er ikke slik at jeg er annerledes på trass eller noen sånne ting. Jeg har mange allmenne oppfatninger, men jeg har vokst opp på vestkanten og det er en greie på vestkanten, som er at det ikke er lov til å ha egne meninger som går i mot andres. Det er veldig viktig å være en fyr som følger strømmen. Det jeg er mest takknemlig for når det gjelder hiphop er min karakter og min integritet. Og det at jeg her kan sitte og si at alle mennesker er hyklere, i særlig grad hiphopere. Jeg er også en hykler. Det hadde jeg aldri kunnet sagt, hvis ikke hadde fått styrket min integritet gjennom å høre på hiphop, og gjennom å bli en utøver av hiphop. Jeg har en holdning i sangene mine som er sånn, ”ikke fuck med meg”. Selvfølgelig har jeg det, for hiphop handler om å hevde seg selv, om å være tøff i trynet, å være den feteste rapperen. Hiphop har alltid handlet om selvskryt tyna til kokepunktet. Det kan jeg gjøre, men jeg gjør det med et glimt i øyet: På en måte som sier, ja, jeg skryter noe jævlig av meg selv. Men jeg skryter av meg selv, samtidig som jeg sier at du må også være deg selv og ha tro på deg selv.

Mine to andre informanter ser litt annerledes på det. Når jeg stiller dem spørsmålet om hvorvidt hiphop forteller sannheten svarer utøver nr 1 følgende;

Ja, de er veldig ærlige og ærlighet er skremmende ikke sant. Jeg kan si så mye som at detta er en kultur som starta i Bronx i New York og har kommet seg helt til Røa. Men det er for at hiphop eller rap er så fritt da. Du har lov til å si akkurat hva du vil, det finns ingen grenser. Du kan prate rundt hvilket som helst tema du

vil. Det tror jeg fanger veldig mange ungdom. Hvis en depressiv kid hører en sang som handler om at jeg har det kjipt, så nå har jeg lyst til å bare kutte over pulsåra, liksom. Du kjenner deg igjen i det. Du kan prate fritt, kan si akkurat hva du vil.

Utøver 2 følger; ”Sjølironi er super viktig. Hvis du ikke har sjøl ironi og kan le av deg sjøl, så har du tapt liksom. Hvis du bare skal være kul og tøff og sånn hele tida, så sovner du før låta er ferdig liksom. Sinnsykt viktig og å ha sjølironi ass”.

Når jeg spør om det er lek i det får jeg et klart og tydelig ”ja, men du ljuger ikke”. Altså lek, men ikke ljuger, og i tillegg må du ha pasjon og personlighet. Det må være din ”character” levende og levd, og samtidig litt skremmende og gal. Det gjennomgående er at alle har sett Scarface, og synes den er en bra og ærlig film som forandret perspektivet på ”underdog”. Det er også den filmen som det oftest refereres til av den absolutt indre kjerne også. Mafiafilmer er ”hot” og Donrap er populært.

3.7 Tolkning og refleksjon: Nomaden

Vi ser at det er særlig det å mestre tilværelsen i en ekstrem situasjon, som gjør Fiftycent til helt. Det er hans krigerske innstilling, hans smerte, hans energi, hans egenrådighet som fanger. Det at han ikke liker å bli fortalt hvordan han skal være, slik mine informanter heller ikke ønsker det, vitner om opprørske tendenser. Bling, harry, porno og reinspikka materialisme er humor, ironi og oppfattes som ærlighet og pirrer ertelysten. Du skal overleve og det er materialismen som rår. Som mine intervjuobjekter påpeker, har tidligere generasjoner heller ikke klart å gjøre stort med menneskets grådighet. Det litt overdådige ”smakløse” blir levert på stilistisk og symbolsk måte, med mye underliggende humor og ironi, og oppfattes som ”cool”. Verden snus på hodet, som Fity så bekræftende synger med blinkende gull i tennene, ”the underdog’s on top and I am gonna shine till my heart stops”. Gull i tennene er blitt mote, og oppfattes som stilfullt.

Med Fifty som objektet for min empiri har jeg strammet fokuset for mitt blikk.

Donrappen leker med antihelten, den speilvendte krigeren. Han åpner seg opp mot det

feminine og dyret, han vender seg mot staten, i det at han er villig til å bruke reaktive krefter til å opprettholde egen eksistens. Det handler om overlevelse i ørkenen, i villmarken i Bronx, i gettoen. Gjennom donrapen tilbys et rom hvor en kan leke ut kampen for tilværelsen, gjennom den arketypiske krigeren, antihelten og helten. Hvis vi tar på Deleuze og Guattaris briller vil vi kunne si at det gir uttrykk for den nomadiske skapelsesdriften. Den nomadiske krigerens nomos er eksplosiv i sin essens, og noe staten prøver å holde innenfor rammer, via eksempelvis konkurranse, lek, teater og musikk, eller som redskap til å vinne hegemoni, eller å bevare hegemoni. En drift som er blitt utstøtt av staten og utsendt i det eksentriske, redusert til et raseri som ofte vendes mot en selv, fordi den alltid er i drift og er bærer av den grusomme virkelighet.

