

Jakob Schweppenhäuser

BÆLTESTEDET

Om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik)

Frem for at gå i sociologisk have, som man så ofte har gjort det, når skriften er faldet på rap, skal vi i det følgende i stedet gå til værks: vi skal betragte det enkelte værk, den enkelte passage, det enkelte ord; *rapuS* fx. Flugtende med denne bevægelse – fra en kulturelt til en litterært funderet tilgang til rapstoffet – introduceres en række rappere, hvis tekster, det skal hævdes, kan være spændende at underkaste en litterær undersøgelse. Disse rappere har hidtil befundet sig mere eller mindre (men mest mere) langt væk fra massemediernes og desværre dermed også den litterære kritiks søgelys. Nærværende artikel kan betragtes som et forsøg på at ridse konturerne op til anden måde at angribe denne del af dansk rap på, en mere formelt orienteret og lingvistisk betonet, og artiklen bærer i sig håbet om en mindre omkalfatring af den

danske, næsten ikkeeksisterende, litterære rapkritik; muligvis 'næsten ikkeeksisterende' fordi litteraterne tilsyneladende kun har et kendskab til ganske få spændende ting – disse har så til gengæld fået en anstændig behandling hos bl.a. Jan Aasbjerg Petersen: *Sprogleg i dansk hiphop* i Apparatur 9, 2004, Peter Bo Andersen: *Smash Hits på munden. Højdepunkter i dansk raplyrik 1988-2001* i Reception nr. 44, 2001 og i Rune Skyum-Nielsens Nr. 1 – *Dansk hiphopkultur siden 1983* fra 2006, men først og fremmest hos Lars Bukdahl.

Polemik dér

Polemikfontjek: one-two, yo-yo, i 2004 udkom både generationsmonografien *Generationsmaskinen*, indeholdende et længere rapafsnit, og rapantologien *Poesi dér*: to slags kulminationer på det pionerarbejde,

Lars Bukdahl har udført i forsøget på at integrere dansk rap i det litterære landskab – en respektindgydende og heltemodig indsats. På sidstnævnte bogs bagside lyder påstanden, at “[a]lle væsentlige stemmer i den danske raps 14 år unge historie er repræsenteret”. Træder man indenfor, modificeres dog postulatet med en lettere undskyldende gestus: “denne antologi [kan] godt virke lige lovlig konservativ, det er småt med reel undergrund og ungdom anno 2003, og når eller hvis betydelige players [...] glimrer ved deres fravær, må man tro på, at det ikke er med min gode vilje” (Bukdahl 2004, p. 6). Den vilje, med hvilken disse “betydelige players” så må være blevet udeladt (den onde?), skal vi i det følgende indlade os på udfordre ved at insistere på en række kunstnere, som ikke udelukkende bør “glimre ved deres fravær” men

også ved deres indlysende (bl.a.) litterære kvaliteter, der netop gør dem til dette: glimrende.

For at finde belæg for denne påstand er det nødvendigt at gå helt tæt på deres tekster, men inden da er nogle indledende manøvrer uomgængelige. Først skal vi for overblikkets skyld forsøge kort at indplacere nutidens danske rap i en lidt større historisk kontekst. De fleste kan efterhånden fortælle historien om, hvordan hiphopkulturen spirede frem mellem Bronx' grå betonblokke i de sene halvfjerdserne, som reaktion på og alternativ til de bandekrige og røverier, de sortes kummerlige forhold i ghettoerne havde fremavlet. Hermed fortalt atter en gang. Mange kender også fortællingen om, hvordan det for Nikolaj/DJ Peyk med MC Einar lykkedes at skabe hiphopmusik efter amerikansk forbillede men med et tydeligt anstrøg af dansk, specifikt: københavnsk/christianshavnsk, ånd, som gjorde, at det faktisk gik hen og blev en succes, kunstnerisk såvel som popularitetsmæssigt. Så kom Rockers By Choice, Humleridderne, Østkyst Hustlers, Hvid Sjokolade, Kongehuset, Den Gale Pose/Jokeren, Malk De Koijn, Clemens, Sund Fornuft/Per V, Takt og Tone, L:Ron:Harald, Suspekt, L.O.C., UŞO, Niarn og nu fx Johnson – og nogle få andre rappere og rapgrupper – for hvem det også lykkedes at vinde en vis lydhørhed uden for hiphopkredse, cirka hver på sin måde. Det er ikke dem, det hér skal handle om, det er i stedet nogle af de andre. Det er der to i hinanden

indgribende årsager til: dels er det på tide, at disse i deres både fra- og nærvær glimrende rappere indtræder på den kritiske scene, det har de nemlig fortjent, dels rummer deres tekster momenter, som for en *litterær* betragtning langt overstråler (hovedparten af) de tidligere opremsede og i denne sammenhæng nu også opbremsede rapperses ditto i sproglig spændstighed, nytænkning og fx opacitet. Hvorfor kender litteraterne dem så ikke? Først og fremmest: fordi de ikke er kendte. Næsten kun den popmedieeksponerede rapmusik når frem til universiteterne, aviserne og de kritiske tidsskrifters skribenter – og den behandles følgende netop, og ganske rigtigt, som popkulturelt, måske popsubkulturelt, fænomen. Den uvishedens slugt, som åbner sig mellem akademikere funderet i den finkulturelle lyriske tradition og subkulturelle undergrundsrapper, synes uoverspringelig: kritikkerne ved ikke, at det, disse rappere laver, er spændende, for de kender det ikke, og rapperne ved ikke, at det, de laver, kunne være spændende for den litterære kritik, hvis ikke de er ligeglade – så vidt, så skidt. Lad os nu derfor vove springet!

Ord- og overlegen: fra Schiller til SuparDejen

Men først tilløbet. Første skridt: *ordspillet*. Da den rapoesi, vi her skal beskæftige os med, i vid udstrækning er forankret i denne sproglige figur, kommer det følgende i høj grad til at dreje sig om – og forme sig som et forsvar

for – disse sprogets både afholdte og forhadte *fikserbilleder*. I dag betragtes ordspillet ofte som forbundet med humoren; anderledes i barokken, hvor man, fx Kingo, i begravelsesvers gerne undertiden inddrog et ordspil. Det ville man sjældent se en moderne salmedigter, fx Johannes Johansen, gøre (men måske Simon Grotrian!), i dag kan ordspillet ikke rigtigt forliges med en sorgfuld stemning. Men hvad så med vrede, hån og overlegenhed, som heller ikke umiddelbart er *sjove* sindstilstande? Jan Aasbjerg Petersen hævder, "at en sproglig dårligt stemmer overens med forestillingen om en hård rap-jeg-fortæller [...] Sprogligen vil være for pjattet og underminere troværdighed i skildringen af en hård person" (Aasbjerg Petersen 2004, p. 46). Lad os her forsøge at underminere troværdigheden af Aasbjerg Petersens påstand ved at kaste endnu et blik tilbage i tiden: hos Ulla Albeck hedder det, at ordspillet for reformatorerne var "[f]or det første agitatorisk, indhamrende. For det andet polemisk, karikerende – altså latterliggørende". Albeck skriver videre:

Ordspillet som Figur synes altsaa at staa i Forbindelse med en overlegen Holdning [...] dermed har vi fastsat grænserne for Ordspillet's omraade: Overlegenhed overfor den, man polemiserer imod – som hos Reformatorerne – Overlegenhed i Forhold til Stoffet og Stemningen som hos Romantikerne. Hvor vi finder Ordspil brugt effektivt i patetisk Stil, vil det i Reglen være i Forbindelse med Trus-

ler, Vrede, Formaning, Forargelse og lignende. Følelser baserede på Overlegenhed. Saaledes f. Eks. hos Schiller: "Nicht eine Schlacht – ein Schlachten war's zu nennen" [...] [Ordspillet] kan udtrykke Indignation, Trusler, Haan osv. [...] Ordspillet's Forudsætning er en vis Overlegenhedsfølelse, og [...] dets Væsen er at forbløffe ved at forvrænge en ventet Mening (Albeck 1940, p. 209f.).

