

Rappens sproglige overskud

Betydningen af rim, associationsrækker og kreativ sprogbrug i Sivas' raplyrik

Claus K. Madsen

Den amerikanske hiphopforsker Imani Perry gør i sin analyse af afroamerikansk hiphop, *Prophets of the hood* fra 2004, opmærksom på en dualitet i hiphopgenrens politiske potentiale. Hun konkluderer, at hiphopgenren i sin essens er kollaborativ, men samtidig er afhængig af individuelle stemmer. Den er på denne måde spændt op mellem sit demokratiske og sit meritokratiske potentiale, hvor den er demokratisk, fx når rapperen påtager sig rollen som en gangster, der kunne være hvemsomhelst havnet i et hårdt miljø, og meritokratisk, når rapperen starter en svada om sig selv i opposition til andre i en bragging-tradition, hvor pralet skal løfte rapperen og crewet, fællerne, i modsætning til et andet crew eller den brede masse.¹

Dette kapitel handler om rimets funktion i hiphoppens udvikling af både gangsterfiguren og de overdådige bragging-svadaer. Det er rim i bred forstand, på den ene side rim som et forførende

lydmønster og på den anden side det rimartede ved associationsrækkernes vedvarende variationer og betydningsmønstring. Rappens lyrik er med andre ord kunstnerisk sprog, for selv om rap skal lyde mundtligt og ubesværet, så er det sprog komponeret for at forføre sit publikum. Det er ikke, fordi raplyrikkens rim altid kæler for sit publikum i en klassisk retorisk-poetisk høj stil. Jeg vil derimod vise, hvordan hiphoppens forførende raplyrik fremstår som en kreativ sprogbrug, hvor teksten opnår at blive en betydningsfuld stil ved at vise et sprogligt overskud. Det ser vi i to hiphopnumre af rapperen Sivas, først i «d.a.u.d.a» fra gennembruds EP'en af samme navn *d.a.u.d.a* (2013) og dernæst i «Lalandia/Gremlins» fra *Contra* (2019). Rappen fremstår i begge numre som overskudssprog, når Sivas udfolder hiphopgenrens gangsterfigur og bragging-traditionens pral.

Sivas er født i Iran, og da hans EP brød igennem i 2014, var der i offentligheden fokus på det flersproglige i hans hiphop. Samme år delte Sivas og forfatteren Klaus Rifbjerg et betydeligt økonomisk legat for etablerede forfattere, Polka Verner-Legatet. Ved den lejlighed nævnte Sivas sit arbejde med at ændre på det danske sprog, mens Rifbjerg tillagde, at også han har oplevet at tale og skrive i et sprog, folk ryster på hovedet af.² Det er med andre ord det sprogfornyende i den ikke altid lettilgængelige ordkunst, der påkalder sig opmærksomhed i Sivas' tekster. Så kapitlet bliver samtidig til en udforskning af en afroamerikansk musikgenre sat i nordisk ramme, og måden det forskyder genrens problemstillinger og giver et særligt digterisk potentiale, når en dansk rapper udfolder hiphoppens politiske dualitet i en velfærdssamfundssammenhæng.

For at holde fokus på betydningen af hiphoppens kreative sprogbrug beskriver jeg i mindre grad musikken. Det er ikke, fordi musik ikke har indvirkning på forløb og stemning, men fordi Sivas' udvikling af rappens verbale dimension åbner vores

øjne for dens rim- og associationsforløbs betydning. Således hælder mine transskriptioner mod en poetisk lineation, i forhold til den beskrivelse af transskriptioner rappforskeren Kjell Andreas Oddekalkv præsenterer i denne antologi, når jeg undersøger den sprogligt kreative dimension af rim og associationer i Sivas' rap.

Forførende sprog

Det er rappens rim som mønstring af lyd og betydningslementer, der er i fokus, og selv om rimet er et prominent aspekt af denne mønstring, så er flowet det grundlæggende for dets udfoldelse som rap.

Flow er rappens rytmiske bevægelse i forhold til grundpulsen eller beatet.³ Det er et kompliceret forløb, hvor rappen udfolder sin egen rytme som sprog, mens forløbet samtidig garanteres af et rytmisk slag, et beat, der hele tiden bevæger nummeret fremad. Det er på denne måde et møde mellem stemmen og en tidsholder, som menneske og trommemaskine, men eventuelt også vendt om, så stemmen er maskinen, der producerer rap, mens beatets evighed er det organiske. Flowet er som forhold mellem rap og beat under begge omstændigheder rammen for betydning. Rimets lyd- og betydningsmønstre udfolder sig i dette flow.

Populærmusikforskeren Adam Bradley gennemgår i *Book of Rhymes* hiphopgenrens forskellige typer rim og hvad de bruges til.⁴ Bradley præsenterer hovedsageligt rimet som et lydmønster, der skal forføre øret. Blandt andet bemærker han, at rimet må tilfredsstillende en publikumsforventning, og beskriver rimet som afgørende for den enkelte rap og hiphoppen i det hele taget, så rappen indskrives i en lyrisk tradition, hvor balancen mellem det ligefremme og det overraskende udtryk står centralt for vurderingen af det enkelte værk. Bradleys gennemgang handler om rimstrukturer generelt, i en tydelig gennemgang, der åbner for

raprimets særlige kvantiteter, men som oversigt når den ikke særligt langt ned i analysen af lyd mønstrets betydning for numrene. Man bemærker glimtvis i analyserne, hvordan rimet virker, fordi det er opfindsomt, og hvordan mønstret på samme tid kan udvise både aggression og swagger, med andre ord overdådighed, i de lange kæderim, «chain rhymes».

Det samme gælder hiphopforsker H. Samy Alims artikel om rimet hos den amerikanske rapper Pharoahe Monch, der ligeledes beskriver forskellige intrikate, avancerede rimstrukturer i hiphoppen, som han skriver: «Masculine, feminine, and triple rhymes can be found throughout Hip Hop lyrics. In addition, Hip Hop artists employ quadruple, quintuple, and even sextuple rhymes».⁵ Alim præsenterer med tydelighed, at rimet er betydningsfuldt for hiphoppens æstetiske strategier, og den amerikanske hiphopforskning kan åbne vore øjne for rimets betydningsfulde tilstedeværelse i rappen, men dens fokus på kvantificering gør, at analysen bevæger sig på overfladen og ikke viser os betydningen af rimet. Jeg ved ikke, om det er manglen på en hermeneutisk tradition eller om det er hiphoppens sandhedscredo «truth»,⁶ der ligger bag den manglende fortolkning af strategien. Det kan selvfølgelig også være et spørgsmål om forskningsfeltets etablering og integritet, hvor fortolkning og fordybning i mening må følge efter en begrebsklarhed og en feltafklaring.

Alim og Bradley nævner begge hiphop som et forskningsfelt i sin vorden og når de viser forskellige rimstrukturer frem, fremholder de et grundkatalog, som forskere siden kan diskutere betydningen af. Forskningsfeltet var givetvis under etablering i USA for 15 år siden, og i Norden idag, men ikke desto mindre giver oversigter over hiphoppens æstetiske strategier et behov for at få belyst meningen med strategierne. Det er nødvendigt at diskutere målet med strategierne for at beskrive, hvad brugen af intrikate rimstrukturer fører til.

Bradley bemærker som sagt rimenes aggression og swagger, men lader i hovedsag forførelsen af øret opsummere og indfange rimets funktion i rapmusikken. Alim holder sig også til rimets ørefængende effekt, dog bemærker han afslutningsvis, i forlængelse af en kort gennemgang af rappens brug af allitteration og assonans: «When these two techniques are used in a witty way, they can sneak into your subconscious without you even realizing what just happened. At the same time, though, the techniques can also be used in an in yo face' type of way as a means of displaying one's verbal ingenuity».⁷ Det Alim påpeger, er det gådefulde sammen med sproglig kreativitet som meningen med hiphoplyrikkens rimede rækker.

