

Let Them Eat Chaos

Kae Tempest som rap-poet

Bjarne Markussen

Kae Tempest er *londoner* i sinn og skinn. Født i Westminster i 1985 og oppvokst sammen med fire søsken i et arbeider- og middelklasse miljø i Brockley i Sør-London. Opprinnelig var navnet Kate Esther Calvert. Moren var lærer og faren bygningsarbeider, men utdannet seg senere til jurist. Selv droppet Kae ut av skolen, skrev dikt, solgte dop og debuterte som rapper som 16-åring. «I have been in a strange and passionate relationship with my own creativity since I was twelve or thirteen, [...] I was a teenage runaway, a school drop-out and a drug dealer but white enough and middle class enough to have that not ruin my entire life or become the definition of me», heter det i boka *On Connection*.¹ Den unge Tempest forelsket seg hodestups i musikken og fant veien til Londons poesi-scener, gjerne med tre–fire opptredener hver kveld. Deretter ble hen dramatiker, lyriker og romanforfatter, og har siden beveget seg mellom disse uttrykksformene. Særlig kjent er Tempest for kombinasjonen av rap og *spoken word poetry*. Hen er ifølge The Guardian-journalisten Dorian Lensky «a poet for people who don't read poetry, a rapper for people who

don't listen to hip hop».² Rap-poet er dermed en mer treffende betegnelse enn låtskriver. Albumene er musikalske langdikt eller punkromaner, og veien fra album til bok kan være kort. *Everybody Down* fra 2014 – hvor den ytre konflikten er knyttet til dopsalg – ble re-mediert til romanen *The Bricks That Built The Houses* i 2016. Samme år utkom *Let Them Eat Chaos* som både album og diktbok – med følgende opplysning på tittelbladet: «*This poem was written to be read aloud.*» Det neste albumet fikk tittelen *The Book of Traps and Lessons*, uten å bli utgitt i bokform.

Tempest er prisbelønt både som forfatter og rapper. Hen har hentet impulser fra forfattere som William Blake, Samuel Beckett og James Joyce så vel som fra rap-gruppen Wu-Tung Clan og hiphopartistene Kendrick Lamar og Ms. Lauryn Hill.³ Tematisk favner hen bredt. Et hovedmotiv er storbyen, hvor individuelle skjebner, kollektive erfaringer og sosio-økonomiske prosesser veves tett sammen. Kjønn, identitet, kjærlighet, klasseforskjeller og gentrifisering er tilbakevendende tema. Før parlamentsvalget i 2019 underskrev Tempest et opprop sammen med Roger Waters, Brian Eno, Naomi Klein og andre kulturpersonligheter til støtte for Labour og Jeremy Corbyn, hvor partiet ble karakterisert som «a beacon of hope in the struggle against emergent far-right nationalism, xenophobia and racism in much of the democratic world».⁴ Det hjalp ikke. Labour gjorde sitt dårligste valg siden 1935. I august 2020 gjorde artisten et mer personlig valg, som ble annonsert på hjemmesiden: «I'm changing my name! And I'm changing my pronouns. From Kate to Kae. From she/her to they/them.»⁵ I navneendringen ligger det en erklæring om en ikke-binær kjønnsidentitet, og for dem som har lest diktsamlingen *Hold Your Own* fra 2014, kommer ikke det som noen overraskelse. Den tar utgangspunkt i den greske myten om spåmannen Tiresias, som ble forvandlet fra mann til kvinne og tilbake til mann, etter å ha forstyrret to slanger under paringsleken. Selv

om de fleste verkene som omtales i dette kapitlet, ble utgitt under navnet Kate, velger jeg å bruke det nåværende navnet Kae og pronomenet hen.⁶

Let Them Eat Chaos er et av høydepunktene i karrieren. Tittelen spiller på den famøse replikken som er blitt tillagt Marie Antoinette, da folket klaget over at de ikke hadde brød: «Let them eat cake.» Verket, som varer ca. 48 minutter, er skrevet og innspilt i samarbeid med produsenten, komponisten og musikeren Dan Carey.⁷ Den 1. oktober 2016 fremførte de det live på BBC Two i beste sendetid, sammen med keyboardisten Clare Uchima og trommeslageren Giles King-Ashong, mer kjent som Kwake Bass.⁸ Den 6. oktober kom teksten – eller en nesten identisk tekst – ut i bokform på London-forlaget Pan Macmillan, i serien Picador Poetry. Boka ble nominert til Costa Poetry Award. Dagen etter, den 7. oktober, ble CD-en sluppet på Fiction Records. Den ble nominert til Mercury Music Prize. Boka og CD-en har det samme omslaget: et svart-hvitt-bilde av en «skalpert» jordklode med store bygningskomplekser som det stiger røykskyer opp fra.



Let Them Eat Chaos: CD-omslaget. Foto: Bjarne Markussen.

Let Them Eat Chaos er fortellingen om syv personer og en storm. Vi møter fem kvinner og to menn som er våkne midt på natta: Jemma, som plages av en fortid med dop og traumatiske opplevelser («Ketamine For Breakfast»); Esther, omsorgsarbeider som bekymrer seg for verdenssituasjonen («Europe Is Lost»); Alicia, alenemor som nettopp har drømt om sin avdøde kjæreste («We Die»); Pete, scene-rigger og amatørpoet på vei hjem etter nok enn fuktig kveld på puben («Whoops»); Bradley, reklamemann med et tomt liv («Pictures Of A Screen»); Zoe, som pakker ned leiligheten for å flytte («Perfect Coffee»); og Pious, som ligger våken av kjærlighetssorg («Grubby»). De er unge voksne, har leilighet i samme gate, men kjenner ikke hverandre. Alle har sine bekymringer, både økonomiske og eksistensielle. Gjennom monologene deres føres vi inn i en londonsk livsverden på godt og ondt. Byen er dessuten en del av et globalt kapitalistisk og økologisk system, hvor en større krise er under oppseiling.

Hva har dette rap-lyriske verket å si oss? For å svare på det må vi gå veien om dets komposisjon.

Verket

Å lese boka, å se live-fremføringen og å lytte til CD-en er tre forskjellige opplevelser. Tempest utnytter medienes spesifikke fortrinn, enten de er visuelle eller auditive. Ta for eksempel åpningslinjene, hvor leseren/lytteren oppfordres til å se for seg det endeløse, mørke verdensrommet, hvor sola bare skimtes som en lysfleck i det ytterste hjørnet, med planetene dansende rundt seg: I boka spres ordene ut over siden; det er få ord på hver linje og mye tomrom mellom linjene. Det bølgende skriftbildet bremser lesehastigheten, slik at vi kan ta ordene og de språklige bildene inn over oss. Ordet «Peace» i tredje linje skaper en fredfull atmosfære

Picture a vacuum

An endless and unmoving blackness

Peace

Or the absence, at least
of terror

Now,

in amongst all this space,
see that speck of light in the furthest corner,
gold as a pharaoh's deathbox

Follow that light with your tired eyes.
It's been a long day, I know, but look –

watch as it flickers
then roars into fullness

Fills the whole frame.
Blazing a fire you can't bear the majesty of

Here is our Sun!
And look – see how the planets are dangled around it
and held in their intricate dance?
There is our Earth.

Our
Earth.

[1]

Let Them Eat Chaos: *første side av bokversjonen. Foto: Bjarne Markussen.*

som – til tross for at det straks korrigeres til «the absence, at least / of terror» – holder seg gjennom siden. Stemmen som møter oss, eller som vi gjenskaper i vårt indre, fremstår som fascinert og forståelsesfull: «It's been a long day, I know, but look – / watch as it flickers / then roars into fullness.» Bildespråket bygger opp under opplevelsen av noe opphøyd og sublimt. Sola er «gold as a pharaoh's deathbox»; «Blazing a fire you can't bear the majesty of».

I live-fremføringen, derimot, spres ordene utover i tid. Her fins det ikke linjeskift, marger og tomrom. Det fins talte ord og pauser, regulære og irregulære rytmer, tonehøyde og tempo: «picture a vacuum – an endless and unmoving blackness – – peace – – or the absence at least – of terror». Det er en auditiv stemme som treffer oss. Den bryter stillheten med en følsom autoritet og en aura av *street credibility*. Den sør-londonske dialekten har en karakteristisk ustemt lukkelyd, såkalt glottal plosiv (for eksempel 'ke-amine' for 'ketamine'), men ikke de diftongene vi kjenner fra cockney eller Estuary English, aksenter som assosieres med arbeiderklasse og lavere middelklasse.⁹ En journalist i Financial Times karakteriserte Tempests talespråk som «a thick multicultural London accent»,¹⁰ mens The Spectator temmelig nedlatende kalte det «a Caribbean lite patois that translates 'those things' into 'dem fings'. This linguistic pattern has many fans among the elite».¹¹ Påfallende er også sh-lydene (for s), men dette er et individuelt trekk, ikke en sosiolekt.

