

Hiphop og kærlighed?

Den romantiske kærligheds vilkår i aktuelle danske rap-tekster

Birgitte Stougaard Pedersen

Hiphop- og rap-kulturen må sædvanligvis se sig udstillet og udskældt for sine stereotype skildringer af køn og krop, i dansk sammenhæng f.eks. i en række artikler bragt gennem efteråret 2004 i bl.a. *Politiken*, anført af Hanne Vibeke Holst. Spørgsmålet er, om denne udlægning ikke fokuserer for entydigt på en kropsfikseret og tingsliggørende fremstilling af kvindeskønnet? Oplever den gode kærlighedshistorie, også i hiphop, en fremkomst i kølvandet på den kropslige, pornografiske fremstilling af køn og krop, der kendetegnede 1990'erne?

Findes der et romantisk kærlighedsbegreb og en sentimentalitet gemt i udvalgte sange til kvinder af danske rappere, der er på vej til at blive voksne, eller er det snarere kærligheden til hiphop som fællesskabsform, der bliver besunget, altså gadens og 'stammens' æreskodeks?

Hiphopkultur

For at skitsere nogle mulige svar på dette spørgsmål må jeg først indkredse, hvad der forstås ved fænomenet hiphopkultur.

Hiphop var fra sit udspring i 1970'erne og frem til slutningen af 1980'erne primært en sort kultur i USA, særligt knyttet til New Yorks ghettoer (East Coast). Hiphop dækker både over musik (DJ'ing, beat og rap), graffiti og breakdance, og var i sin oprindelige form et levende her-og-nu udtryk, der bestod i en leg, hvor man "battled", altså sloges på rim og akrobatiske bevægelser – typisk foregående imellem rivaliserende grupper på gaden. Man dansede og rappede om positioner, dvs. at hiphop helt grundlæggende handler om at vinde publikums gunst og dermed respekten. Kulturen er gadens, og det samme må siges om hiphoppens sprog.

Hiphopkulturen er kendetegnet ved i 1970'ernes sorte USA at være affødt af en social og kulturel marginalisering og herved knyttet til en subkulturel og oppositionel selvforståelse. Denne opbygning af et fællesskab gennem følelsen af fremmedgjorthed synes fortsat kendetegnende for det, man kan betragte som den aktuelle "autentiske" hiphopkultur, knyttet til f.eks. brede multietniske ghettodannelser i udkanten af det urbane rum overalt i verden.

Hiphop-bevægelsen udgør en vigtig stemme for disse områder. Det æstetiske og kreativiteten bruges til at formulere oplevelsen af at stå udenfor og føle sig i en underordnet position, samt som etablering af en mod-identitet. Der vokser fællesskaber frem, baseret på følelsesstrukturer, et fællesskab, som for eksempel kommer til udtryk i sprogbrug, slang, musik og tøjstil. Der etableres hermed et 'vi' over for 'dem', hvor følelsen af at være uønsket forøger behovet for at danne en modkultur. Der opstår med andre ord en både lokal og globaliseret nationalisme omkring "the neighbourhood". Hiphopkulturen mytologiserer forstaden som scene for et 'stamme'fællesskab. Hiphopnationen udgør for dens medlemmer en kultur, hvor tilhørsforholdet ikke defineres af race eller etnicitet, og hvor grænserne mellem det lokale og det globale, mellem historie og nutid, hele tiden krydses (jf. Sernhede 2002).

Hiphopkulturen er op gennem 1980'erne og 1990'erne blevet både mainstream og kommerciel. På trods heraf bekender rappere inden for miljøet sig fortsat til hiphoppen som livsform. Her er det dog vigtigt at pointere, at der til den autentiske selvforståelse knytter sig en forfinet, håndværksmæssig tilgang til f.eks. udøvelsen af rap (flowet), hvortil der også hører det førnævnte konkurrenceelement; hvad man i hiphopkulturen betegner som "battle" (jf. Rose 1994). Det autentiske i hiphopkulturen knytter sig altså ikke til en ureflekteret forestilling om kulturen som rå og uforarbejdet. Der hersker således en indre modsætning eller komplementaritet i hiphopkulturen, hvor man på den ene side forpligter sig gennemgribende på fællesskabet. På den anden side går en af samme fællesskabs regler på, at man skal være den bedste. Fællesskabsformen synes nærmest styrket af denne evige konkurrence om toppositionen i flokken af hanner (jf. Skyum-Nielsen 2006). Fællesskabet kommer altså først, men samtidig søger enhver sin individuelle stil og sit særpræg, f.eks. en genkendelig måde at danse eller rappe på. Identitetsdannelse er således fortsat en individuel proces, men den sker gennem en praksis, der beror på fællesskabsfølelse.