Rims rækker i retorisk bemærkelse

Bradley og Alim åbner op for rappen som en forførende sprogbrug i en lyrisk tradition, da hiphop benytter sig af vers og en markeret talestil for at gøre opmærksom på, at den er noget særligt og vil noget særligt. Vers og retorisk markeret stil er klassiske midler til at løfte sproget ud af hverdagens tale, men retorisk stil er ikke nødvendigvis dannet eller skolet tale. Ifølge den klassiske retorik kendetegnes høj stil også ved midler som *variatio* (afvekslende udtryk) og metaforer (med andre ord billeddannelse). Lighedsrelationer og parallelismer bidrager til en rigidom i udtrykket, der gør at teksten hæver sig over den daglige tale og bliver noget andet. Vers og højt sprog er på denne måde med til at gøre sprogbrug lyrisk.

Bradley tager udgangspunkt i, at rappen på lyrisk vis tiltaler øret, men der er mere i det end som så. Hvis vi åbner op for det teoretiske begrebsapparat angående lyrikkens tiltalende karakter, så beskriver litteraturteoretikeren Northrop Frye på baggrund

af Aristoteles' Poetik lyrikkens tiltalende karakter ved melos og opsis. Frye påpeger, at lyrikken er skrevet for øret (melos) og for øjet (opsis). Vi mærker, at lyrik er skrevet for øret blandt andet på dens rim, associationsrækker og allitteration. Den er med andre ord rytmisk initieret og på den måde charmerende og besnærende som en form for bablen, babble, således beskriver Frye lyrikkens Melos-karakter.⁸ Det interessante i forhold til Bradley er Frides beskrivelse af lyrik som tiltalende for øjet. Lyrik kan siges at være tiltalende for øjet fx i dens overraskende billeddannelser og andre metaforlige sammenføringer af det abstrakte og det konkrete. Dette spil mellem sansning og refleksion har gådens karakter, hvor lyrikken er tiltalende som blyantens forførende vandring mod stregens slutning og eventuelt mening, som en skriblen eller doodle. Denne gådefulde forførelse er Frides beskrivelse af lyrikkens opsis-karakter.⁹

Frye gennemgår ikke alle dele af Aristoteles poetik lige konsekvent og særligt telos-delen får mindre opmærksomhed. Telos handler om, hvad den lyriske sprogbrug vil opnå. Frides eksempler viser poesiens telos som en forførelse af tanken. Det skal forstås sådan, at den griber vores opmærksomhed, da det tiltalende og dragende på den ene side er kropsligt engagerende i rytme og associationsrækker, og på den anden side er en engagerende og gådefuld forførelse i sine billeddannelser. Bemærk her, at melos-karakteren forfører gennem gåder. Gåden kalder på en løsning, hvilket tiltrækker tanken og kan blive tilfredsstillende, fordi vi, som Jonathan Culler afslutningsvis noterer i sin gennemgang af lyrikkens forløb, får løst gåden.¹⁰ Lyrikkens lyd- og associationskæder og dens gådefulde billeddannelser åbner for en kreativ tænkning, når den med sine forløb fører vores opmærksomhed ned ad andre stier end logikkens, narrativens og konventionens.

Den russiske semiotiker og kulturforsker Jurij Lotman beskæftiger sig med denne form for kreativ tænkning i *Theory of The Mind* (1990), hvor han påpeger, at flermodale, flersproglige

og flerkulturelle møder udspiller et grænsetræf, der kan flytte på kulturens centrum. Grænsetræffet åbner det etablerede, hierarkiserede system op for en dynamisk udvikling og indgyder det et potentiale for noget nyt. Lotman beskriver dette fænomen som det rhetoricogene for at indfange, at der udvikles mere end retorisk stil, når man sammenfører billeder fra forskellige modi eller forskellige tegnsfærer.¹¹ Han fremholder med sit begreb, at metaforiske billeddannelser udvikler en kreativ tænkning.

Frye åbner op for forskellige måder, at hiphoplyrik kan pirre nysgerrigheden og gribe vores opmærksomhed, når rappen gennem sine rytters og rækker gådefuldt engagerende forløb forfører vores tanker, mens Lotman beskriver, hvordan vores tanker derved ledes ad andre forløb end de argumenterende og prosaiske forløb.

Rækkerne d.a.u.d.a og gangsterfiguren

Det første hiphopnummer, jeg vil vise lyriske rækker som kreativ tænkning i, er «d.a.u.d.a» af Sivas fra udgivelsen *d.a.u.d.a* (2013).¹² Titlen virker umiddelbart sprogligt fremmedartet, men viser sig som fonemisk skrift og åbner sig op som bable, når den høres: /d a u d a/ = «der ud af» eller det kører bare.

Titlen er således en gådefuld sprogleg og gør opmærksom på et sprogligt overskud, der reflekteres i resten af teksten. Titlen refererer desuden til 70'ers rockbandet Gasolins sang «På banen (Derudaf)», der handler om København. Det gør Sivas på en EP-udgivelse, der i det hele taget handler om København, i numre som «Københavnana», så teksten skriver sig ind i en tradition for at beskrive byen København, men skaber en ny kontekst om byen. Det sker i en dansk multietnolekt blandt andet beskrevet i *Gade/dansk ordbog* (2014), som jeg ganske langt hviler min forståelse

af nummerets københavnske multietnolekt på. Københavnsk multietnolekt er en markeret sprogbrug, der er ganske betydningsfuld for tekstens lyriske udvikling og kreative tænkning.

Nummeret starter «W'lak rul op / W'lak tænd op» og lige som titlen peger versenes mening derudad. De første linjers «tænd op» og titlens «der ud ad» åbner for to relaterede poetiske rækker. Den ene, «tænd op», er marihuana-rækken, der repræsenterer det euforiserede og euforiserende liv. Den anden række, «derudad», er det adrenalindrevne, hurtige liv med hurtige biler og hurtige penge, forbundet med salg af marihuana. De to rækker udfolder to forskellige sider af en gangsterpersona: på den ene side coolnes, overblik og overskud, og på den anden side den euforiserende, hurtige livstil kørende derudad.

Gangsteren sættes i spil i starten af strofen i en omtale af Tony Montana fra kulturfilmene *Scarface*: «Shufi dit, shufi dat, alle vil være Dony Mondana.» Shufi er slang for kokain og falder ind i marihuanarækkens udfoldelse af euforiserende stoffer. Det er værd at bemærke i denne sammenhæng, hvordan gangsterbossen Tony Montana udtales med uaspireret t, altså uden pust, så det nærmer sig en d-lyd. Det er en markeret forskel mellem multietnolekt og de øvrige københavnske dialekter, så sproget bliver brugt til at forbinde et specifikt sprogligt fællesskab med gangsteren. Det fungerer som sådan demokratisk ved at fremhæve de få muligheder, som de marginaliserede, havnet i en hård situation, har for at være noget, som Perry omtaler. Verslinjen er samtidig kritisk, for alle i fællesskabet vil være gangsteren. Så gangsterfigurens repræsentation af det hårde liv fremstår hos Sivas i et meritokratiske lys, hvor den sproglige gengivelse af kampen om en sand gangsterlivsstil bevæger sig mod en boastingstil, hvor kun den ene stemme er ægte gangster.

