

Tilbage over Atlanten med stil
En importhistorie om dansk rap
Jon Helt Haarder

Hiphop synes at være noget specifikt afro-amerikansk, bundet til bestemte kontekster i de store amerikanske byer. Er det ikke mærkeligt, at noget så lokalt amerikansk kan blive globalt – og dernæst lokalt igen, fx i form af lokal dansk rap? Hvordan og hvorfor kan rap betyde noget i de skandinaviske velfærdssamfund, der på enhver måde ligger meget langt fra både Bronx og Los Angeles?

I AM a piece of fucking white trash

I filmen *8 Mile* (2002), hvor rapperen Eminem spiller noget i retning af sig selv i form af den hvide rapper B-Rabbit, er B-Rabbit mod slutningen ude i den helt afgørende ordkamp, *the final battle*. Han er tidligere gået kold, når det gjaldt allermest i *freestyle rap* – de konkurrencer i verbal improvisation, der kunne give adgang til en karriere som rapper. Man kan heller ikke sige, det generelt går dette stykke hvidt affald fra Detroit's taberkvarter på den forkerte side af 8 Mile Road godt. Hans kæreste har bollet med en anden, og mindst en af hans venner er så taberagtigt tumpet, at det smitter af på bandens generelle status. På vej ind på scenen giver denne tumpe imidlertid vor helt en afgørende impuls, som han siden med chokeffekt realiserer, da mikrofonen i konkurrencens løb bliver hans. I stedet for at forsøge at tale uden om sin hudfarve, sin status som *white trash* og de seneste dages lidet gloriøse tildragelser, tager han det hele på sig:

This guy ain't no motherfucking MC,
I know everything he's got to say against me,
I am white, I am a fucking bum,
I do live in a trailer with my mum,
My boy Future is an Uncle Tom,
I do have a dumb friend named Cheddar Bob
who shoots himself in the leg with his own gun...
I did get jumped, by all six of you chumps...
And Wink did fuck my girl,¹

Dermed har han nærmest bogstaveligt taget ordene ud af munden på sin sorte modstander Papa Doc, der må opgive at svare igen, da mikrofonen kommer tilbage til ham. Men der er mere i dette end bare retorisk strategi. Som en del af denne appropriering af alt det, der stigmatiserer ham selv,

erstatte B-Rabbit rappens bærende modsætning, den mellem sort og hvid, med en anden, nemlig den mellem middelklasse og arbejderklasse, mellem samfundets centrum og dets periferi. Rap kommer fra ghettoen, og det marginale i afsenderpositionen viser sig mere grundlæggende end spørgsmålet om dens hudfarve – hvis man altså vel at mærke rent æstetisk magter at indtage og inkarnere den, og det gør B Rabbit. Han fratager for så vidt Papa Doc selve den position, som rap kommer fra. Læg i følgende passage mærke til, at Papa Doc her mister sit navn som rapper i en række ætsende rim på hans pæne døbenavn og siden altså må opgive overhovedet at tage til genmæle:

But I know something about you,
you went to Cranbrook, that's a private school!
What's the matter dog, you embarrassed?
This guy's a gangster? His real name is Clarence!
And Clarence lives at home with both parents,
And Clarence's parents have a real good marriage...
this guy don't wanna battle, he's shook,
'Cos their ain't no such thing as "Half way crooks"...

At tilhøre middelklassen er diskvalificerende i en rap-sammenhæng, hvorimod man nok kan være hvid – bare man ikke er middelklasse. Det er formentlig tvivlsomt, om denne figur gælder generelt i USA, hvor rap på udøversiden i høj grad stadig er en afro-amerikansk ting. Derimod mener jeg, at scenen udmærket illustrerer, hvordan rap kom til at betyde noget i fx de skandinaviske velfærdssamfund. Udover hvad den ellers er af inspirerende musik, seje tekster og en ny stil, er rap en formel struktur, der kan omtydes efter de lokale forhold (jf. Krogh 2004).

Med stiv pik og håret tilbage

Legenden vil, at hiphop stammer fra de barske kvarterer i Bronx, New York, hvor en mangfoldighed af musikalske inspirationer og ekstreme sociale forhold i de sene halvfjerdser skabte de fire grundlæggende komponenter: dj-ing, graffiti, breakdance og rap. I alle 4 komponenter var der en slags substitutionsproces hvor (bande)vold erstattedes af konkurrence, foruden at det selvsagt handlede om at feste. I tilfældet med rap formaliseredes konkurrenceelementet både som egentlige konkurrencer, *freestyle battles* – jf. *8-mile* – og som en tekstlig grundstruktur, der ytrer sig i principielt 3 typer af sproghandlinger: pral, dis (altså nedgøring af modstanderen) og rent performative referencer til den rap og den fest, der er i gang.