Vi befinner oss i kulturens ytterkant, hvor det er de lysskye ettervirkningene fra skyggene som når oss. Vi befinner oss i en underverden av seksualitet og gangstervirksomhet. Det at mange av utøverne virkelig har bakgrunn i gangstervirksomhet gjør at det strekker seg ut over vanlig underholdningsvirksomhet. Det gir det en slagkraft, eller troverdighet utover det å bare være en god aktør. Hvis det ikke er autentisk er det heller ingenting å bekjenne. Behovet for det autentiske kan leses som en mytologisk krigføring, i en lengsel etter å finne noe fast i et flytende univers. Vi befinner oss i et "blurred" felt hvor det er vanskelig å skille artist fra myten om artisten, kunst fra livet, kropp fra sinn, kort sagt "real" fra "unreal". Det hele fremstår som dokumentarisk og autentisk, samtidig som følelsene har rot i subjektet og projiseres utover i affekt.

"Not for real" er hjertet, både i det performative og i det rituelle. Et kjært barn med mange navn som "the subjunctive mood" eller "in a Hermes mood", er lik jokeren i kortstokken både kreativ og lite til å stole på. Fifty fremstår som en anarkistisk Hermeslignende skikkelse, både suspekt og verdsatt. Deleuze og Guattari ser krigeren, slik jeg ser det, som en kombinasjon av Balder og Loke, en kraft eller essens man aldri helt vet hvilken vei vil vende seg. Det er individets selvavslørende rettighet som står i sentrum. Det er aggresjon og affekt som gir utslaget, som en evig tilstedeværende primitivisme. At ungdom er bærere av liminalitet gjør at de finner gjenkjennelse i denne aggresjonen, samtidig som det gir dem en scene, et våpen til overlevelse og bevegelse. Derfor kan man mene at det i like stor grad handler om overlevelse generelt for unge gutter. At vi beveger oss i et sosialpolitisk felt synes innlysende. Vi kan velge å se på Fiftycent og hele spillet rundt ham, slik Sheridan påpeker, som en erstatning for ritualer og en luftekanal. Et rom hvor man slipper dampen ut av kulturen. Det vil si et verktøy for og en opprettholder av staten. "Restored behavior" som står i statens tjeneste.

Det er altså overlevelsesinstinktet som adapteres av mine norske ungdommer. Det å reise seg fra et nullpunkt er noe gjenkjennelig. Det å stå opp for seg selv, forsvare seg og overleve i en ekstrem kontekst. Det at Fifty har klart å gjør sinnsykt mye ut av ingenting imponerer. Fifty har respekt, og respekt er noe mine ungdommer ønsker seg. Respekt er et krigersk ord og et sentralt ord i hiphopkulturen, og særlig innen gangsterrap. Ydmykhet står ikke særlig høyt i kurs. Realisme er viktigere enn idealisme. Fifty er magikeren og helten som har klart det de ønsker seg. Selv om de selv sier at de ikke kan sammenligne seg med ham, vil jeg mene at menneskets møte med natur og livet kan være overveldende og ekstremt nok. Fifty manifesterer for mine informanter den store omnipotente aggresjonen i møte med natur, som Merlin, magikeren, kontrollerer han aggresjonen, ”power is afrodisiac”.

Menneskets drømmer og fantasier er i følge Bachelard podet natur eller oversatt natur, som han kaller materiell imaginasjon. Vi står her ved hele utgangspunktet til kulturen, overlevelsen fra det ene øyeblikket til det andre, og historiene som binder det hele sammen. Historier er som ”restored behavior”, i det øyeblikket vi har forlatt dem og gjenforteller dem er det innkapslet erfaring. Slik blir historien ”Fifty” en del av det objektiverte mytefellesskapet. Mine ungdommer følger med på det hele tiden bevegelige totem av historier som spinnes ut rundt Fifty. De internaliserer, objektiverer, eksternaliserer historiene lik konsepter. Fifty har som den arketypiske outsider blitt en del av marginen i kulturen. Han respekteres av mine informanter nettopp fordi han er ”underdog” som har reist seg, fordi han har overlevd mordforsøk. Han er drøy, som de selv sier, ”Fifty er kult assa”. Fifty er en ”player”, med sin personlige ”flow” og han er en god underholder. Jeg vil gå litt nærmere inn på begrepet ”flow”. Schechner hevder følgende:

Players in flow may be aware of their actions but not of the awareness it self. What they feel is close to being in trance and the “oceanic” experience of rituals. Flow occurs when the player becomes one with the playing.”The dance danced me”. At the same time, flow can be an extreme self awareness where the player has total control over the act. These two aspects of flow, apparently contrasting, are essentially the same. In each case, the boundary between the interior psychological self and the performed activity dissolves (Shcechner; 2002;88).