Mainstreamkulturens kommerzialitet har infiltreret hiphoppen gennem de sidste 15 år, særligt i kraft af og gennem den amerikanske West Coast-hiphop, der blomstrede fra starten af 1990'erne, bl.a. den såkaldte gangsta' rap, der også spiller på gadens sprog, med tydelige tegn på en kriminel attitude: voldsromantik, våbenfascination og et tydeligt sexistisk kvindesyn (jf. Sernhede 2001, Krims 2000).

Som det allerede fremgår, er det vanskeligt at tale om hiphop som en ensartet størrelse, men i store træk skelnes der i amerikansk sammenhæng særligt mellem East og West Coast i stil og attitude. Hiphoppen opstod jo i New York og er derfor i sit udspring East Coast.

East Coast er i højere grad end gangsta' rappen autenticitetsøgende- og etablerende. I den forstand synes denne del af rappen at være forblevet tro mod den tidlige hiphops kendetegn – pointeringen af “her og nu-oplevelsen” samt hiphoppens tætte relation til følelsen af at høre til, altså et identitetsarbejde, der rummer en bearbejdelse af modernitetens vilkår i det urbane rum. Gangsta' rappen (West Coast) lever i modsætning hertil i høj grad på en showoff-attitude, der frem for alt er selvforherligende. Her er i overvældende grad fokus på ydre kendetegn: ekstravagant beklædning, smykker, biler, babes, våben, altså frem for alt på attitude.

Begge retninger inden for hiphop har en udbredt forkærlighed for hjemstavnen forstået som “the hood” (Forman 2002). Stedet man lever er afgørende og centralt i rappernes selvfremstilling. Stedet bliver en form for markør mellem det globale og det lokale. Man kunne i den anledning komme med det standpunkt, at interessen for stedet som et træfpunkt mellem en subjektiv oplevelse og en lokalitet må vokse i et forøget globalt perspektiv. I det øjeblik det globale sætter sig igennem og teknologi gør afstande mindre, må behovet for at italesætte en lokalitet, et sted, som funderende en ny form for subjektivitet, få fornyet vitalitet. Det synes at være tilfældet også for de danske rappere, der arbejder bevidst med hjemstavnen i deres tekster og selviscenesættelser, f.eks. Clemens, Niarn, L.O.C. og Jokeren, f.eks. i nummeret “Havnen”. De italesætter alle på forskellige niveauer stedet, og særligt Jokeren synes tillige at være inspireret af den litterære hjemstavnsdigtning, f.eks. Dan Turells *Vangede Billeder*. Her bliver hjemstavnen et sted for mytologier, følsomhed og sågar sentimentalitet.

Teknik og kunstformer

Hiphop opstod som en “face-to-face”-kultur, som decentraliseret social dynamik. Medierne, vinyl, video og cd har således haft afgørende indflydelse på hiphoppens udvikling, idet udviklingen har adskilt den vokale diskurs fra dens oprindelige sammenhæng med dansen og en-til-en nærværsituationen. Der synes således fra 90'erne og frem at være tiltagende tendens til, at man bygger musikken og iscenesættelsen omkring musikken op via en narrativ diskurs – selvfremstilling bliver i højere grad til selvfortælling. Et faktum, der uden tvivl kan bringes i forbindelse med MTV's og dermed musikvideoens fremkomst og forøgede indflydelse gennem 1980'erne. Teknik og mediering spiller således en fremtrædende rolle i forandringen både af musikken og dens modtagere, samt dens fundament og dens kunstneriske strategier og grundlag.

Hiphop er som beskrevet i sit udgangspunkt afhængig af steder, den kan leve. I afrikansk kultur, som udgør hiphoppens rødder, kan musikken ikke adskilles fra dans og kropssprog. Denne integration af dans og musik er afgørende for at forstå alle former for “sort” musik – også blues og jazz, der begge bygger på et improvisatorisk element. Hvor

vestlig musik benytter sig af sluttede former, der arbejder med forventning og indfrielse af forventning – man lytter med et øre, der forholder sig til, hvad det har hørt, og hvad der kommer efter – gør ikke-vestlig musik noget ganske andet. Fraværet af en stringent narration i ikke-vestlig musik giver således plads til live performance. Repetition er her afgørende, idet motivet i lige så høj grad er ønsket om at opdne gruppen som at levere klare kompositioner. Der eksisterer således et stærkt retorisk element i rapmusikken som “sort” musikform. Teknologi forandrer denne praksis ved bl.a. at opfordre til konstruktionen af længere narrative paradigmer adskilt fra deres produktionskontekst. Stilen skifter over tid til i højere grad at fokusere på rapperens vokale diskurs, hvilket indstifter et mere narrativt hiphop-begreb. Dette fører med gangsta’ rappen fra starten af 1990’erne til en entydig fokusering på hiphop som en massemedial, primært vokal kunstform – der ikke længere er forhandlet eller opstået ud fra livspraksis og performance (jf. Dimitriadis 1996, 2004, p. 80-82).

