



# Høgskulen på Vestlandet

## Norsk 3, emne 4 - Masteroppgave

MGUNO550-0-2024-VÅR2-FLOWassign

### Predefinert informasjon

**Startdato:** 01-05-2024 09:00 CEST  
**Sluttdato:** 15-05-2024 14:00 CEST  
**Eksamensform:** Masteroppgave - Bergen  
**Termin:** 2024 VÅR2  
**Vurderingsform:** Norsk 6-trinns skala (A-F)  
**Flowkode:** 203 MGUNO550 1 O 2024 VÅR2  
**Intern sensor:** (Anonymisert)

### Deltaker

**Kandidatnr.:** 121

### Informasjon fra deltaker

**Antall ord \*:** 21803

#### Egenerklæring \*:

Ja

**Jeg bekrefter at jeg har  
registrert  
oppgavetittelen på  
norsk og engelsk i  
StudentWeb og vet at  
denne vil stå på  
vitnemålet mitt \*:**

Ja

### Gruppe

**Gruppenavn:** (Anonymisert)  
**Gruppenummer:** 20  
**Andre medlemmer i  
gruppen:** Deltakeren har innlevert i en enkeltmannsgruppe

Jeg godkjenner avtalen om publisering av masteroppgaven min \*

Ja

Er masteroppgaven skrevet som del av et større forskningsprosjekt ved

Nei

Er masteroppgaven skrevet ved bedrift/virksomhet i næringsliv eller of

Nei

# MASTEROPPGAVE

«Ser i et speil, jeg ser refleksjonen av deg»

En analyse av far-sønn-forholdet i Arifs raplyrikk

“Looking in a mirror, I see the reflection of you”

An analysis of the father-son relationship in Arif’s rap lyrics

**Andreas Svanevik**

Masteroppgave i norsk GLU 5-10 (MGUNO550)

Institutt for språk, litteratur, matematikk og tolking

Fakultet for lærarutdanning, kultur og idrett

Veileder: Elin Stengrundet

15. mai 2024



## Sammendrag

Forholdet mellom far og sønn er et vanlig tema i raplyrikken. Det finnes likevel lite forskning som utforsker denne tematikken fra et estetisk perspektiv, spesielt i Norge. Formålet med prosjektet mitt er å utforske hvordan far-sønn-forholdet fremstilles i norsk raplyrikk.

Materialet mitt er to raplåter av Arif: «Intro» og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast». I begge disse låtene fremstiller et komplekst far-sønn-forhold med mange nyanser.

Forskning på hiphopkultur og raplyrikk er ikke nytt, og i oppgaven presenterer jeg fire hovedlinjer i tidligere forskning: den historiske linjen, den kultursosiologiske linjen, den didaktiske linjen og den estetisk orienterte linjen. Rap som kunstform er lite belyst i tidligere forskning, og prosjektet mitt kan sees på som et bidrag til å videreutvikle den estetisk orienterte rapforskningen. Jeg vil også presentere teori om far-sønn-forhold i raplyrikken generelt som gir perspektiver til analysene mine.

Materialet analyseres gjennom en tematisk nærlesning av egne transkripsjoner av låtene, der jeg i hovedsak har en tekstintern tilnærming. På grunn av rapsjangerens selvbiografiske natur, vil imidlertid biografisk, forfatterskaps- og rapkulturell kontekst også trekkes inn. I analysene mine kommer jeg frem til at det lyriske jeget i låtene har et ambivalent forhold til faren, preget av både beundring og fordømmelse, samt at jeget ser likheter mellom seg selv og faren.

Nøkkelord: Arif, hiphop, raplyrikk, far-sønn-forhold, familiære relasjoner, rap som kunstform.

## **Abstract**

The relationship between father and son is a common topic in rap lyricism. Yet, there is still a lack of research that explores this subject matter from an aesthetic perspective, especially in Norway. The purpose of my project is to explore how the father-son relationship is presented in Norwegian rap lyrics. My material consists of two rap songs by Arif: "Intro" and "Historien om Nassor Del 3 - Jessie, Cast." Both songs present a complex father-son relationship with a lot of nuance.

Hip-hop culture and rap lyrics is not a new area of research and, in my thesis, I will present previous research consisting of four different branches: the historical branch, the cultural sociological branch, the didactic branch, and the aesthetically oriented branch. There is a lack of exploration of rap music as an art form in previous research, and my project can be viewed as a contribution to further developing the research on aesthetically oriented rap music. I will also present theory concerning father-son relationships in rap lyrics in general, which will provide perspective for my analyses.

The material is analysed through a thematic close reading of my own transcriptions of the songs, where I mainly have a textual approach. However, due to the autobiographical nature of the rap genre, biographical, authorial, and rap cultural context will also be considered. In my analyses, I come to the conclusion that the lyrical self in the songs has an ambivalent relationship with the father, characterised both by admiration and condemnation, while also seeing similarities between itself and the father.

Key words: Arif, hip-hop, rap lyrics, father-son relationship, familial relationships, rap as an art form.

## Forord

Et år med mange sene kvelder bak tastaturet er omme. Arbeidet med prosjektet fra skisse til ferdig produkt har vært både krevende og lærerikt. Til tider har dette arbeidet virket overveldende, og jeg ønsker å rette en fortjent takk til de som har bidratt til at jeg har klart å komme meg i mål.

Først og fremst vil jeg takke Elin Stengrundet for solid veiledning og for å ha bidratt til trygghet og selvtillit i skriveprosessen. Jeg vil også rette en takk til mamma som har motivert meg til å ta fatt på læreryrket og til pappa som har bidratt med korrekturlesing og gode tilbakemeldinger på oppgaven. Takk til Leon for å inspirere meg til å skrive om raplyrikk og til Johanne for å alltid være tilgjengelig når jeg trenger å klage litt.

Til slutt vil jeg rette en spesiell takk til Martin, Johannes, Jonas, Daniel, Julie, Tora og Henriette for gode diskusjoner om prosessen rundt det å skrive en masteroppgave, men kanskje enda mer for gode diskusjoner om alt annet.

God lesing!

Andreas Svanevik

Bergen, mai 2024

# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning .....</b>	<b>1</b>
<i>1.1 Bakgrunn og motivasjon for valg av tema .....</i>	<i>1</i>
1.1.1 Hvorfor rap?.....	1
1.1.2 Far-sønn-forhold .....	1
1.1.3 Arif.....	2
1.2 Problemstilling.....	3
1.3 Raplyrikk i skolen.....	3
1.4 Begrepsavklaring: raplyrikk .....	4
1.5 Oppgavens struktur .....	5
<b>2. Teori.....</b>	<b>7</b>
2.1 Tidligere forskning på hiphop og rapmusikk: fire hovedlinjer .....	7
2.1.1 Hiphopens historie .....	7
2.1.2 Raptekster i et kultursosiologisk perspektiv .....	8
2.1.3 Didaktisk orientert rapforskning.....	9
2.1.4 Raplyrikk som estetisk uttrykk .....	11
2.1.5 Egen posisjonering.....	12
2.2 Far-sønn-forhold i raplyrikk.....	12
2.2.1 Deadbeat dads i raplyrikken.....	13
2.2.2 Maskulinitet og misogyni: konsekvenser av fraværet av en farsfigur .....	14
2.2.3 Rapperes forhold til familie og egen farsrolle .....	16
<b>3. Metode .....</b>	<b>19</b>
3.1 Analytisk tilnærming til tekst, musikk og video.....	19
3.2 Gjengivelse av materialet.....	21
3.3 Kontekstuelle elementer: personen, artisten og kulturen.....	23
<b>4. Far-sønn-forholdet i «Intro»: en tematisk lesning .....</b>	<b>26</b>
4.1 Presentasjon av låten .....	26
4.1.1 Transkripsjon og struktur.....	26
4.2 Teksten.....	28
4.2.1 Flertydighet i tittelen: introduksjon, introspeksjon og introjeksjon.....	28



4.2.2	Kaos hjemme .....	29
4.2.3	Kaos ute .....	31
4.2.4	Som far, så sønn.....	32
4.2.5	Gangsterromantisering og misogyni.....	33
4.3	<i>Samspill mellom musikk og tekst.....</i>	35
4.4	<i>Musikkvideo.....</i>	37
<b>5.</b>	<b>Far-sønn-forholdet i «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast»: en tematisk lesning.....</b>	<b>40</b>
5.1	<i>Presentasjon av låten.....</i>	40
5.1.1	Låtrilogien «Historien om Nassor» .....	40
5.1.2	Transkripsjon og struktur.....	41
5.2	<i>Teksten.....</i>	44
5.2.1	En todelt tittel: betydningen av navnet «Nassor» og en pekefinger til pressen.....	44
5.2.2	Utradisjonelle familieverdier .....	44
5.2.3	Alt ordner seg, sikkert ikke.....	46
5.2.4	Far og sønns reise til Waanderland.....	48
5.2.5	Redd for å miste.....	49
5.2.6	Kneippbrød, kakerlakker og rotter.....	50
5.2.7	«Lærte av dine feil, mine feil er på meg»: tilgivelse .....	51
5.3	<i>Samspill mellom musikk og tekst.....</i>	53
<b>6.</b>	<b>Avslutning .....</b>	<b>55</b>
<b>7.</b>	<b>Litteraturliste.....</b>	<b>56</b>
<b>Vedlegg</b>	<b>.....</b>	<b>64</b>
	Historien om Nassor Del 1 - Bort .....	64
	Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben) .....	66

# 1. Innledning

## 1.1 Bakgrunn og motivasjon for valg av tema

### 1.1.1 Hvorfor rap?

Rapmusikk har vært en viktig del av livet mitt helt siden jeg var liten, og jeg har brukt mye tid på å diskutere og analysere raptekster med andre rapentusiaster. Når jeg nå skal skrive en masteroppgave i norsk, er det fristende å benytte muligheten til å nærme seg disse tekstene på en grundigere og mer systematisk måte. Jeg blir også inspirert av muligheten til å kunne bidra med noe nytt. Rap er riktignok ikke et nytt tema i forskning, og mange har forsket på raplyrikk med et historisk, kultursosiologisk og/eller didaktisk perspektiv. Even Igland Diesen (2018) mener imidlertid at «studier som nærleser og nærlytter til raplyrikk mangelvare» (s. 25). Det er altså lite forskning som studerer rap som kunstform, og det er nettopp det jeg vil gjøre i denne oppgaven.

### 1.1.2 Far-sønn-forhold

Abraham og Isak i *Bibelen*, Odyssevs og Telemakhos i *Odysseen*, Vito og Michael Corleone i *Gudfaren*: Forholdet mellom far og sønn har alltid vært et sentralt og fascinerende tema for oss mennesker, skildret i litteratur, film og en rekke andre kunstformer gjennom historien. Skildringene av far-sønn-forhold i kunsten utforsker mer enn bare biologisk tilknytning, de omfatter også komplekse spørsmål om universelle temaer som identitet, skjebne, skam og stolthet.

Tematikken har også vært gjenstand for omfattende forskning og teoretisering, hvor Freuds ødipuskompleks kanskje er det mest kjente eksempelet. Både kunsten og vitenskapen har altså viet mye oppmerksomhet til far-sønn-dynamikken og utforsket kompleksiteten og nyansene som finnes i den. Kanskje er det nettopp temaets universelle karakter som gjør meg interessert i å utforske det. Men det finnes også holdepunkter for å hevde at denne tematikken er særlig sentral innenfor rapmusikken. I tidligere forskning, som vil presenteres i teorikapittelet, har flere amerikanske forskere vært opptatt av far-sønn-forholdet i raplyrikken (Adolph, 2018; Iwamoto, 2003; Oware, 2011).

Mange rappere tar opp far-sønn-forhold i tekstene sine. Rap som sjanger har mange selvbiografiske trekk (Hess, 2006, s. 63) – dette kommer jeg nærmere inn på i metodekapittelet – og rappere skildrer ofte personlige erfaringer med egne fedre i låtene sine.

Det finnes noen rappere som hyller fedrene i låtene sine, men enda vanligere er det at rappere reflekterer over påvirkningen av fedre som har vært fraværende i oppveksten (Adolph, 2018, s. 226). Det at far-sønn-forholdet er et såpass vanlig tema i raplåter har ført til at det også har blitt gjenstand for forskning i rapstudier. Gjennom analyser av raplyrikk har forskere studert far-sønn-forholdet i raplyrikken, ofte med et kultursosiologisk perspektiv. Disse studiene vil som nevnt presenteres i teorikapittelet. Det er imidlertid få som har studert far-sønn-forhold i norsk raplyrikk. Jeg håper at mitt eget prosjekt kan bidra til å fylle dette hullet i den norske rapforskningen.

### 1.1.3 Arif

Phil T. Rich, Rifla, Double O, Coolio Iglesias og Arif Murakami. Dette er bare noen av kallenavnene og aliasene til Arif Nassor Salum. Kjært barn har mange navn, men i denne oppgaven kalles han bare Arif, fordi det er dette han er mest kjent som.

I 2012 debuterte Arif med EP-en *Kom Så Tok Færdih*, den gangen under aliaset «Phil T. Rich», med låter som «Flexnes» og «Gal». Sistnevnte sikret ham også prisen for «Årets Urørt», en pris som deles ut årlig av NRK P3 til uetablerte artister (Arukwe, 2013). I 2013 ga han ut EP-en *Aldri & Alltid*, men det var ikke før i 2015 han slo gjennom for alvor. Hans første studioalbum *HighEnd / Asfalt* høstet gode anmeldelser så vel som høye streamingtall – en suksess som kulminerte i en Spellemannpris. Senere har han gitt ut albumene *Meg & Deg Mot Alle* og *Arif i Waanderland*, samt EP-en *Å Drukne En Fisk*. Arif er kjent for å eksperimentere med ulike sjangre og uttrykk, og balanserer lystige og lekne partylåter med dype, personlige låter. Låtene i denne oppgavens materiale havner i den siste kategorien.

Hovedgrunnen til at jeg har valgt å fokusere på Arif er at han fremstiller interessante og komplekse far-sønn-forhold gjennom raplyrikken sin. Låtene «Intro» (Arif Murakami, 2015a) og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» (Arif Murakami, 2019a) utgjør materialet jeg vil studere. Begge låtene handler om Arifs forhold til sin narkomane far, om man ser på låtene som et uttrykk for Arifs opplevelser i eget liv. Dette er det belegg for å anta, både på grunn av rapsjangerens selvbiografiske natur (jf. Hess, 2006, s. 63), og fordi Arif selv har bekreftet at låtene handler om hans eget liv. Jeg vil presentere låtene grundigere i analysene.

En annen grunn til at Arif er valgt er at han, til tross for at han er blant de mest spilte rapartistene i Norge de siste årene, har fått lite akademisk oppmerksomhet. Et unntak er masteroppgaven til Sondre Medalen (2023), som utforsker hvordan elever på 10. trinn

fortolker låtene «BARAF/FAIRUZ» (Karpe, 2022) og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast». Sistnevnte er én av de to låtene i materialet mitt, men i dette prosjektet vil den som nevnt studeres med en estetisk tilnærming.

## 1.2 Problemstilling

I prosjektet mitt ønsker jeg å finne ut av hvordan far-sønn-forholdet presenteres i norsk raplyrikk. Ettersom jeg ønsker å ha en estetisk tilnærming til raplyrikk med fokus på nærlesing og nærlytting, var det et naturlig valg å heller undersøke få tekster nøye enn å bruke utdrag fra mange ulike tekster. På bakgrunn av dette har jeg formulert følgende problemstilling: *Hvordan fremstilles far-sønn-forholdet i raplåtene «Intro» og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» av Arif?*

For å svare på dette vil jeg analysere låtene ved å gjennomføre en tematisk lesning av dem, der far-sønn-forholdet er i sentrum. I analysene mine studerer jeg tekstene som lyrikk, og supplerer med analyse av samspillet mellom tekst og musikk (jf. Diesen, 2020, s. 101). Jeg vil i hovedsak ha en tekstintern tilnærming (jf. Kallestad & Røskeland, 2020, s. 45), men jeg trekker også inn biografisk, forfatterskaps- og rapkulturell kontekst i tolkningene mine. Dette vil forklares og begrunnes nærmere i metodekapittelet.

## 1.3 Raplyrikk i skolen

Som kommende norsklærer er jeg opptatt av at elever skal lese skjønnlitteratur. Raplyrikk er «den mest populære forma for lyrikk i det 21. århundret» (Diesen et al., 2022, s. 7), og den kan derfor være en naturlig inngang til lyrikkens verden for elevene. Den er imidlertid ikke bare et verktøy for å få elevene interessert i lyrikk, den har også en verdi i seg selv. I norskfagets læreplan er *tekst i kontekst* et av kjerneelementene, og det fremheves at «elevene skal lese og oppleve tekster som kombinerer ulike uttrykksformer» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 2). Raplåter er komplekse, multimodale uttrykk, som i aller høyeste grad kombinerer ulike uttrykksformer. Raplyrikken har derfor også en egenverdi i skolen, spesielt i norskfaget.

En annen grunn til at raplyrikk bør ha en plass i skolen er at den representerer samtidslitteraturen. I en studie av hvilke tekster norsklærere bruker i klasserommet, finner Sigrud Skaug og Marte Blikstad-Balas (2019) ut at «det klart leses flest tekster fra 1800-tallet og at samtidslitteratur i beskjeden grad nevnes av lærerne i utvalget» (s. 99). Eldre litteratur bør på ingen måte devalueres, men det er likevel urovekkende at det ikke vies tilstrekkelig plass til samtidslitteratur i norskfaget. Studien til Skaug og Blikstad-Balas (2019) viser også at

«visse enkelttekster (hovedsakelig fra 1800-tallet) og utvalgte deler av Henrik Ibsens forfatterskap og tekster er så hyppig brukt i undervisningen på tvers av klasser, at denne litteraturen i praksis er med på å opprettholde en form for skjult litterær kanon» (s. 85). Prosjektet mitt kan sees på som et bidrag til å få innsikt i raplyrikk som samtidslitteratur og utfordre norskfagets litterære kanon ved å tilføre nye tekster. Jeg støtter meg til Martha Nussbaum (2016) som mener at det er viktig å føye «nye tekster til den velkjente vestlige litterære ‘kanon’» (s. 29).

Nussbaum (2016) mener også at kunst – spesielt litteratur – spiller en sentral rolle i å «danne den forestillingsevnen som er så vesentlig for samfunnsdeltakelse» (s. 25) fordi den «lar oss betrakte andres liv med mer enn en tilfeldig turists interesse» (s. 29). Dette kan knyttes til skolens dannelsoppdrag. I overordnet del av læreplanverket heter det at «skolen har både et dannelsoppdrag og et utdanningsoppdrag. De henger sammen og er gjensidig avhengig av hverandre. Prinsippene for arbeid med læring, utvikling og dannelse skal hjelpe skolene til å løse dette doble oppdraget» (Kunnskapsdepartementet, 2017, s. 10). Raplyrikk i skolen kan bidra til dannelse gjennom utviklingen av forestillingsevnen som er viktig i «dannelsen av verdensborgere» (jf. Nussbaum, 2016, s. 29). Forskning viser også at undervisning om raplyrikk i skolen fører til «many positive educational outcomes, ranging from teaching academic skills to teaching critical reflection at secondary levels» (Love, 2015, s. 106). Undervisning om raplyrikk kan altså knyttes til både dannelse og utdanning, og bidrar dermed til å løse skolens doble oppdrag. For å kunne bruke raplyrikk i skolen må man imidlertid ha kunnskap om den. Mitt prosjekt bidrar med innsikter i raplyrikkens tematikk og estetikk, slik at lærere kan anvende denne kunnskapen i klasserommet.

#### **1.4 Begrepsavklaring: raplyrikk**

Før jeg går videre til å presentere relevant teori vil jeg først definere et sentralt begrep i oppgaven, nemlig *raplyrikk*. Først må jeg imidlertid oppklare en vanlig misoppfatning, nemlig at begrepene *hiphop* og *rap* betyr det samme. I introduksjonskapittelet til *Flytsoner: Studiar i flow og rap-lyrikk* fremhever Even Igland Diesen, Bjarne Markussen og Kjell Andreas Oddekalv (2022) at ordene *hiphop* og *rap* ofte brukes synonymt med hverandre, fordi rapmusikken har en sterk kobling til hiphopkulturen (s. 11). *Hiphop* er en kultur som omfatter flere elementer, der *rap* er en av disse elementene (Diesen, 2018, s. 3). Det kan være vanskelig å gjøre rede for hva rap egentlig er: «Kanskje er ‘rap’ meir ein slags *gestalt* enn ein målbar storleik. Vi kan ikkje alltid sette fingeren på nøyaktig *kva* i rappen som gjer det til rap,

men vi veit intuitivt at det *er rap*» (Diesen et al., 2022, s. 13). Rap er altså vanskelig å definere, men kan ofte identifiseres med et «avgrensa melodisk omfang, men desto fleire ord per takt» (Diesen et al., 2022, s. 13). Det finnes imidlertid «flust av tvilsdøme og unntak frå trendar og reglar» (Diesen et al., 2022, s. 13).