Selvom rap kan fortælle historier og meget andet, er ordkampen rappens grundlæggende genre.

Mandjævning er dens grundstruktur (Haarder 2007). Denne struktur kan fint beskrives med Greimas' aktantmodel: Rapperen er subjektet, der hjælpes af sit hold (af en slags) og bekæmper en eller flere modstandere. Objektet er guld, kvinder og respekt – noget som rapperen så selv modtager, hvis han vel at mærke er god til at rappe. Giveren kan diskuteres, mens det til gengæld er tydeligt, at denne grundstruktur handler om identitet, om at rappe sig til en ny og sejere version af sig selv – ved at være god til at hævde, at det er man altid allerede.

Hiphops fire komponenter ankom tidligt i firserne til Danmark, og det første dansksprogede rap-hit var MC Einars "Provokerer, onanerer" fra albummet *Den nye stil* (1988), der lægger således fra land:

Jeg provokerer, onanerer, ryger masser af hash
jeg drikker køkkensprit og sumper, sniffer lightergas
jeg er på bistandshjælp og jeg går over for rødt
jeg har været psykopat lige siden jeg blev født
jeg siger ord som din mor aldrig før har hørt
så gå væk eller få smæk for dit løb er kørt
(Bukdahl 2004, s. 7)²

Den særlige marginaliserede udsigelsesposition er på plads, lidt efter følger modstanderen, en stiliseret "popsmart skufle med et flødebollefjæs", og ved vejs ende er både MC Einar og den nye stil – dansk hiphop – fakta man må regne med.

MC Einar fik en kort karriere som band, og specielt tekstforfatter og hovedmand DJ Peyk blev som eksponent for rappens mainstreaming (Krogh 2004) rituelt slagtet af yngre rappere for sine senere succeser. Ikke desto mindre er MC Einar og *Den nye stil* portalen til dansksproget rap. De lagde sporene for en pubertær, provokerende og trashet maskulinitet, der lå lige langt fra 70ernes bløde mand og 80ernes yuppie. Sporene delte sig selvsagt siden, ikke mindst i forhold til spørgsmålet om humor og selvironi, men også den senere såkaldte stodderrap, der med "stiv pik og håret tilbage" skabte en dansk pendant til den amerikanske *gangsta rap*, brugte grundstrukturen. Der etableres en agonistisk udsigelsesposition, hvor man ved at være uden for velfærdssamfundets væg til væg tæppe af god smag og pæne meninger bomber sig ind i centrum af opmærksomheden. Helt programmatisk lød det i 2001 hos Den gale pose med Jokeren ved mikrofonen – iført undertrøje, bakkenbarter og bodegatatoveringer:

Definitionen af en
Stodder - the definition of

Stodder – en syg stodder – født stodder
Med stiv pik og håret tilbage, men der ska' mere til
Jeg' en af slagsen så lad mig definere det
(”Definitionen af en stodder”, Bukdahl 2004, s. 26)

Den etniske marginalisering, der var rappens sorte udgangspunkt, blev altså med stor kommerciel succes og kulturel gennemslagskraft omfortolket og genetableret i en skandinavisk og meget hvid velfærdssammenhæng hvor især unge mænd kunne lægge afstand til både opvæksten på blå stue og en fremtid i DJØF-regi.

Men der ska' mere til

Når man beskriver noget ved hjælp af aktantmodellen, kommer det til at se firkantet, stabilt og strukturalistisk ud, men modellen er faktisk god til også at anskueliggøre nogle fundamentale flertydigheder i den type rapnumre, jeg her skriver om.