Karakterer, plots og koder bliver fra nu af helt afgørende, og attituden kommer mere i front. Her spiller musikvideoen som medium fra slutfirserne som sagt også en vigtig rolle. Rap er således fra 1990’erne primært drevet af en lukket, narrativ sangstruktur. Dette kan ses i sammenhæng med fortællingens fornyede vigtighed i relation til etableringen af lokale fortællinger – både i kravet til det senmoderne menneske om at fortælle sig selv samt i narrative strategiers fremmarch i relation til branding, virksomhedsledelse etc.

At være ung i et senmoderne samfund indbefatter, at man befinder sig i en position, hvor der foregår en kompleks søgen både på det ydre og indre plan – et identitetsarbejde. Det kan her f.eks. være vigtigere at definere sig som hiphopper frem for at tilhøre en forældrekultur eller regne sig som dansk (jf. Sernhede 2002). Det narrative elements forøgede indflydelse kan ses som et forsøg på at etablere sammenhænge på tværs eller på trods af fraværet af store ideologiske fortællinger (jf. Jean-François Lyotard: *La condition postmoderne*, 1979).

Man kan via hiphoppen forfølge fortællingstematikken som et eksistentiale. At kunne fortælle sig selv hører med til det moderne menneskes krav til sig selv. Fortællingen kan således både anskues som en konstruktion og som et identitetsprojekt.

Hiphoppen kom til Danmark i starten af 80’erne, mens den første dansksprogede rapplade først så dagens lys i slutningen af samme årti i skikkelse af bl.a. MC Einar. Det er dog særligt gennem de sidste 15 år, at hiphop er blevet en kommerciel faktor med gennemslagskraft på den danske musikscene. De rappere jeg henviser til og anvender i denne artikel, bl.a. Jokeren, Niarn og L.O.C., er inspireret af gangsta’ rappens attituder hvad angår selviscenesættelse og tematikker. Der findes mange andre typer af

undergenrer indenfor rap – bl.a. i dansk sammenhæng en mere litterær ekvilibristisk orienteret rapstil, med medlemmer som det nu opløste Kongehuset, gruppen Malk de Koijn, der heller ikke længere eksisterer i den konstellation, eller Per Vers (der dog ligesom Jokeren synes at danne bro mellem de to skoler). Disse kunstnere arbejder med en meget kompleks og fremtrædende leg med rytme, ligesom de leger med sproget på en rablende, associativ og lyrisk måde. Herudover er dansk rap også præget af det man kan kalde etnolektrap, der bl.a. udspringer af 8210, Århus V. Disse rappere kalder selv genren for ‘perkerrap’ (jf. Skyum Nielsen 2006) og er i vid udstrækning inspireret af gangsta’ rappens attituder og radikalitet, men har samtidig en stærk bevidsthed om deres “modkulturelle” ghettoidentitet.

Genrens æstetiske formalia

Genren rap består af mindst to elementer: et beat og et flow. Beatet eller groovet udgør bunden i musikken og er ofte i 4 slag over et antal takter. I den R&B-inspirerede del af genren findes udpræget brug af polyrytmik og synkoperinger. Beatet er repetitivt, dvs. en kort form, der er genkommende. Der er ingen storform eller udvikling i temaer hvad angår rappens beat. Groovet er således et gentaget rytmisk mønster, der har en fikseret længde og rummer flere rytmiske lag. Rap betragtes ofte som en type af musik, hvor den afrikanske indflydelse synes særlig stærk gennem bl.a. det repeterede beat og den forholdsvis komplekse brug af polyrytmer, som bl.a. Robert Walser pointerer i artiklen “Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy” (1995). Herudover er musikken ofte produceret på en måde, så slaget bliver upræcist eller lidt forsinket, hvilket understøtter den laid back feeling, der er kendetegnende for rap musikken og kulturen i bredere forstand som en særlig form for performativitet.

Flowet, der betyder fluktuering, rummer heroverfor mulighed for en mere kompleks fortællestruktur. Den udgøres af rapperens hurtig-snak, der har indtaget vokalens plads. Der etableres ofte i omkvædet en melodisk sekvens i sammenhæng med rappen. Flowet rummer bl.a. rytmiske bevægelser, rim, ordspil, humor og ironi og metaforisk brug af sprog.

