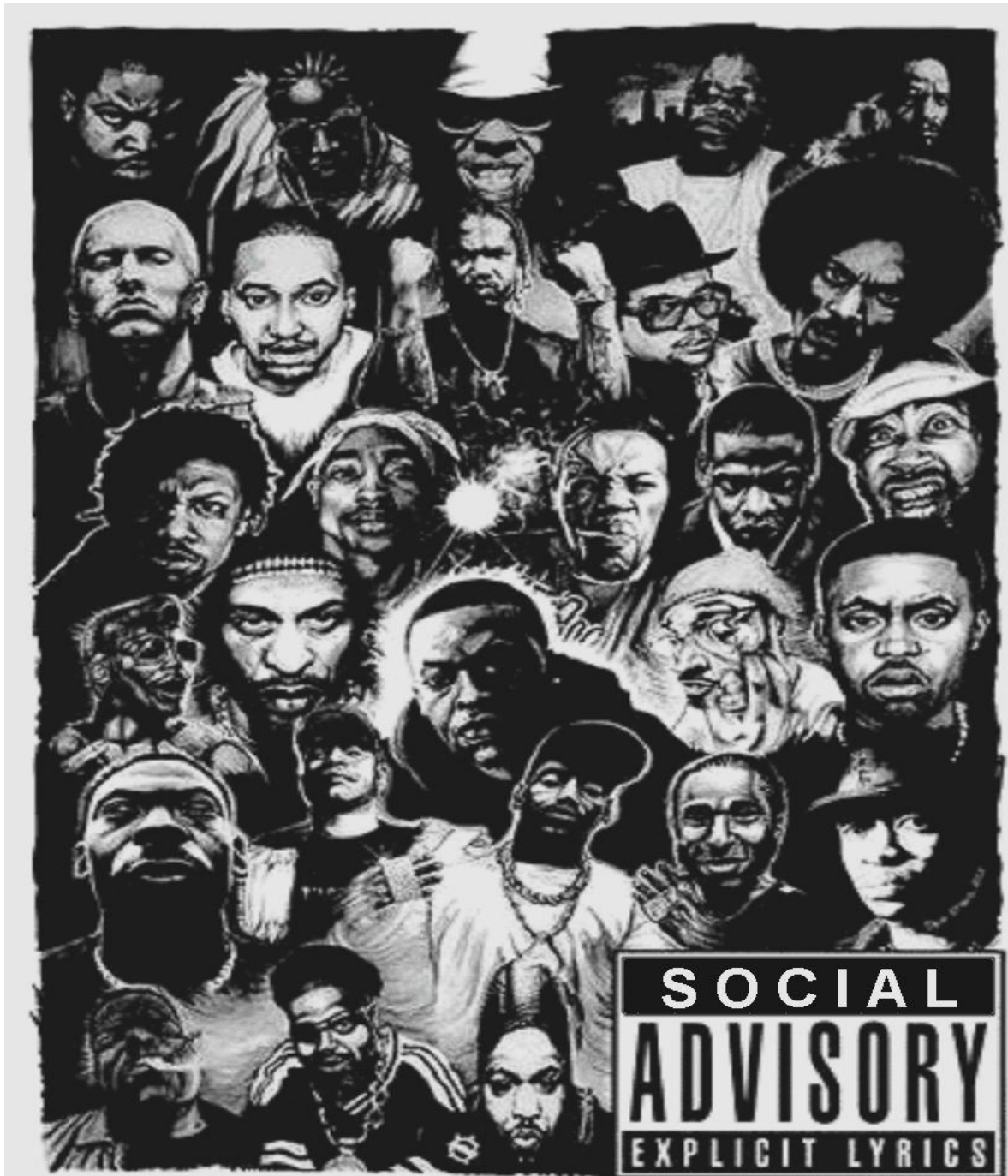


Stockholms universitet
Institutionen för Journalistik, medier och kommunikation (JMK)
Medie- och kommunikationsvetenskap

Titel och undertitel:
Rapmusikens mörka ansikte. – Glitter och stjärntar, fattigdom och hunger
Nivå: C-uppsats (60 p)
Författare: Ametist Azordegan
Handledare: Mattias Ekman
Termin: HT 2005



Rapmusikens Mörka Ansikte
Glitter och stjärntar - fattigdom och hunger

Sammanfattning

Studiens övergripande syfte är att analysera mainstream-raplåttexter och rapmusikvideor och utforska representationen av ideologiska strukturer i dessa. Detta görs med utgångspunkt i representationen av klass, etnicitet, kön och sexualitet. Studien relaterar till en diskussion om USA:s svarta befolknings livschanser och sociala förhållanden med den huvudsakliga frågeställningen:

– Bidrar de ideologiska representationerna till att producera och reproducera sociala förhållanden? Och i så fall på vilket sätt?

Den teoretiska ramen utgörs av teorier kring ideologisk hegemoni som kopplas samman med Horkheimer och Adornos marxistiska teorier om kulturindustrin som socialt cementerande samt Chomskys politisk-ekonomiska propagandamodell. Studiens berör även teorier kring den stereotypa representationen av svarta i medier genom historiskt-teoretiska beskrivningar av rasistiska ideologiers uppkomst och hur en särskild svart identitet har bildats, anammats och befästs.

En kvalitativ tolkande metod används i studien med Faircloughs kritiska diskursanalys som huvudram vartefter det har utformats analysverktyg specifikt för denna studie.

I studien dras slutsatsen att mainstream-rapmusikens identitetskonstruktioner både härstammar från och reproducerar rasistiska ideologier om svarta. Mainstream-rapmusikens identiteter konstateras generellt vara fångade i stereotypa föreställningar om svarta. De representerade ideologiska strukturerna i mainstream-rapmusiken noteras ha goda förutsättningar att bidra till en reproduktion av USA:s svarta befolknings sociala förhållanden och social cementering. Mainstream-rapmusikens ideologiska innehåll anses understödja USA:s svarta befolknings politiska och sociala passivitet. Detta sker genom att mediernas ideologiska hegemoni fostrar till accepterande och bekvämlighet i de rådande sociala förhållandena och bidrar därmed till förslöande och försening av svartas sociala medvetande.

Innehållsförteckning

1. Inledning	sida 1
2. Syfte och frågeställning	2
2.1 Avgränsning	2
3. Bakgrund	3
3.1 Svartas socioekonomiska förhållanden i USA – Inkomst, fattigdom, hälsa	3
3.1.1 Statistiken	4
3.2 Rapmusik	5
3.2.1 Gangstakulturen och dess spridning	7
3.2.1.1 Gangstakulturens framgångsideologi	7
3.3 Tidigare forskning	8
4. Teoretisk ram	10
4.1 Ideologikritik	10
4.1.1 Ideologi och medier	11
4.2 Frankfurtskolan – Horkheimer & Adorno	12
4.3 Propagandamodellen – Noam Chomsky	14
4.4 Representation	17
4.4.1 Racistiska ideologier och representationer	18
4.4.2 Fem stereotyper	19
4.5 Den stereotypa svarta identitetskonstruktionen	20
4.5.1 Kön och sexualitet	20
4.5.2 Fetisivering av den svarta kroppen	22
4.5.2.1 The Hottentott Venus – ett exempel	22
4.5.3 Kampen mot stereotyper	23
5. Metod och material	24
5.1 Kritisk diskursanalys – Fairclough	24
5.1.1 Tillämpning	25
5.1.2 Analysverktyg	26
5.2 Urval	27
5.2.1 Problem	28
5.3 Material- och metoddiskussion	28
6. Analys	31
6.1 Övergripande tematisk analys av låttexter	31
6.2 Djupanalys: närläsning av en låttext	33
6.3 Övergripande tematisk analys av musikvideor	38
6.4 Djupanalys av en musikvideo	40
6.5 Summering	42
7. Sammanfattande analys	45
8. Diskussion	54

9. Litteratur och källhänvisning	56
---	-----------

Ordlista	58
-----------------	-----------

Bilaga 1: Tabeller (Svartas socioekonomiska förhållanden i USA,
U.S. Census Bureau report 2004)

Tabell 1: Personer och familjer i fattigdom i USA år 2003 & 2004 beroende på etnicitet

Tabell 2: Medianinkomsten i USA år 2002 – 2004 beroende på etnicitet

Tabell 3: Fattigdomsutvecklingen år 1980 – 2004 för svarta i USA

Tabell 4: Fattigdomsnivåer i USA beroende på etnicitet, år 2004

Tabell 5: Genomsnittlig sjukförsäkringsomfattning uppdelat på etnicitet, år 2002 till 2004

Bilaga 2: Låttexter

Bilaga 3: Anteckningar vid övergripande tematisk analys av låttexter

1. Inledning

Denna studie initierades mot bakgrund av att mainstream-musikkanaler och radiokanaler under det senaste årtiondet alltmer har kommit att innehålla rapmusik samtidigt som fler människor än någonsin försöker slå igenom som rapartister.

Det finns och har alltid funnits starka åsikter om rapmusiken. Åsikterna tycks vara delade i tre poler. Många anser att rapmusiken är brutal och förgörande, att den inför en fängelsementalitet hos dess unga lyssnare samt att den leder de redan socioekonomiskt missgynnade till ännu mera fördärv med den ideologi och världssyn den förmedlar. I den här polen finner vi även de som anser att rapmusikens texter och videor i stort inte förmedlar något vettigt överhuvudtaget utan bara innehåller en sorts vapen-stjärt-drog diskurs i total avsaknad av självdistans och självironi. Åsikterna i den andra polen går tvärtemot den första och säger att rapmusiken verkar förlösande för samhällets underlägsna då den fungerar som en röst som rättvist förmedlar en verklighet och dess problem. Vissa ser en ännu djupare mening med rapmusiken och menar att den än idag är ett politiskt vapen som i slutändan ökar jämlikheten mellan samhällsklasserna. Dessa oförenliga åsikter för och emot rapmusiken har funnits ända sedan rapmusiken slog igenom. Ur denna ihärdiga debatt, och hand i hand med rapmusikens ökade popularitet och kommersialisering, har en tredje infallsvinkel fötts på senare tid som mer och mer överskuggar de andra. Enligt denna ser man rapmusiken endast som underhållning och nästan som en förkovrande parodi på sig själv. Man bryr sig mindre om rapmusikens möjliga samhällsliga roll.

Samtidigt som åsikterna om rapmusiken har utvecklats mot en ledighet har rapmusiken bibehållit sina ursprungliga grunddrag och utmärkande kännetecken. Detta på samma gång som den sociala ojämlikheten i rapmusikens ursprungsland USA kvarstår. Eftersom svarta frekvent representeras i medier genom rapmusiken och samtidigt befinner sig i en missgynnande socioekonomisk situation i USA kan man undra om rapmusikens ideologiska innehåll är sådan att den har kapacitet att reproducera svartas sociala förhållanden och bidra till social cementering snarare än en förbättring. Dessa tankar inspirerade till det att studiens syfte och frågeställningar utvecklades.

2. Syfte och frågeställning

Det övergripande syftet är att analysera åtta stycken mainstream-raplåttexter och rapmusikvideor och utforska representationen av ideologiska strukturer. Detta ska undersökas med utgångspunkter i representationen av klass, etnicitet, kön och sexualitet. Vidare avser studien att relatera till en diskussion om USA:s svarta¹ befolknings livschanser och sociala förhållanden. Den huvudsakliga frågeställningen är:

- *Bidrar de ideologiska representationerna till att producera och reproducera sociala förhållanden? Och i så fall på vilket sätt?*

Detta ska sökas svar på genom följande delfrågor och infallsvinklar:

- Är USA:s svarta befolknings sociala situation märkbar?
- I så fall, hur hanteras saken? Vilka explicita och implicita lösningar är representerade?
- Vilka identitetskonstruktioner reproduceras och hur kan dessa kopplas till social förändring och frågor/teman som rör sociala förhållanden?
- Hur representeras framgång och lycka?

2.1 Avgränsning

Rapmusiken uppmärksammas flitigt ur ett genusperspektiv där dess sexistiska egenskaper ofta påpekas. Den här studien belyser dock rapmusiken ur en annan vinkel och antar därmed inte ett sådant perspektiv. Ämnet kommer emellertid att tangeras till viss del i och med att rapmusikens identitetskonstruktioner studeras.

Vidare utförs analysen stringent och konsekvent som möjligtvis kan stänga ute större variationer i undersökningen.

¹ Att tala om "svarta" som en befolkningsgrupp påminner om en rasismens språk där gemensamma kroppsliga kännetecken används för att klassificera och beteckna alla svarta som en enhetlig etnisk grupp. Det finns ingen egentlig vetenskaplig grund för att dela in mänskligheten i biologiskt urskiljbara raser såsom svarta och vita och inte heller ett givet ramverk för en kategorisering. Således finns det en del problem med att begreppet svart används i denna studie. Begreppen svart (och vit) används dock eftersom studiens begränsade utrymme orsakar behovet av ett precist begrepp som kan ringa in en samhällsgrupp i USA som (åtminstone) delvis har en särskild s.k. etnisk bakgrund gemensamt. Den här uppsatsen använder U.S. Census Bureaus (se källförteckning) benämning av svart som låter befolkningen själv uppge etnisk bakgrund vid nationella statistiska undersökningar (se vidare Bilaga 1). Ett alternativ vore att använda begreppet "afroamerikan" men denna tydliggör skillnader i fler nivåer än begreppet svart. Beteckningen uttrycker att samhällsgruppen ifråga inte är amerikaner "i första hand" och pekar på en skillnad från en regelrättig amerikan, en norm. Begreppet svart undviker däremot detta och kan användas med utgångspunkten att denna samhällsgrupp är amerikaner de facto.

3. Bakgrund

Här redogörs för USA:s svarta befolknings socioekonomiska situation för att motivera uppsatsens syfte. I därpå följande avsnitt stiftas bekantskap med rapmusiken genom en redogörelse för dess historik och typiska kännetecken.

3.1 Svartas socioekonomiska förhållanden i USA – Inkomst, fattigdom, hälsa

USA-regeringens senaste definition av fattigdom presenterades år 1980 (etablerades första gången 1964) av socialförvaltningen i USA och används officiellt av regeringens budgetadministration och andra federala byråer i deras statistiska arbete. USA-regeringens officiella metod att mäta fattigdom etablerades av departementet för ”Management and Budget” i slutet av 60-talet för att kunna användas av centralmakten vid statistiskt arbete. Den statistik som återges här är utdrag ur regeringens årliga befolkningsrapport för år 2004 som handelskammarens folkräkningsbyrå, US Census Bureau, presenterar.

I mars varje år görs en statistisk undersökning för att mäta landets fattigdomsnivåer som presenteras året därpå. Därför finns det ännu ingen statistik för 2005 när den här uppsatsen skrivs utan uppgifterna här rör som senast år 2004. Rapporten heter ”Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004” (se bilaga 1).

Fattigdomströskeln eller det s.k. fattigdomsstrecket i rapporten är beräknat efter en ”levnadskostnad” (min översättning) som innebär den mängd pengar (US dollar) som behövs för att under ett år kunna tillgodose människans nödvändigaste näringsbehov för överlevnad. De som inte har tillräckligt med ekonomiska resurser under ett år för att göra detta kategoriseras som fattiga. Fattigdomsstrecket justeras årligen och anpassas till nationella ekonomiska förändringar (inflation) som påverkar levnadskostnaden². Näringsbehovet är beräknat på olika åldersgrupper eftersom dessa har olika behov av näring. Respondenterna besvarar frågeenkäterna anonymt och får själva uppge vilken s.k. ras (rapportens benämning) eller vilka raser de tillhör (se bilaga 1 för beskrivning av variablerna). Respondenterna får också vid undersökningstillfället komplettera med egna uppgifter om inkomst³ innan skatt, civilstånd och familjestorlek för att undersökningen på så sätt ska täcka de uppgifter som inte är synliga i respondenternas offentliga (inkomst) uppgifter.

Vissa samhällsgrupper utgör ett mörkertal och är inte inkluderade i statistiken. Dessa är: personer i fängelse, andra institutionaliserade personer, personer under vård, hemlösa, personer i fattigdom och härbärgen, fosterhemsbarn/ungdomar, personer i studentbostäder, de som gör lumpen, är i militärtjänst och militärbaracker samt människor som bor i andra okonventionella bostadstyper såsom husvagnar, bilar m.m (US Census Bureau).

3.1.1 Statistiken

² Man använder ”Consumer Price Index for All Urban Consumers (CPI-U)” för att beräkna förändringar i levnadskostnad.

³ Inkomst definieras som förtjänster genom arbete, alla former av arbetsmarknadsförsäkringar/bidrag, pensioner och sjukvårdsersättningar, alla former av understöd, underhåll, ersättning och bidrag, intäkter från företag samt från ägodelar och upphovsrätligt inkomst. Realisationsvinster och bundna medel såsom förmyndarmedel utesluts.

Enligt rapporten befinner sig 12,7% av USA:s totala befolkning under fattigdomsstrecket år 2004. Samma år befinner sig 24,7% av den totala svarta befolkningen under fattigdomsstrecket och kategoriseras därmed som fattiga. Siffran för svarta år 2003 var något lägre: 24,4%. Siffrorna innebär att ungefär var fjärde svart person hamnar under fattigdomsstrecket under dessa år (se bilaga 1, tabell 1). Rapporten visar att hela landets medianinkomst för åren 2002, 2003 och 2004 var: 44.473\$. Svarta har genomgående den lägsta medianinkomsten dessa år med 30.355\$ och vita icke-latinamerikaner har den högsta på 49.101\$ (se bilaga 1, tabell 2).

Statistik som visar fattigdomsutvecklingen för endast svarta i USA är särskilt intressant då den fokuserar på sociala förhållanden för den samhällsgrupp som är i absolut fokus för den här studien. Här syns återigen att 24,7% av svarta, alltså närmare var fjärde svart person kategoriseras som fattig år 2004. 1980 gällde detta för 32,5% av den svarta befolkningen vilket innebär nästan var tredje person. Trots att siffrorna minskat under åren har alltså en rätt så en hög andel av svarta befunnit sig i fattigdom under ca femton års tid. Det framgår även att fattigdomen bland svarta har ökat under de senaste tre åren (2001-2004) (se bilaga 1, tabell 3).

Rapporten presenterar även mer detaljerad fattigdomsstatistik som visar representationen av olika etniska grupper⁴ inom olika *grader* av fattigdom år 2004. Här har fattigdomsgraden delats upp i tre grader. Den lägsta graden av fattigdom omfattar de allra fattigaste av dem som kategoriseras som fattiga och den mellersta graden omfattar övriga som befinner sig under fattigdomsstrecket. Den högsta graderingen innefattar de som inte befinner sig under fattigdomsstrecket men är så pass nära strecket att de är i riskzonen för fattigdom.

Sammantaget befinner sig totalt 5,4 procent av USA:s totala befolkning i den lägsta graden av fattigdom och tillhör alltså de absolut fattigaste av fattiga. Här är svarta överrepresenterade jämfört med andra etniciteter. 11,7% av landets svarta befinner sig i den här gruppen jämfört med latinamerikaner med 7,9%, asiater 4,4% och vita icke latinamerikaner med 3,7%. Den mellersta fattigdomsgraden domineras av latinamerikaner med 14% följt av svarta som alltså är näst mest representerade med 13%. Den etniska representationen inom den högsta fattigdomsgraden visar likadana tendenser. 8,2% av den latinamerikanska befolkningen befinner sig här resp. 6,2% av den svarta befolkningen (se bilaga 1, tabell 4). Om samtliga siffror för svarta slås ihop framgår att sammantaget 30,9% av svarta i USA antingen är fattiga eller i riskzonen för att bli det ($11,7 + 13 + 6,2 = 30,9$).

Rapporten visar att USA:s svarta befolkning är hårt drabbat av den sociala ojämlikheten. Nästan var tredje svart person (30,9%) befinner sig i eller nära fattigdom. Majoriteten av dessa har heller ingen sjukvårdsförsäkring. Sammanlagt 15,7% av USA:s totala befolkning saknade sjukvårdsförsäkring år 2004. Andelen svarta som inte hade rätt till vård samma år var 19,6%, alltså ungefär var femte person (se bilaga 1, tabell 5).

Samtidigt bör det uppmärksammas att den här statistiska undersökningen är utförd av amerikanska myndigheter. FN:s årliga utvecklingsrapport visar på något högre siffror. Mätinstrumentet för FN:s fattigdomsstatistik bygger inte endast på inkomst. Den fångar även in livskvalité, livschanser och social rörlighet. Statistiken beräknas på bl.a. hälsa, livslängd, möjlighet till utbildning och levnadsstandard. Dessa faktorer omvandlas till ett index: HDI –

⁴ Den här studien använder sig av rapportens variabelindelning och benämning för ras och etniska grupper. Se bilaga 1.

Human Development Index som kan tillämpas globalt⁵. Rapporten pekar specifikt på att det finns ett definitivt samband mellan ras, hälsa och livslängd i USA. Här anges att totalt 17% av USA:s befolkning befinner sig i fattigdom och att sammanlagt 36% av dessa helt saknar sjukvårdsförsäkring. Totalt 21% av svarta i USA rapporteras sakna sjukvårdsförsäkring och utgör den största etniska gruppen i USA utan försäkring. FN:s rapport meddelar att ca 18.000 personer årligen avlider i förtid p.g.a. att de saknar sjukvårdsförsäkring. Barn födda i familjer utan sjukförsäkring i USA löper 50% större risk att dö innan de fyllt ett år. FN-rapporten menar att om sjukvårdsförsäkringsgapet mellan svarta och vita i USA elimineras kan ca 85.000 liv räddas varje år (UNDP - Human Development Report 2005: 58-59; 230). Inom de lägsta samhällsgrupperna är kriminalitet, våld och drogmissbruk ofta förekommande. Med tanke på de samhällsgrupper som inte omfattas av U.S. Census Bureau rapporten kan man undra hur statistiken hade sett ut för svarta om mörkertalet eliminerades.

3.2 Rapmusik

Nuförtiden används termerna hiphop och rap (Rhythmically Accentuated Poetry) ibland synonymt, men rapen kan sägas vara hiphopens främsta element. Hiphopkulturen innefattar förutom rap, dj:ing, [breakdance](#), och [graffiti](#) vilka tillsammans utgör dess fyra element. Hiphopen uppstod i de svarta och latinamerikanska områdena i Bronx, New York under senare hälften av 1970-talet.

Vissa spårar rapen tillbaka till 60-talets The Last Poets. Dessa var en grupp som reciterade dikter till ljud av bl.a. trummor och kallas ofta för medborgarrättsrörelsens rappare p.g.a. deras roll i den svarta människorättskampen. Deras mål var att få stopp på diskrimineringen av svarta i USA och de menade att revolutionen måste börja i individers huvuden. Andra spårar rapen ännu längre tillbaka i tiden till afrikanska samhällen där folket berättade och återberättade berättelser ur det förgångna och på så sätt förde historiekunskapen vidare genom generationer.

Från början var hiphopen en antikommersiell kultur och enligt många en respons på den dåvarande härskande discokulturen som ansågs vara innehållslös (Ekman 2002). I mitten av 1980-talet uppmärksammades rapmusik mer och mer av en vit publik vilket gjorde att rapmusik snart blev mainstream. Rapmusikens ökade popularitet gjorde att musikbranschen satsade på genren och många ungdomar började nu se rapen som en möjlig väg ut från gettot då många rapartister nu blev rika. År 1986 platsade den första raplåten på Billboards pop-topptiolista och ca 1987 blev rap en egen genre inom musikbranschen. Under senare delen av 1980-talet fick hiphopmusik en politisk profil med grupper som Public Enemy som kommenterade samtiden. De grupper och artister som företrädde denna typ av rapmusik kallade nu rapen för "the African-American CNN" och menade att rapmusik hade den viktigaste rollen i medvetandegörandet av den svarta befolkningen i USA. Det uppmanades öppet genom låttexter och musikvideor till gemensam kamp mot rasism, diskriminering och sociala ojämlikheter samt provocerade samhällets makthavare (Chuck D 1997; Ekman 2002; www.daveyd.com).

Samtidigt under den här tiden utkristalliserades gangstarapen alltmer till en egen genre. Gangstarapens innehåll framhäver en livsstil som präglas av sex droger, våld och kriminalitet. De första släppta gangstarap-skivorna resulterade i stora debatter om ett sådant innehåll var tillåtet och artisterna ifråga blev mål för statliga utredningar av bl.a. FBI. Det gjordes stora

⁵ För vidare information se Internetsida:

http://hdr.undp.org/docs/statistics/indices/stat_feature_2.pdf#hdiforhighhumandevlopmentcountries

ansträngningar på flera håll att censurera och bannlysa gangstarapen ju mer genren blev populär bland vita ungdomar, men dessa försök och uppmärksamheten som följde gjorde snarare att genren bara blev ännu populärare. Under 1990-talet började rapmusiken alltmer låna influenser och sampla från andra musikstilar såsom rock och jazz vilket gjorde att genren spreds och dess popularitet ökade ännu mer. Det kan sägas att rapmusikens innehåll nu började utvecklas i två extremiteter. Ju mer rapen innehöll influenser av andra musikstilar desto fler var det som fick upp ögonen för musiken och desto populärare blev rapen. Nu blev det politiska innehållet alltmer sällsynt samtidigt som den då extrema typen av rap, gangstarapen, behöll sin ökade popularitet hos både svarta och vita ungdomar. År 1999 var rap den bäst säljande musik-genren i USA (ibid.).

Mattias Ekman påpekar att hiphopen och rapen idag inte längre är endast ett afroamerikanskt kulturuttryck då den finns och utvecklas i hela världen, men den behåller trots det de grundläggande drag och uttryck som är utmärkande för genren (Ekman 2002).

Förutom rapens typiska drag i dess framförande finns det andra karakteristiska drag som bibehållits inom kulturen. Det är t.ex. fortfarande vanligt att rapartister dissas varandra, alltså försöker hävda sin överlägsenhet gentemot andra artister genom att underminera dem. Detta har sina rötter i battlandet som är ett tävlande estetiskt moment i rap där den som lyckas underminera den andra på det mest språkligt påhittiga sättet vinner. Inom t.ex. gangstarapen görs det här inte sällan genom direkta hot om våld riktade mot andra artister.

Klädmodet inom hiphopen kännetecknas speciellt av keps och s.k. baggy-pants, alltså pösiga byxor som hänger på höfterna. Baggy-pantsmodet sägs ha sina rötter i det att när fångar blev framtagna sina bälten i fängelser och sedan blev frisläppta hängde byxorna av naturliga skäl långt ner på höfterna. Att medvetet bära sina byxor såhär sägs ha varit ett sätt att visa tillhörighet till, och gemenskap/sympatier med de värderingar som hör till den sociala grupp som är i majoritet i fängelser.

3.2.1 Gangstakulturen och dess spridning

Gangstarapen har alltmer blivit det mest förekommande rapgenren i mainstream-medier. I detta avsnitt ges en historisk översikt av den s.k. gangstakulturen och dess spridning inom fattiga segregerade samhällen i USA.

”Black power” är ett slagord som myntades under medborgarrättsrörelsen i USA runt mitten av 1960-talet och symboliserar krav på jämlikhet och ökat samhällsinflytande från USA:s svarta befolkning. Black Power-förespråkare kritiserade kapitalismen hårt och ville synliggöra att arbetsmarknaden var diskriminerande och korruperad, och talade om ett avlönat slaveri. De tillkännagav att det enda som gav svarta värde i vitas ögon var om de hade mycket pengar. Vidare spelade det inte någon roll om de arbetade hårt, var troende eller utbildade, trots det betraktades svarta som kriminella slödder av ett kapitalistiskt samhälle där det mänskliga värdet räknas i dollar. Förespråkarna proklamerade att om svarta ville betraktas som en fullgod samhällsmedlem av kapitalismen var de tvungen att spela efter kapitalismens spelregler. Dessa regler sa att pengar var livet, manlighet bestod i att ha pengar, och att man först då man hade mycket pengar kunde räkna sig själv till en samhällsmedlem (D Chuck 1997; hooks 2004).

