

RØDDER

Værkerne i værket

Mathias Udengaard Madsen

Vejledning af Louise Mønster



31. MAJ 2016

AALBORG UNIVERSITET
Kandidatspeciale i Dansk

Abstract

This Master's Thesis researches the Danish hip hop album *RØDDER* from 2014, which consists of 10 rap songs built on 10 Danish poems. Each rap song is performed by a different Danish rapper, and the poems' origins range from the 17th century to the 1980's. *RØDDER* was released as a book containing the 10 poems, the transcriptions of the lyrics of the 10 rap songs and an album containing the rappers' recitation of the poem, which they have interpreted, and, of course, the rap songs. Six of the total of twenty works were selected; three poems and three rap songs interpreting each one poem.

This resulted in three comparative analyses; here the original poem is analyzed in order to set the relation for the interpretative work of the rapper, which is then analyzed in comparison to the original. The analytic focus is imagery, intertextuality and the meaning of sound elements in the rap song.

This thesis also depicts the broad strokes of hip hop culture and hip hop history. In addition, the field of the scientific work of academic hip hop research is presented. The focus on hip hop is due to the rap songs being of great importance in the lyrical analyses and it is therefore necessary to understand the context of rap; hip hop.

In addition to the lyrical analyses, this thesis researches the intermediality of *RØDDER*. This concerns the word's media, the sound's media and the image's media and the intricate relations between these. This is done in hope of better understanding of *RØDDER*'s true essence and the character of the work because *RØDDER* is a unique collaboration of poems, rap songs, artwork, a website, an educational goal, a concert etc. Therefore, it is of interest and importance to study how all of these elements play together and form the work that is *RØDDER* and in the hopes of doing just this, the multimediality is introduced. This term covers the total effect of the intermedial relations that is present throughout the work of *RØDDER*.

Lastly, it is discussed what constitutes a work through a theory of poetic performance introduced by Charles Bernstein in *Close Listening. Poetry and the Performed Word* from 1998. In the case of *RØDDER*, it is argued that the recitations of the poems, which is included on the album, add to the overall meaning of the work in question; the poem. This is due to the ever-changing character of the literary work, which is the case

because of the different versions being representative of one or more aspects of the work but never the work as a whole. The idea of a work is then introduced to point out the endless opportunities that can arise from a work's idea.

Indholdsfortegnelse

Indledning-----	5
Metode-----	8
Hiphop: kultur, historie, kunst-----	10
Hiphoppens forskningstradition-----	11
Hiphoppens vokabular-----	14
Transskriptionsproblemet-----	15
Transtekstuelle forhold-----	20
Intermedialitet og multimedialitet-----	23
Lunds typologi – intermediale relationer-----	24
<i>RØDDERs</i> multimedialitet-----	26
<i>RØDDERs</i> mellemværender-----	29
De lyriske analyser-----	31
”Angst”-----	31
Introduktion til Tom Kristensen-----	31
Introduktion til Kasper Spez-----	32
Analyse af Tom Kristensens ”Angst”-----	33
Analyse af Kasper Spez’s ”Angst”-----	34
”Drøn”-----	41
Introduktion til Michael Strunge-----	41
Introduktion til Johnny Hefty-----	41
Analyse af Michael Strunges ”Drøn”-----	42
Analyse af Johnny Heftys ”Drøn”-----	45
”Lær Mig, O Skov! At Visne Glad”-----	48
Introduktion til Adam Oehlenschläger-----	48
Introduktion til Per Vers-----	48
Analyse af Adam Oehlenschlägers ”Lær Mig, O Skov! At Visne Glad”-----	49
Analyse af Per Vers’ ”Lær Mig, O Skov! At Visne Glad”-----	51
Værkforståelsen til diskussion-----	55
Den poetiske performances værkforståelse-----	55

Værkforståelsen i <i>RØDDER</i> -----	57
Konklusion-----	60
Litteraturliste-----	62

Indledning

Når hiphop er blevet behandlet akademisk, er det primært blevet gjort ud fra et socio-kulturelt perspektiv; sociale problemstillinger, kulturelle præmisser, stedets indflydelse, race og køn er blot nogle af omdrejningspunkterne for forskningstraditionens diskussion af fænomenet. Dette skyldes flere ting; for det første udgøres hiphopkulturen af fire elementer: DJ'ing, breakdance, MC'ing og graffitikunst. Det kan således være vanskeligt at indkapsle hiphoppens kunstneriske kvaliteter under en fælles æstetisk-teoretisk tilgang. Derimod kan de forskellige kunstformers – samlede og separerede – effekt undersøges ud fra netop den socio-kulturelle vinkel. For det andet bliver hiphop anskuet som værende en del af populærkulturen, hvilket problematiserer et eventuelt akademisk arbejde. Den kunstneriske værdi i hiphop undermineres af kulturens og dens værkers – navnlig hiphopmusikkens – brede folkelige appel. Dette medfører en forskningstradition, hvor der bruges tid og kræfter på at forsvare, hvorfor hiphop fordrer en akademisk undersøgelse. Hiphopmusikken kan basalt set beskrives som bestående af to elementer; beat og rap. Begge elementer er rytmisk forankrede, hvilket betyder, at en tilbunds gående analyse af hiphopmusikkens musikalske aspekter fordrer en musikteoretisk kapacitet.