I dette prosjektet har jeg valgt å bruke begrepet *raplyrikk* for å beskrive tekstene som fremføres i rapmusikk. Dette er et bevisst valg for å fremheve den sterke koblingen mellom rap og den mer tradisjonelle lyrikkformen. I metodekapittelet argumenterer jeg for at mange av metodene for analyse av tradisjonell lyrikk, som for eksempel dikt, er overførbart til raplyrikken. Diesen, Markussen og Oddekalv (2022) fremhever noen trekk som kjennetegner raplyrikk:

Det er nokre språklege trekk som utmerkar seg i rap-lyrikken. Generelt er den prega av ei leikande og eksperimenterande haldning. Rappen flyt over av rim, ordspill, sjølvskryt, fornærmingar, språkleg klang og allusjonar til populærkulturelle fenomen. I lyrikkhistorisk perspektiv er det ikkje tvil om at rappen representerer ei revitalisering og vidareutvikling av rim-lyrikken, altså den diktinga som er bygd opp omkring nokolunde faste rim- og rytmeskjema. (Diesen et al., 2022, s. 19)

Både rim, ordspill, språklig klang og allusjoner er virkemidler som ofte brukes i tradisjonell lyrikk. Raplyrikk og tradisjonell lyrikk har altså flere fellestrekk, og i analysene mine vil jeg i stor grad benytte meg av lyrikkens begrepsapparat. I denne oppgaven bruker jeg begrepet *raplyrikk* når jeg refererer til tekstene, *raplåter* når jeg refererer til låter som helhet og *rapmusikk* når jeg refererer til sjangeren. Andre sentrale begreper vil presenteres underveis i oppgaven.

## 1.5 Oppgavens struktur

I det videre vil jeg presentere teori som gir perspektiver til lesningen. Teorikapittelet er todelt: I den første delen presenterer jeg fire hovedlinjer i tidligere forskning på rap og posisjonerer mitt eget prosjekt i denne konteksten. I den andre delen presenterer jeg forskning på far-sønn-forhold i raplyrikken. I det følgende kapittelet, altså metodekapittelet, diskuterer jeg metodiske valg knyttet til analysen. Her vil jeg diskutere hvordan jeg forholder meg til samspillet mellom musikk og tekst i analysene, hvorfor og hvordan jeg transkriberer låtene og hvordan jeg forholder meg til låtenes kontekst. Deretter gjennomfører jeg selve analysene, som består av en tematisk lesning av de to låtene der far-sønn-motivet er i fokus. Oppgaven

min har ikke et eget dedikert kapittel til drøfting, ettersom funnene mine drøftes underveis i analysekapittelet. Til slutt vil jeg oppsummere oppgaven ved å løfte frem de viktigste funnene fra analysen, før jeg peker videre mot andre aspekter ved raplyrikken som det hadde vært interessant å forske på.

## 2. Teori

I takt med rapmusikkens økende popularitet har også forskningen på rapmusikk blitt mer omfattende. I den første delen av kapittelet (2.1) vil jeg gjøre rede for hovedlinjer i tidligere forskning på raplyrikk og hiphopkultur, i både norsk og internasjonal sammenheng. De fire hovedlinjene som presenteres er den historiske, den kultursosiologiske, den didaktiske og den estetisk orienterte. Mitt eget bidrag viderefører den sistnevnte retningen. Jeg underkjenner ikke betydningen av de andre tilnærmingene til rapforskning, og henter også inspirasjon fra disse feltene, men i min egen oppgave settes rap som kunstform og estetisk uttrykk i sentrum.

I den andre delen av kapittelet (2.2) vil jeg presentere tidligere forskning på far-sønn-forhold i raplyrikk. Dette er et gjennomgående tema i rapforskning, og flere forskere peker på at rappere ofte har kompliserte forhold til fedrene sine. Noen mener denne kompliserte far-sønn-relasjonen bidrar til at rapkulturen er preget av en usunn, overdreven maskulinitet, som blant annet fører til et gjennomgående negativt kvinnesyn i raplyrikk. Til tross for det kompliserte far-sønn-forholdet som kommer til uttrykk i raplyrikken, har mange rappere et positivt syn på andre familierelasjoner. Når det gjelder rappers forhold til sin egen farsrolle viser forskningen to sider: rapperne er generelt positive til den, samtidig som mange også uttrykker frykt for den.

Perspektivene fra forskningsbidragene i både første og andre del av teorikapittelet vil knyttes opp mot mitt eget prosjekt, med spesielt fokus på hvilken betydning de har for Arif som artist og låtene i materialet mitt.

### 2.1 Tidligere forskning på hiphop og rapmusikk: fire hovedlinjer

#### 2.1.1 Hiphopens historie

Den første av hovedlinjene i tidligere forskning på hiphop og rapmusikk er fremstillingen av hiphopkulturens opprinnelse og utvikling. Emmett George Price (2006, s. 1) peker på at hiphopen startet som en frigjøringsbevegelse i form av en mangfoldig kultur, utløst av marginaliserte og undertrykte ungdommer. Kulturen har med andre ord røtter i sosiale utfordringer og kan ifølge Forman og Neal (2004) sees som «a series of practices [...] to challenge both social norms and legal stricture» (s. 1). Ifølge Diesen, er journalister og akademikere på feltet relativt samstemte om at hiphopkulturen oppsto i et flerkulturelt, hovedsakelig afroamerikansk miljø på 1970-tallet i Bronx, New York. Det er også en felles



forståelse om at kulturen omfatter fire hovedelementer: graffiti, breakdancing, rap og DJ-ing (Diesen, 2018, s. 3). I oppstarten var det breakdance og graffiti som engasjerte mest, men med tiden overtok rapping og DJ-ing «den framskutte posisjonen», og rapmusikken «etablerte seg og ble det mest utbredte hiphopkulturelle fenomenet» (Diesen, 2018, s. 3-4).

I norsk forskningssammenheng har også opprinnelsen og utviklingen av hiphopkulturen vært i sentrum. Flere har vært spesielt opptatt av hvordan norsk rapmusikk har utviklet seg fra engelsk- til norskspråklig. Noen av de viktigste bidragene kommer fra Øyvind Holen (2004) og Petter Dyndahl (2008). Begge redegjør for hvordan hiphopkulturen fikk fotfeste i Norge, og begge utpeker filmen *Beat Street* (Lathan, 1984) som startskuddet for norsk hiphop. Filmen trekkes for øvrig også frem av Murray Forman & Mark Anthony Neil (2004) som en viktig faktor for utbredelse av hiphopkulturen internasjonalt. Holen (2004) forteller historien om det norske hiphopmiljøet i Norge kronologisk fra 1984 til tidlig 2000-tallet, med intervjuer av flere av de viktigste aktørene i norsk hiphop. Dyndahl (2008) tar for seg hvordan norsk hiphop gikk fra *de-territorialisering* til *re-territorialisering*, altså hvordan Norge gikk fra å etterligne amerikansk hiphopkultur til å få et eget, selvstendig hiphoputtrykk.

Jeg vil ikke videreføre den historiske linjen i min egen oppgave, men det er verdt å merke seg at Arif, som har laget låtene jeg bruker som materiale i oppgaven, har vært en del av utviklingen av det norskspråklige raputtrykket. I podkasten *I sjappa med Arif* (2022, 02:20-05:00) prater han med flere fra det norske musikk- og hiphopmiljøet om hvordan han selv har bidratt til at norsk rap har fått et eget selvstendig uttrykk. Han rappet tidligere på engelsk før han byttet til norsk.

### **2.1.2 Raptekster i et kultursosiologisk perspektiv**

Den andre hovedlinjen i tidligere forskning er det kultursosiologiske perspektivet på raptekster. Ifølge Diesen (2018) har forskningen på rap og hiphopkultur «sterke bånd til kultursosiologisk orienterte forskningsperspektiver og -tradisjoner» (s. 9). Han fremhever at noen vanlige interessepunkter i forskningen har vært historie, kjønnsproblematikk, lokalitet, rase og språklige og kulturelle røtter og uttrykk (s. 9). Mitt eget prosjekt har i utgangspunktet ikke en kultursosiologisk tilnærming, men jeg tar opp flere kultursosiologiske perspektiver gjennom tolkningene mine i analysekapittelet. Et av disse er hvordan både det lyriske jeget og faren i låtene opplever rasisme, og hvordan dette påvirker valgene de tar. Den kultursosiologiske forskningslinjen bidrar også med innsikter om far-sønn-relasjonen som

motiv i raplyrikk, som vil presenteres senere i teorikapittelet, under delkapittelet «Far-sønn-forhold i raplyrikk» (2.2).

Innenfor det kultursosiologiske feltet finnes det noen uenigheter mellom rapkritikere og rapforskere i debatten om rapmusikkens innflytelse i USA. Diesen (2018) trekker frem at kritikere av rap i USA mener at den «bidrar til å sementere storsamfunnets stereotype forestillinger og kjønnsrollemønstre» (s. 10), mens hiphopforskningen mener at den derimot «gir realistiske framstillinger av harde livsvilkår i en verden der den afro-amerikanske befolkningen har blitt, og fortsetter å bli, svikta av amerikansk politikk og økonomi» (s. 10). En slik diskusjon kan også knyttes til låtene i materialet mitt. Til tross for at låtene er norske, kan man argumentere for både at de viderefører stereotype kjønnsrollemønstre og at de gir realistiske framstillinger av harde livsvilkår. Å knytte denne diskusjonen til Arifs tekster – eller andre norske raptekster – ville innebåret å gjennomføre en kritisk lesning av tekstene.

I mitt eget prosjekt har jeg valgt bort denne tilnærmingen fordi jeg heller vil studere låtene med en mer estetisk orientert tilnærming. Jeg avviser likevel ikke at en kritisk lesning av tekstene hadde vært interessant, særlig med en didaktisk tilnærming, ettersom kritisk lesning har fått stor plass i skolen generelt og norskfaget spesielt. Kritisk tilnærming til tekst er en av kjerneelementene i læreplanen i norsk, der det heter at «elevene skal kunne reflektere kritisk over hva slags påvirkningskraft og troverdighet tekster har» (Kunnskapsdepartementet, 2019, s. 2). En grunn til at jeg likevel har valgt dette vekk, er at kritisk lesning av raptekster allerede er godt belyst i den didaktisk orienterte forskningen.

### **2.1.3 Didaktisk orientert rapforskning**

Den didaktisk orienterte rapforskningen er et veletablert forskingsfelt både nasjonalt og internasjonalt. Flere amerikanske forskere har undersøkt muligheten for å bruke raptekster i klasserommet. I den sammenheng har det blant annet blitt lagt vekt på raptekster og kritisk lesning. I artikkelen «Toward a Critical Pedagogy of Popular Culture: Literacy Development among Urban Youth» argumenterer Ernest Morrell (2002) for at kritisk undervisning om populærkultur kan hjelpe elever med å «acquire and develop the literacies needed to navigate ‘new-century’ schools» (s. 72). Ved å lage en «classroom unit that incorporated hip-hop music and culture into a traditional high school senior English poetry unit» (s. 74), ønsket han å bruke analyse og produksjon av raplyrikk som metode for å fremme elevenes kritiske literacy. Han påpeker at denne tilnærmingen bidrar til at elever kan lese tekster med et kritisk

blikk, samt at de selv kan produsere tekster med kritiske blikk på samfunnet.

Når den didaktisk orienterte rapforskningen hadde fått fotfeste i USA, ble det nødvendig med et begrep som kunne samle denne forskningslinjen. I boken *Beats, Rhymes, and Classroom Life: Hip-Hop Pedagogy and the Politics of Identity* (Hill, 2009) introduserer Marc Lamont Hill begrepet HHBE (hip-hop-based education), et samlebegrep for forskningsfeltet som undersøker «[...] how the elements of hip-hop culture – rap music, turntablism, break dancing, graffiti culture, fashion, and language – can be used within classrooms to improve student motivation, teach critical media literacy, foster critical consciousness, and transmit disciplinary knowledge» (s. 2). Etter etableringen av begrepet HHBE i rapforskningen ønsket flere forskere å undersøke bruken av og holdninger til bruken av HHBE på ulike amerikanske skoler.

I to forskningsartikler fra henholdsvis Decoteau J. Irby og H. Bernard Hall (2011) og Bettina L. Love (2015) undersøkes nettopp dette. Irby og Hall (2011) utforsker de ikke-forskende læreres holdninger til HHBE og konkluderer med at mange ikke-forskende lærere er interessert i å lære om HHBE. Love (2015) bruker sosiokulturell læringsteori for å undersøke hvordan «young urban children's Hip Hop communities of practice influence their early learning and identities» (s. 106). Hun trekker også frem at HHBE har resultert i «many positive educational outcomes, ranging from teaching academic skills to teaching critical reflection at secondary levels» (s. 106).

Også i norsk forskningssammenheng har den didaktisk orienterte linjen etablert seg. Som nevnt i innledningen har den ene av låtene i materialet mitt blitt brukt i denne sammenhengen. Sondre Medalen (2023) undersøker i masteroppgaven sin hvordan elever på 10. trinn fortolker Arifs «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» og Karpes «BARAF/FAIRUZ» (2022). Medalen (2023) mener at oppgaven hans «fremhever verdien av bruk av raplåter som utgangspunkt for tolkningsarbeid i norskfaget» (s. I). I likhet med både Morrell (2002) og Love (2015) mener han altså at raplyrikk har en verdi i skolesammenheng.

Medalens masteroppgave er en del av prosjektet Lydrik(k), en forskningsgruppe på NTNU som ledes av Sindre Dagsland og Even Igland Diesen. Gjennom prosjektet har de gitt ut flere vitenskapelige publikasjoner med et didaktisk perspektiv på sanglyrikk generelt og raplyrikk spesielt. Prosjektet er «et samarbeid mellom Institutt for lærerutdanning på NTNU, profesjonelle artister og Rosenborg skole [...] [som] utforsker forbindelser mellom musikk og

lyrikk gjennom låtskaping og arbeid med sanglyrikk og musikkproduksjon» (NTNU, u.å.). I flere av disse publikasjonene undersøkes raptekster skrevet av elever.

En av disse publikasjonene er artikkelen «Motstand som didaktisk potensial i kreative skriveprosesser» (Dagsland et al., 2020a). Her utforsker Dagsland, Diesen og Harstad hvilket didaktisk potensial som ligger i motstand i kreative skriveprosesser. De finner blant annet ut at elevers raplyriske språk kan sees på som «uttrykk for en utradisjonell sjanger i skolekonteksten» og at dette kan føre til «brudd med konvensjoner og vante forestillinger om hva som kan kjennetegne skoleskriving» (s. 65). Dette fører til en grad av motstand fra voksne på skolen, en motstand som forfatterne mener kan utløse et potensial for læring, både for lærere, elever og lærerstudenter. Artikkelen «Trøblete tenåringstematikk: Raplyrisk posisjonering og tekstkompetanse i elev- og studentproduksjoner» (Dagsland et al., 2020b) er skrevet av de samme forfatterne. Her undersøkes hvordan elever på ungdomsskolen og lærerstudenter «konstruerer lyriske rapper-jeg i egenkomponerte låter» (s. 61).

Den didaktisk orienterte forskningen er allerede knyttet til mitt eget materiale gjennom masteroppgaven til Medalen (2023). Det hadde også vært interessant å se på hvordan elever responderer på «Intro», men dette får heller være et forslag til videre forskning. Prosjektet mitt har ikke en didaktisk tilnærming, men bidrar derimot med innsikt i selve raplyrikken, som man jo må ha kunnskap om for å bruke den i skolen. Jeg diskuterer blant annet senere i både teorikapittelet (delkapittel 2.2.2) og metodekapittelet (delkapittel 3.3) hvordan rapper-jeget konstrueres og endres, noe som er relevant for lærere som ønsker at elevene skal konstruere «lyriske rapper-jeg», som i den sistnevnte artikkelen til Dagsland, Diesen og Harstad (2020b). Som nevnt i innledningen er det også viktig å tilføye nye tekster til litteraturundervisningen (jf. Nussbaum, 2016, s. 29), noe prosjektet mitt også kan bidra til å gjøre.

#### **2.1.4 Raplyrikk som estetisk uttrykk**

Den fjerde og siste linjen i forskningen er den som tar for seg raplyrikk som estetisk uttrykk. Even Iglund Diesen har vært sentral i utviklingen av denne tilnærmingen til rapforskning i norsk sammenheng. Han mener at en «kultursosiologisk orientering ikke gir tilstrekkelig innblikk i raplåta som kunst» og at «studier som nærleser og nærlytter til raplyrikk [er] mangelvare» (Diesen, 2018, s. 25). Rap som kunstform og estetisk uttrykk er altså lite belyst i tidligere forskning på rap og hiphop. Han har derfor selv valgt denne mer estetisk orientert

tilnærmingen. Denne tilnærmingen tar sikte på «å få eit innblikk i rappens kunst – både dei musikalske, lyriske og performative kvalitetane» (Diesen et al., 2022, s. 8). I både doktorgradsavhandlingen hans «*Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!*»: *En studie i norsk raplyrikk* (Diesen, 2018) og rapantologien *Flytsoner: Studiar i flow og raplyrikk* (Diesen et al., 2022) der han er medredaktør, er det rap som estetisk uttrykk som er i sentrum.

### **2.1.5 Egen posisjonering**

Mitt eget prosjekt kan sees som et bidrag til videreføringen av den estetisk orienterte rapforskningen. I denne oppgaven analyseres raptekster gjennom nærlesing og nærlytting (jf. Diesen, 2018, s. 25), med et mål om å utforske de lyriske elementene i tekstene som utgjør materialet mitt. Tilnærmingen min skiller seg likevel fra Diesen sin. Der han er mer opptatt av *flow*, konsentrerer jeg meg mer om hvordan tradisjonelle lyriske virkemidler som symbolikk, kontraster og bildespråk brukes for å formidle låtenes budskap. I denne oppgaven fokuserer jeg på far-sønn-forholdet i to ulike raptekster. Dette er et tema som har vært lite utforsket i den estetisk orienterte forskningen. I den nevnte doktorgradsavhandlingen til Diesen (2018, s. 164), berører han denne tematikken gjennom analyser av låtene «Runaway deathcar» (Lars Vaular, 2015a), «Det ordnar seg for pappa» (Lars Vaular, 2015b) og «Vikje Være I Din Verden» (Store P, 2014). Diesen (2018) er imidlertid mer opptatt av å studere låtene «i lys av ei romantisk kunstoppfatning» (s. 133). Far-sønn-forholdet er altså ikke hovedfokuset i analysene hans, slik det vil være i prosjektet mitt.

I mine egne analyser gjennomfører jeg en tematisk lesning der far-sønn-forholdet er i sentrum hele veien. I det neste delkapittelet vil jeg derfor presentere tidligere forskning på far-sønn-relasjoner i raplyrikken. Disse forskningsbidragene tilfører perspektiver som er relevante for mine egne analyser, og de bidrar til å kaste lys over kompleksiteten i far-sønn-forhold slik de ofte fremstilles i raplyrikk.

## **2.2 Far-sønn-forhold i raplyrikk**

Far-sønn-forhold er et gjennomgående tema i raplyrikken. Noen rappere hyller fedrene sine i tekstene sine, som Kanye West gjør i «Champion» (2007, 00:36-00:56) og Asher Roth i «His Dream» (2009, 00:00-04.35). Et mye vanligere motiv er imidlertid rappere som bebreider fedrene sine som ikke var til stede for dem. Mange har rappet om krevende – eller manglende

– relasjoner til fedrene sine. Blant disse finner man Eminem, Tupac og Jay-Z, som er tre av tidenes bestselgende rappere. Kompliserte far-sønn-forhold trekkes ofte frem i låtene deres.

Raplyrikkens interesse for far-sønn-forholdet har ikke gått ubemerket hen i rapforskningen. Som tidligere nevnt finnes det lite forskning på far-sønn-forhold i den estetisk orienterte rapforskningen, men det finnes flere akademiske fremlegg som undersøker far-sønn-forholdet som raplitterært motiv med en kultursosiologisk vinkling. Selv om disse ikke tilhører den estetisk orienterte linjen, byr disse bidragene på perspektiver som er relevante i prosjektet mitt. Flere forskningsbidrag i denne kategorien vil presenteres i det videre.

### **2.2.1 *Deadbeat dads* i raplyrikken**

*Deadbeat dads* portretteres ofte gjennom raplyrikk, og det å bli oppdratt av en alenemor har nærmest blitt en klisjé i raptekster. En *deadbeat dad* er en «father who lives apart from his children and does not support them financially; (more generally) any father who neglects his children» (Oxford English Dictionary, 2024). I doktorgradsavhandlingen til Jessie L. Adolph (2018) tas dette fenomenet opp. Han undersøker hvordan «marginalized, urban African American dads are imagined as protectors, providers, and/or surrogates in hip-hop lyricism» (s. iv). Materialet hans er raplåter fra «Billboard's chart top-selling rap albums from 2010-2015» (s. 50).

I undersøkelsene sine finner Adolph ut at flere av de mest profilerte rapperne fra hiphopens gullalder på 1980- og 1990-tallet «[...] reinforced stereotypes of Black fathers as 'deadbeats.' In fact, most of the emcees wrote poetic tales portraying dads as absentee, abusive, and negligent» (Adolph, 2018, s. 226). Ordet *emcees* brukes i denne sammenhengen synonymt med *rappere*. I hiphopens gullalder ble altså svarte fedre i USA portrettert svært negativt i raplyrikk. Dette kan, som Diesen påpeker, knyttes til at rap både kan bidra til å «sementere å sementere storsamfunnets stereotype forestillinger og kjønnsrollemønstre» (Diesen, 2018, s. 10), samtidig som den også «gir realistiske framstillinger av harde livsvilkår i en verden der den afro-amerikanske befolkningen har blitt, og fortsetter å bli, svikta av amerikansk politikk og økonomi» (Diesen, 2018, s. 10).

Når det gjelder låtene fra perioden 2010-2015, finner Adolph mer nyanserte syn på farskap: «The rappers' narratives complicate the image of fathers and masculinity through the lens of marginalized urban Black experiences such as: substance abuse, mass incarceration, underground economies, trauma, and dysfunctional co-parenting skills» (s. 226). Noen av

låtene fra utvalget beskriver stadig fedrene som *deadbeats*, men de fleste av låtene fra utvalget hans fungerer som «counter-narratives complicating the image of Black fatherhood» (s. 150).