3.2.1.1 Gangstakulturens framgångsideologi

Feministen bell hooks menar att under slutet av 60-talet och början av 70-talet började många svarta i USA genomgå en ideologisk omvändning. Från att först ha vänt sig ifrån kapitalismen i avsky började svarta nu anta den helhjärtat. Svartas inställning till livet hade drastiskt förändrats från tiden strax efter befrielsen från slaveriet. Då trodde svarta generellt på att ignorera orättvisor och svälja stoltheten för att kunna överleva. Efter medborgarrättsrörelsen ansågs det vara möjligt att överbrygga rasism och diskriminering genom att bita ihop, jobba hårt och vara en god medborgare. Därefter följde en period av uppgivelse då orättvisor mer eller mindre ignorerades och en uppfattning om att livet går ut på mer än lika arbete och lika lön antogs (hooks 2004).

Med en ny generation på 60-talet byttes detta slutligen ut mot desperation och trots. De ojämlika förutsättningarna till arbete och pengar började ifrågasättas med uppror. Men när upproren inte gav någon större långsiktig effekt skrevs spelreglerna istället om. Desperata att få vara med i spelet gjordes spelets slutliga mål, status via pengar, till det egna målet eftersom svarta inte hade någon chans till att nå delmålen karriär och utbildning. Syftet var att medvetet revoltera mot systemet och frigöra sig från den. Svarta var nu intresserad av att delta i den ekonomi som tidigare hade kallats korrupt med motivationen att det var bättre att vara med och spela spelet och ha en chans att vinna, än vara kvar bland förlorarna. Svarta började härmed delta i konkurrensen om att tjäna pengar (Hall 1997: 270-272; hooks 2004).

Målet var inte längre att tjäna pengar för att endast försörja sig, utan istället att ha så mycket så man helst kan slösa. Den som kunde slösa mest var mest framgångsrik Hall beskriver hur den här utvecklingen gick hand i hand med de framgångsdiskurser som förmedlades genom medier. Under denna tid började det produceras s.k. blaxplotation filmer där temat var svarta hjältar eller hjältinnor som lurade samhällssystemet och begick brott men alltid kom undan och blev rik och framgångsrik (Hall 1997: 270-272; hooks 2004).

Hooks menar att svarta omfamnade en ny framgångsideologi för att den innebar ett spel som de kunde delta i på bättre villkor. När målen var respektabla arbeten och utbildning hade svarta dåliga chanser att konkurrera. Men när endast pengar blev målet blev det plötsligt uppnåeligt. Hooks berättar att det härefter skedde en omvandling av grundläggande värderingar inom svarta segregerade samhällen i USA. Svartas inställning gentemot arbete var generellt cyniskt. Resonemanget var att det var onödigt att jobba halva livet, ha dåliga chanser att jobba upp sig och få mindre betalt än vita. Kriminalitet innebar att många svarta kände att de kunde tjäna stora pengar med mindre ansträngning. Hooks menar att en ny samhällsklass skapades, en sorts hustlande (se ordlista) klass som anser att de bibehåller sin självrespekt samtidigt som de får respekt sin omgivning. Det viktiga blev att det tjänade pengar inte hur de tjänades och individerna betraktades som hårt arbetande trots att de hustlade. Härigenom blev enligt hooks en ekonomi baserad på droger och kriminalitet accepterad och förhårligad inom fattiga svarta segregerade samhällen i USA. Hooks menar att medier har haft en stor roll i spridningen av denna ideologi. Medier förmedlar att ett av livets stora mål är pengar, men arbete och utbildning är i sammanhangen sällan relevanta (hooks 2004).

Det handlar alltså i slutändan om stolthet. Svarta kände och känner att det är nedvärderande att infoga sig i ett system som de vet diskriminerar dem i slutändan. Att hustla och vara en gangster är ett sätt att resa sig över systemet, trotsa det och få revansch. Att vara hustlare betyder att man inte är under samhällets makt. Hooks menar att det är av samma anledning som svarta i så stor utsträckning söker sig till karriärer inom idrott eller musik i USA. Det beror på en avsky gentemot de förutsättningar som väntar en i systemet. Gangstakulturens

ideologi uttrycker att varje man är ensam, den svage ses som det naturliga bytet för den överlevande starke och sanning och etik är underlägsen skicklighet och framgång (ibid.:28).

3.3 Tidigare forskning

Ann Werner studerar i sin magisteruppsats musikvideors roll i tre unga tjejers identitetsskapande⁶. I uppsatsen gör Werner en innehållsanalys av musikvideor som studiens respondenter fäster särskilt intresse vid samt utför gruppintervjuer som syftar till att undersöka hur respondenterna förhåller sig till representationerna i medietexterna. Werner har ett feministiskt-konstruktivistiskt perspektiv som inte ser identiteten som fixerad utan som en kumulativ process av ständigt skapande och återskapande. Hon använder sig av genusteori, cultural studies och poststrukturalistisk teori i sin studie.

Werner studerar respondenternas inställning till förhållandet mellan medierepresentation och etnicitet. Det visade sig att respondenterna accepterade de svarta artisternas representationer som autonoma medan svenska invandrades representationer i medierna ifrågasattes. Vidare var dessa unga tjejer överens om att det finns ett särskilt svart beteende, men att denna skapas genom att vissa uppväxtförhållanden ger upphov till en speciell kultur. Det är enligt Werners studie segregation och specifika sociala förhållanden som producerar och reproducerar ett unikt svart beteende, beteenden är alltså inte statiska. Viktigt att notera är att de unga tjejerna inte reflekterar vidare om vad det typiska svarta beteendet kan ha för samhällelig roll. Studiens informanter kopplar även samman de svarta artisterna till en lågstatusbakgrund och ursäktar deras beteenden med denna faktor (Werner 2001).

Studien visar på att mediepubliken kan ha ett paradoxalt förhållande till artister. Trots att artisternas beteende, språk eller livsstil fördöms är de samtidigt beundrade och tillhör favoritartisterna som det lyssnas och tittas på. Vissa egenskaper och karaktärsdrag hos svarta artister uppskattas samtidigt som respondenterna påstår att de själva inte skulle vilja tillägna sig dem. De mest uppskattade artisterna är de som har en utpräglad och synliggjord etnisk identitet. Studien berör även tittarnas eget genusskapande och slår fast att denna ofta konstrueras i samråd med artisternas mediepersonligheter (ibid.).

Werners slutsats är den att de identiteter som representeras i medier skapar för informanterna gränser för vad som är möjligt och önskvärt. Detta görs både genom det som representeras i medieinnehållet men även genom det som är frånvarande. Dessa gränser framförhandlas genom ett samspel mellan representationer av genus, plats (miljö) och etnicitet (ibid.).

⁶ Respondenterna är av blandad s.k. etnisk härkomst varav en är svart.

4. Teoretisk ram

Studien vilar på teorier kring ideologi som framhäver dess samhällsbevarande kraft. Ändamålet är att i analysen koppla samman teorier om ideologisk hegemoni med Horkheimer och Adornos marxistiskt influerade teorier om hur kulturindustrin fungerar som socialt cementerande och Chomskys politisk-ekonomiska propagandamodell som beskriver hur medieutbudet filtreras och begränsas. Studiens analys kommer även att sättas i förbindelse till teorier kring den stereotypa representationen av svarta i medier. Genom historiskt-teoretiska beskrivningar av rasistiska ideologiers uppkomst och funktion redogörs det inledningsvis för mekanismerna bakom svarta stereotyper och hur en viss svart identitet har bildats och befästs. Denna beskrivs i sin tur genom teman som utmärker svarta stereotyper såsom maskulinitet, sexualitet och fetischering av den svarta kroppen.

4.1 Ideologikritik

Själva termen ideologi lanserades av den franske filosofen Destutt de Tracy år 1798. En ideologi i allmän bemärkelse utgör en helhetssyn som innehåller antaganden om verklighetens egenskaper och värderingar (Nationalencyklopedin, 2005).

Inom medieforskningen är det ett vanligt påstående att massmedier har en samhällsbevarande effekt genom att de är förmedlare av ideologier som påstås gynna och befästa den rådande samhällsordningen. Den här studien lutar sig mot teorier som tillskriver ideologiska faktorer stor makt och betydelse. Massmedier uppfattas som en socialiserande och integrerande institution som skapar balans i samhället genom produktion och reproduktion av ideologier som bidrar till en bevaring av samhällsordningen. Det antas att det existerar en normativ acceptans av dominerande värden i samhället. Detta betyder att rådande ideologier internaliseras i samhället så att de uppfattas vara normala och berättigade (Ross 1994:29-32).

Ideologi kan beskrivas genom att den fungerar som en osynlig makt över människans tankar. Den sätter gränser och skapar utsikter för människors valmöjligheter. Ideologin innehåller grundläggande värdepremisser, såsom synen på rättvisa eller på människans grundläggande rättigheter, och innefattar verklighetsomdömen om olika företeelser i samhället. Detta leder till att ideologier kan prövas och kullkastas av andra ideologier på grund av felaktiga påståenden och/eller lösningar på problem i verkligheten. Ideologier har inbyggt att de manar till viss handling (eller passivitet). Just detta gör att de är synliga och kan uppmärksammas genom sociala praktiker och beteendemönster (Bergström & Boréus 2000). Det kan skiljas mellan en negativ ideologitradition och en positiv sådan. Den negativa menar att ideologier upprätthåller samhällsstrukturen genom dess kapacitet att maskera motsättningar. Den positiva traditionen säger att ideologin är blott uttryck för grupperns föreställningsvärld och avspeglar de sociala villkor de lever under (ibid.).

Rötterna till ideologikritiken kan spåras till marxistisk klassanalys. Inom nymarxistiska teoribildningar om ideologi sägs den dominerande ideologin internaliseras av arbetarklassen och på så sätt förhindra uppkomsten av ett oppositionellt medvetande (Ross 1994). Marx berömda formulering:

Den härskande klassens tankar är under varje epok de härskande tankarna, dvs. den klass som är den härskande materiella makten i samhället, är samtidigt dess härskande andliga makt (Marx 1995:166).

beskriver hur arbetarklassen får anpassa sig till systemets värderingar och förutsättningar. Ett syfte med att studera och analysera ideologier kan vara att ifrågasätta ett samhälles eller institutions universella idéer då dessa tillsammans utgör politikens drivkraft. Idéer har alltså en maktaspekt då de i helhet kan styra politiken. Marx ser ideologin som en dominerande faktor i samhällsutvecklingen eftersom den formar människors och grupper handlings. Hans metafor "camera obscura" beskriver hur ideologin skapar föreställningar som gör att människor ser världen *upp och ner*. Ideologier kan följaktligen få människor att se sin nation som en enhet och tycka att *alla sitter i samma båt* istället för att se ojämlikhet och klasskillnader. Istället för uppror blir resultatet belåtenhet (Bergström & Boréus 2000; Marx 1995:145).

Teorier om hegemoni har varit speciellt framträdande inom nymarxistiska teorier om massmediers roll i samhället. Enligt den italienske politikern och filosofen Antonio Gramsci betecknar hegemoni det övertag och makt över människo- och samhällssynen som den ledande samhällsklassen verkställer jämte sitt ekonomiska och politiska övertag. Teorin förutsätter inte en total acceptans av de rådande ideologierna från arbetarklassens sida, snarare att hegemonin är framförhandlad, men den förklarar att hegemonin leder till att en motideologisk mobilisering å arbetarklassens sida uteblir vilket leder till politisk passivitet och uteblivet upproriskt beteende. Ett tecken på att den härskande klassen är framgångsrik i sin ideologiska dominans är att de endast behöver utöva minimalt eller inget tvång (Bergström & Boréus 2000; Gramsci 1971; Ross 1994:34).

Den franske strukturalisten Louis Althusser har utvecklat ideologibegreppet och teorin om en dominerande ideologi. Althusserns teori om ideologi skiljer sig från Gramscis teorier genom att hävda att ideologiska effekter uppträder omedvetet. Enligt hans teorier är det nödvändigt för det kapitalistiska samhället att människor accepterar sina roller i produktionen. Det här idealtillståndet nås med de ideologiska statsapparaterna massmedier, utbildningsväsende, kyrka och familj som medel. Enligt honom är inte ideologier endast abstrakta i form av idéer och tankemönster utan de uppenbaras i vår vardag rent konkret i form av bilder och begrepp, genom texter och symboler och sociala praktiker alltså beteenden och handlingsmönster (Ross 1994:35).

4.1.1 Ideologi och medier

Stuart Hall är en av de mest inflytelserika medieforskare under modern tid. Likt Althusser utvecklar Hall ideologibegreppet och ger den en mer konkret innebörd. Enligt honom manifesterar sig ideologier ideligen genom språk, synliga uttryck och representationer som olika sociala grupper använder för att komma underfund med och beskriva världen.

Så långt påminner hans teorier om en positiv ideologitradition. Halls teori uppmanar dock till att söka reda på raffinerade drag i mediernas produktioner som på ett listigt sätt bär och förmedlar ett ideologiskt innehåll som är till fördel för dominerande samhällsgrupper. Därmed liknar Halls teorier en negativ ideologitradition som inte endast ser ideologin som uttryck för människors föreställningsvärld utan betraktar den som en kraft som återskapar och upprätthåller makten på något sätt. Ideologin kan dock för individen alltså verka positiv på så sätt att den begripliggör verkligheten. Hall antar vidare ståndpunkten att ideologin är tämligen autonom i relation till den ekonomiska sfären (Bergström & Boréus 2000; Ross 1994:36). I den här studien antas dock att ideologin står i ett dialektiskt förhållande till den ekonomiska sfären.

Den marxistiske medieforskaren Conrad Lodziak har en modell med fyra nivåer av ”ideologiska operationer” som beskriver hur ideologier verkar igenom medier. Denna modell har gemensamma beröringspunkter med Chomskys propagandamodell. Nivå ett beskriver att medieproducenter har en nära relation till makteliten vilket leder till att det är dessas preferenser och idéer som förmedlas i medier. Nästa nivå handlar om att själva de dominerande medieproducenterna hör till samhällseliten vilket innebär att de delar värderingar med andra dominerande samhällsgrupper. Den tredje mer abstrakta nivån berör att ideologier i medier är närvarande i tystnad eller dolt, vilket förutsätter att de innebär förgivet-taganden som gör dem osynliga och därför svåråtkomliga. Den fjärde nivån beskriver att ideologier inte bara uttrycks genom vad som är närvarande i medier utan även genom det som inte är närvarande, det som saknas, såsom oppositionella idéer och alternativa representationer (Lodziak 1986:63-64).

4.2 Frankfurtskolan – Horkheimer & Adorno

Frankfurtskolans teorier utgår bl.a. ifrån att kulturindustrin dominerar utformningen av smak och preferenser så att den rådande samhällsordningen bibehålls. Här anses alla kulturella produkter vara formgivna enligt en plan och endast i vinstsyfte (Strinati 1995:53-56). Här framställs de delar i teorin som är särskilt relevanta för studien.

Horkheimer och Adorno menar att kulturindustrin är ett slugt maskineri som härskar över en maktlös massa av mottagare och manipulerar dessa till sin egen ekonomiska fördel. Konsumenterna behandlas som objekt vars efterfrågan egentligen är framkallad av industrin själv beroende på det som ger största vinst. Samtidigt utropar industrin emellertid att det är efterfrågan som styr utbudet. Utbudet blir därför uppfattat som gehör på massans önskan och accepterat av dessa utan motstånd. Det här är ett symptom på den ekonomiska makten i samhället. Industrin dominerar alltså produktionen av smak och stil. Individuella preferenser hos massan omstöps in i planerade preferensgrupper avsedda att kunna och vilja konsumera en och samma typ av vara. Det sker alltså en homogenisering av smak och stil. Slutligen bevaras skenet av valmöjligheter genom att industrin själv innehåller diskussioner om och rangordning av produkternas kvalitet (Horkheimer & Adorno 1996:138-140). I verkligheten manifesteras detta exempelvis genom recensioner och utmärkelser.

För att göra så stor vinst som möjligt siktar kulturindustrin på att absorbera en så stor massa som möjligt. Därför läggs stor möda på att det ska finnas något lockande för alla. Alla kulturella produkter är formgivna enligt en plan för att minska ekonomiska risktaganden, inget är alltså en slump. Horkheimer och Adorno menar att industrin producerar standardiserade produkter som följer olika utprovade mallar. För att generera så hög vinst som möjligt och säkra konsumtion ges emellertid varje produkt små individuella attribut och får till därav följd kapaciteten att locka fler konsumenter, något som konsumenterna är omedvetna om. Ju mer standardiserade produkterna är desto mer individualiserade verkar de vara. Kulturpersonligheter marknadsförs av industrin med specifika identiteter och omges med olika myter, men i grunden följer allihop en och samma prototyp. Vid framställning av produkterna använder, och återanvänder kulturindustrin hela tiden klichéer och stereotyper. Som ett resultat reproducerar och upprepar kulturindustrin ständigt samma produkter och innehåll. Horkheimer och Adorno beskriver att kulturindustrin: ”stöper allt i samma form” och ”[...] roterar på samma fläck”. De anser att: ”Eftersom den har full kontroll över konsumtionen utmönstrar den det oprövade som riskabelt, [...] mekanisk produktion och reproduktion i stadig rytm garanterar att ingenting förändras” (Horkheimer & Adorno:151). Därför produceras knappt någonting som inte stämmer med industrins kalkyler. De kulturella

artefakter som gör motstånd eller vill revoltera mot normen och industrins ideal kan inte överleva i branschen om de inte kapitulerar och istället gör motstånd inom gränserna för vad som är tillåtet och på något sätt gagnar industrin (ibid.:137-151).

Horkheimer och Adorno beskriver hur kulturindustrins innehåll alltmer utvecklas mot banal underhållning och det som inte kostar mottagaren större psykiska ansträngningar. Helst av allt bör åskådaren inte behöva ha en djupare tankeaktivitet och normen för underhållningens innehåll blir alltmer det som är meningslöst i det stora hela. Underhållning används av åskådaren som en undanflykt från vardagen och för att orka med den. Det här hade dock varit acceptabelt om innehållet i underhållningen inte varit lömsk. Underhållningsindustrin framhåller i innehållet en ”framgångsreligion” som allt mindre betonar hårt arbete och ansträngningar som vägen till framgång och allt mer alternativa vägar, slumpen och ”vinstlotten” (Horkheimer & Adorno 1996:154,163). Det är alltså en falsk verklighetsuppfattning som förmedlas som markerar att alla har samma chans att nå framgång, att:

”de inte alls behöver vara annorlunda än de är, och att de skulle kunna lyckas lika bra utan att man därför skulle begära något av dem [...]. Men samtidigt ger man dem en vink om att ansträngningen inte skulle löna sig [...].” (Horkheimer & Adorno 1996:154).

På samma gång ges heller ingen annan vägledning till hur framgång kan nås. I medier löser sig också verkliga samhällsproblem bara på utsidan enligt Horkheimer och Adorno. Ytliga lösningar ges åt djupa problem och som heller inte blir lösta på det sätt som de bör i verkligheten. Det innebär i slutändan att falska lösningar getts på grund av felaktigt utpekade behov, istället för verkliga lösningar på verkliga problem.. På så sätt bidrar kulturindustrin enligt Horkheimer och Adorno till förslöande och en cementering av sociala förhållanden (Strinati 1995:64-69).

En annan aspekt av underhållningen uppmärksammas också, nämligen banaliseringen av våld. Horkheimer och Adorno beskriver hur publiken kan reagera med skratt eller utebliven reaktion när de ser våld och menar att kulturindustrin fostrar till uppfattningen att våld och nedbrytning av motstånd är ett av livets villkor istället för att alstra ett ifrågasättande av detta. Detta kan i längden enligt Horkheimer och Adorno verka speciellt förstörande för de kraftlösa samhällsgrupperna (Horkheimer & Adorno 1996:157).

Horkheimer och Adorno menar att kulturindustrin i stort ersätter medvetande och kunskap med infinnande och acceptans i rådande normer. Den förslöar och fördummar. Den försvagar i längden självkänslan hos redan svaga samhällsgrupper och distraherar dem genom att rikta deras uppmärksamhet mot felaktiga mål. De menar att kulturindustrin är utsugande, banal och destruktiv för vissa samhällsgrupper då den fostrar bekvämlighet i de rådande samhällsformerna. Ett koncept av status-quo matas in i huvudet på mottagarna och bekvämlighet ersätter medvetandet. Som resultat sker ingen opposition, alteration eller utveckling av samhällsordningen (Strinati 1995:63-64).

4.3 Propagandamodellen – Noam Chomsky

Noam Chomskys politisk-ekonomiska teori innefattar en propagandamodell bestående av fem filter som styr och begränsar medieutbudet. Modellen gäller främst nyhetsmedier men kan med fördel tillämpas på underhållningsindustrin. Medieinnehåll som inte sympatiserar med

ideologier och intressen hos politikens och samhällets eliter, ”gatekeepers”⁷ och andra med makt att påverka innehållet, stoppas av något eller alla av dessa filter. Innehåll från olikänkande grupper hamnar ofta redan från början i ett missgynnande läge vad gäller att finna ekonomiskt- och distributionsstöd. Dessa filter har inte bara makt över innehållet å producenternas sida men även å distributörens sida. Propagandamodellen kan i sin helhet kopplas ihop med Horkheimer och Adornos teori om att alla kulturella produkter är formgivna enligt en plan och endast i vinstsyfte (Herman & Chomsky 1994:31; Strinati 1995:53-56).

Det första filtret som påverkar medieinnehållet har ett direkt samband med mediebolagens antal och storlek att göra. Dominanta mediebolag (i USA) har stora ekonomiska omsättningar. De kontrolleras av förmögna personer vilka hela tiden riskerar att utsättas för repressalier av mediebolagsägare och marknadskrafter vilket medför ekonomiska förluster och rättsliga inskränkningar som i det långa loppet äventyrar mediebolagets överlevnad. På grund av den stora ekonomiska omsättningen i mediasfären är ägare och marknadskrafterna sammanbundna med andra stora kooperativ (som de har gemensamma intressen med), banker och slutligen staten. Dominanta mediebolag har med tiden omsatt allt mer kapital. Som en följd av det här har ägare och makthavare inom branschen blivit allt färre då de större bolagen köpt upp de mindre. Detta betyder att ledet från stat till ägare blivit kortare och ägare mycket lättare och oftare utsätts för regler och hot kopplat till kanalens innehåll. Oberoende medier består av mindre bolag och har i jämförelse en liten skara mottagare. De är också ofta kortlivade då de köps upp av större bolag eller lever ständigt under hot om att köpas upp och göras om (Herman & Chomsky 1994:14).

Det andra filtret handlar om reklamens nödvändighet för mediebolagens ekonomiska överlevnad. Kortfattat kan det sägas att filtret fungerar genom att annonsörer helst vill undvika innehåll som har negativ verkan på eller hindrar köphumöret. Därmed annonseras det mindre runt komplext och kontroversiellt utbud och mer kring lättsamt varav denna typ av innehåll uppmuntras. Detta filter har likheter med Horkheimer och Adornos teori om att kulturindustrins utbud alltmer innehåller banal underhållning. Stora företag som annonserar på TV sponsrar och annonserar som resultat mindre eller sällan kring program som t.ex. kritiserar regering och korporationer, bedömer politiskt eller anmärker på samhället. Radikala medier lider därmed av annonsörers diskriminering vilket har ekonomiska konsekvenser för dess överlevnad. Medier eller innehåll med arbetarklassen som målgrupp försummas också av annonsörer då denna samhällsgrupp inte anses vara köpkraftig. Det kan sägas att medier ofta har intresse av att locka rätt publik och inte publik i sig. Det ekonomiska behovet av annonsörer gör att reklamen är oundgänglig för kanalens överlevnad. Detta behov blir ett filter som gallrar mediernas innehåll (Herman & Chomsky 1994:17).

Tredje filtret handlar om ekonomisk vinst och kostnadseffektivitet. Det är riskabelt att använda sig av estetiska former, källor, producenter och produkter som inte är etablerade. För det första är det osäkert om de genererar i vinst, för det andra riskeras att de alstrar kritik mot kanalen. Det finns en rädsla för att dessa bär ideologier som förnärmar makthavare och andra redan etablerade (producenter t.ex.) och leder till i ekonomisk förlust. Oetablerade estetiska former, källor, producenter och produkter kräver därmed noggrann efterforskning vilket kostar. Det måste även satsas pengar på etableringen av dessa. Därmed håller man sig av ekonomiska skäl till etablerade och utprövade mallar. Genom att visst innehåll exponeras i medier får det status och utgör normen för vad som är framgångsrikt. Detta innehåll blir då en förebild som uppmuntrar redan etablerade att fortsätta i samma anda, och som icke etablerade

⁷ Personer eller organ med nyckelfunktion som vaktar åtkomst eller ”ingångar” inom mediasfären.

rättar sig efter. Resultatet av detta filter blir att endast en mindre del av mediers innehåll är avvikande från normen och det mesta följer en och samma mall. Detta filter har direkta likheter med Horkheimer och Adornos teorier om kulturindustrins standardiserade produkter och reproduktionen av klichéer och stereotyper då det oprövade klassas som riskabelt (ibid.:19-25).

Det fjärde filtret produceras direkt av samhällets ekonomiska och politiska makthavare och fungerar genom offentlig kritik, negativ publicitet, svartmålning och i värsta fall ekonomiskt och rättslig diskriminering av mediet. Dessa repressalier kallas för ”flak” (engelska) och de som kan producera flak kallas för ”flakmaskiner”. Flakmaskiner har genom åren vuxit i antal och ekonomisk storlek och därmed blivit mer mäktiga. Staten är den största och mest kraftfulla flakmaskinen med marknadskrafterna som sina allierade. Staten hotar, attackerar och tillrättavisar medier som avviker från den rådande politiska ideologin. Upprepad utsättning för flaks resulterar i längden i att mediets överlevnad blir svår. Här kan det anknytas till Horkheimer och Adornos teori om att kulturella artefakter som gör motstånd eller vill revoltera mot normen och industrins ideal inte kan överleva i branschen. Annonserer och bolag som medier har ekonomiska beroendeförhållanden till är andra flakmaskiner. Dessa är i sin tur måna om att inte förknippas med innehåll som medför flak för dem själva. Det är ganska vanligt att företag sponsrar politiska kampanjer som delar deras marknadsintressen. Ett företag som vill annonsera på TV har tillexempel ett intresse i köpkraftiga målgrupper. Målsättningen är då att det ska finnas en politisk ledning som hjälper till genom att minska utbud med arbetarklassen som målgrupp (ibid.: 26-28,149).

Det femte och sista filtret handlar om bevarande av rådande samhällsordning genom en filtrering av förmedlade ideologier i medier. Chomsky menar att det är högerpolitiska kapitalistiska ideologier som har övertaget i mediers utbud eftersom det är denna samhällsideologi/ordning som gynnar samhällseliten i vilken medierna och marknadskrafterna ägare och makthavare innefattas. Det här påminner om Lodziaks första och andra nivå ur medias ”ideologiska operationer” som menar att medieproducenter har en nära relation till, och själva tillhör, makteliten vilket gör att det är deras preferenser och idéer förmedlas genom medier. Allt innehåll (och alla personer) som kan gunga samhällsordningen genom att producera alternativa ideologier motverkas genom att mediebolagens makthavare ger direktiv om att det är icke-önskvärt material. Detta liknar Halls teori om medierna första ideologiska funktion av att ge en selektiv bild av omvärlden genom att de detaljer som missgynnar samhällseliten utesluts. Detta filter är politikens kontrollmekanism som sätter restriktioner på utbudet och helst utestänger vänsterpolitiska ideologier. Medier som väljer att sprida innehåll som inte överensstämmer med dominerande ideologier och regler måste alltså acceptera följder som äventyrar dess överlevnad på marknaden. Exempelvis behöver större ekonomiska satsningar göras för att hitta produkter och producenter. Etablerade producenter och produkter söker sig inte till kanalen då de inte vill riskera repressalier själva. Följaktligen måste kanalen bedöma produkter och producenter som är vinstosäkra. De riskerar att alstra s.k. flakmaskiner, och i det stora hela riskerar de slutligen att bli diskriminerade av hela marknaden eftersom denna i sin tur riskerar negativa konsekvenser genom att befatta sig med kanalen. Resultatet blir att dessa revolterande kanaler tenderar att bli isolerade och ensamma om att uppmärksamma fenomen och frågor som enligt makthavare är ovärdiga. Termen ”ovärdiga fenomen” (min översättning) används ofta i nyhetssammanhang och har en ekonomisk och en politisk innebörd. Det är i första betydelsen det som förknippas med grupper och företeelser som innehar och alstrar minsta ekonomiska makt i varje samhälle. I andra betydelsen är det offer som är de egna, alltså de man själv orsakat. Andras (eller fiendens) offer är däremot värdiga att uppmärksamma. Uppmärksamhet på de egna offren kostar makthavare politiska

röster och resulterar i ekonomisk förlust. Därför riktas uppmärksamhet i väldigt liten grad mot fenomen som inte överensstämmer med den politiska och ekonomiska elitens intressen oavsett storleken på fenomenets förödelse. Innehåll som observerar ovärdiga offer står alltså oftast i konflikt med politiska intressen och passerar inte filtren (Bergström & Boréus 2000; Herman & Chomsky 1994:31-33; Lodziak 1986:63-64).