Tempest fremfører den 48 minutter lange teksten uten manus, alt er memorert. Stemmebruken og kroppsspråket lader ordene med intensitet, mens lyssettingen på scenen demonstrerer overgangen fra mørke til lys. Alt dette gir teksten en tilleggsdimensjon. Vi ser fremdeles for oss verdensrommet, sola og jordkloden, men vi ser det fra en bestemt posisjon. Det muntlige språket er *stedbundet* på en annen måte enn skriften – det har uomgjengelige geografiske og sosiale markører. Det TV-kameraene i liten grad

fanger opp, er kontakten mellom artist og publikum. Tilhørerne kan vanskelig unngå å føle seg tiltalt av pronomener som «you» og «our», eller av imperativer som «Picture a vacuum», «Follow that light», «And look». Denne kontakten er et sentralt punkt i Tempests estetikk, som det fremgår av *On Connection*. Kreativitet kan sette oss i kontakt med dypere lag av oss selv, heter det her, men også i dypere kontakt med andre. «Telling poems levels the room» – det å fremføre dikt samstemmer rommet.¹² Men denne kontakten kan ikke presses frem, den er en hendelse, noe som i beste fall kommer over oss: «All I know is it's a collaborative, communal feeling that takes the whole room or none of us. It seems like it comes through me if I can get myself out of the way. But any interference will impede it.»¹³ I denne oppvurderingen av det kollektive ligger det også en kritikk av senmodernitetens individualisme. Kunst skal være noe *mer* enn «an expression of individuality»; «I want to express something about US».¹⁴ Denne estetikken har også en politisk side, som vi skal se.

Det som er sagt om stemmen, gjelder også for CD-en, men her er de scenisk-visuelle elementene borte og erstattet med bilder på plateomslaget. Stemmebruken er dessuten mer nyansert og variert enn på live-opptaket, og bedre tilpasset teksten og karakterene: Tidvis myk, tidvis fascinert, tidvis sint, tidvis apatisk. Teksten er ikke nøyaktig den samme som i boka. Mange ord og uttrykk er endret (f.eks. er «deathbox» i vårt eksempel erstattet med «coffin»), og flere verselinjer på s. 18, 22 og 65–66 er utelatt i CD-versjonen. Noen linjer fra s. 54–56 har dessuten byttet plass. Vi kan slå fast at de tre versjonene av *Let Them Eat Chaos* som ble lansert i oktober 2016, verken er eller kan være identiske. Av mediemessige årsaker har hver versjon noe de andre ikke har. *Let Them Eat Chaos* er et trehodet troll, og i det følgende skal jeg konsentrere meg om ett av hodene: CD-en. Når jeg siterer fra den, oppgir jeg samtidig sidetallet i bokversjonen og bruker de

linjeskiftene og den tegnsettingen som fins der. (I den løpende teksten markeres linjeskift med enkel skråstrek, og ny strofe med dobbel.) Men når valget står mellom bokas og CD-ens tekstvariant, følger jeg alltid den siste.

Tekst og musikk: søsterlig forente

En begeistret anmelder fra The Telegraph mente at Tempest hadde skapt historie, «transcending the line between poetry and music».¹⁵ Den kritikerklisjéen er over 200 år gammel. I sitt berømte forord til *Fredmans Epistlar* skrev Johan Henric Kellgren i 1790 at hos Bellman var skaldekunst og tonekunst søsterlig forente: «de hava så iklätt sig varandras behag, så sammansmått till en skönhet, att man föga kan se vilken mest skulla sakna den andra för sin fullkomlighet: verserna, att rätt fattas, eller musiken, att rätt höras.»¹⁶ Sånn er det også i *Let Them Eat Chaos*, hvor den søsterlige foreningen av tekst og musikk beror på samarbeidet mellom Tempest og Dan Carey. I podkasten *Sodajerker on Songwriting* sier hen:

So the way that I work with Dan Carey is that we get together in the studio and we start writing together from scratch, so there's nothing, there's a vacuum, blank space. And then he might be doing something on the piano or he might be doing something on the drum machine or whatever it is, and he can feel that I am into it, because he says «I'll make this sound», and I «mmm» (laughter). [...] And then usually what happens is that I put whatever I'm writing down over whatever it is that he's playing, and that will help him then reimagine or reorganize his ideas around the kind of direction I'm going in lyrically, and we just keep going like that, the music and the lyrics, they're part of each other's life,

you know, and they help each other, yeah for sure, and there might be a case when I might describe to him a sound that I think we should try and find, or I might play something, or you know, it's like he's really, really collaborative.¹⁷

Sammenhengen mellom tekstlig form, musikalsk uttrykk og vokalstil i *Let Them Eat Chaos* kan sammenfattes slik: Personenes *monologer* (samt skildringen av Londons gateliv på spor 2) rappes frem over en intens beat. Rappingen har en pågående, til tider aggressiv karakter. Den oppleves som sterkt rytmisk når trykk-tunge stavelser treffer musikalsk-metriske tunge posisjoner, altså pulsslagene og (i de litt lavere tempi) åttendedelene. Fortellerens *beretning* (inn-zoomingen fra verdensrommet, presentasjonen av karakterene og fortellingen om uværet) er derimot fremført som *spoken word* og har et neddempet musikalsk uttrykk, gjerne i form av sorl, 'sfærisk' musikk eller lettere rytmikk. Her er det mindre regulær talerytme, færre stavelser per takt og en svakere betoning av trykksterke stavelser. Til gjengjeld får vi større variasjon i artikulasjon, volum og tonehøyde. Sammenligner vi med opera, vil presentasjonene tilsvare resitativer og monologene arier.

CD-en gir ingen opplysninger om hvilke instrumenter som benyttes, men etter alt å dømme er det en blanding av analoge og elektroniske: keyboard, synth, trommemaskin, digital mellotron, elgitar, marimba, vibrafon. Lydbildet kan karakteriseres som lo-fi, med droner og sfæriske lyder som stiger og synker rundt enkle, men funksjonelle beats.¹⁸ Dette gir assosiasjoner til 80-talls hiphop- og housemusikk, ikke minst *grime*, en engelsk variant av rap kjent for synkoperte rytmer og et kjølig, 'skittent' lydbilde. Ifølge Sasha Frere-Jones har grime-produsentene utviklet «a fierce, antic sound by distilling the polyrhythms of drum and bass or garage – the music of choice at many raves – to a minimum style sometimes consisting of nothing more than a queasy bass line and a single,

clipped video-game squawk».¹⁹ Hattie Collins og Olivia Rose, forfatterne av *This Is Grime*, beskriver stilen slik: «It was dark, it was angry, it was loud, it was unapologetic. [...] It was the brittle sound of disillusionment, resentment and despair, but also the voice of hope.»²⁰ Det vil være feil å si at Dan Carey og Kae Tempest er hardcore grime, men et umiskjennelig engelsk preg har musikken deres. Konvensjonen om 16-takters vers er imidlertid satt ut av spill – her er det store mengder tekst. Når det gjelder harmonikk og melodi, finner vi på noen av sporene tydelige akkordskifter (som i «Whoops») og antydning til sang (som i «Perfect Coffee»).

Det lyriske uttrykket er sammensatt. Noen steder møter vi en god, gammeldags forteller som henvender seg til leseren og forklarer hva som skjer med karakterene; andre steder møter vi en poetisk modernist som avspiller bevissthetsstrømmer og observerer detaljer i storbylivets vrimmel, som at «The lionmouth door knocker flaps in the breeze» eller at «The beer cans and crisp packets dance with the dead leaves» (s. 7). Etter James Joyce (i *Stephen Hero* og *Dubliners*) har slike dagligdage åpenbaringer blitt kalt *epifanier*, og dette begrepet dukker også opp hos Tempest. Det andre sporet, som har tittelen «Lionmouth Door Knocker», begynner slik:

At any given moment in the middle of a city
 there's a million epiphanies occurring,
 in the blurring of the world beyond the curtain
 and the world within the person
 There's a quivering.
 The litter in the alleyway is singing.

People meet by chance, fall in love, drift apart again.
 Underaged drinkers walk the park and watch the dark descend.
 The workers watch the clocks, fiddle with their Parker pens

while the grandmothers haggle with the market men.

(s. 5–6)

I slike partier nærmer Tempest seg en annen London-forfatter, nemlig Virginia Woolf. Særlig er *Mrs. Dalloway* (1925) kjent for hverdagslige detaljer som åpner opp livet for personene som observerer dem, som her, når Peter Walsh, en av de sentrale personene i romanen, vandrer gjennom Londons gater:

Absorbing, mysterious, of infinite richness, this life. And in the large square where the cabs shot and swerved so quick, there were loitering couples, dallying, embracing, shrunk up under the shower of a tree; that was moving; so silent, so absorbed, that one passed, discreetly, timidly, as if in the presence of some sacred ceremony to interrupt which would have been impious. That was interesting.²¹

Epifanien er et modernistisk element i verket. Hva så med rimet, rap-lyrikkens adelsmerke? Det har Tempest et fritt forhold til. Ofte sløyfes det, andre ganger kommer det rekker av kombinerte rimformer. Ser vi på sitatet ovenfor, finner vi i den andre strofen kløyvde, daktyliske tiraderim: *apart again – dark descend – Parker pens – market men*. Alle faller på det fjerde taktslaget og er i bokversjonen satt opp som enderim. De to siste er dessuten utvidet med et 'urent' kløyvd rim i forkant, slik at vi med litt godvilje kan oppleve syv-stavelserim (!): *fiddle with their Parker pens – haggle with the market men*. I andre linje finner vi i tillegg et innskutt kløyvd rimpar, men da som anapester: *walk the park – watch the dark*. I den første strofen finner vi bare ett 'rent' rim, men ikke som enderim. Mens *occurring* faller på fjerde taktslag, kommer *blurring* like etter, på første slag i neste takt. Det skaper en overraskende rytmisk effekt. Ellers er det assonans – samsvar mellom vokaler – som binder sammen de

fleste rimordene: *occurring* – *blurring* – *curtain* – *person*. I tillegg skaper de mange i-ene velklang i ord som: *given* – *middle* – *city* – *million* – *epiphanies* – *within* – *quivering* – *litter* – *singing*.