Mine ungdommer sier de digger Fiftys ”flow”, selv om de politisk eller ideologisk er uenig med ham. Ektheten formidles via ”flow” og verbale støt, hvor grensene mellom det

indre psykologiske selvet og den utøvende handling opphører. Det handler ikke om ideologi, de liker han for hva han gjør og hvordan det virker på dem. Han har kontroll, er frampå, aggressiv, tøff i trynet og i tillegg har han talent. Det handler snarere om den omnipotente følelse av kontroll han uttrykker, som gir gjenklang, og som deltagerne selv blir en del av gjennom "restored behavior". "Break beats" som går rett inn og i loop, "moves" som etterlignes, viderefortelling av historier, chatting og aktiv nett bruk, samt klesstil som etterlignes, vil jeg kalle "restored behavior". De er deltagere også utenfor selve forestillingen. De tar etter bevegelser og klesstil. De henter informasjon gjennom et nettverk av medier, film, spill og så videre. Nye identiteter prøves ut i et stort sosialt felt og har virkeevne langt utover forestillingen. Fifty er en stjerne, en player på et profesjonelt plan som deler ut små våpendragere som ungdommen selv utfolder videre.

Det er gjennom innkapslet erfaring, altså "restored behavior" deltagerne gjør seg kjent med kroppen. Vi kan si at scenen har rituelle trekk, men man velger selv om man vil delta, og hiphop scenen har flere identiteter. Donrapperen Fifty er ikke bare en legende, han er virksom her og nå som en mytisk skikkelse. Det er gjennom det magiske perspektivet, og det at det strekker seg utenfor vanlige historier, som gjør det virksomt langt utover selve iscenesettelsen. Vi vet ikke om de historiene som blir fortalt over nett og via sladrespalter er sanne eller ikke. Det er nettopp det mine informanter liker. Det Fifty sier tas ikke helt bokstavelig, i spillereglene ligger humor og ironi. Det er som mine intervjuobjekter sier, viktig å ha sjølironi. De vil ha det gøy, leke, gjerne med flere arketyper. Rap er flerpersonehets musikk, som min verbale utøver påpeker. De leker med tabuer, sant- usant, virkelig-uvirkelig, nettopp noe en iscenesatt hendelse gir rom for. Det er teatralt, det er ironisk, det er "ikke ikke meg", men det er nettopp her de finner seg selv.

Det handler selvfølgelig også om penger, og et nettverk av managere, et crew, media og om en begjærlig mytemaskin. Men som hiphoperne mine sier, det må være din "character" da, man må holde det ekte. Fifty er ekte for mine informanter. selv om han er eventyraktig, og det er et tankekors. Han har noe å bekjenne og han gir sine tilhørere et lite blikk inn i maya lila. Mine informanter ser inn i det farlige gapet det er å leve. Vi kan dø av det og skal dø av det, og Fifty, han har vært der. Sant, usant, ekte, falsk skifter hele tiden, og det er spillet og scenen som fasinere dem. Sex dop og vold, det gylne triangel, eksistensens ytterpunkt. Schechner hevder følgende om maya lila;

Maya lila an Indian philosophical concept of life as a kind of playing where

boundaries between "real" and "unreal" or "true" and "false" are continuously shifting and/or wholly permeable" "In a maya-lila world, the material univers is a playground. Everything that happens is a part of Brahma's day or Vishnus playing or Shiva's tandava dancing or dice game (Schechner; 2002; 102 - 104).

Maya i seg selv kan bety transformasjon og bærer i seg kraften til transformasjon. Fifty er transformert fra gangster til poet og artist. Han har hengt opp ned i Yggdrasil gjennom de ni skudd. Og om det i virkeligheten kun var tre skudd, er jo heller ikke sikkert. Hele verden er en scene, og mytemaskinen Fifty spiller nettopp på at vi ikke helt kan vite hva som er sant, og hva som er usant. Som mine utøvende informanter påpeker skal det være litt mytisk, "kan hende banger jeg på en haug med damer, kan hende ikke." Det som også er veldig spennende her er, hvor kriminell han egentlig er og har vært. Hvor langt inn i de lysskye verdener har Fifty vært? Det å ikke vite gir rom for undring og åpner for en reise innover i en selv i materien. Hva er vi mennesker laget av? Dark play aspektet som jeg tidligere har nevnt er forbundet med Maya lila. Vi ser at som iscenesettelse er det rammet inn, og jeg vil kalle det "restored behavior". Men vi ser at det forsøkes å overskride den metakommunikative beskjeden dette er lek, og det er nettopp dette aspektet som mine ungdommer fasineres av, som et spill i spillet. Denne føljetongen som netteavisene formidler, forteller om hyppige overskridelser i det virkelige livet. Vi får til stadighet informasjon som formidler subversivitet, risiko, flaks, mot. Vi danser rundt gryta, og det er ikke godt å vite når man faller oppi og blir kokt. Som en pandoras eske gir det kanskje til slutt håp når all elendighet er sluppet ut.