Dette er imidlertid ikke tilfældet for nærværende speciale, idet dette hovedsagligt vil undersøge rappens lyriske kvaliteter, og dette ud fra et litterært perspektiv. Dog er det væsentligt her at indskyde, at de betydningsbærende og -skabende elementer i rappens lydlighed stadig vil have en rolle at spille i det analytiske arbejde. Det musikalske aspekt vil spille en mindre rolle i analysen på grund af 1) nærværende speciales litterære forankring og 2) et manglende kendskab til musikteoretisk praksis, som er nødvendig i den musikalske analyse. Som legitimering for nærværende speciales litterære forankring, henvises der til specialets analyseobjekt, *RØDDER*. Denne 2014-udgivelse består af ti rapnumre, der hver især tager udgangspunkt i et dansk digt. Numrene fremføres af ti danske rappere, som forinden deres musikalske bidrag oplæser det digt, som de har fortolket. Udgivelsens musik har således en tæt og klar forbindelse til litteraturen, som i kombination med udgivelsens didaktiske kvaliteter og intentioner understøtter det litterære perspektivs anvendelighed og relevans for det analytiske arbejde.

Udgivelsen *RØDDER* fra 2014 lader sig ikke umiddelbart kategorisere. Det er på den ene side et hiphopalbum og på den anden side en digtsamling med tilhørende lydbog. Det er en rapdigtsamling og en rappet digtsam(p)ling. Det er en hjemmeside med didaktisk sigte. *RØDDER* er et projekt, et koncept og et værk. Den enorme mangfoldighed, der synliggør sig i forsøget på at karakterisere *RØDDER*'s genre(r) skyldes flere ting; det være sig dets intermediale relationer, dets multimedialitet og dets kombinerede kunstneriske og didaktiske sigte og udtryk. *RØDDER* er multimedial, idet udgivelsen konstitueres af flere forskellige medier i samspil. Det drejer sig om en grafisk bog, en CD, en hjemmeside, en download-kode, en koncert, mm.. Rapnumrene på udgivelsen er i sig selv intermediale, idet lyrikken foruden at eksistere i musikken også er at finde i den trykte bog. Således opstår intermedialiteten mellem lyd og tekst, men også det visuelle har en indvirkning i kraft af bogens illustrationer, der på den ene side fungerer som gennemgående kunstnerisk-visuelt udtryk og på den anden side ledsager *RØDDER*'s ti temaer. Netop disse temaer kan fra et isoleret perspektiv med den trykte bog som udgangspunkt fremtræde mere eller mindre upræcise eller tilfældige. Dette skyldes, at begrundelsen for temaernes eksistens skal findes i *RØDDER*'s didaktiske projekt, som bliver fremlagt på *RØDDER*'s hjemmeside, www.rod-ord.dk.

Foruden ønsket og forhåbningen om at vække gymnasieelevernes interesse for lyrik gennem rap og hiphop har *RØDDER* også et kunstnerisk element, der indbyder til undersøgelse. Det drejer sig om de ti rapnumre, der er blevet skabt til udgivelsen. Alle disse lægger sig hver især op af et ældre digt, og det er derfor interessant at undersøge, hvordan de forholder sig til forlægget. Intertekstualitet er fælles for dem alle, men det er vidt forskelligt, hvordan de enkelte rappere forholder sig til deres inspirationskilde. Dette vil blive undersøgt under inddragelse af Gennette's teori om intertekstualitet, som det kommer til udtryk i *Palimpsests: Literature in the Second Degree* fra 1997.

Nærværende speciale vil som sagt være litterært forankret i undersøgelsen af forholdet mellem originaldigt og musikalsk fortolkning. I denne forbindelse vil en undersøgelse af værkbegrebet kunne være med til at belyse forholdet mellem tekst og lyd. Her undersøges det, hvorledes et værk karakteriseres og defineres ud fra poet og litteraturteoretiker Charles Bernsteins *Close Listening* fra 1998. Bernstein forsøger her blandt andet at gøre op med den konventionelle forestilling om, at det nedskrevne digt er

primært, mens poetens fremførelse af digtet er sekundær. Dette er særdeles relevant i henhold til *RØDDER*, da denne teori åbner op for en diskussion om, hvorvidt udgivelsens oplæsninger og rapnumre kan siges at besidde værkkarakter. Foruden at være genstand for litterær analyse og fortolkning anvendes *RØDDER* således også som case for en undersøgelse af grænserne for og definitionen af et værk.

Gennem en række komparative analyser af håndplukkede digte og tilhørende rapfortolkning vil det blive undersøgt, hvordan rapnummeret forholder sig til sit forlæg. De værker, der vil blive analyseret, er Tom Kristensens og Kasper Spez's "Angst", Michael Strunges og Johnny Heftys "Drøn" og Adam Oehlenschlägers og Per Vers' "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad". Derudover vil *RØDDER*'s multimedialitet blive karakteriseret ud fra en analyse af værkets intermediale relationer. Slutteligt vil værkbegrebet blive diskuteret, gennem en betragtning af *RØDDER*'s rappede digtfortolkninger.