Mer påfallende er bruddet med sjangertrekk som selvskryt, dissing og banning, såkalt *signifying*. Bare et par steder dukker ordet «fuck» opp, og da i situasjoner som krever sterke uttrykk. Sjangermarkører som «hey», «ey» og «yo» glimrer med sitt fravær, men til gjengjeld innledes ofte setninger med «now» eller «see» – som appeller til lytteren om å skjerpe oppmerksomheten og aktivere forestillingskraften. Det er lite subkulturell forbrødringsretorikk å spore hos Tempest. Tonen er kritisk, men ikke selvheldende, og åpner kanskje opp for et bredere publikum. Selvskryt ville dessuten stride mot Tempests individualisme-kritiske holdning. En sarkastisk kommentar til selvdyrkingen finner vi i *On Connection*, med referanse til forfatteren Gertrude Steins «a rose is a rose is a rose»: «*the self is the self is the self is the look at my self, have you seen how unlike all others selves my self is?*»²² Også i *Let Them Eat Chaos* angripes den vestlige egosentrismen – «The myth of the individual» (s. 72), «the palace of ME» (s. 22). Og heller enn å skryte av seksuelle bragder, rapper Tempest om sårbarhet og lengsel både hos streite og skeive: «even the drugs have got boring. / Well, / sex is still good / when you get it.» (s. 17)

4:18. Det strukturelle og tematiske omdreiningspunktet

CD-en er symmetrisk oppbygd i 13 spor. Fortellingen om de syv naboene og stormen som bryter løs, utgjør hoveddelen (spor 3–11), med presentasjonen av stormen i midten. Denne fortellingen rammes inn av en innledende bevegelse fra verdensrommet til Londons gater (spor 1–2) og en avsluttende refleksjon over

hendelsene og samtidas krisetilstand (spor 12–13). Hoveddelen har en spesiell tidsstruktur. Vi møter alle karakterene på nøyaktig samme tidspunkt, kl. 4:18 om natta. I fortellingenes kronologi kommer altså monologene samtidig. Verket er flerstemt, polyfont, selv om sporene følger etter hverandre på albumet. Setningen «It's 4:18» gjentas hele åtte ganger og er det strukturelle omdreiningspunktet, selve navet i *Let Them Eat Chaos*. Visuelt markeres det ved at CD-platen har et bilde av en vekkerklokke med viserne på 4:18. Hvorfor akkurat det tallet?

Svaret finner vi i bok-versjonen, som har to mottoer. Det første er fra William Blakes *The Marriage of Heaven and Hell*, skrevet på begynnelsen av 1790-årene: «Without contraries is no progression.» Det er en påstand om fremskrittets dialektikk, som også *Let Them Eat Chaos* ønsker å være en del av. Det andre mottoet er hentet fra Det nye testamentet, nærmere bestemt Johannes' første brev 4,18, som i King James Bible lyder: «There is no fear in love; but perfect love casteth out fear: because fear hath torment. He that feareth is not made perfect in love.» I Bibel 2011 oversettes det slik: «I kjærligheten finnes det ikke frykt: Den fullkomne kjærligheten driver frykten ut. For frykten bærer straffen i seg, og den som frykter, er ikke blitt fullendt i kjærligheten.»

Kjærligheten er med andre ord det tematiske omdreiningspunktet i *Let Them Eat Chaos*. Men hva slags begrep om kjærlighet finner vi i 1. Joh. 4,18? Vi må ikke tolke det anakronistisk som romantisk kjærlighet – foreningen av to sjeler og kropp. Det greske ordet er ikke *eros*, men *agapê*, og i det autoritative *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature* forklares det slik: «the quality of warm regard for and interest in another, *esteem*, *affection*, *regard*, *love* (without limitation to very intimate relationships, and very seldom in general Greek of sexual attraction)». ²³ *Agapê* blir brukt om både Guds og menneskers kjærlighet, og i Johannesbrevet er det første forbildet for det andre:



CD-en utformet som vekkerklokke med viserne på 4:18. Foto: Bjarne Markussen.

«Mine kjære, har Gud elsket oss slik, da skylder også vi å elske hverandre. Ingen har noen gang sett Gud. Men dersom vi elsker hverandre, blir Gud i oss, og hans kjærlighet er fullendt i oss» (1. Joh. 4,12–13). Et interessant aspekt ved kap. 4,18 er koblingen mellom kjærlighet og fryktløshet: «Den fullkomne kjærligheten driver frykten ut.» Selv om den fullkomne kjærligheten er Guds, har den overføringsverdi til menneskelige forhold. Med andre ord: Du blir modigere av å elske, i betydningen «warm regard for and interest in another, *esteem, affection, regard, love*».

Bruker Tempest ordet «love» på denne omfattende måten? *Let Them Eat Chaos* er ikke et religiøst verk, men kjærligheten er heller ikke begrenset til *eros*. Faktisk er *ingen* av personene i et kjærlighetsforhold når vi møter dem kl. 4:18. Det er verkets dype ironi. Men kjærlighetslengselen er der, og hele verket rammes inn av den. Innledningsvis heter det om jordkloden at «its contours remind you of / love» (s. 2), og i avslutningen kommer en gjentatt appell: «wake up / and love more» (s. 72). Det betyr ikke som i hippietiden: Make love, not war. Snarere: Elsk mer og gå i kampen uten frykt!

Stormen: intertekstuelle referanser

Johannesbrevet er ikke den eneste intertekstuelle referansen. I *Let Them Eat Chaos* blir ekstremværet personifisert som «a big storm» (spor 7 og 8). Stormen er faktisk den eneste handlende karakteren på nåtidsplanet, den eneste som setter ting i bevegelse: «The sky cracks into a wild-mouthed grin / and unleashes all the water that it carries / Vapour grow heavy from every distant puddle / every lapping wave-tip, / every churning river / contributing to this // rain» (s. 63–64). Stormen blir en *wake-up call* for de syv personene, og den er symboltung. Blant annet finner vi en allusjon til de fire rytterne i Johannes' åpenbaring: «We came from the four corners / We are the raw waters that curse / The four horsemen will drink / from the water that pours» (s. 39). Dette apokalyptiske motivet kobles til et syndeflodsmotiv og et hevnmotiv: «Wargames / ancient faces / pushing each other around. / The sky's changing» (s. 38). Skildringen av regnet rommer også en allusjon til Bob Dylans «A Hard Rain's A-Gonna Fall» fra 1963:

Hard rain falling,
 on all the half-hearted
 half-formed
 fast walking
 Half-fury, half-boredom.
 Hard talking.
 Half-dead from exhaustion.
 (s. 40)

Hos *Tempest* blir regnet et talende subjekt med egne motiver – det jager sovende mennesker: «We move rapid over landscapes, gathering speed / Desertland. City. Forest and beach. // Heading

for the people asleep.» (s. 40) Slik er det ikke hos Dylan, men her kan Tempest ha vært inspirert av London-bandet The Who, som i «Drowned» fra albumet *Quadrophenia* (1973) lot regnet føre ordet: «I'm flowing under bridges, / Then flying through the sky. / I'm travelling down cold metal, / Just a tear in baby's eye.» Dette er i så fall ikke den eneste referansen til The Who, for på s. 55 heter det: «The kids are alright. / But the kids'll get older.» Det er en referanse til «The Kids Are Alright» fra 1965, som sammen med «My Generation» ble en signaturlåt for både bandet og mods-kulturen i England.²⁴

Det er nærliggende å spørre om *Let Them Eat Chaos* også har referanser til Shakespeares *The Tempest*, som åpner med en storm hvor himmelen, ifølge Miranda, «would pour down stinking pitch».²⁵ Det er ingen eksplisitte referanser, så vidt jeg kan se. Men slik Prospero ved hjelp av sine trollmannskunster setter uværet i gang for å tvinge fiendene i land på øya, slik utløser Kae Tempest en storm for å tvinge sine ensomme personer ut på gata nattetid. Mer eksplisitte Shakespeare-referanser går til *Hamlet*, både når det gjelder gjenferd («I don't believe in ghosts», s. 27) og søvn («To sleep, to dream, to keep the dream in reach», s. 17).

Hva slags budskap kommer stormen med? Det er en 400 år gammel påminnelse fra John Donnes «No Man is an Island» til det individualistiske forbrukersamfunnet:

Now, we are not the dread storm that will end things
 We are just your playful
 gale-force friend
 in these end times
 Come to remind you
 that you are not an island
 (s. 43)

Stormen i *Let Them Eat Chaos* har en kraft og kompleksitet som er verdig en rapper med ved navn Tempest.