Litteraturkritikeren Lars Bukdahl, der er en varm fortaler for genren som litterært gennemslagskraftig, beskriver i vanlig flagrende stil flowet på følgende vis:

Flowet er flydningen eller flugten, den facon eller manér rapperen reciterer på, i sig selv og i forhold til den ledsagende musik. Og det er en lige så enkel som kompliceret affære. Man kan rappe pågående håndfast og taktfast, og man kan rappe nonchalant henkastet og tilbagelænet, og man kan lumske drillende bevæge sig foran og bagefter og nedenunder beatet. Der er også mange forskellige slags stemmer eller stemmekvaliteter, growlere og pibere, ligesom dialekten også gør fanden til forskel. (Bukdahl 2004)

Rap er en udpræget mundtlig og performativ diskurs, både hvad angår tematik og formelle træk. Brugen af call-response figurer er vigtig i forståelsen af slægtsskabet mellem afrikansk og vestlig musik i rappen. En sådan figur har en retorisk funktion og bruges ofte i freestyle, altså i battles, dvs. livesituationer, men kan også bruges som stilistisk markør på studieproduceret musik.

Det performative aspekt ved flowet er helt afgørende forstået som den måde rapperen stilistisk leger med både mening og groovets rytme. Performativitet angår i den forbindelse f.eks. særlige accenter eller tryk på ordene eller diktionen, rapperens stil kan f.eks. være tilbagelænet eller aggressiv. Dialekt, stemmekvalitet og tempo spiller også ind på det performative aspekt.

Hvad angår genrens metriske formalia er rimene oftest parrim, de optræder altså to og to lige efter hinanden. Der er tale om lydtrim, ikke skriftrim, hvilket er afgørende, fordi dette eksplicit peger på, at hiphop er en verbal diskurs. Hiphop er opstået som en kultur på gaden, hvor man har battlet på vers, altså har rimene været en måde at behandle sproget kreativt på for derved at vinde den kamp på ord og rytme, man var i gang med. Mange af rimene virker således ikke, når de læses uden den korrekte udtale samt det rette tryk eller stød. Denne udtale harmonerer sjældent med dansk talesprog/hverdagssprog endsige dansk retskrivning, men peger igen eksplicit på hiphop-attituden eller -koderne, hvis man vil benævne det semiotisk.

Som Lars Bukdahl var inde på, forholder rapperen sig til beatet på en måde, så han/hun rytmisk skiftevis bearbejder, udfordrer og bekræfter rytmen i groovet. Rapperen behandler sproget æstetisk og rytmisk set på en ofte kompleks måde, idet der tænkes frit i forhold til både metriske mønstre og f.eks. rimskemaer. Rytmen er det gennemgribende element i rappen, men den er hele tiden sat til diskussion, hvad angår beatenes placering og frasernes længde.

Rap handler ikke om at værne om et givet æstetisk formsprog – snarere tværtimod. Rappen er respektløs, den både låner og stjæler, men der spilles til gengæld med en autenticitet i den enkelte rappers troskab mod 'stammens' love. I den enkelte udøvers væren tro mod sig selv findes en mulig ægthed eller autenticitet. Rapperen fortæller ofte en mundret og sammenhængende fortælling, der har en realitetseffekt. Der spilles altså med en etablering af en form for autenticitet – "jeg rapper om mit liv som det er". Denne autenticitetsetablering spiller i høj grad sammen med hiphopkulturens generelle selvforståelse: at den er en kultur, hvis fællesskabsfølelse er skabt på baggrund af en fremmedgjorthed og en fornemmelse af at være ekskluderet eller i hvert fald sat uden for døren i samfundet i øvrigt – som den svenske sociolog Ove Sernhede kalder sin bog om rapperne i Göteborg-forstaden (los) Angered: *Alienation is my nation* – en hiphop-nation, der fungerer på tværs af racer, nationaliteter og landegrænser. Man er knyttet til sit sted –

the hood – men som en del af et større globalt hiphop-fællesskab, der forstår sig selv i opposition til det etablerede samfund, men i relation til hiphop-fællesskaber alle andre steder.

Hiphoppens stilistiske elementer kan også med fordel betragtes som retoriske figurer. Ifølge Samuel A. Floyd findes der tydelige gennemgående eksempler på retoriske figurer og troper i sort musik. Der er tale om stilistiske karakteristika, der bl.a. inkluderer brugen af en markeret, kraftig stemmeføring samt f.eks. at kalde eller at vidne. Musikalsk betydning er således knyttet til den retoriske brug af præ-eksisterende udtryk som middel til enten at vise respekt eller parodiere en musikalsk stil, praktiseret gennem parodi, pastiche, implikation, indirekte tale, humor eller ordspil (jf. Floyd 1995, s. 7-8).