Genren er, som Perry nævnte, dualistisk i sit politiske potentiale, hvor gangsterfiguren fungerer begge veje. Genren udspiller

sin gangsterfigur som både samarbejde og konkurrence, altså demokratisk og meritokratisk på samme tid. Første halvdel fremføres ganske langt af Sivas, mens nummerets anden halvdel fremføres af gæsteartisten Gilli. Hans gangsterpersona hælder mere mod at være på kant med loven, med en højere grad af referencer til skydevåben, så der er kollaboration i nummerets udvikling af gangsterfiguren, men i deres associationsrækker fremfører de forskellige stemmer aspekter af den rigtige, den ægte gangster, så nummeret har også konkurrencemomentet og elementer af boasting. Det viser på overfladen sin karakter af demokrati og meritokrati i samarbejdet mellem artister, der på samme tid med sin stemme kæmper for sin gangsterstil.

Nummeret benytter altså en gangstertrope, det jeg kalder en gangsterfigur, som sprogligt kreativ kilde. Det ser vi både i rækken om at ryge marihuana, der er en kreativ udvikling af et topos om euforiserende stoffer, og i rækken om salg af marihuana, der udvikler et topos om at være på kant med loven. Jeg udvikler betydningen af begge disse associationsrækker i de følgende to afsnit.

Marihuanarækken

Marihuanarækken starter med: «W'lak rul op / W'lak tænd op», der også er starten på hele nummeret: rul marihuana-jointen og tænd den, så følger «puffer california», der er en hyperbol for at ryge marihuana, derefter fortsætter rækken med variationer over marihuana, i udtrykkene «To-bob-kabiner / laver shlitet halv ejner», som er to forskellige måder at blande hash med tobak på. Der er ganske vist forskel på marihuana og hash,¹³ men i forhold til et overordnet topos om euforiserende stoffer er de en del af samme associationsrække. Rækken fortsætter med

følgende stramt komponerede linjer, der udfolder flere variationer over marihuanarækken:

Kø-kø-København
 Vi ruller chuba cabana
 Vi råber fri marihuana
 Puffer kun ganja der lammer

Strofens rimrækker fører os gennem fire variationer over marihuana: «chuba cabana, marihuana, ganja». De tre første er synonymmer, mens den sidste linje er metonym, ved at gengive effekten: den lammer kroppen, den lammelse som også ligger i at være «bash» og i «ka' ikke mærke mit fucking fjæs»-verslinjerne i hooket.

Det er en overvældende mængde henvisninger til marihuana, og ud over de direkte marihuana-synonymer og metonymer, bringer de klare marihuanahenvisninger også mindre åbenlyse, og derfor også mere engagerende og forførende, måske ligefrem gådefulde, ordlege i spil som «Vi hænger hvor græsset er grønere». «Græs» er ligeledes et slangudtryk for marihuana, men står ambigüøst i strofen, da det optræder i et fast udtryk for forestillingen om, at livet er bedre på den anden side. Denne billeddannelsesstrategi læner sig op ad et bridge-rhyme, som Alim beskriver, hvor et skift i struktur, men videreførelse af et princip, skaber en glidende overgang.¹⁴ Her er det ikke to forskellige rim, men to forskellige billeddannelser, som bro-ordet «græs» skaber en syntetiserende overgang mellem. Bro-ordet skaber et ordspil mellem rækken af marihuanametaforer og en etableret talemåde, så det på samme tid fremhæver marihuana og rapperen med hans marihuanarygende fællesskab på den bedre side, i forhold til det publikum, som ikke deltager i det drevne liv, flowet udfolder. Rimets æstetiske strategi er at repræsentere gangsteres overskud i såvel livsstil som sprogstil.

På kant med loven

Marihuana-rækken er særligt prominent i første vers og præsenterer en cool og distanceret gangster i sine variationer over og kreative ordspil afledt af marihuana. I andet vers skifter teksten over til i højere grad at handle om salg af marihuana og om gangsteren på kant med loven. Anden del fremføres dertil af gæsterapperen Gilli. Det er imidlertid fire verslinjer fra Sivas' første del, der indleder på «kant med loven»- associationsrækken. De fire linjer består af to verspar med variationer over ordspil med skydevåben:

før var det Postmand Per
 nu det ik' kun postmænd der pakker
 før var det Taxa
 nu det ik' kun Taxa man blaffer

Begge par beskriver en overgang fra uskyld til gangster: Postmand Per er et børneprogram om en postmand i Yorkshire-egnen, der kører ud med pakker og breve i store stakker til de lokale. Det beskriver altså en tjenestemand, der møder overkommelig modstand i et idyllisk miljø. Verbet pakke ligger i en gangsterkontekst imidlertid i forlængelse af den amerikanske forståelse af at pakke, «to be packing», der betyder at gå med skydevåben. Så det første verspar beskriver en overgang fra socialiserende barndom til en gangstermanddom uden for det brede fællesskab. Det gør versparret ved at flytte på forståelsen af verbet «at pakke», der går fra at relatere til pæne tjenestemænd til at relatere til en livsstil på kant med loven (altså ikke-tjenestemænd).

Det anden verspar beskriver en lignende overgang ved at benytte to forskellige forståelser af verbet «blaffe». Først relaterer blaffe til hyrevognsmiljøets taxaer og det at få et lift ved at blaffe,¹⁵

der ligger også en henvisning til den københavnskbaserede tv-serie *Taxa* fra 90'erne og dens diskuterbare etniske repræsentation, for selv om flere skuespillere af anden etnisk baggrund end dansk fik sit gennembrud i tv-serien, så var castet alt andet end repræsentativt for hyrevognsmiljøet. Overgangsbetydningen ligger i, at blaffe også er slang for at skyde, en forståelse af verbet som den efterfølgende verslinje åbner for, særligt i kontekst af det første verspar. Strofen beskriver dermed en overgang fra et lokal-Københavns hyggeetnicitet til et gangstermiljø, hvor «blaffe» henfører til at skyde og etnicitet tages som udtryk for, hvor man befinder sig i forhold til lov og orden.

De to verspar udnytter verbernes flertydighed til at repræsentere en forandret attitude og samfundsforståelse. De udskærer forskellige dele af det semantiske felt knyttet til verberne for at beskrive en overgang fra barndom til voksendom og samtidig fremvæksten af et mere segregeret København. Det sprogligt kreative i de to ordspil udfolder sig ad det gådefulde, de så at sige udfolder lyrikkens opsiskarakter ved at benytte hiphoppens gangsterfigur til at udvikle særlige billeddannelser og ordspil. Ordspillene er som lyriske gåder betragtet ganske åbne for læseren, og fungerer dermed inddragende.

Efter lytteren er blevet gjort opmærksom på det kreative rum gangsterfiguren åbner for, så fortsætter associationsrækken over at være på kant med loven i anden del af nummeret, hvor vi ser udtrykkene «chopper», «shots», «trykker og kradser», der er direkte forbundet med skydevåben, mens Noah Carter er en dansk rapper, der var indespærret i 2013, så «brødre bag tremmer»-strofen henfører både generelt og specifikt til gangsterfiguren. Nummeret opviser således en tilslutning til hiphopgenrens sandhedscredo, «truth», og dens opfordring til at holde det ægte, «keep it real», der ikke er en virkelighedsgengivende realitetsopfordring, men er rappen som en forstørrelse og overdrivelse af

nogle aspekter af hverdagens hårde liv, for at påpege en grundlæggende, reel skævhed i det københavnske samfund.¹⁶

Flowet d.a.u.d.a

Tempoet i nummeret ligger højt på 132 bpm,¹⁷ hvor et syntetisk klap markerer hvert slag i starten, selv om markeringen af det høje antal taktslag ophører 30 klap inde, hvorefter det fortsætter som et bagvedliggende mønster, markeret igen efter hver hook. Rappen følger grundbeatet i introen og efter hooket, men tidvis følger den et lavere tempo, tydeligst i hooket, hvor der ligger et hihatslag på hver anden takt og angiver et halftime-tempo på 66 bpm, halvdelen af de slag det introducerende beat slog fast, så nummeret inddeles i noget, vi kan forstå som vers og noget omkvædsagtigt. Rappen er stram angående antal stavelser per beat og placering af åndepauser, men er mere flydende og marginalt mere fri i hooket. Den er imidlertid ingenlunde så løs som den ældre hiphops gamle stil, men imiterer dens løsere stil i sit lavere antal slag.