Man kan med andre ord se en utvikling i rapdiskursens holdninger til og beskrivelser av farsrollen. Adolphs undersøkelser viser at dagens rappere – selv om mange av dem også er kritiske til fedrene sine – er mer tilbøyelige til å diskutere årsakene til at fedrene har sviktet dem. Liknende betraktninger finner man også hos Matthew Oware (2011). I en omfattende analyse av 391 raplåter fra 2004-2009 finner han ut at fedrene i låtene «were neither honored nor overly demonized» (s. 338) og at rapperne i utvalget er «split in their views of their fathers – at times positive, at times negative» (s. 341).

Disse funnene stemmer overens med materialet i min egen oppgave. I låtene skildrer Arif hvordan faren har sviktet ham, men han er ikke utelukkende kritisk. Han viser også forståelse for at farens vanskelige tilværelse påvirket handlingene og valgene hans.

### **2.2.2. Maskulinitet og misogyni: konsekvenser av fraværet av en farsfigur**

I 1993 rappet Tupac «How can I be a man if there's no role model?» på «Papa'z song» (2pac, 1993, 01:00-01:04). I låten reflekterer han over konsekvensene av å vokse opp uten en farsfigur og konsekvensene av å ikke ha en positiv rollemodell i livet sitt. Som en av rappens største ikoner har Tupacs liv og tekster vært gjenstand for forskning. I artikkelen «Tupac Shakur: Understanding the Identity Formation of Hyper-Masculinity of a Popular Hip-Hop Artist» (2003) utforsker Derek Iwamoto dannelsen av Tupacs (overdrevne) maskuline offentlige profil. Han analyserer Tupacs forhold til voldsromantisering, seksualitet, rase og sosial urettferdighet, og diskuterer stereotypiene rundt hans persona og innflytelsen han hadde på rapkulturen og samfunnet for øvrig. Iwamoto betrakter Tupacs hypermaskulinitet som en direkte konsekvens av å vokse opp uten en tradisjonell farsfigur:

Due to the lack of a positive and consistent male role model and father figure in his life, this [excessive masculinity] was an idealized model – exaggerated toughness and physical strength that equated to respect and power – all characteristics of what he considered as defining a real man. (Iwamoto, 2003, s. 46)

Den overdrevne maskuliniteten som beskrives av Iwamoto kjennetegner ikke bare Tupac, men også rapkulturen generelt. Flere bestselgende rappere har som nevnt hatt krevende eller manglende relasjoner til fedrene sine, og dette kan være en av forklaringene på den

overdrevne maskuliniteten som preger rapkulturen. I det tredje kapittelet i den tidligere nevnte avhandlingen til Adolph (2018) diskuterer han hvordan rappere reflekterer over «personal traumas associated with fatherlessness because of gun violence, negligence, and drug addiction» (s. 159). Adolph mener at mangelen på en farsfigur gjør unge menn «more susceptible to embrace gang culture, misogynistic and homophobic behavior» (s. 157). Både Adolph (2018) og Iwamoto (2003) knytter med andre ord mangelen på en positiv farsfigur – eller rollemodell – til usunne, overdrevent maskuline holdninger.

En av disse holdningene er den nedsettende holdningen til kvinner som rapkulturen er beryktet for. Ifølge flere forskningsbidrag er kvinnenedsettende holdninger et vanlig motiv i raptekster (Adams & Fuller, 2006; Armstrong, 2001; Weitzer & Kubrin, 2009). Dette kan sees i sammenheng med Iwamoto (2003) og Adolphs (2018) koblinger til farsrollen: Den generelt negative holdningen til kvinner i raptekster kan knyttes til at mange rappere har vokst opp uten en positiv farsfigur.

Det finnes imidlertid også andre forklaringer på det nedsettende kvinnesynet i rapmusikk. Terri M. Adams og Douglas B. Fuller (2006) peker på at de kritikkverdige holdningene som kommer til uttrykk ikke nødvendigvis gjenspeiler artistenes egne meninger og holdninger:

It is also evident from the sales records [...] that this [misogynistic] ideology is lucrative in the music industry. Some artists may use such lyrics to gain status, recognition, and high volume sales – when they may not personally believe in what they espouse. (Adams & Fuller, 2006, s. 949)

Det negative kvinnesynet i rapkulturen kan altså forklares på flere måter. Det har ikke nødvendigvis noe med fraværende fedre å gjøre, men kan også være et resultat av at rappere skriver tekster med negativt kvinnesyn fordi det selger godt.

Sitatet til Adams og Fuller tar meg også med til et annet viktig poeng i denne sammenhengen, nemlig at raptekster ikke alltid gir uttrykk for rappers personlige meninger. Rapsjangeren har tradisjon for å være selvbiografisk, og ifølge Mickey Hess (2006) er rapmusikk «distinctly more autobiographical than other popular music forms» (s. 63). Den er imidlertid ikke *alltid* selvbiografisk, som Adams og Fuller antyder over. Det er altså en dynamikk mellom det selvbiografiske og det fiktive i rapkulturen – og i musikkulturen generelt.

Denne diskusjonen er svært relevant for mitt eget materiale. I den andre strofen av låten



«Intro» bruker Arif flere objektiverende og nedsettende uttrykk om kvinner. Som diskutert over kan dette være et resultat av mangelen hans på en tradisjonell farsfigur, men det kan også betraktes som et kunstnerisk eller kommersielt grep (jf. Adams & Fuller, 2006, s. 949).

### 2.2.3 Rapperes forhold til familie og egen farsrolle

Siden det er far-sønn-forholdet i raplyrikk som utforskes i dette prosjektet, er det relevant å se på hvordan rappere omtaler andre familiære forhold, samt hvordan de forholder seg til egen farsrolle. Dette kan gi et mer helhetlig bilde av rapperes perspektiver på familie, og det kan sees som en kontrast til det gjennomgående negative synet på fedrene.

Selv om manglende farsfigurer er et vanlig motiv i raplyrikk, betyr ikke dette at rapperne er negative til familieforhold generelt. Tidligere nevnte Oware (2011) finner nemlig ut at rapperne har «positive views of the idea of the family and their family role» (s. 341). De er spesielt positive i omtalen av mødrene og barna sine: «Specifically, artists adored their mothers and children, dedicating entire songs to both in some cases» (s. 341). Adolph (2018) peker på noe av det samme: «A broader analysis into the discography of rappers reveals many male hip-hop artists demonstrate forgiveness and understanding to drug-addicted mothers while articulating contempt for strung-out fathers» (Adolph, 2018, s. 53). Dette gjelder også for Arif. Låten «Malaika» på albumet *Arif i Waanderland* er en hyllest til moren, der han rapper: «Min mamma, min mamma. / Elsket meg selv om jeg lagde litt drama. / Hun ga meg liv, ja» (Arif Murakami & Musti, 2019, 01:51-01:57). Når det gjelder Arif-låtene i mitt eget utvalg er ikke dette like tydelig, men det finnes altså i Arifs raplyrikk.

Et annet interessant funn er at rappere ofte uttrykker negative holdninger til *baby mamas*, altså mødrene til deres egne barn: «Ultimately, they expressed regressive and oppressive attitudes toward the mothers of their children. Baby mamas were depicted as ‘gold diggers,’ ‘loose,’ and untrustworthy» (Oware, 2011, s. 341). Dette kan knyttes til det negative kvinnesynet i rapkulturen, men det kan også være et uttrykk for at flere rappere frykter at de ikke kan ta vare på barna. Denne frykten for farsrollen blant rappere trekkes frem av Ronald Weitzer og Charis E. Kubrin (2009).

Weitzer og Kubrin (2009), som primært utforsker fremstillingen av kvinner i et utvalg raplåter, finner ut at flere rappere uttrykker frykt for farskap i tekstene sine: «It is not only the material cost of fathering a child that is feared in these songs, but also fatherhood in general» (s. 18). Owares (2011) funn viser imidlertid en annen side av rapperes forhold til farsrollen.

Til tross for at flere rappere viser «malevolent feelings toward their fathers» (s. 339), uttrykker ingen av dem de samme negative følelsene om sin egen farsrolle. Snarere tvert imot:

[...] no artist in the sample, who made reference to it, displayed any antipathy toward their own children (referenced in 7% of the songs). In fact, all artists fully embraced their roles as fathers. Making sure their children were taken care of financially was of primary importance to rap artists. (Oware, 2011, s. 339)

Forskjellene i funnene kan handle om at både metoden og låtutvalget er forskjellig, men det kan også tyde på at flere rappere har motstridende følelser om egen farsrolle, ved at de både omfavner og frykter denne rollen. Dette er i tråd med de tidligere nevnte funnene til Adolph (2018, s. 226), som trekker frem kompleksiteten og nyansene tilknyttet farsrollen. Dette kan også knyttes til Arif og låtene i utvalget mitt.

Arif viser også motstridende følelser rundt det å bli far. I selvbiografien hans, *Falle på plass* (Vaa, 2023), forteller han følgende: «For meg er det, å bli far, en stor drøm. [...] Og det å bli far er den mest skumle og viktige utfordringen jeg kan tenke meg» (s. 203). Arif er altså, til tross for det kompliserte forholdet han har til sin egen far, positiv til egen farsrolle. Han ser imidlertid også på det å bli far med en viss bekymring. Disse følelsene uttrykkes ikke eksplisitt i låtene jeg analyserer senere i oppgaven, men i tolkningene mine fremkommer det at det lyriske jeget er bekymret for at han ligner på faren. Om man leser tekstene som et uttrykk for Arifs egne følelser, kan dette kobles til bekymringene han uttaler i sitatet over: Han er redd for at han kan ende opp som sin egen far når det gjelder hans egen farsrolle. Som jeg allerede har nevnt, er det imidlertid ikke alltid at låtene er et uttrykk for artistenes egne meninger og følelser.

For å oppsummere har mange rappere har vokst opp med krevende eller manglende relasjon til fedrene sine, og dette gjenspeiler seg i raptekstene. Forskningen viser at eldre raptekster har et gjennomgående negativt syn på fedre, mens nyere raptekster har et mer nyansert blikk på fedrene. Mangelen på en farsfigur kan få konsekvenser, som blant annet at mange får et usunt syn på maskulinitet. Dette trekkes frem som en mulig forklaring på hvorfor kvinner ofte fremstilles negativt i raplåter, selv om det negative kvinnesynet ikke nødvendigvis gjenspeiler artistenes egne meninger. Til tross for at rappere ofte er kritiske til fedrene sine, er de imidlertid positive til familien generelt, og spesielt egne mødre og egne barn. De omfavner egen farsrolle, men uttrykker også frykt for den.

Disse perspektivene er relevante for prosjektet mitt, fordi Arif rapper om et komplisert far-sønn-forhold i låtene i utvalget mitt. Arif er selv positiv til egen farsrolle, men uttrykker også en viss bekymring for den. I «Intro» kommer også et negativt kvinnesyn til uttrykk, som muligens kan forklares med fraværet av en farsfigur.

### 3. Metode

I dette kapittelet vil jeg forklare og begrunne de metodiske valgene jeg har tatt i arbeidet med analysen. Disse valgene gjelder ikke bare *hvordan* materialet analyseres, men også *hva* som omfattes av analysen. En del av det som presenteres i dette kapittelet er teori, nærmere bestemt sjangerteori om lyrikk og raplyrikk. Dette presenteres i dette kapittelet i stedet for teorikapittelet fordi de teoretiske perspektivene i stor grad påvirker de metodiske valgene mine.

Når det gjelder analyse av raplyrikk, er det flere elementer man må ta hensyn til. Raplyrikk er et komplekst, multimodalt uttrykk, og må også behandles som det. Dette gjelder først og fremst forholdet mellom teksten og det musikalske rammeverket, men i mitt tilfelle trekker jeg også inn visuelle elementer gjennom tolkning av en musikkvideo. Både Diesen (2020) og Bradley (2012) anbefaler å transkribere låtene slik at teksten kan analyseres som lyrikk. Jeg vil også drøfte de metodiske valgene som tas i selve transkriberingsprosessen. Til slutt diskuterer jeg hvordan jeg forholder meg til låtenens kontekst. For rapsjangeren spesielt kan man argumentere for at låtene er så tett forbundet med artistens personlige erfaringer at disse også vil diskuteres i analysene. Den rapkulturelle konteksten trekkes også inn, fordi den gir nye perspektiver til tolkningene mine.

#### 3.1 Analytisk tilnærming til tekst, musikk og video

Når man gjennomfører en analyse av sanglyrikk, er det ifølge Diesen (2020) «øret for spillet mellom lyrikk og musikk som gjelder» (s. 99). Man må altså utforske synergien mellom teksten og musikken i låten. Til tross for at dette samspillet mellom tekst og musikk er viktig, er det nødvendig å skille de to fra hverandre og studere dem som separate elementer. Ved å isolere teksten fra musikken kan man analysere teksten som lyrikk, noe Diesen (2020) anbefaler:

Den analytiske innfallsvinkelen som anbefales, er altså å studere den sanglyriske teksten som litteratur, eller nærmere bestemt lyrikk. [...] En analytisk innfallsvinkel som er primært tekstlig, og henter sine analytiske begreper fra lyrikken [...] suppleres med tilganger som er inspirert av musikkvitenskapens analyser og redskaper. (Diesen, 2020, s. 101)

Diesen anbefaler altså å lese sangtekstene som lyrikk først og deretter supplere med analyse

av musikken. Lignende betraktninger finner man hos den amerikanske litteraturforskeren Adam Bradley, som også anbefaler å studere raptekster som lyrikk: «Rather than replacing the music, reading rap as poetry heightens both enjoyment and understanding. Looking at rhymes on the page slows things down, allowing listeners – now readers – to discover familiar rhymes as if for the first time» (Bradley, 2012, s. 55). Han mener altså at man ikke leser raptekster som lyrikk for å erstatte den musikalske opplevelsen, men tvert imot for å utvide den.

For å analysere raptekster som lyrikk, bør man bruke prinsipper fra lyrikkteori i den metodiske tilnærmingen. Hans H. Skei (2006) understreker at man «ikke slipper unna [...] en nøyaktig nærlesning av teksten» (s. 99) ved analyse av lyrikk. Som Diesen (2020) og Bradley (2012) påpeker bør raptekster analyseres som lyrikk, og nærlesing blir dermed en naturlig innfallsvinkel. Barbara Herrnstein Smith (2016) definerer nærlesing som «a technically informed, fine-grained analysis of some piece of writing, usually in connection with some broader question of interest» (s. 58). Det er slike detaljerte analyser jeg vil gjennomføre, der fremstillingen av far-sønn-forholdet i låtene er mitt «question of interest».

Schei (2006) trekker også frem et typisk kjennetegn for lyrikk, nemlig at «språket får en 'ekstra' mening tilført, og det skjer blant annet gjennom bildebruken, gjennom lydkombinasjoner, rytme og ved at ord fra forskjellige områder koples sammen på nye og overraskende måter» (s. 92). I mine analyser har jeg særlig blick for dette. Låtene fra materialet mitt inneholder mange eksempler på symbolikk, kontraster og bildespråk som gir slike «ekstra» meninger. Disse kommer spesielt tydelig frem gjennom Arifs bruk av flertydige ord og setninger.

Analysene mine av samspillet mellom musikk og tekst er inspirert av Diesen (2018) sin metodiske tilnærming til musikkanalyse. Diesen fokuserer på den «litterære dimensjonen» (s. 89) i analysedelen av doktorgradsavhandlingen sin, supplert med en «opplevelsesbasert form for nærlytting som legger grunnlaget for mer fenomenologisk orienterte beskrivelser av de lydlige dimensjonene og den betydningen som flow og beat har for fortolkning av låta som raplyrikk» (Diesen, 2018, s. 89). I likhet med Diesen vil jeg la den litterære dimensjonen være det primære fokuset i mine analyser, mens samspillet mellom tekst og musikk blir et supplement til tekstanalysene. I musikkanalysen bruker jeg nærlytting som metode. Jeg er ikke like opptatt av *flowen* som Diesen er, men fokuserer derimot mer på hvordan stemmebruken og *beaten*, altså akkompagnementet, fungerer sammen med teksten. I denne oppgaven defineres for øvrig *flowen* som «den spesifikke rytmiske strukturen i eit stykke rap»

(Diesen et al., 2022, s. 15) og *beaten* som «den musikalske bakgrunnen – instrumentalsporet» (Diesen et al., 2022, s. 29).

Analysen av «Intro» vil også komplementeres med en analyse av musikkvideoen som hører til låten fordi den gir nye perspektiver til far-sønn-forholdet. «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» har ikke musikkvideo. I analysen av musikkvideoen til «Intro» bruker jeg filmteori- og begreper for å analysere. Jeg fokuserer mest på det som kalles filmens *mikronivå*, som Engelstad og Tønnesen (2011) kaller de visuelle uttrykkselementene i filmen, altså «de små byggesteinene i fortellingen som interesserer» (s. 77). Jeg konsentrerer meg om videoens motiv og analyserer blant annet setting, lys- og fargebruk, bildeutsnitt og kamerabevegelser. Denne analysen er ikke spesielt teknisk, men tar i likhet med analysen av teksten og musikken for seg fremstillingen av far-sønn-forholdet.

### 3.2 Gjengivelse av materialet

Raplåtene i utvalget mitt er tilgjengelige på mange ulike plattformer. De finnes som spor på album i fysiske formater og på ulike strømmetjenester som Spotify, SoundCloud, Apple Music og Tidal. Tekstene er dermed også allment tilgjengelige i musikkform. I og med at jeg analyserer sangtekstene som lyrikk, finner jeg det naturlig å forholde meg til tekstene i skriftlig form. Raptekster i skriftlig format er i likhet med selve låtene relativt lett tilgjengelige på internett. Mange nettsider har egne transkripsjoner av sangtekster – genius.com er trolig den mest anerkjente av disse. Her kan brukerne selv transkribere og gjøre egne tolkninger av sangtekster. Sangtekster er også i noen tilfeller tilgjengelige som vedlegg til fysiske album. Jeg har imidlertid valgt å transkribere tekstene selv, noe jeg vil grunngi i det videre.

Bradley (2012) mener at raptekster har en «written form worth reconstructing, one that testifies to its value, both as music and as poetry. That form begins with a faithful transcription of lyrics» (s. 52). Transkripsjonene må altså være så presise som mulig for å få frem verdien i raplyrikken. Han peker også på at både transkripsjoner på nettet og artistenes egne transkripsjoner ofte inneholder feil: «Rap lyrics are routinely mis-transcribed, not simply on the numerous websites offering lyrics-to-go, but even on an artist's own liner notes, and in hip-hop books and periodicals» (s. 52). Jeg har sett på ulike transkripsjoner av låtene fra utvalget mitt på internett og støtter Bradleys oppfatning av den generelt lave standarden på transkripsjonene. Diesen (2020) trekker også frem at presisjonen er viktig, og at man bør

«basere tolkningene på egne transkripsjoner fremfor å hente dem på internett siden det tette arbeidet med materialet gir studenten bedre forutsetninger for å gjøre presise transkripsjoner» (s. 107). Jeg har derfor valgt å transkribere låtene på egenhånd, for å sikre at transkripsjonene blir så presise som mulig.

Ved transkribering av raplåter må man også vurdere *hvordan* dette skal gjøres. Bradley (2012) mener at «the goal should be to transcribe rap verses in such a way that they represent on the page as closely as possible what we hear with our ears» (s. 53). Jeg er bare delvis enig i dette. Den mest presise måten å transkribere så lydnært som mulig på ville vært å transkribere teksten fonetisk ved bruk av IPA (International Phonetic Alphabet) for å få frem alle nyansene i språklydene. Dette ville imidlertid overkomplisert transkripsjonen. Jeg er likevel enig i at det er viktig å transkribere lydnært, for eksempel ved å tydeliggjøre bruk av dialekt og/eller sosiolekt. Jeg skiller eksempelvis mellom «e'kke» og «er ikke» i transkripsjonene mine basert på hvordan Arif uttaler det i låtene. En viktig forskjell i denne sammenhengen er at antall stavelser er ulike. Dette bidrar til å endre flowen, altså den rytmiske strukturen (jf. Diesen et al., 2022, s. 15). Jeg har også valgt å ta med små ord som «yeah», «uh», «yo» og lignende, både fordi de ofte har en viktig funksjon i flowen, og fordi de i noen tilfeller er meningsbærende rent lyrisk.

Strukturen i transkripsjonene krever også noen metodiske valg. Når teksten analyseres som lyrikk, vil det være et mål å transkribere teksten slik at den kan analyseres på denne måten, uten å fjerne seg for mye fra rapsjangerens egenart. I transkripsjoner av raplåter er det vesentlig at beaten representeres i transkripsjonen:

In transcribing rap lyrics, we must have a way of representing the beat on the page [...] Each bar (or measure) in a typical rap song consists of four beats; a poetic line consists of the words one can deliver in the space of that bar. Therefore, one musical bar is equal to one line of verse. (Bradley, 2012, s. 53)

Transkripsjonene mine er delt opp i verselinjer på denne måten, altså at én verselinje representerer fire taktslag i beaten. De er delt opp i strofer på samme måte som et dikt, men jeg bruker musikkteoretiske begreper for å beskrive ulike deler av sangen, som for eksempel forspill, mellomspill og outro. Refrenget refereres til som *hook*, ettersom det er dette begrepet som er vanligst å bruke i både rapsjargong og rapanalyse.

I likhet med tekstene er også musikken allment tilgjengelig på både fysiske album og digitale

strømmetjenester. Jeg bruker likevel musikk- og spesielt rapteoretiske begreper for å forklare lydbildet i låtene, slik at leseren kan få en beskrivelse av hvordan de ulike musikalske komponentene bidrar til å løfte frem far-sønn-forholdet i teksten. Musikkvideoen til «Intro» (Arif, 2016) er tilgjengelig på Arifs egen Youtube-kanal, som det er lenket til i litteraturlisten. I analysen av denne musikkvideoen til brukes som nevnt filmteoretiske begreper for å skildre videoen.