Hiphop og køn

I efteråret 2004 optog debatten om raptekster i en dansk sammenhæng en del spalteplass i de danske medier. Forfatter og debattør Hanne Vibeke Holst lagde ud med et angreb på den aalborgensiske rapper Niarn med artiklen “Du er fucking sexistisk, Niarn” i *Politiken* (Holst 2004). Artiklen anklager Niarn og hans kolleger for at tegne et stereotypt kvindebillede, hvor piger betegnes som hos, ludere, bitches, der alene agerer som objekt for mandens for godt befindende og begær. Denne artikel indledte en længere udveksling mellem samme Holst og forskellige insidere fra miljøet, der bl.a. betonedes, at der i høj grad var tale om en attitude. Artiklen affødte også en debat om kvindelige rappere.

Maskulinitet bliver her et afgørende prisme til forståelse af hiphopkulturen. Maskuliniteten udgør et forholdsvis stereotypet tegn, hvorigennem hiphopkulturen positionerer sig selv. Kønsforskeren Sune Quorstrup siger, at mange af de unge mænd i hiphopkulturen på flere måder befinder sig på kanten til det socialt derangede, og at maskuliniteten bliver et sted, disse unge mænd kan hævde sig. Hermed kan det lidt karikerede billede af begge køn i høj grad siges at falde tilbage på afsenderne. Det fortegnede billede af kvindeskønnet udgør mere end noget andet en positionering af afsenderen (Quorstrup 2008).

I det følgende vil jeg genlæse de tekster, som Holst reagerede så militant på, og herudfra vurdere, hvorvidt disse tekster, f.eks. Jokerens “Kvinde din – Møgluder”, kan studeres med andre briller. Spiller kvinder andre roller end de dybt stereotype, og dækker de mindre pæne betegnelser af kvinder over enten afmagt og ulykkelig kærlighed eller endda en uerkendt sentimentalitet?

Indrømmet, Niarn er ikke nem at lade tvivlen komme til gode. Hans tekster er nærmest aggressivt grove og nedladende i tonen over for det modsatte køn. Noget tilsvarende kunne siges om hans ungdomsidol-kolleger Nik og Jay, der enten udmærker

sig ved selvhøjtidelig positionering af eget libido og rystende numser på det modsatte køn, såsom “Ryst din røv” og “Du for lækker”, eller selvmedlidende “jeg ved godt jeg var et dumt svin”-sange.

Så ja, der findes uden tvivl rappere og tekster, for hvem kvinden først og fremmest i det musikalske output bliver instrument for en understregning af den selvforherligende og selvfede attitude. Her kan det være på sin plads at tale om sexismen og sprogforurening, idet teksterne og billederne af kvinder synes entydigt fordømmende. Der er dog oplagt stadig tale om en helt overtegnet attitude, hvilket måske for mig at se gør behovet for Holsts ‘lige højre’ tilbage mindre påtrængende. Jokeren, der ofte ser sig selv som selvudråbt talerør for hiphop-miljøet, kommenterer i øvrigt på sin plade *Gigolo Jesus* samme debat på en forholdsvis reflekteret måde, når han i sit svar, sangen “Mit Sprog Yo”, fremhæver rappens attitude som retorisk:

“Luder, stodder, ho, nar, so, fucking pikslikker”/ Og det skær i jeres ører, I hører ikke teksten/ Har fokus på ét ord og hører ikke resten/ Er det det I kalder for en debat?/ eller slår I bare plat – på dansk stodder rap/ Fordi mit valg er at ytre mig frit/ Det I kalder “sexisme” kalder jeg “retorik”. (Jokeren 2005)

Det er dog tydeligt, at en del af rappen lægger sig tæt op ad og bruger de pornografiske koder, der knytter sig til gangsta-rappens attitude, og som derved måske som diskurs hører 1990’erne til. Når det er vigtigt at påpege de tekstlige strategier som attitude, er det ikke for at fratage rapperne et ansvar for, hvad de lukker ud i det auditive kulturelle rum, men fordi det er en helt grundlæggende forudsætning for at forstå rappen.

Rap bygger på gadens sprog – et sprog, der skal bruges til positionering frem for til inderlige og følelseladete refleksioner. Et inderligt eller følsomt udtryk synes ret fraværende i diskursen, mens det mere aggressive og pågående optager mere plads. Attituden er så vigtig, fordi kulturen fra starten er opstået som en battle: det drejer sig grundlæggende om at få de andre med på ens parti og dermed vinde – respekten.

Hiphop og kærlighed?

Hvis vi forlader den mere ureflekterede brug af kvinden som attitudediskurs hos Niarn og Nik og Jay, kunne man på vej mod den mulige egentlige kærlighedssang stoppe op hos den meget ambivalente og udskældte sang “Undskyld” hos L.O.C. eller den ulykkelige kærlighedshistorie hos Jokeren i “Kvinde din – møgluder”.