Presentasjonene: *spoken word*

Fortellerens presentasjon av karakterene har til hensikt å sette monologene inn i en kontekst. Presentasjonene er ikke fremført som rap, men som *spoken word*. Når jeg velger dette uttrykket fremfor alternativer som *performance poetry* eller *live poetry*, er det dels fordi det kan brukes om plateinnspillinger så vel som sceneopptredener, og dels fordi det assosieres med en hiphop-tradisjon. Jeg støtter meg da til Susan Somers-Willests definisjon:

The term *spoken word* itself has a number of different referents (radio performances, coffeehouse musings, audiobooks, avant-garde sound experiments, etc.), but I use *spoken word poetry* here in the more specific way many popular American audiences currently use it: to indicate cadenced, performed poetry that engages both commercial culture and, increasingly, the aesthetics and tropes of hip-hop.²⁶

I *spoken word*-partiene i *Let Them Eat Chaos* nedtones den musikalske pulsen og det instrumentale uttrykket, slik at ordene trer tydeligere frem. Til gjengjeld utnyttes talespråkets egen musikalitet. Prosodien – ikke minst setningsmelodien – blir et bærende formelement. Rytme, styrke, artikulasjon, hastighet og klang *stiliseres* og bidrar til den samlede opplevelsen av mening. Slike aspekter ved den muntlige lyrikken har teoretikere som Lars Eckstein og Julia Novak prøvd å gripe gjennom uttrykk som «‘embodied’ language», «audible performance», «poetry’s sensual acoustic aspects» og «oral verbalisation of the poetic text».²⁷

Hva forteller presentasjonene oss? I tillegg til opplysninger om yrke og livssituasjon får vi skildringer av gatemiljøet, leiligheten og interiøret. Denne scenografien blir indirekte en personschildring. Vi blir kjent med karakterene gjennom tingene de omgir seg med. Et godt eksempel er skildringen av Zoe, som pakker ned leiligheten sin etter at husverten har tredoblet husleia:

Clothes in black bin-bags.
 Blu-Tack greases the paintwork.
What the fuck is all this stuff?
 There's the road sign stolen from Quickshag Street.
 Shirts and skirts
 posters, CDs,
 comedy coasters
 broken TV.
 Birthday card that her sister made
 in the distant past
 when she turned thirteen.
 [...]

 Limited edition Air Max One Tens
 Che Guevara bust
 complete with his ornamental glass cigar.
 (s. 51)

Det er ikke lite vi får vite om Zoe ut fra disse tingene, og alle som har flyttet, kjenner seg igjen i utbruddet: «*What the fuck is all this stuff?*» Det stjålne veiskiltet fra Quickshag Street sier mye om humoren hennes. Et trofé fra en sein kveld på byen? Prippen er hun i hvert fall ikke. Den ødelagte TV-en sier alt om den dårlige økonomien hennes, som også er grunnen til at hun må flytte. Bursdagskortet som søsteren skrev da hun fylte 13, har hun beholdt – en nostalgisk sjel. En limited edition-utgave av Nikes

joggesko Air Max One Tens tyder på at hun digger hiphop. Eller har hun planer om å begynne å trene? Og bysten av Che Guevara med den ornamentale glass-sigaren: revolusjonære sympatier og glorete estetikk. Vi synes vi kjenner henne allerede.

Tempest har en evne til å trekke frem de *talende* detaljene, og bak dette ligger en årelang trening i – eller vane med – å observere bymiljøet. I den tidligere omtalte podkasten *Sodajerker on Songwriting* heter det:

So that's when all of the kind of ... the resources from years of walking around the city and just noticing stuff, you don't realize you're noticing it, but it's going in, it's going in, it's going in, and you think to yourself: What does the street look like, and it just comes out [...] I can just see them, it just comes out, like, «Che Guevara bust with the ornamental glass cigar» (laughter), you just like ... I feel like suddenly I know her. And so hopefully that's what it feels like for people listening, I don't know.²⁸

Det er lett å forstå hvorfor presentasjonene er fremført som *spoken word* og ikke som rap: Beaten må ikke forstyrre lytters konsentrasjon om ordene. Det er *imagasjonsevnen* som skal aktiveres; vi må danne oss et bilde av situasjonen før de ekspressive monologene settes inn.

Musikken i disse partiene har først og fremst en stemningskapende funksjon, tilpasset miljøet og personen. Det innledende sporet, «Picture A Vacuum», er det eneste som starter helt uten musikk. I begynnelsen er ordet, og først etter 23 sekunder kommer det en klingende akkord, umiddelbart etter uttrykket «gold as a pharaoh's coffin» (s. 1). Etter hvert som akkordene legges på (Em/H – C – F/A – G/H), øker intensiteten i tekstfremføringen, og etter halvannet minutt begynner et rytmisk synth-motiv å gjøre seg gjeldende. Jo nærmere jorda og London vi kommer, desto mer intenst.

Et helt annet uttrykk ledsager presentasjonen av Esther i «Europe Is Lost». Hennes bekymringer underbygges av et spøkelsesaktig sorl, en veksling mellom to skjelvende synth-akkorder, G#-moll og E, hvor topptonene ligger og dirrer bare en halv tone fra hverandre: D# og D. Slike halvtonetrinn har Dan Carey en forkjærlighet for.

Pete, derimot, presenteres i lett humoristiske vendinger i «Woops». Han kommer sjanglende hjem etter nok en kveld på byen, «looking like some street-smart arrogant gnome» (s. 30). Den ustø gangen hans ledsages av tikkende, synkoperte perkusjonsrytmer.

Monologene: rap

Monologene er bygd på beats som fylles ut med melodiske figurer, lydeffekter, rytmebrudd eller refrenger. Noen ganger korresponderer den lyriske og den musikalske frasen, slik at setningen går over fire eller åtte taktslag. Da kan det gjerne være rim eller halvrim på slutten. Andre ganger slynger setningene seg – med enjambement – over flere takter. Da oppleves rappingen som mindre taktfast og mer pratete. Disse to formene for sammenkobling av den lyriske og den musikalske frasen kaller Kjell Andreas Oddekalv for henholdsvis «*convergent* metrical structure, where the spans of bars and lines coincide, and *divergent* metrical structure, where they do not».²⁹ I Petes monolog finner vi begge deler. Her består hver takt av en enkel rytmisk figur basert på trommemaskin og synth. Mens basstrommen slår fire jevne slag, legges synthen oppå første, tredje og fjerde slag. Den hopper altså over det andre slaget, men deler til gjengjeld opp det tredje i to 8-delsslag. I tillegg er synthen litt i forkant av det fjerde slaget, den synkoperer. Dermed blir det en rytmisk friksjon mellom basstromme og synth, en 'snublende' rytme

som på en komisk måte akkompagnerer Petes tilstand. Samtidig danner synth-slagene noen små melodiske figurer som antyder en indre uro. Det gjelder særlig figurene | C (-) Db C | og | A (-) Db C | som spilles vekselvis over fire takter. Her utgjør C et tonalt sentrum, og A-variasjonen passer godt inn, siden A er det 6. trinnet i C-durskalaen.³⁰ Derimot hører halvtonetrinnet fra C til Db (fra 1-er til lav 2-er) ikke hjemme i C-durskalaen. C- og Db-akkorden er ikke i 'slekt' rent funksjonsharmonisk. Derimot har den frygiske skalaen, en kirketoneart, en lav 2-er. Det er altså et frygisk element Dan Carey bruker, og det er dette som skaper opplevelsen av uro. (Etter hvert kommer det riktig nok inn en variasjon, hvor Db erstattes av en 'lystigere' D.)

Mens de andre monologene kan forstås som tankestrømmer, har Pete «full blown / conversations with himself» (s. 31). 2:13 ut i spor 6 kommer en passasje hvor han rekapitulerer en samtale han har hatt med en kvinne tidligere på kvelden. Den begynner slik – og her har jeg transkribert teksten slik at hver linje går over fire takslag, med understrekning av stavelser som blir særlig aksentuert i flowen:

I got these demons that I can't shake.
 My past is a vast place. Can't get away.
Life got grim back then, like it does.
 Do you know how it feels to lose people you love?
 (s. 35)

Her går språkets rytme hånd i hånd med musikkens: De tyngste vokale trykkene ligger på første og tredje slag, setningslengden er tilpasset takten, og linjene har avsluttende vokalrim (assonans): *shake/away; does/love*. Men så endrer flowen seg. De påfølgende linjene er lengre og har flere stavelser, setningene flyter ut over taktstrekene og rimene kommer – når de først kommer – i form

av parallellismer: play it to you / say it to you / thing that I do / shared one with you. Fremdeles er teksten transkribert slik at hver linje går over fire taktslag, med understrekning av aksentuerte stavelser:

I like talking to you like this! Do you wanna come back?
 Couple drinks, something like that? I got a gram on my
nightstand, I got an eighth of squidgy black. I got this
feeling that we're gonna be friends. I got this song I wanna
play it to you. I got this dream I'm gonna make it
 happen. I got this thing, I wanna say it to you. You see,
 I've been writing poems, it's a thing that I do, and would you
mind if I shared one with you?
 (s. 35–36)

Her er den språklige og musikalske rytmen ikke samkjørt – de trykketunge stavelsene faller ikke alltid på pulsslagnene. Flowen blir hektisk og pratete nettopp idet samtalen tar en ny vending. For nå har Pete blitt ivrig, han håper på et nytt vennskap, frister med hasj og musikk og røper en hemmelig lidenskap for å skrive dikt: «would you / mind if I shared one with you?» Det siste forslaget faller åpenbart ikke i god jord, for neste linje lyder: «No. Course not. Right. Sorry.» (s. 36) Disse eksemplene er ytterpunkter på en skala mellom konvergerende og divergerende strukturer. Som rapper beveger Kae Tempest seg ubesværet mellom dem.