De metodiske valgene som er presentert over danner grunnlaget for analysene som følger i neste kapittel. Fremstillingen av far-sønn-forholdet i låtene er det som studeres. Dette kommer tydeligst frem i tekstene, som også vil være hovedfokuset i analysene. Dette suppleres med analyse av låttitlene og samspillet mellom musikk og tekst, samt en analyse av musikkvideoen til «Intro». Før jeg begynner med selve analysene vil jeg imidlertid diskutere hvordan jeg forholder meg til låtenes kontekst, fordi rapsjangeren krever spesielle hensyn i denne sammenhengen.

### **3.3 Kontekstuelle elementer: personen, artisten og kulturen**

Analysene av tekstene vil ha en hovedsakelig *tekstintern* tilnærming, altså at jeg «primært undersøker den skjønnlitterære teksten» (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 45). I noen av tolkningene vil jeg imidlertid ha en *tekstekstern* tilnærming, som trekker inn «forholdet mellom litteratur og kontekst» (Kallestad & Røskeland, 2020, s. 45). Kontekstene som trekkes inn er Arifs personlige liv, Arifs katalog som artist og den rapkulturelle konteksten. I det videre vil jeg diskutere hvordan jeg forholder meg til disse ulike kontekstene.

Ved å bruke sitater fra intervjuer og Arifs selvbiografi, trekker jeg inn Arifs egen historie for å gi perspektiver til analysene. Dette kan minne om historisk-biografisk metode, der et av grunnpremissene er at «det eksisterer en fundamental enhet mellom en forfatters liv og hans eller hennes litterære produksjon» (Claudi, 2013, s. 17). Denne metoden har blitt kritisert for å være for opptatt av litteraturens kontekst, ikke av litteraturen selv (Claudi, 2013, s. 18). I litteraturanalyse har man derfor i stor grad gått bort fra denne metoden. Når jeg likevel vil ta hensyn til det biografiske, er det av hensyn til rapsjangerens egenart. Diesen (2020) argumenterer for at man må ha «innsikt i de særegne prosessene og ressursene som ulike sangtradisjoner utnytter og omformer» (s. 100-101) for å forstå det lyriske jeget i sanger, og rapsjangeren har tradisjon for å være selvbiografisk. Mickey Hess (2006) går så langt som til å hevde at rapmusikk er «distinctly more autobiographical than other popular music forms»



(s. 63). Dette kjenner jeg igjen i materialet mitt, og i analysene mine argumenterer jeg eksempelvis for at «Intro» og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» har selvbiografiske trekk. En *utelukkende* historisk-biografisk innfallsvinkel ville imidlertid vært begrensende for mine egne analyser, og jeg trekker derfor kun inn denne konteksten i den grad den kaster lys over far-sønn-forholdet i raplyrikken.

Jeg vil også trekke inn den biografiske konteksten for å gi perspektiv til låten «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast». Låten er – som tittelen antyder – den tredje delen av en historie. Selv om jeg ikke analyserer de to første låtene, presenteres disse kort for å gi kontekst til den tredje låten. Jeg argumenterer i den sammenheng for at Arif rapper fra farens synsvinkel i «Historien om Nassor Del 1 – Bort» og «Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben)». Dette stemmer overens med Hess' oppfatning om en vekslende synsvinkel hos det lyriske jeget i raplåter:

Hip-hop's emphasis on realness through lived experience leads listeners and critics to understand the music as autobiography, lyrics can create an illusion of reference that has led certain listeners [...] to forget or ignore the fact that hip-hop artists also perform first-person vocals as characters, often switching between these narrative modes as they construct narratives [...] (Hess, 2006, s. 75)

Hess understreker altså at ikke all rapmusikk er selvbiografisk, men at rappere bruker ulike narrativer i låtene for å lage andre karakterer. Dette gjelder altså også i Arif sine tekster – han veksler mellom ulike narrativer og rapper fra både sin egen og farens synsvinkel. I analysene mine forholder jeg meg bevisst til de ulike narrativene. For å markere forskjellen mellom forfatteren og jeget i låtene bruker jeg *Arif* når jeg refererer til forfatteren og *det lyriske jeget* når jeg referer til jeget i tekstene. I deler av analysene mine der de selvbiografiske trekkene er en sentral del av tolkningene, refererer jeg imidlertid til *Arif* når jeg viser til jeget i teksten.

Som det fremgår av det foregående forholder jeg meg også til en annen kontekst enn den rent biografiske, nemlig forfatterskapskonteksten. Som nevnt over trekker jeg inn de to første delene av «Historien om Nassor», men jeg bruker også andre Arif-låter for å støtte tolkningene mine. Arif tar eksempelvis opp far-sønn-forhold i andre låter, som igjen kan gi nye perspektiver til far-sønn-forholdet i låtene i utvalget mitt.

Den siste konteksten jeg forholder meg til, er den rapkulturelle konteksten. Justin A. Williams (2014) trekker frem at «the hip-hop world includes a high degree of intertextuality within its

aesthetics, and that hip-hop cultures form an interpretive community that recognize a number of these references» (s. 36). Intertekstualitet er altså et vanlig fenomen i raplyrikk, og det finnes en rekke interne referanser innad i rapsjangeren. Raplyrikken spiller med andre ord ofte på den rapkulturelle konteksten, og Arif er intet unntak i denne sammenhengen. I låtene fra materialet mitt finnes det både tydelige og mer subtile referanser til rapkulturen. Arif refererer blant annet til andre rappere, mafiakultur og narkotikaslang, som er vanlig i rapkulturen. Både sjangeren og materialet mitt krever dermed en metodisk tilnærming som trekker inn denne konteksten.

Nå som de metodiske valgene er presentert og diskutert, vil jeg fortsette med låtanalysene. I det videre vil jeg gjennomføre tematisk lesning av låtene «Intro» og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» der far-sønn-forholdet er i fokus. Som nevnt i innledningen gjør jeg oppmerksom på at funnene mine drøftes underveis i analysene, og at oppgaven derfor ikke har et eget kapittel til drøfting.

## 4. Far-sønn-forholdet i «Intro»: en tematisk lesning

### 4.1 Presentasjon av låten

«Intro» er den første låten på Arifs debutalbum *HighEnd / Asfalt*. Arif har selv fortalt at låten handler om egne opplevelser i barndommen, og ifølge hans egen selvbiografi *Falle på plass* (Vaa, 2023) er låten «oppveksten min oppsummert på to minutter og førtitre sekunder» (s. 5). Da han i TV2-serien *Hver gang vi møtes* snakket om låten, fortalte han om nynazistmiljøet på Bogerud og det trøblete forholdet til sin narkomane far. Han beskrev en oppvekst der det var «kaos hjemme, kaos på vei til skolen» og at «ingingting var trygt» (Øren, 2022, 21:25-21:40).

Arif slo for alvor gjennom på den norske musikkscenen med *HighEnd / Asfalt* og forteller i selvbiografien sin *Falle på plass* (Vaa, 2023) at det var etter dette albumet han endelig følte seg sett (s. 183). «Intro» er ikke blant de mest spilte låtene på albumet, men som Arif rapper selv i låten: «Dette e'kke jovial shit, det e'kke for de lytterne» (strofe 1, verselinje 11). Låten er altså ikke laget for å være en hit. Til tross for låtens relativt beskjedne kommersielle verdi, har flere kjente aktører i det norske rapmiljøet omtalt den som viktig. Rapperen Chirag, kjent fra Karpe, sier i podkasten *PÅ EKTE* at «alle vet jo når de hørte den introen at nå endrer det seg. [...] Oh shit, nå skjer det, nå må jeg skjerpe meg, liksom» (Look North Studio, 2021). Programleder og rapfanatiker Christine Dancke mener til og med at låten kan være «det beste som har skjedd i norsk rap» (Dancke, 2021).

#### 4.1.1 Transkripsjon og struktur

Den ærlige teksten er trolig en av grunnene til at Arif høster gode omtaler av låten fra kolleger i musikkbransjen. Teksten vil også være hovedfokuset i analysen, og under følger min egen transkripsjon av låten, som vil fungere som utgangspunkt for analysen av teksten.

Transkripsjonen følger de prinsippene som ble redegjort for i metodekapittelet.

#### **Intro**

Forspill

- i. Tilbake der vi starta, motherfucker.
- ii. Tilbake der vi starta.
- iii. Yeah, yeah, yeah.

Strofe 1

1. Dop flow, dop flow. E'kke rart faren
2. min var en narkoman og en dopdealer, yo.
3. Søppelsekker fylt med tusenlapper inni skapet,
4. mamma løy, sa han neger'n jobbet inni banken.
5. Romantisk tanke, jeg så jo opp til han, han var jo
6. høyere enn taket. Yeah, yeah.
7. Livet på Bogerud, vi lekte i en sølepytt.
8. Joe Erling Jahr kalte oss neger når han gikk forbi.
9. De drepte Benjamin! De drepte Benjamin! De fitte-
10. nazistene var voksne, og vi var bare kids, man.
11. Dette e'kke jovial shit, det e'kke for de lytterne.
12. Dette er for gangene vi slåss og poppa hyppere.
13. Fikk på pepper, ble en Makaveli. Røyka weed,
14. våknet to netter, så på Belly. Yeah,
15. uh. Drep meg at jeg ikke var der når du ble gravlagt.
16. Så denne her går til Barstad, neger'n din har starta.

### Mellomspill

1. Uh, uh, uh-
2. uh-uh. Uh, uh-uh-uh-
3. uh-uh, Yeah, yeah.
4. Yeah, uh.

### Strofe 2

1. Kom inn på stedet som her var det liv, mor. Eller hva, Gina? (Eller hva?)
2. Hva faen kan dem si, bror, som jeg ikke har sagt?
3. De vil ha meg på min rap-shit, snakke om bitches som er ratchet. De vil
4. ha meg på min Flexnes-shit, er i tjuetjue, hør på min gamle shit.
5. (Kan'ke snu nå, kan'ke snu nå.) Bare gjort det to år, flowen har blitt fetere enn sumo. (Shit!)
6. Du må slutte å henge på min pikk, CK-boxer'n er dobbel XL nå.
7. Liten by, store drømmer. Så opp til G's, tomme tønner. Fuck
8. gaver til jul, bare trøbbel. Ventet på Gud, svare bøtter.
9. Eneste vi gjorde var å drømme, fyre bøtter, holla på no' billig høner, hvis hun stønner var det nok løgn.
10. (Gi sex nå, gi sex nå,) Hvis du skjønner! (er på fisk som er nystekt nå.) Yeah! (Vi sees når
11. du vil få, du vil få,) Yeah! (hver helg, eneste jeg duger for.) Woh! (Lover deg
12. gull og grønne skoger, men du vet han neger'n har julekors.) Åh,
13. spiller! Ikke hat for du er en innbytter. (Innbytter.)
14. Vi gjør tingen, (Tingen.) alle rundt meg spiser. (Spiser.)
15. Jeg spiser, Axze spiser, Philip spiser, Nora spiser, B.A.W.S. spiser. Fuck
16. nominasjoner, fuck priser. For folket, alltid vært det, alltid sagt det.

Strukturen i låten er forholdsvis utradisjonell. Den består av to like lange strofer, men i stedet

for et hook mellom strofene, som er vanlig i raplåter, har den et mellomspill. Strofene har imidlertid en konvensjonell oppbygging, og består av 16 verselinjer hver, som er en vanlig lengde på rapvers. Rammeverket til strofene er altså ganske like, men Arifs flow er likevel svært ulik i de to strofene. Som man kan se i transkripsjonen rapper Arif for eksempel flere ord per verselinje i strofe 2, som rett og slett betyr at han rapper fortere. Det er også et tydelig tematisk skille mellom de to strofene. I den første strofen tar Arif for seg sin egen oppvekst preget av familieproblemer, rasisme og narkotika. Den andre strofen handler om Arifs utvikling som artist, kvinnelige relasjoner og viktigheten av å være *ekte*. I analysen vil jeg legge hovedvekt på den første strofen i låten. Dette er fordi det er denne delen som i størst grad tematiserer far-sønn-forholdet. Det er også bare den første strofen som er inkludert i musikkvideoen, som også vil være en del av analysen.

Analysen vil være en tematisk lesning med fokus på far-sønn-forholdet i låten, der teksten er i sentrum. Jeg vil ta for meg kompleksiteten i forholdet mellom far og sønn. Det lyriske jeget har ambivalente følelser om den narkomane faren: Han klandrer faren for å ikke oppfylle rollen som en tradisjonell farsfigur, samtidig som han er fascinert av farens livsstil. Han ser altså på faren med både forakt og beundring. Jeg vil også undersøke jegets romantisering av maskuline forbilder, samt motivasjonene som ligger bak jegets tiltrekning til slike forbilder. Et annet viktig poeng i analysen er at jeget etter hvert begynner å ligne mer på faren og repeterer noen av de samme mønstrene, for eksempel gjennom bruk av narkotika.

## 4.2 Teksten

### 4.2.1 Flertydighet i tittelen: introduksjon, introspeksjon og introjeksjon

Låten «Intro» er selvforklarende nok introen til albumet. Ordet *intro* er et prefiks som stammer fra latin, og betyr *inn* (Det Norske Akademis Ordbok, 2024a). Prefikset brukes i ordet *introduksjon*, som må sies å være den mest opplagte tolkningen av tittelens betydning. Tittelen kan altså virke noe intetsigende ved første øyekast, men den kan romme flere betydninger enn det faktum at låten er introduksjonen til albumet. Om man leser tittelen i sammenheng med den ulike tematikken i de to strofene kan tittelen også tolkes som at låten er en introduksjon til Arifs egen historie, både som menneske og som artist.

Intro er også prefikset i ordet *introspeksjon*. I både litteratur og psykologi er introspeksjon et begrep som brukes om «iakttagelse og studering av eget sjelsliv» (Det Norske Akademis Ordbok, 2024b). Arif gjør nettopp dette i låten – han studerer sitt indre sjelsliv. Det er også

verdt å tenke seg muligheten av at Arif deler følelser og opplevelser han har stengt *inne*, og at han med denne låten vil få dem *ut* ved å dele dem med lytterne sine.

Man kan også se til begrepet *introjeksjon*, som også brukes i psykologi. Å *introjisere* betyr å «ubevisst innlemme aspekter ved en annen person i sin egen personlighet» (Det Norske Akademis Ordbok, 2024c). I låten introjiserer det lyriske jeget noen egenskaper fra faren – og noen av forbildene som har noen av de samme egenskapene som faren – i sin egen personlighet, blant annet negativt kvinnesyn og bruk av narkotika. Dette kommer jeg tilbake til i løpet av tekstanalysen. Låttittelen «Intro» åpner altså opp for ulike tolkninger, noe som er passende for en låt som er full av tekstlige flertydigheter.

#### 4.2.2 Kaos hjemme

Før første strofe (verselinje i og ii) prater Arif lavmælt og rolig og gjør lytteren klar for et tilbakeblikk til «der vi starta». Ordet «motherfucker» mumles lavt, nesten uhørlig. Dette er et vanlig ukvemsord som ofte benyttes uten en spesiell mening, men i denne verselinjen kan den ha en dobbel betydning: Det kan dreie seg om en bevisst bruk av ordet for å understreke at faren til det lyriske jeget er en «motherfucker», både fordi han hadde sex med moren, og fordi han «fucked her over», han dolket henne i ryggen. «Tilbake der vi starta, motherfucker» kan altså være en direkte henvendelse fra Arif til faren, og med dette perspektivet kan hele låten – eller deler av den – leses som en åpen tale til faren. En slik tilnærming gir hele låten en ny dimensjon og åpner for nye tolkninger av enkeltverselinjer, som jeg vil komme tilbake til senere.

Arif er ikke lenger lavmælt i begynnelsen av strofe 1 – snarere tvert imot. Strofen åpnes med en typisk, breial rapklisjé som ropes ut: Det lyriske jeget skryter av en «dop flow» (verselinje 1). Arrogansen i dette uttrykket brytes imidlertid fort og erstattes av en ærlig innrømmelse om at faren til det lyriske jeget både solgte og brukte narkotika (verselinje 1 og 2). Dette gir en flertydighet i begrepet «dop flow», som gjentas to ganger etter hverandre. Det kan på den ene siden henspille på at det lyriske jeget har en «dop flow», altså at flowen i låten er «dope», det vil si kul eller *fet*, som Arif rapper senere i låten (strofe 2, verselinje 5). På den andre siden kan det knyttes til at faren hadde en «dopflow», altså en flyt av narkotika, både kjøp/salg og egen bruk. Disse verselinjene vitner om både selvsikkerhet og sårbarhet hos det lyriske jeget, og de introduserer samtidig et komplisert far-sønn-forhold.

De neste verselinjene (3-4) fortsetter med å illustrere hvordan farens dopdealing påvirket

familien. Faren hadde søppelsekker fylt med tusenlapper i skapet og moren bortforklarte det med at han jobbet i bank. Morens løgn om farens kriminelle virksomhet kan leses på flere måter. Det kan tolkes som at hun enten ønsker å beskytte sønnen mot den brutale virkeligheten, eller at hun prøver å overbevise både seg selv og sønnen om at faren er (eller prøver å være) en anstendig mann. Det kan også være en kombinasjon av disse mulighetene. Uavhengig av om det lyriske jeget kjøpte morens løgner som barn eller ikke, kommer det tydelig frem at han i alle fall ikke gjør det nå lenger.

Både salg av narkotika og jobb i bank, som nevnes i de første verselinjene, er lukrative jobber som forbindes med maskulinitet. De ligger likevel på hver sin side av loven og har ellers svært ulike assosiasjoner. Assosiasjonene som følger med disse beskjeftigelsene skaper et kontrastfylt bilde av to ulike farsroller – den lurvete, uansvarlige dopdealere og den streite bankmannen. Kontrastene som følger med disse assosiasjonene, fremhever den utrygge og unormale barndommen til det lyriske jeget.

I de påfølgende verselinjene (5-6) avsløres det tilsynelatende at det lyriske jeget så på faren som et forbilde til tross for manglene hans. Det lyriske jeget «så jo opp til han, han var jo / høyere enn taket». Arif bruker preteritum, han *så* opp til faren, men det har forandret seg. Å se for seg faren som en normal mann med en vanlig jobb var bare en «romantisk tanke» – en fjern drøm, et luftslott. Verselinje 6 åpner derimot opp for flere tolkninger: Han så opp til faren fordi han «var jo høyere enn taket». At faren var høyere enn taket kan leses som at han rett og slett var en høyreist mann, i alle fall sett gjennom et barns øyne. I musikkvideoen vises et bilde av Arif og faren når denne verselinjen rappes, og Arif når ham omtrent til brystet. Ordet «høy» brukes imidlertid også ofte også synonymt med «ruset». Faren var narkoman og ruset seg ofte.

Det lyriske jeget kan imidlertid ha sett opp til faren fordi han – til tross for sine mangler – var et forbilde på noen områder. Ikke nødvendigvis som en tradisjonell farsfigur, men fordi han var kul, maskulin, solgte narkotika og tjente mye penger. Låten «Flammer» (Arif Murakami, 2015b) på *Highend / Asfalt* gir støtte til denne tolkningen. Her rapper Arif at «fatter'n var en OG». OG er en forkortelse for *Original Gangster*, et uttrykk som brukes om folk, ofte rappere, som faktisk har tilknytning til gjengkriminalitet, i motsetning til posører som *later som* om de har det. Gjengtilknytning gir ofte gatekredibilitet i hiphopmiljøer, og *Original Gangster* er derfor en positiv betegnelse. Det lyriske jeget i «Intro» viser også flere ganger – både direkte og indirekte – til «OG's». Gjennom referanser til populærkultur viser han – dog

uten å nevne dem – til blant annet Tupac, Nas og DMX, som alle regnes som «OG's» blant rapkjennere. Disse referansene kommer jeg tilbake til senere. I andre strofe (verselinje 7) konstaterer det lyriske jeget at han «så opp til G's» (gangsters), og dette antyder dermed at han kan ha sett opp til faren nettopp fordi han hadde tilknytning til gjengkriminalitet.

### 4.2.3 Kaos ute

De neste verselinjene (strofe 1, verselinje 7-9) markerer et skille i strofen. Så langt har det lyriske jeget beskrevet «kaoset» på hjemmebane, men her begynner skildringen av livet utenfor husets fire vegger. Arif rapper «livet på Bogerud, vi lekte i en sølepytt. / Joe Erling Jahr kalte oss neger når han gikk forbi. / De drepte Benjamin! De drepte Benjamin!» Igjen brukes kontraster for å fremheve en utrygg og unormal barndom. Fra verselinje 7 til verselinje 8-9 går motivet fra barnslig, uskyldig lek i en sølepytt til rasisme og drap. Mange barn – og voksne – med innvandrerbakgrunn kan nok kjenne seg igjen i å bli utsatt for rasisme, men det kan være en enda større belastning når man i tillegg kommer hjem til en far som er «høyere enn taket» (verselinje 6) og ikke i stand til å trøste og støtte. Som sitert innledningsvis, opplevdes ingenting som trygt for Arif.

Arif rapper om å bli kalt «neger» av Joe Erling Jahr (verselinje 8). Jahr var medlem i et nynazistisk miljø og er kjent for det uprovoserte, rasistisk motiverte drapet på Benjamin Hermansen (Kristiansen, 2024). Drapet refereres til i verselinje 9-10. Disse verselinjene har ingen direkte kobling til far-sønn-forholdet, men er likevel relevante for å få et perspektiv «through the lens of marginalized urban Black experiences» (jf. Adolph 2018, s. 226). Det lyriske jeget opplever rasisme, og faren har trolig opplevd noe av det samme. I låten «Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben)», rapper Arif fra farens synsvinkel: «Disse jobbene er ikke så tilgjengelig når du har svart hår, / eller svart hud. Politiet på meg hele tiden, gjør det klamt, badstu» (Arif Murakami et al., 2019). Det at de begge opplever å bli diskriminert, kan bidra til å øke Arifs forståelse for valgene faren tok, som for eksempel å ruse seg.