Massmedia gallrar själv ut det innehåll som kan vara skadligt, men för att dölja beroendeförhållandet och inte stämpas som odemokratisk eller partisk låter de ibland enstaka material med fel innehåll passera för att sedan snabbt återgå till vanlig agenda. Grundvalen för bortträngning och uppmärksammande av material tjänstgör därför i slutändan politiken. Detta påminner om semiotikern och social-teoretikern Roland Barthes idé om "vaccinering" som innebär att medier då och då presenterar avvikande kanske samhällskritiskt material och får därmed systemet att framträda som demokratiskt och liberalt. Men den här förekomsten av trotsigt innehåll är bara en illusion av ett rättvist system. Genom att förmedla bilden av ett rättvist samhällssystem legitimeras samhällsordningen. Åskådaren tolkar det som att allting är på sin plats och naturligt att vissa har en mindre fördelaktig position i samhället och världen i övrigt. Chomskys modell är nyttig för förståelsen av mediebranschens maskineri. Den vill bidra med insikten att mediebranschen inte är autonom utan att dess produktioner är avhängiga politiska och ekonomiska faktorer. Modellen liknar Lodziaks teorier om att ideologier i medier kan vara dolda vilket medför att dessa i praktiken innebär för-givet-taganden, och påminner om att ideologier inte bara uttrycks genom det som är närvarande utan även genom det som saknas. Vid analys av rapmusikproduktioner är Chomskys propagandamodell betydelsefull då principerna för framställningar kan förklaras (Herman & Chomsky 1994:31-35; Lodziak 1986:63-64; Ross 1994).

4.4 Representation

Stuart Halls teorier om representationer fokuserar på visuella representationer i massmedier. Teorier behandlar speciellt rasistiska representationer av *den andre* (dem). Alltså representationen av människor vars ras och etnicitet skiljer sig från en viss majoritet (oss) och är därmed sedd som annorlunda. Han beskriver att människan fascinerar av det som anses annorlunda och tenderar att representera det med typiska former, s.k. stereotyper. Hall presenterar de mest förekommande svarta stereotyperna och förklarar hur dessa uppkommit (Hall 1997:225).

Stuart Hall beskriver att mediebilder av *den andre* överdriver på eller annat sätt dennes skillnad, alltså poängterar något som utmärker dennes ras, etnicitet eller kultur. *Den andre* representeras ofta genom binära extremiteter. Det här innebär exempelvis att de tillskrivs egenskaper som antingen brottsling eller laglydig, klen eller jättestarkstark, ful eller väldigt vacker osv. Ibland tillskrivs *den andre* två binära egenskaper på samma gång såsom stark men väldigt snäll eller vacker men ond. Det saknas enligt Hall nyanserade representationer av *den andre* (ibid.:229-230).

Antropologen Mary Douglas förklarar varför samhällsgrupper som på något sätt avviker från normen i samhället tenderar att stereotypifieras och exkluderas helt eller från delar av samhället. Hon menar att den kulturella ordningen störs av sådant som inte riktigt passar in i kategoriseringarna och stör klassifikationssystemen. Exempel på sådant är s.k. svarta-amerikaner som är svarta men måste betraktas som en så att säga, vanlig amerikan, eller människor med blandade raser såsom s.k. mulatter. För att bibehålla den kulturella ordning som varit bekant tenderar människor i sådana lägen att antingen utesluta de här fenomenen

helt genom att förneka dem, vilket är det som sker i rasism, eller stereotypifiera dem grovt för att därigenom hanterliggöra och begripliggöra dem in i kategoriseringar så att den kulturella ordningen upprätthålls. Enligt denna teori leder alltså skillnaden till att det rangordnas och bildas gränser mellan olika kulturella grupper. Hall hävdar dock att eftersom skillnaden hotar en kulturell ordning förvandlas den ofta till något attraktivt genom att den representerar något förbjudet (ibid.:229-238).

4.4.1 Rasistiska ideologier och representationer

Hall beskriver ur ett historiskt perspektiv uppkomsten av den mediala uppsättningen av representationer som markerar etniska skillnader. Västvärlden kom i kontakt med svarta människor på allvar från 1600-talet då människor från väst införskaffade svarta slavar från väst-afrikanska provinser, samt i och med koloniseringen av områden i Afrika och migrationen av svarta till väst efter andra världskriget. Under imperialismen började Afrika och den svarta människan avbildas i brittiska populärmedier. Till en början avbildades dessa som mystiska men representationerna var i helhet positiva. Detta förändrades dock genom tiden. Under 1700-talet och den filosofiska rörelsen som kallas upplysningen benämndes Afrika och svarta människor istället negativt. Här rankades samhällen i en evolutionär skala från barbarism till civilisation där Afrika betraktades som "the parent to everything that is monstrous in nature" (1700-talsfilosofen Edward Long citerad i Hall 1997:239). Svarta blev snart kopplade till naturen och föreställde det primitiva i kontrast till vita civiliserade människor. Filosofen Curvier benämnde den svarta rasen som en apstam, filosofen Hegel förklarade att Afrika var "no historical part of the world [...] it has no movement or development to exhibit" (ibid.) och Afrika var snart betraktat som en världsdal bebodd av barbarer, kannibaler och djävulsdyrkare (ibid.:238-240).

Hall beskriver att rasistiska ideologier kom till grund då socioekonomiska skillnader mellan Afrika och västvärlden kom att förklaras med skillnader i ras. En utpräglad rasistisk ideologi grundades och spreds först då abolitionisterna, som var en internationell rörelse inriktade på att avskaffa slaveriet under slutet av 1700-talet, kom i konflikt med slaveriets förkämpar. Den rasistiska ideologin uppkom och spreds som ett sätt för slaveriets talesmän att plädера för att slaveriet skulle bestå. En stark betoning gjordes av dessa på den svarta människans socioekonomiska historia där det hävdades att de själva inte förmår att utveckla civiliserade samhällen. Till detta fanns en del biologiska argument. Det påstods att det fanns vissa fysikaliska skillnader mellan svarta och vita som gjorde svarta till mentalt mindre utvecklade och i behov av vitas hjälp för att uppfostras till civiliserade människor vilket kunde göras genom slaveriet. Slutligen menade slaveriets förmän att en avskaffning av slaveriet skulle innebära att den vita rasen besudlades genom uppkomsten av blandrasbarn då den svarta mannen var sexuellt djurisk och saknade hämningar. Dessa rasistiska ideologier beträffande svarta kom sedan att utgöra ramarna för dennes stereotypa framställning i medier (ibid.:243).

Hall menar att det historiskt har påståtts finnas biologiska skillnader mellan svarta och vita i binära oppositioner. Vita ansågs vara intellektuella, civiliserade och återhållsamma sexuellt, rent känslomässigt och i det praktiska livet, allt det som enligt Hall kopplas till kultur. Svarta var däremot betraktade som instinktiva, känslomässigt och sexuellt expressiva och i avsaknad av civilisering i det praktiska livet. Allt det som kan kopplas till natur. Eftersom svartas egenskaper kopplades till naturen blev de naturaliserade och sågs som omöjliga att rubba på. Egenskaperna var helt enkelt biologiskt betingade och skillnaderna därmed fixerade i den kulturella ordningen. Som följd kopplades sociokulturella skillnader till dessa s.k. ärftliga faktorer. De påstådda mentala fysiologiska tillkortakommandena kom att förklaras med rasen

och rasen definierades slutligen i sin tur med dessa egenskaper. Hall förklarar att denna rasistiska ideologi har lagt grunden till populärkulturens representationer av den svarta. Han påpekar också kopplingen mellan visuell diskurs och produktionen av rasistisk kunskap. Den svarta kroppens attribut är synliga, det är dock inte andra faktorer såsom politik, statsskick och ekonomiska resurser, därmed blev kroppens attribut det mest påtagliga beviset och hela förklaringen till socioekonomiska skillnader mellan Afrika och västvärlden. Med detta kunde rasistiska ideologier fortplantas (Hall 1997:244-255).

4.4.2 Fem stereotyper

Under slaveriet bestod enligt Hall den populärkulturella representationen av svarta av två teman. De framställdes som underordnade, lata och inte självmant villiga att arbeta. Svarta tillskrevs även en medfödd primitivism och brist på kapacitet att tillgodogöra sig kultur. Sammantaget beskrevs det vara omöjligt för svarta att vara civiliserade och bli integrerade i samhället. Under den här tiden underhölls vita ofta av svarta som gjorde parodier på deras förnäma föreställda vita beteenden (Hall 1997).

Under två århundraden, 1700- och 1800-talet fortsatte svarta att framställas på begränsade sätt i populärkulturen. Efter USA:s inbördeskrig (år 1861-1865) hade dessa framställningar utmynnat i specifika karaktärer. Film- och TV-historikern Donald Bogle har definierat fem karaktärer som svarta antog i amerikanska långfilmer i början av 1900-talet. Hall menar att dessa sätter sin prägel på representationer av svarta i medier än idag (ibid.)

Den första kallas ”The Tom”. Denna var den ende socialt accepterade ”goda negern” (min översättning) i medier. Toms var vänliga, generösa, lydiga, troende och goda men alltid trakasserade, förödmjukade och jagade. Trots det tappar de aldrig sin tro, blir aldrig aggressiva och vänder sig aldrig mot sina vita övermän. Nästa karaktär kallas ”The Coon” som var en underhållare och komiker. De dög inte till mycket annat än att nästan uteslutande gyckla, skämta, sjunga, spela och dansa oavbrutet. Coons var ofarliga och lite galna med spretigt hår och utstående ögon. Den tredje karaktären kallas ”The tragic mullato”, eller den tragiska mulatten, och bestod av den blandrasiga kvinnan. Hon är en hjältinna, sexig och vacker men hon får på något sätt lida för hennes svarta blod som blir avgörande för hennes olyckliga öde. Den fjärde karaktären är ”Mammy” som vanligtvis är en fet, ilsken, dominant och grälsjuk kvinna med en oduglig man. Hon lagar mat och har hushållsarbete som huvudsyssla. Slutligen finns karaktären ”Bad Buck” som är en brutal man. Han är stor och muskulös, översexualiserad, våldsam och stark. Han är skrämmande och hotfull och alltid nära till ett raseriutbrott. Hall påstår att det finns mest spår av Bad Buck i svarta karaktärer inom nutida populärkultur. Svarta tuffingar med attityd, knarklangare, kriminella och gangstaraparen är alla kvarlevor från den här karaktären (Bogle 1973:4-14; Hall 1997:251).

Hall avslutar med att konstatera att de svarta karaktärerna i mainstream-medier har utvecklats från den tiden då Bogle skrev sin bok. Men dessa stereotyper har aldrig riktigt försvunnit utan de lever kvar i ny kostym. Svarta framställs fortfarande mindre ofta som intelligenta, välbärgade, belevade, lagom sexuella, fysiskt svaga, icke-musikaliska, mer konservativt klädda och talandes korrekt engelska. I de fall där de framställs på så sätt är det komiskt menat som en form av parodi eller överdrivet som en karikatyr. Den svarta människan framställs alltså fortfarande på stereotypa sätt (Hall 1997).

4.5 Den stereotypa svarta identitetskonstruktionen

Enligt Hall har svarta människor historiskt blivit fixerade och stereotypifierade genom rasistiskt tänkande vilket gör det möjligt att tala om en stereotyp svart identitet (Hall 1997:274). Avsnittet avslutas med teorier kring fetischering av den svarta kroppen och därefter en historiskt-teoretisk skildring kring hur svarta stereotyper har bekämpats.

4.5.1 Kön och sexualitet

Det rasistiska tänkandet har alltid tillskrivit den svarta kroppen en hypersexualitet som har ursprung i föreställningen om det ovanligt stora manliga könsorganet hos svarta. Den svarta kroppen har fetischerats och varit mål för sexuella fantasier och föreställningar där svartas sexualitet (från ankomsten till västvärlden) har föreställts som demonisk, aggressiv med en underliggande central föreställning om att den svarta mannen är latent kapabel till våldtäkt. Under och efter slaveriet av svarta i USA projicerades rädslor på den svarta kroppen och dess sexualitet. Hooks berättar likt Stuart Hall om hur svarta kvinnor påstods vara förföriska och utstråla en explicit sexualitet som en förklaring till att deras husbondar våldtagit dem. Svarta män sades vara sexfantaster, översexuella och primitiva med överutvecklade genitalier som bevis för detta. Vita män var besatta av svartas mäns kroppsbyggnad, genitalier och sexualitet under och strax efter slaveriet. När svarta män lynchades togs det bilder på deras könsorgan och såldes, ibland skars t.o.m. könsorganen av för att säljas (Hall 1997:263; hooks 2004:67-70).

Bevarade självbiografiska berättelser från svarta slavar beskriver att många av dessa uppfattande vita människor som märkligt överintresserade av sex och sexualitet och underligt erotiserande av dominering och underminering. Svarta män som var aktiva under slaveriets befrielseörelser var måna om att distansera sig från den sexuella stereotyp som tillskrivits dem och antog istället aktivt en sorts konservativ religiös syn på sexualiteten. Under historiens gång har dock de sexuella egenskaper som tillskrivits svarta anammats av dem själva eftersom föreställningarna varit internaliserade i västvärlden under lång tid och var svåra att kullkasta. Att hänga på de stereotypa egenskaperna blev en chans för svarta att samla poäng och få manlighetsförmåner i ett patriarkalt samhällssystem där sexuella förmågor och prestationer kan värdera manlighet. Svartas sexuella stereotyper antogs alltså av dem själva som ett sätt att dominera i åtminstone en arena, eftersom vita annars dominerade i de flesta andra⁸. Nu skapades en arena där svarta oavsett samhälllig klass och status kunde vara stjärnan. Stereotyperna om svartas sexualitet kunde nu fungera stärkande för den svartes självkänsla (hooks 2004:69-71).

Den här utvecklingen är i enlighet med Althusserns teori om att ideologin har effekter som uppträder omedvetet för människan, men som tydligt manifesteras genom sociala praktiker och beteenden med för människan den omedvetna motiveringen att vilja vara nöjd med sin existens i samhället. Det positivt laddade begreppet "player" har sina rötter i den här utvecklingen, vilket syftar på en erotikhjärte vars liv går ut på ändlös njutning. Resultatet under modern tid har varit, inte minst inom hiphopmusiken, en sorts utveckling av den svarta sexualiteten till dess yttersta punkt där svarta förkroppsligar rå och dominant sex, tidvis skrytsamt om hur de är sexuellt våldsamma (hooks 2004:72-73; Ross 1994:35).

⁸ Beskrivningen av denna omedvetna internalisering kan vara tämligen problematiskt. Frågan är hur en existensen av en sådan dold utveckling avgörs.

Både svarta och vita har dock så att säga, vunnit på den här utvecklingen. Svarta som inte lyckats krossa vitas dominans i samhället kunde nu dominera dem i en väsentlig arena och vita kunde nu få sina sexuella föreställningar och fantasier om svarta bekräftade och utforska dem utan att verka rasistiska. Hooks poängterar att mainstream-hiphopkulturens rådande sexuella diskurs porträtterar den svarta mannen som något av en våldtäktsman. Hon menar att det säkerligen skulle skapa stora diskussioner, och vara svårt, att alltid porträttera den vita mannen som sådan, men att det ses som naturligt och accepterat när det gäller svarta. Hooks anmärker på att svarta artister spelar med i rollen som sexuell varelse för att uppfylla förväntningarna, få synas och nå framgång. De exploateras enligt hooks genom rasistiska-mainstream-sexistiska stereotyper och visar aldrig, i alla fall inte öppet, ångest över att de spelar rollen som hypersexuella och våldsamma figurer. De visar ingen ångest över att de bekräftar uråldriga stereotyper som härstammar från slaveriet (hooks 2004:77-84).

Stuart Hall har utvecklat diskussionen kring föreställningar om den svarta sexualiteten. Hall förklarar att föreställningar om den svarta sexualiteten hela tiden har varit förfalskad genom historien. Svarta slavars identiteter blev kastrerade genom att manliga slavar förnekades och fräntogs vissa maskulina attribut såsom auktoritet, familjeansvar och rätten till ägande. Liksom hooks menar Hall att svarta under uppfostran införlivat de värderingar och attribut som tillskrivits dem som ett substitut för de attribut som nekades dem. Yttre förhållanden i samhället och kulturen blir alltså till inre mentala processer hos individer. Dessa attribut hade formen av patriarkala maskulina egenskaper såsom fysiskt styrka, sexuell kompetens och slutligen en egenskap av att vara överlevare under svåra förhållanden. Det här kan sammanfattas som machoegenskaper som Hall likt hooks anser användes som ett sätt att kunna utöva makt inom åtminstone ett område i ett samhälle där man som svart annars var maktlös. Hall menar att de rådande svarta stereotyperna har grott ur denna historia. Den svarta unga mannen representeras fortfarande som sexuell och överlevare (Hall 1997:262).

Hall ger ännu en historisk förklaring till varför svarta män började anta den typiska macho-identiteten som inte minst är synlig i dagens medier. Han förklarar att det under slaveriet fanns en rädsla bland vita människor för svarta som troddes vara instinktivt aggressiva och supermaskulina. För att hålla dem i schack och skydda sig brukade slavägare bryta ner dessa föreställda egenskaper hos svarta genom att infantiliserade dem. Det här gjordes som tidigare nämnt genom att beröva dem typiskt maskulina egenskaperna, kalla dem "boy" och behandla dem som barn. Som svar och motstånd anammade svarta istället en sorts omvänd identitet för att häva den som tillskrevs dem. Eftersom de blev behandlade som barn antog de istället en aggressiv, tuff och maskulin attityd. Det här bekräftades dock genom historien vita människors förväntningar på svarta som maskulina och aggressiva. Resultatet blev att svarta blev som Hall kallar det *fångade* i stereotyperna genom att bekräfta dem när de egentligen ville göra motstånd. Under loppet bekräftades egentligen bara de stereotypa uppfattningarna. Hall menar att detta är den dominerande stereotypen och föreställningen om svarta i medier idag. Historien har satt spår i mainstream-mediers innehåll idag. Som ett resultat avbildas svarta unga män antingen som barnsliga eller översexualiserade och tuffa, ibland både och. Hall anser att dessa svarta stereotyper är väldigt fasta och hållbara just eftersom de tjänar till att möta behov och förväntningar hos både svarta och icke-svarta på ett omedvetet plan (Hall 1997:257-264).

4.5.2 Fetisivering av den svarta kroppen

Beröringen av ämnet fetisivering syftar till att berika diskussionen om hur svartas stereotypiska (sexuella) identiteter skapats. Fetisivering innebär enligt Hall att delar av det

hela, eller ett objekt fungerar som substitut för någonting förbjudet och kraftfullt. Det objektet blir då laddat med kraften hos det lockande förbjudna och representerar det mentalt. Inom psykoanalysen innebär fetischering att den sexuella driften förskjuts till en del av kroppen som tankas med sexuell energi hos bejakaren. Fetischering inom representationen handlar också om förskjutning menar Hall. Eftersom könsorganet är tabu att bejaka och avbildas förflyttas all den sexuella energi som förknippas med det till en annan del av kroppen som fungerar som ett substitut men genererar samma sexuella energi (ibid.:266-267).

4.5.2.1 The Hottentott Venus – ett exempel

Den sydafrikanska kvinnan Saartje Baartman, senare känd som ”The Hottentott Venus”, visades från ca år 1810 upp offentligt under fem år i Frankrike och England som ett jippo och vetenskapligt intressant undersökningsobjekt. Det som väckte fascination hos Saartjes beskådare var hennes kroppsbyggnad och då speciellt hennes stora putande bakdel. Hon var ett populärt spektakel som det refererades till inom populärkulturen med ballader, tecknade filmer, teckningar med mera. Hall nämner att precis som uppståndelsen kring svartas mäns kroppsbyggnad, genitalier och sexualitet som gjorde att deras könsorgan avbildades och skars av för att säljas, var man nästan besatt av Saartjes skillnad. Det var alltså det som skiljde henne från majoriteten av de iakttagande, hennes stora bak som utgjorde skillnaden. Denna skillnad onormalgjordes av åskådarna. Den bevisade och markerade hennes vara av *den andre*. Hennes kropp utgjorde beviset för att hon, och de som liknade henne, avvek från normen. Och det som är ett tecken på avvikelser, bakdelen, betecknar i sin tur skillnaden. Varje gång hennes bakdel visades upp som ett fenomen markerades det att det är något som skiljer sig från normen. Vilket i sin tur refererar till att det finns en norm, förebild och regel (Hall 1997:263-266; hooks 2004:67-70; se källhänvisning för Internetreferenser).

Det kan alltså finnas bakomliggande faktorer kring fetischeringen av den svarta kvinnans bakdel som är ideligen närvarande i raplåttexter och rapmusikvideos. Kanske anammades fetischeringen av bakdelen och den svarta mannens könsdelar av svarta själva av samma anledning som anammandet av översexualiteten. Möjligtvis sexualiserades bakdelen och myten om svarta mäns stora könsorgan av svarta själva för att göra motstånd och häva abnormitetsstämpeln med en positiv föreställning om att det är någonting eftersträväsvärt. Om det är så, har det gjort precis som med stereotyperna om svartas översexualitet och maskulinitet. I enlighet med Althussers teori om en dominerande ideologi har vita människors underliggande uppfattningar härmats och bekräftat och svarta har då i slutändan blivit *fångade* i stereotypa föreställningar (Hall 1997:263; Ross 1994:35).

4.5.3 Kampen mot stereotyper

Hall nämner att en strategi att bekämpa negativa rasistiska representationer har varit att producera positiva representationer som alternativ. Den här strategin återupprättar enligt Hall balansen. Dess stöttepelare är en acceptans eller rent av firande av skillnaden. Det negativa omvänds till positiv. Slogans som ”Black is Beautiful” är ett sådant motstånd och försök till att återupprätta balansen. Det som tidigare har eländiggjorts presenteras nu som någonting positivt. Hall menar att mycket av det som svarta moderna artister och konstnärer numera håller på med innehåller någon form av detta motstånd. Det finns dock ett problem med denna strategi enligt Hall. Trots att strategin tillför representationens repertoar positiva alternativ så ersätts inte de negativa (Hall 1997:272-274).

En annan strategi som har använts för att omvända negativa representationer i medier är enligt Hall de s.k. hämnd representationerna som gjorde sin entré i amerikanska långfilmer under 70-talet. Dessa filmer hade svarta huvudpersoner som hade alla egenskaper som vanligtvis anses vara negativa. De var kvinno- tjuvare/förnedrare, tjuvar, våldsamma och droghandlare, men avbildades alltid i heroisk kontext som glamourösa och coola och kom alltid undan. Genom dessa filmer kände många svarta att de fick hämnd mot det vita samhället. Filmerna bekräftade svarta stereotypiska representationer samtidigt som dessa vändes till någonting positivt och heroiskt. Exempel på sådana filmer är "Shaft" (1971) och "Superfly" (1972). Frågan är om denna strategi inte alls verkar befriande för den svarta befolkningen i det stora hela. De egenskaper, aktioner och vägar till framgång som förmedlas genom strategin är skenbara eftersom de i det verkliga har negativa konsekvenser och kan leda till förödelse (ibid.).

En tredje strategi att bekämpa stereotyper i medier skiljer sig från de tidigare eftersom den vill presentera nya former av representation istället för nytt innehåll. Den här strategin är ofta kombinerad med de andra. Den syftar till att dekonstruera och synliggöra stereotyperna så de blir medvetna för åskådaren. Detta kan göras subtielt genom att t.ex. framställa en svart man naken med endast könsorganet täckt och medvetandegöra åskådaren om sina stereotypa föreställningar. Det kan t.ex. också göras genom en komisk karikatyr på en svart kvinna med stor bak eller en svart man med väldigt muskulöst kropp. Kanske framställs en svart man som homosexuell vilket medvetandegör publiken om dess förförståelse (ibid.:275-277).

5. Metod och material

En kvalitativ tolkande metod används i denna studie. Val av metod kunde göras i studiens begynnelse då forskaren hade tidigare kännedom om analysmaterialet och dess krav vid en analys i förhållande till studiets syfte. Genom att använda en tolkande metod blir det möjligt att avtäckta dolda innebörder och meningsstrukturer i texten, något som begränsas av en kvantitativ metod. Det är viktigt att betona inriktningen mot tolkning och därmed anknyta till en hermeneutisk tradition som tillåter den något lösare analysmodell som används i studien.

5.1 Kritisk diskursanalys – Fairclough

Faircloughs kritiska diskursanalys är tvärvetenskaplig och kombinerar semiotik och lingvistisk textanalys med makro- och mikrosociologiska traditioner. Samtidigt som modellen är teoretisk kan den med fördel användas som metod. Den kritiska diskursanalysen är marxistiskt influerad och bygger en del på Gramscis teorier om hegemoni. Lite förenklat kan det sägas att denna på så sätt antar en negativ ideologisynt och ser ideologin tjäna samhällsmakten.

Faircloughs kritiska diskursanalys fokuserar på två perspektiv: den kommunikativa händelsen och diskursordningen. Den kommunikativa händelsen refererar till fall av språkbruk som till exempel en låttext, en film eller en musikvideo. Dessa är alltså dimensioner av kommunikativa händelser där diskursiv praktik verkar som en länk mellan text och sociokulturell praktik. Fairclough menar att språket är en diskursiv social praktik som är historiskt och samhälleligt situerad. Han har format en modell för kritisk diskursanalys som visar hur text, diskursiv praktik och sociokulturell praktik samverkar simultant i en kommunikativ händelse. Genom en analys av den kommunikativa händelsen utforskas diskursordningen som är summan av de diskurser och genrer som används inom en social institution eller ett socialt område. De olika diskurserna kämpar om att ge innehåll åt dessa institutioner eller områden på sina egna sätt. En diskursordning är historiskt och socialt påverkad och situerad och kan därför analyseras och förklaras med en historisk infallsvinkel som kan berätta hur de skapats och stabiliserats. Modellen syftar till att undersöka sambandet mellan texter och sociala/kulturella strukturers relationer och utveckling, samt klarlägga textens roll i upprätthållandet av den sociala ordningen. Teorin tillskriver texter makt och menar att de kan bidra till att påverka den sociala utvecklingen. Målet är att bidra till social förändring och mer jämlika maktförhållanden genom att utforska kopplingen mellan språket och underliggande ideologiska antaganden och synliggöra texters potentiella maktaspekter synliggöras (Fairclough 1995:53-67; Winther Jørgensen & Phillips 2000).