Ordspillet som polemisk, karikerende, latterliggørende – udtrykkende overlegenhed over for stoffet, stemningen og over for den, polemikken retter sig imod. Og Albeck havde, i 1940, altså ikke rap i tankerne, skønt man fristes til at tro det, for hun indkredser noget nær indbegrebet af moderne *battle-rap* i sin karakteristik af ordspillet. Det væsentlige er således, at ordspillet's funktion i sit væsen ikke ligger langt fra en grundlæggende holdning eller attitude i den sprogligt eksperimenterende danske rap (fra nu af blot kaldet rappen eller rapoesien), sådan her hedder det fx hos rapperen SuparDejen: "Det tætteste, du kommer på musiker, må være ... hmm ... usikker" (SuparDejen på ?, Int-u-kon). Man kommer så afgjort tæt på – men mangler altså lige et m og har et enkelt k for meget. Begreberne på Albecks ordspilskarakteriserende liste: Overlegenhed, Trusler, Vrede, Formaning, Forargelse, Indignation og Haan er om nogen nøgleord (som Basta) i rappen, og påstanden skal her lyde, at rapmusikken og ordspillet således er som skabt til at leve i vred sam-

drægtighed. Og der består bestemt ikke et modsætningsforhold, snarere et kærlighedsforhold, mellem ordspil og en såkaldt "hård rap-jeg-fortæller", det kunne være Tegnedrengen: "Bogstaveligt talt: S-K-R-I-D" (og lad det også stå som en diskret kommentar til Jokerens opfindsomhed i omgangen med samme talemåde: "Vi rocker huset – bogstaveligt talt").

Ordspild? Eller: sproglig morild

Arbejder man kunstnerisk med sprog, må man forholde sig til både dets fysiske, sanselige del (klang, rytme, udstrækning, evt. udseende), som peger på sproget selv, og til dets betydningsbærende del (semantik, referentialitet), som peger på noget uden for sproget, nemlig verden. Ordspillet indtager en særlig position i forhold til dette sprogets janushoved.

Betragter man ordspillet fra lingvistisk hold, kan det være frugtbart at tage de strukturalistiske grundbegreber i anvendelse. Hos den strukturelle sprogvidenskabs grundlægger, Ferdinand de Saussure, hedder det, at der i sproget kun eksisterer forskelle uden positive termer. Noget er kun noget, fordi det ikke er noget andet. Sproget virker, ikke fordi der er en naturlig forbindelse mellem fx lyden [køs] – eller bogstavkombinationen 'kys' – og dete læbernes bløde møde (tegnene er arbitrære), men fordi 'kys' er forskelligt fra alle mulige andre ord, 'mentalgeografi' fx. Dette forskelsprincip kommer undertiden i knibe: Sproget virker, fordi 'pandekage' er forskelligt fra 'landeplage', men de to ord er kun

lidt forskellige, og det er det forhold, rimet nærer sig af. Sproget virker, fordi 'oplæsning' er forskelligt fra 'oplysning' – men der skal kun ganske lidt til, før sproget går fra at henvise til en ting i verden til en helt anden og evt. langt mere kantiansk eller voltairesk. Sproget kan let gå i 'opløsning'. Og det punkt, hvor det for alvor gør det, er ordspillets punkt. Man kan ikke sige: Sproget virker, fordi 'under' er forskelligt fra 'under', eller fordi 'bakke' er forskelligt fra 'bakke'. Men det betyder ikke, at sproget ikke virker – i en normal kommunikationssituation forårsager disse flertydigheder kun sjældent misforståelser. Det skyldes dels, at ordene gensidigt entydiggør hinanden i den enkelte sætning, dels at den kontekst, inden for hvilken udsagnet ytres, begrænser dets betydningsmuligheder (= monosemierung, isotopi mm., se evt. Togeby 2003, p. 229 ff.).

Ordspillet kan betragtes som en sproglig konstruktion, der frem for at modarbejde sprogets iboende mangfoldige betydningspotentiale og leksemernes konceptuelle underbestemthed demonstrativt peger på denne revne i sprogsystemet. Ordspillet turrer og trykker på sprogets allerfarligste sted, bæltstedet, hvor, i den saussurske terminologi, én signifiant henviser til to eller flere forskellige signifiéer.

Ordspillet problematiserer vores grundlæggende trang til at kategorisere påstande og sammenhænge som enten sande eller falske, som vi må gøre det i videnskaben. Men den-

ne modsætning eksisterer ikke nødvendigvis i kunsten. Ordspillet kan tilskynde os til at opleve meningsfulde tilfældigheder, tilfældige sammenhænge, som åbner for nye betydninger. Det handler ikke om "die Ahnung eines tieferen Bedeutung des Zufalls" eller om at afdække "verborgener Wahrheiten" (Albeck 1940, p. 209 & 204), som romantikerne ville sige det. Men i psykoanalysen er det afgørende ikke, om et overgreb *faktisk* har fundet sted (det er det derimod i juraen: er der nogen, der skal i fængsel eller ej?), det afgørende er, at/hvorfor patienten har fået den idé, at det har. Og i (ra-)poesien er det afgørende ikke, om et ordspil bygger på en etymologisk sammenhæng eller ej (men det er det i sprogvidenskaben: har vi med *homonymi* eller *polysemi* at gøre?) – men hvorvidt de nye sammenhænge, der etableres i udsagnet, skaber en ny betydning. Og om den er spændende.

At være som en trekant

Med disse tanker i bagagen er det blevet tid til at introducere de tidligere omtalte uhørte rappere. Man skal kalde dem: underfulde formalister, ordkrigere uden korpiger, triangulære troldmænd: som trekanter står de – med de rette linier i en skæv vinkel, iført skræddersyet snakketøj, disse: ordspillere, betydningsspillere, Bukdahls "betydelige players": SuparDejen (fra Sphaeren), Joe True (tidligere fra Essensen), Strøm (tidligere fra Jyder Mæ' Attityder), Tegnedrengen (eller Mister T, fra Rent Mel) og Organi-

seret Riminalitet (O.R.) hedder nogle af dem¹, og lige så vel som de her sættes til at repræsentere ét felt, lige så forskellige er de indbyrdes i deres udtryk. Det følgende er et forsøg på gennem punktnedslag at udfolde en række af de ordspilsbaserede greb og konstruktioner, som gør disse rappere spændende at lytte til.

Giv los!

SuparDejen er den vigtigste af alle rapperne: hans stemme er diskant, aggressiv, overlegen, københavnsk; hans flow kan bedst betegnes som bevægeligt og spændstigt, men især *maskinelt*, som en startende motor: tempoet og volumen øges i takt med, at stemmens tone stiger. Når et maksimum er nået, bremser den ned igen – for atter at speede op. Dette maskinflow modsvares semantisk i Supardejens *Mensch-Maschine*-tekstunivers (hvor man er "fanget i en metaforregn"): "Mikrofonisk bevis på en bionisk" (*Suparsonisk*, Int-u-kon), "50 procent menneske, 50 procent maskine" (*SuparSonisk (Pilfinger Remix)*, Pinocchio Teorien 2), "...når jeg gi'r en hånd som Skywalker – jeg' cyborg og altså bionisk, ikk' bare idiotisk maskineri, men et menneske i et rum med maskiner i" (*Mars*, SuparDejen/Machacha, limited edition Vinyl-ep). Visuelt afspejler maskineliteten sig fx på coveret til pladen Intelligens Uden Konsistens, hvor en lang række SuparDeje står opstillet side om side i mandshøje cylindriske båse, over hvilke en gigantisk hjerne med edderkoppeben troner. Og i det musikalske

register viser det maskinelle sig som elektroniske, ofte kølige, hårde, metalliske og digitale produktioner, som står i skarp kontrast til fx Per V's jazzede, funky, til dels håndspillede, sympatiske, soulprægede lydbillede. Man kan muligvis tale om et spektrum med en retrospektiv *remember-your-roots*-tilgang i den ene ende over for en mere prospektiv avantgardeholdning i den anden. Vægten lægges i den ene ende på, hvor hiphoppen kommer fra, i den anden hvor den er på vej hen. Per V m.fl. forsøger at genskabe ånden i den sorte amerikanske hiphop på dansk grund, SuparDejen m.fl. bruger den amerikanske hiphop som det fundament, der er mulighedsbetingelsen for at skabe noget nyt.

Og noget helt afgørende nyt var netop det, SuparDejen skabte med det til dato bedste danske rapalbum, Intelligens Uden Konsistens (eller bare: Int-u-kon), hvorpå bl.a. nummeret *rapuS* ligger. Om dette ord skal det siges, at det gør hele tre ting på én gang: staver *Supar* bagfra, siger *rap* og hviskende peger på ordet *raptus*, som et latent forvarsel om, hvad der venter forude. Nummeret starter sådan her: "Jeg kan fornemme rim, ikk' for nemme rim som enderim, så jeg vil vende rim og ende rim i flere stavelser". Dvs. enderim er for nemme, flerstavelserim er for vilde. Kort efter erklærer SuparDejen, at han er "stemmen, der giver dig los i enden". Fint nok, typisk blær, tænker man måske, bagspark på rappens slagmark. Så vidt, så vildt.