I verselinje 9-10 ligger det mye bak det lyriske jegets bruk av pronomen. *De*, altså de «voksne» nazistene, drepte Benjamin, og *vi* var bare «kids». Det lyriske jeget plasserer seg selv i samme kategori som Benjamin Hermansen. I og med at drapet var uprovosert og rasistisk motivert, kan det tenkes at det lyriske jeget mener at det like gjerne kunne vært ham selv. Den biografiske konteksten styrker en slik tolkning. Arif var omtrent på samme alder som Benjamin Hermansen, og ifølge selvbiografien hans gikk han også på samme barneskole



som Joe Erling Jahr (Vaa, 2023, s. 27). Det er også en tydelig kontrast mellom *voksne* og *kids* i verselinje 10, som viser maktbalansen mellom voksne og barn – en maktbalanse man også finner i forholdet mellom barn og foreldre.

#### 4.2.4 Som far, så sønn

Etter skildringen av oppveksten i og utenfor hjemmet kommer et nytt tematisk skille i strofen. Hittil har det lyriske jeget beskrevet barndommen med en slags barnslig naivitet. Moren bortforklarte farens «søppelsekker fylt med tusenlapper» (verselinje 3) på en måte som bare et barn kan tro på. Måten det lyriske jeget begrunner at han så opp til faren virker også barnslig og uskyldig: «jeg så jo opp til han, han var jo / høyere enn taket» (verselinje 5-6). Jeget «lekte i en sølepytt» (verselinje 7), og påpeker i verselinje 10 at «vi var bare kids». I resten av strofen fremstår jeget eldre og forteller om blant annet slåssing og bruk av narkotika – handlinger man gjerne forbinder med ungdomstid og tidlig voksenliv. Så langt har analysen altså tatt for seg det lyriske jegets opplevelser i barndommen. Fra nå av ser vi et mer modent jeg i teksten, som etter hvert også begynner å få flere likhetstrekk med faren.

I verselinje 11 slår Arif fast at «dette e'kke jovial shit, det e'kke for de lytterne». «Dette» kan både vise til selve låten/albumet og til hendelsene som skildres i låten. Han bryr seg ikke om avspillinger, dette er *ekte* musikk og *ekte* opplevelser. Denne verselinjen styrker også tolkningen av at strofen er skrevet som en tale: Dette er ikke «jovial shit» for lytterne, dette er en direkte henvendelse til faren. Om man tolker det på denne måten, kan verselinje 12 tolkes som at det var han og faren som «slåss og poppa hyppere». Å poppe hyppere er slang for å bruke rohypnol. Det kan også være noen andre det lyriske jeget slåss og bruker narkotika med, men uansett hvem det er, viser verselinjen at jeget har begynt å bruke narkotika i likhet med faren.

I verselinje 13 rapper Arif «fikk på pepper, ble en Makaveli». Det kommer ikke frem i transkripsjonen, men ordet «Makaveli» kan leses som både «Makka-velli», «Machiavelli» og «Makaveli», og alle gir forskjellig mening. For det første er både «pepper» og «makka» slang for amfetamin. En mulig tolkning er dermed at det lyriske jeget har blitt en «Makka-velli». Det vil si at han har begynt å bruke pepper/makka, altså amfetamin. Dette er ikke direkte knyttet til far-sønn-forholdet, men som nevnt i forrige avsnitt begynner det lyriske jeget med narkotika, og gjentar dermed farens handlinger.

Verselinjen spiller også på navnet til den italienske forfatteren Niccolò Machiavelli, som har

fått begrepet *machiavellisme* oppkalt etter seg. Machiavellisme er originalt brukt om politikk, og handler om politikk «som tar sikte på å nå et bestemt mål uten hensyn til gjengse moralske grunnsetninger» (Det Norske Akademis Ordbok, 2024d). Begrepet er også tatt i bruk i psykologi, og ifølge Paulhus og Williams (2002) er machiavellisme en del av «The Dark Triad of personality» – den mørke triaden av personlighetstrekk. Denne tolkningen er heller ikke direkte knyttet til far-sønn-forholdet, men man kan lese det som det lyriske jeget utvikler en tvilsom moral i likhet med faren.

Den tredje tolkningen er at jeget har blitt en «Makaveli» – en slags reinkarnasjon av tidligere nevnte Tupac, som brukte Makaveli som artistnavn på albumet *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* (Makaveli, 1996). Arif har opplevd mange av de samme tingene som Tupac rappet om: fattigdom, å slite med å passe inn, og å vokse opp med en far som ikke er til stede. Arif rapper om de samme tingene, og det er nærliggende å tenke at han identifiserer seg med med Tupac, som også har vært et forbilde for ham: I låten «Himmelen» (Arif Murakami, 2017) rapper Arif om at «veggene er fulle av Tupac-plakater». Verselinje 14 inneholder også referanser til både narkotika og 90-tallsrappere: Det lyriske jeget «røyka weed» og «så på Belly». *Belly* (Williams, 1998) er en film om narkotikavirksomhet med rapperne Nas og DMX i hovedrollene. Både Nas og DMX har også rappet om gjengkriminalitet og bruk av narkotika.

I verselinje 16 rapper Arif «denne her går til Barstad, neger'n din har starta». Han dedikerer låten til en «Barstad», som jeg ikke har klart å finne ut av hvem er. Han konstaterer deretter at han «har starta», det vil si at han nå er i gang for alvor. Det at låten dedikeres til «Barstad» bryter med tolkningen om at låten er skrevet som en tale til faren. Det kan imidlertid hende at det er enten er strofe 2 eller albumet *Highend / Asfalt* som helhet som dedikeres til «Barstad».

Verselinje 16 markerer også slutten på den ærlige, såre førstestrofen, og leder over til strofe 2, som er mer leken. Analysen av strofe 2, som starter fra neste avsnitt, vil ikke være like omfattende som analysen av den første strofen. Jeg vil ikke gå gjennom verselinje for verselinje kronologisk, men heller legge frem noen hovedpoenger om far-sønn-forholdet i strofen som helhet og trekke inn eksempler fra enkeltverselinjer.

#### **4.2.5 Gangsterromantisering og misogyni**

Det første elementet jeg vil påpeke i strofe 2 er romantiseringen av kule, maskuline forbilder som jeg var innom tidligere i analysen. En av grunnene til at det lyriske jeget ser opp til slike

forbilder, som gjerne driver med narkotika og gjengkriminalitet, er at han kjenner igjen flere av farens handlinger og egenskaper i disse forbildene. Han så opp til faren (strofe 1, verselinje 5), og en av tolkningene mine er at dette var nettopp fordi han solgte narkotika og tjente mye penger. I strofe 2 er det nok et eksempel på denne *gangsterromantiseringen*, når Arif rapper at han «så opp til G's, tomme tønner» (verselinje 7). *Tomme tønner* (Bashir & Dalén, 2010) er, i likhet med tidligere nevnte *Belly* (Williams, 1998) en film om narkotikavirksomhet.

Det at det lyriske jeget ser opp til forbilder som er «G's» er altså et gjennomgående tema i låten, som kan forklares med at han ser mye av faren i dem. Det lyriske jeget begynner også med narkotika, noe som igjen kan være et resultat av dette. Sagt med enkle ord: Faren til det lyriske jeget var en «G», det lyriske jeget begynner derfor å se opp til andre «G's», begynner å imitere noen av handlingene og holdningene deres og begynner dermed å ligne på faren.

Det andre sentrale elementet i den andre strofen er det negative kvinnesynet. Dette er noe som ofte går igjen i raplåter, og noe rapkulturen har fått mye kritikk for. Den andre strofen åpnes med et ordspill på kvinnelige kjønnsorganer: «Kom inn på stedet som her var det liv, mor. Eller hva, Gina?» (verselinje 1). Legg merke til homofonene «liv, mor» (livmor) og «hva, Gina» (vagina). Denne verselinjen er ikke nødvendigvis nedsettende i seg selv, men den utgjør en del av strofens sexistiske helhetsinntrykk. Arif rapper videre om «bitches som er ratchet» (verselinje 3) og «billig høner» (verselinje 9). Dette er uttrykk som brukes nedsettende om uanstendige, promiskuøse kvinner. I verselinje 10-13 rapper han:

Gi sex nå, gi sex nå, er på fisk som er nystekt nå. Vi sees når / du vil få, du vil få, hver helg, eneste jeg duger for. Lover deg / gull og grønne skoger, men du vet han neger'n har jugekors. Åh, / spiller! (Verselinje 10-13)

Verselinjene er ikke direkte sitert fra transkripsjonen fordi noen av ordene ikke er meningsbærende i denne sammenhengen og fordi dette formatet gjør verselinjene lettere å lese. Det lyriske jeget vil «gi sex» fordi det er det eneste han «duger for». Han ser altså ikke etter en partner, bare en sexpartner, til tross for at han lover damen – eller damene – «gull og grønne skoger». Han skryter deretter av at han er en «spiller», altså en *player*, en forfører.

De ovennevnte verselinjene viser en objektivisering av kvinner hos det lyriske jeget, som styrker inntrykket av det negative kvinnesynet. Dette har ingen direkte tilknytning til farsønn-forholdet, men slike holdninger *kan* være et resultat av mangelen på en god farsfigur. Adolph (2018) mener, som sitert i teorikapittelet, at «the absence of a father figure makes

youth more susceptible to embrace gang culture, misogynistic and homophobic behavior» (s. 157). Det er selvsagt ikke gitt at Arif faktisk *har* et negativt kvinnesyn og at det i så fall er på grunn av mangelen på en god farsfigur. Dette kvinnesynet er, som nevnt i teorikapittelet, vanlig i rap-sjargongen. Mange rappere bruker dette som et virkemiddel for å «gain status, recognition and high volume sales – when they may not personally believe in what they espouse» (Adams & Fuller, 2006, s. 949).

Samlet sett avdekker teksten en kompleks dynamikk mellom far og sønn. Det lyriske jeget har et ambivalent forhold til den narkomane faren og ser på ham med både beundring og forakt. Jeget ser opp til farens kulhet og maskulinitet, men er samtidig kritisk til farens negative påvirkning på familien. Underveis i teksten viser jeget også forståelse for farens valg, fordi han trolig – i likhet med jeget – har opplevd diskriminering. Senere avsløres det at jeget begynner å adoptere visse egenskaper og handlinger fra faren, og begynner selv med narkotika. Den andre strofen er preget av romantisering av kule, maskuline forbilder og negativt kvinnesyn. Dette kan knyttes til far-sønn-forholdet ved at det kan sees på som et resultat av mangelen på en tradisjonell farsfigur (jf. Adolph, 2018, s. 157), men også som et uttrykk for identifisering med faren. Det er imidlertid ikke gitt at disse holdningene representerer Arifs egne holdninger – det kan også knyttes til den rapkulturelle konteksten. Mange rappere bruker slike virkemidler for å oppnå anerkjennelse og selge bedre (jf. Adams & Fuller, 2006, s. 149). I det neste delkapittelet vil jeg se på hvordan sampillet mellom musikk og tekst bidrar til å løfte far-sønn-tematikken enda tydeligere frem i låten.

### **4.3 Samspill mellom musikk og tekst**

Lydbildet i «Intro» er nøkternt, med få, men effektfulle instrumenter. Det første som møter lytteren – et skurrende, mørkt orgel – gjør at beaten får et dystert og alvorlig preg. Etter hvert i strofen kan man også høre koring i bakgrunnen. Produksjonen er relativt nedstrippet og enkel. Mangelen på trommer i første strofe gjør at det er Arifs metalliske, ekkofylte stemme som både dominerer lydbildet og fungerer som rytme i låten. Teksten fremføres med tydelig diksjon. Dette er noe utypisk for Arif, som i flere låter nærmest snøvler ord over beaten – låten «Villsvin» (Arif Murakami & Magdi, 2015) er et godt eksempel på dette.

I den første strofen av «Intro» er han derimot klokkeklar. Arif har en rolig flow, og teksten fremføres i relativt lavt tempo. Kombinert med den tydelige diksjonen og den enkle produksjonen gjør dette at teksten kommer tydelig frem. Tidvis ropes ordene ut over beaten,

noe som tyder på at Arif ønsker at teksten skal være i fokus, fordi den er viktig for ham. Man kan også merke en desperasjon i stemmen hans, og om man tolker strofen som en tale til faren, kan man se på stemmebruken som et bevisst virkemiddel – et desperat rop fra en sønn til en far som ikke hører etter. Arifs flow er også tidvis i utakt med produksjonen når han rapper om faren, noe som kan tyde på at han er i utakt med seg selv, og ønsker å fremheve avstanden mellom ham selv og faren.

Et annet interessant element i musikken er referansene til kristendommen og kirken. Når verselinje 13 fremføres kan man høre kor i bakgrunnen. Kombinert med beatens orgel og ekkoet i vokalmiksen, kan det høres ut som om Arif fremfører låten i en kirke. Før første strofe (mellom verselinje i og ii) høres det også ut som han smatter på vin, som også kan sees som en hentydning til kirken. Vin deles ut under nattverd og symboliserer Jesu blod som gis til syndenes forlatelse. Disse referansene trekker frem far-sønn-tematikken i seg selv – det finnes vel knapt et mer kjent far-sønn-forhold enn relasjonen mellom Gud og Jesus.

I analysen av teksten diskuterte jeg at første strofe kan leses som en tale til faren, og med bakteppet fra kirkereferansene kan man også lese strofen som et skriftemål. Skriftemål handler om å få tilgivelse for syndene sine, og i lys av far-sønn-forholdet som kommer til uttrykk i teksten, kan det tolkes som at det lyriske jeget ønsker å bekjenne syndene sine. Dette kan tolkes på to måter. Den ene tolkningen er at jeget ønsker å bekjenne syndene sine – som sin egen narkotikabruk – til faren, fordi han har opplevd mye av det samme, og dermed kan forstå sønnens valg og handlinger. Den andre tolkningen er at jeget vil bekjenne farens synder på vegne av ham, muligens fordi han ikke er i stand til å gjøre det selv. Dette bringer frem et nytt lag til far-sønn-relasjonen, nemlig at jeget ønsker at faren skal forsone seg med sine egne handlinger.

I mellomspillet og den andre strofen er det også noen interessante perspektiver om far-sønn-forholdet i musikken. Etter at Arif markerer slutten av første strofe med «neger'n din har starta» (verselinje 16), gjør trommene sitt inntog i låten. Om førstestrofen leses som en tale til faren, kan denne overgangen tyde på at han måtte få unnagjort tilbakeblikket til barndommen i første strofe, før han «starter» for alvor i andre strofe. Den synkoperte trommerytmen blir i så fall et slags symbol på at Arif nå har «starta», at albumet nå er i gang. I mellomspillet høres Arif umiddelbart mer løssluppen ut, når han «uh»-er i takt med basstrommen. Den andre strofen åpnes med det nevnte kjønnsorgan-ordspillet (verselinje 1) og setter standarden for en mindre mørk og alvorlig tematikk. Flowen er også annerledes: Arif roper ikke lenger, han

høres komfortabel og tilbakeleent ut. Dette styrker tolkningen av at han måtte få ut det han hadde på hjertet i den første strofen, slik at han kunne «starte» med trygghet og selvtillit i den andre.

For å oppsummere bidrar musikken til å ytterligere fremheve far-sønn-tematikken i teksten. Den nedstrippede produksjonen i den første strofen, kombinert med Arifs flow og stemmebruk, tydeliggjør jegets følelse av desperasjon og avstand til faren. Bruken av orgel og kor i produksjonen gir assosiasjoner til kristendommen og kirken, og gjør at man kan se på teksten som et skriftemål – enten på vegne av jeget selv, eller på vegne av faren. I den andre strofen endrer både produksjonen og flowen seg, og skaper en mer løssluppen atmosfære. Dette markante skillet tyder på at jeget har fått en form for indre forsoning etter å ha fått ut det han hadde på hjertet i den første strofen. I det videre vil jeg utforske hvordan musikkvideoen forsterker noen av nyansene i far-sønn-forholdet, samtidig som den også bringer frem nye nyanser.

#### 4.4 Musikkvideo

Musikkvideoen til «Intro» gir – i likhet med teksten og lydbildet til låten – et dystert og alvorlig inntrykk. Langsomme kamerabevegelser og kalde, mørke fargetoner bidrar til en melankolsk, nærmest dyster stemning. Videoen klipper mellom mange ulike motiver, blant annet Arif som sitter alene i et mørkt rom, Arif som vandrer over en snødekt kirkegård, forskjellige bilder fra et fotoalbum og klipp av noen av Arifs familiemedlemmer.

Bildeutsnittet veksler stort sett mellom nært og ultranært, og Arifs ansikt er mye i fokus. Dette, kombinert med at Arif bruker *faktiske* familiemedlemmer – i motsetning til innleide skuespillere – gjør at videoen blir personlig, noe som forsterker den ærlige og personlige teksten fra låten.

Førsteintrykket fra musikkvideoen er imidlertid verken dystert eller alvorlig. Videoen er nemlig todelt – det første segmentet består av et omtrent halvt minutt langt klipp av en smilende Arif med en gitar i et musikkstudio. Han synger og danser til Michael McDonalds «I Keep Forgettin'» (1982) – rapentusiaster kjenner den kanskje best som en sample fra klassikeren «Regulate» (Warren G & Nate Dogg, 1994) – og ser ut til å være på et bra sted i livet. Dette kan tolkes som at Arif ønsker å vise at han har det bra til tross for de tunge tingene han har opplevd. Det kan imidlertid også tolkes som at han *later som* om han har det bra og skjuler de *egentlige* følelsene sine bak et smil.

Etter en kort sekvens med white noise (0:34) kutter videoen til det andre segmentet. I dette segmentet spilles første strofen av «Intro» i bakgrunnen. Åpningsmotivet er Arif i et mørkt rom, med hetten på over et skyggelagt ansikt som ser ned i bakken (0:37). Når «dop flow, dop flow. E'kke rart faren min var en narkoman og en dopdealer, yo» (strofe 1, verselinje 1-2) spilles i bakgrunnen, er et av motivene et nærbilde av Arif som ser direkte inn i kamera med melankoli i blikket (0:56). Videoen klipper deretter til et nærbilde av moren Aisha, som også ser også inn i kamera, men med et strengt – eller sint – blikk (0:59). Det at begge to ser direkte inn i kamera gir et inntrykk av en direkte henvendelse, muligens til faren. At disse motivene vises til denne delen av teksten, forsterker inntrykket av at de ønsker å vise faren hva de føler om sviket hans: Arif er lei seg og moren er sint.

To av Arifs fettere, Yunus og Malik, vises også i musikkvideoen (01:26). Det at flere familiemedlemmer er representert viser at Arif – til tross for at farens mangler – tilsynelatende har et positivt syn på familien. Dette er i tråd med funnene til Oware (2011) som vises til i teorikapittelet. Mange rappere har «positive views of the idea of the family» (s. 341), til tross for at de har «malevolent feelings toward their fathers» (s. 339). Hvem de andre personene i videoen er vet jeg ikke, men det er rimelig å anta at de også er familie eller andre med tett tilknytning til Arif. Faren er også representert i musikkvideoen, men kun på bilder fra et fotoalbum (1:13; 1:20). Dette kan tolkes som en distanse i relasjonen mellom far og sønn, og at faren ikke lenger er en del av livet til Arif, i motsetning til resten av familien.

Noen av klippene fra videoen er, som tidligere nevnt, spilt inn på en kirkegård. Dette er en ny referanse til kirke og kristendom, som styrker mine tidligere tolkninger av at første strofen til «Intro» kan leses som et skriftemål. Kirkegården kan også være et symbol på at Arif minnes sin far som – selv om han fortsatt lever – ikke lenger er en del av livet hans.

Musikkvideoen til «Intro» fremhever flere av de samme aspektene ved far-sønn-forholdet som kommer til uttrykk gjennom teksten og musikken. Videoen forsterker inntrykket av at låten er en direkte henvendelse til faren, samtidig som den fremhever distansen i relasjonen mellom far og sønn. Den tar også for seg kirketematikken gjennom bruk av klipp fra en kirkegård. Bruken av familiemedlemmer i videoen gir også nye perspektiver til far-sønn-forholdet, ved å vise at Arif tilsynelatende har et positivt syn på familien (jf. Oware, 2011, s. 341), som en kontrast til det problematiske forholdet han har til faren.

For å konkludere, fremstiller Arif et komplekst og ambivalent forhold mellom far og sønn,

gjennom både tekst, musikk og video. Det lyriske jeget ser opp til faren og fordømmer ham på samme tid. Denne dualiteten handler ikke bare om jegets forhold til faren, men også til farens livsvalg og verdier. Sånn sett kan 'far' også leses som et symbol for jegets *opphev* i videre betydning. Hater han sitt opphav? Beundrer han det? Tar han avstand eller identifiserer han seg med det? I tolkningene mine har jeg kommet frem til at svaret er begge deler. Selv om jeget tar avstand fra farens handlinger og holdninger, utvikler han seg etter hvert til å ligne mer og mer på faren. Romantiseringen av maskuline forbilder og det negative kvinnesynet som kommer til uttrykk i låtens andre strofe, kan også knyttes til jegets mangel på en tradisjonell farsfigur. De ulike nyansene som kommer frem i låtens tekst, forsterkes gjennom ulike virkemidler i musikken og musikkvideoen. I musikkvideoen antydes det også at Arif, til tross for det ambivalente forholdet til faren, har et godt forhold til resten av familien. I neste kapittel vil jeg analysere låten «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast». I denne låten fremstilles flere av de samme aspektene ved far-sønn-forholdet som i «Intro», men det kommer også frem nye nyanser.