Dette handler ikke bare om teater som kan være virkeligere enn virkeligheten. Innenfor denne sjangeren er det ikke nok bare å være skuespiller. Det strekker seg langt utenfor rammene for teater. Det er et stort sosialt felt og mer å regne som en livsstil. Du tilhører stammen på et vis. Ungdommen stiller et autenticitets krav. Det forventes at du har levd det du formidler, levd i materiell forstand. Skille mellom fiksjon, virkelighet, underholdningsvirksomhet ser ut til å befinne seg i et "blurred" felt. Kunst er livet og livet er kunst. James Dean hadde vel aldri blitt det ikonet han er, om han ikke hadde forulykket i bil. Det er ikke noe nytt ved autenticitets behovet og dødens mystikk. Kunst for kunstens egen skyld er ikke et relevant perspektiv. Selv om ungdommen påpeker at Fifty er et stort talent, så er talentet uadskillelig fra historien "Fifty". Den magiske gaven er forbundet med livet han har levd, og identiteten er donrap. Det krever å ha levd "gangster" og "pimp" rollen, ved siden av musikalitet og evnen til å utrykke seg verbalt.

Damer, champagne, biler og null politisk interesse er adelsmerket og identitets markøren innen subsjangeren donrap.

Det er ingen av mine inertvjuobjekter som kun identifiserer seg med en subsjanger. De fleste påpeker at det var som fjortis identifikasjonen var sterkest med Fifty, donrap og gangstarrappen. Men de uttrykker alle at de fortsatt hører på det og har moro av det. Det er vel kanskje som fjortenåring man er mest usikker, og naturen virker mest overveldende, samtidig som man ikke er seg bevisst farene. Biokjemien er vanskelig å holde styr på. Natur møtes med omnipotens. Gjennom seksuell oppvåkning og hormonelle svinginger spiller materien en noen puss, affekt må ut, og ungdommen blir seg gradvis bevisst den grusomme virkelighet. Det som også er påfallende er hvordan mine informanter alternerer mellom sjangere, som om det bare representerer en side av dem. De er på sett og vis mange stammer innenfor en hiphop kropp, men man er som deltager ikke tro mot en sjanger eller stamme. Man går inn og ut av disse mytefelleskapene som man selv måtte ønske. Ungdom gir for meg uttrykk for at de har en stor forståelse for det paradoksale. Min taleføre utøver nr 3 hevder følgende:

Hiphop er så hyper verbalt, så ekstremt. Hiphop er den mest verbale musikk sjangeren du finner, hvor du kan gi uttrykk for meninger, og flere meninger i samme vers, og på en mye mer konkret måte. Hip hop har aldri hengt på greip i det hele tatt. Det er ingen rapper som ikke har gjort eller sagt ting som ikke har gått imot dem selv. For meg er hip hop den mest menneskelige musikk sjangeren. Og det er sikkert noen som kommer til å synes at jeg er en veldig ignorant fyr som mener det . Det jeg mener, er at alle mennesker er selvmotsigende og gjør ting som går i mot deres egne prinsipper eller tenker og sier ting som ikke henger på greip. Hip hop er den sjangeren som i størst grad er slik og som har flest selvmotsetninger, mest oppbyggende og samtidig mest selvdestruktiv.

Han uttrykker altså her det rhizomatiske og nomadiske ved hiphopkulturen. Det å skyte ”line of flights” i alle retninger, det liminale og subversive. Ungdommen ser ut til å forstå nettopp det å ha et metaperspektiv på eksistensen. Nettopp fordi det iscenesettes på mange nivå, blir det lettere å forstå det paradoksale dynamis. Mangfold og flere dimensjoner gis rom. Det er implisitt i deres forståelseshorisont. De forventer ikke entydighet. Mennesket er for mine informanter selvmotsigende. Den gjennomtenkte herre med den sammenhengende ideologien er borte. Det handler om affekt og virksomhet. Alle sjangere gjør noe med en, og det formidles gjennom flow, personlig flow.