Metode

Nærværende speciale vil centrere sig om tre komparative analyser af udvalgte digtpar i *RØDDER*. Det vigtigste kriterium for udvælgelsen af de analyserede værker har været graden af *lyrisk-sproglig interessantheit* i rapnummeret. Begrebet dækker over flere ting: den eventuelle lyriske analyses udfoldelsesmuligheder, den lyriske kvalitet, det lydliges betydningssskabende elementer og sidst, men ikke mindst, fortolkningens karakter. Dette udvælgelseskriterium begrænser sig til rapnummeret, eftersom de ti originaldigtes lyriske kvalitet ikke kan diskuteres, hvilket de ni poeters plads i den danske litteraturhistorie vidner om. Originaldigtene er dog blevet taget i betragtning i udvælgelsesprocessen, da rapnummerets fortolkning naturligvis afhænger af det lyriske forlæg.

Efter grundige overvejelser er valget faldet på Tom Kristensens og Kasper Spez's "Angst", Michael Strunges og Johnny Heftys "Drøn" og Adam Oehlenschlägers og Per Vers' "Lær Mig O Skov! At Visne Glad".

"Angst" er uvalgt på baggrund af Spez's interessante sprog og tekstunivers, der overflyder med bemærkelsesværdige sproglige billeder. Spez's fortolkning af Kristensens digt er fri i den forstand, at tekstgenbruget begrænser sig til rapnummerets omkvæd, mens versene blot tager udgangspunkt i en (sinds)stemning tilsvarende originaldigtet.

"Drøn" tilkæmper sig en plads i specialets analyse gennem Heftys markante og betydningsudvidende lydlighed. Derudover har rapnummeret en høj lyrisk kvalitet grundet hyppigheden af eksplicite referencer til Strunges original. Hefty arbejder sprogligt inden for rammerne af Strunges tekstunivers, men finder gennem sine småvariationer et særegent udtryk. Her er fortolkningens forlæg sprogligt nærværende, og der tages afsæt i stedet, stemningen og storbynattens kronotop.

"Lær Mig O Skov! At Visne Glad" er berettiget en lyrisk analyse på baggrund af Vers' opfindsomme og legesyge sproglige krumspring. Det myldrer med ordspil, flerstavelserim, assonans, alliteration og metaforer. Sidstnævnte skaber forbindelser tilsvarende Oehlenschlägers original, hvori der spilles på tematiske strenge som dyreriget, årtiderne, religion og natur. Vers' metaforrækker er ført 'up to date', og hans fortolkning kan således ses som en nutidig parafrase over Oehlenschlägers romantiske digt.

I de komparative lyriske analyser vil rapnumrene som udgangspunkt blive analyseret som digte, og rapversene vil derfor blive kaldt strofer, mens verslinjerne benævnes vers. Det lydlige aspekt vil dog blive inddraget i den lyriske analyse, når det er relevant for fortolkning, eller når der i lyden åbner sig yderligere betydningslag. Analyserne indledes med en introduktion af henholdsvis digteren og rapperen, hvorefter rapnummerets lyriske forlæg, digtet, analyseres. Herpå følger en analyse af rapnummeret, der tager afsæt i analysen af originaldigtet.

Foruden de lyriske analyser vil nærværende speciale undersøge *RØDDERs* værkarakter, som udspringer af den særegne *multimedialitet*. Dette begreb vil blive forklaret gennem en analyse af *RØDDERs* intermediale relationer, som eksisterer i spektret mellem tekst, lyd og billede.

Slutteligt vil værkbegrebet blive diskuteret ud fra den poetiske performance. Diskussionen vil tage udgangspunkt i antagelsen om, at værket i sig selv eksisterer som ide, og at værkets forskellige manifestationer hver især kaster lys på et eller flere af værkets aspekter. Her vil et mindre udvalg af *RØDDERs* rapnumre og oplæsninger blive diskuteret i forbindelse med værkbegrebet.

Nærværende speciales teoretiske grundlag udgøres blandt andet af enkelte kilder, som normalt ikke bliver anvendt i akademisk øjemed. Det drejer sig mere specifikt om hiphopteori og rapperbiografier. Det har været nødvendigt at anvende enkelte ikke-akademiske kilder, da alternativerne er ikke-eksisterende eller uden for dette speciales formåen.

Hiphop: kultur, historie, kunst

Jeg berørte i dette speciales indledning hiphoppens fire konstitutive elementer: DJ'ing, breakdance, MC'ing og graffitikunst. Det er disse, der i det følgende vil blive uddybet og forklaret. Der er et spændingsforhold imellem elementerne, der består i en samtidig kompleksitet og simpelhed. De er simple i kraft af deres håndgribelighed og afgrænsning, men de er på samme tid komplekse, idet de eksisterer i kraft af og influerer hinanden. For eksempel vil det være svært at forestille sig breakdance uden DJ'ens breaks. Formålet med dette afsnit er at gøre rede for hvert enkelt af hiphoppens elementer i forsøget på at nå ind til essensen af hiphop. Inden vi kigger nærmere på de fire elementer, vil forudsætningerne for hiphoppens opståen blive opridset.