Lytterens posisjon

Let Them Eat Chaos henvender seg til en mangefasettert lytter- og leserskare: Rap-entusiaster, diktlesere og et mer allment musikk-, litteratur- og festivalpublikum. Men lytteren trekkes også

inn i verket som observatør. Det skjer ved at fortelleren helt fra starten henvender seg til et *you* som lytteren kan identifisere seg med: «Now, follow that light with your tired eyes» (s. 1); «its contours remind you of love» (s. 2). Fellesskapet mellom fortelleren og du-et markeres noen ganger av et *we* eller *our*: «Here is our Sun!» (s. 1) Andre ganger blir du-et nærmest en rollefigur med egne replikker: «You think / *What am I to make / of all this?*» (s. 5) Under presentasjon av karakterene installeres du-et som en tilskuer i det fiktive universet sammen med fortelleren: «We start on the corner, / with our backs against the wall.» (s. 8) Men du-et kan også rykkes ut av begivenhetene og innvis i fortellerens dramaturgi:

So: here is our moment.
 Frozen.
 We've seen our seven,
 unmoving
 in lonely homes.
 It's been 4:18.
 [...]
 But watch now
 as the breaking storm outside
 brings this moment into action.
 (s. 63)

Med stor autoritet dirigerer fortelleren du-et rundt om i verket og tildeler det ulike posisjoner. Selv synes hen å ha full kontroll over sitt dikteriske univers, men på det siste sporet endrer også fortellerens rolle seg. Etter at stormen har satt de syv naboene i kontakt med hverandre, forlater hen dem og går alene rundt i de kalde, regnfulle gatene. Nå kommer *fortellerens* monolog, en tirade av kritikk mot grådighet og unnfallenhet i «vår» politikk og kultur:

«And the sickness of the culture / and the sickness in our hearts / is a sickness that's inflicted // by the distance / that we share.» (s. 71) Her blir «we» et mer allment – engelsk eller vestlig – vi.

Også flere av karakterene henvender seg til et du. Alicias og Pious' monologer er rettet mot henholdsvis en avdød kjæreste og en eks-kjæreste. «I can't believe you're in love again» (s. 62), tenker Pious. Bradleys «you» synes derimot å være en side ved ham selv: «I know it's happening, / but who's it happening to? / Has this happened to you?» (s. 48) Stormen henvender seg til folk flest, i alle fall til de halvhjertede sjelene: «You can play dumb and ignore it for so long» (s. 41), mens Petes «you» er et allment 'man': «you can't win a race / less you're running in it» (s. 33). I dette konglomeratet av henvendelser spinnes også lytteren inn i fortellingen. Noen ganger opplever vi at fortelleren snakker direkte til oss, andre ganger identifiserer vi oss med personene, og atter andre ganger blir vi en del av et kollektivt *vi*. Slik blir lytteren «connected».

Lag på lag med stemmer

Stemmen i rap-lyrikken er et sammensatt fenomen. For det første kan vi snakke om en forfatterstemme som kommer til syne i flere deler av forfatterskapet. Det er noe 'tempestsk' ved all lyrikken til Kae Tempest. For det andre har vi fortellerstemmen i det enkelte verket, og for det tredje stemmene til karakterene som til enhver tid fører ordet. Et fjerde lag er de stemmene som flettes inn i karakterenes monologer – for eksempel brokker fra pub-samtaler eller replikker fra 'folk flest'. I bok-versjonen markeres disse noen ganger ved kursiv, i CD-versjonen ved en dramatisert stemmebruk. I stormens monolog, «Don't fall in», prøver folk å fraskrive seg ansvaret for klimaendringene. De sutrer (i kursiv), men blir myndig blir satt på plass av stormen:

We can't carry on like this, you will mutter
 Staring with disgust
 at the people
 weepin' in the gutter.

We made no trouble,
we played by the rules.
I worked double shifts
 to get my kids through school.

But you were so focused
 on your own little part,
 you went plowin' on
 blind in the dark.
 No heart. (s. 42–43)

Her er det lett å høre forskjell på de ulike stemmene, og det samme gjelder i fortellerens monolog på det avsluttende spor 13, «Tunnel Vision». Derimot flyter de mer sammen i Esthers monolog, «Europe is Lost». Den begynner med en dystopisk dom over den vestlige verden:

Europe is lost
 America lost
 London lost
 Still we are clamouring victory. (s. 16)

De tre første påstandene står for Esthers regning, mens «we» i fjerde linje refererer til et kollektivt vi som Esther distanserer seg fra. Hennes monolog veksler mellom et oppriktig jeg-perspektiv og et ironisk vi-perspektiv: «we have learned nothing from history ... now all we want's some excess» (s. 16). Esther polemiserer

mot denne mentaliteten, og før vi vet ordet av det, har vi havnet
midt i en pub-krangel:

Your kids are dosed up
on medical sedatives.
But don't worry 'bout that, man.
Worry 'bout

terrorists.
The water level's rising!

The water level's rising!

The animals, the elephants,
the polar bears
are dying.
STOP CRYING START BUYING!!

But what about the oil spill?

Shh.

No one likes a party-pooing spoilsport. (s. 19)

Esther blir hysjet ned, ingen liker ubehagelige påminnelser om klimakrisen en fredag kveld. Nå utspaltes det en enkelt stemme fra puben. Han spanderer på gutta, beretter om et barslagsmål og legger for dagen nasjonalistiske og fremmedfiendtlige synspunkter:

Friday night at last, lads,
my treat!
All went fine till that kid got glassed in the last bar, place went

nuts – you can ask our Lou – it was madness, road ran red, pure claret. And about them immigrants? I can't stand them. Mostly, I mind my own business. They're only coming over here to get rich, it's a sickness.

England!

England!

Patriotism!

And you wonder why kids want to die for religion? (20)

Den siste lakoniske kommentaren må vel tilskrives Esther. Å veve samtale-brokker inn i teksten er nok et modernistisk trekk hos Tempest, som her står i gjeld til T.S. Eliots *The Waste Land* (1922), et dikt som også kretser om London. Det inneholder et flettverk av fragmenterte dramatiske monologer, noen ganger markert ved kursiv, andre ganger ved versaler. Men det er først når diktet leses høyt at det kommer til sin fulle rett, og ingen har gjort det bedre enn Eliot selv. I opplesningen går han inn og ut av ulike roller og gir lytteren opplevelsen av å være til stede der det skjer – blant annet på puben: «HURRY UP PLEASE IT'S TIME.»³¹ Tempests dramatiserte fremføring har en tilsvarende effekt: «STOP CRYING START BUYING!!»

Det som skiller den muntlige lyrikken fra den skriftlige er det femte stemme-nivået – poetens, sangerens eller rapperens auditive stemme. Den er *mediet* for fortelleren og karakterene. Den auditive stemmen er knyttet til artistens kropp og har en lett gjenkjennelig individualitet. «We can almost unfailingly identify a person by the voice, the particular individual timbre, resonance, pitch, cadence, melody, the peculiar way of pronouncing certain

sounds. The voice is like a fingerprint, instantly recognizable and identifiable», skriver filosofen Mladen Dolar i *A Voice and Nothing More*.³² Stemmen er paradoksalt: Som bærer av ordene betyr den ikke noe i seg selv, men samtidig kan den uttrykke det som *ikke* kan uttrykkes i ord: «The voice is endowed with profundity: by not meaning anything, it appears to mean more than mere words, it becomes the bearer of some unphantomable original meaning which, supposedly, got lost in language.»³³ Det sungne ordet har noe uregjerlig over seg. I *Den store sangen* skriver litteraturforskeren Gisle Selnes om Bob Dylans farvel med den alvorstunge protestviselyrikken i 1964–65. Det skjedde til store protester fra fansen: «Musikkhistorien – fra Platon via Hildegard von Bingen til Elvis – er full av lignende episoder, der en ‘vill’ stemme truer den etablerte orden, som reagerer spontant med tiltak som kan redusere stemmen til artikulert tale eller skrift med et tydelig budskap.»³⁴ Også Kae Tempests stemme kan regnes blant disse ordensforstyrrene – ikke fordi den er spesielt ‘vill’, men fordi den med stor selvfølge overskrider skillet mellom to kulturelle sfærer: Lyrikkens verden (med alt den konnoterer av høykulturelle institusjoner, eksistensiell patos og følsom opplesning) og rappens verden (med alt den konnoterer av populærkulturell business, gatekredibilitet og kul flow). Etter fremføringen på BBC Two i oktober 2016 var det en til dels opphisset diskusjon i avisenes kommentarfelter om hvorvidt dette var poesi eller ikke.³⁵

Fem motivkretser

Hva har så *Let Them Eat Chaos* å si oss? Et mylder av motiver og temaer veves sammen og gir et uoversiktlig og temmelig dystert bilde av samtiden anno 2016. Forenklet ser det slik ut: Mens

unge mennesker fra arbeiderklasse og lavere middelklasse sliter med å få endene til å møtes, inntar velstående samfunnsgrupper sentrumsnære arbeiderstrøk. Folk flest har nok med sitt, imperiet støter fra seg innflytterne, og naturen tar til motmæle mot den kapitalistiske utpiningen av kloden. Et mer nyansert bilde får vi om vi skiller ut noen motivkretser, og med det mener jeg beslektede, tilbakevendende motiver som kobles til ulike personer og situasjoner. Her skal jeg kort skissere fem slike kretser.