Hver og en subsjanger skaper forestillinger som tillater midlertidige og flyktige fellesskap, som ikke spør etter noen langvarige forpliktelser. Men uttrykker en allikevel slags kollektiv identitet, gjennom at det virker langt utover den iscenesatte identiteten. Identitet er knyttet til sjanger, identitet er knyttet til arketyper, som et underbevissthetens teater. Det overlates, slik Fischer-Lichte påpeker, til individet om og når det ønsker å delta eller forlate fellesskapet, og følgelig tillates individualister som konformister å delta. Vi kan med Fischer- Lichte slutte at transformasjonen frembrakt av den liminale erfaring innen rap og hiphop ikke kommer til en definitiv slutt. Det som skjer under den transformative prosess er i prinsippet reversibelt og trenger ikke publikums godkjenning slik et ritual trenger. Den liminale erfaring i rap er en transformasjon man gjennomgår mens man deltar i forestillingen.

Livet er en scene og man velger selv hvilket kollektiv eller hvilken sjanger man vil leke med. Jeg speiler meg, absorberer, reflekterer deg i meg og vender tilbake til den stillhet mitt hjerte banker i hvor du har tatt bolig, som en speilende refleksjon, for så å danse inn i nye konsepter i tradisjonenes tradisjon. Ja, hiphop og donrappen har rituelle trekk, men det er ikke et ritual. Utøverne skifter ikke status fra ungdom til voksen eller blir innviet i et hemmelig brorskap. Men det innehar teatrets terskeldramatikk, det er nomadisk fristilt og sprer seg rhizomatisk via de mediale våpen. Hvis vi bruker Fischer-Lichtes definisjon er hele kulturen i besittelse av teatrets liminalitet. Det er "restored behavior", selvrefleksivt og symbolsk og kan derav forandre verden som en handling. Den blir gjort og gjør noe med oss. Hva som bringer forandring, må ikke være styrt av ideologi, men kan like gjerne være styrt av affekt og fart. Estetikk er ikke autonomt og sidestilt som ren nytelse. Det har virkning, men på et individuelt plan og virker i det sosiale feltet. Hiphop forandrer absolutt verden.

4 Spillet mellom det faste og det flytende

Clifford Geertz kritiserer analogien mellom ritual og drama fordi den får to helt forskjellige motiver til å se ut som det samme. Det får ritual til å se ut som det kun er kommunion, og således fjerner den den retoriske delen. Han spør hvordan det er mulig å få til en syntese mellom retorikk og kommunion. Til dette har jeg svart, og vil jeg svare at det er performanceteorien som egner seg best både til å fremstille og syntetisere splittelsen. En iscenesettelse kan være og er gjerne, både retorikk, kommunion og underholdning. Lik krigerens paradoksale tilstedeværelse kan bli en krigsmaskin, vet vi aldri helt hva utslaget av en iscenesettelse vil bli. Vi trår på gyngende grunn, vi er natur. Clifford Geertz legger grunnen for en konseptuell forståelse av religion, derav blir den retoriske egenskapen tydeligere. Om vi legger til Bachelards perspektiv, så er det naturen som taler og en universell egenskap og mer å regne som en biokjemisk prosess. Lars Sandbech Nilsen har i sin artikkel "Imagination og Religion" følgende tese: "At selve dramatiseringen, som er felles for religion og teater, er et resultat af en kreativ genbeskrivelse af virkeligheden og således et produkt af den menneskelige imagination. Det er med andre ord fantasibegrepet, der forbinder religionen og teatret med hinanden" (Sandbech:2006:146).

Det som vi før engang oppfattet som det faste, er blitt bevegelig. Det som før var store motstandere, er nærmere hverandre enn vi trodde, og det er fantasibegrepet som forbinder dem. Vi beveger oss i et "blurred" felt, hvor gamle strukturer og konsepter er oppløst, og hvor nye ennå ikke helt har fått fotfeste. For Bachelard er det særlig materiell imaginasjon, som er kilden til kulturen. Fordi den ikke beveger seg på overflaten i samme grad som en formal imaginasjon gjør. Jeg vil ikke gå nærmere inn på forskjellen mellom disse, men han hevder følgende: "if sublimation were a simple matter of concepts it would come to an end as soon as the image was enclosed within its conceptual limits; but color overflows, matter abounds, images develop, dreams continue their growth despite the poems that expresses them"(Bachelard:1999:18).