Nummeret oparbejder altså et todelt flow: det første har en stram fordeling af tryk og accentuering i forholdet mellem rap og beat, mens rappen i det lavere tempo er mere flydende i forhold til beatet. Flowet afspejler deri tekstens to lyriske rækker: på den ene side gadens hårde liv, det adrenalindrevne forløb, på den anden side det marihuanapåvirkede, løsere, mere afslappede flow, med en cool distance til det hårde liv. Det er vigtigt at understrege det marginalt løsere i den afslappede del af flowet. Det er coolnes, der markeres. Det er ikke *laissez-faire*.

Hele vejen gennem nummeret angiver flowets stramme komposition professionalisme. Der er en tydelig digital bearbejdning af rappen for at få en markering af brud og forløb i det rytmiske

mønster, hvilket bidrager til at give en fornemmelse af maskinalitet på hiphopgenrens rend, af den type Schweppenhäuser har beskrevet i sin artikel om flow, når han i rappens bevægelse fra traditionel raps skiftende rapstilarter over mod en stram raprytme i et beat på langt den anden side af 90 bpm beskriver hiphop-flowets fremtid efter 2010. Så det stramme forhold mellem rap og beat, og det høje antal beats i «d.a.u.d.a» markerer et flow, der er med på udviklingen. Det er understreget professionelt, også når det er afslappet.

Konkluderende på «d.a.u.d.a»

Marihuana og adrenalin er begge forløbspåvirkende, og nummerets flow åbner op for at se en vekselvirkning mellem de to forløb, hvor den dragende udfoldelse af gangsterfiguren ligesom flowet profilerer aspekter af både det euforiserende og det medrivende. Nummeret repræsenterer i flow og associationsforløb det dragende ved et gangsterliv, der udspiller sig på kant med det normale, og derfor er alt andet end hverdag.

Hiphopnummeret fungerer på denne måde liminalt, en omgang med det tabuiserede, det er en bevægelse ind på områder, vi ellers ikke kommer ind på. Brugen af en dansk multietnolekt bidrager til det liminale i tekstens bevægelse på grænsen mellem det dagligdags København og det gangsterlige Københavna. Nummerets balance mellem København og Københavna åbner for en forståelse af tekstens særlige udtryk og begreber, hvor én ting er de ambigøse udtryk som «Vi hænger hvor græsset er grønnere», mens en anden er de særligt forførende, flersproglige metaforer som *parash obama* i verset «vi drømmer om *parash obama*». «Para» er arabisk for penge og Obama, han er sort, så det er en metafor for sorte penge. Sorte penge er et fast udtryk

for skattefri indtjening, men i denne sammenhæng gælder det en indtjening forbundet med salg af marihuana, så det handler om penge, der er skattefrie, fordi de er tjent på en ulovlig handel.

Det er poetisk kreativ tænkning om København sat i stand af et møde mellem forskellige kulturer og sprogs udforskning af det liminale, det grænseoverskridende. Lotmans begreb det rhetoricogene henfører til en kreativ tænkning sat igang af en sammenførelse af billeder fra forskellige modi og fremholder Sivas' lyriske udfoldelse af det amerikanske gangsterliv i københavnerkontekst som en sproglig kreativitet. Det er poesi som skønsang på grund af en kreativ brug af sproget ment for at imponere og forføre. Den sproglige, kreative tænkning viser et aspekt af hiphoppens variant af høj stil, da ordene bliver brugt på en bevidst kunstnerisk måde, hvor det sproglige overskud opbygger den fremførendes etos. Den fremførende fremstår helt enkelt mere appellerende på grund af sin sproglige kreativitet.

Teksten er med andre ord ikke bemærkelsesværdig på grund af noget nyskabende i udviklingen af gangsterfiguren. Det bemærkelsesværdige er den kreative sprogbrug i de sirlige udviklinger af associationsrækker og gådefulde ordspil, der forfører med sin rige variation og i den kreative tænkning, den viser frem, og den engagerende sprogbrug, den inviterer til at tage del i.

Lalandia/Gremlins

Sivas' hiphop-lyrik har under årene forandret sig, for selv om «Lalandia/Gremlins» fra *Contra* (2019) benytter sig af samme type lyriske associationsrækker og billeddannelser, så er teksten på samme tid blevet både mere åben og mere gådefuld.¹⁸

Titlen «Lalandia/Gremlins» tilbyder umiddelbart to associationsrækker at forstå nummeret ud fra: på den ene side udfolder

den populærkulturelle referencer, som filmfranchiset *Gremlins* (1984, 1990, 2016), mens den på den anden side fremhæver vand eller «dryp» som en associationsrække, der forbinder feriecenteret Lalandia, kendt for sit vandland, med Gremlins, en type monster kendt for at forøge sig, når der drypper vand på dem.

Samspillet mellem de populærkulturelle referencer og den vandartede associationsrække er imidlertid ikke åbenbar for lytteren, i det mindste ikke for lyttere, der ikke er initieret i rapkulturens dekadente side. Så det, der forfører, er samspillet mellem det åbent associerende og de særlige kulturelle koder som åbner for samspillet mellem de populærkulturelle referencer og den vandartede associationsrække.

Den internationale række

De populærkulturelle referencer er hovedsageligt til film og musik, fx relaterer Mad Max, Batman, Gremlins og Hugh Jackmans platin (der henviser til Wolverine fra Marvel-filmuniverset) til film, mens Dr. Alban, Gangnam og Scatman refererer til musikere og musik.

De populærkulturelle referencer handler blandt andet om at hæve jeget op i et højere lag end den gemene hob, fx når der bliver sunget «ligesom Mad Max» og «ligesom Batman». Dertil beskriver en udskiftning af biler fra BMW til Bentley, der hver for sig har høj statusmarkør, «hopper ud af bimmeren ind i Bentleyen», et billede, der er barokt i sin understregning af det overdådige liv, der leves, som der da også synges: «Så mange kvitteringer revisoren får astma». Den populærkulturelle kontekst løfter det fremførende jeg op i en superstjerneliga, hvor livet føres på klubben, som i natklubben eller diskoteket, i forlængelse af Balkan og Puerto Rico, så det er et internationalt, luksuriøst, festligt liv, der synges frem.

Nummeret starter, ligesom i «d.a.u.d.a.», med en reference til at komme i gang. Det handler altså stadig om det hurtige liv, men det hurtige liv er her knyttet til biler, rejser og et internationalt leben, der tidligere stod som en ironisk kontrast til København-gangsterlivet, men ironien er sværere at spore i nummeret. Den ligger der imidlertid, i blandt andet referencerne til Dr. Alban, Gangnam og Scatman, der er musikere, der bruger rappen i et kommercielt øjemed og ikke bekender sig til hiphoppens sandhedscredo. De er repræsentanter for en international og succesrig rap, der står uden etos.