Det er usikkert, hvornår hiphoppen helt præcist opstår, men der hersker ingen tvivl om, at det sker som følge af en stigende økonomisk polarisering i det amerikanske samfund. Fattigdommen skyldes den racemæssige spænding, der følger i årene efter mordet på Martin Luther King i 1968, og som får mange kaukasiske amerikanere til at flytte fra de indre bydele til forstæderne. Dette medfører, at de indre byer hovedsagligt bliver befolket af afro- og latinamerikanere fra en arbejderklasse med stigende arbejdsløshed. Pengene forlader byen til fordel for forstæderne, og som resultat heraf skæres der i uddannelsesmulighederne i byens skoler. For eksempel er musikinstrumenter en mangelvare, og byens unge må derfor søge andre måder at udtrykke sig selv på kunstnerisk. (Ahmed u.å.: 4-7) Her opstår DJ-kunsten (h2g2 2010: ¶ Deejaying), der anvender pladespilleren som sit instrument og originale indspilninger som sit kunstneriske udgangspunkt. Ny musik bliver skabt, idet DJ'en bruger teknikker som mixing, scratching, cutting og sampling på originalerne. Breaket er en vigtig del af DJ-disciplinen. Et break består som regel udelukkende af percussion (trommer) og vil ofte blive loopet af DJ'en. Breaket medfører nyskabelse i andre kunstneriske udtryksformer såsom vokaldisciplinen MC'ing og dansen breakdance.

Sidstnævnte er en højintensiv dansestil (ibid.: ¶ Breaking), der kombinerer udfordrende fodarbejde med spin, spark og fastfrysninger af kroppen i krævende positioner. Et af de vigtigste elementer i breakdance er kampene mod andre dansere eller crews, og denne rivaliserende tendens er fælles for alle hiphoppens elementer og i

særdeleshed for MC'ing. (ibid.: ¶ Emceeing) MC er en abbreviation for 'Master of Ceremonies' eller 'microphone controller'. MC'ing bliver ofte sidestillet med rap, men rap er blot en af flere MC-teknikker. MC'ing består således også af den orale imitation af percussion, beatboxing, og 'call and response', som består af en energisk dialog ledet af MC'en og besvaret af publikum. Oprindeligt var MC'ens rolle at underholde og opildne publikum og var derfor - modsat rapperen - ikke centrum for opmærksomheden. Battlerappen er kendetegnende for hiphoppens konkurrerende tendens, og denne disciplin har også fundet vej til Danmark i form af konkurrencen MC's Fight Night.

Graffitikunsten (ibid.: ¶ Graffiti Art) trækker tråde fra de tidligste hulemalerier og rummer alt fra den simple tagging (kunstnerens signatur) til fuldt udviklede pieces, hvor farver, skygger mm. anvendes. Graffitikunstnerens lærred er byen og i særdeleshed togvognen (the subway), og penslen er skiftet ud med tusch og spraydåse. I 1971 bringer New York Times en artikel om den 17-årige graffititagger Demetrius, hvilket får den amerikanske graffitikunst til at eksplodere. Der hersker til stadighed en uenighed om, hvorvidt graffiti er kunst, vandalisme eller en mellemting. Graffitikunstnerne mener, at de transformerer det undertrykkende urbane landskab, mens visse autoriteter anser det som gement hærværk.

Hiphoppens forskningstradition

I dette speciales indledning berørte jeg kortfattet hiphoppens forskningstradition, som her vil blive yderligere redegjort for. Birgitte Stougaard Pedersen præsenterer i sin artikel "Hvor blev beatet af?" fra 2011 en lang række tilgange til hiphopforskningen. Dette afsnit vil afdække de af hendes pointer, der er mest væsentlige for nærværende speciales analytiske sigte.

Som Pedersen vil jeg begynde ved bogen *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader* fra 2004, som er redigeret af Murray Forman og Mark Anthony Neal. Forman og Neal fokuserer henholdsvis på stedet eller 'the hood' og på kulturelle forestillinger om fx *blackness*. (Pedersen 2011: 6) *That's the Joint* behandler hiphopfænomenet ud fra en række forskelligartede diskurser. Det være sig den populærkulturelle, den journalistiske og den videnskabelige diskurs, og således opstår der en "pluralitet i udsigelsen omkring hiphop" (ibid.: 7). Dette har at gøre med hiphoppens mangefacetterede og sammensatte

karakter. Pedersen citerer en passage fra bogens forord, der vidner om en anskuelse af hiphop som kunstform:

Critic's often fail to acknowledge that hip-hop is neither sociological commentary nor political criticism, though it may certainly function in these modes through its artist's lyrics. Hip-hop is still fundamentally an art form (ibid.)

Trods intentionen om at anskue hiphop som kunstart bygger store dele af værket på socio-kulturelle problemstillinger, såsom historie, kultur, stedets betydning, køn, politik etc. (ibid.)

Samme socio-kulturelle tilgang finder Pedersen hos Tricia Rose i bogen *Black Noise* fra 1994. Rose har en polyvokal tilgang til undersøgelsen af hiphopfænomenet, idet hun opererer med problemstillinger som etnicitet, køn, sociale magtdiskurser, kapitalisme og det æstetiske som kulturelt udtryk. (ibid.: 8) Her er det værd at fremhæve sidstnævnte, nemlig anskuelsen af det æstetiske eller kunstneriske som udtryk for – og frem for alt: som resultat af – samfundets socio-kulturelle tilstand. Det æstetiske fungerer således primært som instrument eller plantegning for forståelsen af en kultur og en social situation. (ibid.) Pedersen stiller sig kritisk over for denne påståede relation imellem det æstetiske og det socio-kulturelle:

Det æstetiske kunne fx betragtes som skabelsen af en anden type (kunstnerisk, æstetisk) betydning, der ikke agerer som et prisme, men som er intransitiv. Rap kunne måske ses som en anden type diskurs end fx den politiske, modkulturelle og socialt indignerede (ibid.)