## 5. Far-sønn-forholdet i «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast»: en tematisk lesning

### 5.1 Presentasjon av låten

«Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» er den siste låten på Arifs tredje studioalbum *Arif i Waanderland*. Låten er også den siste delen av den tredelte historien om Nassor, som jeg vil presentere kort i delkapittelet under. Den er, ifølge tall fra Spotify, den minst streamede låten på *Arif i Waanderland* – med unntak av to *skits*, altså korte, ikke-musikalske innslag. I likhet med «Intro» er heller ikke denne låten «jovial shit for lytterne», men en låt med selvbiografiske trekk som kan tolkes som en direkte henvendelse fra Arif til faren. Ifølge selvbiografien til Arif brukte han albumet *Arif i Waanderland* til å samle tankene sine rundt oppveksten sin (Vaa, 2023, s. 194). Før jeg kommer med egne tolkninger av låten, vil jeg som nevnt gi en kort presentasjon av de to første delene av «Historien om Nassor» for å gi perspektiver som vil brukes i analysen min.

#### 5.1.1 Låtrilogien «Historien om Nassor»

«Historien om Nassor» er en historie som strekker seg over tre låter. Rent kommersielt havner de tre låtene i skyggen av landeplagen «Hvem Er Hun» (Arif Murakami, 2019b) fra samme album. «Historien om Nassor» trekkes likevel frem av flere musikk anmeldere som et høydepunkt på albumet, som mener at låtrilogien er «et verk i seg selv» (Vinger, 2019), en «sterk finale» (Ebbesen, 2019) og «noe av det fineste jeg har hørt av norsk på norsk i år» (Woltmann, 2019). Selv har Arif sagt til NRK P3 at låtrilogien «kunne vært et helt prosjekt i seg selv. Men jeg tenkte at jeg måtte fortelle den historien så enkelt og forståelig som overhodet mulig, uten å røpe for mye» (Rones, 2023). I selvbiografien sin forteller han at foreldrene ga ham tillatelse til å fortelle sin versjon av deres historie (Vaa, 2023, s. 194). Arif forteller altså foreldrenes historie på *Arif i Waanderland*, og «Historien om Nassor» handler om faren. De to første låtene i historien er skrevet fra farens synsvinkel, mens den siste er skrevet fra Arifs synsvinkel. Transkripsjoner av låtene er tilgjengelig som vedlegg til oppgaven.

Den første låten, «Historien om Nassor Del 1 – Bort», handler at faren ønsker seg bort fra Zanzibar for å starte et nytt liv. I den første strofen reiser han med båt til Hellas, der han møter en jente fra Norge som sier at han må besøke henne i Oslo. Den andre strofen handler om at

han kommer seg til Norge, men at livet ikke ble slik han så for seg. Han blir fengslet, må sove utendørs og opplever rasisme. I slutten av strofen drar han til København, der han møter Arifs mor, Aisha.

I «Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben)» fortsetter skildringen av farens opphold i Norge. Han er i ferd med å miste seg selv, symbolisert gjennom at dreadlocksene hans er borte. I den første strofen rapper Arif om farens opplevelser knyttet til rasisme, hjemlengsel og trøbbel med politiet. Det kommer også frem at faren ønsker å hjelpe sin mor som har kreft. Den andre strofen handler om at faren er i ferd med å bli narkoman, samtidig som han får en sønn, altså Arif. Faren håper at Arif en dag «forstår hvem faren hans var» (strofe 2, verselinje 4) og beklager at han ikke har vært nok til stede. Han erkjenner også at han og moren hadde utfordringer, men at de gjorde så godt de kunne. På slutten av strofen gir han råd til sønnen om at når han en dag finner den rette, må han behandle henne «som en dronning» (strofe 2, verselinje 9-10) og at han må beskytte vennene sine.

### 5.1.2 Transkripsjon og struktur

I analysen vil teksten være det primære fokuset. Transkripsjonen min følger under dette avsnittet og er i samsvar med retningslinjene som jeg presenterte i metodekapittelet. De ulike skriftformateringene i transkripsjonen brukes for å vise hvem sin stemme man hører. I mellomspillet er for eksempel Arif sin stemme umarkert, Nassor sin stemme er fremhevet med fet skrift og Lars Vaular sin stemme er kursivert. Dette vises i alle låtens seksjoner. Det korte hooket kan også sees på som slutten av første strofe eller begynnelsen av mellomspillet. Hooket er derfor markert med skarpe klammer i transkripsjonen.

#### **Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast**

Forspill (Nassor)

- i. Hvordan går det med deg?

Strofe 1 (Arif og *Chirag*)

1. Yeah, siden du dro så det vært kaos. Politiet har vært her, men ingen her sa no'. Ingen her
2. vet no'. Det du lærte meg da du ga meg Flamengo-drakten til Romario. Mens jeg spilte
3. Super Mario, mørkt scenario. Jeg har blitt helt schizo, Donnie Darko. Du tok en perma-
4. nent løsning til et midlertidig problem, du vet bedre, du er vel bedre enn det?

Herre-

5. gud, mamma gråter for sin baby som er facka. Alt vi fikk var en tier og inshallah.  
Alt
6. ordner seg, sikkert ikke, vet aldri. Vi prøver alltid, mamma retter på problemer som Re-
7. nati. Yeah, de ser på meg som dealer, narkis, farlig, fattig svarting.
8. Hatfull, skitten, manisk, uansvarlig, treig, vimsete, feig, trist og så sleip. Selv om
9. vindene veit hvordan vi sleit for å komme oss til Waanderland. Slitte sko og rubber bands, oppbrukte
10. tracksuits i alle farger, boblejakker. *Se åssen de gjorde Jesse, se åssen de gjorde Cast.*
11. Boblejakker i sommer som vi var Killa Cam. Black Eyed Peas, spiste erter og apples som vi var will.i.am.
12. Du sa livet var en dans på roser, og disse rosene har torner.

[Hook] (Arif)

1. Men hvis det er noen som forstår det, vedder på de fucker meg opp. Kunne trengt
2. råd fra deg. Se hva de gjorde Cast og Jesse Jones, nei, nei, nei.
3. Du skulle beskytte, holde oss trygge.
4. E'kke redd for en kiste, men jeg er redd for å miste.

Mellomspill (Arif, Nassor og Lars Vaular)

1. **Jeg har vært gjennom mange, mange ting, vet du.**
2. **Men alltid hvis jeg...**
3. **Fortsatt jeg er i live.**
4. *I disse dager går det bra, men eg gjemmer penger vekk for en verre dag.* (Selv om jeg er
5. dritt,) *I disse dager går det bra, men eg gjemmer penger vekk for en verre dag.* (så er jeg no'. Selv om jeg er
6. dritt,) *I disse dager går det bra, men eg gjemmer penger vekk for en verre dag.* (så er jeg no'. Selv om jeg er
7. dritt,) *I disse dager går det bra, men eg gjemmer penger vekk for en verre dag.* (så er jeg no'. (Selv om jeg er
8. dritt, så er jeg no'.) Selv om jeg...
9. Selv om jeg...
10. Selv om jeg...
11. Yeah.

Strofe 2 (Arif og Chirag)

1. Når jeg var åtte gikk jeg inn i pakt med Babou, Zane og Aole. Vi skulle aldri bli som våre fedre. Bli
2. som dere, vi vil bedre, vi vil mere, vi ble eldre, vi er menn nå. Yeah,
3. jeg beklager, kom tilbake. Ventet på deg flere netter, flere dager. Når du
4. kom tilbake var du høyere enn rakett, når du var du edru banket du oss, pakket
5. sakene og stakk tilbake. Men når du dro så var du alltid savnet. Ingen jule-

6. kort, ingen bursdaghilsen. Foreldrene som lo gjorde meg så bitter.
7. Jeg ble sendt til BUP, meg og mamma flyttet rundt. Kneippbrød til middag, kneippbrød til lunsj.
8. Flyttet til Manchester, jeg så folk ble skutt. Kakerlakker i mitt rom, rottene var på do.
9. Erstattet deg med gutta fra nabolaget som gjorde det samme. Pakket opp grammer, skyter og banner. Skryter av
10. damer de aldri hadde, de gutta kommer fra det samme. *Se åssen de gjorde Jesse, se åssen de gjorde Cast.*
11. Mistet mange av de på veien, flere ble det. Noen sitter inne i djevelens vrede, bak murer.
12. Rusavhengig, under jorda, ut av landet, opp i himlen. Yeah, vært på
13. flere begravelser enn et bryllup. Starten av et liv, et annet avsluttes. Disse
14. gatene ha'kke kjærlighet. Styrerommene ha'kke love eller ærlighet, yeah.
15. Det var vanskelig å finne sin plass der jeg passet inn, var så sint på verden, shit, stakkars mamma'n min.
16. Prøvde å bli en mann, uten deg har vært hardt. Ser i et speil, jeg ser refleksjonen av deg. Yeah,
17. lærte av dine feil, mine feil er på meg. Tilgir, tilgir.

Outro (Arif og Nassor)

- i. *Norske barna, dem skal skrive bok om meg*
- ii. Tilgitt.

Låten har en ukonvensjonell struktur: forspill – strofe – hook – mellomspill – strofe – outro. Både flowen og tematikken er relativt lik i de henholdsvis 12 og 17 verselinjer lange strofene. Mellomspillet skiller seg tydelig fra strofene, der Arif synger over en Lars Vaular-sample. Far-sønn-tematikken kommer tydelig frem i hele teksten, og jeg legger derfor like stor vekt på alle de ulike partiene i låten.

I likhet med låten «Intro», fremstilles det også i denne låten et komplekst og ambivalent far-sønn-forhold. Flere av de samme nyansene kommer frem, som at jeget både tar avstand fra og søker nærhet til faren, samt at han reflekterer over at han selv begynner å ligne på faren. I «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» kommer det imidlertid også frem noen nye nyanser. Låten starter med at jeget forteller at faren har forlatt familien, og i løpet av teksten skildrer jeget kaoset som oppstår i kjølvannet av dette. Både sinne, sorg, savn og takknemlighet uttrykkes – og til slutt tilgivelse.

## 5.2 Teksten

### 5.2.1 En todelt tittel: betydningen av navnet «Nassor» og en pekefinger til pressen

Låtens tittel er todelt. Det første leddet i tittelen vitner om at dette er den tredje delen av Historien om Nassor. Navnet *Nassor* er både fornavnet til faren og mellomnavnet til Arif, og den tredelte historien handler om dem begge. Selve navnet «Nassor» er også interessant. Det stammer fra «Nāṣir», som på arabisk betyr «hjelper» eller «støttespiller» (Hanks et al., 2006, s. 291). Historien om Nassor handler blant annet om at faren til Arif *ikke* har vært en god hjelper og støttespiller i oppveksten hans, så selve navnet kan sees på som et paradoks. Det er tankevekkende i seg selv at Arif bruker farens navn som mellomnavn. Det tyder på at han ser på relasjonen som betydningsfull, til tross for at han har hatt et komplisert forhold til faren.

Det andre leddet i tittelen består av navnene Jessie og Cast. Dette er en referanse til de norske rapperne Jonas «Jesse Jones» Tekeste og Geir «Cast» Kristiansen, som begge har skapt medieoppslag etter å ha vært på kant med loven (VG, 2004; Wergeland, 2011). I låten gjentas «se åssen de gjorde Jesse, se åssen de gjorde Cast» i verselinje 10 i begge strofene. Denne verselinjen er samlet fra låten «Er dette alt» av Cezinando og Chirag, hvor Chirag rapper «fuck pressen, de er mad fucking wack. Se åssen de gjorde Jesse, se åssen de gjorde Cast» (Cezinando & Chirag, 2017). Han kritiserer altså pressen for håndteringen av sakene og mener at media ga unødvendig negativ eksponering til de to rapperne. Begge har, i likhet med Chirag og Arif, minoritetsbakgrunn. Det kan derfor tolkes som at både Chirag og Arif mener at media hadde håndtert sakene på en annen måte om de ikke hadde vært rappere med minoritetsbakgrunn. Arif viderefører altså denne kritikken i «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» og nevner også Cast og Jesse Jones i hooket: «se hva de gjorde Cast og Jesse Jones, nei, nei nei» (verselinje 2). Dette har ingen direkte tilknytning til far-sønn-forholdet, men vil knyttes opp mot det senere i analysen (delkapittel 5.2.5).

### 5.2.2 Utradisjonelle familieverdier

Allerede før Arif begynner den første strofen, høres en uklar, skjærende stemme over beaten. Stemmen, som høres ut som den kommer fra et opptak fra en telefonsamtale eller -svarer, spør på gebrokkent norsk «Hvordan går det med deg?» (verselinje 1). Stemmen tilhører trolig Arifs far, Nassor. Spørsmålet som stilles tyder på et godt og nært forhold mellom far og sønn, samtidig som kommunikasjonsformen – altså at spørsmålet stilles over telefon – tyder på at

det er en distanse i relasjonen mellom dem.

I første strofe svarer det lyriske jeget på spørsmålet fra introen. Det går ikke særlig bra: «Siden du dro så har det vært kaos» (verselinje 1). Faren har altså dratt og etterlatt seg et kaos. Dette forsterker inntrykket av distansen i relasjonen, og avslører samtidig at det er faren som har skapt denne distansen ved å dra. Kaoset kulminerer i at politiet kommer på besøk, men jeget vil ikke tyste på faren. Han har nemlig lært av faren at man ikke skal tyste: «Politiet har vært her, men ingen her sa no'. Ingen her / vet no'. Det du lærte meg når du ga meg Flamengodrakten til Romario» (verselinje 1-2). Det lyriske jeget har altså fått en fotballdrakt av faren, sammen med en beskjed om at han ikke skal snakke med politiet. Det at det lyriske jeget velger å ikke snakke med politiet, avslører at han – til tross for at faren dro og etterlot et kaos – velger å være lojal mot faren. Dette tyder på at jeget ønsker nærhet til faren, til tross for sviket.

Lærdommen fra faren gir også assosiasjoner til vanlige verdier fra mafiafilmens verden: «Don't ever take sides with anyone against the family [...]» (Coppola, 1972, 2:19:46) og «never rat on your friends and always keep your mouth shut» (Scorsese, 1990, 0:14:10). Det lyriske jeget lærer altså mafialignende verdier fra faren, som kan ha bidratt til at jeget selv blir en del av et kriminelt miljø senere i låten. Tolkningen av disse verdiene som mafiarelaterte styrkes av at mafiatematikk er vanlig i både den rapkulturelle konteksten og Arifs forfatterskap. På låten «Waanderland» rapper han om mafiafilmen *Gudfaren*: «Vi vil ha livet til Michael Corleone, ikke på bekostning av familien, la familia sterkere enn det, yeah» (Arif Murakami et al., 2019, 01:02-01:09).

Bruken av pronomen i disse verselinjene er også interessant – jeget bruker *du* i stedet for *han* og henvender seg dermed direkte til faren. Dette gjøres konsekvent gjennom hele låten. Den kan dermed leses som at den er skrevet direkte til faren, i likhet med den første strofen til «Intro». Pronomenbruken kan også tolkes som at jeget ønsker å ha en nærere relasjon til faren enn han har.

Videre rapper Arif at han «spilte / Super Mario, mørkt scenario. Jeg har blitt helt schizo, Donnie Darko» (verselinje 2-3). Det mørke scenarioet er trolig det som skildres i de forrige verselinjene (1-2), altså kaoset som faren etterlot seg og mafiaverdiene han lærte bort. Det er også en tydelig kontrast mellom det fargerike og lystbetonte spillserien *Super Mario* (Miyamoto, 1985-) og den mørke thrilleren *Donnie Darko* (Kelly, 2001). Sistnevnte handler

om en gutt som lider av schizofreni. Det lyriske jeget bruker altså en metafor for å vise at han – selv om han ikke nødvendigvis lider av schizofreni – flakker frem og tilbake mellom ulike tanker. Det er trolig faren som er kilden til jegets usikkerhet, noe jeg kommer tilbake til i slutten av neste avsnitt.

Det lyriske jeget mener at faren «tok en permanent løsning til et midlertidig problem» (verselinje 3-4). Hva som er det midlertidige problemet røpes ikke i disse verselinjene, men om man antar at låten er selvbiografisk, er det trolig farens narkotikaproblem og påvirkningen dette hadde på familien som vises til. Legger man dette til grunn mener jeget at farens permanente løsning, altså at han dro, var en unødvendig permanent løsning på dette problemet. Jeget foreslår ikke alternative løsninger i teksten, men ut fra konteksten kan man anta at jeget heller hadde ønsket at faren søkte hjelp enn at han dro. Denne tolkningen styrkes av den neste delen av verselinjen, som lyder: «du vet bedre» (verselinje 4). Jeget mener at faren burde visst bedre enn å rømme fra problemene sine. Verselinjen avsluttes med det retoriske spørsmålet «du er vel bedre enn det?» (verselinje 4). Her ligger det til grunn at jeget *håpte* at faren var «bedre enn det», samtidig som at han *visste* at faren *ikke* var «bedre enn det». Jeget ser altså farens egoisme, men han flakker mellom to tanker: På den ene siden kritiserer han faren for sviket, og på den andre siden prøver han å være lojal fordi han tror at faren til slutt vil gjøre det rette – derav «schizo».

### 5.2.3 Alt ordner seg, sikkert ikke

Videre skildrer det lyriske jeget en av konsekvensene av at faren dro: «Herre- / gud, mamma gråter for sin baby som er facka. Alt vi fikk var en tier og inshallah» (verselinje 4-5). Moren gråter for «sin baby», det vil si jeget, som har blitt «facka», altså «fucked up», han har blitt ødelagt etter at faren dro. Det eneste faren etterlot dem med var «en tier og inshallah» (verselinje 5). Inshallah betyr «hvis Gud vil» eller «hvis Gud tillater» (Eggen, 2023), men i dagligtale brukes det også om noe som er overlatt til tilfeldighetene. Faren forlot dem altså med «en tier» og etterlot dem til tilfeldighetene. Dette kan tolkes på flere måter. «En tier» kan bety en tikroning, som et symbol på at faren etterlot dem med lite penger eller andre materielle verdier. «En tier» er også slang for ti gram narkotika, som kan være et symbol på at faren etterlot narkotika i huset før han dro, noe som kan være en forklaring på at politiet var på besøk hos jeget og moren. Begge tolkningene viser at faren forlot familien uten noe som kunne hjulpet dem. Om man tolker låten som at den er skrevet direkte til faren, fremstår utsagnet som en anklage, kanskje også en appell til farens samvittighet. Det at jeget overhodet

henvender seg til faren viser han fortsatt bryr seg om ham, og kanskje fortsatt har et håp om at faren til slutt vil gjøre det rette.

De neste verselinjene vitner om en iboende usikkerhet hos det lyriske jeget: «alt / ordner seg, sikkert ikke, vet aldri» (verselinje 5-6). Det kommer ikke frem i transkripsjonen, men man kan høre en liten pause mellom «alt ordner seg», «sikkert ikke» og «vet aldri» i låten. Verselinjene kan leses som et tankereferat – jeget tenker først at «alt ordner seg», men kommer fort på at det sikkert ikke gjør det likevel, og man vet jo aldri. Dette peker igjen mot den «schizo»-aktige tilstanden til jeget, som er tydelig preget av at faren dro.

«Vi», altså det lyriske jeget og moren, prøver likevel å få ting til å ordne seg, og moren «retter på problemer som Renati» (verselinje 6-7). Moren sitter igjen med alt ansvaret for jeget etter at faren dro og må derfor rette opp i problemene hans, som at han «har blitt helt schizo» (verselinje 3) og «facka» (verselinje 5). Sammenligningen med hårvoksen Renati kan tyde på at moren bare retter opp i problemene midlertidig, på samme måte som hårvoks bare retter hår midlertidig. Moren retter altså opp i problemene uten å løse dem – det blir i alle fall bare midlertidige løsninger.

I verselinje 7 og 8 beskriver det lyriske jeget hvordan «de», altså omgivelsene, ser på ham som «dealer, narkis, farlig, fattig svarting» (verselinje 7). Jeget blir altså, ifølge ham selv, sett på som det samme som faren sin, som var både «dealer» og «narkis». Han er trolig redd for å bli fanget av disse fordømmene, fordi han ikke ønsker å bli som faren. Jeget blir også sett på som «hatfull, skitten, manisk, uansvarlig, treig, vimsete, feig, trist og så sleip» (verselinje 8). I de to siste verselinjene bruker det lyriske jeget altså hele elleve negative adjektiver om seg selv og mener at han blir oppfattet slik av omverdenen. Det er ikke nødvendigvis slik at alle mener at jeget har disse egenskapene, men det at han føler dette viser igjen en usikkerhet og tegn på lav selvtillit.

Ordet «de» fra verselinje 7 kan også vise til media. Som nevnt i delkapittelet om tittelen, kan låtens mange referanser til Jesse Jones og Cast tolkes som kritikk av media for å være ute etter rappere med innvandrerbakgrunn. Legger man denne tolkningen av ordet «de» til grunn, mener det lyriske jeget altså at det er media som mener han er «dealer, narkis, farlig, fattig svarting» (verselinje 7). Arif har tidligere fått kritikk i media for objektivisering av kvinner og svarte på denne kritikken i et NRK-intervju. Han mente at han ble forskjellsbehandlet av media fordi det er «fort gjort å skyldte på rappere» og at hvis musikkvideoene hans var like



drøye som Staysman og Lazz sine, så hadde det blitt «kaos i det landet her. Folk ville sagt: ‘Han negeren der...’» (Nymo & Eriksen, 2015). Denne konteksten styrker tolkningen av verselinjen som kritikk av media. Dette kan også knyttes til far-sønn-forholdet, noe jeg kommer tilbake til i senere (delkapittel 5.2.6).