Denne forskydning mod det internationale og den overdådige succes er kendetegnende for forskellen på de to tekster. Der er sket et skift væk fra det gangsterlige københavnermiljø i «d.a.u.d.a.» mod noget mere internationalt. Denne forskydning er et skift i liminal dragning, og følges op af en bevægelse væk fra en københavnsk multietnolekt, så samtidig med at miljøet er blevet mere internationalt, er sprogbrugen tilsyneladende blevet mindre international.

Diamant-chifferet

«Lalandia/Gremlins»-teksten er imidlertid præget af en anden type flersproglighed. Den er drevet af en sprogdømebeflytning, der til gengæld får en mere gennemgribende betydning for nummeret, end multietnolekten har for «d.a.u.d.a.». Vehikel for hele den vandartede associationsrække er i første hånd nemlig et «dryp»-begreb, der samler den vandartede associationsrækkes fragmenter i et billede.

Det konceptuelle billede, som dryp er løbet af, er «ice». Ice er i amerikansk populærkultur et fast udtryk for diamanter, og teksten er stramt bundet op om ice som synekdoke for diamanter. Diamanter er et metonym for overdådig rigdom, og da mange

af de populærkulturelle referencer rimer på titlens vandland, så synes også den internationale række at pege tilbage på «is» og dens dryp som hovedkonceptet bag tekstens associative forløb. På denne måde tilbydes en række forskellige udtryk, der kan rekonstrueres som følgende diamantassociationsrække:

rigdom
diamanter
ice
 dryp
 vandfald
 vandland
 Lalandia
 vand
 VVS'ere

VVS'er er en dansk forkortelse for «vand, varme og sanitetsarbejder», men i international kontekst er VVS forkortelsen for den fineste betegnelse, en diamant kan opnå: «very, very slightly imperfect», så med VVS'ere er vi samtidig ved vand og ved diamanter: «Så mange VVS'ere, se hvordan de danser». Lyset, der reflekteres af diamanterne, og entouraget, der bærer diamanterne, blandes sammen i ét billede af dans på klubben og imponerende rigdom.

Der er noget gådefuldt dragende ved, at teksten ikke nævner «is» og heller ikke den egentlige «ice», diamanterne, de ligger implicit i billeddannelser og associationer som dryp og VVS. Fraværet af diamanter kan til dels forklares ved, at dryp har fået en fast betydning af swag og rigdom, som et selvstændigt udtryk adskilt fra ice,¹⁹ men ord som flash, diamanternes refleksion af lyset, og VVS gør ikke desto mindre fraværet af det konceptuelle diamantbillede påfaldende. Diamanterne står hele tiden bagved, som en underliggende nøgle til teksten.

Inden for rapgenren kaldes en sådan en læsenøgle for et chiffer, og denne type nøgle til teksten har at gøre med rappen som en tradition, der arbejder uden for eller i modsætning til det brede fællesskab. Rappen etablerer et kodesprog, der afslører, hvem der er med og hvem der ikke er med.²⁰ Diamant-chifferet er kodenøglen til at forstå, hvordan et overdådigt, succesfuldt rapfællesskab udgør et vandfald, og chifferet er som kodenøgle nødvendigvis fraværende i selve teksten. Det er en kulturel forståelse, man må have med sig ind for at lukke teksten op.

Der er altså en gådefuld dragning mod et tomrum i denne tekst, der ellers på ingen måde er skrevet i et utilgængeligt sprog. Hvis man besidder chifferet, viser der sig et særligt eksklusivt betydningsniveau i teksten. Det er en særligt forførende sproglig kreativitet, hvor indforståelse åbner for et eksklusivt fællesskab på indersiden af det kulturelle fællesskab.

Flowets rim, remser og rækker

Diamantchifferet præsenterer teksten som et særligt overskuds-sprog, i måden den i forlængelse af rapkulturen åbner for et eksklusivt niveau for den initierede.

Teksten fremviser også andre facetter af sprogligt overskud i sine associationsrække- rige synonyme og variationer, for de lidt kantede populærkulturelle referencer fra de sidste 50 år, som Mad Max, Gangnam, Scatman, Batman og Bonanza, danner dertil et særligt lyd-mønster. Referencerne opbygger æstetisk forførende lydrækker i sin rytme, da samtlige verslinjer slutter med tostavede [a]-rimord med en lang næstsidste stavelse efterfulgt af en kort stavelse. Dette trokæiske kæderim er gennemgående for hele nummerets struktur, fx:

atlas
 asfalt
 vandland
 vandfald
 (La-)landia
 al' vandt
 salsa
 astma
 Mad Max
 Gangnam
 Scatman
 Batman
 (Bo-)nanza

Det er ikke sådan, at alle ordene under normale omstændigheder udtales med lang vokal på næstsidste stavelse, men de fremføres sådan, og skaber trykvis et kæderim, som en særlig mønsterdannelse, der holder rappen sammen. I sin helhed viser den gennemgående trøkæiske [a]-kæderimsstruktur et usædvanligt sprogligt overskud, der lader samtlige verslinjer stå tydeligere som et resultat af både sin lydlige og tematiske associationsrække.

Der sker et lille skift i outtroen, hvor sidste stavelse bliver lang og rimene følger en struktur med først en «e»- og så en «i»-lyd: «Bentleyn», «pingvin», «clean-clean», «lign-lign», hvor vokalerne i de to forekomster af pingvin og «clean» ikke udtales ens, da næstsidste stavelse har «e» og sidste stavelse «i», og det samme gælder også «lign». Hele vejen gennem nummeret er der altså en transformativ, tostavet rimstruktur, som en ikke nødvendig udfordring, der yderligere profilerer teksten som et sprogligt overskudsværk.

Den bevidste konstruktion af nummeret som et sprogligt overskudsværk står også tydeligere frem, når vi bemærker det

metikuløse puslespil bag flowet. Den musikalske baggrund ligger på 94 bpm, med en syntetisk hihat som tydeligt markerer 1/16-delene. Rappen følger denne tæthedreference stramt og består af først to trykstærke stavelser, så den omtalte trokæiske lang-kort-stavelse, inden en åndepause (gerne udfyldt af et udbrud), fordelt på 14 beats, hvorefter det gentages.

Nummeret starter med en lille melodisløjfe, under hvilken rapperen Branco spørger: «er vi klar til at køre» og Sivas svarer: «ja», hvorefter hihattens og rappens stramt spændte flow går igang. Melodisløjfen flyder henover rappen og beatet hele vejen gennem nummeret som en fri sfære, i kontrast til flowets raprytmes høje beat og intense tæthedreference, der giver det, Schweppenhäuser kalder et maskinelt produktionsindtryk.²¹ Det maskinelle indtryk bliver støttet af rappens lydproduktion, der er kørt gennem en digital bearbejdning, der er særligt påfaldende i outtroens afslutning af nummeret med linjerne: «krk kan du ikke se / jeg ikke er et menneske / jeg er en maskine», hvor det lille krk lyder som en simulator eller emulator, der lige må synkroniseres, inden det maskinelle kan flyde og maskinen køre.

Så flowet arbejder med et maskinelt udtryk, hvor den braggingopvisning og succesformulering, associationsrækkerne fremfører og flowet støtter, fremstår som maskinelt skabte. Derved kunne flowet stille et spørgsmål om mediernes produktionskravs udfordring af hiphopgenrens iboende demokratiske og meritokratiske værdier, men denne kritisk-humanistiske fortolkning af rapperen som maskine ligger skævt i forhold til en mere pragmatisk forståelse, hvor det umenneskelige ved maskinen, der kan blive ved med at producere, er imponerende. Det er overmenneskeligt at producere noget så skarpt, som nummerets flowkomposition præsenterer. Flowet understøtter nummeret som et braggingprojekt, der arbejder for at imponere.