Nu følger et lille minut med netop flerstavelserim og ordspil (begge dele er fx indeholdt i rimet: "kuglepenn" / "hule mænd" (sic!, for han har lige høstet deres organer)), lige ind til den afsluttende punchline – da støder man pludselig ind i et af de ellers forkastede enderim: "[...] på **trods** af, at du' et for fucked up møgdyr som en **los**". Selv om, dvs. på *trods* af, at enderimet som sådan forkastedes i begyndelsen af nummeret, sluttes hele passagen af med ét. "Trods" realiserer således så at sige sig selv – og enderimet ligeså: det er netop et rim for *enden* af passagen. Og i denne ende giver SuparDejen os – som han lovede i begyndelsen – et stort, højbenet rovdyr af kattefamilien: los! En så vellykket mis-forståelse skal man lede længe efter: begge komponenter i konstruktionen "los i enden" omdefineres, vrides – 'los' bevarer sin flertydighed ved første gang at benævnes uden artikel ('los' som spark er intetkøn, som dyr fælleskøn), mens 'enden' i forbindelse med 'los' pr. automatik opfattes rumpeagtigt. En (anti-dis-)ambigueringsgestus, sproget sat i bevægelse, betydningsdannelsens skrøbelighed sat under en lup (over et loop): SuparDejen giver los.

Fra veldrejet til forskruet

Ovenstående lossymploke er et eksempel på, hvad man kunne kalde *eksplicit flertydighed*: et ord optræder flere gange med forskellige betydninger. Et andet eksempel kunne være Joe Trues "[...] prøv at slå mig, så slår jeg rødder og slår jer rødder", (*Jorden*

er giftig, Int-u-kon), hvor også begge komponenter i konstruktionen 'at slå rødder' gentænkes og lader et tolkensk billede af heroisk kæmpende antropomorfe kæmpetræer spire i bevidstheden. For at blive i botanikken: betydningen knopskyder, blomstrer som en rosengård. Den eksplicitte flertydighed kan i nogle tilfælde give indtryk af en lind strøm af ensartet lyd, hvor en af lytterens opgaver består i at afgrænse ordene fra hinanden (hvilket i sagens natur synes en kende lettere, når de optræder på skrift og faktisk *er* afgrænsede fra hinanden...): "Jeg' Dejen – så du vil herregern' være bager, men jeg æder din' kager og din' kære, altså din' nære og din ære og din ordinære stil..."² (SuparDejen, *Bobspil*, Pinocchio Teorien 2).³

Den eksplicitte flertydigheds modstykke kunne man kalde *implicit flertydighed*, og inden for denne kategori kunne man yderligere lave en hierarkisering – hvor 'den anden' betydning får stadig større vægt. Først kan vi betragte en konstruktion, hvor den optræder som *meningsforstyrrende eller -udvidende* element:

a. **kompleks i glas** og ramme
(*Mr. Skidego*, DM i dansk rap '98)

hedder det hos Joe True, hvor plexiglasset vibrerer et sted under udsagnet, presser på for at få lov at betyde noget. Samme rapper trækker, hvad man kunne kalde en *skjult tematisk streng* gennem følgende bølgende udsagn:

b. al denne svælgen i denne **helgen** gør, at det er det **ypperste pres, der** lægges på mig
(*Jorden er giftig*, Int-u-kon)

Efter den gejstlige selvophøjelse, helgenkåringen af sig selv, lader Joe True resten af udsagnet forme sig sådan, at det, der først blot er et billede på en kanoniseret og højtæret rapper, med ypperstepræsterne vokser til et selvstændigt, religiøst-terminologisk spor. Men et spor, som vel at mærke kun eksisterer som ekko, det går bag om ryggen på sproget. Søger man at spore denne streng igennem hele det nummer, passagen indgår i, søger man forgæves. Den *tangerer* blot nummeret, blander sig et kort øjeblik og forsvinder igen. Sproget foretager en digression, men fortsætter samtidig fremad. I det sidste eksempel på implicit flertydighed kan den anden betydning anskues som *ligeværdig*:

c. så jeg dropper (dvs. 'kommer med' el.lign., JS) et **mindre vers, kompleks** som jeg er, og efterlader dig med ét.
(SuparDejen, *Int-u-kon*, Int-u-kon)

Man efterlades altså *lige pludselig* ("med ét") – men man efterlades også med *noget* (valensfeltet er smidigt): med et mindre vers (falsk komparativ), men også – og i lige så høj grad – med et *mindreværds kompleks*; så kompleks er nemlig SuparDejen. Syntaktisk set kan indskuddet "som jeg er" siges at usandsynliggøre dette, men da gloosen 'mindreværds kompleks' optræder langt oftere hist og her end kon-

struktionen 'mindre vers, kompleks' gør, placerer man uundgåeligt den perciperede lyd (med hjemmestrikket lydskrift:) 'mendråvrskåmplægs' under kategorien 'mindreværds kompleks' (og det til trods for, at ä-lyden på rigsdansk skulle være en æ-lyd i 'værd', se evt. note 2). Siden kan man efterrationalisere og komme i tvivl om denne første opfattelse af sætningen, men ikke desto mindre lader mindreværds komplekset sig ikke uden videre overhøre. Havde passagen oprindeligt været skriftlig – eller havde SuparDejen valgt at trykke den i sit cover, og det gælder også de tidligere gengivede passager – ville man kunne ræsonnere således: 'Når digteren har valgt denne stavemåde, tegnsætning, orddeling osv. er hovedsagen nok dette'... Men det kan man ikke, for det har han ikke valgt, og denne problemstilling vender vi tilbage til.

Tdnevmo

En elegant variant af den implicite flertydighed er den trope, man kunne kalde *den udvidede sammenligning*. Det lille ord 'som' har altid spillet en stor rolle i dansk rap. Analogitran-gen bliver ofte triviell og kan afsløre en manglende opfindsomhed hos mange rappere – og den bevæger sig sjældent ind på fx den moderne danske poesies breddegrader (som fx 'som' hos Nicolaj Stochholm: "vinden er tung og skyldig / som en appelsinvædet økse" (!)). Det er ikke videre bevidsthedsudvidende at høre Jokeren sige, at der i hans karbad "er plads til

en ho med store tasker, lige så våd som en vasker, XXX som en slasker". Til gengæld er der nogle spændende tankefigurer på spil, når Kool Jepp fra O.R. hævder, at han "skubber som Kim Bodnia" (*Ingenting*, DM i dansk rap '98), og det tvetydige engelske ord slet ikke optræder andre steder end i den narkofilmsfortrolige lytters kreativt associerende bevidsthed. Når samme rapper påstår, at "I () glo(e)r som snehuse" (*Løgn*, Første gang er gratis...) – eller hans kollega i O.R., Slogan, gør opmærksom på, at publikum "bu(h)er som en hvælving" (*Brainstorm*, Gadeplan) – bygger sammenligningen ikke på lighedstræk ordenes betydninger imellem, som vi er vant til det, men udelukkende på klanglig lighed, (men ikke visuel, dvs. homografi, hvorfor de lidet elegante parenteser er indsat). Men billed-dannelsen finder alligevel sted: I bevidstheden trænger igloer med store, opspærrede øjne sig på og rædselsvækkende, talende loftshvælvinger vokser frem; billeder, der som miner på forhånd ligger indlejret i sproget pga. ordenes ensartethed og blot venter på at blive detonerede. Træd ej varsomt! Anderledes med Strøms atletiske nedladenhed, "det hér er lyrisk hækkeløb, du ka' rend' og hop" (*Strøm på mikrofonen*, Check the Intellect (DJ Cars10 Mixtape)), som i stedet tager et idiom på ordet. Endelig "har [folk] set [SuparDejens] verden som fængende og spændende som et bælte", men det vender vi tilbage til.

En helt tredje position – på grænsen mellem implicit og eksplicit flertydig-

hed – indtager fx denne SuparDejen-passage: "en flittig kriger til det sidste, vil forsvare mit – **rid**er du mod mig, har du **red(d)et** dig dit livs værste **mareridt**" (SuparSonisk Klumpe K-remix, Int-u-kon). Et ridt henimod ordkrigere med dræbersproget: "Ord er et mord uden m", som Ivan Malinowski engang har udtrykt det og dermed givet en udmærket karakteristik af mangel en tidlig SuparDejen-tekst.

Det sidste ordspillende greb, der her skal nævnes, kunne kaldes omvendingen og fungerer på den måde, at et kompositums eller en frases lydlig bestanddele byttes rundt og skifter betydning: "...en lyrisk **endefuld**, som vil **fuldende** et ordspil, der handler om at adskill' ord – du er ikk' **spor vild**, du er snarere på **vildspor**" rapper Strøm på et nummer, der selvfølgelig hedder *Endevenderen* (fra albummet Både til gården og til gaden), for omvendingerne findes her i hobetal: "...Og hvad **angår** mit, ved jeg, at det **går an**, så **kom an** – **ankom** og omkom, det' som om, du bør **tage mod** til dig og **modtage** det, der...". "Eller omvendt som vendt om" som SuparDejen udtrykker det (på *Lige nu*, Ord jeg forstår) – de sidste ord skal blive de første! (Eller omvendt som tdnevmø.)