Sublimeringsevnen er kilden. Det er vår natur. Derfor vil jeg med Bachelard hevde, at det er evnen til iscenesettelse som er kilden, nemlig den evig varende evne til å utvide og

drømme materien. Materie forstått som elementene jord, luft, ild og vann. Å iscenesette er derfor en biokjemisk prosess, som vi altså kan kalle podet natur. For Deleuze og Guattari er som før nevnt underbevisstheten et representerende teater. For Turner er liminalfasen kilden til kulturen, og hans ritualteori utvides til å omfavne det sosiale drama, hele verden er en scene, eller alt er rituellet. Alt har altså et snev av ritual i seg. Nå levde Turner i en tid da opprinnelsesteorier ennå ikke var utdatert, og vender seg som sådan til hvordan det engang må ha vært, for å ha fotfeste i sin kulturkritikk. Jeg tør mene at han modererer sitt syn dess dypere han går inn i den liminale fasen. Dette, hans dybdedykk i det liminale har nettopp åpnet opp for et kulturvitenskaplig paradigme, som er mer opptatt av hva ting gjør og hvordan de virker, enn hva de er.

Schechner, som en del av avantgarden, vender sitt blikk mot Østen og da i særlig grad India for å danne seg et konsept om det universelle. Hos ham møter vi Shivas tredje øye, et "selv" i fokus som har magefølelse for det "paradoksale".dynamis. Dette kaller han, slik før nevnt, for "selective inattention", hvor aktør og tilskuer foretar hva Schechner kaller en "relaxed unconscious scanning", Jeg vil mene at "relaxed unconscious scanning" ikke er så ulik egenskapene til den deleuzinske nomaden, og videre er begrepet maya-lila svært lik Bachelards forståelse av fantasi og drømmer. Denne "selective inattention" som er en relaxed unconscious scanning" hos tilhører, dette tredje sted i bevisstheten, er å ligne på tilstanden som en skuespiller søker, nemlig "not not me". Vi befinner oss i det liminale, som er som tilstand et dybdedykk ned i Maya lila, hvor alt handler om å følge magefølelsen snarere enn den høye herre. Maya lila er en materie av muligheter der leken utfolder seg. Hvilke former materien tar er avhengig av tid, situasjon og omgivelser. Hvis vi iscenesetter materien via materiell imaginasjon, og vår erfaring og overlevelse er knyttet til hvilke historier vi plugges til og plugges til, er vår innebygde natur å drømme materie, og å skape "I's that speaks of how they wish to be seen".

Vi leker med forskjellige arketyper for å bli kjent med det å være menneske, som små glimt inn i Maya lila, "the one and the multiplied". Arjuna er krigeren, helten som ser inn i Krishnas gap. Gjennom denne persepsjonshorisonten kan vi slutte at norsk ungdom deltar og adapterer hiphopkulturen, ved å se inn i eksistensens gap, gjennom iscenesatte arketyper og begjærs produksjon. Ikke kun for å slippe dampen ut av kulturen, men for å erkjenne eksistens og det å være menneske. Hvis vi med Deleuze og Guattari hevder følgende: "Literature is an assemblage. It has nothing to do with ideology. There is no ideology and has never been.... Writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying, mapping, even realms that are yet to come." (Deleuze/Guattari: 2004: 5)

Hvis vi møter Geertz med disse brillene er ikke retorikk så mye opptatt av innhold, som det er av kommunikasjon. Konsepter er ikke retorikk, men muligheter som er et resultat av begjær, energi og fart. Det er entropien i iscenesettelsen som avgjør om vi skifter plata. Dermed kan vi si at kommunion er entropi, og at felleskapsfølelser har med vibrasjoner å gjøre. Vi er bare "multiple" sier Deleuze og Guattari som setter likhetstegn mellom pluralisme og monisme. Denne "ene" kan sees på som den sorte gryte, mayalila, som hele tiden forvandler. Et kaosmos, hvor vi fantaserer med en magefølelse, som vi utlegger som formale eksperimenter eller rettere konsepter. Vi kan kalle det, det kollektivt underbevisst eller tidsånd, som kan være det samme. Underbevisstheten er mulighetenes landskap, snarere enn en mangel. I stedet for, "jeg tenker altså er jeg", blir det "jeg begjærer altså er jeg". Drivkraften er viljen til liv, det vil si begjæret. Dette understrekes både hos Bachelard og Deleuze og Guattari.

Bachelard mener sublimering ikke bare er å danne konsepter slik Geerts religiondefinisjon konkluderer med, men det er substansielt. Det er natur og elementært. Sublimering er sannheten, ingen nevrose. Bachelard spør: "why does everyone associate the notion of individual with form. Is there not an individuality in depth that makes matter a totality even in its smallest division"(Bachelard:1999:2).