Jokerens eksemplariske ”Definitionen af en stodder” peger med det gentagne ”jeg' en af slagsen, så lad mig definere det” på, at tekstens projekt er uafslutteligt. Aktantmodellen kortlægger altså ikke aktanterne i et narrativt forløb, men en performativ opstilling. I denne opstilling er protagonisten både helt og modtager, noget helt normalt i eventyr. Det særprægede i rappens aktantstruktur er, at protagonisten også er objektet i projektaksen. Projektet er jo at definere stodderen, noget der udtrykkeligt sker med afsæt i en stadig hævdet autenticitet: ”jeg' en af slagsen”. Dette kombineres med versenes katalog over alle de handlinger, der gør rapperen til en af slagsen:

Det' når jeg gør som Tommy Lee og dytter i hornet
Hjemmevideostilen med min tøs på kornet
Og polaroider så der' noget at se på
På www.dengalepose.dk
Det' når jeg' spændt op til lir, der
Og si'r dér efter alt hva jeg si'r, der
(Bukdahl 2004, s. 26)

Men – der skal der mere til. Dette mere, mener jeg, er den verbale effektivitet i fremførelsen af stodderkataloget. Stodderkvaliteten er altså på samme tid rapperens vandmærke, garant for retten til at ytre sig, og noget der først skabes og får autenticitet i kraft af rapperens dygtighed – dygtighed i hævdelser af, at han altid allerede er en stodder. Identitet er ikke noget, man har eller er, det er noget, man gør og må blive ved at gøre. Der skal jo mere til. Den påståeligt (og undertiden også

festligt) brovtende maskulinitet, som stodderrappen generelt artikulerer, er altså at forstå som en slags mandhaftighed, en performance – og et intuitivt fatteligt eksempel på den yngre Judith Butlers teorier om køn (Haarder 2004). Maskuliniteten hævdes at være den præ-sproglige essens, der garanterer autenticiteten i den maskuline adfærd, men er samtidig et produkt af denne adfærd, en indadprojektion, der aldrig kan afsluttes, og som tildækker sin performative karakter i samme mål, som den udstiller den.

Klap dig selv i røven, so

Stodderrap som en lokal dansk variant af gangstarap har i flere omgange vakt debat. Det skete fx med Niarns album *Årgang 79* (2004), ikke mindst på grund af nummeret ”Ryst den”, hvor den udkårne tiltales med linjerne:

Lad mig se dig vise hele holdet du kan dans'
Med en krøllet halvtredser i din trussekant
Baby så' det op og stå
klap dig selv i røven so

Er man fx årgang 63 og selv far, kan man nok følge Hanne Vibeke Holsts bekymring for at den brutale retorik er med til at brutalisere virkeligheden:

Hvis du har en søster, forstår du nok, hvad jeg mener. Især hvis det var din søster, der blev hevet ind i kassevogn en søndag aften, da hun skulle i kiosken, for at blive misbrugt i timevis af to forstyrrede stoddere, der åbenbart mente, de havde ret til lidt lir. (Holst 2004)

Rent bortset fra at Holst bruger tekststumper ude af deres sammenhæng og dermed fx i tilfældet med ”Ryst den” forbigår at teksten udtrykkeligt rammesætter stereotyperne på en stripklub, er spørgsmålet selvsagt, om stodderrappens kvindestereotyper kan gøres ansvarlig for en generelt tiltagende forråelse i unge mænds forhold til det andet køn – hvis man altså overhovedet accepterer at en sådan forråelse finder sted. Det sidste spørgsmål må vi lade ligge her, men det kan slås fast, at misogyni er et genretræk ved den amerikanske gangstarap og i nogen udstrækning ved den danske stodderrap. I de mest ekstreme tilfælde kan man med Greimas beskrive det som et sammenfald, en synkretisme, mellem objekt- og modstanderaktanten. Kvinder begæres, men omfattes samtidig med foragt og had, som det kan høres i Dr. Dre's klassiske: ”Bitches ain't shit” fra *Chronicles* (1992), hvor omkvædet lyder: ”Bitches ain't shit but hoes and tricks/ Lick on these nuts and suck the dick”.

I denne type diskussioner om kunst optræder der især tre forholdsmåder: Man kan se misogyni

(usædelighed, homofobi, antisemitisme – hvad det nu er) som formelementer, inventar i et kunstnerisk univers. Eller man kan hævde, det grimme i en tekst spejler en virkelighed, som kritikerne af teksten blot ikke vil se i øjnene. Disse to forsvarslinjer kan snildt bruges sammen og kan beses i Hans Jægers *Min forsvarstale* (1886) for sin skandaløse *Fra Kristiania-Bohemen* (1885) over Rud Brobys forsvar i 1923 for *Blod* (1922) til – uden sammenligning og uden for retssalen – en kronik af Jokeren alias Jesper Dahl i *Berlingske Tidende*. Her hævder han på den ene side, at han blot beskriver ”den virkelighed jeg befinder mig i”. På den anden opfordrer han til, at man anerkender dansk rap ”som den fornyelse af dansk lyrik den er” (Jokeren/Jesper Dahl 2003, s. 44 og 47). Modstandere hævder heroverfor en eller anden version af kanyleteorien: Det onde i teksten ryger i hovedet på, i dette tilfælde, de forsvarsløse unge mænd og derefter bliver de voldelige, chauvinistiske, eller hvad det nu er.