Den første er sentrert rundt *søvn, søvnløshet og oppvåkning*. Personene er søvnløse av uro og bekymringer, eller fordi de har jobbet natteskift, vært på pub eller pakket ned leiligheten. «They shiver in the middle of the night / counting their sheepish mistakes», heter det (s. 8). Men de er heller ikke riktig våkne. De lever i en mellomtilstand av søvn og våkenhet. «*What am I gonna do to wake up?*» spør Esther (s. 17 og 22). Det gjør også Bradley (s. 47 og 50) og dessuten fortelleren, men da i en mer kollektiv forstand: «*What we gonna do to wake up?*» (s. 68 og 69). Denne mellomtilstanden fremstilles som karakteristisk for kulturen: «*We sleep so deep / it don't matter how they shake us*» (s. 69). Esther bruker lignende metaforer: «*The people are dead in their lifetimes / Dazed in the shine of the streets*» (s. 16). Hun gir også et hint til Hamlets 'to be or not to be'-monolog: «*To sleep, to dream, to keep the dream in reach. / To each a dream. / Don't weep, don't scream*» (s. 17).³⁶ I lignende vendinger presenteres vi for Bradley:

Is he awake or asleep?
 He can't tell,
 he can't dream,
 He can't feel,
 he can't scream
 (s. 45)

Flere av personene går rundt med et undertrykt skrik i seg. Denne zombie-tilværelsen er det stormen har til hensikt å vekke folk opp av: «Heading for the people asleep. // Ready to bleed / Unleash the torrents. / Come clean» (s. 40). Det lykkes da også. De syv personene rykkes ut av sine bekymringer og tumler ut på gata, halvt påkledd:

Amazing! they shout
You seen it? they shout

As they walk like children
 into the eye of the game
 band close, close,
 shocked and laughing,
 soaked to the skin.
 (s. 65)

I bok-versjonen kalles dette for en dåp, og vi får et frempek om dens virkning: «They will be aware of this baptism in a distant way. / It will become a thing they carry close like the photo of a dead parent / tucked always in the inside pocket» (s. 66). Disse linjene er imidlertid utelatt i CD-versjonen. Her skildres personene som oppspilte barn, leende, sjokkerte. De ser hverandre for første gang og knytter bånd, «band close, close». Stormen blir en *hendelse* i filosofen Slavoj Žižeks forstand: «something shocking, out of joint, that appears to happen all of a sudden and interrupts the usual flow of things»; «the surprising emergence of something new which undermines every stable scheme».³⁷ Skal denne hendelsen tolkes som en allegori over en klimakrise som til sist gjen-innstifter et tapt fellesskap, en slags 'samling i bønn'? Det kunne være fristende, hadde det ikke vært for de langt dystre perspektivene som

legges frem på det avsluttende sporet. Det skal mer til enn en kalddusj for å redde verden.

En annen motivkrets dreier seg om *fortiden og dens innvirkning på nåtiden*. På det individuelle nivået hjemses flere av personene av begivenheter fra sin fortid. «Yeah, my future is bright / but my past's trying to ruin me», sier Jemma (s. 11). Hennes tidligere rusmisbruk – med ketamin til frokost! – synes å være forbundet med traumatiske ungdomsopplevelser: «That night you tried to kill me, / run me down with your car in the snow. / I didn't realize / how far you would go» (s. 11). Hun har utviklet et destruktivt atferdsmønster hvor hun avviser gode folk og tiltrekkes av dårlige. I refrenget heter det: «*if you're good to me, / I will let you go. [...] if you're bad to me / I will love you more*» (s. 11–12).

Også bak Petes drikkevaner og manglende impuls kontroll synes det å ligge såre hendelser: «You know how it feels / to lose people you love?» (s. 35). Siden han nå bor hos faren, er det kanskje moren det siktes til? Alicia har på sin side drømt om den avdøde kjæresten, faren til hennes fireårige sønn, for første gang på månedsvis. Det antydes en brutal død: «there he was: // holding his belly, / blood on his shirt. / She heard him scream her name. / And then saw him fall» (s. 25). I våken tilstand minnes hun sin egen reaksjon på dødsfallet: «When it happened, I couldn't cry for ages. / But when it hit me / I fucking screamed like a lion in a cage» (s. 29). Slike traumatiske hendelser blir en ekstra byrde i hverdagen, selv om Alicia insisterer på at hun ikke tror på gjenferd, «I don't believe in ghosts» (s. 27 og 28). Nok en allusjon til Hamlet, som ble hjemsoekt av sin drepte far.

På det kollektive nivået slår fortidens hendelser inn med kraft. Det britiske imperiet hjemses av sin historie, selv om Esther påstår at de ikke har lært noe av den. Her stiller fortelleren opp som kritisk historielærer:

Now, it was our bombs that started this war. [...]
It was our boats that sailed,
killed, stole and made frail
it was our boots that staped
it was our courts that jailed
and it was our fucking banks that got bailed.
(s. 71)

Men spillet er i ferd med å snu: «tonight the storm comes» (s. 68).
Det antydes en vending av historiske dimensjoner.

En tredje beslektet motivkrets dreier seg om *kapitalisme, krig og klimakrise*. Allerede i innledningen får vi et poetisk bilde av opplysningens dialektikk, hvor den frigjørende naturbeherskelsen har slått over i tvang og utpining. I en berømt sentens hos filosofene Horkheimer og Adorno heter det at den totalt opplyste jord stråler «i den triumferende katastrofes tegn». ³⁸ Hos Tempest skildres jorda som en mor som spinner om seg selv, med armene rundt trofeene til sine mest suksessfulle barn – mastene, gruvene og de skimrende kraftstasjonene:

Now, is that a smile
that plays across her lips

Or is it a tremor of dread?

The sadness of mothers
as they watch the fates of their children
unfold. (s. 2–3)

I monologene dukker det opp en rekke dramatiske virkelighetsbilder, som om brokker av nyhetssendinger har brent seg fast i minnet: «All of the blood that was bled for these cities to

grow / all of the bodies that fell» (s. 16); «Top-dow violence. / Structural viciousness» (s. 18); «Massacres massacres massacres / new shoes / ghettoized children murdered in broad daylight» (s. 19); «Half a generation live beneath the breadline» (s. 19); «The Money / The Money / The Oil. // The planet is shaking and spoiled» (s. 23); «Indigenous apocalypse / decimated forest» (s. 66); «We won't stop until we've beaten down / the planet into pellets / before the interstellar mission to inflict more terror» (s. 67); «Welcome to the biggest crime that's ever been committed» (s. 69). Om den største av alle forbrytelser er klimakrisen eller folks unnlåtelsessynder, er uklart. Det er apokalyptiske dimensjoner over noen av virkelighetsbeskrivelsene i *Let Them Eat Chaos*, men det er viktig å huske at det som regel dreier seg om mentale bilder hos personene, ikke om selvopplevde hendelser. Bildene inngår i en personschildring, kanskje også en generasjonsschildring.

En fjerde motivkrets er knyttet til *sosial ulikhet, kjønnshierarki og gentryfisering*. Med unntak av Bradley (og muligens Pious) synes alle å jobbe i lavtlønnsyrker. Pete rigger scener, Esther er omsorgsarbeider, Zoe må flytte på grunn av husleieøkning, og Alicia sparer for å pusse opp leiligheten. Hun har havnet i trøbbel med sjefen, etter at han har klådd på en ung kvinnelig medarbeider. Husverten til Zoe er også mann. Slike hint tyder på et økonomisk kjønnshierarki.

Gentryfisering (av *gentry*, overklasse) innebærer at arbeiderstrøk blir oppkjøpt og forvandlet til bydeler for mer velstående befolkningsgrupper. Dette har vært en sosio-økonomisk tendens i mange byer i moderne tid. Begrepet ble først brukt i rapporten *London: Aspects of Change* fra 1964, utarbeidet av Centre for Urban Studies i London. Den har blitt en sosio-logisk klassiker. I innledningskapitlet skriver forskningsleder Ruth Glass:

One by one, many of the working class quarters of London have been invaded by the middle classes – upper and lower. Shabby, modest mews and cottages – two rooms up and two down – have been taken over, when their leases have expired, and have become elegant, expensive residences. [...] Once this process of ‘gentrification’ starts in a district, it goes on rapidly until all or most of the original working class occupiers are displaced, and the whole social character of the district is changed.³⁹

Ruth Glass siterer til og med Brechts tolvskillingsopera når hun beskriver klasseforskjellene i London: «*There are those who are in the darkness / And there are others in the light.*»⁴⁰ Men knapt noen har skildret gentrifiseringen mer poetisk enn Kae Tempest. Åpningen av Zoes monolog har en før/nå-struktur i gjennomførte balladerim:

The squats we used to party in
are flats we can't afford
The dumps we did our dancing in
have all been restored

Pints all up two quid
the staff are beautiful and bored
You think it's coming up round here?
It's falling on its sword.

It don't feel like home no more
I don't speak the lingo
Since when was this a winery?
It used to be the bingo.

I've walked these streets for all my life
they know me like no other

But the streets have changed.
 I no longer feel them shudder
 (s. 53)

Zoe spør hvem som eier byen og svarer selv: «London's a walled fort, / it's all for the rich» (s. 53). Stormen har tidligere stilt det samme spørsmålet, bare i større skala: Hvem sin verden er dette? Her er svaret er litt mindre kategorisk: «If it belongs to the corporates / the People are left on the doorstep» (s. 43). Konsekvensen er uansett at folk som Zoe må flytte til billigere strøk, hvor lokalbefolkningen registrerer at «*Another Fucking One Has Come*» (s. 56).