Diskurser är enligt Fairclough ett sätt att ge betydelse åt något utifrån ett visst perspektiv. Definitionen av diskurs är tredimensionell och refererar till: texten som utgör den inre kärnan i modellen, den diskursiva praktiken som omgärdar texten och slutligen den sociokulturella praktiken som är det yttre skalet och kontextualiserar texten. Dimensionen texten, utgörs av talad eller skriven text samt bilder. Vid analysen av denna dimension kan det exempelvis göras en detaljerad konkret lingvistisk analys där textens rent textmässiga egenskaper och inre mening studeras. Forskaren studerar t.ex. hur tro- och värdesystem konstrueras i texten. Detta kan göras genom att exempelvis identifiera representationer, identiteter och sociala relationer. Både det som finns i texten och det som saknas är viktiga i det här sammanhanget. Dimensionen diskursiva praktiker medlar mellan texten och den yttre dimensionen: sociokulturella praktiker. Dimensionen angår textens produktions- och konsumtionsaspekter.

Forskaren frågar sig vid en analys av denna t.ex. vilka rutiner och processer som finns vid textskapandet inom den specifika institutionen, vilka förändringar en text genomgår i en sådan process samt vilka konsekvenser det har för textens utformning. Sådant som t.ex. censur eller innehållsliga krav och förväntningar på producenter från högre instans är av intresse. I det här skedet av analysen kan teorier om textens tolkning användas. Dimensionen den sociokulturella praktiken utgörs av den bredare sociala, samhälleliga och kulturella kontexten som texten och den diskursiva praktiken som slutligen kontextualiseras. Det här kan inkludera införandet av omgivande ekonomiska, politiska, kulturella teorier och aspekter som relaterar till makt och ideologi (Fairclough 1995:57-60; Winther Jørgensen & Phillips 2000:67-72,79).

5.1.1 Tillämpning

Faircloughs modell används som huvudram i utformandet av studiens analys. Fokus ligger på en analys i modellens textdimension varvid de omgivande två dimensionerna diskuteras.

Vid analysens första etapp, dimensionen texten, görs övergripande tematiska analyser av låttexter och musikvideor med tematiska analysverktyg som skapats speciellt för denna studie. Av utrymmesskäl återges inte detaljerade analyser av varje enskild låttext och musikvideo, utan en gemensam analys av samtliga låttexter, och likaså samtliga musikvideor, presenteras i varsitt avsnitt. Detta tillvägagångssätt ger analysen bredd då det blir möjligt att uttala sig om trender och intertextualitet i materialet i enlighet med Stuart Halls mening att bilder inte får sin tydliga betydelse om de betraktas var för sig, utan måste sättas i samband med flera andra bilder. Hall menar att på så sätt kan texters intertextualitet granskas och trender i representationen blir synliga. När trenderna har upptäckts kan man uttala sig om ett representationssystem som gäller för den specifika företeelsen/genren (Hall 1997:232).

Analyserna är baserade på detaljerade anteckningar som förts vid analystillfället. Dessa anteckningar finns tillgängliga som bilaga för att ge insyn i forskarens tolkningsförfarande (se bilaga 3). Eftersom musikvideorna inte kan bifogas återges inte analysanteckningar för dessa då det ändå inte kan ges fullständig insyn i tolkningsförfarandet.

Eftersom analysen är i behov av djupanalyser görs det även en närläsning av en låts text och musikvideo. Detta förfarande ger analysen djup då det möjliggör att fler dimensioner kan avslöjas. Analysens första etapp avslutas med ett sammanfattande avsnitt som summerar de övergripande analyserna och närläsningarna.

När forskaren tolkar bilder måste denne tänka på att betydelsen inte är fixerad, dvs. det finns ingen rätt eller fel tolkning. Bilder är mångtydiga, därför kan en och samma bild ha flera betydelser som ibland t.o.m. kan vara motstridiga. Forskaren måste fråga sig vilken tolkning som bilden helst försöker framhålla genom att ha dess tema och kontext i åtanke. Låttexterna och musikvideorna har med detta i åtanke studerats vid upprepade tillfällen om ca tio till tolv gånger vardera. Detta med tanke på att det som vid första anblicken verkar neutralt senare kan uppfattas som normativt (Hall 1997:228).

I analysens andra och tredje etapp, utförs en diskussion kring diskursiva och sociokulturella dimensioner och praktiker. Texten kontextualiseras med Chomskys propagandamodell, Horkheimer och Adornos teorier om kulturindustrin, teorier om ideologisk hegemoni, representation och den stereotypa svarta identitetskonstruktionen.

5.1.2 Analysverktyg

Materialet har bidragit till konstruktionen av analysverktygen i syfte att vara tillämpningsbara på annat urval och kunna användas i en vidare longitudinell studie. Det är viktigt att observera att även frånvaron av representationer studeras vid tillämpningen av analysverktygen.

Teman för analysverktygen är: **socioekonomisk miljö och sammanhang, identitetskonstruktioner** och **allmänna ideologiska föreställningar**

Temat *socioekonomisk miljö och sammanhang* innefattar att representationer av *klass, miljö, levnadsförhållanden* samt *attityder gentemot dessa* undersöks. Syftet är dels att undersöka om USA:s svarta befolknings socioekonomiska och sociala situation är märkbar, om frågan är implicit närvarande eller framhålls uttryckligen och i så fall vilka attityder och förhållningssätt gentemot detta som är närvarande/frånvarande. Det ska även undersökas vilka generella miljöer och levnadsförhållanden som är representerade. Genom detta kan forskaren diskutera hur de representerade miljöerna och förhållningssätten kan kopplas till teman som rör social förändring.

Temat *identitetskonstruktioner* rör representationer av *kön, sexualitet* och *etnicitet*. Syftet är att undersöka de identitetskonstruktioner som representeras och produceras för att möjliggöra en vidare diskussion om hur dessa kan kopplas till frågor rörande sociala förhållanden och social förändring.

Allmänna ideologiska föreställningar rör speciellt närvarande representationer av *framgång* och *lycka* samt befintliga generella *problem* och dess *problemlösningar*. Intresset ligger i att undersöka vilka framgångsrecept som förmedlas, både explicit och implicit. Genom detta möjliggörs en diskussion kring om och hur denna framgångsbild utgör realistiska, uppnåeliga mål, samt vilka (sociala) levnadsförhållanden de befintliga problemen kan förbindas till och om lösningarna på de problem som presenteras stämmer överens med vad verkligheten kräver. De allmänna ideologiska föreställningarna är naturligtvis osjälvständiga från det socioekonomiska sammanhanget och identitetskonstruktionerna och kan tydas i samband med dessa.

5.2 Urval

Urvalet till den här studien utgörs av åtta stycken raplåttexter och låtarnas tillhörande musikvideor. Låttexterna är viktiga för uppsatsens frågeställning för att de förankrar videornas betydelse. I dessa uttrycks logiska följder och samband explicit. I egenskap av texter innehåller de tilltal, uttalanden och uttryck som förmedlar befintliga idéer precist. Det här gör låttexterna ovärderliga vid en studie som vill synliggöra rapmusikens kulturella värdeföreställningar. Videorna är värdefulla då de å sin sida kompletterar låttexterna på så sätt att det som inte uttryckligen *sägs* istället kan förmedlas genom bilden. Det är ofta så, vad gäller musikvideor, att publiken ser mer än lyssnar på låttextern. Musikvideon är informationstät, har en imperativ förmåga och är ett maktfullt medium som verkar mer normativt än texten. Musikvideos skildringar kan upplevas realiserbara, illustrera hur verkligheten är beskaffad och förmedla det direkta och oförställda. De kan avslöja mer utöver texten eftersom dess mångtydighet gör att de inte behöver förmedla en mening explicit och är därför samtidigt svårare att utsätta för censur och restriktioner än låttexter. Musikvideon engagerar och påverkar också publiken känslomässigt på ett sätt som texten inte kan.

Urvalet till studien är noggrant och konsekvent gjort och utgör en illustrativ del av ett större fenomen. Källan för urvalet är den internationella musiktidningen Billboard⁹ och dess topplista: "Hot Rap Tracks". Tidningen Billboard utkommer varje lördag, året om där varje nummer av tidningen innehåller topplistor indelade på bl.a. genre och avspeglar försäljning och/eller airplay¹⁰. Topplistan Hot Rap Tracks rangordnar raplåtar och baseras på airplay i hela USA. Listan utesluter musik som av tidningen kategoriseras som R'n'b eller soul och fokuserar endast på det som av tidningen själv klassas som rap. Åtkomst till tidningen var oproblematiskt då den finns att tillgå kostnadsfritt som elektronisk resurs genom Internetsidan för Stockholms Universitetsbibliotek (se källhänvisning).

Inledningsvis bestämde forskaren att begränsa urvalet till en period på tretton månader. På så sätt sträckte sig urvalet över en längre tid. Detta är fördelaktigt p.g.a. att samma låtar vanligtvis kan cirkulera på listorna i flera veckor och ett urval som bara sträcker sig över en kortare period skulle därför riskera att endast innehålla ett fåtal låtar.

Perioden sträcker sig från första april 2004 till sista april 2005. Anledningen till att inte senare nummer används är att det kan vara svårt att få tillgång till mer nyutgivna låtars musikvideor. Av tidsmässiga skäl gjordes ännu en begränsning av mängden material. Endast det sista utgivna numret för varje månad under den särskilda perioden valdes ut. Dessa utgör nummer utgivna den 24 april 2004, 29 maj 2004, 26 juni 2004, 31 juli 2004, 28 augusti 2004, 25 september 2004, 30 oktober 2004, 27 november 2004, 25 december 2004, 29 januari 2005, 26 februari 2005, 26 mars 2005 och 23 april 2005. Därefter plockades låten med förstaplacering i Hot Rap Tracks ur var och en av dessa nummer som alltså slutligen utgör materialet för undersökningen. Det är viktigt att observera att en och samma låt ibland innehar förstaplaceringen upprepade gånger under perioden, därför utgörs materialet av endast åtta stycken låtar. Urvalet består av följande låtar (återges turordning för urvalsperioden):

Låttitel	Artist
Tipsy	J-Kwon
Overnight Celebrity	Twista (feat. Kanye West)
Slow Motion	Juvenile (feat. Soulja Slim)
Lean Back	Terror Squad (feat. Fat Joe (a.k.a Joey Crack) & Remy)
Drop It Like It's Hot	Snoop Dogg (feat. Pharrell Williams)
Lovers & Friends	Lil' Jon & The East Side Boyz (feat. Usher, Ludacris)
Candy Shop	50 CENT (feat. Olivia)
Hate It Or Love It	The Game (feat. 50 CENT)

Låten som närläses valdes strategiskt med mål att ha så stor aktualitet som möjligt. Därför valdes urvalsperiodens sista låt dvs. låt nr åtta, med titeln "Hate It Or Love It" som framförs av artisterna The Game och 50Cent med förstaplacering på Billboards Hot Rap Tracks den 23 april 2005 (se bilaga 2).

Åtkomst till materialets låttexter skedde enkelt genom en Internetsida ([se källhänvisning](#)) där det söks på låttitel och/eller artistnamn för den specifika låttexten som söks. För säkerhets skull letades även samtliga låttexter fram på en andra internetsida för att jämföra resultaten

⁹ Tidningen Billboard är en av de största och mest etablerade musiktidningarna i världen. Dess topplistor används frekvent både av musikbranschen själv och av privatpersoner i USA och andra länder som standardmätt på, och ranking av, artister och låtars framgång. Vidare är tidningens topplistor aktuella och samtida samt representerar mainstream musikens framgång vilket tillför analysen kvalitet då mainstream når ut till största möjliga publik.

¹⁰ Hur mycket en låt spelas på radiokanaler i USA. Täcker in efterfrågan på låten.

och intyga att låttextern stämmer. I de fall texterna inte stämde överens lyssnades det noga på låten för att urskilja det rätta ordet eller meningen. I samtliga fall gick det här att genomföra tämligen enkelt.

5.2.1 Problem

Åtkomst till musikvideor visade sig under arbetets gång vara problematiskt. Dessa finns inte att låna kostnadsfritt. Efter diskussioner med handledare och övriga lärare på JMK beslutades att med hjälp av en dator ladda ner videorna med ett nedladdningsprogram. Enligt lärare på JMK kan videorna laddas ner eftersom de ska användas i forskning förutsatt att dessa raderas från den hårddisk där de bevarats när denna studie avslutats, något som är avsikten.

5.3 Material- och metoddiskussion

Ett tips vid andra studier kring musikvideor är att även analysera dessa utan ljud. Det har under analysens gång visat sig att musiken och den hörbara låttextern kan distrahera en fördjupning i det visuella. Å ena sidan är det som sägs i låttextern inte alltid relaterat till det som visas och visuella representationer kan därför missas då det samtidigt lyssnas. Musikvideorna i denna studie studerades därför även utan ljud och då upptäcktes att man lägger märke till nya företeelser, vilket måste innebära att man lyssnar till låttextern omedvetet. Låttextern uppfattas *peka ut* vad i musikvideon som ska uppmärksammas av tittaren och då går all övrig information förbi det medvetna ögat. Musiken i sig kan också verka distraherande både från det som sägs och visas pga. sin medryckande och engagerande effekt. Det är dock viktigt att även studera musikvideos med ljudet på för att kunna uttala sig om dess allomfattande innehåll.

I rap används många slangord som kan försvåra en analys av låttexterna. För att förstå det som sägs har forskaren använt sig av en rapordbok som finns på Internet samt litteratur som beskriver den s.k. svarta lingvistik (se källhänvisning).

Kvalitativa studier kritiserar ofta för att vara subjektiva, orediga och svåra att generalisera utifrån. Generaliserbarhet kan vara knepigt då det görs en djupare analys ur ett mindre segment trots att även mindre segment alltid kan säga något om någonting större. Frågan har hanterats i den här studien genom en noga urvalsmetodik som gör att analysmaterialet består av de mest populära raplåtarna under perioden, samt genom att låta urvalet sträcka sig över en längre tid vilket betyder att de representerar genren och dess nutida utformning inom mainstream-medier väl. Realitet och validitetsfrågor hanteras generellt i studien genom struktur och öppenhet i analysförfarandet, samt att det finns en öppenhet om den egna förförståelsen så att tolkningsakten blir tydlig. Det har dock bitvis varit svårt att konkretisera hela tolkningsakten då den bitvis kan ske omedvetet.

Valet av tematiska analysverktyg medför att det ges större tolkningsutrymme vilket i sin tur väcker frågan om objektivitet i forskningen. Objektivitet eftersträvas, men det är viktigt att komma ihåg att forskning och då speciellt den kvalitativa som betonar tolkningen, alltid är i viss mån subjektiv då tolkaren är medskapare av tolkningen. Samtidigt är forskarens referensramar, som ibland är omedvetna för denne själv, i viss mån historiskt betingade. Det är alltså på många sätt meningslöst att tala om en värderingsfri vetenskap eller kunskap eftersom dessa i stort kan vara historiskt betingade och perspektivbetonade. Däremot finns det en social verklighet, och tolkningen blir således länken mellan vetenskap och verklighet som ämnar synliggöra hur verkligheten

är beskaffad. För öppenhetens skull är avsikten att öppet reflektera över kunskapsgrunderna och förförståelsen samt låta dessa vara synliga i studiet så att andra kan få insyn i tolkningsprocessen. Det kan sägas att det i studiens inledning fanns en personlig uppfattning om hur en diskussion som relaterar rapmusikens ideologiska innehåll till frågor om social rörlighet kommer att löpa. Förförståelsen bedömde tidigt rapmusiken som negativ i ett sådant resonemang. Målet var dock att försöka förhålla sig öppen i analysen. Det fanns ett stort intresse för de eventuella överraskningar analysen kunde erbjuda samt för hur den egna förförståelsen kunde komma att ändras. Med andra ord kan man säga att forskaren var villig, och positivt inställd till, att den personliga uppfattningen utmanades och förändrades.

Vetenskapliga paradig omvandlas över tid precis som kulturella mönster. På samma sätt som rapmusiken är en historisk produkt är också en tolkning av den det. Det är i sammanhanget viktigt att förstå att medietexter är produktioner som utgår ifrån, och har inbyggda, tolkningar som publiken förväntas mer eller mindre tangera utifrån gällande kulturella referensramar. Medieproducenter utformar alltså innehållet utefter en förväntad tolkning hos publiken. Forskaren kommer därför att använda den egna personliga tolkningen av materialet som huvudledtrådar i analysen. Detta borde vara ett giltigt tillvägagångssätt eftersom forskaren tillhör allmänheten, är medlem av den allmänna kulturen, förfogar över dess referensramar och tidsandan samt hör till den generella förväntade mediepubliken. Analysen kommer härmed att implicit innehålla en kartläggning av den förmodade tolkningen, alltså publikens sannolika uppfattning av materialet. Detta medför naturligtvis att det bör finnas alternativa tolkningar av samma material, speciellt då bilder är mångtydiga. Sannolikheten att forskaren lyckas göra en hållbar tolkning ökar dock om arbetet läggs upp stringent vilket har varit ett mål.

Vid val av de tematiska analysverktygen har det varit av stor vikt att inte använda alltför allmänna sådana, utan teman som är utmärkande för denna specifika typ av material eller genre i förhållande till frågeställningarna. Annars riskerar forskaren att inte ha några egentliga resultat överhuvudtaget. Ett problem med att använda verktygen är dock att forskaren kan tendera att se materialet endast utifrån dessa och missa alternativa infallsvinklar. Det här problemet är svårt att undvika eftersom det är omöjligt att täcka in alla möjliga teman i en och samma studie. Dessa frågor medför vissa validitetsproblem ifråga om de valda analysverktygen verkligen ger en rimlig och tillfredsställande bild av materialet. Forskaren har dock avsett att välja teman som täcker in de flesta, mest framträdande och typiska teman för genren. Det positiva med att använda tematiska dimensioner som analysverktyg är att de är användbara över tid och fungerar oftast bra i longitudinella undersökningar.

6. Analys

6.1 Övergripande tematisk analys av låttexter

Socioekonomisk miljö och sammanhang

Majoriteten av karaktärerna som förekommer i låttexterna beskrivs som förmögna. USA:s svarta befolknings socioekonomiska situation uppmärksammas inte explicit i någon av texterna. Däremot kan man säga att ämnet finns närvarande i kontexten när artisterna beskriver sina dåliga uppväxtförhållanden med kriminalitet och desperation. Detta görs dock endast som en avstamp för beskrivningen av hur väl personen har lyckats ta sig ifrån de tidigare förhållandena, måla upp en hjältebild av den egna personen och slutligen skryta om förmögenheten.

Det existerar inget ifrågasättande av de existerande sociala förhållandena däremot beskriver artisterna ha upplevt tiden då de bodde i ghetton och liknande områden som påfrestande. Förhållandena är dock accepterade som en naturlig del av en "kall värld" (min översättning).

Karriären som rapartist är skälet till artisternas förmögenhet, även om det inte alltid nämns explicit. Pengarna spenderas på materiella ting såsom märkeskläder, chinchillapälsar, båtar, bilar och dyr champagne. Det verkar som att två kriterier måste uppfyllas för att artisterna inte ska framställs som förmögna. Det ena är att låten enbart handlar om sex eller kärlek varpå artisternas socioekonomiska situation överhuvudtaget lämnas utanför kontexten. Det andra är att artisten avsiktligt vill konstruera en särskild fattigmans-image.

Attityden gentemot den egna förmögenheten är i överlag skrytsam och används ofta som underlag för att hota alla dem som vill ställa till bråk. Det sedvanliga är att artisten betonar att han har sig själv att tacka för det ekonomiska avancemanget. Artisterna är även noga med att betona att den nuvarande ekonomiska situationen och kändisskapet inte förändrat en. Med detta syftas generellt på att ghetto-rötterna inte har försvunnit och att artisten fortfarande är en gangster. Det här avslutas ibland med en varning riktad mot dem som vill ställa till med besvär.

Ett vanligt inslag i låttexterna är vapen. Med hotfull attityd säger artisterna att de bär vapen, men ger inte alltid en tydlig förklaring till varför de gör det varpå fenomenet framställs som ett naturligt inslag i livet. Artisterna hotar emellertid att slå dem som provocerar en och döda dem som bråkar med en och refererar då till vapnen. Attityderna gentemot våld och dödande är total acceptans. Det påstås att man dödar till nöjes, det målas upp bilder på när andra dödas och det beskrivs hur det ska gå tillväga.

Det är även vanligt att artisten berättar att denne är gängmedlem antingen uttryckligen genom att nämna gänget och beskriva dess tecken, eller insinuera gängmedlemskapet genom att hota andra gäng, berätta att man bistått med armering vid bråk samt att referera till sitt gäng genom berättelser. De låtar där vapen, våld och gäng inte nämns i är de som endast fokuserar på sex, kvinnor och kärlek.

I majoriteten av låtarna nämns även droger. Antingen beskriver artisten att denne själv använder droger eller att han handlar/handlat med droger. När droghandel beskrivs som något i det förflutna syftar det ibland till att exemplifiera de dåliga förhållanden som artisten brukade leva i för att sedan skrytsamt skildra hur gott han nu lever. Det ges däremot inga

beskrivningar för hur han har lyckas ta sig ur droghandeln och kriminaliteten, det antyds dock bero på karriären som rapartist.

Identitetskonstruktioner

I materialet finns många specifika uttryck för kön och etnicitet som måste tolkas genom helheten. Det verkar som att framgångshistorierna tillsammans med sexualiteten är utgångspunkterna för en definition av hela identiteten. Sexualiteten är närvarande i majoriteten av låttexterna och beskrivs mestadels som utsvävande. Det återges exempelvis att artisterna är sexuellt överaktiva, har flera kvinnor, är expert på kvinnor, helst har gruppsex och inte vill binda sig. Artisterna framhäver sig själva som djuriskt förföriska och omtalar sitt manliga könsorgan som exceptionellt.

Gangstakulturens spår på framställningar av maskulinitet och etnicitet är tydliga. I nästan samtliga låttexter talar artisterna om sig själva och andra som antingen ”nigga”, ”brotha”, ”playa”, ”pimp”, ”homeboy” eller ”thug” på ett skrytsamt sätt och anger att de är från ”the hood” (se ordlista). Om man låter samtliga dessa uttryck beskriva en enda person blir resultaten (grovt sett) följande: denna har bott/bor i en dålig region fylld av kriminalitet och fattigdom, har gått igenom svårigheter i livet, är i behov av pengar och tar desperat till alla nödvändiga medel för att tjäna dem i den grad att han t.o.m. kan tänka sig att dö för det. Denne är någon som har uppnått status via kontroll över kvinnor, fiender och lagens krafter. Hans/hennes liv går delvis ut på sexuell njutning och införskaffande av materiella ting. Genom att kalla sig och andra för nigger, brother och homeboy visar denne främst gemenskap till en svart befolkning. Därmed tilltalas möjligtvis speciellt vissa samhällsgrupper som känner igen sig i uttrycken medan andra utesluts.

Allmänna ideologiska föreställningar

Framgång och lycka förmodas vara att ha respekt, makt, pengar och kvinnor. Genom det följer att man kan leva i lyx och materiellt överflöd, bli särbehandlad och få tillgång till de arenor och platser där endast samhällets överklass har möjlighet att befinna sig. Med pengar följer makten att försvara sig mot alla fiender och övriga som ställer till bråk genom att man har råd med vapen samt att andra personer söker sig till en och gänget blir större. Framgången får en djupare mening och är värd desto mer om personen kommer ifrån dåliga levnadsförhållanden, något som det gärna braveras med.

De problem som representeras består oftast av att andra, oftast svarta, vill bråka med artisterna. Problemet löses genom att artisterna hotar och skräms, skadar dem som kommer för nära, bär vapen och skjuter för att döda. Problemet skylls ibland på att den nyfunna förmögenheten skapar spänningar. Ett annat sätt att hantera dilemmat är att visa upp sina prylar och sin förmögenhet för att reta upp fienden ännu mer. Ett annat representerat problem är tuffa levnadsförhållanden i fattiga och dåliga regioner. Det bekymret hanteras genom att vara tuff och farlig så att ingen vågar bråka med en och på så sätt lyckas överleva. Ett annat sätt är att försöka bli framgångsrik artist och fly ghettot. Att sakna pengar är också ett problem. Problemet motiveras av viljan att förse sig med lyx och materiella ting. Den representerade lösningen på problemet är att handla med droger och syssla med annan kriminalitet och på så sätt tjäna pengar.

6.2 Djupanalys: närläsning av en låttext

Låten som analyseras heter: Hate It Or Love It, och framförs av artisten The Game (feat. 50 CENT). I låten turas några artister om att framföra sin historia i de olika verserna. Artisternas

uttalanden talar inte till någon specifik samhällsgrupp och utgår inte heller från sig själv som del av ett kollektiv i termer av vi eller oss. Alla uttalanden och beskrivna ageranden som texten är individualistiska. Däremot är igenkänningsfaktorn hög för vissa samhällsgrupper och inte alls för andra. De olika verserna beskriver identiteter och förhållanden som är specifika för en viss samhällsgrupp där det råder kriminalitet, fattigdom, våld och misär och utesluter därmed samhällsgrupper som inte har referenser till dessa förhållanden.

Låttexten har en övergripande pessimistisk världssyn. Världen beskrivs som hänsynslös och hård som endast kan genomlevas om individen lyckas manövrera de dåliga förhållandena. Det är upp till individen att anpassa och foga sig till systemet för att finna lycka och ro, inte tvärtom. Texten uttrycker sig inte explicit normativt. Här uttrycks inte hur saker och ting bör vara eller hur det bör ageras. Vid första anblicken är texten deskriptiv eftersom de olika rösterna bara verkar beskriva sina identiteter, uppväxt, vardag och värld. Det här betyder dock inte att texten inte kan ha en normativ verkan.

Initialt beskrivs incitamenten till en karriär som rapartist genom att artistens uppväxt och bakgrund beskrivs:

*Comin' up I was confused, my mama kissin' a girl
Confusin' occurs, comin' up in the cold world
Daddy ain't around, prolly out committin' felonies
[...]I wanna live good, so shit I sell dope
For a fo' finger ring, one of them gold ropes
Nanna told me if I pass I'll get a sheep skin coat
If I can move a few packs and get the hat, now that'll be dope
Tossed and turn in my sleep at night
Woke up the next mornin' niggas done stole my bike*

Artisterna skildrar bl.a. att fadern var frånvarande under hans uppväxt, troligen för att han var kriminell. På samma sätt beskrivs även att andra förebilder är frånvarande i: "My role model is gone, snortin' up his drug [...]". Versen ger en bild av avsaknaden av goda förebilder som beskylls på faktorerna kriminalitet och droger. Faktorerna framställs som vanligt förekommande ingredienser i de regioner artisterna är uppväxt i och nämns för att bygga upp en framgångshistoria. Artisterna beskriver att han sålde droger i unga år för att han ville leva gott vilket innebär att inneha materiella saker, här representerad av smycken. Låten reproducerar här föreställningen om att lycka kan finnas i materiella ting. Målen är individualistiska och uttrycker inte kollektiva önsningar. Det föreskrivs även att människor ensam måste jobba till sig pengar vilket i stort beskriver hur verkligheten är beskaffad men utesluter samtidigt varje krav på samhället att sörja för befolkningen. Artisterna beskriver att det inte räckte med att hans mormor lockade honom med en jacka som belöning om han klarade skolan. Han ville ha mer, i det här fallet en hatt/keps. Därför handlade han med droger för att ha råd. Fenomenet illustrerar att individers vilja och makt är mindre än omgivande sociala förhållandens inverkan på livets tilldragelser. Mormoderns intention och vilja att leda honom på den rätta vägen är svagare än omgivningens krafter som har skapat ekonomiska begär utöver möjligheterna och resulterar i att han blir kriminell i unga år. Uppväxten beskrivs ha upplevts som påfrestande, disharmonisk och förvirrad period vilket förklaras med ett det är en kall värld. Nästa artist beskriver liknande uppväxtförhållanden med:

*I started out at fifteen, scared as hell
I took thirty off a pack and I made them sell
As a youth, man I used to hustle for loot
With that little duece duece and my triple fat goose
[...]Mama whipped me and when she found my pieces*

Been bangin since my lil nigga Rob got killed for his Barkley's

Uppväxtförhållandena framställs som skrämmande för en ung pojke som bär vapen och hustlar, alltså fifflar och begår brott för att tjäna pengar. Även i det här fallet består brottet av droghandel. Här beskrivs implicit människans handfallenhet gentemot livsmiljöns drivande faktor genom beskrivningen av moderns reaktioner då hon hittar sonens vapen/droger. Graden av desperation och även kriminalitet i artistens uppväxtmiljö är närvarande i texten genom att artisten beskriver att hans vän blivit mördad för sina märkesskor. Trots denna beskrivning saknas ett ifrågasättande av samhället i stort.