Uanset at det sidste argument er let at latterliggøre, kan man min efter opfattelse ikke a priori afvise eller godtage nogen af de tre. Men man kan gøre sig klart, at diskussionen muligvis er mere generelt politisk. Holst giver på en liberal og humanistisk grund de enkelte rappere et ansvar. I nævnte kronik begrænser Jokeren dette ansvar til det ansvar, enhver borger på jorden har, ”et medansvar for vores verden”. Men videre antyder han en sammenhæng mellem sociale forhold i USA og rappens udtryk. Her er vi reelt på vej over i en helt anden måde at se på spørgsmålet:

The sexist, misogynist, patriarchal ways of thinking and behaving that are glorified in gangsta rap are a reflection of the prevailing values in our society, values created and sustained by white supremacist capitalist patriarchy. As the crudest and most brutal expression of sexism, misogynistic attitudes tend to be portrayed by the dominant culture as an expression of male deviance. In reality they are part of a sexist continuum, necessary for the maintenance of patriarchal social order. (hooks 1994)

Når vi bekymres over eller ligefrem bekæmper den lingvistiske kvindeundertrykkelse i gangstarap, er det reelt, fordi den tydeliggør et systematisk træk ved den herskende patriarkalske orden – ifølge bell hooks. Argumentationen er i sin struktur den samme, der blev fremført i de nævnte retssager efter *Fra Kristiania-Bohemen* og *Blod*: Hvis kritikerne, som Holst, virkelig vil det grimme til livs og ikke bare skyde budbringeren, skal den herskende orden omstyrtes.

Hvorvidt det er rigtigt, skal heldigvis ikke afgøres her. Hvad man kan spørge sig om, er hvordan rappen selv stiller sig an – og der håber jeg at have peget på, at den konstitueres af en marginaliseret udsigelsesposition, der indtages på særlige æstetiske præmisser. Disse præmisser er paradoksalt og performativt nok samtidig den musikalsk og tekstligt vellykkede fremvisning af succes i det

samfund, som man tiltaler fra periferien. Bell hooks kan have ret eller uret i, at gangstarappens misogyni er et udtryk for det fallokrate samfunds systematiske misogyni, men hun peger i hvert fald på noget vigtigt: Gangstarap er intimt forbundet med kapitalismen. Disse rappere er succesrige inkarnationer og producenter af 'subversive' attituder, der kan indtages af unge meget langt fra Los Angeles, og for så vidt gode amerikanske forretningsmænd – hvordan man så end bedømmer deres musik kunstnerisk og politisk. Rappere opstiller, ligesom en del af samtidens kunstnere, "sig selv i ustabile positioner, der er kritisk allierede med det, som kritiseres" (Gade 2005, s. 47).

Uden om systemet?

I en senere forgrening af dansk rap opstod perkerrap. Her kan unge mænd med indvandrerbaggrund konvertere deres marginaliserede og "kønnede position som den etnisk-raciaale anden" til symbolsk kapital ved at sende den gennem rappens *black box* (Quortrup Jensen, s. 25). Pludselig er det, der ellers stigmatiser disse unge fra fx Gellerupparken – hudfarve, bopæl, accent – en genvej til at kunne inkarnere de farlige, men meget populære attituder, der skabes og fordres af rappen. Pimp-A-Lot med tyngden i Århus Vest rappede således i 2003 *Uden om systemet*, men dette deres debutalbum, der også bar titlen *I R selv ude om det*, var ikke desto mindre ifølge coveret støttet af: Vækstlags puljen, Århus Kommune; Dansk Musiker forbund; Statens Musikråd; Århus Amts Musikudvalg; Orkesterkontoen, Århus Kommune.

Det er jo taknemmeligt at ironisere over, men det er i så fald en ironi, der ret beset knytter sig til selve samfundsform vi bebor. Der er tale om et eksempel på den generelle formynderproblematik, som velfærdssamfundet rejser, og som Villy Sørensen, også han en kritisk allieret, skrev ind i dansk litteraturhistorie. Derimod synes jeg, man skal bide mærke i, at forholdet mellem denne type rap og samfundet er konstitutivt ironisk, og det uanset om man er i USA eller i de skandinaviske velfærdssamfund. Rappens kunstneriske og kommercielle succes inden for samfundssystemet afhænger af evnen til at formulere udsigelsespositioner i kanten af eller *Uden om systemet* – og vel at mærke altid i *Den nye stil*. Denne ironi er en kompleks figur, der er vanskelig at notere med Greimas, men ikke desto en del af den formelle struktur som afro-amerikanske gangstarappere, slavernes efterkommere, har sendt tilbage over *The Black Atlantic*.