En femte motivkrets er sentrert rundt *ensomhet og fellesskap, individualisme og kjærlighet*. Ensomheten er storbylivets bakside. Vi hører bare unntaksvis om familie, venner og kolleger. Noe gatemiljø fins ikke, og kjæresteforhold tilhører fortiden. Petes sjekkeforsøk har mislykkes, og Bradleys Tinder-flørter har ikke ført noe sted. Pious har riktignok en sovende kvinne i senga, men hun er en 'one night stand'.

Andre folk har nok med seg selv og familien: «Now if our kids are fine, that's enough for us» (s. 68); «*it's not up to us to make this place a better land*» (s. 71). De tar ikke sin del av ansvaret for fellesskapet, men trekker Margaret Thatchers liberalistiske samfunnssyn ut i ytterste konsekvens. Thatcher uttalte som kjent at «there's no such thing as society. There are individual men and women and there are families».⁴¹ Derfor har folk plikt til å ta vare på seg selv først, og deretter på naboen. I *Let Them Eat Chaos* er folk ikke engang opptatt av naboen. Esther bruker uttrykket lei-av-alt-generasjon («Boredofitall Generation») og kaller den et produkt av produktplassering og manipulasjon: «selfies / and selfies / and here's me outside the palace of ME» (s. 22). Jegets palass høres ut som en gentrifisert variant av jegets

tønne i Dårekisten i *Peer Gynt*. Ifølge fortelleren er «The myth of the individual» et grunnleggende samfunnsproblem, fordi den har «left us disconnected lost / and pitiful» (s. 72).

Slik trenger det ikke å være. Fellesskapsfølelse fins både i det private og det kollektive livet, og stikkordet er kjærlighet. Det er neppe tilfeldig at Pious' selvbebreidende monolog om eks-kjæresten Thorn er plassert mot slutten av verket. Her får vi glimt av en stor kjærlighet: «I'm trying to get closer to you. And you're so / far away. / All that I say and I do / are things / that you do / and you say» (s. 57). Ordet «closer» finner vi allerede på det innledende sporet. Inn-zoomingen fra det ytre rom til jorda har nettopp til hensikt å minne oss om at vi er sosiale vesener. Idet vi nærmer oss London, snakkes det varmt om en basal, mellom-menneskelig fellesskapsfølelse:

You're *feeling*.

The people. The life.

Their faces are bright in your body.

You're *feeling*.

You want to get close to them.

Closer.

'Cause these are your species, your kindred. (s. 4)

Den påfølgende vandringen gjennom London er preget av fascinasjon. Her fins alle slags folk og omgivelser: «Pensioners, toddlers. / Immigrants and Englishmen. / Families of six kids. / Single businesswoman.» De bor i «Rich flats, broke flats. / New flats. / Old flats. / Luxury bespoke flats. / And this-has-got-to-be-a-joke flats» (s. 7). Det er denne fellesskapsfølelsen, som langt på vei er gått tapt i senmoderniteten, fortelleren ønsker å

gjenvinne, dels gjennom en kritikk av politiske, økonomiske og sosiale forhold, og dels gjennom et revitalisert begrep om *agapé*, slik det skildres i 1. Johannesbrev 4,18. Vi husker definisjonen fra *A Greek-English Lexicon*: «the quality of warm regard for and interest in another, *esteem, affection, regard, love* (without limitation to very intimate relationships, and very seldom in general Greek of sexual attraction).» Det er i denne forstand vi må lese den avsluttende oppfordringen: «I'm screaming at my loved ones / to wake up and love more. // I'm pleading with my loved ones to // wake up / and love more» (s. 72). Dette er den politiske siden ved Tempests *connection*-estetikk.

De fem motivkretsene vever seg inn i hverandre og gjør *Let Them Eat Chaos* til et komplekst verk. Når vi tenker på at monologene kronologisk sett kommer samtidig, blir det nokså kaotisk. Her kommer mange til orde, til og med naturen, men ingen får det siste ordet. Verket toner ut i et ettertankens «yeah, yeah, yeah».

Å spise kaos

Det var ikke Marie Antoinette som foreslo kake for folket som manglet brød. Hun ble tillagt replikken i den massive strømmen av hets under og etter den franske revolusjonen. I artikkelen «'Let Them Eat Cake': The Mythical Marie Antoinette and the French Revolution» skriver historikeren Nancy N. Barker:

One of the most universally believed 'facts' about the French Revolution is the famous line attributed to Marie Antoinette: 'If the people have no bread, let them eat cake.' No reputable biographer has traced the remark to her, nor has any historian identified anyone who heard her say it. It seems to have been something of an old chestnut among Bourbons, who attributed it to several queens and

princesses, most often to the queen of Louis XIV, Maria Theresa, in the seventeenth century.⁴²

Ifølge Barker har utsagnet vært «an old chestnut», altså et forterpet uttrykk som ble tillagt flere dronninger og prinsesser av Bourbon-dynastiet. Kaken det er tale om, er en fransk *brioche*, tydeligvis assosiert med kvinner. Når replikken har blitt sitert i flere hundre år, må det skyldes den forbløffende blandingen av naivitet og kynisme: dronningens komplette uvitenhet om og manglende interesse for det folket hun (og kongen) hersker over – et ikonisk uttrykk for maktarroganse.

Når Kae Tempest bytter ut «cake» med «chaos», endres den opprinnelige betydningen. Men til hva? Tittelen forekommer ikke ellers i teksten, så vi får ingen fortolkningsnøkler. Hva slags kaos er det snakk om, hvem er det som skal spise det, og hvordan kan man i det hele tatt spise kaos? Det kan man ikke. Å spise kaos er et kategorimistak. Verbet «eat» 'tar' ikke objektet «chaos». Grammatikken er intakt, men semantikken løser seg opp. Ingen kan etterkomme en slik befaling. Det er en litterær vits, en demontering av maktens imperativ. Ordet kommer av gresk *khaos*, 'gap, svelg', og betegnet opprinnelig tomrommet før verdens skapelse, eventuelt underverdenens gapende avgrunn (Tartaros). Den moderne betydningen – uorden, forvirring – skal ha kommet med Ovids *Forvandlinger*: «det såkaldte kaos, en plump og uformelig masse, og i den, hulter til bulter, splidaktige kim til ting, der endnu ikke hang sammen.»⁴³ Om maktens orden eller naturens balanse destabiliseres, kan kaos bryte ut. Er det det som skjer under stormen – er det naturkreftene som lar menneskene smake kaos? Eller refererer tittelens «them» til samfunnets maktpersoner? Befalingen går i så fall nedenfra og opp: «La dem smake på det kaoset de har stelt i stand.»

Men «chaos» trenger ikke å bety et samfunnsmessig kaos. Det kan også bety et tankemessig, følelsesmessig eller estetisk kaos. Handler det om verket selv? Er lydligheten mellom «Kae», «cake» og «cha-os» tilfeldig? Er det lytterne og kritikerne som er «them»; er det dem som skal bryne seg på det strukturerte kaoset av ord og musikk som heter *Let Them Eat Chaos*? I så fall er det det vi nettopp har gjort. Spist kaos.

Noter

- 1 Kae Tempest. *On Connection*. (London: Faber & Faber 2020), s. 31.
- 2 Dorian Lensky: «Kate Tempest: 'I engage with all of myself, which is why it's dangerous'». The Guardian 30.04.17. <https://www.theguardian.com/culture/2017/apr/30/kate-tempest-i-engage-with-all-of-myself> (lest 06.04.22).
- 3 Dette fremgår dels av verkene og dels av intervjuer i aviser, radio, nettsteder og podcaster. Her er noen av dem: BBC Radio 4, u.å.: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/4n4CCMYt-6msvCCfrr26mM4j/kate-tempest-10-things-we-learned-when-she-spoke-to-simon-armitage>; Vice, 2016: https://i-d.vice.com/en_uk/article/9kb793/the-evolution-of-kate-tempest; The Guardian, 2017: <https://www.theguardian.com/culture/2017/apr/30/kate-tempest-i-engage-with-all-of-myself>; Sodajerker on Songwriting, 2020: <https://www.sodajerker.com/episode-162-kate-tempest/>; Planet Radio, 2019: <https://planetradio.co.uk/podcasts/Q-making-of/listen/18073/> (alt lest og hørt 12.09.20).
- 4 <https://www.nme.com/news/music/new-letter-supporting-jeremy-corbyn-2574649> (lest 08.08.20).
- 5 <http://www.kaetempest.co.uk/> (lest 08.08.20).
- 6 Jeg har vært i kontakt med Språkrådet, som støtter dette valget.
- 7 Tempest og Carey samarbeidet også om det foregående albumet, *Everybody Down* fra 2014.
- 8 <https://www.youtube.com/watch?v=3xusHL1Xl64> (sett 08.08.20).