Hos L.O.C. findes der således en ambivalens allerede i titlens strofe: “Undskyld so. Det var ikke sådan det skulle gå” (L.O.C. 2003). Sangen er en fortælling om en af gadens hårde hunde, der sin ufølsomhed til trods vil sige undskyld og bekende sine synder til en kvinde, han fuldt bevidst har behandlet dårligt, men altså alligevel søger tilgivelse hos:

“Holdt så meget af dig som jeg nu kunne/ du ved hvordan det går med misvedligholdte hunde”. “Havde brug for omsorg men jeg kunne ikke give slip/ På min logik når den sagde du var en bitch”, og slutteligt: “Jeg hader alle de fucking mennesker/ så tilgiv hvis du vil en synders bekendelser”.

Sangen er oplagt en variant over temaet “jeg ved godt jeg var et dumt svin”, men rummer så alligevel en form for reflekteret niveau, der blander sig med den mere primitive diskurs. I teksten synes der at være en grundlæggende og uigennemtrængelig ambivalens mellem oprigtighed og ironi, der fra titlen siver ned igennem hele tekstens udsagn. Man kunne hævde, at den hårdkogte attitude i denne sang fungerer som det, der opretholder balancen mellem følsomhed og kynisme – den bliver det balancerende princip for ambivalensen. Hos L.O.C. er der altså her ingen åbenlys sentimentalitet eller selvmedlidenhed.

Sentimentaliteten er til gengæld til stede i Jokerens også meget udskældte “Kvinde din – møgluder” (Jokeren 2003), der skildrer den ulykkelige og svære kærlighed pakket godt ind i sexistisk retorik. Teksten er en aggressiv reaktion på en kærlighed, der ikke lykkes, og det er specifikt receptionen af denne sang, han responderer på i nummeret “Mit sprog Yo” (Jokeren 2005), hvor han kritiserer, at Holst og co. har fokuseret på enkelte ord frem for på tekstens udsagn som helhed. Hvis vi kobler denne tekst med, hvad artiklen indtil nu har fremført om hiphoppens sprog som en retorisk, attitudefyldt udtryksform, ligger der nemlig en drøm om den romantiske kærlighed slet skjult under sangens desillusion og aggressivitet:

Møgluder – hvordan fanden ku du gøre det?/ Du burde ta dit forgrædte næb og tørre det [...] Jeg gav dig mit hjerte – du sku holde det/ Bære ansvaret for den smerte du ku forvolde det/ For du var mer end en elsker – en ven/ Så hvis du er færdig med det, så giv mig det igen/ Så jeg ka putte det tilbage under jernskjorten/ Det’ min vrede der ulmer som en fjern torden. (Jokeren 2003)

Tekstens jeg er oplagt mere ensom og forladt end sexistisk i sin attitude og igennem aggressiviteten tør rapperen jo faktisk godt tale om hjerte og smerte og sågar også om troen på kærligheden senere i samme sang:

Følelser som kærligheden vakte/ Jeg har ikke gemt dem væk – de’ intakte [...] Jeg drømmer stadig om de vilde romancer/ Og finder jeg en vil jeg tage mine chancer. (Jokeren 2003)

Der synes altså her at være tydelige revner i attituden, eller er hiphoppen mon sammen med Jesper Dahl alias Jokeren bare ved at blive ældre?

I hvert fald er kærlighed forstået som en moden relation mellem to parter tilstede både i et nummer fra *Alphahan* (2003) og også på udgivelsen fra 2005, *Gigolo Jesus*. Jokeren rapper på begge plader om rigtige kvinder, der giver modstand og fylde, og som utvetydigt rummer forestillingen om den romantiske kærlighed, den eneste ene. Selv om attituden stadig er helt fremme, er det tydeligt, at den også kan fungere som andet end nedgørende retorik over for det modsatte køn. I teksten “Hey Smukke” (Jokeren 2003) forenes hiphop-attituden over for kvinder således tilsyneladende uproblematisk med en helt almindelig kærlighedserklæring, der indebærer både fremtid og efterkommere:

Hey smukke – Hvor kom du fra?/Har aldrig mødt en kvinde med det du har!/ Lad os hooke op lige nu, jeg/ Høj på dig, baby jeg på dig [...] Uanset om vi får kassen eller få kroner/ Har jeg lyst til at vi skal lave små kloner. (Jokeren 2003)