Grundet dette speciales formål er det naturligt, at undertegnede både håber og mener, at Pedersen her har fat i noget af det rigtige. Dette speciale vil gennem lyriske analyser forsøge at finde frem til den kunstneriske kvalitet, som det formodes er til stede i de udvalgte rapnumre.

Pedersen introducerer også Andy Bennett, som i bogen *Popular music and youth culture* fra 2000 undersøger, ”hvordan hiphop som globalt flow approprieres i europæiske kontekster.” (ibid.: 11) Med andre ord; hiphoppens globalisering og dens indvirkning på og tilstedeværelse i en lokal kontekst. Hiphoppen som ”en lokal genfortælling af et globalt fænomen” (ibid.: 12) fungerer desuden som afsæt for antologien *Hiphop i Skandinavien* fra 2008 af Birgitte Stougaard Pedersen og Mads Krogh. Her undersøges det, hvilken rolle hiphop spiller socialt og kulturelt, samt hvordan den er med til at skabe kunstnerisk innovation. Desuden diskuteres hiphoppens indvirkning på og medskabelse af identitet og etnicitet. Også stedets betydning overvejes i forbindelse med kulturens udtryk. (ibid.) Det er interessant at hæfte sig ved denne antologis ligheder med *That's the Joint*: ”Antologien kommer [...] til en vis grad til at forstå rappens æstetiske praksis først og fremmest i lyset af kulturelle og sociologiske problematikker” (ibid.: fodnote 26). Dog forefindes der tekster fra antologien, hvori de æstetiske og stilistiske kendetegne i rapen tages alvorligt. (ibid.)

I artiklen ”The fine art of rap” undersøger den amerikanske filosof Richard Shusterman ud fra et æstetisk/filosofisk synspunkt, hvorvidt rap kan anskues som kunst. (ibid.) Han pointerer, at der i rap eksisterer en modstilling mellem kunst og populærkultur. Der er tale om en dikotomi mellem det autenticitetskrav, der stilles til rapperen, som samtidig må kopiere materiale (fx via samples). Originalitet, ægthed og autenticitet sameksisterer med genbrug og kopiering. Dette anser Shusterman som fordrende for den kunstvidenskabelige tilgang til akademisk arbejde med rap: ”informed and sympathetic close reading will reveal in many rap songs not only the cleverly potent vernacular expression of keen insights but also forms of linguistic subtlety and multiple levels of meaning whose polysemic complexity, ambiguity, and intertextuality can sometimes rival that of high art's so-called ”open work.”” (Shusterman 1991: 615)¹

Som Pedersen pointerer, arbejder Robert Walser i sin artikel ”Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy” fra 1995 ud fra et musikteoretisk perspektiv, idet han retter sit fokus mod ”rytmens polyrytmiske karakter og dens fleksibilitet” (Pedersen 2011: 13). Walser pointerer det dynamiske forhold mellem rapperens vokal og det instrumentale spor, som skaber en spænding. (ibid.)

¹ http://www.jstor.org/zorac.aau.dk/stable/469207?sid=primo&&seq=3#page_scan_tab_contents

Pedersens præsentation af hiphoppens mangfoldige – om end overvejende socio-kulturelt funderede – forskningstradition afrundes på dansk jord med Jakob Schweppenhäuser som repræsentant for den litterære tilgang til rappens æstetik. Hun fremhæver artiklen "Bæltstedet" fra 2006, hvor Schweppenhäuser med fokus på det lydige og det performative nærlæser (eller *nærhører!*) en række danske raptekster. Pedersen anerkender Schweppenhäusers læsninger, men savner en større betoning på musikken samt på "samspelet mellem rytme i groove og flow" (ibid.: 17), da hun mener, at denne spænding står centralt for rappens æstetik. Dette råder Schweppenhäuser bod på i sin ph.d.-afhandling *Mere lyd!* fra 2014, som indeholder en længere artikel med fokus på netop rappens flow og birytmiske spænding.

Hiphoppens vokabular

Formålet med dette afsnit er at aflive den tvivl, der angiveligt vil kunne opstå under anvendelse af de vigtigste begreber i arbejdet med rap og hiphop. Udgangspunktet for disse overvejelser skal findes i Schweppenhäusers Ph.D.-afhandling *Mere lyd!* fra 2014. Det er nødvendigt at få defineret, hvad der i det følgende menes, når der tales om *flow*, men først og fremmest, hvorfor ordet 'flow' er valgt. Det skyldes flere ting: først og vigtigst er manglen på alternativer. Det tætteste, man kommer på et sådant, er 'levering' eller 'fremførelse', men her melder der sig en væsentlig problematik. Foruden at termerne er for generelle, indikerer de desuden, at der foreligger en tekstlig førsteudgave, hvilket bestemt ikke er tilfældet for al rap (jf. fx freestyle-rap). Desuden er 'flow' metaforisk rammende. Dette skyldes et utal af sproglige/metaforiske forbindelser mellem vand og tale. Som strømmen kan et flow være medrivende. Man kan 'tale et sprog flydende', hvilket er nødvendigt, hvis man vil frembringe en 'talestrøm', som det kan siges at være tilfældet for mange rappere. (Schweppenhäuser 2014: 138)