- 9 Estuary English har navn etter Thames Estuary, elvemunningen hvor Themsen møter vannet fra Nordsjøen i sørøst. I *The Dialects of England* argumenterer Peter Trudgill mot at Estuary English er en egen dialektvariant: «It is inappropriate because it suggests that we are talking about a new variety, which we are not; and because it suggests that it is a variety of English confined to the banks of the Tames Estuary, which it is not. The label actually refers to the lower middle-class accents, as opposed to working-class accents, of the Home Counties Modern Dialect area.» Trudgill, Peter. *The Dialects of England*. Second Edition. (Oxford: Blackwell Publishers, 1999), s. 80.
- 10 Financial Times 04.11.16. <https://www.ft.com/content/322150ac-96d9-11e6-a80c-bcd69f323a8b> (lest 28.08.20).
- 11 The Spectator 08.10.16. <https://www.spectator.co.uk/article/kate-tempest> (lest 28.08.20).
- 12 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 21.
- 13 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 101.
- 14 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 109.
- 15 The Telegraph 11.09.14. <https://www.telegraph.co.uk/culture/music/music-news/11089340/Kate-Tempest-proves-poetry-has-a-place-in-pop.html> (lest 28.08.20). Anmeldelsen gjaldt riktignok albumet *Everybody Down*, men det er siteret på omslaget til bok-versjonen av *Let Them Eat Chaos*.
- 16 Carl Michael Bellman. *Samlade Arbeten*. Femta bandet. (Malmö: Vitus Peterssons Bokindustri, 1929), s. 8.
- 17 *Sodajerker on Songwriting*. Kate Tempest. Episode 162, 8. mai 2020. <https://www.sodajerker.com/episode-162-kate-tempest/> (hørt 08.08.20).
- 18 Takk til Bjørn Ole Rasch, Even Igland Diesen og Kjell Andreas Oddekalv, som har hjulpet meg med å beskrive musikken.
- 19 Sara Frere-Jones. «True Grime. A genre's magic moment». *The New Yorker*, 14.03.05. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/21/true-grime> (lest 21.01.20).
- 20 Hatti Collins and Olivia Rose. *This Is Grime*. (London: Hodder & Stoughton, 2016), s. 9.
- 21 Virginia Woolf. *Mrs Dalloway*. (Oxford: Oxford University Press, 2000), s. 139.
- 22 Tempest, *On Connection*, 2020, s. 109.
- 23 *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early*

- Christian Literature*, 3rd Edition. Chicago: Chicago University Press, 2000.
- 24 Et dokumentarprogram om The Who fra 1979 fikk også tittelen *The Kids Are Alright*. En annen populærmusikalsk referanse i *Let Them Eat Chaos* er Sister Sledges «Thinking of you», som siteres på en slepende, forvrengt måte i Pious' monolog på spor 11, «Grubby». Hører vi også en gjenklang av Grace Jones' versjon av Iggy Pops «Nightclubbing» i Zoes monolog på spor 10?
- 25 William Shakespeare. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. (London: Bloombury, 2011), s. 171. Første akt, andre scene.
- 26 Susan B.A. Somers-Willett: «From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10, nr. 3/4, 2014, s. 3.
- 27 Lars Eckstein. *Reading Song Lyrics* (Amsterdam: Rodopi, 2010), s. 14; Julia Novak. *Live Poetry. An Integrated Approach to Poetry in Performance* (Amsterdam: Radopi, 2011), s. 49–62. Novak utvikler et analyseapparat for muntlig lyrikk, hvor sentrale begreper er «rhythm», «pitch», «volume», «articulation» og «timbre».
- 28 *Sodajerker on Songwriting*. Kate Tempest. Episode 162, 8. mai 2020 (hørt 09.08.20).
- 29 Kjell Andreas Oddekalv. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? – Lineation through rhyme in rap flows» (under publisering, mine kursiver). Se også Oddekalvs artikkel i denne boka.
- 30 A-moll er parallelltonearten til C-dur.
- 31 T.S. Eliot: *The Waste Land and other poems*. (London: Faber and Faber, 1986), s. 33. På YouTube fins flere opptak av Eliot som leser *The Waste Land*, f.eks. denne: <https://www.youtube.com/watch?v=1rpFBSO65P4><https://www.youtube.com/watch?v=CqvhMcZzPIY>
- 32 Mladen Dolar. *A Voice and Nothing More*. (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006), s. 22.
- 33 Dolar. *A Voice and Nothing More*, s. 31.
- 34 Gisle Selnes. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. (Oslo: Vidarforlaget, 2016), s. 20.
- 35 Se kommentarfeltene til *The Guardians* artikkel «Kate Tempest: Let Them Eat Chaos review – pop, poetry and politics collide», 06.10.16. <https://www.theguardian.com/stage/2016/oct/06/>

- [kate-tempest-let-them-eat-chaos-review-pop-poetry-and-politics-collide](#) (lest 21.01.20).
- 36 Hamlets monolog kommer i tredje akt, første scene: «To die, to sleep; / To sleep, perchance to dream – ay, there’s the rub». William Shakespeare. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. (London: Routledge, 1990), 278.
- 37 Slavoj Žižek. *Event*. (London: Penguin Books, 2014), 2 og 6.
- 38 Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno. *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. (København: Gyldendal, 1993), 35.
- 39 Centre for Urban Studies (ed.). *London: Aspects of Change*. Centre for Urban Studies Report No. 3. (London: Macgibbon & Kee Ltd, 1964), xviii.
- 40 Centre for Urban Studies (ed.). *London: Aspects of Change*, xxii.
- 41 Intervju i Women’s Own i 1987, sitert i «Margaret Thatcher: a life in quotes», The Guardian 08.04.13, <https://www.theguardian.com/politics/2013/apr/08/margaret-thatcher-quotes> (lest 05.02.21).
- 42 Nancy N. Barker: «‘Let Them Eat Cake’: The Mythical Marie Antoinette and the French Revolution». *The Historian*, Summer 1993, vol. 55, nr. 4, s. 709
- 43 Ovid: *Forvandlinger*. På danske vers af Otto Steen Due. (Viby: Centrum, 1989), s. 5.

Diskografi

- Bob Dylan, «A Hard Rain’s A-Gonna Fall», *The Freewheelin’ Bob Dylan*, Columbia Records, 1963. LP.
- Kate Tempest, *Let Them Eat Chaos*. Fiction Records, 2016. CD.
- Kate Tempest, *Everybody Down*. Big Dada, 2014. CD.
- Kate Tempest, *The Book of Traps and Lessons*. Fiction, 2019. CD.
- The Who, «Drowned», *Quadrophenia*. Track, MCA, 1973. LP.

Bibliografi

- A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*, 3rd Edition. Chicago: Chicago University Press, 2000.

- Barker, Nancy N. «'Let Them Eat Cake': The Mythical Marie Antoinette and the French Revolution». *The Historian*. Summer 1993. Vol. 55, nr. 4, s. 709–724.
- Bibelen*. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 2011.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. Second edition. New York: Basic Civitas, 2017.
- Centre for Urban Studies (ed.). «London: Aspects of Change. Centre for Urban Studies Report No. 3». London: Macgibbon & Kee Ltd, 1964.
- Collins, Hattie and Olivia Rose. *This Is Grime*. London: Hodder & Stoughton, 2016.
- Dolar, Mladen. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- Eckstein, Lars. *Reading Song Lyrics*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- Eliot, T.S. *The Waste Land and other poems*. London: Faber and Faber, 1986.
- Frere-Jones, Sasha. «True Grime. A genre's magic moment». The New Yorker 14.03.05. <https://www.newyorker.com/magazine/2005/03/21/true-grime> (lest 21.01.20).
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno. *Oplysningens dialektik. Filosofiske fragmenter*. København: Gyldendal, 1993.
- Lensky, Dorian. «Kate Tempest: 'I engage with all of myself, which is why it's dangerous'». The Guardian 30.04.17. <https://www.theguardian.com/culture/2017/apr/30/kate-tempest-i-engage-with-all-of-myself> (lest 06.04.22).
- Lie, Hallvard. *Norsk verslære*. Oslo: Universitetsforlaget, 1967.
- Nietzsche, Friedrich. *Tragediens fødsel*. Oslo: Spartacus, 2010.
- Oddekalv, Kjell Andreas. «Surrender to the flow. Metre on metre or verse in verses? – Lineation through rhyme in rap flows», under publisering.
- Ovid. *Forvandlinger*. På danske vers af Otto Steen Due. Viby: Centrum, 1989.
- Perera, Jessica. «The Politics of Generation Grime». *Race & Class*, vol. 60 (2018): 82–93.
- Selnes, Gisle. *Den store sangen. Kapitler av en bok om Bob Dylan*. Oslo: Vidarforlaget, 2016.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. The Arden Shakespeare. London: Routledge, 1989.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. The Arden Shakespeare. London: Bloombury, 2011.

- Somers-Willett, Susan B.A. «From Slam to Def Poetry Jam: Spoken Word Poetry and its Counterpublics». *Liminalities: A Journal of Performance Studies*. Vol. 10, nr. 3/4, 2014.
- Tempest, Kate. *Wasted*. London: Methuen Drama, 2013.
- Tempest, Kate. *Brand New Ancients*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2013.
- Tempest, Kate. *Hold Your Own*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2014.
- Tempest, Kate. *Hopelessly Devoted*. London: Methuen Drama, 2015.
- Tempest, Kate. *The Bricks that Built the Houses*. London: Bloomsbury, 2016.
- Tempest, Kate. *Let Them Eat Chaos*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2016.
- Tempest, Kate. *Running Upon the Wires*. London: Pan Macmillan, Picador Poetry, 2018.
- Trudgill, Peter. *The Dialects of England*. Second Edition. Oxford: Blackwell Publishers, 1999.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Žižek, Slavoj. *Event*. London: Penguin Books, 2014.