Tendensen fortsætter, om end med et lidt mere realistisk billede på kærlighedens svære hverdag, i nummeret “Mavepuster” fra *Gigolo Jesus*. Selv L.O.C. rapper i sangen “Du gør mig” fra hans album *Cassiopaia* (2005) om noget, der ligner en romantisk kærlighedshistorie, hvor kærligheden bliver en slags transformationsfaktor. Med forestillingen om, at kærlighed kan forandre, rappes der:

Du gør mig hel, ja du gør/ Ku aldrig be dig om mere/ Bare se hvor perfekt du er/ Hvis der er noget må du sige det til mig/ Vil så gerne være løsningen på dine problemer/ Jeg mener du er den eneste der rigtigt kan se mig/ Når kameraet blænder folk griner. (L.O.C. 2005)

Her træder tilsyneladende en mere oprigtig stemmeføring frem fra attitudens spotlight og bekender sin kærlighed til én – kvinden; ikke soen eller bitchen.

Denne sporadiske læsning af udvalgte rappere inden for dansk mainstream-hiphop har haft til hensigt at undersøge, hvorvidt kærlighedshistorier spiller en rolle inden for hiphop. Det synes kun i ringe grad at være tilfældet, om end det lader til at rapperne i deres senere produktion, altså L.O.C. og ikke mindst Jokeren, tør lade en mere inderlig (pop?-)diskurs komme til orde inde fra den hårdkogte hiphop-attitude.

Om rapperne med alderen må se sig yderligere konfronteret med parforholdets og hverdagens genvordigheder og bevæge sig i den retning retorisk og tematisk skal jeg ikke spå om. Hvis hiphoppen skal blive ved med at forstå sig selv som realitets- eller autenticitetseffekt, må teksterne vel over tid komme til at spejle det liv, man lever, når man ikke længere er i tyverne og på alle måder i overhalingsbanen? Det er vel gennem den type overvejelser, man må se Jokerens udvikling fra tiden med Den Gale Pose og

frem til de to soloalbum. Den svære relation til den anden – kærlighed eller ej – dukker i stigende grad op som realitetseffekt.

Men hvorfor har kærligheden til kvinden – eller den ene – så vanskelige kår i hiphoppens selvforståelse? Ud over at diskursen hiphop er udsprunget af det inderlige og domesticales modsætning, nemlig gadens sprog og retorik, kan der være yderligere mindst én grund til, at hiphop og romantisk kærlighed som diskurser aldrig vil mødes for alvor.

Hvis vi forstår den romantiske kærlighed historisk set i forlængelse af det middelalderlige begreb om den høviske kærlighed, så består denne i en ridderlig og rituel tilbedelse af den gifte og derfor per definition uopnåelige kvinde.

Den romantiske kærlighed er altså en forestilling om kærligheden til den ene – en stærkt individualiseret form, mens hiphopkulturen først og fremmest forstår sig selv og lever af at være en fællesskabsform. ‘Stammens’ idealer i “hiphop-nationen” er det, man som hiphopper først og fremmest forpligter sig på. Hiphop er altså en livsstil, der er svær at få til at harmonere med en romantisk, sentimental forestilling om kærligheden. Maskulinitetsaspektet besværliggør dette yderligere.

Hvis vi forstår hiphopkultur som en ‘stamme’, der har stærke æresbegreber, er det primært kærligheden til standen, der er i centrum og anerkendt; man holder først og fremmest sit ord i forhold til sin stand – hiphopkulturen – og det sted man kommer fra – the hood. ‘Stammens’ idealer går altså tilsyneladende forud for kærligheden til den enkelte. Måske kan man derfra tale om, at kærlighed til hiphop i nogen grad okkuperer pladsen for ideen om kærlighed til den anden.

Der er således flere mulige perspektiver på, hvorfor den romantiske kærlighed og hiphopkulturen ikke går så godt i spænd som tilfældet er i f.eks popkulturen. Det første perspektiv vedrører det kendetegn ved hiphoppen, der knytter an til fællesskabsformen med et stærkt standsmæssigt æreskodeks. Her står man mere til regnskab for sine egne end for den anden. Et andet perspektiv vedrører maskulinitetsaspektet. Hiphopkulturen inkarnerer en orden, hvor hankønnet retorisk set sætter dagsordenen. Rapperens handling kan her betragtes som en form for magtmanifestation, der måske med lidt god vilje kunne udfoldes i retning af en rituel, religiøs praksis. Dette perspektiv hænger således sammen med det første. Retorisk set skal magten vindes inden for ‘stammen’ – og kønnet – selv. Et sidste perspektiv, der vanskeliggør relationen mellem hiphop og romantisk kærlighed, kunne være den tætte relation mellem stil, autenticitet og selvscenesættelse. Attitudebevidstheden vanskeliggør sprækker af intim karakter. Til gengæld må der, hvis rappen fortsat skal se sig selv som bærer af en “street credibility”, vel med tiden opstå nye måder, hvorpå man kan etablere autenticitets- og realitetseffekter, herunder også forhold, der rummer romantisk kærlighed og modne relationer?