Det blir ännu tydligare hur pass olustigt de tidigare levnadsförhållandena varit när artisten beskriver önskan att fly och aldrig återvända: "Different day, same shit, ain't nothin' good in the hood. I'd run away from this bitch and never come back if I could". Att stå emot och debattera de sociala förhållandena framhålls inte som ett alternativ överhuvudtaget. Individens väg att undkomma problemet är att fly. Härmed placeras människan i ett underläge gentemot ett samhällssystem som framhävs som självbestämmande. Världssynen i låttexten är uttryckligen pessimistisk då världen beskrivs som en påfrestande plats där smärta råder i uttrycken:

*From the beginnin' to end
Losers lose, winners win
This is real, we ain't got to pretend
The cold world that we in
Is full of pressure and pain
I thought it would change
But its stayin' the same*

Den här beskrivningen görs på ett normativt sätt där mottagaren uppmanas till att se verkligheten i ögat och inse realiteten. Trots detta raka uttalande och direkta tilltal lämnas dock frågan därhän. Ifrågasättandet och en direkt hänvisning till de samhälleliga mekanismer som skapar den upplevda "kalla världen" uteblir totalt. Att världen är kall och på något sätt hänsynslös beskrivs som en universell sanning. Istället målas en bild upp av ett system där människors öden är lösgjort från samhället i övrigt. Varje individ har ett enskilt ansvar över sitt eget väsen och det är upp till var och en att överleva livets svårigheter. Livets följder är avhängigt om du har det som krävs eller inte, vilket i sin tur inte kan läras ut. Den tanken betonar tron på ödet vilket tillskriver individerna i ett samhälle den minsta makten. Artisten uttrycker sin tacksamhet för att han har klarat sig helskinnad och nått framgång trots de tidigare levnadsförhållandena i meningarna: "I look back on life and think God I'm blessed. We the best on the planet so forget the rest". Genom detta förvandlas de dåliga levnadsförhållanden till något som gör framgången smakfull och individerna som lyckats till hjältar. En hjälte är i allmän betydelse en beundransvärd person som utför stordåd, och på så sätt vinner [heder](#) och [ära](#). Det innebär i sin tur att det är en stor bedrift att ha lyckats trots de dåliga förutsättningarna. Det ges dock ingen egentlig beskrivning till hur det har gått tillväga för att lyckas, det enda närvarande framgångsreceptet är implicit att lyckas som rapartist. Levnadssätt som tidigare beskrivits som negativa och förstörande beskrivs plötsligt som positiva i:

*You know I'm still nice with my cooked game
Look mayn, its a hood thang thats why I'm loved in Brooklayn
I handle mine just like a real nigga should
If I do some time, homie I'm still all good
Let me show what a thug that born to die*

Återigen sägs att kriminalitet är en naturlig del av livet i samt att personen är älskad tack vare att han deltar i det. Det existerar en självmotsägelse i påståendet att levnadssätten har positiva konsekvenser för individen, i det här fallet i form av respekt, då artisten tidigare återgett att han helst vill fly ifrån det. Artisten uttrycker en angelägenhet i att skrytsamt påpeka att han är omtyckt i "the hood". Det verkar vara av betydelse att betona att framgången inte har förändrat identiteten, och därmed säkra gangsteridentiteten. Därmed förmedlas att gangsteregenskapen är något värdefullt samt något att vara stolt över och artisten framställer sig implicit som en förebild. Gangsterlivet blir då ett rättesnöre och inget hinder för att lyckas i livet, tvärtom förmedlas den medföra värde. Genomgående är attityderna i låttexten hotfull, och då inte mot samhällssystemet utan mot andra personer. Exempel på detta är:

*So niggas better get up outta mine
Before I creep and turn ya projects into Collumbine*

*I'm from Compton where the wrong colors be cautious
One phone call will have ya body dumped in Marcy*

*On the grill of my lowrider
Guns on both sides right above the gold wires
I'll fo-five em
Kill a nigga on my song but really do it*

Artisten påpekar här att han ska lämnas ifred annars förvandlar han fiendens kvarter till något som han liknar vid Collumbine-massakern i USA. Han påpekar också att han är bär vapen och betonar att han verkligen kan döda, att det inte endast är tomt prat. Samtidigt lyckas artisten påpeka hans förmögenhet när han beskriver att bilen har guldfälgar.

Användningen av uttrycket "era kvarter" (min översättning av *ya projects*) är en ledtråd till att det förmodligen rör sig om gängbråk och gängrivalitet. Artisten nämner explicit att han kommer från levnadsförhållanden i Compton där gängtillhörigheten präglar existensen. Detta faktorer används medvetet för att bygga upp en viss identitet. Genom att artisten uttrycker sig med stolthet angående faktorerna och använder dessa på ett positivt sätt uppenbarligen som verkar ge honom utdelning förhålligast denna hårda och hotfulla identitet samt levnadsförhållandena. Texterna uttrycker även starka grupp känslor:

*I told Dre from the gate, I carry the heat fo' ya
First mixtape song, I inheirited beef fo' ya
Gritted my teeth fo' ya, G-G-G'd fo ya
Put Compton on my back when you was in need of soldiers*

Här beskriver artisten hur han gett stöd till vännen Dre genom att bidra med "soldiers", alltså gängmedlemmar vid konflikter. Ett annat exempel på samma fenomen är följande rader:

*If I see him and lift him and maybe that'll even the score
if not, then that'll be me on the floor*

*I'm walkin' with a snub, cause niggas do a lotta slip talkin' in the club
Till they coughin' on the rug, ain't never had much but a walkman and a bud*

Det meddelas här att artisten vill hämnas på dem som har mördat/ville mörda hans vänner även om han själv får sätta livet till. Artisten uttrycker att han bär "snub" (ett skjutvapen) eftersom andra svarta pratar för mycket (hotar artisten tillexempel), och målar sedan en bild av när dessa andra ligger på mattan och hostar (blod). Det existerar en destruktiv hårt-mot-hårt ideologi där hämnd är huvudingrediensen. Det uttrycks att man hellre dödar än att bli dödad i: "And if I gotta die rather homicide". Det existerar ingen beklagande över våld och dödande utan det förmedlas att artisten hellre rider våldsvågen än att drunkna i den.

Existensen av våld uppmärksammas i en kortvarig bekymrad ton för att sedan övergå i en lösning bestående av mera våld. Här åtas erkännande och belöning i den tuffa attityden som uppvisas och den används som ett hot mot andra tänkbara fiender. Detta går i linje med föreställningarna om en kall hänsynslös värld som tydligen är egenskaper internaliserade av dess invånare. Problemen med våldsamma förhållanden löses på individnivå och låter därmed situationen fortlöpa. Problemen ifrågasätts inte ur ett större perspektiv. Samtidigt som de representerade problemen är tagna ur verkligheten brister lösningarna i att tjänstgöra i denna (realitet).

Flera allmänna utmärkande existentiella idéer framträder i den här låttexten. Textens ideologi innehåller föreställningar om att: tjäna pengar för inskaffande av materiella rikedomar och få respekt genom att skapa rädsla. Rädslan genereras genom att det byggs upp en identitet om att vara en vilde som överhuvudtaget inte skyr några medel. Tydligare kan det sägas att ideologin som råder i texten innefattar att det man döda och tänka sig bli dödad för sin *sak*. Hot, våld och kriminalitet är acceptabla medel. Vad *saken* är verkar lite oklart, det är inga religiösa eller politiska idéer som det kämpas för. Varför man har fiender och vad konflikterna består utav uttrycks och ifrågasätts aldrig. Det finns ingen reflektion över, eller ifrågasättande av, våldet. Det saknas även ickevåldsamma lösningar. Istället verkar låttexten för att i hög grad acceptera våld och kriminalitet och därmed bidra till en normalisering. Normaliseringen sker genom att artisterna agerar som förebilder och *säljer en dröm*. Det här sker i etapper i låttexten. Först skapas referenspunkter där mottagare som innefattas av den världsbild, levnadsförhållande och identitet som förmedlas i texten känner igen. Igenkänningsfaktorn används alltså. Mottagare som är bekanta med social ojämlikhet, misär, kriminalitet och våldsamhet fångas medan andra utesluts. Sedan beskrivs hur dessa levnadsförhållanden bör hanteras för att lyckas i livet vilket innebär att individuellt spela med i spelet och sätta hårt mot hårt. I versen:

*Thinkin how they spend 30 million dollars on airplanes
When there's kids starvin
Pac is gone and Brendas still throwin babies in the garbage
I wanna know what's goin on like i hear Marvin
No school books they use that wood to build coffins*

ifrågasätts för första och enda gången samhällssystemet uttryckligen. Det är dock oklart om uttrycket "they" refererar till staten eller förmögna företag och privatpersoner. Hursomhelst påpekas svält, fattigdom, kriminalitet och misär i det egna samhället på ett omedelbart sätt. Artisten menar att ekonomiska resurser satsas felaktigt och ifrågasätter varför tillgångarna inte används för att minska dessa faktorer. Framgång representeras dock helt individualistiskt och inte i kollektiv anda trots det att artisten i annat fall uttrycker sin förskräckelse över samhällssystemet: "Used to see 5-0 throw the crack by the bench. Now i'm fuckin with 5-0 it's all startin to make sense". "Now i'm goin back to Cali with my Jacob on. See how time fly?" Artisten uttrycker att han inte längre gömmer sina droger för polisen. Därmed är en representation för framgång att ha kontrollen och inte vara underlägsen lagens krafter. En annan representation för framgång är att ha nått ekonomiskt status vilket exemplifieras genom att artisten påpekar kontrasten i det att han nu åker tillbaka till sina tidigare hemkvarter bärandes diamantsmycken. Samtidig som artisten uttrycker sorg och fasa över fattigdom och misär i hans tidigare hemtrakter skryter han ändå om sin enorma förmögenhet vilket är en logisk följd av den individualistiska ideologin. Artisten som i tidigare rader visat sitt engagemang i fattigdomsfrågan visar ingen ångest över att hans Jacob (Jacob The Jeweller) smycken/klocka rent teoretiskt skulle kunna användas till något konstruktivt i samhället i kampen mot fattigdom.

Framgång och lycka är likställigt med kontroll och makt över sitt liv. Kontrollen och makten genereras i sin tur ur ekonomiskt kapital. Slutligen presenteras resultatet av den framhållna identiteten att frambringa respekt och lycka. I refrängen:

*Hate it or love it, the underdog's ontop
And I'm gon' shine homie until my heart stops
Go ahead, envy me, I'm rap's MVP
And I ain't goin' no where so you can get to know me*

uttrycks "the underdog", alltså den som tidigare varit underkuvad och i underläge (min översättning), nu vara på toppen och föremål för andras avund. Detta är en metafor för att personerna lyckas komma upp sig i världen, befinna sig på toppen av spelet och vara kungen. En metafor för lycka. Den som gjort detta uttrycks vara ett objekt för andras avund. Här sker ett direkt tilltal till mottagaren i "homie" vilket är en fras som utesluter vissa grupper som inte känner igen sig i tilltalet. Den förmedlade ideologins kraft och makt att påverka finns i det beskrivna resultatet som blir ett facit och livsvägledning i mottagarens händer. Här blir artisterna livs levande bevis för ideologins korrekthet. De ojämlika sociala förhållandena i USA är närvarande i texten genom att de fungerar som kontext och bakgrund. Dock kritiserar eller ifrågasätts dessa inte varigenom en acceptans råder. De lösningar som presenteras på levnadsförhållandena är inte vad som krävs för en upplösning i verkligheten, utan de bidrar snarare till att situationerna upprätthålls. I enlighet med Adornos teorier om populärkulturen ges i texten alltså falska temporära lösningar på djupare problem.

6.3 Övergripande tematisk analys av musikvideor

Den visuella delen av låttexten, alltså musikvideon, spelar en väldigt stor roll i ideologens makt då bilden har en befälligsmåga och engagerar mottagaren känslomässigt. Ideologier har makt att ge upphov till sociala handlingar såsom kriminalitet och våldsamhet. Den ideologi som förmedlas här utesluter sociala handlingar såsom fredliga lösningar på konflikter och hårt arbete eller utbildning som vägen till framgång och lycka. Idéerna verkar alltså för att ge upphov till ännu mer misär och slitningar inom den samhällsgrupp som känner igen sig i texten.

Socioekonomisk miljö och sammanhang,

Den generellt mest förekommande miljön är partymiljöer vari det vanligaste inslaget är kvinnor. Den socioekonomiska miljö och sammanhang som förekommer mest är den som förmedlar rikedom. Ibland framhävs lyx och flärd genom enstaka inklippta närbilder på prylar och ting som används av artisten eller dennes gäng, men även bilder tagna ur sitt sammanhang på lyxprylar som inte syns till någon annanstans i videon. De vanligaste symbolerna och tecknen för rikedom är sedelbuntar, diamantrydda smycken, märkeskläder, märkesskor, bilfälgar, bilar och dyr champagne. Men även en herrgård, pälskappor, och båtar. Attityden gentemot lyxen är alltid skrytsam där artisterna, eller andra närvarande, visar upp och håller fram prylarna.

USA:s svarta befolknings faktiska socioekonomiska situationen är närvarande i två av videorna. Här visas bilder på fattiga och förfallna bostadsområden, närbilder på boende med olyckligt ansiktsuttryck, metaforiska bilder på duvor bakom stängsel och barn som ser skrämnda ut och som springer ifrån någonting. I båda fallen representerar dessa bilder något som artisterna lyckats ta sig ur och komma ifrån och kontrasteras med artisternas nuvarande välbärgade situation. Detta görs i vissa fall mycket rakt genom att artisten och dennes gäng står mitt i ett förfallet område och visar upp sina diamanter och märkeskläder i närbilder.

Även i dessa fall är den synliga attityden gentemot den nuvarande ekonomiska situationen mycket skrytsam. Det kan sägas att det inte existerar någon ångest eller illmod över att visa upp sina rikedomar i ett sådant sammanhang. Detta tyder på att de ekonomiska målsättningarna är individualistiska.

Identitetskonstruktioner

Samtliga artister i videorna är män förutom i en video där en kvinnlig rapartist framför en vers. Kvinnor förekommer annars dansande eller poserande på ett eller annat sätt. I flera av videorna där dansande kvinnor förekommer ligger bildens fokus på deras bakdel. I de flesta fall är kvinnorna generellt mål för de manliga artisternas sexuella lust eller något att skryta över.

Sexualiteten är närvarande i majoriteten av videorna vars handling och representationer framställer männen som ständigt sexuellt upphetsade. Männens kroppsspråk och handlingar förmedlar att de är redo vid varje tillfälle, beredda och villiga att ha sex. Männens sexualitet stärks av deras ekonomiska situation som tydligt används för att förföra kvinnor. Detta sker oftast implicit till exempel genom att kvinnorna uppmärksammar att artisten är välbärgad och med kroppsspråk, eller i handling, flörtar med och närmar sig honom. Andra vanliga framställningar är att artisterna står mitt i en klunga av kvinnor, iklädda juveler och hållandes en dyr flaska champagne eller sina smycken i luften, eller att lättklädda dansande kvinnor håller i sedelbuntar som tillhör artisterna. Explicit sker detta genom att artisten plockar upp en kvinna på gatan när han skriver autografer och sedan visar henne den s.k. fina världen. Han köper henne kläder och smycken och tar med henne på en röda mattan-fest, varpå hon blir imponerad. Dessa representationer visar sammantaget att det existerar ett samband mellan pengar och kvinnor. Representationen av den rappande kvinnliga artisten liknar de manliga. Hon bär diamantsmycken, kör en dyr bil och slänger sedlar omkring sig. Det som skiljer dem åt är att hon saknar män som samlas och klänger på henne.

Den positiva ekonomiska situationen är en faktor som även stärker maskuliniteten. Detta gäller ifråga om att dominera andra grupper och möjliga fiender vilka återges bli imponerade och avskräckta när de upptäcker artistens status.

De enda gångerna vita personer är med i videorna är när de agerar poliser i områden med endast svarta. Därmed kan det sägas att de representerade identitetskonstruktionerna endast gäller svarta och konstruerar en identitetsförebild specifik för etniciteten. Om identitetsrepresentationerna sammanfattas består de av ett antal huvudkomponenter. Mannen är rik, han har många materiella lyxprylar som han gärna skrytsamt och stolt visar upp. Han anspelar på sin ekonomiska status för att förföra kvinnorna vilket han har gott om. Han blir särbehandlad av samhället och den närmaste omgivningen p.g.a. sin socioekonomiska situation. Hans kroppsspråk förmedlar hårdhet, tyngd och stabilitet genom att han gör sig stor, har hakan i vädret, slår på sitt bröst, står som en ogenomtränglig vägg och rör sig med tunga steg med ett kaxigt stiff-upper-lip ansiktsuttryck. Kvinnorna är sexuella varelser som använder sitt utseende och sin kropp för att locka till sig mannen med bäst socioekonomisk status. De blir gärna förförda och överrumplade av lyx och materiella ting.

Allmänna ideologiska föreställningar

Framgång representeras av ämnena pengar, lyx och kvinnor. Det framgår inte hur artisterna har nått tillståndet, men implicit förmedlas det bero på rapkarriären. Lycka är att tillhöra en exklusiv grupp och bli kungligt behandlad. Djup tillfredsställelse är att ha kontroll över sitt liv

och ha friheten att styra över den istället för att vara livets gång och möjligheter underlägsen. Tillgång till sex är ett kvitto på framgång samtidigt som den i sig ger lycka.

Problem är närvarande i endast en av musikvideorna. Problemet är här våld och dödande i området Compton (ett av Los Angeles fattigaste områden). Här visas närbilder på fattiga människor som uttrycker olycka i ansiktsuttrycken. Ingen verklig praktisk lösning är närvarande på problemet utan det hanteras genom att det hålls upp skyltar med budordet "Thou shall not kill" mitt i själva området. Det intressanta i det här fallet är att videon inte har någon förbindelse till låttextern. Låttextern handlar endast om sex, medan videon fokuserar på samhället. Vidare lämnas dock problemet därhän, artisten rappar om sex och visar upp sina diamantsmycken och märkeskläder stående i området. I videon visas även bilder på lyckliga lekande barn och festande unga män och kvinnor. På så sätt är den bristfällig och lämnar tittaren med en känsla av otillfredsställdhet då den inte följer upp de problem den har pekat på utan övergår istället i att avbilda lyckan i området.

6.4 Djupanalys av en musikvideo

Musikvideon som analyseras hör till låten: Hate It Or Love It, och framförs av artisten The Game (feat. 50 CENT). Videon saknar representationer av sexualitet. Däremot finns det tydliga representationer framgång och lycka samt problem och problemlösningar. Representationen av etnicitet är också tydlig då svarta och vita tillskrivs sinsemellan olika roller och identiteter med tillhörande socioekonomiskt status.

Videon växlar genomgående mellan artisternas nuvarande och tidigare levnadsförhållanden. De tidigare levnadsförhållandena illustreras med två svarta, unga (ca tio år gamla) pojkars vardag som varvas med artisternas nutida bilder. Var och en av pojkarna representerar artisterna som framför låten. Den ena pojken bor i Queens fattiga områden i New York och den andra i Los Angeles vilket framgår av vägskyltar och landmärken. Att områdena är fattiga märks tydligt av den förfallna omgivande miljön.

Representationen av lycka återges i en tillbakablick. Den utspelar sig i området Jamaica i Queens och visar en pojke som sitter ensam hemma på soffan och ser ledsen ut. Sedan står han framför spegeln och klär på sig. Hans kläder förvandlas plötsligt till dyra märkeskläder, en pälsjacket, guldkedja och smycken. Han visar stolt upp sin fyrfinger-guldring för kameran och nickar instämmande. I nästa scen står pojken i uppmärksamhetens centrum bland sina vänner.

Att de tidigare i de fattiga områdena upplevts som eländiga och oroliga blir tydlig när representationen övergår i att pojken sitter på sin sängkant mitt i natten. Han kan uppenbarligen inte somna och vankar av och an innan han försöker sova igen. Han är uppenbarligen plågad eller orolig. Den slutliga bilden av honom är att han springandes flyr från någonting. Detta sker i samband med att låttextern uttrycker att han helst av allt vill fly från ghettot och aldrig komma tillbaka.

Den andra artistens tillbakablicks representationer av lycka är i enlighet med den förra. Den utspelar sig i Compton och visar en annan pojke som står framför spegeln och tittar på sina kläder. Han visar missnöje med sina kläder då plötsligt hans kläder förvandlas till andra snyggare och dyrare kläder varpå pojken nickar instämmande mot sin egen spegelbild. Ännu en gång övergår representationen av lycka i att olyckan och misären inom dessa områden framställs. I scenen spelar pojken basket med en vän då en äldre kille kommer fram. Killen

dödar hans vän och stjälar hans skor varpå pojken knäfaller över sin döda väns kropp och sörjer honom.

Återblickarna utspelar sig i segregerade fattiga områden i USA. Området Jamaica i Queens är även ett område som domineras av en svart befolkning. Svartas socioekonomiska förhållanden i USA är alltså närvarande i videon. Eländet i livsmiljön representeras tydligt genom scenernas miljöer och de historier som utspelas. I dessa scener synliggörs faktumet att det redan i unga år finns en vilja att inneha pengar med mål att införskaffa materiella objekt. Alltså finns det tidigt en internaliserad uppfattning om att lycka genereras av materiella ting vars avsaknad leder dessa unga pojkar till kriminalitet. I verkligheten räcker det dock inte med en allmän uppfattning om materiell lycka för att begå kriminella gärningar. Utan det måste kompletteras med en grundläggande ideologi och livsåskådning som möjliggör och tillåter kriminalitet som en väg till att uppnå viljorna. Låttexten fungerar här som en uppslagsända. Artisterna producerar och reproducerar härigenom förebilder och bistår indirekt med handledning och moralregler. Artisterna använder sin funna förmögenhet för att understryka sin kontroll, makt, lycka och härlighet som i sin tur fungerar som ett kvitto på att de existerande identitetskonstruktionerna och beskrivningarna av livssyn, vardag och sociala handlingar är ett fungerande framgångsrecept.

Tillbakablickarna varvas med en del återkommande bilder. I samband med att refrängen framförs visas tre olika scener. Den ena består av att artisterna bitvis ler stolt och åker i en bil över Brooklyn Bridge. Åkturen över bron sträcker sig mellan Brooklyn och Manhattans finansiella distrikt. Denna scen kan ses som en illustration av den klassresa artisterna har gjort då delar av Brooklyn är fattigt och Manhattans finansiella distrikt ett välsituerat sådant. Här klipps det genomgående in en bild på en Ipod som är installerad i bilen de åker i och spelar enligt spelskärmen artistens låt. Detta kan vara en ledtråd att karriären som rapartist åsytas ha alstrat framgången.

Den andra scenen är att artisterna sitter i en dyr Cadillac och kör långsamt igenom ett fattigt bostadsområde i Queens bitvis leendes och med ett lugnt ansiktsuttryck. De bär diamantsmycken och diamantklockor. Denna scen representerar artistens kungörelse av sin förmögenhet med kontrasten som det främsta elementet. Han manifesterar här i det tidigare bostadsområdet sin funna rikedom och lycka.

Den tredje scenen består av att båda artisterna sitter i ett privatplan. Planet visas interiört men även ovanifrån när den glider i luften över USA under orange solskenet. Artisterna visar i en bild tillsammans upp sina händer och armar där de har diamantarmband, -ringar och -klockor. En av artisterna bär två klockor, en runt varsin handled, vilka han putsar med ett leende. Här finns flera faktorer att uppmärksamma. Att artisterna flyger i ett privatplan är i sig ett tecken för rikedom och status. Själva faktorn att de flyger och det att planet avbildas ovanifrån, glidandes i luften, med hela staden synligt under vingarna i solskenet avspeglar och rundar av refrängens fraser, de är nu på *toppen av samhället*. Bilderna på flygplansturen symboliserar överlägsenhet och frihet möjligtvis med betoning på det ekonomiska vilket representeras av artisternas smycken.

Simultant med att artisterna i låttexten uttrycker att det är en kall värld vari vissa förlorare visas flera bilder på svarta unga män som blir gripna av poliser. Poliserna är de enda vita personerna som förekommer i videon och representerar samhället makt och kontroll. Betydelsen är här flerfaldig. Å ena sidan kan det tolkas som att det är beklagligt att svarta män är kriminella. Å andra sidan kan det tänkas att i enlighet med föreställningen att gangsters och pimps inte fångas av lagens armar är de s.k. förlorare eftersom de åker fast, och inte av

faktumet att de är kriminella i sig. En annan aspekt av scenen är att artisten som framför versen står mitt i en vägkorsning och tittar upp mot himlen när han uttrycker att det är en kall värld. I samband med uttrycket representerar vägskälet människans förvirring, val och kval i en hänsynslös värld. Att artisten tittar upp mot himlen när han uttrycker detta och inte använder ett rakt och direkt tilltal mot kameran och publiken, försvagar uttalandet. Den tar form av ett beklagande istället för uppväckande och avsiktligt frambringande av ett budskap till publiken. Han vänder sig till högre makter vid ifrågasättandet av tillvaron och inte till individerna som ingår däri. Vid ett tillfälle klipps det dock in en stor gatuskylt där det står "Nobody can stop this war but us" vilket är ett antivåldsbudskap med mening att svarta själva måste få fason på i kriminaliteten bland dem.

I videon varvas bilder på svarta unga män ståendes utomhus i vardagssituationer med närbilder på deras ansikten. Ansiktsuttrycken förmedlar stolthet och kaxighet. Videon varvas även med landmärken från Compton, Brooklyn och Queens som allihop är fattiga segregerade områden i USA. På så sätt sammanlänkas videons innehåll med dessa områden och budskapet appliceras specifikt på svarta. Videon konstruerar genom detta en identitet för etniciteten samtidigt som denna etniska grupp särskilt tilltalas.

Videon inleds och avslutas med samma scen. Inledningsvis står artisten med bar överkropp på ett hustak i gryningen, högt över alla andra hustak, över Compton som syns nedan ur fågelperspektiv. Artisten klappar i händerna och får fåglar att lyfta från träden runtomkring och flyga iväg. I slutscenen står han där och håller i en bebis (hans son), han lyfter denne högt över sitt huvud och högt över staden. Artisten ges en gudalik roll när han väcker staden till liv och inleder dagen i soluppgången. Han står som allra högst över stadsdelens hustak vilket betonar hans överlägsenhet. Det svävar ständigt fåglar i bakgrunden vilket skapar en känsla av frihet. De här bilderna är nästan poetiska och representerar artistens framgång och lycka till det yttersta. Bilderna medverkar allihop till att konstruera ett innehåll med stor imperativ förmåga. Artisten framställs nästan som en härskare och sluter avslutningsvis cirkeln genom att visa upp sin son för staden, precis som kungar gör med tronarvingen.

6.5 Summering

Analysen visar på att den vanligast förekommande kontexten är festliga sammanhang. De vanligaste representerade socioekonomiska förhållandena är de av rikedom och lyx. Förmögenheterna spenderas på övertaliga materiella ting. Enligt studien representeras framgång och lycka generellt av pengar och materiellt överflöd med incitament att pengar alstrar makt och kontroll över livets utgång. Attityden gentemot förmögenheterna i mainstream-rapmusiken är genomgående skrytsam och utmanande.