Helt overordnet set er et flow *måden*, der rappes på. Det er dog nødvendigt nærmere at definere hvilke elementer af rappen, der er henholdsvis inkluderet og ekskluderet fra denne 'måde'. Schweppenhäuser tager i sin definition afsæt i en række andre teoretikers forsøg på at definere flow-begrebet og når frem til en art midterposition. I denne ekskluderes raplyrikkens rimforhold samt det syntaktiske niveau, mens det tonale og melodiske niveau samt den birytmiske spænding er inkluderet. (ibid.: 141)

Schweppenhäuser når frem til en definition af flow-begrebet, som også vil fungere som dette speciales definition: "*Rappens rytmiske, tonale og artikulatoriske bevægelse i forhold til grundpulsen [...] hørbar eller ej.*" (ibid.: 142)

Foruden fastsættelsen af flow-begrebet er det nødvendigt at redegøre for anvendelsen af begreberne 'rap', 'hiphop', 'rapmusik' og 'hiphopmusik'. Rap og hiphop er uden tvivl nært beslægtede, men det er væsentligt at få konkretiseret og afgrænset ordenes betydning og anvendelse i det kommende akademiske arbejde. 'Rap' vil i det følgende dække over vokaldisciplinen: "en måde lydligt at artikulere lyrik på." (ibid.: 127) Når der i det følgende skrives 'rap' vil dette altså *ikke* betegne andet end den vokale disciplin. Genren, som rap ofte er blevet brugt til at beskrive, vil derimod betegnes 'hiphopmusik'. Her er det væsentligt at indskyde, at dette ikke er det samme som 'rapmusik'. Sidstnævnte dækker nemlig over alle typer/genrer musik, hvor der rappes. Således bliver rapmusik en betegnelse, der intet har at gøre med musikalske genrer, men blot indikerer, at den specifikke vokalteknik anvendes. Hermed adskilles rap og hiphop, og dette er vigtigt, da 'hiphop' betegner den afroamerikanske kulturelle og sociale strømning, der voksede frem i 1970'ernes Bronx i New York. (ibid.) Det er nemlig ikke al rapmusik, der har at gøre med hiphopkulturen, da flere genrer har indoptaget rappen i sig. (ibid.)

Transskriptionsproblemet

Rap er i sagens natur et intermedialt fænomen. Dette er tilfældet, da den rappede *tekst* bliver præsenteret *lydligt*. Rapmusikkens elementer som flow, beat og lyrik hører således uomtvisteligt sammen, og det kan derfor være særdeles vanskeligt at transskribere raplyrikken fyldestgørende. Problemet opstår for det første og som sagt af lyrikkens afhængighed og samhörighed med musikkens elementer, hovedsagligt flow og beat. Når Bossy Bo fra Østkyst Hustlers rapper "men de sku' ha' hørt mig på et beat" på nummeret "Hustlerstil" (1996) sker der flere ting, som ikke er synlige i ovenstående transskription; i takt med, at trommebeattet sættes i gang af Bossys "beat"-befaling, øges intensiteten i rapperens stemme. Som Bossy i øvrigt også gør opmærksom på i sin lyrik, får man som lytter således mest muligt ud af raplyrikken, hvis denne akkompagneres af den tiltænkte musik.

Østkyst Hustlers er sammen med MC Einar de mest centrale repræsentanter for dansk old school-rap, der kendetegnes ved det simple flow. Simpliciteten gælder også for transskriptionen – hovedsagligt i forbindelse med linjedelingen, som i andre tilfælde kan være kompliceret. Dette skyldes hovedsagligt auditive enjambementer, som opstår, når lyrikkens verslinjer overskrider den musikalske taktdeling.

En anden væsentlig del af transskriptionsproblematikken omhandler ordspil og andre dobbeltbetydninger. Omtrent 20 år efter "Hustlerstil" rapper Mund de Carlo følgende på nummeret "Flyver" (2015): "uitt uitt Shit, kan ik' fløjt', hov, jeg fløj dig lige tættere på skyerne med lyrics". Det første og mest åbenlyse problem ved denne transskription er forsøget på at gengive Carlos mislykkede forsøg på at fløjte; "uitt uitt" – en mislykket skriftlig repræsentation af et mislykket fløjt. Andet og største problem ved ovenstående transskription er tabet af betydning. Det drejer sig nærmere bestemt om frasen "fløj dig", som fonetisk er tæt på identisk med "fløjter". Det er imidlertid umuligt at indkapsle begge betydninger i skriften, da den auditive lighed kun fremkommer i det lydige medie; musikken.

Transskriptionsproblematikken er blevet påpeget af blandt andre Jakob Schweppenhäuser i artiklen "Bæltstedet" (2006) og i afhandlingen *Mere lyd!* (2014) samt Adam Bradley i bogen *Book of Rhymes* (2009). Schweppenhäuser gør i sin afhandling opmærksom på, at rap ofte transskriberes på versform, som var de digte, og pointerer i den forbindelse en række uhensigtsmæssigheder: for det første indbyder versificeringen til læsning med en bestemt rytme, der ikke nødvendigvis er i overensstemmelse med den rappede fremførelse. Dette er særligt problematisk i versificerede transskriptioner af rapnumre med komplekse flows. (Schweppenhäuser 2014: 129) For det andet medfører versdelingen "en grundlæggende *brudfyldthed*" (ibid.), som står i stærk kontrast til rapdisciplinens flydende stemmestrøm. Videre anføres det, som for oven, at linjedelingen ikke altid er indlysende, og at hver enkelt transskriptionsstrategi tilgodeser visse – og dermed også underminerer andre – områder. (ibid.: 130) Ydermere er den grafiske præsentation, versificeret tekst på papir, vildledende, da den opfordrer læseren til at anskue raplyrikken som et digt. Dette medfører en problematik angående de kriterier, som teksten bedømmes ud fra. Rapteksten skal nemlig ikke læses som et digt, men derimod som en rap.