Strømliniede rim: sproglig højspænding

Et forhold, som i endnu højere grad kunne gøres gældende for det flertydige ord, gør Giorgio Agamben gældende for rimet: "hvad er rimet andet end adskillelsen af en semio-

tisk begivenhed (gentagelsen af lyden) og en semantisk begivenhed, som tilskynder tanken til at kræve en analog mening dér, hvor den ikke kan finde andet end en homofoni?" (Agamben 2003, p. 43). Det er derfor ikke overraskende, at også rimet i forskellige afskygninger er af meget stor væsentlighed for de rappere, vi i denne artikel har beskæftiget os med. I forhold til ordspillets figurer rummer rimet en anden fonetisk dynamik (med variation og gentagelse) og virker mere imødekommende og forførende end fx den eksplicite flertydigheds demonstrative lydlig repetitioner – hvorfor også rimet i modsætning til ordspillet er en nærmest obligatorisk komponent i rap-tekster.⁴

Vil man have en forståelse for, hvor meget der med rimet er på spil i den del af den danske rap, vi her beskæftiger os med, må man først have en forståelse for *flerstavelserimets* kunst. Denne disciplin repræsenterer nemlig den altafgørende forskel i synet på, hvad et 'godt rim', og dermed et vellykket stykke kunstnerisk formet sprog, er – i henholdsvis rap og (tror jeg) al øvrig poesi. Det kan for den indviede (i dette tilfælde mig) derfor virke ufrivilligt komisk, når Lars Bukdahl i en kåd parentes udbryder "godt rim i øvrigt" med henvisning til MC Einar-rimet "brak / tobak" (Bukdahl 2004, p. 109). Kort fortalt drejer rappens rimopfattelse sig om en forskydning fra kvalitet eller indhold henimod kvantitet eller udtryk. Mens et godt rim *uden for* rappen bringer

to eller flere betydninger i forbindelse med hinanden på en sådan måde, at der opstår en tankevækkende sammenhæng (fx når Sophus Clausen rimer 'død' på 'skød'), bringer et godt rim *inden for* rappen to eller flere *lange* fraser eller sammensatte ord i forbindelse med hinanden. Og mens et kun tilnærmelsesvist rimende rim (det kunne fx være et Grundtvig-øjerim som "miskundelig / dig" i nr. 439, DDS) kan være *godt* inden for den skriftlige poesis rammer, kan det kun være *dårligt* inden for rappens mundtlige/musikalske. Rappens rimbestræbelse er formel, teknisk og kvantitativ, og Bukdahl afslører sig med ovenstående bemærkning, (flerstavelser-)rimeligt nok i øvrigt, således som mere udpræget lyriklæser end raplytter. Hans begejstring kan dog til dels forsvares, idet Einars rim stammer fra en tid, hvor det danske flerstavelserim endnu ikke havde vokset sig væsentligt (det gjorde det dog i det hele taget ikke for Einars, dvs. tekstforfatter Nikolaj Peyks, vedkommende – selv om der trods alt kan opspores et par stykker i hans værk: "snøresko / Nørrebro", "ahr der / fra her / klar' mer" m. (enkelte fl.))⁵, og jo kan vurderes inden for sin historiske kontekst.

Flerstavelserimet (dette er min foretrukne betegnelse, men samme fænomen går ofte under navnet 'dobbeltrimet') kan defineres som et rim, hvor flere stavelser rimer på hinanden. Det kan imidlertid føre til den misforståelse, at det inkluderer rim på ord med flere stavelser, hvor kun én

af stavelserne rimer (fx stavelse / bevægelse eller vandfald / anfald). Selv om der også jævnligt rimes på den måde i rapoesien, har disse rim ikke samme status som 'ægte' flerstavelserim – ganske enkelt fordi de ikke lyder lige så godt, de er ikke lige så dynamiske. På dansk grund er Strøm flerstavelserimets mester:

a. Det lange flerstavelserim (markeret med fed)
Gør plads for den
førende fakkelbærer, der går forrest
Strøm – den
skøre spektakelmager, der slår hårdest ...
(*Dine Overmænd*, Både til gården og til gaden)

I dette lange flerstavelserim falder tingene, lydbrokkerne, på plads undervejs, man 'kommer hjem' for hver ækvivalerende stavelse. Passagen fortsætter: "Sender **blød' pakker i kødhakker'**, når metaforer flyger fra ordstyrer' i storbyer og ødemarker', hvormed en anden og mere udbredt måde at dyrke flerstavelserimet præsenteres – en måde, som Khalern med følgende linier (der dog rummer enkelte 'uægte' flerstavelserim) kan stå som medrepræsentant for:

b. Det tætte flerstavelserim (markeret med fed og understregning)
Når jeg / står klar / slår dig / igennem dit / sårbare / forsvar / så ta'r / jeg / sågar / den næste / popnar / begynder / forfra / hvor jeg / opta'r / ny energi / og / sender ti / fjender i / et

/ skænderi / uden / ender i ...
(*På den hårde vis*, SpraydeziGN.CD)
Som i det lange flerstavelserim skabes en høj grad af lydæssig overensstemmelse i udtrykket. Det tætte flerstavelserim (og det tætte rim generelt) kan karakteriseres som *fortløbende* lydæssig lighed, hvor det ene rim griber det næste som trapezkunstnere – her igen i en arabesk udformning hos Strøm: "Jeg har talenter i et **omfang**, der sætter MC'er i **tomgang**, dit britpop går i pit stop på første **omgang** – dit *nøds kald* bliver din karrieres *dødsfald*, min **nøddeknækker ødelægger** din *nøddeskal*" (*Følg Strømmen*, DM i dansk rap '98). Ud over passagens auditivt formfuldendte skema kan man lægge mærke til, at "MC" betyder både 'Microphone Controler' (eller Master of the Ceremony) og 'MotorCykel'. Strøm holder begge bolde i luften og giver således også et stødende eksempel på implicit flertydighed, mens (neologismen) "nøds kald" og "nøddeskal" er eksplicit homofonisk flertydighed i en...nøddeskal.

Andre af rappernes lydligt raffinement trækker, i højere grad end flerstavelserimet, på strukturer, man også kender fra den moderne skriftlige poesi. Eksempelvis det, man kunne kalde *symmetriske lydkonstellationer*, og som kan betragtes som palindromets lydligt pendant:

a. Spejlrimet
Rapoesi: "Religion og politik – polyteknik, miktjek og polemik" (Joe True på *Rådsvild*, Kugleregn)

Skriftlig poesi: "**Spæde sejl af spejlsæd**"
(Søndergaard 1992, p. 44)

b. Spejlassonansen
Rapoesi: "Skumle typer kryber under hegnet" (Khalern på *La' Vær* (sic), Den nye skole – 100% hiphop)
Skriftlig poesi: "Med sus som fra jagerfly stryger svalerne lavt over haven" (Lyngsø 2004, et sted blandt *Morfeus'* unummererede sider)

Disse auditive aksekonstruktioner indgyder en følelse af vending: først nås ét punkt, så et nyt – men herefter ikke et nyt, lyden kan ikke komme videre men støder mod samme punkt igen for derefter at vende tilbage – til det første punkt. Man kunne også sige, at de to sidste punkter netop ikke er de samme som de to første, men kun minder om dem, og at bevægelsen derfor er dobbeltbundet: spejlet kaster noget andet tilbage.

Den sidste konstruktion, der her skal nævnes, kan betegnes som *vokalændringen*: én vokal udskiftes med en anden, og skaber en ny betydning. Joe True står som hovedrepræsentanten: "jeg ikk' *fordægtig*, jeg for *dygtig*, for *digte* det' ikk' det sidste, jeg har prøvet at skrive" (*Hvud? Essensen pt. 1*, Det væsentligste væsen), "vi, der virkelig ved, *hva' der vitterligt* går ned, forstår, at det' et *komplot* – *komplet* med et helt sæt egne regler..." (*Fra de Essensationale journaler*, Rent Teoretisk 2), "...som en sekt eller et *insekt* – det' *indsigt* for selv en blind" (*Hvud? Essensen pt. 1*, Det væsentlig-

ste væsen) og: "her' et *kontra-vers* til jeres *kontrovers*" (*Vandsikker*, publiceret på internettet). Vokalændringen giver strukturelle mindelser om rimet, men som det fremgår, er virkningen en ganske anden, når vokaler frem for konsonanter ændres; klangskiftet synes mere brat og radikalt, mindre stilfuldt og flydende – hvilket kunne tænkes at være medvirkende til figurens begrænsede udbredelse i forhold til rimet. Den har ikke samme skønhed, men den er til gengæld overrumplende og ejendommelig. Som poetisk redskab kan vokalændringen muligvis siges at placere sig et sted mellem ordspillet og rimet: ordene synes at minde mere om hinanden end rimordene, men er dog ikke ens som polyseme eller homonyme ord.