USA:s svarta befolknings socioekonomiska förhållanden uppmärksammas generellt inte i rapmusiken, dock kan det vara närvarande vid beskrivning av artisternas bakgrund. Det råder alltigenom en acceptans av förhållandena som av artisterna förmedlas vara en naturlig del av världen. Ytterst sällan beklagas det i rapmusiken över förhållandena men det ifrågasätts aldrig direkt. Det ges därmed heller inga lösningar på frågan utan den enda närvarande lösningen är att individen själv försöker ta sig ur förhållandena. Det ges aldrig några explicita framgångsrecept men implicit är ordinationen att satsa på en karriär inom musiken och med detta bli förmögen och fly ifrån förhållandena. Därmed kan det sägas att de existerande lösningarna på socioekonomiska problemen inte avhjälp situationen i sig.

Samtliga närvarande bedrifter, beskrivningar och målsättningar i rapmusiken uttrycks generellt individualistiskt. Tilltalen riktar sig inte heller mot ett kollektiv. Det existerar inga

krav i rapmusiken på att samhällssystemet ska hjälpa svarta ur fattigdom, utan individer ska anpassa sig till ett oavhängigt system. Individerna är underlägsna systemet och står rådlösa gentemot sociala krafter. Det förmedlas i rapen att var man rör ensam över sitt öde, ödet är autonomt och lösgjort från samhällssystemet i övrigt. Tron på ödet och lotten framhålls därmed och tilldelar individerna minsta makten i samhället.

De tidigare svåra levnadsförhållandena är något som beklagas, men samtidigt ger det personliga poäng. Gangsteridentiteten vördas och värderas i rapen och gängmedlemskap, vapen och våld används i positiv mening. Den övergripande attityden gentemot de omständigheter som präglar livet är att sätta hårt mot hårt och mer specifikt att: hellre döda än att bli dödad.

Det förekommer ofta motsägelser i rapmusikens text- och videoinnehåll. Samtidigt som det beklagas över fattigdom och misär braveras det simultant över förmögenheter där artisterna visar upp sina lyxprylar som kontrast. Även om uttrycken om våld förmodligen inte alltid är explicit menade utan används metaforiskt beklagas det över frågan på samma gång som det förhärligas genom att artisterna hotar och stoltserar med att de gärna dödar och att de blivit utsatta för mordförsök.

Personerna inom rapgenren som representerar svarta antar en vildeidentitet där maskulinitet bitvis är lika med aggressivitet och makt. Våld och droger ifrågasätt aldrig inom mainstream-rapmusiken, ger det tvärtom poäng att länkas samman med dessa faktorer. Sexualiteten är en fundamental beståndsdel av identiteten hos svarta rapartister och framhävs generellt som utsvävande och tygellös. De svarta artisterna beskriver sig själva bitvis som djuriskt förföriska, skryter om sitt könsorgan, bär sin sexualitet på ytan och är ständigt sexuellt redo.

Etniciteten exemplifieras av rapartisterna själva med begreppen: thug, playa, pimp, nigga, brotha, homie samt att personen ifråga är från the hood. Dessa ger tillsammans upphov till viss identitetskonstruktion i och med att alla artisterna är svarta. Vita representeras genom enformiga identiteter som samhällets makt- och kontrollorgan i samtliga raplåtar i studien. Detsamma gäller för kvinnor som i videorna är sexuella varelser och mål för männens sexuella lustar. Kvinnans bakdel är speciellt sexuellt laddad. Könsrollerna är patriarkala enligt analysen som framhåller männen som försörjare och där kvinnorna dras till den som kan försörja bäst. Förebilden av manlighet utgörs av kombinationen: ekonomiskt status och sexuell kapacitet. Rapmusikens identitetskonstruktioner saknar enligt den här studien inslag av teman såsom arbete och utbildning.

Närvarande problem i materialet är artisternas uttryck av att andra vill bråka med dem och lösningen förmedlas vara att sätta hårt mot hårt genom att hämnas, hota, misshandla och gärna döda om det krävs. Ett annat representerat problem är svåra levnadsförhållanden och kriminalitet i fattiga områden i USA. Den generella lösningen är att bli framgångsrik artist och fly ifrån områdena ifråga. Ett tredje problem är avsaknaden av pengar, vilket löses genom att begå kriminella gärningar.

7. Sammanfattande analys

Representationerna av svarta bekräftar Stuart Halls teorier om mediebilder av *den andre*. Mainstream-rapmusiken representerar svarta som en ganska homogen etnisk grupp och poängterar att dessa har en särskild etnicitet och kultur genom att tillräkna dem utmärkande karakteristika. Det finns stabila egenskapsmönster angående svartas förhållande till sig själv, andra och omgivningen. Svarta företräds enformigt enligt analysen och det saknas generell nyanserade representationer av etniciteten i mainstream-rapmusiken (Hall 1997:225-230).

Spår av rasistiska ideologier i svartas sexualitet är mycket tydliga i dessa moderna representationer där det även framgår att dessa ideologier i hög grad anammats av rapartisterna själva. Svarta representeras, och representerar sig själva, i enlighet med generella rasistiska föreställningar om svarta som sexuella varelser, sexfantaster och bitvis översexuella. Den rasistiska föreställningen om det stora manliga könsorganet hos svarta har anammats av artisterna och används som ett tecken på sexuella förmågor. Detta går i linje med det rasistiska tänkandets argumentering för föreställda primitiva sexuella förmågor hos svarta. Artisterna härmar och reproducerar rasistiska argument som ursprungligen användes för ett bibehållande av slaveriet. Det kan dock vara så att dessa rasistiska föreställningar utnyttjas av artisterna för att dominera i den sexuella arenan i enlighet med bell hooks och Halls teorier. Om så är fallet bidrar emellertid mainstream-rapmusiken till att schablonmässiga föreställningar om svarta ständigt reproduceras. Diskussionen kan sammantaget kopplas till Halls teorier om att bli *fångade* i stereotyper. När artisterna använder föreställningen om svartas sexualitet till sin fördel befäster de samtidigt stereotyperna (Hall:262-274; hooks 2004:67-84).

Den svarta maskuliniteten framställs allt som allt med typiskt patriarkala maskulina egenskaper såsom styrka, sexuell kompetens och förmågan att överleva i alla omständigheter. Artisterna är attribuerade med typiska machoegenskaper som i stort sett går hand i hand med Donald Bogles beskrivna karaktär ”Bad Buck”. De mest förekommande egenskaperna i den svarta identitetskonstruktionen är brutalitet, översexualitet, våldsamhet och hotfullhet samt en instinktiv förmåga att överleva. Analysen av mainstream-rapmusiken bekräftar således även Bogles redogörelse för att svarta sällan framställs som intelligenta, belevade, lagom sexuella och svaga i medier. Sammanfattningsvis avspeglar mainstream-rapen rasistiska föreställningar som betraktade svarta som generellt ociviliserade och bitvis djuriska (Bogle 1973:4-14; Hall 1997:251).

Mainstream-rapmusikens representationer av svarta saknar helt temana arbete och utbildning. Detta antyder på att rasistiska ideologier där svarta ansågs vara lata och ovilliga att arbeta är närvarande. Svarta framställs i sammanganhangen som ointresserade av att tjäna sitt uppehälle genom arbete. Samtliga artister förmedlar med ens sorts för-givet-tagande att de tjänar/tjänat sina pengar genom rapkarriären eller genom att begå brott. Att många svarta av sociala skäl har dåliga förutsättningar att arbeta eller utbilda sig lämnas utanför kontexten. Eftersom de ideologiska representationerna inte verkar för ett medvetandegörande bidrar det till samhällsgruppers förslöande. I enlighet med den negativa ideologitraditionen maskeras på detta sätt de samhälleliga motsättningar som i verkligheten försvårar för svarta i utbildningsväsendet och arbetet, och bidrar i slutändan till ett upprätthållande av den nuvarande socioekonomiska samhällsstrukturen. (Hall 1997).

I mainstream-rapmusikens gestaltas svarta generellt i ett utanförskapets och segregationens tecken, samtidigt som identitetskonstruktionerna av svarta är sådana att de motverkar traditionella föreställningar om civilisation och kultivering. Det här kan kopplas till Halls beskrivning av rasistiska ideologier som menade det vara omöjligt för svarta att civiliseras och integreras. Identitetskonstruktionerna reproducerar ideologier som kan fungera som motivering till och normalisering av segregationen mellan vita och svarta. De rasistiska ideologierna ansåg vita förkroppsliga civilisation och svarta förkroppsliga primitivism och därmed vara oförenliga med vita. Alltså är en rasistisk åtskillnad mellan en föreställd naturlig/biologisk skillnad mellan svarta och vita närvarande i medias identitetskonstruktioner av etniciteterna vilket i slutändan kan verka för en normalisering av segregation och socioekonomiska skillnader mellan svarta och vita i USA (Hall 1997:243).

I likhet med pläderingen för ett bibehållande av slaveriet med motiveringen att svarta var i direkt behov av vitas hjälp för att uppfostras till civiliserade människor representerar vita endast samhällets makt- och kontrollorgan i mainstream-rapmusikens (i form av poliser som vaktar och disciplinerar svarta). Samtidigt kan detta ses som en direkt reflektion av samhällsstrukturen i USA där generellt vita personer antar de flesta maktpositionerna i samhället. En intressant faktor är det att samtliga poliser som griper svarta i rapmusikvideor är vita. Detta kan återigen ses som ett uttryck för vitas makt i samhället men även påminna om vitas kontroll över svarta i den mening att representationen bär minnesspår från slaveriet och framställer den vita mannen som förtryckaren och svarta som de förtryckta (ibid.).

Överhuvudtaget verkar samtliga svarta identitetskonstruktioner härstamma från och reproducera rasistiska ideologier. Den svarta identiteten verkar i sin helhet vara grovt fångad och snärjd i stereotypa föreställningar. Samtliga begrepp som svarta använder för att beskriva sig själva har direkta beröringspunkter med detta. Begreppen thug, playa, pimp och nigga innehåller sina huvudsakliga element från en rasistisk ideologi och svarta stereotyper. Uttrycken brotha och homie kan sägas innehålla spår från segregationen mellan svarta och vita och svartas s.k. "brödraskap" i kampen för lika rättigheter. Den svarta identiteten verkar generellt sitta i en fotboja från ett tidigare liv och antingen inte kunna ta sig loss eller vara omedveten om att den sitter fast. Mycket talar bitvis för att hooks teori om att svarta artister spelar med i vissa roller för att uppfylla förväntningar och få synas i media och nå framgång är korrekt (hooks 2004: 80-84).

Enligt analysen har kvinnor en minimal representationsrepertoar. De framställs endast som sexuella varelser och mål för sexuella lustar. Att den svarta kvinnans bakdel är speciellt sexuellt laddad följer reglerna för fetischering i enlighet med Halls beskrivning. Inom (nuvarande) mainstream-rapmusikens har den sexuella driften tydligt förskjutits till denna del av kvinnokroppen som laddats med sexuell energi. Framställningarna påminner om Saartje Baartman, eller "The Hottentott Venus", vars kropp (och speciellt bakdel) utgjorde ett tecken på sexuell kraft. Analysen visar att fetischeringen av bakdelen fortlever samt att den i hög grad har anammats av svarta själva. Det refereras till svarta kvinnors bakdel inom mainstream-rapmusikens på samma sätt som det refererades till Saartjes inom dåtida västerländsk populärkultur. Kanske är representationen en strategi att bekämpa och häva en abnormitetsstämpel, men varje gång spektaklet visas upp och refereras till betecknas en avvikelse och skillnad som därmed refererar till en norm. Härigenom reproduceras och bekräftas en stereotyp föreställning om den svarta kroppen och dess sexualitet som slutligen *fångar* svarta i ännu en stereotyp föreställning. Detsamma gäller för myten om svarta mäns könsorgan som möjligtvis har fetischerats av svarta själva för att göra motstånd och häva en

abnormitetsstämpel eller dominera i en sexuell arena (Hall 1997:257-267, 272-274; hooks 2004:67-70; se Internetreferens ang. Saartje Baartman).

Studien visar att gangstakulturen och dess ideologier är ytterst närvarande i mainstream-rapmusikens och förmedlas präglade svartas existentiella ideologier. Däremot uppmärksammas inte de samhällseliga mekanismer som bidrog till att gangsterideologin spreds och anammades av många svarta. Det bortses från att motorn i en sådan utveckling var en desperation bland svarta i USA som mer eller mindre gav upp i kampen mot diskriminering inom utbildningsväsendet och arbetsmarknaden. Det förbises helt att drivkraften bakom det som utgör gangsteridentitetens första element hustlandet, var den generella uppfattningen att inte spelar någon roll i det kapitalistiska samhället om svarta är hårt arbetande, utbildad eller troende, utan att det mänskliga värdet räknas i dollar. Mainstream-rapmusikens verkar förbigå att bakgrunden till det att pengar förvandlats till det enda livsmålet inom gangsterkulturen var bl.a. det att svarta ansåg sig som chanslösa i delmålen karriär och utbildning. Sammanfattningsvis förbises att gangsterideologin spreds då den utgjorde ett sätt att revoltera mot systemet och frigöra sig från den. Rapartisterna inom mainstream-media har istället antingen omfamnat den helt oreserverat, eller så förmedlar de inte sin medvetenhet. Att förmedla sin medvetenhet och påminna om svartas sociala förhållanden skulle enligt Chomskys andra filter kunna anses inverka på köphumöret hos tittare och artisterna skulle i längden diskrimineras av mediebolagen som riskerar att förlora sina annonsörer. I slutändan skulle artisterna riskera karriären och inte överleva om denne fortsätter producera sådant innehåll. Gangsteridentiteten framställs snarare som en medfödd egenskap hos de svarta rapartisterna, och en ekonomi baserad på droger och kriminalitet inom fattiga svarta segregerade samhällen i USA framställs således som acceptabelt (D Chuck 1997; hooks 2004:20-32).

Samtidigt som representationerna i studien kan ses reproducera och bekräfta svarta stereotyper i negativ mening kan de paradoxalt nog även ses bekämpa dessa. Mainstream-rapmusikens kan uppfattas innehålla Halls beskrivna strategier för bekämpning av stereotyper. En närvarande strategi är att levnadsförhållanden och svarta stereotyper som generellt eländiggörs av samhället vänds till något positivt genom att det produceras positiva bilder som alternativ. Exempelvis visas bilder på skrattandes, lekandes och lyckliga barn mitt i ett fattigt område. Ett annat exempel är vardagssituations-bilder på svarta som bor i ghetton där de tillsynes är nöjda och glada. Det finns även mer subtila tillvägagångssätt att vända något eländiggjort till något positivt. Exempelvis visas närbilder på svarta unga män i ett fattigt område där de tydligt i kroppsspråk och ansiktsuttryck antar en defensiv stolthet tittandes rakt in i kameran, rakt framifrån, som för att förmedla: vi har inget att skämmas för. Ett annat sätt är att kriminalitet och våld inom fattiga områden förmedlas vara något som det finns makt över och således hanteras. På så sätt motverkas en eländig och underlägsen föreställning av fattiga svarta. En annan mer frekvent närvarande strategi i mainstream-rapen är de s.k. hämndrepresentationerna som nämns av Hall. Artisterna avbildas som gängmedlemmar, kriminella, tjuvar, droghandlare och våldsamma men porträtterades i storartad och ädelt sammanhang. De är glansfulla och coola och skryter med att de alltid kommer undan lagens krafter. Detta görs inte minst när artisterna uttalat skryter om att de inte är underlägsen lagens krafter utan har kontroll. Enligt Hall känner många svarta att de genom sådana representationer får revansch mot det vita samhället som de annars är underlägsna. Sådana representationer bekräftar dock samtidigt svarta stereotyper och bidrar i det stora hela till att reproducera och producera imaginära förebilder som inte är verklighetsskildrande. Det är mest troligt att dessa förebilder i verkliga livet inte leder till framgång utan till förödelse i enlighet med Horkheimer och Adornos teorier om att kulturindustrins innehåll är missvisande.

De egenskaper, aktioner och vägar till framgång som förmedlas i och med denna strategi är skenbara eftersom de i det verkliga alltså har negativa konsekvenser. Även Halls tredje strategi för bekämpning av stereotyper är närvarande enligt analysen. I mainstream-rapmusiken representeras svarta i (nya) former som inte stämmer överens med en stereotyp förförståelse. Detta sker till exempel varje gång svarta framställs som förmögna. Genom den häpnad sådana representationer skapar, och upplevelsen av kontrasten, kan tittaren medvetandegöras om sin generella uppfattning (Hall 1997:270-277; Horkheimer & Adorno 1996:154,163).

Samtliga dessa strategier kan dock absurt nog bidra till att förstärka stereotypa och ibland rasistiska föreställningar om svarta. Den första strategin fortsätter att avbilda svarta i ett fattigt eller kriminella sammanhang, trots att de avbildas som lyckliga. Den andra strategin reproducerar rasistiska föreställningar om den svarta som ociviliserad, skrupelfri, kriminell och brutal. Och den tredje stärker stereotypa föreställningar eftersom den jobbar med att framställa kontraster och påminner på så sätt om att: detta är en avvikelse från en norm, och således att det finns det en norm (Hall 1997:275-277).

Ann Werners studie visar på att unga tittare är av den uppfattningen att det finns ett specifikt svart beteende och att denna uppkommit genom särskilda sociala förhållanden. Detta innebär att svarta länkas samman med specifika sociala förhållanden som i sin tur förklarar beteendena. I förbindelse till denna studie kan slutsatsen dras att det s.k. typiska svarta beteendet inte ifrågasätts av tittaren utan accepteras som något naturligt. Vidare kan det utefter Werners studie spekuleras i den här studiens påträffade svarta identitetskonstruktioner och dess roll hos unga svartas genusskapande. Werners studie visar på att unga tittares genusskapande påverkas av artisters beteende och livsstil trots att ungdomarna aktivt fördömer dem. Detta kan användas som grund för påståendet att svarta rapartisters identitetskonstruktioner fungerar som ett bibliotek för möjliga identiteter som unga svarta kan anta. Den höga igenkänningsfaktorn som ges av den gemensamma etniciteten kan möjligtvis förstärka mediepersonligheternas inverkan på identitetskonstruktionen. En annan viktig aspekt i Werners studie är att unga fortsätter att titta och lyssna på artister vars livsstil och identitet de dömer bort, vilket stärker mediernas makt vad gäller inflytande på unga eftersom dessa antyds påverkas på ett omedvetet plan trots att de vill välja bort det på ett medvetet plan (Werner 2001).

Efter att ha tagit del av statistik för USA:s svartas socioekonomiska förhållanden och jämfört denna med de socioekonomiska förhållanden som mainstream-rapmusikens svarta artister generellt representerar slås man av kontrasten. Det kan undras varför mainstream-rapmusiken inte mer ofta och direkt refererar till faktorer som att nästan en tredjedel (30,9%) av USA:s svarta befolkning faktiskt befinner sig i eller nära fattigdom, eller till den kriminalitet, våld och drogmissbruk som förekommer inom denna grupp i negativ anda istället för ett förhållande. Svaret kan finnas i Chomskys propagandamodell (U.S. Census Bureau report; Bilaga 1:tabell 5).

För det första skulle ett kontroversiellt innehåll som kritiserar samhällssystemet i USA skrämja mediabolagsägare för risken att utsättas för repressalier av marknadskrafter enligt Chomskys första filter. Detta skulle kunna innebära att bolaget riskerar att förlora den nödvändiga inkomsten från reklamen. Det här kan i sin tur kopplas till Chomskys andra filter som anger att bolag/företag inte gärna marknadsför sig kring innehåll som engagerar känslomässigt och odlar negativa associationer eftersom sådant innehåll motverkar köphumöret. För det andra marknadsför sig bolag/företag inte så gärna kring innehåll som

riktas särskilt till en köpsvag publik, som svarta anses vara på grund av deras generella socioekonomiska situation. Å det tredje riskerar företag och bolag att själva utsättas för repressalier om de marknadsför sig i samband med ett innehåll som kan missgynna andra, motverka eller skaka de rådande politiska strömmarna/ideologierna. Den kanal och de företag som förekommer i samband med en rapartist som ofta kritiserar samhällssystemet med hänvisning till svartas sociala förhållanden kommer därmed förmodligen att missgynnans politisk-ekonomiskt på marknaden (Herman & Chomsky 1994:14-17).

Frågan kan också belysas med Halls teorier om mediers första ideologiska funktion. Rapmusik i mainstream-medier ger en selektiv bild av världen där det gärna bortses från detaljer som inte gynnar samhällselitens preferenser. Svartas socioekonomiska situation klassas som ett "ovärdigt fenomen" (min översättning) eftersom det är USA:s egna offer och frågan åskådliggörs därför inte gärna av medier (Bergström & Boréus 2000; Herman & Chomsky 1994:31-33).

Chomskys tredje filter ger ännu en förklaring till varför rapmusikens innehåll är enformigt och inte avviker från en viss innehållslig och formmässig linje. Det är kostnadseffektivt för mediebolag och produktionsbolag som producerar rapmusik att använda sig av estetiska former som redan är etablerade. Har ett visst innehåll och form i rapmusiken väl sålt bra fortsätter bolagen gärna att producera och distribuera den vilket sedan utgör en utprövad mall och en norm. Det avviks inte från denna säkra kort eftersom stora pengar och satsningar står på spel. Av erfarenhet vet bolagen att en viss identitetskonstruktion för rapartister säljer och därför reproduceras denna i andra artister. Av samma anledning används producenter som har producerat det önskvärda innehållet i låttext och musikvideo tidigare, vilket leder till att ett visst innehåll och form blir till ett rättesnöre som uppmuntrar andra producenter och artister att fortsätta i samma anda. Detta kan kopplas direkt till Horkheimer och Adornos teorier om kulturindustrins produktion av standardiserade produkter. I likhet med deras teorier är det inte efterfrågan som avgör mainstream-rapmusiken utformning utan mallen har tidigare skapats av industrin själv utifrån dess preferenser och föreställningar. Preferenserna kan likaväl vara formade av ekonomiska skäl såsom individers stereotypa föreställningar. Musikindustrin bevarar dock skenet av gehör på massans efterfrågan och dess valmöjligheter genom att innehålla rangordningar, recensioner och utmärkelser som bygger på publikens smak. Ett exempel på detta är Billboards Hot Rap Tracks. Men kulturindustrin dominerar egentligen produktionen av smak genom att styra preferenser varigenom en homogenisering av smak och stil sker. Så genom att producera ett visst innehåll i mainstream-rapmusiken och vissa svarta identitetskonstruktioner anger industrin vad som är rätt, inne och coolt för massan. Genom detta har slutligen publiken fostrats till att uppskatta det innehåll i rapmusikvideos som passar industrin bäst (Herman & Chomsky 1994:26-28; Horkheimer & Adorno 1996:140-142).

Hur industrins preferenser och föreställningar ter sig kan förklaras med Chomsky femte filter som menar att de ideologier som har övertaget i medieutbudet är oftast de som innehas av mediers och marknadskrafters ägare och makthavare. I likhet med Lodziaks första och andra nivå av medias ideologiska operation har medieproducenter i USA en nära relation till makteliten samtidigt som de dominerande medieproducenterna själva hör till samhällseliten. Genom detta sker en vinklad konstruktion av svarta identiteter i medier mycket på grund av att endast en minoritet av dessa makthavare endast är svarta. Representationerna av svarta utgår härmed från samhällselitens förförståelse (Herman & Chomsky 1994:31-33; Lodziak 1986:63-64).

Anammandet av den föreställda svarta identiteten kan i sin tur kopplas till Althusserns teori om ideologiers effekter. Genom att svarta internaliserat stereotyper och myter om dem själva och till och med vänt dem till sin fördel finner de en plats i världen och kan känna sig nöjda med sin existens. Genom att internalisera egenskaperna och alltså bli övertygade om att de är *äkta* känner de att ha sin *rätta* plats och identitet. Utvecklingen har i enlighet med Althusserns teori uppträtt på ett helt omedvetet plan men manifesteras ganska tydligt (i mainstream-*rap*musiken) genom beteenden (Ross 1994:35).

Antropologen Mary Douglas teorier kan däremot användas till att förklara varför och hur vita konstruerat stereotypa svarta identiteter och myter överhuvudtaget. Mary Douglas menar att människan har ett behov att bibehålla den kulturella ordningen genom att hanterliga främmande företeelser. Den svarta människan utgör en främmande företeelse i västvärlden mycket på grund av att de rent visuellt *verkar* så annorlunda. Genom att inledningsvis stereotypifiera dem och tillskriva dem egna betydelser och innehåll klargörs företeelsen, blir plötsligt begripligt, och tvingas in i kulturella ordningen som bibehålls. På så sätt undviks den förvirring som följer med ansträngningen att förändra den kulturella ordningen på grund av avvikande fenomen (Hall 1997:237-238).

Chomskys fjärde filter handlar om att när materialet passerat de första fyra filtren har det skett en filtrering av ideologier varigenom den rådande samhällsordningen slutligen bevaras. Staten har i modellen den största och slutliga makten att sätta dödsstöten i medier som förmedlar ideologier som missgynnar rådande politisk linje och i stort utmanar högerpolitiska kapitalistiska ideologier. Detta beror på att den rådande kapitalistiska ideologin gynnar mediebolagens maktavare och samhällseliten socioekonomiskt. Medier som förmedlar missgynnande ideologier kan utsättas för flaks av staten och missgynnas politisk-ekonomiskt vilket i slutändan riskerar bolagets överlevnad på marknaden. För att hålla sig kvar väljer bolag därför att själva filtrera sitt utbud. Detta förklarar varför *rap*musik eller *rap*artister som vill verka för ett s.k. politiskt/samhälleligt uppvaknande av den svarta befolkningen är mycket sällsynt inom mainstream-medier. Innehåll som syftar till att få den svarta befolkningen i USA att, så att säga, resa sig och ifrågasätta samhällssystemet och det faktum att de är i majoritet bland landets fattiga kommer därför inte på fråga då det syftar till att gunga den rådande samhällsordningen. Det här kan i sin tur förklara varför den generellt mest förekommande temana inom mainstream-*rap*musiken är party, sex och pengar och varför samhällseliga teman är sällsynta, om alls närvarande, inom mainstream-genren. Fynden går i linje med Horkheimer och Adornos teorier om att kulturindustrins innehåll alltmer utvecklas mot banal underhållning och det som inte kostar mottagaren större psykiska ansträngningar (Herman & Chomsky 1994:26-28; Horkheimer & Adorno 1996:154). Det är fruktsamt att poängtera att mainstream-*rap*musikens relation till högerpolitiska ideologier är motsägelsefullt. Samtidigt som mainstream-*rap*musikens innehållsliga mönster möjligtvis utvecklats för att passa och vara oskadlig för högerpolitiken har innehållet alltid varit föremål för stark kritik från dessa s.k. *högergrupper*. När gangstarapen utkristalliserades under senare delen av 1980-talet var det exempelvis främst dessa grupper som kritiserade, och ansträngde sig för att bannlysa, innehållet.

Av analysen framgår att det i både låttexter och musikvideor återfinns fragment av det som skulle kunna ses som ett ifrågasättande av svartas sociala förhållanden. Det här kan förklaras med Roland Barthes idé om "vaccinering". Här förmedlar medier ett demokratiskt system genom att låta enstaka fall passera och vaccinerar därigenom publiken mot ett möjligt medvetande av mediernas beroendeförhållanden som bidrar till dess diktatoriska system. Samtidigt verkar det enligt den här studien att det samhällskritiska innehåll som passerar

filtren inte får vara alltför bokstavig, uttrycksfull och imperativ utan kunna falla inom ramarna för det som i sammanhanget är tillräckligt harmlöst. Det här sammanfaller med Horkheimer och Adornos teori om att kulturella produkter som gör motstånd eller vill revoltera mot industrins norm och ideal inte kan överleva i branschen om de inte kapitulerar och istället gör motstånd inom gränserna för vad som är tillåtet. På samma sätt verkar mainstream-rammusikens innehåll röra sig inom givna snäva ramar vad gäller att kritisera samhällssystemet (Horkheimer & Adorno 1996:149; Ross 1994).