Individualitet er sett fra dette perspektivet ikke form, men er noe som kommer fra materiens indre energi eller kraft, som en abduksjon. Materien har to verdier i følge Bachelard, som er å fordype og å elevare. Å fordype er uutgrunnelig og mystisk, mens å elevare er en utrettelig mirakuløs kraft. Uansett kultiverer begge innfallvinklene en åpen imaginasjon. Imaginasjonen er et paradoks. Det er en aktivitet i splid med seg selv. Den er umulig å gripe. Den bygger opp for å bryte ned. Imaginasjon er en evig sublimeringsdans, en heksegryte, den er Hermes, Hod, Triksteren, Nomaden og Kriegeren. Skal vi følge Lars Sandbech Nilsen representerer imaginasjonen også et avantgardistisk trekk i den menneskelige bevissthet, dvs. en motvilje mot konformitet og orden.(Sandbech.2006:159) Han mener at mennesket snarere enn å være et nevrotisk dyr er et rastløst dyr og at kjedsomhet ikke kun er et resultat av manglende mening, men også kan være et resultat av for mye mening. Kjedsomhet er i all ubestemthet en lengsel etter det andre, hva det enn er. Kjedsomhet er altså mulighetenes landskap lik et kart. Vi kjeder oss fordi vi kjenner muligheten av en annen orden. Historien er ikke avsluttet. Vi danser nye muligheter og avslutninger. Siva er dansens Gud, Kali dødsgudinnen, hans kone. Individualitet er materiens evne til imaginasjon.

Forestillingen om det liminale er en objektivert myte, som vi gjenfinder i utallige kombinasjoner innen teorien og i hele det mediale feltet. Nyskapning er kravet vi stiller til kunsten. Tilstanden liminal kan leses som den andre statsmakt, eller som en fristilt nomade, en eksentriker i ytterkanten av kulturen. Vi kan si at det liminale er styrt av nomos. Det liminale inngår i vår persepsjonshorisont, og kan vel snarere beskrives som den ville hesten. Overskridelser er god butikk, overskridelser er hellig og har alltid vært det. Slik utvider vi hegemoniet og vinner hegemoni. Det radikale ser ut til å være iboende i staten/kulturen og som sådan tjener det, korrigerer det og truer det staten. Og om vi lener oss på Deleuze og Guattari oppstår ikke minoriteter og liminale skikkelser via staten, dikotomier eller er i opposisjon, men "via a pure and immeasurable multiplicity".

Verden er ikke lenger delt inn i trygge kategorier. Underholdning er ikke bare underholdning, et sakrament er ikke bare et sakrament. Det er ikke lenger bare media og de kommersielle kreftene som er kannibalen, men vi er alle kannibaler. Og vi står overfor skismaet mellom den gode, den onde, og den grusomme eksistensen. Vi kan lese Aukrusts konklusjon som et internt håp om å finne felles grunnlag som ikke samsvarer med eksternt aktualitet. Vi har altså to bevisstheter som spiller mot hverandre en dualoffentlighet av det institusjonsbundne og de institusjonsfornektende bevegelser, det faste og det flytende. Krigeren kan være av både indre og ytre art, og vi kan mene at en iscenesettelse er et sted hvor den indre og ytre kriger møtes. Hvis vi kaster et blikk på religionshistorien, ser den ut til å pendle mellom det indre og det ytre offer. Når de ytre ritualene har mistet sin kraft og blir tomme ritualer, ropes det på den indre vei, det ekte. Når det indre offer ser ut til å miste kontakt med virkeligheten eller verden, blir livsfjern og livstruende, ropes det etter det ytre. Samtidig som vi hele tiden pendler mellom kollektiv og individuell identitet. Vi lever i et verdensbilde som forholder seg til at alt er flytende, alt er i bevegelse, samtidig som vår statlige visjon er det gode og evigvarende. Er dette en omnipotent drøm i en grusom virkelighet, eller er det affekt, aggresjon og bevegelse, eller begge deler? Affekt, aggresjon, begjær til overlevelse er natur som menneskemaskinen oversetter til omnipotente drømmer, som riker som ennå ikke er realisert, men som er "in a state of becoming".

Gjennom iscenesettelse tilbys vi et "atferdsmessigt, mentalt og et geografisk frirom på grænsen og uden for det norm-regulerende samfunds 'lov og orden'. Det kan også betegnes som et karnevalistisk univers som den russiske kulturfilosof Mikhail Bakhtin gjør det" (Exe Christoffersen: 1997:22). Fifty tilbyr et karnivalitisk univers. Verden snus

på hode. Han tilbyr våre ungdommer et frirom. Han representerer det krigerske i oss, som tyr til reaktive krefter for å overleve, ikke på grunn av en mangel, men som et nødvendig overlevelsesinstinkt. Han iscenesetter samtalen med selvet, ikke som den høye herre, men som vilje til liv og aggresjon i møte med natur. Han er en nomadisk kriger og hans våpen er rhizomatiske break beats.