For mig at se udgør den konstitutive ironi en del af forklaringen på rappens succes, altså dens passage fra subkultur til mainstream med en subkulturel outsiderposition fastholdt i sin form. Ligesom rockindustrien og store dele af den moderne kunst tilbyder rappen subversion som livsstil. "Kunstscenen har fungeret som ikke-betalte stjerneforskere i produktionen af livsstil og identitet for

markedet” vrisser kunstneren Das Bechwerk og kunsthistorikeren Mikkel Bolt et sted af den relationelle kunst (2008, s. 38), og beskrivelsen passer altså også på en stor del af rapscenen. Forskellene er dels det med betalingen, dels at i hvert fald gangstarappen – modsat mange andre former for rap – aldrig har prætenderet eller produceret andet end tærskeloverskridende hedonisme som vare. Denne særlige produktion ”af livsstil og identitet for markedet” undsiger mange af de værdier, som de borgerlige demokratier hævdes at være funderet på. Det er dette somme synes er forfriskende politisk ukorrekt, og andre finder usmageligt, sexistisk, voldeligt og fascistisk. Uanset hvad man synes, fungerer det samtidig rigtig godt i det økonomiske system som de borgerlige demokratier også er.

Det afsluttende lille bitte kapitel i denne importhistorie om dansk rap angår stodderrappens vel foreløbigt groveste version. Odense Assholes udgav i 2009 deres debutalbum med den i nærværende sammenhæng meget sigende titel *Ik' for sjov*. Bandet skriver sig med den titel ind i den her behandlede ironiske udenom/indenfor-figur, der er en del af rappens globale indflydelse – men på sine egne lokale betingelser. Det kan principielt ikke afgøres, om grovhederne er for sjov eller *Ik' for sjov*, fx når de i ”Bøsser bløder lyserødt” rapper: ”Bøsser er ikke mennesker”. Odense Assholes skatter til gangstarrappen og er dog i sit *over the top* latrinære, voldsforherligende og pornografiske udtryk umiskendeligt dansk.

¹ Teksten er hentet på <http://www.mp3lyrics.org/e/eminem/8-mile-freestyle-ptiii-vs-papa-doc/>

² Her som i det følgende citeres de danske raptekster fra Lars Bukdahls antologi: *Poesi dér. Danske raptekster 1988-2004*, 2004.

Bukdahl, Lars (red). 2004. *Poesi dér. Danske raptekster 1988-2004*. Viborg: Systime

Gade, Rune. 2005. *Kønnet i kroppen i kunsten. Selvfremstillinger i samtidskunsten*, København: Informations forlag

Holst, Hanne-Vibeke. 2004. ”Du er fucking sexistisk, Niarn!” in *Politiken*, 3. Sektion, 13. November, s. 4

Hooks, bell. 1994. ”Sexism and Misogyny: Who Takes the Rap? Misogyny, gangsta rap, and The Piano” på <http://race.eserver.org/misogyny.html> (URL-dato 18/5 2010)

Haarder, Jon Helt. 2004. ”Fremtidens for tidligt fødte børn eller ’Go stil, fed pik og karisma’. Den mandhaftige mand i Jokerens *Storby stodder*” in *Spring*, nr. 21

Haarder, Jon Helt. 2007. ”Praleri som underholdning ved Øldrikning. Identitetsdesign i dansk rap” in *Kritik*, nr. 184, s. 48-53

Jokeren/Jesper Dahl. 2003: *Storbystodder. Samlede tekster 2003-1994*, København: Lindhardt og Ringhof

Krogh, Mads. 2004. "Definitionen af en stodder. Radikale tendenser i og omkring dansk stodderrap" in Krog, Mads og Birgitte Stougaard Pedersen (red). 2004

Krog, Mads og Birgitte Stougaard Pedersen (red). 2004. *Hiphop i Skandinavien*, Århus: Aarhus Universitetsforlag

Quortrup Jensen, Sune. 2004: "8210 Cent, Perker4livet og Thug-gangsta" in Mads Krog og Birgitte Stougaard Pedersen (red). 2004