Schweppenhäusers forslag til, hvordan ovenstående problemer kan undgås, er en prosaisk transskription. Prosaen er neutral og forsøger ikke at gengive rappens rytme. Dette valg understøtter samtidig transskriptionens formål som vejledende og afklarende. Med andre ord kan transskriptionen give læseren bedre mulighed for at få indsigt i, hvilke "ordfølger der ligger til grund for det hørte." (ibid.) Her lægges der endnu en gang vægt på det centrale i transskriptionsproblematikken, nemlig rappens lydlige forankring.

Den ovenfor anførte versificeringsproblematik ledsages imidlertid af flere andre udfordringer, som melder sig ved nedskrivning af raplyrik. Det er (oftest) udelukkende *rapteksten*, der transporteres fra lyd til skrift, og derfor bliver beatets betydning i litterær sammenhæng overset. Der eksisterer nemlig en birytmik i rapmusik (ibid.: 125), som består af den musikalske grundpuls (beatet) og den rappede tekst, og denne birytmik kommer ikke til syne i den transskriberede raptekst. Desuden har lyden og stemmen en større grad af individualitet end teksten, der "er anderledes anonym." (ibid.: 131) Elementer som stemmens sensitivitet (den stemning og/eller følelse, som rapperen ønsker at udtrykke klangligt), ikke-leksikalske lyde (åndedræt, pust, støn, råb etc.), stemmebevægelser (fraseringer, intonationer, temposkift etc.) og lydbilledet (det musikalske; toner, harmonier, rumklang, forvrængning etc.) går alle tabt i tekstliggørelsen af det rappede. (ibid.)

En varm fortæller for vigtigheden og værdien i transskriptioner af raptekster er amerikanske Adam Bradley. Blandt hans mange højstemte formuleringer herom, finder man blandt andet følgende:

the best rap lyrics are equally engrossing, even without the specific context of their performances. Rap has no sheet music because it doesn't need it – rapping itself rarely has harmonies and melodies to transcribe – but it *does* have a written form worth reconstructing, one that testifies to its value, both as music and poetry. That form begins with a faithful transcription of lyrics. (Bradley 2009: xviii)

Bradley mener således, at ethvert rapnummer kan gengives fuldstændigt og fuldbyrdet på skrift, og at det hele afhænger af præcisionen i transskriptionen. Schweppenhäuser erklærer sig delvist enig, idet den nedskrevne raplyrik kan bidrage til anskueliggørelse af litterære pointer samt skabe et fælles udgangspunkt for studiet af rap.

Transskriptionen er altså, trods de mange udfordringer, man uundgåeligt vil støde på, vigtig i videnskabeligt øjemed. Dette skyldes, at visualiteten i den nedskrevne – og dermed visuelle – raptekst medfører en objektivering af det kunstneriske udtryk, hvorpå man ønsker at kaste sit analytiske blik. I det lydige rum forbliver det hørte subjektivt, da lyd ikke kan afgrænses af syns- eller følesansen. Dette bevirker, at objektet (rapnummeret) ikke kan distanceres fra subjektet (lytteren). (Schweppenhäuser 2014: 131f)

Nok deler Schweppenhäuser Bradleys tanker om transskriptionens væsentlighed, men førstnævnte er lidet begejstret for Bradleys transskriptionsmetode: "Bradleys forsøg på at inkorporere de musikalske grundslag er svært misvisende og må betragtes som en bjørnetjeneste: Læseren [...] har ingen mulighed for at få en fornemmelse af det realiserede flows karakter." (ibid.: 132) Senere i afhandlingen præsenteres vi for Schweppenhäusers - særdeles udførlige - transskriptionsmetode (ibid.: 145-146), hvor der med udgangspunkt i de 4 grundslag i 4/4-takten er stort fokus på det rytmiske aspekt. Dette skyldes Schweppenhäusers klare fokus på *rapflowet* frem for *raplyrikken*.

Jeg vil i analysen af *RØDDER*'s tekster undlade at kigge på digtets opsætning og det transskriberede rapdigts visuelle udtryk, da enhver transskription nødvendigvis vil udelade dele af det kunstneriske udtryks helhed, som er at finde i den auditive original, rapnummeret. Dermed er det ikke sagt, at jeg vil fraholde mig fra at citere dele af den fremførte raplyrik, men det vil blive gjort udelukkende for anskuelighedens skyld. Det vil i disse tilfælde være den i *RØDDER*-bogen printede tekst, som vil blive anvendt, om end enkelte rettelser vil forekomme. Jeg vil undlade at forsøge mig med lige så dybdegående transskriptioner, som det er tilfældet hos Schweppenhäuser. Dette fravalg kan tilskrives en basal forskel i tilgangen til og formålet med det analytiske arbejde: Schweppenhäusers analytiske fokus vedrører flow-begrebet, og her er den udførlige, taktinddelte transskription essentiel for analysen. Det analytiske fokus for nærværende speciale vil derimod i mindre grad fokusere på flowet til fordel for andre – for denne undersøgelse – mere væsentlige

fokuspunkter. Det drejer sig nærmere bestemt om den komparative og stilistiske, lyriske analyse, de intertekstuelle forhold og *RØDDER*'s (inter)medialitet – men mere om disse senere.