Studien visar i enlighet med Horkheimer och Adornos idéer att de lösningar som är närvarande på de existerande problemen fattigdom, våld och kriminalitet inte är realistiska eller funktionella i verkligheten utan att de antingen bidrar till att reproducera fattigdom och misär eller att de endast löses på ytan genom att roten till problemen förbises. Lösningen på våld inom segregerade fattiga områden borde ju i verkligheten vara ett avståndstagande från ett sådant leverne genom förmågan att kanske se det som en kollektiv fråga och därmed inte själv bidra till mera våld. Att begå kriminella gärningar som en lösning på fattigdom är på samma sätt en dålig lösning då det i verkliga livet har negativa konsekvenser. Lösningen kunde möjligtvis vara en mer långsiktig sådan såsom utbildning, möjligtvis uppmärksammas ur ett kollektivt perspektiv då många svarta är fattiga. Det ges inte heller en realistisk lösning till dåliga levnadsförhållanden i fattiga och segregerade områden. Mainstream-rammusikens innehåll förmedlar att den bästa utgången är att bli artist och fly därifrån. En sådan fråga måste eventuellt belysas och ifrågasättas på en högre samhälllig nivå och helst inte med en individualistisk och ganska svårfångad lösning. Slutsatserna sammanfaller med Horkheimer och Adornos teorier om att ”framgångsreligionen” inom populärkulturen inte betonar hårt arbete och ansträngningar som vägen till framgång utan alternativa vägar, slumpen och ”vinstlotten”. Att pengar och en karriär som rapartist så ofta framhålls som lösningen på materiella och existentiella problem förmedlar en falsk verklighetsuppfattning om att alla har samma chans att nå framgång. Genom att missleda samhället på detta sätt och ge rätt så falska lösningar på problem och inte peka ut roten till de upplevda problemen, bidrar kulturindustrin till en cementering av sociala förhållanden. I enlighet med Horkheimer och Adornos teorier kan det vara så att svartas självkänsla i längden försvagas genom att inte förmedla förebilder som funnit lycka i livet genom arbete och utbildning. Istället för att rikta svartas uppmärksamhet på samhällssystemets verkliga brister distraheras genom medier som riktar deras uppmärksamhet mot felaktiga mål såsom materiellt överflöd. Artisternas skrytsamma och utmanande attityder gentemot förmögenheterna kan vara ett viktigt bidragande element i denna progress. De materiella målen som representeras inom mainstream-rammusiken är så pass ouppnåeliga för den gemene mannen att enda sättet att tillfredsställa det ögonblickliga skapade behovet oundvikligen är att begå kriminella handlingar som i sin tur föder misär (Horkheimer & Adorno 1996:154-163; Strinati 1995:64-69).

På samma sätt kan även det motsägelsefulla innehållet i rapmusikens ideologi bidra till en cementering av sociala förhållanden. Ideologin består av att beklagan över fattigdom kan kombineras med en individualistisk syn på socioekonomiska förhållanden. Eftersom de förmögna artisterna ofta poängterar och vördar sitt ursprung som fattiga förmedlas också bilden av ett öppet samhälle där alla har lika chanser. Artisterna blir bevis på att alla kan lyckas och det förmedlas följaktligen en falsk och vilseledande verklighetsuppfattning som också i sin tur bidrar till social cementering.

Studien visar att våld framställs som ett nödvändigt ont och accepteras som en naturlig del av livet. Det här kan diskuteras med hjälp av Horkheimer och Adornos beskrivning av kulturindustrins banalisering av våld. Rapmusikens ideologiska innehåll alstrar inte till ett

ifrågasättande av våld och dödande utan fostrar istället till ett infinnande i levnadsförhållanden inom fattiga områden i USA. I enlighet med Horkheimer och Adornos teorier bidrar då innehållet till att förslöa medvetandet hos publiken varigenom en opposition och utveckling av levnadsförhållandena förhindras. Mainstream-rapmusikens innehåll kan i denna aspekt verka för en cementering av svartas sociala förhållanden där var tredje svart person befinner sig i eller nära fattigdom där kriminalitet och våld är vitt förekommande. Eftersom temat våld är så pass förekommande kring mainstream-rapartister förmedlas det implicit att våld är sammanhängande med etniciteten och kan möjligtvis bidra till ett accepterande av våld inom den etniska gruppen (Horkheimer & Adorno 1996:157, Strinati 1995:63-64; U.S. Census Bureau report).

Efter att ha studerat mainstream-raplåttexter och rapmusikvideos och utforskat representationen av ideologiska strukturer i dessa dras slutsatsen att de ideologiska representationerna har goda förutsättningar att bidra till en reproduktion av USA:s svarta befolknings sociala förhållanden och social cementering. Slutsatsen vilar på idéer om ideologisk hegemoni och antar tanken att det är möjligt att massmedier har en samhällsbevarande effekt genom att förmedla ideologier som gynnar och befäster den rådande samhällsordningen. Massmedier ses därmed i sammanhanget som en socialiserande och integrerande institution som skapar viss balans i samhället genom produktion och reproduktion av ideologier som bidrar till en bevaring av samhällsordningen i USA. Detta går i linje med Althusserns teori om att ett visst idealtillstånd i samhället kan nås med massmedier i rollen som en ideologisk statsapparat. Mainstream-rapmusiken ses med ideologisk hegemoni möjligtvis understödja USA:s svartas politiska passivitet genom att bidra till förslöande och försening av ett igångsättande av samhällsgruppens sociala medvetande. I enlighet med Gramscis teori om hegemoni är detta ett tecken på att den härskande klassen är framgångsrika i sin ideologiska dominans då de inte utövar något tvång för att nå tillståndet (Bergström & Boréus 2000; Ross 1994).

8. Diskussion

Rapmusik har växt i popularitet under den senaste tiden och tar numera en ansevärd plats inom popkulturen. Studiens analysresultat är mycket betydande i en tid då en betydande del av USA:s svarta befolkning väldigt länge befunnit sig i fattigdom.

Då rapmusik representerar den s.k. svarta-amerikanen i så stor utsträckning kan den hänföras ansvar gentemot en samhällsgrupp som enligt statistiken har cementerats i sin nuvarande sociala situation. Genom en förståelse för de svarta identitetskonstruktionernas anor från slaveriet, mekanismerna bakom anammandet av dessa och mediernas diktatoriska och vinstinriktade natur, är den uppnåeliga förhoppningen att en trendbrytning ska ske inom mainstream-rapens utformning. Det är dock tyvärr inte troligt att det sker någon förändring inom mediasfären å distributörers och producenters preferenser eftersom det ligger stora politisk-ekonomiska incitament bakom nuvarande trender inom mainstream-rapmusik. En förändring kan möjligtvis ske om rapmusikkens mainstream-genre förskjuts och breddas så att det som hamnar utanför mainstream får större utrymme. Detta skulle bredda den innehållsliga formen något och uppmuntra till flera och alternativa svarta identiteter och ideologiska representationer.

En annan förhoppning är att den här studien kan bidra till att utrusta mainstream-rappubliken med distans genom upplysning och förståelse för dess innehållsliga komponenter. Förhoppningen är även att inför framtida forskning berörande etnicitet och medier ha bidragit med en förståelse för den grad svarta tillskrivits myter och föreställningar genom historien och hur pass närvarande dessa är i moderna framställningar av svarta. Studien har synliggjort hur pass präglad av rasistiska ideologier de för-givet-tagna svarta identiteterna i medier är. Efter att ha konstaterat detta känns det lite sorgligt och förbryllande att dessa ideologier helhjärtat och tillsynes utan förbehåll internaliserats av svarta i västvärlden.

Kan det vara så att mainstream-rapartister egentligen har distans till de identitetskonstruktioner de antar och bara leker med föreställningarna om sin etnicitet som i en självparodi? Kan det även vara så att den stereotypa svarta identitetskonstruktionen sker medvetet i *öppet* samråd med mediebolag och producenter? Och i hur stor omfattning är gangsteridentiteten artisternas äkta identiteter, eller är de endast rena PR-trick? Det kan ju tänkas att många av artisterna är så pass förmögna att de egentligen inte behöver befatta sig med våld och kriminalitet. Om gangsteridentiteterna inte är artisternas äkta identiteter, hur går det då till när denna antas av en artist? Och vad är fattiga svartas inställning till förmögna gangsterrappare? Vad säger en förmögen svart gangsterrappare efter att ha tagit del av den här studien? Dessa frågor är värda att undersökas i en vidare studie som söker sig till svarta rapartister och alltså dissekerar mekanismerna bakom framställningarna. Samtidigt kan man då undersöka svarta rapartisters och producenters/distributörers vetskap och attityd gentemot sambandet mellan rasistiska ideologier och nuvarande trender i svartas identitetskonstruktioner och ideologiska representationer i mainstream-rapmusik.

Den här studien fokuserar mycket på manligt genus och ganska lite på kvinnligt genus. En anledning till detta är att mainstream-rapmusik domineras av manliga artister vilket såklart har påverkat studiens innehållsliga utveckling. Ett annat förslag till vidarestudier är att fokusera mer på kvinnligt genus i relation till rapmusikkens identitetskonstruktioner.

Avslutningsvis kan det sägas att forskaren är mycket nöjd med studiens frågeställningar som varit väl anpassade till att besvara huvudfrågan. Detsamma gäller för studiens teoretiska ram som anses ha omfamnats den här omfattande analysen av mainstream-rammusiken.

9. Litteratur- och källförteckning

Tryckta källor

- Bergström, Göran & Boréus, Kristina (2000), *Textens mening och makt: metodbok i samhällsvetenskaplig text och diskursanalys*. Lund: Studentlitteratur
- Bogle, Donald (2003(1973)), *Toms, coons, mulattoes, mummies, and bucks: an interpretive history of Blacks in American films*. New York: Continuum
- D, Chuck (1997), *Fight the power: rap, race and reality*. Edinburgh: Payback.
- Ekman, Mattias (2002), "Äkta": om offentlighet och identitet i svensk hiphopkultur. Stockholms Universitet: Medie och kommunikationsvetenskap, C-uppsats HT-2001.
- Fairclough, Norman (1995), *Media discourse*. London: Edward Arnold
- Foucault, M. (1993). *Diskursens ordning*. Sthml./Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposium.
- Foucault, M. (2003). *Övervakning och straff: fängelsets födelse*. Lund: Arkiv.
- Gramsci, Antonio (1971), "Selections from the prison Notebooks of Antonio Gramsci". Ingår i Durham G, Meenakshi & Kellner M, Douglas (2001), *Media and cultural studies: KeyWords*. Malden, MA: Blackwell Publishers.
- Hall, Stuart (1997). "The spectacle of the other". Ingår i *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage.
- Herman S, Edward & Chomsky, Noam (1994(1988)), "A propaganda model". Ingår i *Manufacturing Consent: the Political Economy of the Mass Media*. London: Vintage
- hooks, bell (2004), *We real cool: Black men and masculinity*. London/New York: Routledge.
- Horkheimer, Max & Adorno W, Theodor (1996(1944)), "Kulturindustri. Upplysning som Massbedrägeri". Ingår i *Upplysningens dialektik. Filosofiska fragment*. Göteborg: Daidalos AB.
- Lodziak, Conrad (1986), *The power of television : a critical appraisal*. London: Pinter.
- [Makoni, Sinfree](#) et al. (2003), *Black linguistics : language, society and politics in Africa and the Americas*. London : Routledge.
- Marx, Karl (1995), "Den tyska ideologin". Ingår i *Människans frigörelse – ett urval ur Karl Marx skrifter av Sven-Eric Liedman*. Göteborg: Daidalos AB.
- Ross, Sven (1988), *Samhällsklasser i TV-fiktion : Social position och kulturellt utrymme*. Stockholm: Centrum för masskommunikationsforskning, Sthlm:s Universitet.
- Ross, Sven (1994), "Ideologiteori och medieforskning". Ingår i *Kommunikationens korsningar: Möten mellan olika traditioner och perspektiv i medieforskningen*. Nordicom: Sverige.
- Strinati, Dominic (1995), *An introduction to theories of popular culture*, London: Routledge.
- Werner, Ann (2001), *Vad du kan vara. Om genus etnicitet och plats i musikvideor och hos unga tjejer*, Stockholms Universitet: Medie- och kommunikationsvetenskap, D-uppsats VT-2001.
- Winther Jørgensen, Marianne & [Phillips, Louise](#) (2000), *Diskursanalys som teori och metod*, Lund : Studentlitteratur

Otryckta källor

- Billboard (elektronisk resurs genom Stockholms Universitetsbibliotek)
<http://www.sub.su.se/sok/etid/nyaetskr/eTidskrifter.asp> 2006-01-12
- Låttexter
www.azlyrics.com 2006-01-12
www.sing365.com 2006-01-12
- Nationalencyklopedin 2005

www.ne.se	2006-01-12
Rap Dictionary	
www.rapdict.org	2006-02-09
Rapens historia och utveckling	
www.daveyd.com	2006-01-16
Saartje Baartman biografi	
http://en.wikipedia.org/wiki/Saartje_Baartman	2005-12-21
http://zar.co.za/baartman.htm	2005-12-21
 <i>Andra källor:</i>	
Försättsbladets bild	
http://eu.art.com/asp/sp-asp/_pd--10111684/Rap_Gods.htm#	2006-03-08
UNDP - Human Development Report 2005 (FN:s utvecklingsrapport)	
http://hdr.undp.org/reports/global/2005/	2006-01-12
U.S. Census Bureau	
www.census.gov	2006-01-12
U.S. Census Bureau report: <i>Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004</i>	
www.census.gov/prod/2005pubs/p60-229.pdf	2006-01-12

Bilaga 1: Tabeller

(Svartas socioekonomiska förhållanden i USA, U.S. Census Bureau report 2004)

Beskrivning av variabelenheterna för ras i U.S. Census Bureau rapporten: *White*, innefattar dem som uppger att de i första hand är vita kombinerat med annan etnisk tillhörighet. Kategorin *White not Hispanic* rymmer dem som inte uppgett annat än att de är vita, *Black* täcker dem som uppgett att de är svarta i första hand kombinerat med annan etnicitet i andra hand, *Black alone* rymmer de som endast uppgett att de är svarta och inget annat¹¹. Alla tabeller i rapporten innehåller inte samtliga enheter för ras utan ibland är endast de multipla enheterna med (som rymmer flera etniciteter). Den här studien intresserar sig dock speciellt för variabeln ras och forskaren har därför klippt bort delar ur tabellerna såsom ålder, antal barn osv. som för uppsatsen var ointressanta. Tabellerna finns emellertid tillgängliga i helhet genom angiven Internetlänk i källförteckningen.

Tabell 1:

Personer och familjer i fattigdom i USA år 2003 & 2004 beroende på etnicitet

Characteristic	2003 below poverty				2004 below poverty				Change in poverty (2004 less 2003) ²			
	Number	90-percent C.I. ¹ (±)	Percentage	90-percent C.I. ¹ (±)	Number	90-percent C.I. ¹ (±)	Percentage	90-percent C.I. ¹ (±)	Number	90-percent C.I. ¹ (±)	Percentage	90-percent C.I. ¹ (±)
PEOPLE												
Total	35,861	671	12.5	0.2	36,997	680	12.7	0.2	*1,136	708	*0.3	0.2
Race³ and Hispanic Origin												
White	24,272	564	10.5	0.2	25,301	575	10.8	0.2	*1,029	649	*0.4	0.3
White, not Hispanic.	15,902	464	8.2	0.2	16,870	477	8.6	0.2	*968	536	*0.5	0.3
Black	8,781	335	24.4	0.9	9,000	329	24.7	0.9	219	348	0.3	1.0
Asian	1,401	140	11.8	1.2	1,209	127	9.8	1.0	*-192	141	*-2.0	1.2
Hispanic origin (any race)	9,051	317	22.5	0.8	9,132	320	21.9	0.8	81	266	-0.6	0.6

Källa: tabell nr. 3 i rapporten "Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004" - U.S. Census Bureau

Tabell 2: Medianinkomsten i USA år 2002 – 2004 beroende på etnicitet

¹¹ Rapportens variabelindelning för raser/etniciteter är högst problematiskt eftersom respondenterna själva får uppge vilken eller vilka raser de anser sig tillhöra. Det kan vara så att respondenter som uppfattas som svarta av en majoritet och som har en enda "vit" person i sin släkthistoria känner sig som endast vit eller tvärtom att en respondent med endast en svart person i släkthistoria känner sig som endast svart (eller Latinamerikan för den delen). Överhuvudtaget är en indelning i raser eller etniciteter mycket diffust och godtyckligt oavsett om den görs av respondenterna själva eller av utomstående.

Race ¹ and Hispanic origin	3-year average ² 2002–2004 (dollars)	
	Median income	90-percent confidence interval ⁴ (±)
All races	44,473	208
White	46,971	214
White, not Hispanic	49,101	253
Black	30,355	430
American Indian and Alaska Native	33,132	1,477
Asian	56,664	1,273
Native Hawaiian and Other Pacific Islander.....	51,687	4,044
Hispanic origin (any race)	34,299	558

Källa: tabell 2 i rapporten "Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004" - U.S. Census Bureau

Tabell 3: Fattigdomsutvecklingen år 1980 – 2004 för svarta i USA

Race and Hispanic origin and year	All people		
	Total	Below poverty level	
		Number	Percent
BLACK ALONE⁸			
2004.....	36,423	9,000	24.7
2003.....	35,989	8,781	24.4
2002.....	35,678	8,602	24.1
2001.....	35,871	8,136	22.7
2000 ¹	35,425	7,982	22.5
1999 ²	35,756	8,441	23.6
1998.....	34,877	9,091	26.1
1997.....	34,458	9,116	26.5
1996.....	34,110	9,694	28.4
1995.....	33,740	9,872	29.3
1994.....	33,353	10,196	30.6
1993.....	32,910	10,877	33.1
1992 ³	32,411	10,827	33.4
1991 ⁴	31,313	10,242	32.7
1990.....	30,806	9,837	31.9
1989.....	30,332	9,302	30.7
1988 ⁵	29,849	9,356	31.3
1987 ⁵	29,362	9,520	32.4
1986.....	28,871	8,983	31.1
1985.....	28,485	8,926	31.3
1984.....	28,087	9,490	33.8
1983.....	27,678	9,882	35.7
1982.....	27,216	9,697	35.6
1981.....	26,834	9,173	34.2
1980.....	26,408	8,579	32.5

Källa: tabell B-1 I rapporten "Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004" - U.S. Census Bureau

Tabellbeskrivning, tabell 4 och 5:

1,00 utgör i fattigdomsgränsen där de som hamnar över 1,00 inte är fattiga och de som hamnar under är fattiga. Under 0,50 utgör ”nedre” botten-skiktet av totalt fattiga i landet och de som representeras här är alltså de absolut fattigaste av alla fattiga. 0,50 till 1,00 utgör det övre skiktet av de fattiga men ändå under fattigdomsstrecket 1,00. De som hamnar mellan 1,00 till 1,25 är inte kategoriserade som fattiga och befinner sig över fattigdomsstrecket men är i riskzonen för fattigdom.

Tabell 4: Fattigdomsnivåer i USA beroende på etnicitet, år 2004

Characteristic	Total	Income-to-poverty ratio											
		Under 0.50 of poverty threshold				Between 0.50 and 1.00 of poverty threshold				Between 1.00 and 1.25 of poverty threshold			
		Number	90-percent C.I. ¹ (±)	Per-centage	90-percent C.I. ¹ (±)	Number	90-percent C.I. ¹ (±)	Per-centage	90-percent C.I. ¹ (±)	Number	90-percent C.I. ¹ (±)	Per-centage	90-percent C.I. ¹ (±)
All people	290,605	15,637	460	5.4	0.2	21,360	532	7.4	0.2	12,669	416	4.4	0.1
Age													
Under 18 years	73,271	5,561	239	7.6	0.3	7,465	273	10.2	0.4	3,767	199	5.1	0.3
18 to 24 years	27,972	2,507	113	9.0	0.4	2,561	114	9.2	0.4	1,504	89	5.4	0.3
25 to 34 years	39,307	2,155	107	5.5	0.3	2,769	120	7.0	0.3	1,661	94	4.2	0.2
35 to 44 years	43,350	1,792	97	4.1	0.2	2,481	114	5.7	0.3	1,371	85	3.2	0.2
45 to 54 years	41,960	1,540	90	3.7	0.2	1,967	102	4.7	0.2	1,132	78	2.7	0.2
55 to 59 years	16,763	614	57	3.7	0.3	803	66	4.8	0.4	454	49	2.7	0.3
60 to 64 years	12,789	537	54	4.2	0.4	789	65	6.2	0.5	433	48	3.4	0.4
65 years and older	35,213	932	70	2.6	0.2	2,525	113	7.2	0.3	2,347	109	6.7	0.3
Race² and Hispanic Origin													
White	233,702	10,191	375	4.4	0.2	15,110	453	6.5	0.2	9,488	362	4.1	0.2
White, not Hispanic	195,054	7,172	316	3.7	0.2	9,698	366	5.0	0.2	6,308	297	3.2	0.2
Black	36,423	4,275	238	11.7	0.6	4,725	249	13.0	0.7	2,275	177	6.2	0.5
Asian	12,301	545	87	4.4	0.7	663	96	5.4	0.8	463	80	3.8	0.6
Hispanic origin (any race)	41,688	3,290	208	7.9	0.5	5,842	268	14.0	0.6	3,416	212	8.2	0.5

Källa: tabell 5 i rapporten “Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004” - U.S. Census Bureau

Tabell 5: Genomsnittlig sjukförsäkringsomfattning uppdelat på etnicitet, år 2002 – 2004

Race ¹ and Hispanic origin	People without health insurance coverage						Change in coverage (2003-2004 average less 2002-2003 average) ²			
	3-year average 2002-2004		2-year average				Uninsured		Insured	
			2002-2003		2003-2004					
	Estimate	90-percent CI ³ (+)	Estimate	90-percent CI ³ (+)	Estimate	90-percent CI ³ (+)	Estimate	90-percent CI ³ (+)	Estimate	90-percent CI ³ (+)
PERCENTAGE										
All races.....	15.5	0.1	15.4	0.1	15.7	0.1	-0.2	0.1	-0.2	0.1
White.....	14.6	0.1	14.4	0.2	14.7	0.2	0.3	0.1	-0.3	0.1
White, not Hispanic.....	11.0	0.1	10.9	0.2	11.2	0.2	0.3	0.1	-0.3	0.1
Black.....	19.8	0.5	19.9	0.5	19.0	0.5	-0.3	0.5	0.3	0.5
American Indian and Alaska Native.....	29.0	2.1	28.3	2.4	29.1	2.5	0.6	2.2	-0.6	2.2
Asian.....	18.0	0.8	18.6	0.9	17.8	0.9	-0.8	0.8	1.8	1.8
Native Hawaiian and Other Pacific Islander.....	21.8	3.1	20.7	3.6	21.3	4.2	0.6	3.7	-0.6	3.7
Hispanic origin (any race).....	32.6	0.6	32.6	0.6	32.7	0.6	0.2	0.6	0.2	0.6

Källa: tabell 8 i rapporten "Income, Poverty, and Health Insurance Coverage in the United States: 2004" - U.S. Census Bureau

Bilaga 2: Låttexter

Låt # 1

Låttitel: Topsy

Artist: J-Kwon

1:a placering på **Billboards Hot Rap Tracks: 24 april 2004**

[Intro]

Teen drinking is very bad.

Yo I got a fake ID though.

Yeeah, yeeah, yeeah, yo, 2 step with me, 2 step with me.

[Vers 1]

1, here comes the 2 to the 3 to the 4,

Everybody drunk out on the dance floor,

Babygirl ass jiggle like she want more,

Like she a groupie and I aint even on tour,

Maybe cause she heard that I rhyme hardcore,

Or maybe cause she heard that I buy out the stores,

Bottom of the 9th and a nigga gotta score,

If not i gotta move on to the next floor ["whore" - dirty version],

Here comes the 3 to the 2 to the 1,

Homeboy trippin' he don't know I got a gun,

When it come to pop man we do shit for fun,

You aint got one nigga you betta run,

Now i'm in the back gettin head from my hunz,

While she goin down i'm breakin down what i done,

She smokin my blunt sayin she aint havin fun,

Bitch give it back now you don't get none.

[Refräng x4]

Now everybody in the club ["in this bitch" - dirty version] gettin tipsy,

Everybody in the club ["in this bitch" - dirty version] gettin tipsy

[Verse 2]

2, here comes the 3 to the 4 to the 5,
Now i'm lookin at shorty right in the eyes,
Couple seconds passed now i'm lookin at her thighs,
While she tellin me how much she hate her guy,
Said she got a kid but she got her tubes tied,
If you 21 girl that's alright,
I wonder if a shake comin with them fries,
If so baby can i get em super sized,
Here comes the 4 to the 3 to the 2,
She started feelin on my johnson right out the blue,
Girl you super thick so i'm thinkin that's koo,
But instead of 1 lifestyle i need 2
Her eyes got big when she glanced at my jewels,
Expression on her face like she aint got a clue,
And she told me she don't run with a crew,
You know how i do but i guess one gotta do.

[Vers 3]

3, here comes the 4 to the 5 to the 6,
Self explanatory I ain't gotta say i'm rich,
This single man ain't tryna get hitched,
Nigga waste it on me man son of a bitch,
Brushed it all off now i'm back to gettin lit,
Grisa orange juice man this some good ish,
Homeboy trippin cause i'm starin at his chick,
Now he on the sideline starin at my clique,
Here comes the 5 to the 4 to the 3,
Hands in the air if you cats drunk as me,
Club on the set kwon cut out them trees,
Dude i don't care i'm a p.i.m.p.

Everybody in this bitch gettin tipsy

Låt # 2

Låttitel: Overnight Celebrity

Artist: Twista (feat. Kanye West)

1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 29 maj 2004, 26 juni 2004

[Intro]

Oh you didnt think we can do it again...?
Twista...
Kanye West...
From Po pimpin' to Poppin' tags...
From champions to Slow Jamz...
Oh baby...
We can even make you an overnight celebrity...
Know what I'm sayin'?

[Refräng]

(Why don't we...)
Play somethin' these hoes'll like
Drive whips i know they like
Twista you told 'em right...
I can make you a celebrity overnight...
Give you ice like Kobe wife...
We sort of like goldie right...
Tha way we mold 'em right...

I can make you a celebrity overnight...

[Vers 1]

Girl I see you in them apple bottom jeans, chinchilla on yo back I wanna know yo name,
Girl don't twist it I can throw yo brain, put you in tha chameleon 04 range,
Still sexy when you smoke that flame, jerkin' like a chicken when you throw that thang,
She got me hotter than an oven tha way that she talk, switchin' and freaky so I'm lovin' tha way that she walk,
You lookin' good girl you oughta be in pictures... Listen to me I see yo career goin' sky high,
Takin' you home to the crib in the Chi and everytime I see your thighs I cry when i drive by,
Watch it you should bring a thrill, got tha fellas on some Johnny Gills steady screamin "My,my, my, my,"
Walk on tha carpet wit tha diamonds that flick in tha dark, kickin' it on tha couch and 106 & Park,
I can see yo beauty on a big screen... I can see me freakin' you wit' whip cream..
I can see you on stage at the awards, wit' a dress better then Jennifer's and doin' big
things, Kick it wit' me I can mold yo life, you lookin' good girl show you right,
Dre told me you tha prototype, I can make you a celebrity overnight...

[Refr.]