Håndholdt Højholt

"Når det perifere står i centrum" hedder det hos rapperen Twajs, som dermed elegant geometrisk indkredser, hvilken accentforskydning, der karakteriserer den sprogligt eksperimenterende danske rapscene i forhold til mere traditionel dansk rap. Sprogets sanselige kvaliteter er det allervæsentligste, det er sprog for sprogets egen skyld, og man kunne ihukomme (og misbruge?) den berømte Nietzsche-sentens: "Man ist um den Preis Künstler, daß man das, was alle Nichtkünstler "Form" nennen, als *Inhalt*, als "die Sache selbst" empfunden" (*Werke* bd. IV, p. 691). Mange brokker sig i offentligheden gerne over, at rapperne 'ikke har noget på hjerte', at de

'bare blærer sig', og at teksterne ikke 'handler om noget'. Når så endelig en rapper, det kunne jo være Niarn, hiter med 'en historie fra det virkelige liv', hvor han er 'ærlig og ikke bare finder på, bliver mange folk begejstrede og skamroses foretagendet – uanset hvor vulgærpatetisk en pubertetspi-gepoesi, det end måtte være be-fængt med/udgjort af. Men det gør naturligvis ikke et rapnummer *godt*, at nogen har 'noget, de gerne vil ud med' – ligesom det heller ikke gør et rapnummer *dårligt*, at rapperen 'bare blærer sig'. Det kan jo være rigtig ud-mærket, at det i streng forstand ikke 'handler om noget', hvis det til gen-gæld *handler*; voldsomt, insisterende og tankevækkende. Man kan anskue blærerappen, batterappen, som en platform, en scene hvorpå kunstner-ne slipper sproget løs.⁶ Nogle er gode til det, andre er ikke. Figuren jeg-er-bedre-end-dig er en kunstnerisk ramme – og det er kun op til rapper-nes fantasi og dygtighed, om denne ramme er for snæver eller ej.

Det skal her kort foreslås, at den ordspillende rapscenes poetologiske udgangspunkt litteraturhistorisk på visse områder kan forbindes med en fx højholtsk intethedsæstetik; hvert nummer kan opfattes som en intet-hedens grimasse, en sproglig bevæ-gelse, som producerer og opbruger tid. I sine to poetiklignende skrifter, *Cézannes metode* og *Intethedens gri-masser*, udfolder Per Højholt idéen om, at kunstværket er i stand til og forpligtet til at give modtageren mu-lighed for at opleve intetheden, det

forskelsløse, uendeligheden. Teksten må med Højholts ord "forholde sig til det ordløse gennem ord, til tavshe-den gennem talen, til intet gennem noget", for "de fleste af os er nu en gang sådan indrettede at vi bedst op-fatter stilheden når den har form som musik, et lærred når det fremtræder som maleri og en tom side når den er forklædt som digt": teksten må "ten-dere mod nul-værdi" (Højholt 1967, p. 15 & 38).

Hos SuparDejen hedder det: "Det betyder ikk' en skid. Det her lort bety-der ikk' en skid. Konklusionen på det her nummer er: ikk' en skid. Jeg siger *ikk'* en skid. Intet. Negativ. Ha!"(?, Int-u-kon), og Stick Up Jakob: "Jeg taler højt men siger ingenting som Har-lekin – for det' essensen af at blære sig" (*Ingenting Alting*, Med Liv & Lyst), og begge to i kor: "forvandler intet til en helvedes masse, når vi går fra in-genting til alting på ingen tid ... fra ingenting til alting fra alting til intet" (*Ingenting Alting*, Med Liv & Lyst). Stor poesi åbenbares i disse linier ikke, men de antyder en bevidsthed om en form for intethedstænkning.⁷ Ligele-des hos den amerikanske rapper Be-ans (se note 3), som står bag et num-mer betitlet *Raping Silence*, ligesom han fx taler om at "accumulate zero". Disse citater er dog metabetragnin-ger, og pointen her skal blot være, at den egentlige udfoldelse af ordspil-lende rapoesi, der handler om intet, har visse træk tilfælles med tressernes og halvfjerdsernes intethedsæstetik. Og det er værd at holde sig for øje, at denne 'egentlige udfoldelse' egentlig

skal holdes for øre – at den er *mundt-lig*, og at den oprindeligt kun findes som *lyd*.

Nedskrivning & devaluering

Fra trykfluktuationer til tryksvæerte. Tale og skrift svarer til to sanser – to sprog hedder det hos Jan Lindhardt (1989). Dette kunne pege i retning af, at det kan være problematisk at flytte et stykke sprog fra det skriftlige me-dium til det mundtlige eller vice ver-sa. Ikke desto mindre er det en meget udbredt praksis, fx at læse digte op eller lade sang- og raptekster trykke. Det er heller ikke nødvendigvis pro-blematiske. Fx er der næppe mange kvaler forbundet med at trykke Jon Bon Jovis tekster i et cover til et al-bum – skriften kan godt nok ikke fan-ge hans fraseringer, hans stemmes volumen eller melodier, men den kan dog udmærket fæstne syntaks og vokabular til siden som en hånds-rækning til den, der gerne vil tjekke, hvad der egentlig bliver sunget (det kunne med stor sandsynlighed være "I will love you – always" osv. el.lign.). Ligesom old school-rap, om så det er lavet i går, heller ikke skulle volde voldsomme problemer: sproget er i en vis forstand enkelt, versgrænsen er tydeligt markeret, endda gerne med en såkaldt backup-vokal på de(t) sid-ste ord, og rappen er som oftest bun-det til et tørt og monotont huggende metrum.

Anderledes med mere synkoperede flows og komplekse sproglige kon-struktioner som fx de ordspil, denne artikel hidtil har undersøgt. Her bli-

ver et måske lidt overset forhold, vi kunne kalde transskriptionsproble-matikken, synligt, jf. eksemplerne på den udvidede sammenligning. Lad os nu som en undtagelse tage Per V: Tilhørende den del af rapperne, der vælger at lade deres tekster trykke, finder man følgende to passager i coveret til hans soloplade, Vers 1.0: "når jeg får en sæk...retær" (*Black Power*) og, i forbindelse med skole-gangen, "scorede jeg flere el(le)vere end Aragorn" (*City of Dreams*). Som lyd fungerer ordspillene upåklage-ligt, men i begge tilfælde er der tale om en iøjnefaldende forarmelse på skrift. Det virker som en pædagogiserende overtydeliggørelse at måtte inddrage parenteser ("fangede du lige dén, hva'?), hvilket Per V da hel-ler ikke har valgt at gøre i det første tilfælde ('se(/æ)k...retær'). Til gen-gæld punkterer de tre punktummer den elegance, der ligger i den lyd-lige udgaves lille opbremsning, som vel egentlig bedst kan karakteriseres som et *auditivt enjambement*. Det er næsten paradoksalt, at når dette el-lers grundlæggende skriftlige greb overføres fra lyd til skrift, får det ikke lov at stå som et enjambement – for-di det ville bryde med det rytmiske skema, som versificeringen, i Per V 's booklet angivet med "///", er et forsøg på at mime. Dette peger på de fun-damentale problemer, der kan opstå ved især versificeret transskription.

I Per V-eksemplerne drejer det sig dog i det mindste om rapperens egne valg og beslutninger, hvad or-tografi, interpunktion og versifika-

tion angår. Navnlig dette sidste greb, liniebrudet, kan være et problem med *kritikeres* transskriptioner af raptekster – for: *man kan vende sig til meget*, som det hedder på skraldespandene her i Århus, hvilket jo også kan gøres gældende for *vers*: man kan fx vende sig til masser af betydning. Versets vending rummer så markante kinæstetiske kræfter og semantiske implikationer (se evt. Kjörup 2002, ca. p. 11-375), at man ganske enkelt skal være meget varsom med ikke blot at hugge rappers linier, men også med at hugge dem over, hvor man sådan synes, det er passende (eller indikere, at de 'burde' have været hugget over med en /). Derfor har jeg undladt at gøre det i denne artikel på nær i et enkelt tilfælde, hvor nogle anskueliggørende hensyn fik første-prioritet. At transskribere i prosa kan siges at være det tætteste, man kommer på en 'neutral' løsning, hvorved man, hvad enten man er rapper eller kritiker, kan manøvrere uden om følgende faldgruber⁸: (i) At komme til at mime en rytmisk struktur, som for mere komplekse flows vedkommende (SuparDejens eller Beans' fx) på ingen måde kan være tilnærmelsesvist fyldestgørende. Rap udfolder sig oftest over, hvad man måske kunne kalde et *ekspliteret metrum* (i modsætning til skriftens skygge- eller spøgelsesagtige metrum) i form af en form for rytmisk struktur (= et beat). Det betyder, at de rytmiske manøvrer kan være anderledes frie end i den metrisk bundne skriftlige digtning, hvor det for læseren skal kunne lade