Konkluderende på «Lalandia/Gremlins»

Nummeret benytter sig af amerikanske faste udtryk og henter sin miljøbeskrivelse i en international superstjernesocietet, der ikke er grobund for i et dansk hiphopmiljø. Det er på denne måde dragende for lytteren, ved at lyd- og betydningsmønstrer optegner en bevægelse på grænsen mellem den gemene Lalandia-ferie og det glamourøse, internationale stjerneliv. Teksten er samtidig modsætningsfyldt, når den besynger Lalandia-ferielandet og VVS-arbejdere, der har en folkelighed og ikke-eksklusivitet over sig, og giver sig hen til Dr. Alban og Scatman. Det er umiddelbart en sær blanding af folkelighed og superstjerne-overdådighed, men når man får øje på kritikken af de etosløse musikere og eksklusiviteten i chifferets opdeling af dem, der er en del af gruppen, og dem, der ikke er, så indskrives der et skel, hvor kun den initierede lytter inviteres med ind i den kreative overflod, præget af også økonomisk overflod.

Der er med andre ord sket en bevægelse væk fra København mod noget mere internationalt i Sivas tekster fra 2013 til 2019. Der er ydermere sket en bevægelse mod en tydeligere bragging-tradition eller boasting-stil, hvor den kreative sprogbrug udtrykker en overlegen skarphed og smarthed som en del af den persona, der har den overdådige rigdom og succes, andre mennesker kun kan drømme om. Teksten beskriver, hvordan succesen er opnået og at græsset faktisk er grønnere på den anden side. Den fremhæver, hvordan alle vandt medaljer, med medalje som synonym for diamanter og metafor for succes, mens det lille «vi» står lidt og vipper angående hvem, det omfatter, for det er allerhøjest dem, der er med på Sivas-vognen, altså er med på diamant-chifferet og de eksklusive niveauer af teksten:

Yeah, hopper ud af bimmeren ind i Bentleyen (Skrr-skrr)
 Min klan den er kølig som en pingvin (Pingvin)

Allesamen de er så frisk, og så clean-clean (Skrr)

Der er tretusind andre, der vil lign'-lign' (Skrr)

(...)

Kan ikke tåle alt det dryp som en gremlin

Rappen fremhæver jeget og dem jeget omgiver sig med, entouraget, min klan, mit system, som dem der er med på at være cool og bærer sin succes udenpå i en rigdom, der drypper. De beskrives i modsætning til de misundelige, der bliver til monstre, når succesen drypper i deres retning. Succes står som målet, det initierede fællesskab har opnået, mens der overfor står dem, der siges at kopiere, dem der vil ligne. Så nummeret siger, at etos eller respekt er baseret på autenticitet. Det er påfaldende, at strofen nedvurderer det at ligne, kopiere og kloner, når hele beskrivelsen af succes gennem diamanter og natklubber, hviler på den afroamerikanske hiphopkultur, og altså ikke selv er original.

Originalitet handler imidlertid ikke om være original i sin succes. Det handler om at være original i sin fremførelse. Det handler om at opbygge etos gennem sproglig kreativitet og overskud. Det handler om at appellere og diskreditere dem, der konkurrerer om samme position eller forsøger at kritisere og sænke den egne præstation og position. Det er altså ikke så meget en autenticitetskultur eller for den sags skyld en machokultur, som det er meritokrati, i arbejdet med at hæve sig selv og sænke dem, der ikke er initieret i den tætte gruppe.

Betydningen af rappens sproglige overskud

Sivas' hiphop udgår fra en semiotisk set fremmed kultur, når Sivas i rapteksterne bruger af den etablerede afroamerikanske hiphops traditioner og figurer til at opdyrke et sprogligt og kulturelt

domæne, som ellers ikke har sin modsvarighed i dansk sprogbrug. Når det fremmede domæne på denne måde føres ind i centrum af dansk populærradio, opstår der nye muligheder for at udtrykke sig, mens afkodningen af mening bliver uklar, da der i og med forflytningen står en betydningsfuld form og flagrer med mulige betydninger, men ikke fast mening.

Det giver nogle muligheder for det kreative, der udvikles ganske forskelligt i de to numre: «d.a.u.d.a» er sprogligt kreativ, ved at dens multietnolekt bruges til at skabe en sproglig rigdom, der stritter i flere forskellige retninger, men særligt på grund af gangsterfiguren, der bevæger sig på kanten af det ironisk-patetiske, og i den finurlige sprogbrug, der i sit flersproglige spil kræver forskellige sproglige kompetencer, så kræver rapteksten en indsats af den lyttende, før den kan byde på sin lyriske skønhed og kreativt. Teksten er altså til trods for sin spredning i sproglig opfindsomhed ikke lettilgængelig, men belønner lytteren for indsatsen med underfundigheder og gådefuld sproglig kreativitet. «Lalandia/Gremlins» er derimod sprogligt kreativ ved at adoptere en afroamerikansk hiphoptradition (bragging), at importere dens faste udtryk (ice og drip) og dens statussymboler (swag og dyre biler), samt det kæderim som kendetegner braggingen. Den er strammere komponeret som rap, samtidig med at den er helt anderledes åben i udtrykket, da sproget er umiddelbart mindre billedrigt. Nummeret bevæger sig væk fra København-gangstermiljøet som lokalmiljø til hiphopstjernemiljøets internationale sfærer. Herved tilbyder teksten et lokkende miljø for en større kreds af lyttere, samtidig med at den kun inviterer nogle af dem med helt ind. «Lalandia/Gremlins» er altså mere åben end «d.a.u.d.a», sideløbende med at den kalder på særlige læserkompetencer med rod i den afroamerikanske rapkultur og dens faste vendinger, med det kreative twist at de er oversatte. Så teksten tilbyder sig til et større publikum, samtidig med at den kun inviterer en eksklusiv gruppe med helt ind.

Det er påfaldende, at kunstneren i tidsrummet mellem udgivelsen af de to numre har skiftet navn fra S!vas til Sivas. Det er samme pragmatiske åbning mod en større gruppe, som teksten viser i sin sproglige strømning af rappen, hvor den mere mundrette version af kunstnernavnet indbyder til autenticiteslæsninger i højere grad end de sproglige underfundighedslæsninger, den tidligere version af navnet indbød til. Det dækker lidt over den sproglige kreativitet i numrene, for det kræver stadig initiering at komme med ind. Således handler begge tekster om dem, der er indviet i fællesskabet: entourage, clan, crew, bro, brødre og system; overfor nabolag, politiet, de jaloux og gremlins, så sproget fungerer i høj grad ved at være fællesskabende. Sproget både præsenterer og repræsenterer grupper, dertil forudsætter forståelse af rappens lyrik, særlige kundskaber. Derved løfter teksterne sit jeg og sit fællesskab op, og placerer det over sin lytter, hvorved lytteren havner uden for. Det er mig, der må lytte og forsøge at dechiffrere uden at kunne påvirke. Det er en aggressiv andenhedsgørelse, men den gadesmarte gangster er allerede videre i forløbet, og forført af den kreative sprogbrug, må lytteren bare prøve at holde tempo.

Det er værd at bemærke, at den afroamerikanske tradition, Imani Perry beskriver, på denne måde tager sin dualitet af demokrati og meritokrati med sig i sin forflytning til Danmark. Jeg startede med at referere til Imani Perrys forståelse af hiphoppen som bærer af en politisk dualitet, når den taler på vegne af marginaliserede menneskegrupper, men handler om at være den bedste rapper.²² Den dualitet bevæger Sivas' tekster sig i, da flowets lyriskforførende forløb spejler genrens politiske dualitet, når rimets associative rækker viser sig afgørende for det meritokratiske aspekt af at bedømme rappen og give stemmen mulighed for at tale, og derved samtidig hiphoppens demokratiske aspekt, da rimstrukturens kreative kvalitet står som afgørende for, om

stemmen for de marginaliserede bliver hørt. Så det sprogligt kreative er afgørende for begge aspekter af hiphoppens politiske dualitet, da det både er det lokkende/forførende, der skaber deltagelse i flowet, og det opfindsomme/kreative, der overbeviser.