#### 5.2.4 Far og sønns reise til Waanderland

I de neste verselinjene rapper Arif om å komme seg til *Waanderland*: «Selv om / vindene veit hvordan vi sleit for å komme oss til Waanderland. Slitte sko og rubber bands, oppbrukte / tracksuits i alle farger, boblejakk» (verselinje 8-10). Arif bruker besjeling for å vise at ikke mange vet hvor mye han har slitt, bare «vindene» vet det. Reisen til «Waanderland», som er en del av albumets tittel *Arif i Waanderland*, kan tolkes på flere måter. Én tolkning er at reisen til «Waanderland» symboliserer det lyriske jegets klassereise. Han har jobbet seg fra «slitte sko», «rubber bands» og «oppbrukte tracksuits» og har endelig nådd toppen, altså Waanderland.

En annen tolkning er at reisen til «Waanderland» kan sees som en symbolsk parallell til farens reise til Norge, som skildres i de to første delene av «Historien om Nassor». Denne tolkningen forsterkes av at Arif rapper «vi sleit» i motsetning til «jeg sleit». Reisen til «Waanderland» blir dermed ikke bare en personlig reise for det lyriske jeget, men også en representasjon av farens reise som en del av jegets historie. I denne tolkningen finnes det en ny nyanse som fremhever kompleksiteten i far-sønn-forholdet: Man kan spore en grad av takknemlighet hos det lyriske jeget. Faren har forlatt jeget og etterlatt seg et kaos, men det er tross alt delvis takket være faren at jeget nå er i «Waanderland», på grunn av farens reise fra Zanzibar til Norge (se vedlagt transkripsjon av «Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben), strofe 2, verselinje 2-4).

Albumcoveret til *Arif i Waanderland* bidrar til å styrke disse tolkningene. På coveret står Arif med en vandrestav i et fjellandskap. Dette kan betraktes som ankomsten til «Waanderland», der vandrestaven representerer reisen. Landskapet på coveret kan også minne om maleriet *Langt langt borte saa han noget lyse og glitre* av Theodor Kittelsen (1900). Maleriet handler om håp og drømmer om et forjettet land, der Askeladden ser Soria Moria i det fjerne. Albumcoveret kan dermed også tolkes i lys av farens reise og historie, der «Waanderland» i denne tolkningen symboliserer Norge. Det finnes selvsagt også en tydelig allusjon til boken *Alice's Adventures in Wonderland* (Carroll, 1865) i de nevnte verselinjene. I boken/filmen

føler Alice seg fremmed i et ukjent land, på samme måte som både Arif og faren har følt seg fremmed i Norge.

Videre rapper Arif: «Du sa livet var en dans på roser, og disse rosene har torner» (verselinje 12). Her gjør Arif er interessant vri. Uttrykket «dans på roser», som betyr en sorgløs tilværelse, brukes vanligvis i nektende form: «ingen dans på roser». Men i stedet for å motsi faren og hevde at livet ikke er en dans på roser, føyer han til: «og disse rosene har torner», som også viser til et annet uttrykk, nemlig «ingen roser uten torner». Dette språklige grepet bidrar til inntrykket av jegets flertydige forhold til faren.

### 5.2.5 Redd for å miste

I hooket reflekterer jeget over følelsen av at faren ikke var til stede når han trengte ham. De to første verselinjene i hooket lyder: «Men hvis det er noen som forstår det, vedder på de fucker meg opp. Kunne trengt / råd fra deg. Se hva de gjorde Cast og Jesse Jones, nei, nei, nei». Som diskutert tidligere kan referansen til Jesse Jones og Cast tolkes som en pekefinger mot media for å være ute etter rappere med innvandrerbakgrunn, blant annet Arif selv som har blitt kritisert for objektivisering av kvinner i tekstene sine. Er det noen som forstår «det», altså hvordan det føles å bli utsatt for kritikk på grunn av bakgrunnen sin, er det nettopp faren. Jeget skulle derfor ønske at faren var til stede for å gi råd om hvordan han kunne håndtere denne kritikken. Videre rapper Arif at «du skulle beskytte, holde oss trygge. / E'kke redd for en kiste, men jeg er redd for å miste» (verselinje 3-4). Faren skulle forsørge familien og holde dem trygge, men han dro. Denne mangelen på stabilitet har gjort at det lyriske jeget bærer med seg en frykt for å miste andre han er knyttet til.

Mellomspillet starter med Nassors – altså farens – stemme fra telefonsvareren, som forteller at han har vært gjennom «mange ting» men at han fortsatt «er i live» (verselinje 1-3). Det at faren har vært gjennom mange ting er en hentydning til de to første delene av «Historien om Nassor» der Arif rapper fra farens perspektiv om hva han har vært gjennom. Det at han forteller at han fortsatt er i live kan knyttes til diskusjonen jeg har hatt gjennom analysen om far-sønn-relasjonens nærhet. Det er en påminnelse om at faren fortsatt er til stede i sønnens liv på et vis, til tross for den fysiske og/eller emosjonelle avstanden mellom dem.

Resten av mellomspillet består som nevnt av at Arif synger over en Lars Vaular-sample, som lyder «i disse dager går det bra, men eg gjemmer penger vekk for en verre dag» (verselinje 4-7). Sitatet er originalt fra Lars Vaular-låten «I disse dager» (2011). Bruken av samplet antyder

at jeget er i en stabil situasjon for øyeblikket, men er bevisst på at livet ikke alltid er en dans på roser (jf. strofe 1, verselinje 12) og at man aldri vet om ting ordner seg (jf. strofe 1, verselinje 5-6). Over dette samplet synger Arif «selv om jeg er dritt, så er jeg no'» (verselinje 4-8). Dette kan tolkes på to måter. For det første, kan det tolkes som at Arif veksler tilbake til farens synsvinkel, slik som i de to første delene av «Historien om Nassor». I dette tilfellet kan «selv om jeg er dritt, så er jeg no'» være en parafrase av farens utsagn i telefonen: Selv om faren er «dritt», så er han *noe*, han har en verdi for sønnen. For det andre, kan det tolkes som at jeget utsagnet kommer fra jegets perspektiv, og kan dermed leses som en løsrivelse fra faren: Til tross for at jeget føler seg «dritt», så er han i alle fall til stede for de han er glad i, i motsetning til faren. Jeget viser at han ikke ønsker å være som faren, noe man også ser tegn til i strofe 2 som vil analyseres i det videre.

### 5.2.6 Kneippbrød, kakerlakker og rotter

Den andre strofen åpner med et tilbakeblikk på det lyriske jegets barndom: «Når jeg var åtte gikk jeg inn i pakt med Babou, Zane og Aole. Vi skulle aldri bli som våre fedre. Bli / som dere, vi vil bedre, vi vil mere, vi ble eldre, vi er menn nå» (verselinje 1-2). Jeget inngikk en pakt med tre andre – trolig jevnaldrende venner med kompliserte relasjoner til fedrene sine – om at de ikke skulle bli som fedrene sine. Han visste altså allerede i åtteårsalderen at han ikke ønsket å bli som faren, men som diskutert i analysen av «Intro» (delkapittel 4.2.4), begynner han likevel etter hvert å ligne på faren. I de neste verselinjene ser man igjen et eksempel på den «schizo»-aktige vaklingen til jeget:

Yeah, / jeg beklager, kom tilbake. Ventet på deg flere netter, flere dager. Når du / kom tilbake var du høyere enn rakett, når du var du edru banket du oss, pakket / sakene og stakk tilbake. Men når du dro så var du alltid savnet. (Verselinje 2-5)

Jeget retter altså en anklage mot faren og forteller at han ikke ønsker å bli som ham (verselinje 1-2), før han beklager seg og ønsker at faren skal komme tilbake (verselinje 3). Han retter så en ny anklage mot faren om at han var ruset og voldelig (verselinje 4), før han forteller at han alltid var savnet når han dro (verselinje 5). Dette er et tydelig eksempel på jegets vaklende usikkerhet og den ambivalente relasjonen mellom far og sønn. Det viser også at jeget *både* støter fra seg faren og at han ønsker nærhet til ham. Det at faren var voldelig er for øvrig et nytt element i far-sønn-relasjonen som ikke har kommet frem tidligere i analysene, og det er enda en grunn til at jeget ikke ønsker å bli som faren.

De neste verselinjene røper ikke noe nytt om far-sønn-forholdet, men de viser hvordan jeget og moren hadde det etter at faren etterlot dem med «en tier og inshallah»:

Ingen jule- / kort, ingen bursdaghilsen. Foreldrene som lo gjorde meg så bitter. / Jeg ble sendt til BUP, meg og mamma flyttet rundt. Kneippbrød til middag, kneippbrød til lunsj. / Flyttet til Manchester, jeg så folk ble skutt. Kakerlakker i mitt rom, rottene var på do. (Verselinje 5-8)

Jeget ble sendt til BUP, altså barne- og ungdomspsykiatrisk poliklinikk, for å forsøke å bearbeide de emosjonelle konsekvensene av farens fravær. Jeget og moren flyttet også mye rundt, noe som kan indikere at de ikke fant seg til rette noe sted, kanskje på grunn av den vanskelige økonomiske situasjonen deres – konkretisert gjennom kneippbrød, kakerlakker og rotter. Kakerlakker og rotter er også skadedyr, og kan tolkes symbolsk som at jeget følte at omverden så på han som et skadedyr – en «farlig, fattig svarting» (jf. verselinje 7).

De neste verselinjene bekrefter inntrykket fra tolkningene mine av «Intro», nemlig at jeget søkte etter forbilder som minnet om faren: «Erstattet deg med gutta fra nabolaget som gjorde det samme. Pakket opp grammer, skyter og banner. Skryter av / damer de aldri hadde, de gutta kommer fra det samme» (verselinje 9-10). Jeget erstatter altså tomrommet etter faren med andre som minner om ham. Dette kan også knyttes til Adolphs (2018) oppfatninger om at mangelen på en farsfigur gjør jeget «more susceptible to embrace gang culture [...]» (s. 157). I verselinje ti gjentas igjen samplens «*Se åssen de gjorde Jesse, se åssen de gjorde Cast*». Rapperne Jesse Jones og Cast kommer også delvis «fra det samme» som både jeget, faren og «gutta fra nabolaget»: De hadde innvandrerbakgrunn og drev med narkotika, og passer inn i Adolphs (2018) bilde av «marginalized urban Black experiences» (s. 226).

### **5.2.7 «Lærte av dine feil, mine feil er på meg»: tilgivelse**

De neste verselinjene i strofen er ikke direkte knyttet til far-sønn-forholdet, men tar for seg hvordan jeget skildrer livet uten faren på en mer voksen måte. I likhet med «Intro» har jeget først beskrevet livet fra et barns øyne, før han etter hvert får et mer modent perspektiv. Arif rapper om en kald tilværelse:

Mistet mange av de på veien, flere ble det. Noen sitter inne i djevelens vrede, bak murer. / Rusavhengig, under jorda, ut av landet, opp i himlen. Yeah, vært på / flere begravelser enn et bryllup. Starten av et liv, et annet avsluttes. Disse / gatene ha'kke

kjærlighet. Styrerommene ha'kke love eller ærlighet, yeah. / Det var vanskelig å finne sin plass der jeg passet inn, var så sint på verden, shit, stakkars mamma'n min.

(Verselinje 11-15)

Jeget mister altså flere av «gutta fra nabolaget» til rus, fengsling og død. «Starten av et liv, et annet avsluttes» er trolig en referanse til de ikoniske åpningslinjene til «Nas Is Like»:

«Freedom or jail, clips inserted, a baby's been born. Same / time a man is murdered, the beginning and end» (Nas, 1999, 00:19-00:24). Verselinjene til både Nas og Arif handler om hvordan mange vokser opp uten fedre fordi de er drept eller sitter i fengsel. Jeget beskriver også at han ikke finner kjærlighet eller ærlighet i hverken gatene eller styrerommene, og at han ikke klarer å få innpass noe sted. Jeget viser også medlidenhet med moren sin, som også har slitt etter at faren forlot dem.

De neste verselinjene forsterker flere av tolkningene mine fra begge analysene: «Prøvde å bli en mann uten deg har vært hardt. Ser i et speil, jeg ser refleksjonen av deg» (verselinje 16). Det har vært vanskelig for jeget å vokse opp til å bli en mann uten en far som kan støtte og gi råd når han trenger det. Jeget har måttet håndtere mye på egenhånd, noe som også forklarer også hvorfor han søker etter andre forbilder og rollemodeller. Han reflekterer også over at han – til tross for at han inngikk en pakt for å unngå det – begynner å ligne på faren.

I verselinje 17 rapper Arif «lærte av dine feil, mine feil er på meg. Tilgir, tilgir». Jeget erkjenner at selv om faren ikke var perfekt, var han likevel en del av jegets historie og identitet. Dette betyr ikke nødvendigvis at faren får aksept for oppførselen sin, men jeget legger likevel fortiden bak seg med forsoning, og han velger å se fremover og lære av farens feil. Arifs avslutning av låttrilogien blir en liten trilogi i seg selv: For det første snur jeget farens svik på hodet og gjør det til et lærestykke («lærte av dine feil»). For det andre viser jeget modenhet og tar ansvar for sine egne handlinger («mine feil er på meg»). For det tredje får far-sønn-forholdet en siste fasett: tilgivelse og forsoning («tilgir, tilgir»).

I outroen høres farens stemme over telefonen en siste gang, når han sier: «*Norske barna, dem skal skrive bok om meg*» (verselinje i). Farens egoisme skinner gjennom i disse verselinjene: Han vil at de «norske barna» skal skrive bok om *ham*. Dette bryter med den tradisjonelle forestillingen om en far som ønsker det beste for sitt barn, og heller ville ønsket at folk skulle skrive bok om *sønnen*. Jeget svarer ikke med sinne eller frustrasjon, han har lært av farens feil (jf. strofe 2, verselinje 17) og velger å gjøre det han mener er riktig, nemlig å tilgi faren for å

få forsoning med seg selv.

Samlet sett fremstiller teksten til «Historien om Nassor» et mangefasettert far-sønn-forhold. I det videre vil jeg se på hvordan musikken forsterker de ulike fremstillingene av far-sønn-forholdet i teksten gjennom Arifs stemmebruk og flow, samt instrumentene som brukes i beaten, før oppsummerer hele analysen på slutten av neste delkapittel.

### 5.3 Samspill mellom musikk og tekst

«Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» har et komplekst lydbilde. Den melankolske beaten består av gitarklimpring, bass, synther, strykere og en trommerytme som varierer i styrke. Arifs flow er relativt on-beat gjennom hele låten, altså at han rapper slik at stavelsene treffer trommenes taktslag. I likhet med «Intro» fremføres teksten med tydelig diksjon, men i denne låten har Arif en distinkt rasp i stemmen og høres til tider nærmest gråtkvalt ut.

I de to strofene rapper Arif stort sett med en teknisk, nærmest mekanisk presisjon i flowen. Dette står som en kontrast til den raspete, følelsesladde stemmebruken og kan representere en forsvarsmekanisme for å opprettholde en viss struktur og ikke la følelsene ta overhånd. Denne dissonansen mellom flow og stemmebruk speiler også den jegets kognitive dissonans i låten. I teksten vakler jeget mellom følelser og fornuft på en lignende måte, der det emosjonelle behovet for nærhet til faren utfordrer de rasjonelle tankene som sier at faren ikke er bra for han. I hooket og mellomspillet brytes dette imidlertid opp. I disse partiene Arif synger svakt og rolig i høye toner, nærmest som et barn. Dette kan tolkes som at jegets indre barn søker trygghet og beskyttelse fra faren (jf. hook, verselinje 3).

Den komplekse, smått kaotiske beaten kan tolkes som et uttrykk for kaoset jeget opplever etter at faren forlater han. Bare trommene forteller en egen historie. De varierer som nevnt i styrke, noe som kan representere jegets indre kaos. Når trommene er sterke og skarpe, kan det indikere frustrasjon, sinne og fortvilelse over farens valg, mens de mer dempede partiene kan indikere sårbarhet og lengsel etter nærhet i relasjonen til faren. De varierte trommene reflekterer altså det turbulente forholdet jeget har til faren.

Beatens gitarklimpring og strykere kommer stadig tydeligere frem etter hvert, og på slutten av låten er dette de to eneste instrumentene som høres, før låten til slutt fader ut i bølgeskulp og måkesang. Denne musikalske overgangen gir en følelse av en fredfull tilværelse, og kan tolkes som et symbol på at jeget endelig har oppnådd en tilstand av forsoning etter å ha tilgitt

faren. Bølger som slår inn over stranden kan også symbolisere at forholdet mellom jeget og faren viskes ut, på samme måte som bølger kan viske ut fotspor i sanden. En tredje tolkning er at bølgene og måkesangen kan være en hentydning til Zanzibar, der «Historien om Nassor del 1 - Bort» startet. Med denne tolkningen lagt til grunn blir «Historien om Nassor» en musikalsk sirkelkomposisjon som både startes og avsluttes på Zanzibar, som er farens fødested.

Musikken tilfører ikke noen nye perspektiver til far-sønn-forholdet, men den forsterker flere av tolkningene mine av teksten. For det første fremhever dissonansen mellom Arifs sårbare stemmebruk og mekaniske flow den «schizo»-aktige tilstanden til jeget som beskrives i teksten. For det andre kan beaten tolkes som en representasjon av jegets følelser: Den er stort sett vekslende og kaotisk, slik jeget fremstår i teksten, men avsluttes rolig og idyllisk etter at jeget har tilgitt faren.

For å oppsummere, fremstiller Arif gjennom «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast» nok en gang et komplekst far-sønn-forhold. I låten forteller jeget om faren som forlater familien og etterlater seg fattigdom og kaos. Jeget anklager faren for sviket, men savner ham også, og den indre konflikten får jeget til å vakle mellom følelser og fornuft. Denne indre konflikten, som jeget beskriver som «schizo», dirrer som en spent streng gjennom hele låten. Jeget skildrer en oppvekst der han føler seg utstøtt og fordømt av omgivelsene, og hvor mye han har slitt for å komme seg dit han er i dag. Disse skildringene rommer også en implisitt forståelse av og identifikasjon med farens kamp for tilværelsen, der jeget også viser en grad av takknemlighet. Han uttrykker også identifikasjonen med faren mer eksplisitt på slutten av låten, når han «ser refleksjonen» av faren i speilet. Låten avsluttes med at jeget velger å søke forsoning, og han ender opp med å tilgi faren. Musikken støtter opp om den bærende konflikten i låta, særlig gjennom kontrasten mellom flowens mekaniske presisjon og den følelsesladde stemmebruken. Også den forsonende avslutningen forsterkes av lydbildet, med fredelige bølger og måkesang.

## 6. Avslutning

Formålet med prosjektet har vært å finne ut hvordan far-sønn-forholdet fremstilles i Arif-låtene «Intro» og «Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast». Gjennom en tematisk lesning av de to låtene har jeg funnet ut at de begge fremstiller et komplekst forhold mellom far og sønn. Forholdet er fremfor alt preget av et grunnleggende motsetningsforhold: Det lyriske jeget i låtene viser både beundring og fordømmelse av faren. Samtidig som han lengter etter nærhet til faren, tar han også avstand fra ham. Låtene avdekker også at jeget ligner på faren, til tross for sitt klare ønske om å unngå dette. Jeget viser også forståelse for farens valg og holdninger, selv om han ruste seg, var voldelig og overlot jeget og moren til seg selv. Disse motsigelsene skaper dype indre konflikter hos jeget. Til tross for dette – eller kanskje nettopp på grunn av det – ender jeget opp med å søke forsoning, og ønsker heller å lære av farens feil enn å dvele ved dem. Arif behandler denne allmenngyldige – men også svært personlige – tematikken gjennom bevisst og effektiv bruk av både lyriske, musikalske og visuelle virkemidler.

Prosjektet mitt kan sees på som et bidrag til den estetisk orienterte rapforskningen. Den er også et bidrag til forskning på Arifs musikkatalog. Den har ikke fått mye akademisk oppmerksomhet tidligere, til tross for at Arif ansees som en dyktig lyriker av både rapentusiaster, musikkritikere og fans. Prosjektet kan også ha nytte i et skoleperspektiv. Forskning viser at bruk av raplyrikk i klasserommet kan føre til bedre akademiske ferdigheter og kritisk refleksjon (Love, 2015, s. 106), og for at lærere skal kunne undervise om raplyrikk må de ha kunnskap om den. Det håper jeg oppgaven min kan bidra til.

For å peke videre mot potensielle forskningsmuligheter, er det fortsatt mye i den norske raplyrikken som er uutforsket. Som nevnt i innledningen er den estetisk orienterte forskningslinjen mangelfull, og det er mange ulike innfallsvinkler som kan utforskes. Far-sønn-forhold er, som jeg har diskutert i løpet av oppgaven, et gjennomgående tema i raplyrikk internasjonalt. Det hadde vært interessant å studere hvordan norske rappere skildrer forholdet til fedrene sine på et overordnet plan, gjennom en mer kvantitativ studie av raptekster. Det negative kvinnesynet som preger raplyrikken – også den norske – kunne det også vært interessant å forske videre på. Fra et didaktisk perspektiv kunne det vært nyttig å studere læreres holdninger til bruk av raplyrikk og annen populær samtidskultur i skolen. Jeg håper at prosjektet mitt kan inspirere andre – både gjennom forskning og undervisning – til å dykke inn i raplyrikken og utforske nye aspekter ved den.



## 7. Litteraturliste

2Pac. (1993). Papa'z Song [Sang]. På *Strictly 4 My N.I.G.G.A.Z....* Interscope Records.