sig gøre at fornemme en bankende regelmæssighed et usynligt sted bag bogstaverne. Rappere kan danse ulogisk og uhæmmet omkring pulslagene, sætte af i rytmiske spring og sving, underinddele takterne, hæve og sænke tempoet, forskyde accentueringer etc. Det kan, tror jeg, ikke gengives kongenialt på skrift, og at forsøge at gøre det er mindre retfærdigt over for materialet end at forsøge at forholde sig så neutralt til det som muligt. (ii) At komme til at skabe et digtbillede, en visuel perciperbar sproglig struktur, der rummer nye af ortografi, interpunktion og versifikation m.m. forårsagede semantiske og æstetiske m.m. implikationer, som ikke kan eksistere i den lydlige version af teksten. (iii) I forlængelse heraf at give læseren indtryk af, at hun har med et *digt* at gøre, fordi det *ligner* et digt, hvilket det ikke er. Hvis det ligner et digt, vil man som læser også foranlediges til at læse det som et digt og således bedømme det ud fra de samme – skriftlige – kriterier, som man ville bedømme et sådant (som Lyngsø siger det i *Nr. 1* (p. 163): "når Jokeren udgiver en digtsamling [hvilket han jo netop gjorde! *Storby Stodder* (sic) ligner og opfører sig i hvert fald som en digtsamling, JS], så læser jeg den på mediets præmisser"). Gør man det, er der en vis risiko for, at rapteksten følgende vil fremtræde latterlig, sølle, infantil eller primitiv, muligvis uden at være det i sine vanlige auditive gevandter. Ikke få Malk de Koijn-transkriptioner kunne statuere prægtige eksempler

herpå, hvad enten det er de tre bananer selv eller en kritiker, der står bag dem. Forskellen er bare den, at når der med en plade følger en booklet med nedskrevne tekster, vil den ofte, jf. Bon Jovi-eksemplet, tjene til at hjælpe med at høre, hvad der bliver sagt/sunget/rappet/evt., og læseren vil fornemme, at teksterne ikke skal opfattes som andet end et ydmygt supplement. I modsætning hertil står eksempelvis denne artikel, hvor et forsvindende lille antal mennesker (4? 7?) nogensinde vil få de pågældende passager at høre og i stedet udelukkende stifter bekendtskab med dem hér, på skrift. Betænk: Ligesom ikke alle raptekster vil være glade for kun at blive læst som digte, vil mange digte vel heller ikke synes om *kun* at blive rappede! Appolinares grafisk funderede? Rilkes lammende smukke? Pointen er, at der let går meget tabt, når man flytter et stykke kunstsprog fra skrift til lyd eller fra lyd til skrift, især når man har med tekster at gøre, der i særlig grad forholder sig til og er tænkt ind i deres specifikke medium (se evt. mit interview med Niels Lyngsø i *Reception* nr. 59, hvor vi taler om denne problemstilling), hvilket raptekster i allerhøjeste grad er. Det er således vigtigt, at man husker, at selv om raptekster efterhånden er blevet forholdsmæssigt legitime analyseobjekter, så er papiret ikke deres rette element. Man kunne bruge et billede: rappen er en flod. Heri svømmer fuldfede fisk, og du finder frem til floden, og du ser fiskene og får lyst til at fange dem, og du finder din fi-

skestang frem, og du firer snøren i floden og fanger dig et par stykker af de fuldfedeste. Så viser du dem til dine venner: se hvad jeg har fanget, er de ikke flotte. Jo, det er de. Det er det, jeg hér er i færd med, og det er vel et grundvilkår for videnskabelig omgang med kunst. Men det har sine begrænsninger (ligesom det har sine styrker), og en af dem er, at man, idet man trækker værkets elementer ud af deres kontekst, ud af det rum inden for hvilket de er levende, slår dem ihjel. Billedet fungerer i rapkritisk sammenhæng på to niveauer: dels fiskes elementerne ud af deres oprindelige sammenhæng og inkorporeres klinisk i fx denne i stedet, dels forflyttes de fra ét fysisk rum (musikkens) til et andet (skriftens). Således begår jeg her på sin vis dobbeltvold mod rappen, og denne artikel kan derfor om noget siges at være en død fisk (men jeg har forsøgt at holde fiskene i live, så godt jeg kunne). Til gengæld kan den forhåbentlig – efter denne diletantiske svømmeundervisning – skubbe lidt til nogle mennesker på flodbredden, så de dratter ned i de rivende strømme (det kunne være i Strøms nummer *Følg Strømmen* eller i SuparDejens *Aqua (Lydbølger)*) og kan svømme rundt dér, dér, for det er jo egentlig dét, det drejer sig om, når det drejer sig om kunst. Og glem ikke Heraklit!

SuparCyklisten

Men fisketuren fortsætter. Her skal vi beskæftige os med en lidt mere omfattende passage: første halvdel af

SuparDejens første vers fra livenummeret *Emnesvag?* fra 1999. Musikken på nummeret er minimalistisk, et simpelt 4/4-beat ledsages af et monotont harmonisk forløb med en stigende tone omgivet af susende støjlyde. SuparDejens stemme er i begyndelsen rolig og lav men intensiveres omkring "blændende":

At forstå min' onde tekster uden undertekster ka' være som at se en cyklist uden reflekser, selv om han rørte sig i mørke – men uden blændende lygter, jeg flygter spændende, jeg' verdensomspændende men har aldrig set verden som spændende, folk har set min verden som fængende og spændende som et bælte (– yo Dejen, fortæl det!) Og du vil ælte Dejen? Det' nemmere' gå tur på Mælkevejen – jeg ka' fortæll' dig, legen er min!

Med risiko for at slå alt for stort et brød op, skal vi forsøge at gennemælte denne SuparDejen-passage – underlagt netop det vilkår, første linie skitserer: at vi kun har denne tekst at forholde os til, der følger ingen undertekster med, ingen oversættelse fra poetisk til naturligt sprog. Eller på et helt konkret plan med transkriptionsproblematikken in mente: der følger ingen nedskrevet udgave med, passagen står ikke skrevet sort på hvidt nogetsteds. Det er derimod et gråt sprog i et gråt lydbillede, en blåtonet gråzone, og ovenstående nedskrivning synes således allerede at være en forflytning fra en dunkelt til en mere illumine-

ret scene; en blændende lygte rettet mod tekstens reflekser. Men i lydens rum findes ordene som bevægelser i mørke (med Preben Major Sørensen), som præcise slag i sort (med Morten Søndergaard). Den uforsigtige cyklist er hverken udstyret med reflekser eller lygter, hun er ikke distinkt afgrænset og udsender ikke noget klart lys – således også teksten: nogle konturer anes i mørket, noget er i bevægelse, brokker af betydning kommer til syne, fortøner sig igen, forbinder sig med andre brokker, danner en provisorisk mening, sammenhænge opstår og forsvinder atter; lyd-klynger ophober sig og opløses, ambiguitetsknuder knyttes et splitsekund.

Passagen indeholder flere af de tidligere nævnte figurer: eksplicit flertydighed: "onde tekster" / "undertekster", "spændende" / "verdensomspændende" / "verden som spændende"; implicit flertydighed: "og du vil ælte Dejen?"; den udvidede sammenligning: "spændende som et bælte"; flerstavelserimet: "ælte Dejen?" / "mælkevejen" / "(for-)tæll' dig, legen"; spejlrimet: "blændende lygter" / "flygter spændende". Ser vi nærmere på lydbilledet aftegner der sig i de første linier en høj koncentration af s-lyd (noteret med s), som udfolder sig inden for et ganske kort tidsrum: forstå-tekster-undertekster-som-se-syklist-reflekser-selv-sig. Herefter lander SuparDejen på "mørke" og lader det hænge i luften og brede sig ud. Denne s-exces søsætter cyklistsammenligningen, og lader den samtidig så at sige cykle sig ind kroppen på

lytteren som en taktil lydfigur: s'erne hvisler på tungespidsen så cyklisten næsten rører sig i mundens mørke. Ligeledes gennemvæves hele passagen af en hækketæt æ-lyd-kæde (noteret med æ): tækster-undertækster-være-reflækser-sælv-blændende-spændende-verdensomspændende-spændende-fængende-spændende-bælte-fortæl-ælte-næmmere'-Mælkevejen-fortæll'. Æ-lyden løber som mælk gennem tekstens tid, pløjer en sprogets Mælkevej – eller med et andet billede: æ'erne blinker som små reflekser i mørket og surrer på den måde tekstens semantiske elementer sammen. De etablerer en auditiv kontinuitet i passagen, som kontrasterer de voldsomme indholdsmæssige spring og glidninger: hvad der på indholdssiden er brudt, vildt og uregerligt, er på udtrykssiden sammenhæng, ækvivalens og overensstemmelse. Eller det kunne være omvendt: de indholdsmæssige spring og glidninger skyldes netop de formelle ækvivalensers strenge førergreb. Eller måske – punktet herimellem: i en gensidig pendulering eller oscillerende vekselvirker lyd og mening i en konstant skiftende bevægelse. I mørke.