[Vers 2]

You want fame you can take that path, candle lights when you take a bath,
You got such a sensational ass, Im'a get you Jimmy Choo and Marc Jacobs bags,
I could cop her a 2000 thousand and three, make her smile when she see Sprees,
I can get you on CD's and DVD's, take you to BB's in BCB-G,
I could get you into places, the beginnin' to the people I know'll show you things to get into,
I wanna be yo lover and yo confidant and protect you from others, don't let another brotha pimp you,
If you want tha style you could wit' ya girl, ya'll take a look at her she got such an
astonishin' body,
I could see you in some Gucci, Roberto Cavalli and now but she gon' put a hurt on 'em hard in tha party,
And you know you kill 'em in tha club, you cold, you was born to be a pro, how you gon' stick to photos?
And I love you 'cuz you freaky wit' tha dope flows, drop it to tha floor let that go when you roll slow,
And I love it when I hit it from tha back and you get on top of me and have a brotha goin "Oh, oh"
Girl I love how you roll me right, I can make you a celebrity overnight...

[Refr.]

See...

See baby girl...

You see how you make a brotha break down?

I just gotta ask you...

What you need?

What you need from me?

Oh, you wanna be a star?

Oh, you messin' wit' tha right one...

I can take you there...

I can make sure you got all the finest things...

Let me be yo manager...

[Vers 3]

Come here girl I can see you bored, take you to tha queen that I see you for,
Take you shoppin' on Sprees in stores, Im'a get you to the MTV awards,
We about to do a show tonight, you lookin' good girl show you right,
Take you places I know you like, I can make you a celebrity overnight,
Come here girl you can hang if you bored, we can do many things plus more,
I'm about to have you changin' in stores, I can even get you to the Soul Train Awards,
We about to do a show tonight, you lookin' good girl show you right,
Take you places I know you like, I can make you a celebrity overnight...

Låt # 3

Låttitel: Slow Motion
Artist: Juvenile (feat. Soulja Slim)
1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 31 juli 2004

Slow motion for me, slow motion for me, move in slow motion for me,
Slow motion for me, slow motion for me, move in slow motion for me

[Refräng X2]

Uhhh, I like it like that, she working that back, I don't know how to act,
Slow motion for me, slow motion for me, Slow motion for me, move in slow motion for me

[Vers 1]

I'm a dick thrower, her neck and her back hurting,
Cut throat will have her like a brand new virgin,
Its like when she gets used of it, then you start serving,
Hop on top and start jiggy-jiggy jerking,
Slow down for me, you moving too fast,
My fingers keep slipping, I'm trying to grip that ass,
Keep being hard headed and I'ma make you get on me,
Got a human up disguise but my face is a doggy,
If You loving my bark, let me bury my bone,
I got four or five bad married bitches at home
One of my bitches fell in love with that outside dick,
That outside dick keep them hoes sick, like

[Refr. X2]

[Vers 2]

Its like I got the world in my palm, your girl up under my arm
She fucked up from the charm,
She love the way the dick stay hard from 12 till early in the morn,
fine bitches if you listening you hearded me i'm strong,
If you going through your cycle I ain't with it i'm gone,
you must've hearded about them hoes that I beat up in my home,
They wasn't telling the truth baby you know they was wrong,
Now, make it official and drink some of that Dom,
I don't mind buying blue, you riding too, don't be asking a nigga question bout where I'm driving you,
Lil mamma my shit together I ain't jiving you,
I don't think that nigga could do you better than I could do, you know
The Juvenile from cross the street by the derby,
Same nigga used to be runnin' with Rusty and Kirby,
Can a playa from tha nolia get a chance with it,
but I can't bounce with you without using my hands with it

[Refr. X2]

[Vers 3]

Slow Motion, she open, I'm hopin' she don't leave my dick broken,
with brush burns and swollen, I'm toting she don't wanna make me out and believe her,
I guarantee I'ma see ya when I see ya,
And just don't holla out my name like we was all in,
Yo pussy throwback, and you know that,
So stop stunt'n, slow motion for a real nigga,
I'm gone off that incredible potion and i'ma deal with you

I like how them Victoria Secrets sit in that ass,
Lemme pour some more hyp and hennesy in ya glass,
Would I be violating, If I grabbed me handfull,
I'm knowing whats happening, all I want is a sample,
Who you wit ? I'm in a rental today,

Its going down at the Hamptown Inn and I remember the way,
Less money we spend on bullshit, the more for the weed
Whats it gonna take for you to come in slow motion with me like,

[Refr. X2]

Låt # 4

Låttitel: Lean Back

Artist: Terror Squad (feat. Fat Joe (a.k.a Joey Crack) & Remy)

1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 28 augusti 2004, 25 september 2004, 30 oktober 2004

Yeah... My niggas...

Throw ya hands in the air right now man...

Feel this shit right here...

[Vers 1]

I don't give a fuck 'bout your fault or mishappenin's,

Nigga we from the Bronx, New York... shit happens,

Kids clappin' love to spark the place,

Half the niggas on the squad got a scar on they face,

It's a cold world, and this is ice,

Half a mil' for the charm, nigga this is life.

Got the phantom in front building Trinity Ave.

10 years been legit they still figure me bad.

As a youngin', I was too much to cope with.

Why you think, mo'fuckers nick-named me, Cook Coke shit.

Should've been called armed robbery, extortion or maybe grand larceny...

I did it all, I put the pieces to the puzzle,

This long, I knew me and my peoples was gon' bubble.

Came out the gate, no I didn't flow Joe shit.

Fat nigga with shotty was the logo kid.

[Refräng]

Said my niggas don't dance,

we just pull up our pants and,

Do the Roc-away.

Now lean back, lean back, lean back, lean back.

I said my niggas don't dance,

See we just pull up our pants and,

Do the Roc-away.

Now lean back, lean back, lean back, lean back.

[Vers 2]

R to the E'zzy',

M to the whizz-i [Y],

My arms stay breezy,

The Don's stay fizz-i,

Got a date at 8, I'm in the 740'fizz-i

And I just bought a bike so I can ride til' I die,

With a matchin' jacket,

Bout' to cop me a mansion,

My niggas in the club, but you know they not dancin'.

We gangsta, and gangstas don't dance- we boogie,

So nevermind how we got in here with the burners and hoodies.

Listen we don't pay admission,

And bouncers don't check us,

And we walk around the metal detectors.

And there really ain't no need for a VIP section in the middle of the dance floor,

Reckless, check it, said it?!

Like my necklace, started relaxin' now, that's what the fuck I call a chain reaction.
See, money ain't a thing nigga, we still the same nigga, flows just changed
now we 'bout to change the game nigga.

[Refr.]

[Vers 3]

Now we livin' better now,
Gucci sweater now,
And that G4 could fly through, any weather now,
See niggas get tight, when you worth some millions.
That's why I sport the chincilla to hurt they feelin's.
Your can find Joe Crack at all type of shit,
Out at Vegas front roll on all the fights and shit,
If I visited Compton, they'd prolly squeel.
'Cause half these rappers get "Blow" like Dereck Foreal.
If you cross the line damn right, I'm gon' hurt you,
These faggot niggas even made gang signs commercials.
Even Lil' Bow Wow throwin' it up,
B2K crip walkin' like that's what's up.
Kay keep tellin' me to speak about rucker,
Matter of fact, I don't wanna speak about the rucker,
Not even Pee-Wee Kirkland could imagine this,
My niggas didn't have to play to win the championship.

[Refr.]

Låt # 5

Låttitel: Drop It Like It's Hot

Artist: Snoop Dogg (feat. Pharrell Williams)

1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 27 november 2004, 25 december 2004

[Intro]

Snoooooooooooooop..
Snoooooooooooooop..

[Refräng]

When the pimp's in the crib ma
Drop it like it's hot
Drop it like it's hot
Drop it like it's hot
When the pigs try to get at ya
Park it like it's hot
Park it like it's hot
Park it like it's hot
And if a nigga get a attitude
Pop it like it's hot
Pop it like it's hot
Pop it like it's hot
I got the roly on my arm and I'm pouring Chandon
And I roll the best weed cause I got it going on

[Vers 1]

Uh! I'm a nice dude, with some nice dreams
See these ice cubes, see these Ice Creams?
Eligible bachelor, million dollar beau
That's whiter than what's spilling down your throat
The Phantom, exterior like fish eggs
The interior like suicide wrist red

I can exercise you, this can be your Phys. Ed
Cheat on your man ma, that's how you get ahizzead
Killer wit the beat, I know killers in the street
Wit the steel that'll make you feel like Chinchilla in the heat
So don't try to run up on my ear talking all that raspy shit
Trying to ask me shit
When my niggaz fill ya vest they ain't gon pass me shit
You should think about it, take a second
Matter fact, you should take four B
And think before you fuck wit lil skateboard P

[Refr.]

[Vers 2]

I'm a gangsta, but y'all knew that
Da Big Bo\$\$ Dogg, yeah I had to do that
I keep a blue flag hanging out my backside
But only on the left side, yeah that's the Crip side
Ain't no other way to play the game the way I play
I cut so much you thought I was a DJ
[scratches] "two!" - "one!" - "yep, three!"
S-N double O-P, D-O double G
I can't fake it, just break it, and when I take it
See I specialize in making all the girls get naked
So bring your friends, all of y'all come inside
We got a world premiere right here, now get live!
So don't change the dizzle, turn it up a little
I got a living room full of fine dime brizzles
Waiting on the Pizzle, the Dizzle and the Shizzle
G's to the bizzack, now ladies here we gizzo

[Refr.]

[Vers 3]

I'm a Bad Boy, wit a lotta ho's
Drive my own cars, and wear my own clothes
I hang out tough, I'm a real Bo\$\$
Big Snoop Dogg, yeah he's so sharp
On the TV screen and in the magazines
If you play me close, you're on a red beam
Oh you got a gun so you wanna pop back?
AK47 now nigga, stop that!
Cement shoes, now I'm on the move
Your family's crying, now you on the news
They can't find you, and now they miss you
Must I remind you I'm only here to twist you
Pistol whip you, dip you then flip you
Then dance to this motherfucking music we crip to
Subscribe nigga, get yo issue
Baby come close, let me see how you get loose!

[Refr.]

[Outro]

Snooooooooooooop.
Snooooooooooooop..

Låt # 6

Låttitel: Lovers & Friends

Artist: LIL' JON & THE EAST SIDE BOYZ (feat. Usher, Ludacris)
1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 29 januari 2005, 26 februari 2005

[Intro]

Usher...
Lil' Jon...
Ludacris...
Yeah, man
Once again, it's on (It's on)
You know we had to do it again, right?
We had to do it again, boy
Want you to sing to these ladies, man
(Ohh-oh-oh-ohh)
A'ight, so I'm up first? A'ight, lemme have it...
(Ohh-oh-oh-ohh)
Let's do it...

[Vers 1]

Baby, how ya doin'?
Hope that 'cha fine, wanna know what you got in mind,
And I'm,
Got me fiendin' like Jodeci, girl, I can't leave you alone,
Take a shot of this here Petrone' and it's gon' be on,
V.I.P. done got way too crowded,
I'm about to end up callin' it a night,
You should holla at 'cha girl, tell her you shake it the scene,
Pull off, beep-beep, shotgun in the GT with me
She said, "Ohhh-ohhh, I'm ready to ride, yeah,"
"Cause once you get inside, you can't change your mind,"
"Don't mean to sound impatient, but you gotta promise, baby, ohh..."

[Refräng]

Tell me again (Tell me again, my baby),
That we'll be Lovers and Friends (Ohh, I gotta know, baby, aw yeah)
Tell me again (Make sho' you right, ohh, before we leave),
That we'll be Lovers and Friends (Ohh, it's a good look, baby)...

[Vers 2]

Sometimes wanna be your lover,
Sometimes wanna be your friend,
Sometimes wanna hug ya,
Hold hands, slow-dance while the record spins,
Opened up your heart 'cause you said I made you feel so comfortable,
Used to play back then, now you all grown-up like Rudy Huxtable,
I could be your Bud, you could beat me up,
Play-fight in the dark, then we both make love,
I'd do anything just to feel your butt,
Why you got me so messed up?
I don't know, but you gotta stop trippin',
Be a good girl now, turn around, and get these whippings,
You know you like it like that,
You don't have to fight back,
Here's a pillow - bite...that,
And I'll be settin' seperate plays,
So on all these separate days,
Your legs can go they separate...ways...

[Refr.]

[Verse 3]

I's been know you fo' a long time (shawty),
But fuckin' never crossed my mind (shawty),
But tonight, I seen sumthin' in ya (shawty),
That made me wanna get wit 'cha (shawty),
But you ain't been nuttin' but a friend to me (shawty),
And a nigga never ever dreamed to be (shawty),
Up in here, kissin', huggin', squeezin', touchin' (shawty),
Up in the bathtub, rub-a-dubbin' (shawty),
Are you sure you wanna go this route? (shawty),
Let a nigga know before I pull it out (shawty),
I would never ever cross the line (shawty),
Shawty, let me hear ya tell me one mo' time...one mo' time...

[Refr.]

[Outro]

Oh-oh-hoo
Oh-oh-hoo
Oh-oh-hoo-ohhhh-yeaaaah...

Please tell your Lovers and Friends,
That Usher, Jon, and Luda had to do it again (Hey!! (Hey!!))
Please tell your Lovers and Friends,
That Usher, Jon, and Luda had to do it again, that's right (Hey!! (Hey!!))
Please tell your Lovers and Friends,
That Usher, Jon, and Luda had to do it again (Hey!! (Hey!!))...

Låt # 7

Låttitel: Candy Shop
Artist: 50 CENT LYRICS (feat. Olivia)
1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 26 mars 2005

[Intro]

Yeah...
Uh huh
So seductive

[Refräng]

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

[Olivia]

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

[Verse 1]

You can have it your way, how do you want it
You gon' back that thing up or should i push up on it
Temperature rising, okay lets go to the next level
Dance floor jam packed, hot as a teakettle
I'll break it down for you now, baby it's simple
If you be a nympho, I'll be a nympho
In the hotel or in the back of the rental
On the beach or in the park, it's whatever you into
Got the magic stick, I'm the love doctor
Have your friends teasin you 'bout how sprung I gotcha

Wanna show me how you work it baby, no problem
Get on top then get to bouncing round like a low rider
I'm a seasons vet when it come to this shit
After you work up a sweat you can play with the stick
I'm tryin to explain baby the best way I can
I melt in your mouth girl, not in your hands (ha ha)

[Refr.]

[Bridge]

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

[Vers 2]

Give it to me baby, nice and slow
Climb on top, ride like you in the rodeo
You ain't never heard a sound like this before
Cause I ain't never put it down like this
Soon as I come through the door she get to pullin on my zipper
It's like it's a race who can get undressed quicker
Isn't it ironic how erotic it is to watch em in thongs
Had me thinking 'bout that ass after I'm gone
I touch the right spot at the right time
Lights on or lights off, she like it from behind
So seductive, you should see the way she wind
Her hips in slow-mo on the floor when we grind
As Long as she ain't stoppin, homie I aint stoppin
Drippin wet with sweat man its on and popping
All my champagne campaign, bottle after bottle its on
And we gon' sip til every bubble in every bottle is gone

[Refr. 2x]

Låt # 8

Låttitel: Hate It Or Love It

Artist: The Game (feat. 50 CENT)

**1:a placering på Billboards Hot Rap Tracks: 23 april 2005
(Låten finns i två olika versioner)**

[Intro]

Yeah, let's take 'em back
Uh huh

[Vers 1]

Comin' up I was confused, my mama kissin' a girl
Confusin' occurs, comin' up in the cold world
Daddy ain't around, prolly out committin' felonies
My favorite rapper used to sing ch-check out my melody
I wanna live good, so shit I sell dope
For a fo' finger ring, one of them gold ropes
Nanna told me if I pass I'll get a sheep skin coat
If I can move a few packs and get the hat, now that'll be dope
Tossed and turn in my sleep at night
Woke up the next mornin' niggas done stole my bike
Different day, same shit, ain't nothin' good in the hood
I'd run away from this bitch and never come back if I could

[Refräng x2]

Hate it or love it, the underdog's ontop
And I'm gon' shine homie until my heart stops
Go ahead, envy me, I'm rap's MVP
And I ain't goin' no where so you can get to know me

[Vers 2]

I told Dre from the gate, I carry the heat fo' ya
First mixtape song, I inheirited beef fo' ya
Grittited my teeth fo' ya, G-G-G'd fo ya
Put Compton on my back when you was in need of soldiers
At my last show, I threw away my NWA gold
And had the whole crowd yellin' free Yayo
So niggas better get up outta mine
Before I creep and turn ya projects into Collumbine
And I'm rap's MVP
Don't make me remind ya'll what happened in D.C.
This nigga ain't Gotti, he pretend
Mad at us, cause Ashanti got a new boyfriend
And it seems your little rat turned out to be a mouse
This beef shit is for the birds and the birds fly south
Even Young Buck can vouch, when the doubts was out
Who gave the West Coast mouth to mouth

[Refr. x2]

[Bridge]

From the beginnin' to end
Losers lose, winners win
This is real, we ain't got to pretend
The cold world that we in
Is full of pressure and pain
I thought it would change
But its stayin' the same

[Vers 3]

How many of them boys is with ya
When you had that little TV you had to hit on to get a picture
I'm walkin' with a snub, cause niggas do a lotta slip talkin' in the club
Till they coughin' on the rug, ain't never had much but a walkman and a bud
My role model is gone, snortin' up his drug, bad enough they want me to choke
My boy just got poked in the throat, now its a R.I.P. Shirt in my coat
Now I'm speedin' reminiscin', holdin' my weed in never listen
If I see him and lift him and maybe that'll even the score
And if not, then that'll be me on the floor

[Refr. x2]

[Vers 4]

I started out at fifteen, scared as hell
I took thirty off a pack and I made them sell
As a youth, man I used to hustle for loot
With that little duece duece and my triple fat goose
Sippin' easy Jesus rockin' the laces
Mama with me and when she found my pieces
I look back on life and think God I'm blessed
We the best on the planet so forget the rest

[Vers 5]

You know I'm still nice with my cooked game

Look mayn, its a hood thang thats why I'm loved in Brooklayn
I handle mine just like a real nigga should
If I do some time, homie I'm still all good
Let me show what a thug that born to die
I took the bullets outta 50 and put 'em in my four five
And I ain't even got my feet wet yet
A seven figure nigga who ain't seen a royalty check bitch

[Refr. x2]

Version 2:

[Alternativ till vers 2]
the grill of my lowrider
Guns on both sides right above the gold wires
I'll fo-five em
Kill a nigga on my song but really do it
Thats the true meaning of a ~ghostwriter~
10 g'z will take ya daughter out of Air Forces
Believe you me homie i know all bout losses
I'm from Compton where the wrong colors be cautious
One phone call will have ya body dumped in Marcy
I stay strapped like car seats
Been bangin since my lil nigga Rob got killed for his Barkley's
That's 10 years I told Pooh in 95' I'd kill you if you try me for my Air Max 95s
Told Banks when i met him imma ride
And if I gotta die rather homicide
I ain't have 50 Cent when my Grandmomma died
Now i'm goin back to Cali with my Jacob on
See how time fly?

[Alternativ till vers 3,4,5]
Used to see 5-0 throw the crack by the bench
Now i'm fuckin with ~5-0~ it's all startin to make ~sense~
My moms happy she ain't gotta pay the rent
And she got a red bow on that brand new Benz
Waitin on Sha Money to land sittin in the Range
Thinkin how they spend 30 million dollars on airplanes
When there's kids starvin
Pac is gone and Brendas still throwin babies in the garbage
I wanna know what's goin on like i hear Marvin
No school books they use that wood to build coffins
Whenever I'm in the booth and i get exhausted
I think what if Marie Banker got that abortion
I love ya Ma'

Bilaga 3: Anteckningar vid övergripande tematisk analys av låttexter

Låttext 1

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är inte närvarande. Artisten säger att han (artisten) är rapartist och har det ekonomiskt gott ställt. Shoppar mycket.

Använder droger. Bär vapen.

Attityd: skrytsamt vad gäller den egna ekonomiska situationen och det att han är rapartist.

Det anses vara vanligt att skjuta andra och det görs till nöjes.

Identitet

Sexualitet: är närvarande. Promiskuöst, talar om att han vill och brukar ha gruppsex. Artisten påpekar storleken på hans könsorgan och säger att han inte är den som binder sig.

Kön: kallar sig för P.I.M.P.

Etnicitet: kallar sig och andra för "nigga" och "homeboy".

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: representeras av pengar, kvinnor och respekt.

Problem: representeras av andra, oftast svarta, som vill mucka gräl. Lösning: att bära vapen, skrämmas och skjuta för att döda.

Låttext 2

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är inte närvarande. Mycket förmögen, nämner shopping och att han (artisten) kan köpa chinchillapälsar och dyra märkeskläder. Spenderar i överflöd på prylar.

Attityd: skrytsamt och för-givet-taget.

Identitet

Sexualitet: är närvarande. Beskriver sexakten.

Kön: han (artisten) spenderar mycket pengar på kvinnan. Ger bort pengar till henne, köper henne märkeskläder och visar henne den ”fina” världen med hotell osv.

Etnicitet: han kallar sig och andra för ”brotha”.

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: representeras av att vara kändis, rik och leva i lyx och materiellt överflöd. Att ha tillgång till de arenor (platser) där andra rika och överklassmänniskor befinner sig.

Problem: är inte explicit närvarande i låttexten. Lösning: är inte explicit närvarande i låttexten.

Låttext 3

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är inte närvarande i låttexten men artisten refererar till att han själv är arbetarklass (eller lägre medelklass). Han bor på billiga motell och kör en hyrbil.

Använder droger. Påpekar att det spenderas mycket pengar på droger, han säger att det sparas in pengar på annat för att ha råd med droger.

Attityd: är deskriptiv och accepterande – inte ifrågasättande.

Identitet

Sexualitet: är närvarande. Promiskuös. Beskriver och skryter om den egna sexuella kapaciteten. Sexualiteten definierar hans (artistens) identitet, kallar sig för ”playa”.

Kön: artisten berättar att han har flera ”fruar”.

Etnicitet: säger att han är en ”real nigga” (en äkta neger).

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: sex, kvinnor och droger.

Problem: kvinnor har ljugit för honom. Lösning: han slog dem.

Låttext 4

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är närvarande, men som något i artistens förflutna. Artisten är gängmedlem, bär vapen och kallar sig ”gangsta”. Han framhäver att han är laglydig nuförtiden men har andra uppväxtförhållanden. Som yngre sålde han droger, gjorde inbrott, stal och utövade utpressning. Har ”gjort allt”, även suttit i fängelse. Nuförtiden är han och hans gäng rika och lyckliga. Pengar är inga problem längre. De har märkeskläder, bilar motorcyklar och ska köpa en herrgård. Men de påpekar att de är desamma som tidigare och att de inte har ändrats, det är spelet som har ändrats p.g.a. deras förmögenheter.

Attityd: är skrytsamt och accepterande. Poängterar att han har lyckats bli rik genom att bli laglydig efter att ha suttit inne i fängelse. Säger att det är vanligt att man är kriminell och har erfarenhet av våld om man är från Bronx, New York och att det inte gör något. Förklarar att det är en "kall värld" men att "sånt är livet" och det är normalt att det är så.

Identitet

Sexualitet: är inte explicit närvarande i låttexten.

Kön: är inte explicit närvarande i låttexten.

Etnicitet: artisten kallar sig och andra för "nigga".

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: representeras av att komma från de förhållandena och nu vara rik och njuta av materiell välfärd samtidigt som man fortfarande har ett gäng (tillhör ett gäng). Att tillhöra en exklusiv skara som blir positivt särbehandlad. Är "herre på täppan".

Problem: med rikedom och välstånd följer spänningar mellan en själv och andra svarta.

Lösning: att visa upp sin rikedom och materiella saker för att reta upp fienderna ännu mer, samt skada den som kommer för nära. Påminna om att man är gängmedlem.

Låttext 5

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är ej närvarande.

Artisterna har gott om pengar och beskriver att de dricker dyr champagne och äger en dyr båt.

Gängmedlem (nämner gänget Crips), kallar sig "gangsta" och gangsterboss samt beskriver gängtecknen. Han nämner att han bär vapen och använder droger med "bästa" kvalitet. Påstår att han känner mördare på gatan och beskriver hur han hugger andra med kniv.

Attityd: skrytsamt och hotfullt.

Identitet

Sexualitet: artisten beskriver att han är specialiserad i att få tjejer.

Kön: är inte explicit närvarande i låttexten.

Etnicitet: artisten kallar svarta för "nigga".

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: representeras av materiellt välstånd samt att det är häftigt att vara gängmedlem.

Problem: att andra, s.k. "nigga", har attityd och muckar gräl.

Lösning: de blir hotade/skjutna (med specifikt en AK47).

Låttext 6

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är inte närvarande

Attityd: är inte närvarande i låttexten.

Identitet

Sexualitet: är närvarande. En mjuk sexualitet, uttryck som "make love" och "lover" används.

Kön: "gentlemannamässig" maskulinitet. Artisten respekterar kvinnans viljor och gränser.

Etnicitet: är inte explicit närvarande i låttexten.

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: är inte explicit närvarande i låttexten.

Problem och lösning: är inte explicit närvarande i låttexten.

Låttext 7

Klass

Miljö och levnadsstandard: svartas socioekonomiska situation är ej närvarande. Inga andra miljöer eller levnadsförhållanden explicit närvarande i låttexten

Attityder: är inte explicit närvarande i låttexten.

Identitet

Sexualitet: artisten beskriver att det för honom är möjligt att bli nymfoman, refererar till sitt könsorgan som "the magic stick", sig själv som "the love doctor" och en veteran ifråga om sex. Beskriver en grov sexualitet, att han är djurisk förförisk. Skryter om sexuella förmågor och kapacitet.

Kön: de sexuella förmågorna definierar och är utgångspunkten för identiteten och maskuliniteten.

Etnicitet: är inte explicit närvarande i låttexten.

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: representeras av sex och kvinnor

Problem: är inte explicit närvarande i låttexten.

Lösning: är inte explicit närvarande i låttexten.

Låttext 8

Klass

Miljö och levnadsförhållanden: svartas socioekonomiska situation är närvarande vid beskrivning av artisternas uppväxt och bakgrund. De beskrivs ha varit ganska fattiga. De bar vapen, köpte och sålde droger, pappan var kriminell och frånvarande under uppväxten.

Nutid: de bär vapen, hotar att döda om någon muckar gräl. Beskriver att barndomsförebilder har försvunnit p.g.a. droger. Många av barndomsvännerna har också försvunnit (pga. droger, sitter inne i fängelse eller har blivit dödade).

Attityd: Var som liten förvirrad och jätterädd, beskriver att han (artisten) sov dåligt.

Ingenting är bra "in the hood", vill fly därifrån om han kunde och aldrig återvända. Beskriver världen som kall och fylld med bördor och smärta. Trodde att världen skulle förändras men har upptäckt att den inte gör det.

"Vinnare vinner och förlorare förlorar", det är så det är (så världen fungerar). Man måste ensam se till att vara vinnaren.

Menar på att han nu är vinnaren, har varit underlägsen tidigare men nu är "the underdog on top", på toppen och överlägsen.

Beskriver att trots att levnadsförhållandena nu har förändrats är han fortfarande densamma.

Identitet

Sexualitet: är inte närvarande i låttexten.

Kön: är inte explicit närvarande i låttexten.

Etnicitet: uttrycken "nigga" och "thug" är närvarande. Artisten beskriver att han sköter sitt som en riktig "nigga" bör göra (syftar på kriminalitet, hot och våld) och förklarar det med att det är en "hood thang", alltså en företeelse typiskt för "the hood".

Det är helt accepterat om han får sitta i fängelse. Artisten beskriver sig som en "thug" som är född till att dö.

Kulturella värdeföreställningar

Framgång och lycka: representeras av att ta sig ut från de dåliga levnadsförhållandena. Att ha pengar och leva gott rent materiellt för att leva gott psykiskt.

Problem: att andra vill mucka gräl. Lösning: bära vapen och inte dra sig för att döda.

Problem: avsaknaden av pengar och materiella ting. Lösning: att tjäna pengar genom att köpa och sälja droger.

Problem: levnadsförhållandena i ghettot. Lösning: att överleva genom att vara så pass tuff och farlig att ingen vill mucka gräl, samt genom att bli en rapstjärna och ta sig ifrån ghettot.