Appendix 2009

Siden denne artikel blev skrevet i 2006 har dele af dansk rap undergået en række forandringer, der angår synet på og brugen af kærlighed i relation til rappens tekstunivers. Som jeg skriver i artiklen, må rappen, hvis den skal opretholde sin selvforståelse, reflektere den livspraksis, rapperen fører – om ikke dokumentarisk, så i hvert fald som en tydelig narrativ diskurs. Hvordan rapper jeg om mit liv, som det er, hvis det indebærer faste forhold, manglende nattesøvn og bleskift?

Dette kom Jokeren i foråret 2009 med sit bud på, da hans seneste udgivelse *Den tørstige digter* ramte butikkerne. I de mellemliggende år er Jokeren alias Jesper Dahl blevet både far og fraskilt, hvilket da også reflekteres både i cd'ens tekster og ikke mindst i den omfangsrige omtale, udgivelsen afstedkom. Her kunne man i interviews læse citater som: "Jeg er en voksen mand, jeg er far, jeg har følelser og tanker om liv og død, og hvad der er rigtigt og forkert" eller: "Det er jo de forskellige sider, der gør en til et helt menneske. For eksempel kan jeg godt lide at læse Dostojevskij for sprogets skyld, fordi det er vildt spændende, og det inspirerer mig til at skrive. Samtidig kan jeg godt stå den næste dag og være brandstiv og den største klaphat på hele Vesterbro" (www.bazaronline.dk).

Der har været stille om Jokeren plademæssigt siden 2005, hvilket han bl.a. begrundet med, at kunstnerlivet led under familieidyllen med fornævnte dårlige nattesøvn. Det virker her påfaldende, at Jokeren måtte gennemgå en skilsmisse for igen at finde sin indre 'stodder' frem. Faderrollen kan han dog ikke løbe fra, hvilket også pointeres igen og igen i de interviews, der blev givet.

En anden dansk rapper, Jooks, der lige har haft sit kommercielle gennembrud med udgivelsen *Privilegeret* (juni 2009), siger i et interview på dr.dk: "Rap er perfekt til at sætte ord på vores tanker og følelser – og tankerne og følelserne bliver forhåbentlig ikke mindre interessante, bare fordi man er fyldt halvtreds". Samme Jooks ser tilsyneladende ingen modsætning i at være rapper og at handle i Netto med sit barn.

På Jokerens seneste udgivelse er den mere modne livsstil reflekteret på flere numre, f.eks. forholdet til ekskæresten på nummeret "Sig ja" og hyldesten til barnet på nummeret "Hvad far siger". Så den nye rolle som far og rapper behandles og reflekteres og kan ses som en udvidelse af forståelsen af, hvad en rapper kan med sin attitude i relation til kærligheden.

Litteratur

Bukdahl, Lars (2004): *Poesi, dér*, Kbh.: Politikens forlag

Dimitriadis, Greg (1996): "Hip hop: from live performance to mediated narrative", *Popular Music*, vol. 15/2, Cambridge: Cambridge University Press

Floyd, Samuel A. (1995): *The Power of Black Music*, Oxford: Oxford University Press

Forman, Murray (2002): *The 'Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Gates, Henry Louis (1988): *The Signifying Monkey – A Theory of African American Literary Criticism*, Oxford University Press

Holst, Hanne Vibeke (2004): "Du er fucking sexistisk, Niarn!" in *Politiken* d. 13. november 2004

Krims, Adam (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge: Cambridge University Press

Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen (red.) (2008): *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag

Quotrup Jensen, Sune (2008): "8210-cent, Perker4livet og Thug-gangsta" in *Hiphop i Skandinavien*. Århus: Aarhus Universitetsforlag

Rose, Tricia (1994): *Black Noise – Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, New England: Wesleyan University Press

Sernhede, Ove (2001): "Los Angered og forstadens krigere" in *Social kritik nr. 74*

Sernhede, Ove (2002): *Alienation is my Nation*, Stockholm: Ordfront förlag

Skyum Nielsen, Rune (2006): *Nr. 1*, Kbh.: Informations Forlag

Walser, Robert (1995): "Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy". *Ethnomusicology* 39, 2.

Diskografi

Jokeren (2003): *Alphahan*

Jokeren (2005): *Gigolo Jesus*

L.O.C. (2003): *Inkammeret*

L.O.C. (2005): *Cassiopaia*

Niarn (2004): *Årgang 79*

Nik og Jay (2002): *Nik og Jay*

Nik og Jay (2002): 2