Lad os fx se på de næstsidste linier: "Og du vil ælte Dejen? / Det' nemmere' gå tur på Mælkevejen", hvilket omtrent kan oversættes til, at det er umuligt at besejre SuparDejen. Man fornemmer, hvor stor en rolle rimet spiller, hvordan det som en dirrende lyd magnet trækker ordene til sig. Men samtidig er den indholdsmæssige del

af udsagnet så ualmindelig prægnant i sin henkastet legende arrogance, at det også kunne synes som en heldig tilfældighed, at linierne oven i købet rimer! Det er det slående ved denne punchline: som al poesi skaber den illusionen om et sprog, hvor indhold og udtryk udgør en organisk enhed, korresponderer med hinanden.

Mælkevejen er som bekendt den spiralformede galakse, vores solsystem tilhører. Vi har kaldt den for en vej og dermed sået længslen eller drømmen om at gå på den, for veje kan man gå (tur) på. Men vi har også kaldt den for *mælke-*, og mælk kan man ikke gå på. Kan og kan ikke – og herimellem en spænding. SuparDejens rapoesi er i et øjeblik at kunne gå på Mælkevejen, en spadseretur for guder.

Højspænding

Denne gåtur går i spænd med en tidligere bevægelse i passagen, hvor tempoet er sat op til en løbetur, nemlig ved glidningen fra det konkrete "jeg flygter spændende" til det overordnede "jeg' verdensomspændende" – som næsten uundgåeligt kommer til også at artikulere et forpustet "jeg' verdensomspændende". SuparDejen udnytter den lydlige overensstemmelse mellem "-spændende" og "spændende" til at pege på den indholdsmæssige *spænding* herimellem. På 220 volt. Således også videre: *på trods af*, at han er "verdensomspændende" (jf. "men"), har han aldrig set "verden som spændende", dvs. selv om det lyder ens, er der ikke en ind-

holdsmæssig sammenhæng. Denne tvetydighedens rapoetiske spænding koncentrerer netop øjeblikket efter i konstruktionen: "spændende som et bælte". Vha. sammenkædnin-gen med ordet "fængende", der også fungerer som et næsten-rim, fører SuparDejen lytterens opmærksomhed hen til et sted, hvor "spændende" betyder omtrent det samme som "interessant" – for derefter at lave den afsluttende bevægelse, som skaber muligheden for, at folk kan se SuparDejens verden som spændende på en både interessant/fængende og strammende/påtrængende måde på én og samme tid. Passagen er et eksempel på ordspillende rapoesi, der hverken befinder sig over eller under, men netop lige på: *bæltstedet*. Mere spændende bliver det ikke. (Så skulle det lige være hos Strøm, det menneskelige energifelt. Eller hvis man, som det hedder hos Joe True, "søger elskab via kontaktannoncer".)

(Ud-)ledning

Der findes i Store- og lillebæltstedet Danmark naturligvis flere fremragende ordspilsgigtere, som ikke er rappere: Halfdan Rasmussen, Simon Grotrian, Per Højholt og Ursula Andkjær Olsen for at nævne nogle vidt forskellige. Når jeg her har plæderet for rapoesien og *dens* ordspil, skyldes det, at jeg mener, at der inden for dette felt udspiller sig nogle ting, som ikke udspiller sig i den skriftlige digtning, og som rummer visse litterære kvaliteter, som jeg her har forsøgt at gøre rede for. Ulla Albeck runder sin

ordspilsartikel således af: "Man maa sige om Ordspil, som Verlaine sagde om Rimet, at det trods alt er et besynderligt grotesk Negerpaafund." (Albeck 1940, p. 210). Det skal stå hen i det uvisse, præcis hvad Albeck og Verlaine havde i tankerne med dén formulering, men ikke desto mindre slår den en gyngende bro fra rim over ordspil og videre til rapmusikken: den er nemlig i høj grad også et "Negerpaafund" – om den er besynderligt grotesk, ja, det skal vi ikke komme nærmere ind på i denne omgang.

Noter

1. Til denne liste kunne føjes Twajs (tidligere fra Takt og Tone. Slogan fra O.R. fortalte mig engang, at Twajs af mange rappere betragtes som dansk ordspilsraps opfinder, og at det var ham, der i sin tid startede hele), Per Vers (tidligere fra Sund Fornuft), Kongehuset og Malk de Koijn, men: de har allerede fået en del opmærksomhed andetsteds; de er for kendte til det hér sted. Også SuparDejens anden halvdel i Sphaeren (Stick Up Jakob/Konkret), Strøms i Jyder Mæ Attityder (MD) kunne have været medtagne, men: in der *Begrenzung zeigt sich der Meister*, og det er da også noget.

2. Det er værd at notere sig, at mange unge danske sprogbrugere, herunder SuparDejen, ofte blander [a]-lyd (som i "bager"), [ä]-lyd (som i "kræfter") og [æ]-lyd, (som i "bælte") sammen, hvilket i den citerede passage betyder, at strømmen af ord fremtræder endnu mere homogen – fx rimer "være" på "bager", og "kager" og "kære" er homofone. Jeg har endda i forbifarten hørt eksempler på, at både [ä]-lyd og [æ]-lyd transformeredes hele vejen over i et åbent a (som i "barm", noteret med A): "La' nu bAr' vAr' mæ' det dAr! Det gør hArre ondt!". Sådanne dia- og sociolektisk betingede lydige forskydninger kan spille en ikke uvæsentlig rolle i rappen, hvor man ofte vil opleve, at rappere bevarer de sproglige og attitudemæssige karakteristika, der kendetegner det sted og miljø, de kommer fra – hør fx Rent Mel I Posens kultnummer *Ischi Isch...* med/mod ærkejyden Per V (der her bl.a. argumenterer for, at det da ikke hedder 'sort' men "sårt, er det så hårdt at forstå?").

3. Eller eksplicit flertydighed hos tyske Bas Böttcher: "Heute zahlt er für das Aben-

dabendteuer teuer. Morgen Morgen ist das Feuer verflogen" (*Deutsche Vita*, Dies ist kein Konzert). Jeg hiver poetry slammeren Bas Böttcher ind, fordi han på flere måder er spændende i denne sammenhæng, da han netop som en af de få har forsøgt at foretage det tidligere nævnte spring over kløften mellem sub- og finkultur, mellem rap og litteratur: Han har både udgivet rapalbums (med gruppen Zentrifugal) og romanen *Mega Herz* (Rotbuch Verlag 2004) og er samtidig blandt de ledende kræfter ved poetry slam-scenen i Berlin. Danske Per V har også forsøgt sig som poetry slamer, efter sigende uden den store succes – mens Bas Böttcher har vundet adskillige konkurrencer. Til gengæld er Per V jo Skandinaviens bedste freestyle-rapper.

4. Polemiserende kunne man indvende, at de fleste rappere sikkert først og fremmest rimer så meget, som de gør, fordi det er det, de andre gør; fordi det er sådan *man* gør, når man er rapper, y'all. Det er imidlertid bl.a. for New Yorker-rapperen Beans (tidligere en del af det heden-gangne Antipop Consortium) lykkedes at modellere en rapoetisk keramik, hvori rimets status synes ændret fra nødvendighed til *mulighed* – med en hidtil ukendt lethed og elegance demonstrerer han, hvordan forholdet mellem rap og rim kan være langt mere frit og åbent, end de fleste går og tror. Beans har i det hele taget medvirket til at udvide rappens råderum betragteligt: med et organisk, synkoperet, dansende, melodios flow, med en visuel æstetik i en neon- og lyserød farveholdning, med halvkitschede, kantede elektroproduktioner, med kollaborationer med fx Funkstörung og Radiohead, med engagement i poesi-rap-udveksling i New Yorks undergrund – og i høj grad ved at udkomme på det ellers elektroni-

ka-orienterede pladeselskab Warp.

5. At det danske flerstavelserim i og med rappen først voksede sig stort i nærheden af det seneste årtusindskifte betyder naturligvis ikke, at det slet ikke fandtes inden da: "Græshoppen knitrer i **Klitten** / sin skjulte Vinge-**Kvivitten**", lyder det eksempelvis fra Emil Bønnelycke i digtet *Sensommer* fra Klinte nr. 7 i 1925. Imidlertid er det værd at bemærke, at man også i dag kun meget sjældent støder på længere rim i den skriftlige digtning, hvilket selvfølgelig hænger sammen med, at der i det hele taget kun bliver rimet meget lidt. Af nyere eksempler kunne fx nævnes Niels Lyngsø (som jo også skriver sonetter og terzinedigte!): "**diger brister** og / **piger drister** sig" (Lyngsø 1999, p. 66).