Lars Sandbech Nilsen trekker følgende slutning: ”Måske er forskjellen på teatret den at mens teatret tilbyr æstetiske opplevelser, der hører opp, når teatret forlates, tilbyr religionen en forestillingsverden der tilsyneladende ikke hører opp når kirken moskeen el.lign. forlades”(Sandbech:2006:165). En teaterforestilling eller iscenesettelses forestillingsverden forlater ikke meg når jeg har sett den. Den tar bolig i min persepsjonshorisont på utallige måter, hvor den eltes og knas. Jeg har blitt påvirket av andres mulighetssans. Jeg har ikke skiftet rolle, status, blitt en annen rent ytre sett, slik ritualer ofte bevirker, men er blitt utsatt for imaginasjonens transendens.

Litteratur liste: Get Real! No mercy no fear

- Alveson, Mats. Sköldbberg, Kaj.(1994): Tolkning og Refleksjon: Vitenskapsfilosofi och kvalitativ metod
- Bateson, Gregory. (1991). ÅND OG NATUR – en nødvendig enhed. København
- Bateson, Gregory.(2004) A theory of play and fantasy. The Performance Studies Reader: ed Bial Henry. Routledge. London and New york
- Bachelard Gaston: (1983): Water and dreams: An Essay On the Imagination of Matter
- Bachelard Gaston:(1994): Jorden och drømmerier om vila. Novapress. Lund
- Berger Peter L., Luckmann Thomas: The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge. (1966) Published by Doubleday, Michigan
- Danielsen Anne: (2006). Presence and Pleasure; The Funk Grooves of James Brown and Parliament. Wesleyan university press. USA
- Deleuze, Gilles. Guattari, Felix. (1988): A Thousand Plateaus; Capitalism and schizophrenia. The Athone Press, London
- Fischer- Lichte. Erika: (2004): History of European Drama and Theatre. Routledge. London and New York
- Fischer- Lichte. Erika: (2005): Theatre, Sacrifice, Ritual; Exploring Forms of Political Theatre. Routledge. London and New York
- Geertz, Clifford: (2004): Blurred genres; the refiguration of social thought.: The Performance Studies Reader: ed Bial Henry. Routledge. London and New york
- Geertz, Clifford ;(1979); Religion as a cultural system; Fra; Reader in comparative religion. (ed).Lessa and Vogt. Harper Collins Publishers
- Gilhus, Ingvild Sælid og Mikaelson, Lisbeth (2001): Nytt blikk på religionen. Oslo
- Hammer, Anita. (2005); Speilinger og refleksjoner.: DIN – Tidsskrift for religion og kultur. ISSN: 15019934.
- Hebdige. Dick; (2004); Subculture; The meaning of style. Routledge London.

Holen Øyvind: (2004): Hiphop- Hoder; Fra Beat street til Bygde –rap. Spartacus Forlag. Valdres Norway

Heggeli, Gry, Hauan, Marit Anne. (2002): Introduction. Fra; Younger than yesterday. Older than tomorrow. Cultural perspectives on contemporary childhood and youth. Nordic Network of folkloristic. Åbo

Krims Adam : (2001): Rap music and the poetics of identity: New perspective in music history and criticism.. Cambridge University Press . Cambridge. United Kingdom

Nielsen Sandbeck Lars:: (2006); Imagination og Religion; Kedsomhed og Drama. Fra Tro på teatret: essays om religion og teater. Red. Bernt Holm.

Schechner, Richard.(2002): Performance Studies. Routledge. London/ New York

Schechner, Richard. (2003). Performance Theory. London/NY: Routledge Classics

Schechner, Richard. (1982): The end of Humanism; Writings on Performance. Performing arts Journal. New York

Schechner, Richard. (1993): The future of ritual, Writings on Culture and Performance. Routledge.

Aukrust, Knut;(2003) Me against the world. Avmaktens konfigurasjon i rap-musikken. Nord Nytt. Nefa- Norden

Turner Victor. (1969) The ritual Process: Structure and Anti Structure. Chicago

Turner Victor: (1982). From Ritual to Theatre: The human seriousness of play. PAJ Publications. New York

Turner Victor W.(1999): Midt imellom. Liminalfasen i overgangsriter: Rites de Passage, Overgangsriter. Oversatt av Erik Ringen. Pax ForlagA/S. Oslo

Avisartikkel:

Larsen Vegard: Torsdag 31. August 2006: Fra Gata til Styreverrommet: Dagbladet

Filmen: Get Rich or Die Trying

Regissør : Jim Sheridan. (2005) Paramount Collections

Filmen: Stylewars

Regissører: Tony Silver and [Henry Chalfant](#)(1983)(2007)

(<http://cat.inist.fr/?aModele=afficheN&cpsidt=3844422>).

(fractalontology.wordpress.com/2007/10/.../notes-to-deleuze-and-guattaris-a-thousand-plateaus-rhizome-chapter-... - 71k -)

<http://www.50cent.com>

http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze
allhiphop.com