Adams, T. M. & Fuller, D. B. (2006). The Words Have Changed But the Ideology Remains the Same: Misogynistic Lyrics in Rap Music. *Journal of Black Studies*, 36(6), 938–957.

<https://www.jstor.org/stable/40034353>

Adolph, J. L. (2018). *Dee-Jay Drop that «Deadbeat»: Hip-hop's Remix of Fatherhood Narratives* [Doktorgradsavhandling]. University of Missouri-Columbia.

<https://doi.org/10.32469/10355/66082>

Arif. (2016, 11. januar). *Intro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=M39-PjeZgF8>

Arif. (2022, 26. desember). *I sjappa med Arif* [Videopodkast]. Youtube.

[https://www.youtube.com/watch?v=pA4bECDwd2I&t=1193s&ab\\_channel=Arif](https://www.youtube.com/watch?v=pA4bECDwd2I&t=1193s&ab_channel=Arif)

Arif Murakami. (2015a). *Intro* [Sang]. På *HighEnd / Asfalt*. Nora Collective.

Arif Murakami. (2015b). *Flammer* [Sang]. På *HighEnd / Asfalt*. Nora Collective.

Arif Murakami. (2017). *Himmelen* [Sang]. På *Meg & Deg Mot Alle*. Nora Collective.

Arif Murakami. (2019a). *Historien om Nassor Del 3 – Jessie, Cast* [Sang]. På *Arif i Waanderland*. Nora Streams; Sony Music.

Arif Murakami. (2019b). *Hvem Er Hun* [Sang]. På *Arif i Waanderland*. Nora Streams; Sony Music.

Arif Murakami, EHI & Ruben. (2019). *Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben)* [Sang]. På *Arif i Waanderland*. Nora Streams; Sony Music.

Arif Murakami & Kapteinen. (2019). *Historien om Nassor Del 1 – Bort* [Sang]. På *Arif i Waanderland*. Nora Streams; Sony Music.

Arif Murakami & Magdi. (2015). *Villsvin* [Sang]. På *HighEnd / Asfalt*. Nora Collective.

Arif Murakami & Musti. (2019). *Malaika* [Sang]. På *Arif i Waanderland*. Nora Streams; Sony

Music.

Arif Murakami, Snow Boyz, EBN & Sølvguttene. (2019). Waanderland [Sang]. På *Arif i Waanderland*. Nora Streams; Sony Music.

Armstrong, E. G. (2001). Gangsta misogyny: A content analysis of the portrayals of violence against women in rap music, 1987-1993. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 8(2), 96–126.

<https://static1.squarespace.com/static/5b0ee82df793927c77add8b6/t/5b905578758d46bfbe043eb3/1536185720947/2+Armstrong+2001.pdf>

Arukwe, A. (2013, 6. februar). Phil T. Rich er Årets Urørt. *NRK P3*. <https://p3.no/phil-t-rich-er-arets-urort/>

Asher Roth. (2009). His dream [Sang]. På *Asleep In The Bread Aisle*. Universal Music.

Bashir, L. & Dalén, S (Regissører). (2010). *Tomme tønner* [Film]. Tappeluft Pictures; Wanted Film.

Bradley, A. (2012). Rap Poetry 101. I C. Pence (Red.), *The Poetics of American Song Music* (s. 32-38). University Press of Mississippi.

Carroll, L. (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. Macmillan Publishers.

Cezinando & Chirag. (2017). Er dette alt [Sang]. På *Noen ganger og andre*. 1111Klubb; Universal Music.

Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Fagbokforlaget.

Coppola, F. F. (Regissør). (1972). *Gudfaren* [Film]. Paramount Pictures.

Dagsland, S., Diesen, E. I. & Harstad, O. (2020a). Motstand som didaktisk potensial i kreative skriveprosesser. *Norsklæreren*, 52–66.

<https://static1.squarespace.com/static/5d00b418d9cad80001fc3882/t/5fd87f05eaa8e77ae8ecbfce/1608023848656/VA%233.2020+%282%29.pdf>

Dagsland, S., Diesen, E. I. & Harstad, O. (2020b). Trøblete tenåringstematikk: Rapplyrisk posisjonering og tekstkompetanse i elev- og studentproduksjoner. *Norsklæreren*, 61–73.

<https://static1.squarespace.com/static/5d00b418d9cad80001fc3882/t/5fd333c2a0405a4653599>

[7cf/1607676879242/Tr | ©blete\\_NL%234.2020.pdf](https://www.tiktok.com/@christinedancke/video/6957670934304083205)

Dancke, C. [christinedancke]. (2021, 2. mai). *Er Arif sin «Intro» fra HighEnd / Asfalt det beste som har skjedd i norsk rap? Hva er ditt favroitteblikk? Gleder meg til å svare på kommentarer!!!* [Video]. TikTok.

<https://www.tiktok.com/@christinedancke/video/6957670934304083205>

Det Norske Akademis Ordbok. (2024a). Intro-. I Nilstun, C., Lauvstad, H., Gundersen, H. & Bliksrud, H (Red.), *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 21. februar 2024 fra

<https://naob.no/ordbok/intro->

Det Norske Akademis Ordbok. (2024b). Introspeksjon. I Nilstun, C., Lauvstad, H., Gundersen, H. & Bliksrud, H (Red.), *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 21. februar 2024 fra <https://naob.no/ordbok/introspeksjon>

Det Norske Akademis Ordbok. (2024c). Introjeksjon. I Nilstun, C., Lauvstad, H., Gundersen, H. & Bliksrud, H (Red.), *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 7. mars 2024 fra

<https://naob.no/ordbok/introspeksjon>

Det Norske Akademis Ordbok (2024d). Machiavellisme. I Nilstun, C., Lauvstad, H., Gundersen, H. & Bliksrud, H (Red.), *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 26. februar 2024 fra <https://naob.no/ordbok/machiavellisme>

Diesen, E. I. (2018). «Når vi svinger inn på Macern gjør vi det på ordentlig!»: *En studie i norsk raplyrikk* [Doktorgradsavhandling]. Høgskolen i Innlandet. <https://brage.inn.no/xmlui/bitstream/handle/11250/2571573/Ph.d. Even IglanDiesen.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Diesen, E. I. (2020). Analyse av sanglyrikk. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: Metodeboka 1* (s. 98-115). Universitetsforlaget.

Diesen, E. I., Markussen, K & Oddekaly, A. (Red.). (2022). *Flytsoner: Studiar i flow og raplyrikk*. Scandinavian Academic Press. [https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/spartacus.no/production/attachments/02733\\_Flytsoner03.03.pdf](https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/spartacus.no/production/attachments/02733_Flytsoner03.03.pdf)

Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden: Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap. I M. Krogh & B. S. Pedersen (Red.), *Hiphop i Skandinavia* (s. 103-125). Aarhus

Universitetsforlag.

Ebbesen, P. (2019, 8. oktober). Rørende åpenhet. *Aftenposten*.

Eggen, N. S. (2023, 22. januar). In sha' allah. I *Store norske leksikon*.

[https://snl.no/in\\_sha'\\_allah](https://snl.no/in_sha'_allah)

Engelstad, A. & Tønnesen, E. S. (2011). *Film: en innføring*. Cappelen Damm Akademisk.

Forman, M. & Neal, M. A. (Red.). (2004). *That's The Joint!: The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge.

Hanks, P., Hardcastle, K. & Hodges, F (Red.). (2006). *A Dictionary of First Names* (2. utg.). Oxford University Press.

Hess, M. (2006). From Bricks to Billboards: Hip-hop Autobiography. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, 39(1), 61–77.

<https://www.jstor.org/stable/90011632?seq=5>

Hill, M. L. (2009). *Beats, Rhymes, and Classroom Life: Hip-Hop Pedagogy and the Politics of Identity*. Teachers College Press.

Holen, Ø. (2004). *Hiphop-hoder: Fra Beat Street til bygderap*. Spartacus Forlag.

Irby, D. J. & Hall, H. B. (2011). Fresh Faces, New Places: Moving Beyond Teacher-Researcher Perspectives in Hip-Hop-Based Education Research. *Urban Education*, 46(2), 216–240. <https://doi.org/10.1177/0042085910377513>

Iwamoto, D. (2003). Tupac Shakur: Understanding the Identity Formation of Hyper-Masculinity of a Popular Hip-Hop Artist. *The Black Scholar*, 33(2), 44–49.

<https://www.jstor.org/stable/41069025>

Kallestad, Å. H. & Røskeland, M. (2020). Skjønnlitterær analyse som metode. I L. I. Aa & R. Neteland (Red.), *Master i norsk: Metodeboka 1* (s. 45-61). Universitetsforlaget.

Kanye West. (2007). Champion [Sang]. På *Graduation*. Roc-a-fella; Universal Music.

Karpe. (2022). BARAF/FAIRUZ [Sang]. På *Omar Sheriff*. A & K AS.

Kelly, R. (Regissør). (2001). *Donnie Darko* [Film]. Pandora Cinema.

Kittelsen, T. (1900). *Langt langt borte saa han noget lyse og glitre* [Maleri]. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo, Norge.

<https://www.nasjonalmuseet.no/samlingen/objekt/NG.M.00546>

Kristiansen, S. (2024, 31. januar). Holmlia-drapet. I *Store norske leksikon*.

<https://snl.no/Holmlia-drapet>

Kunnskapsdepartementet. (2017). *Overordnet del – verdier og prinsipper for grunnopplæringen*. Fastsatt som forskrift ved kongelig resolusjon. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020.

<https://www.regjeringen.no/contentassets/53d21ea2bc3a4202b86b83cfe82da93e/overordnet-del--verdier-og-prinsipper-for-grunnopplaringen.pdf>

Kunnskapsdepartementet. (2019). *Læreplan i norsk (NOR01-06)*. Fastsatt som forskrift. Læreplanverket for Kunnskapsløftet 2020. <https://data.udir.no/kl06/v201906/laereplaner-ik20/NOR01-06.pdf?lang=nob>

Lars Vaular. (2011). I disse dager [Sang]. På *Du betyr meg*. NMG/G-Huset.

Lars Vaular. (2015a). Runaway deathcar [Sang]. På *666 GIR*. NMG/G-Huset.

Lars Vaular. (2015b). Det ordnar seg for pappa [Sang]. På *666 GIR*. NMG/G-Huset.

Lathan, S. (Regissør). (1984). *Beat Street* [Film]. Orion Pictures.

Love, B. (2015). What Is Hip-Hop-Based Education Doing in Nice Fields Such as Early Childhood and Elementary Education? *Urban Education*, 50(1), 106–131.

<https://doi.org/10.1177/0042085914563182>

Makaveli. (1996). *The Don Killuminati: The 7 Day Theory* [Album]. Amaru Entertainment; Interscope.

McDonald, M. (1982). I Keep Forgettin' (Every Time You're Near) [Sang]. På *If That's What It Takes*. Warner Records.

Medalen, S. (2023). *"Han lager engler, han får det til": En studie av hvordan elever på 10. trinn fortolker raplåtene BARAF/FAIRUZ og Historien om Nassor Del 3 - Jessie, Cast gjennom lytting, lesing, skriving og samtale* [Masteroppgave]. Norges teknisk-

naturvitenskapelige universitet. <https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/3080380>

Miyamoto, S. (1985-). *Super Mario* [Konsollspillserie]. Nintendo.

Morrell, E. (2002). Toward a Critical Pedagogy of Popular Culture: Literacy Development among Urban Youth. *Journal of Adolescent & Adult Literacy*, 46(1), 72–77.

<https://www.jstor.org/stable/40017507>

Nas. (1999). Nas is like [Sang]. På *I Am...* Sony Music.

NTNU. (u. å.). *Lydrik(k)*. Hentet 31. januar 2024 fra <https://www.ntnu.no/ilu/lydrikk>.

Nussbaum, M. C. (2016). Den narrative forestillingsevne. I I. Engelstad (Red.), *Litteraturens etikk: Følelser og forestillingsevne* (s. 25-57). Pax Forlag.

Oware, M. (2011). Decent Daddy, Imperfect Daddy: Black Male Rap Artists' Views of Fatherhood and the Family. *Journal of African American Studies*, 15(3), 327–351.

<https://www.jstor.org/stable/43525497>

Oxford English Dictionary. (2024). Deadbeat dad. I *Oxford English Dictionary*. Hentet 1. april 2024 fra [https://www.oed.com/dictionary/deadbeat-dad\\_n?tl=true](https://www.oed.com/dictionary/deadbeat-dad_n?tl=true)

Nymo, J. & Eriksen, M. (2015, 7. mai). – Folk ville sagt «Han negeren der...». *NRK*.

[https://www.nrk.no/kultur/\\_-folk-ville-sagt\\_-han-negeren-der...\\_-1.12349204](https://www.nrk.no/kultur/_-folk-ville-sagt_-han-negeren-der..._-1.12349204)

Paulhus, D. L. & Williams, K. N. (2002). The Dark Triad of personality: Narcissism, Machiavellianism, and psychopathy. *Journal of Research in personality*, 36(6), 556–563.

[https://doi.org/10.1016/S0092-6566\(02\)00505-6](https://doi.org/10.1016/S0092-6566(02)00505-6)

Price, E. G. (2006). *Hip hop culture*. ABC-CLIO.

Look North Studio. (2021) *På ekte podcast* [Videopodcast]. Youtube.

[https://www.youtube.com/watch?v=mLR0I1ensrE&ab\\_channel=LOOKNORTHSTUDIO™](https://www.youtube.com/watch?v=mLR0I1ensrE&ab_channel=LOOKNORTHSTUDIO™)

Roness, E. (2023, 24. november). Vant «P3-prisen»: Slik brøt Arif med spillereglene. *NRK P3*. <https://p3.no/slik-brot-arif-med-spillereglene/>

Scorsese, M. (Regissør). (1990). *Goodfellas* [Film]. Warner Bros.

- Skaug, S. & Blikstad-Balas, M. (2019). Hele tekster versus utdrag – hvilke tekster velger norsklærerne? *Nordic Journal of Literacy Research*, 5(1), 85–117.  
<https://doi.org/10.23865/njlr.v5.1566>
- Skei, H. H. (2006). *Å lese litteratur* (2. utg.). Gyldendal Akademisk.
- Smith, B. H. (2016). What Was «Close Reading»? A Century of Method in Literature Studies. *Minnesota Review*, 2016(87), 57–75. <https://doi.org/10.1215/00265667-3630844>
- Store P. (2014). Vikje Være I Din Verden [Sang]. På *Regnmannen*. G-Huset.
- VG. (2004, 3. februar). Equicez-Cast voldsdomt. <https://www.vg.no/rampelys-musikk-i-0EjrM6-equicez-cast-voldsdoemt>
- Vinger, A. (2019, 5. oktober). Hvem tror du at du er? *Dagens Næringsliv*.
- Vaa, E. (2023). *Arif: Falle på plass*. Bonnier.
- Warren G & Nate Dogg. (1994). Regulate [Sang]. På *Regulate... G Funk Era*. The Island Def Jam Music Group.
- Weitzer, R & Kubrin, C. E. (2009). Misogyni in Rap Music: A Content Analysis of Prevalence and Meanings. *Men and Masculinities*, 12(1), 3–29.  
<https://doi.org/10.1177/1097184X08327696>
- Wergeland, A. J. (2011, 23. mai). Jesse Jones narkotiltalt: – Jeg tok kokain for å holde meg våken. *VG*. <https://www.vg.no/rampelys-musikk-i-o49mV-jesse-jones-narkotiltalt-jeg-tok-kokain-for-aa-holde-meg-vaaken>
- Williams, J. A. (2009). *Musical Borrowing in Hip-hop Music: Theoretical Frameworks and Case Studies*. [Doktorgradsavhandling]. University of Nottingham.  
[https://eprints.nottingham.ac.uk/11081/1/JustinWilliams\\_PhDfinal.pdf](https://eprints.nottingham.ac.uk/11081/1/JustinWilliams_PhDfinal.pdf)
- Williams, H. (Regissør). (1998). *Belly* [Film]. Big Dog Films.
- Woltmann, A. (2019, 11. oktober). Kulturanmeldelser. *Morgenbladet*.
- Øren, K. A. (Produksjonsleder). (2022). Arif – del 1 (Sesong 12, Episode 11) [Episode i TV-serie]. I H. V Hansen (Eksekutiv produsent), *Hver gang vi møtes*. TV2.

<https://play.tv2.no/programmer/underholdning/hver-gang-vi-moetes/sesong-12/hver-gang-vi-moetes-12-episode-12-1714003.html?play=true>



# Vedlegg

## Historien om Nassor Del 1 - Bort

Forspill

Strofe 1 (Arif)

1. Vokste opp med soldiers (pow), sånn som Rob Stark.
2. Dreads henger ned, skinner sånn som Soul Glo (yeah). Track-
3. suit fra Adidas (yeah), røyker på no' gold.
4. Sipper på no' vin, og hele gjengen på.
5. Iron Lion Zion. (Iron Lion Zion) Jeg må
6. komme meg på beina (komme meg på beina). Vært på
7. båt flere uker (flere uker, flere uker). Jeg må
8. komme meg til Hellas. Traff en
9. jente fra Norge, hun var så fet. Sa hun
10. likte min stil, likte Bob Marley. Hun sa
11. du må snart besøke, du må komme, yeah.
12. Opp til lille Oslo, det var forrige sommer.

Hook (*Kapteinen* og Arif)

1. *Eg vil bort (Bo-*
2. *ort). Langt*
3. *bort (Bo-*
4. *ort). Jeg må reise, jeg må*
5. *dra (jeg må dra), langt herfra (langt herfra). Finne noe*
6. *bra (noe bra), prøve å finne ut av. Langt*
7. *bort (Bo-*
8. *ort).*

Strofe 2 (Arif)

1. Tiden fløy, og jeg kom meg helt til Norge (oh yeah). Gjør så
2. vondt å måtte reise fra brødre. Uansett
3. hva, håper jeg de overlever.
4. Gresset her er kanskje mye grønnere.
5. Fuck politiet, de låste oss inne. Vi måtte sove på benken i parken.
6. Lei av det her, må ta en sjanse. Vent på meg, se på meg, kommer tilbake.
7. Meg og hun derre, vi flyttet i sammen. Pappa'n hennes har problemer med svarte.
8. Kan'ke ha det sånn resten av livet. **(INAUDIBLE)\*** Jeg skal
9. reise langt herfra (langt herfra). Til et
10. sted jeg kan koble av (koble helt av). Møtte en
11. engel nedi København (nedi København). Hun var
12. også fra Zanzibar, hun sa hun het Aisha.

Hook x2

\* Ordet «inaudible» brukes her for å markere at det ikke kommer tydelig frem hva som blir sagt i teksten.

## Historien om Nassor Del 2 (feat. Ruben)

### Strofe 1 (Arif)

1. Mine dreads er borte, jeg har en dum fade. Det nærmeste de kommer til Denzel.
2. Gambianere, min dumme gjeng. Søppelsekker fylt med dumme spenn. Vi
3. har ingen afrikanere, de hater alltid sine egne.
4. DJ på siden for å holde lyset oppe. Flyttet familien, de kan ikke miste håpet.
5. Lukter Hugo Boss, har Hugo Boss på. Måtte kaste kloss, prøver å bygge slott nå.
6. Disse jobbene er ikke så tilgjengelig når du har svart hår,
7. eller svart hud. Politiet på meg hele tiden, gjør det klamt, badstu.
8. Hjemmelensel, klarte å holde meg unna fengsel.
9. Hentet broren min, må hjelpe moren min. Hun har
10. kreft i blodet sitt. Legene i hjemmelandet kan'ke gjøre noenting. Så
11. mange ting i veien. Språkbarrierer, savner mine venner, jeg føler meg alene, det
12. fucker opp min hjerne. Yeah, (INAUDIBLE)\* rusen, løp for å overleve.

### Bridge

1. Mine dreads er borte, jeg har en dum fade. Det nærmeste de kommer til Denzel.
2. Gambianere, min dumme gjeng. Søppelsekker fylt med dumme spenn.
3. Mine dreads er borte, jeg har en dum fade. Det nærmeste de kommer til Denzel.
4. Gambianere, min dumme gjeng. Søppelsekker fylt med dumme spenn.

### Hook (Ruben og Arif)

9. *Ååå, ah. Ååå, ah. De salte*
10. *tåran svir på mæ. Ååå,*
11. *ah. Ååå, ah. Ååå,*
12. *men det måtte bli sånn her.*
13. Måtte bygge et skip, for å seile langt bort.
14. Kroppen tung og sliten, tårene ble en storm.
15. Roper mann over bord, og jeg synker så dypt.
16. Kan du hjelpe meg opp? For det kutter så dypt.

### Strofe 2 (Arif)

1. Fulgte ikke rådet til Biggie, ble high på min egen supply.
2. Skal ikke bli avhengig, ingenting kontrollerer meg.
3. Fineste gutt, se på min gutt. Har en sønn nå, vi ligner helt sjukt.
4. Håper det kommer en dag der han forstår hvem faren hans var.
5. Om reisene vi måtte ta, yeah. Tilgi meg, jeg var ikke der.
6. Ingen unnskyldning, det ha'kke vært lett. Lær av mine feil.
7. Du må'kke bli som meg. Jeg og din mamma vi mistet vår kjærlighet,
8. gjorde det beste vi kunne, yeah. Selv om hun hater og vi er uvenner.
9. Gjennom deg er vi for alltid bundet. En dag når du finner den rette behandler du
10. hun som en dronning, ha alt på det rene, beskytt dine venner. Stolthet er bra, men
11. ikke for mye. Vit at det finnes et liv etter dette. Ikke snakk noe du ikke har...

## Hook

\* Ordet «inaudible» brukes her for å markere at det ikke kommer tydelig frem hva som blir sagt i teksten.