6. Platformene kan også være mere konkrete og tematisk bundne. Eksempler på den slags sprogsener kunne være: (hos SuparDejen) jord, ild, luft, vand, våben, hospital, kleptomani, teknologi, København; (hos Joe True) rumpirat, spejder, elektricitet; (hos O.R.) brainstorm, løgn, numse vs. bryster, hvis man var sin egen kæreste, onani, rus (-land); (hos Strøm/Jyder Mæ' Attityder) superhelt, land vs. by, den sidste dag. Osv.

7. SuparDejen og Stick Up Jakob er dog desværre siden hen blevet mere 'modne', som det hedder, når man begynder at ville skrive tekster, der handler om *noget*: "Det ikk' kun at buste blær / vi oss' til flows og oss' til vers med mening", som Dejen så relativt prosaisk udtrykte det for et par år siden og vel dermed også betegnede sine øvrige vers som meningsløse. Det er de ikke, men de er åbne og rummelige og inviterer til meningspåfyldning og konteksttilskrivning – i modsætning til disse modne vers, der fremtræder som lukkede og sikrede og høstede masser

af anmelderroser. Det er som om, den voldsomme abstraktion, som den rene sprogudfoldelse indebærer, ikke er til at holde ud i længden for disse rappere. De vil med tiden have nogle klare budskaber og ægte historier fra det levede liv på banen. SuparDejen går endda så vidt, at han i et interview i dagbladet Information latterliggør sin egen fortid: "På min soloplade Intelligens uden konsistens var det helt ude af proportioner" ("som Jens Okking i fucking bodystocking", som det hedder hos Khalern). "Jeg fattede ikke engang selv, hvad jeg stod og rappede", hævder SuparDejen videre, hvortil man kun kan bemærke, at værket som bekendt er større end kunstneren, og at værket netop også er *ufatteligt* godt. Og mon ikke man som kunstner ofte kan være ude på et sidespor, hvis man forstår alt for meget af det, man selv laver? SuparDejen har for øvrigt ændret sit kunstnernavn til Martin J, og så skulle der vist ikke være nogen som helst tvivl om, at en epoke er slut.

8. New Yorker-rapperen Aesop Rock fra det progressive pladeselskab Definitive Jux haver nyligen i følgeskab med den ironisk betitlede ep Fast Cars, Danger, Fire and Knives udgivet hovedparten af sine tekster – som prosa. *The Living Human Curiosity Sideshow* hedder bogen, og det er heri lykkedes at gengive Aesop Rocks bugnende tekster på en konsekvent og kongenial måde – simpelthen ved at skabe et rum, der ganske vist er et helt andet end musikkens, men som på en eller anden måde alligevel synes at spejle eller komplementere det (i modsætning til fx Jokerens samlede tekster i *Storby Stodder* (sic)).

Litteratur

- Agamben, Giorgio, 2003: "Digtets slutning" i Iversen, Stefan m.fl (red.): *Ophold – Giorgio Agambens litteraturfilosofi*, Akademisk Forlag, København
- Albeck, Ulla, 1940: "Om Ordspil" i *Acta Philologica Scandinavica* 14:2
- Andersen, Peter Bo, 2001: "Smash hits på munden" i *Reception* 44
- Aasbjerg Petersen, Jan, 2004: "Sprogleg i dansk hiphop" i *Apparatur* 9 – *tidsskrift for litteratur og kultur*
- Bates, Catherine, 1999: "The Point of Puns" i *Modern Philology* nr. 96
- Bredsdorff, Thomas m.fl. (red.), 1999: *Bogens virkelighed*, Gyldendal, København
- Bukdahl, Lars, 2004: *Poesi dér, Systime*, Århus
- Bukdahl, Lars, 2004: *Generationsmaskinen*, Borgen, København
- Culler, Jonathan, 1988: "The Call of The Phonome" i Culler, Jonathan (red.): *On Puns*
- Fried, Debra, 1988: "Rhyme Puns" i Culler, Jonathan (red.): *On Puns*
- Hartman, Geoffrey, 1970: "The Voice of the Shuttle" i *Beyond Formalism*
- Højholt, Per, 1967: *Cézannes metode*, Schønberg, København
- Højholt, Per, 1972: *Intethedens grimasser*, Schønberg, København
- Kjørup, Frank, 2002: *Sprog versus sprog*, Gyldendal, København
- Lindhardt, Jan, 1989: *Tale og skrift*, Munksgaard, København
- Lyngsø, Niels, 1999: *Force Majeure*, Borgen, København
- Lyngsø, Niels, 2000: "Kunst og kommunikation" i Stjernfelt, Frederik m.fl. (red.): *Æstetisk Kommunikation*, Handelshøjskolens Forlag, København
- Lyngsø, Niels, 2004: *Morfeus*, Gyldendal, København
- Ringgard, Dan, 2003: "Enjambementer. Udkast til en metrets filosofi" i *Ophold – Giorgio Agambens litteraturfilosofi*, Akademisk Forlag, København
- Schlechta, Karl (red.), 1977: *Friedrich Nietzsche Werke*, Ullstein Verlag, Frankfurt a.M.
- Schweppenhäuser, Jakob, 2006: "Fra Ordfeus til Lydfeus" i *Reception* 59
- Skyum-Nielsen, Rune, 2006: *Nr. 1 – Dansk hiphopkultur siden 1983*, Informations Forlag, København
- Søndergaard, Morten, 1992: *Sahara i mine hænder*, Borgen, København
- Togebj, Ole, 2003: *Fungerer denne sætning?*, G.E.C. Gads Forlag, København

Musik (udpluk)

- Aesop Rock, 2004: *Fast Cars, Danger, Fire and Knives*, Definitive Jux
- Antipop Consortium, 2002: *Arrythmia*, Warp
- Bas Böttcher, 2006: *Dies ist kein Konzert*, Voland & Quist
- Beans, 2004: *Shock City Maverick*, Warp
- Diverse kunstnere, 1998: *DM i dansk rap '98*, RPG
- Diverse kunstnere, 1999: *DM i dansk rap '99*, RPG
- Diverse kunstnere, 2000: *ScandalNavia Vol.1*, Virgin
- Diverse kunstnere, 2001: *Dogmelistic*, Chill.dk

- Diverse kunstnere, 2001: *Spraydeign*.CD, Mangel på ilt
- Diverse kunstnere, 2002: *Den nye skole – 100 % hiphop*, FoReal Entertainment
- Essensen, 2000: *Det Væsentligste Væsen*, Helt Sikkert Records
- Helt Sikkert, 2001: *Pinocchio Teorien 2*, Helt Sikkert Records
- Helt Sikkert, 2001: *Rent Teoretisk 2*, Helt Sikkert Records
- Jyder Mæ' Attityder, 2002: *Både til gården og til gaden*, Apollo Records
- Kongehuset, 2000: *Godt ord igen*, Kroner\$Ører
- Kongen & Knægten, 1998: *Med Liv & Lyst*, selvfinansieret
- Malk de Koijn, 1998: *Smash hit in Aberdeen*, BMG
- Malk de Koijn, 2002: *Sneglzilla*, BMG
- Organiseret Riminalitet, 2004: *Første gang er gratis...*, Onion Recordings
- Rent Mel i Posen, 1999: *Langt om længe*, Fab K Produktions
- Sphaeren, 2001: *Kugleregn*, Helt Sikkert Records
- Sphaeren, 2002: *KBH.DK PART II*, Helt Sikkert Records
- Sphaeren, 2004: *Ord jeg forstår*, Mis Label
- Sund Fornuft, 1997: *Så sundt som det er sagt*, Record Musik Denmark
- Sund Fornuft, 2001: *Super Formula*, Fab K Produktions
- SuparDejen, 1999: *Intelligens Uden Konsistens*, Afd. P / Helt Sikkert Records
- SuparDejen/Machacha, 2002: *limited edition Vinyl-ep*, Helt Sikkert Records
- Tegnedrengen, 2001: *Løg til dine kindposer*, Fab K Produktions

Undervejs blev der i det skjulte citeret fra: LarsEFX, Tegnedrengen, Joe True og Clemens.

Jakob Schweppenhäuser, født 1983, er stud. mag. i nordisk og kunsthistorie og udgør den ene halvdel af den elektroniske duo Schweppenhäuser/Thomsen, som sammen med digteren Morten Søndergaard i september 2007 udsendte albummet *Hjertets abe sparker sig fri*. Beskæftiger sig i øvrigt med billedkunst og har tidligere rappet under navnet *Obuzzd*.

Tak til Stefan Kjerkegaard

*

Artiklen er en let modificeret udgave af artiklen af samme navn bragt i *Vandfanget* nr. 3, årg. 11, 2006.

*

Layout og opsætning for Verbale Pupiller af Ole Mortensen