Bradley skriver da også: «We value rap largely according to its ingenuity, (...)»,²³ desværre skriver han senere det modsatte: «After all, the reason MCs conceive elaborate rhymes in the first place is not to show how clever they are, but to put words together in such a way that they do something to the listener».²⁴ Der er ikke nogen egentlig modsætning mellem at virke smart og at påvirke sin lytter. Det sproglige overskud er det forførende. Det er i retorisk forstand det, der opbygger «etos» i teksten. Det er fremvisningen af sprogligt overskud, der gør teksten appellerende og dermed den fremførende appellerende.

Det sproglige overskud i de to Sivas-numre skabes i høj grad langs med nogle associationsrækker: i *d.a.u.d.a* er det hovedsageligt ud fra en gangsterfigur og i *Lalandia/Gremlins* i højere grad ud fra en braggingtradition. Begge numrene har i figur- og traditionsbrug variationen som det primære indsatsområde for den sproglige forførelse af lytteren. Den kreative tænkning i de to sangtekster er således betragtet ens. Begge udvikler sig langs en særlig kreativitet, hvor teksternes overflødhedshorn af gådefulde, opfindsomme udtryk udgør dens gennemslagskraft. Det handler altså ikke om at sige noget nyt, i forståelsen af at både gangsterfiguren og braggingtraditionens pral er etablerede hiphopelementer, i stedet handler det om at sige noget underfundigt med dem.

Det sproglige overskud viser blandt andet et individ, der ikke kan rystes. Det er coolness at have overskud i situationen og ikke folde sammen. Hiphop-lyrikkens høje stil viderefører her klassiske dyder som kontrol og troværdighed, mens ydmygheden er forsvundet. Den er i stedet vendt til pral, bragging, men det

er en kvalitativ pral, baseret på sproglig rigdom og kreativitet. Pralen skal altså ikke være sandfærdig, men kunstfærdig, som vi ser i associationsrækkerne, de gådefulde metaforer, samt rim og lydmonstre. Det er kendetegnende for den høje stil, og det er det, som giver rappersonaen troværdighed og kaldes sandhed, «truth». Det er det sproglige overskud, der giver etos i hiphop, hvis vi tager Sivas' tekster som udtryk for genren.

Rappen fungerer på denne måde gennem sin forførelse, og det er ikke bare en forførelse af øret, det aurale, som Bradley nøjer sig med. Den verbale kreativitet er også en forførelse af øjet, forstået som sproglig billeddannelse og således for tanken. I det hele taget viser rappens sproglige kreativets gådefulde dragning sig at stå som bærende for hiphoppens demokratiske og meritokratiske fundament. Hiphop benytter sig af en lyrisk tiltalende stil, hvor betydningspotentialer i flowets udspænding af forløbet, flyder langs det rytmiske, hvor det betydningsfulde i rap er det opfindsomme i den kreative udfoldelse af sproget, da det viser overskuddet, som bidrager til tekstens etosudsagn om rapperens coolhed og hiphopgenrens mål om at forevise den smartere, altså det meritokratiske.

Det demokratiske står på denne måde i et stadigt spændingsforhold til det meritokratiske også i Sivas' rap. Flowets ophobning af beat, stemmer og associationsrækker danner forløb, der samler udsagn, begreber og forestillinger i én række, som sammenfører og udligner dem, hvorved hiphoppens rimstrukturer deltager i tematiseringen af fællesskaber og arbejder demokratisk ved at kritisere værdier og repræsentere stemmer og marginaliserede samfundsgrupper, mens præsentation af crewe og gæstere bringer forskellige stemmer i spil og lader dem konkurrere i en meritokratisk ånd. Fx er der rappende gæstere i begge numre, i *d.a.u.d.a* er det Gilli og i *Lalandia* er det Branco. Branco har ganske få linjer og står ikke i nummerets titel, som han gør

i andre Sivas-numre. Branco støtter Sivas som en del af crewet, som en partner in crime, mens Gillis rap i *d.a.u.d.a* udfolder en gangsterpersona ved siden af Sivas, i et parløb der på samme tid konkurrerer om at være den sande gangster. Gæsteartisterne er på samme tid udtryk for fællesskab og konkurrence.

De miljøer og forestillinger om lykke, som teksterne skaber, har samme spænding i sig: «d.a.u.d.a» præsenterer et miljø, der i modsætning til en dansk velfærdsstatsborgers middelklassenorms lovydighed er på kant med loven, som fragmenter fra en outlaw i det københavnske gangstermiljø, mens «Lalandia/Gremlin» derimod præsenterer rigdom og overskud i modsætning til en dansk middelklasse Lalandia-lykke, i en bevægelse rundt i et internationalt luksusliv som en eksklusiv middelmådighedskritik fra en overlegen vinder fra den internationale superstjernesocietet. På denne måde reflekteres hiphoppens politiske dualitet i rappens repræsentation af miljø, succes og forestillinger om lykke. Hiphoppen viser miljøer og forestillinger om lykke, der afviger fra den brede norm, men lader dem konkurrere og hierarkisere foran os, så de bliver komplekse.

Denne forståelse af hiphoppens politiske dualitet viser, at det tiltalende ved rappen er det sproglige overskud, mens det betydningsfulde ved rappens strategier, det vi kan kalde tekstens telos, er hiphoppens bidrag til at tematisere andre samfundshierarkier og forestillinger om lykke og succes. Det er de hierarkier og forestillinger, som det kreative sprogs forførelse af øret, øjet og tanken leder hen imod. Hvor gangsteren og pralet i en nordisk velfærdsramme giver en anden vægtning af magt og marginalisering end den amerikanske, og etablerer en anderledes normkritik og lykkeforestilling, hvis altså man lader sig forføre af rappens flow.

Noter

- 1 Perry, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. (Durham: Duke University Press, 2004), 104 og 73–80.
- 2 <https://fyens.dk/artikel/rifbjerg-deler-stor-kulturpris-med-ghettorapper>
- 3 Schweppenhäuser, Jakob. *Mere Lyd: Ny dansk lydlig lyrik*. (Aarhus: Aarhus Universitet, 2014), 142.
- 4 Bradley, Adam. *Book of Rhymes. The Poetics of Hip Hop*. (New York: Basic Civitas, 2009), særligt kapitel 2.
- 5 Alim, H. Samy: «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh: Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of Internal Affairs», *Journal of English Linguistics* (31/1), 2003, 63.
- 6 «Given all of this multilayered poetic complexity, the meaning of the verse shines through clear as day. In fact, one can say that the meaning is enhanced. Talib is giving us his understanding of ‘the truth,’ which of course is subjective. ‘The truth’ to Talib is the pure unbridled power of Hip Hop—the beats, the rhymes, the content, the vibe. ‘The truth lay the foundation of what we rockin on.’» Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh», 66–67.
- 7 Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh», 71.
- 8 Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: New Jersey Princeton Press, 1957), 275, 278.
- 9 Frye, *Anatomy of Criticism*, 280.
- 10 Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.)
- 11 Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. (London: I.B. Tauris & Co Ltd, 1990), 38.
- 12 Teksten er vedlagt som bilag.
- 13 Der er forskel på den anvendte del af planten og mængden THC i stoffet, som den danske statsradiofoni, [dr.dk](https://www.dr.dk/nyheder/indland/er-hash-og-marihuana-det-samme-her-er-cannabissens-abc), kan oplyse (<https://www.dr.dk/nyheder/indland/er-hash-og-marihuana-det-samme-her-er-cannabissens-abc>).
- 14 Alim, «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh», 75.
- 15 Det er oftest sådan, at man «prajer» en taxa, mens man blaffer for at få et lift. Der bliver forskudt lidt mening her og der, så ordene spiller nogenlunde smidigt.

- 16 Perry, *Prophets of the Hood*, 87–88.
- 17 Tempoet ligger højt i forhold til de 90 bpm, Jakob Schweppen-
häuser angiver som norm før 2010'erne, i sin paradigmeskabende
artikel om flow «Stemmestrømme – raprytmiske udviklings-
linjer og hiphopbegrebet flow» fra afhandlingen *Mere Lyd*.
Schweppenhäuser, 2014.
- 18 Teksten er vedlagt i bilagene.
- 19 *Urban Dictionary* beskriver den sekundære betydning af «ice»
som «Expensive jewelry, usually in the form of diamonds that is
worn in either necklace, ring, chain, or earrings». *Urban Dictio-
nary* skriver om Drip: «the drip having a large amount of swag
typically used in the context of clothing (...). When your bling is
iced out, but that shit melting from all your hot bars, you got the
drip. (...) Just another word for immense swag.»
- 20 Perry, *Prophets of the Hood*, 107.
- 21 Schweppenhäuser, *Mere Lyd*, 170.
- 22 Perry, *Prophets of the Hood*, 7.
- 23 Bradley, *Book of Rhymes*, 54.
- 24 Bradley, *Book of Rhymes*, 61.

Diskografi

Sivas: «d.a.u.d.a.», d.a.u.d.a. Forbundet Ungdom, 2013. EP.

Sivas: «Lalandia/Gremlins», Contra. Hiroshima, 2019. Digital audio.

Bibliografi

- Alim, H. Samy. «On Some Serious Next Millennium Rap Ishhh:
Pharoahe Monch, Hip Hop Poetics, and the Internal Rhymes of
Internal Affairs», *Journal of English Linguistics*, 31/1 2003.
- Bradley, Adam. *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York:
BasicCivitas, 2009.
- Borup, Tobias Cadin (red.). *Gade/dansk ordbog*. København: People's
Press, 2014.
- Caplan, David. *Rhyme's Challenge: Hip Hop, Poetry, and Contemporary
Rhyming Culture*. New York: Oxford University Press, 2014.

- Culler, Jonathan. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2015.
- Fafner, Jørgen. *Dansk vershistorie 1*. København: C.A. Reitzel, 1994.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. New Jersey: New Jersey Princeton Press, 1957.
- Lotman, Yuri. *Universe of the Mind: a Semiotic Theory of Culture*. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 1990.
- Perry, Imani. *Prophets of the Hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Schweppenhäuser, Jakob. *Mere Lyd: Ny dansk lydlig lyrik*. Aarhus: Aarhus Universitet, 2014.

Bilag 1: «d.a.u.d.a» fra *d.a.u.d.a* (2013)

Intro:

Åh bro
 Walak rul op
 Walak tænd op
 Yeayaa, dauda ...

Hook:

Sipper fransk cognac
 puffer california
 dauda ...
 dauda ...

Vores system spiller højere
 Dit nabolag får paranoia
 dauda ...
 dauda ...

Sort hættetrøje
 Solbriller på min øjne, yeah

dauda ...

dauda ...

Jeg sagde

Kan ikke mærke mit fucking fjæs

Kan ikke mærke mit fucking fjæs

Dauda ...

r. vers

Slap af en movie (slap af)

Er du dum et drama (slap af)

Shufi dit, shufi dat

Alle vil være Tony Montana

Kø-kø-København

Vi ruller chuba cabana

Vi råber fri marijuana

Puffer kun ganja der lammer

Solbriller på mine øjne (jeg er bash)

Vi hænger hvor græsset er grønnere

Sipper fransk cognac

Vi drømmer om parash obama

Før var det Postmand Per

nu det ikk' kun postmænd der pakker

Før var det Taxa

nu det ikke kun Taxa man blaffer

– Du ved

[Hook]

2. vers

Siger de løber med chopper (slap af)
 Køberne kommer (slap af)
 Men med blå blink i bagruden
 De Shababs får adrenaliner (dauda)

To-bob-kabiner
 i laver shlitet halv ejner
 Vi råber fri «Noah Carter»
 Hold ud alle brødre bag tremmer

Shots til mit hoved
 og det uden en dabanja
 Booze i mit blod
 så vi kaster med para

De rykker du skaffer
 Du prøver men pakker
 Elefanthuer på
 når de trykker du kradser

Abu Shreek det ikk' gratis og kig
 Normal til vi rammer en mil
 Abu Shreek det ikk gratis og kig
 Normal vi har para i bil
 [Hook]

Bilag 2: «Lalandia/Gremlins» fra *Contra* (2019)

Intro: Sivas (& Branco)

(Hmm. Er vi klar til at køre?)

– Jah

1. vers

Jeg trykker på pedalen ligesom Mad Max (Skrr)

Jeg kan pege frit på min atlas

Nu er der brændt dæk på dit asfalt

Vi er på flugt mig og Bonnie kører mod Balkan

Ey-ey, jeg drypper som et vandfald (Uh)

Så meget flash epileptikere får anfald

Ligner fucking gletscher fra Alaska (Uh)

Så mange VVS'ere, se hvordan de danser (oui)

Og lige meget hvor vi går det bli'r til vandland (drypper)

Det er mit liv som Dr. Alban

Har platinen i mine hænder som Hugh Jackman (huh)

Hh, ey, krrk se vi alle vandt

Omkvæd

Vi kommer ind og klubben bli'r til vandland

Hele vores entourage drypper som et vandfald

Eys, eys, som et vandfald

Ey, ey, det drypper som et vandfald

Vi kommer ind, og klubben bli'r til vandland (dryp dryp dryp
dryp dryp)

Eys, som et vandfald (Eys, eys)

Eys, det gør det i hvert fald (dryp dryp dryp dryp dryp)
 Eys, det drypper som et vandfald

2. vers: Sivas (& Branco)

Hopper i mobilen ligesom Batman (Vroom)
 Ta'r en cruise igennem gang-land
 Hvor de får pansere til at danse ligesom Gangnam
 Brr-bab-bab-bab ligesom Scatman (Brr)

Ey, ey, jeg drypper som et vandfald
 I Puerto Rico, imens mami danser salsa (Hun er tørstig)
 Hvem kommer først, jeg kalder hende Bonanza
 Så mange kvitteringer, revisoren han får astma (Huh)

For lige meget hvor vi går, det bli'r Lalandia (5 x dryp)
 Det gør det ihvertfald (Uh)
 Og medaljerne fortæller bare vi alle vandt
 Ey, krr, se vi alle vandt

[Omkvæd, sidste strofe med en lille variation]

Ey, det drypper som Lalandia (Lalandia, Lalandia, Lalandia ...)

Outro

Jah, hopper ud af bimmeren ind i Bentleyen (Skrr-skrr)
 Min klan den er kølig som en pingvin (Pingvin)
 Allesammen de er så frisk og så clean-clean (Skrr)
 Der er tretusind andre, der vil lign'-lign' (Skrr)

Krk kan du ikke se
 jeg ikke er et menneske jeg er en maskine
 Alle de får mad som en kantine
 Kan ikke tåle alt det dryp som en gremlin