Transtekstuelle forhold

Arbejdet med tekster, der på en eller anden måde eksisterer i kraft af og/eller i relation til en anden, tidligere tekst, kræver en forståelse for det, som Gerard Genette i sit værk *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1982) kalder for *transtekstualitet*. Dette begreb bliver af Genette beskrevet som alt, der sætter en given tekst i et forhold til en anden tekst. (Genette 1982: 1) Forholdet til den anden tekst kan være tydeligt markeret, eller det kan være svært gennemskueligt. Genette noterer sig fem typer transtekstuelle forhold, som han ordner efter graden af abstraktion, indvirkning og udførlighed. (ibid.) Det drejer sig om *intertekstualitet*, *paratekstualitet*, *metatekstualitet*, *hypertekstualitet* og *arkitekstualitet*.

Intertekstualitet betegner "a relationship of copresence between two texts or among several texts" (ibid.). Det intertekstuelle forhold kan være mere eller mindre eksplicit, hvor *citation* anses for at være den mest eksplicite form for intertekstualitet. *Plagiarisme* betegner den uerklærede litterære brug af en anden tekst, mens *allusionens* fulde betydning fordrer en genkendelse af det transtekstuelle forhold samt et kendskab til den anvendte tekst. (ibid.: 2)

Paratekstualitet omhandler alle tekster, der ikke er en del af værkets egentlige (brød)tekst. Det omfatter titel, forord, illustrationer, bogomslag etc. (ibid.: 3) Paratekstualitet kan anskues som tekstens miljø; paratekster kan (ofte) have stor indvirkning på, hvordan en tekst bliver opfattet og forstået, og de kan være vanskelige at ignorere for selv den mest tekstnære læser. (ibid.)

Metatekstualitet defineres ofte som "kommentar", idet en given tekst forenes med en anden. Det metatekstuelle forhold har lighedstræk med allusionen, da den anvendte tekst somme tider forbliver ubenævnt. (ibid.: 4)

Hypertekstualitet beskriver ethvert forhold, der forbinder en tekst B (*hypertekst*) med en tidligere tekst A (*hypotekst*), uden at det tager form som kommentar. I forbindelse med adskillelsen af meta- og hypertekstualitet skal det indskydes, at hyperteksten ofte i højere grad bliver anset som et litterært værk, end det er tilfældet for metateksten: "one simple reason being that having generally derived from a work of fiction (narrative or dramatic), it remains a work of fiction, and as such it falls automatically, in the eyes of the

public, into the field of literature.” (ibid.: 5) Desforuden kan denne opfattelse understøttes af hypertextualitetens til tider implicite karakter, der indbyder til en betragtning af hypertexten som selvstændigt litterært værk:

It may yet be of another kind such as text B not speaking of text A at all but being unable to exist, as such, without A, from which it originates through a process I shall provisionally call *transformation*, and which it consequently evokes more or less perceptibly without necessarily speaking of it or citing it. (ibid.)

Hypertextualitetens transformationer kan være simple og direkte eller komplekse og indirekte. (ibid.: 5f)

Parodi er en type hypertext, der ifølge Aristoteles' poetik kendetegnes ved en latterliggørelse af hypoteksten: "the mockery being obtained by separating the letter of the work – the text, the style – from its spirit: namely, its heroic content." (ibid.: 12)

Latterliggørelsen kan opnås på tre måder:

- 1) "one results from the application of a noble text, modified or not, to another subject, generally vulgar. [Here] the "parodist" diverts a text from its original purpose by modifying it only to the degree required" (ibid.)
- 2) "another [results] from the transposition of a noble text into a vulgar style. [Here] he [the parodist] transposes it completely into a different style while leaving its subject as intact as this stylistic transformation allows" (ibid.)
- 3) "the third [results] from the application of a noble style [...] to a vulgar or nonheroic subject. [Here] he [the parodist] borrows its style in order to compose in that style another text treating another, preferably antithetical subject" (ibid.)

Genette argumenterer ud fra begrebsforvirringen vedrørende parodi for en reformation af det terminologiske system, hvilket bygger på et ønske om et større fokus på de strukturelle forskelle nærmere end de funktionelle forskelle. (ibid.: 24f) Han indfører derfor nye definitioner af genrene *parodi*, *travesti*, *karikatur* og *pastiche*, der bygger på deres

indbyrdes strukturelle uligheder. Dette gøres under kategorierne *transformation* (parodi og travesti) og *imitation* (karikatur og pastiche); parodi: "the distortion of a text by means of a minimal transformation" (ibid.: 25); travesti: "the stylistic transformation whose function is to debase" (ibid.); karikatur: "the satirical pastiche" (ibid.); pastiche: "the imitation of a style without any satirical intent" (ibid.). Parodien og travestien adskiller sig primært ved graden af forvrængning af hypoteksten, mens karikaturen og pastichen udelukkende adskiller sig ved deres funktion og deres stilistiske forværring. (ibid.) Denne strukturering er baseret på det forhold, som bliver skabt, og som eksisterer mellem hypo- og hypertekst. (ibid.)

Den sidste af de fem typer transtekstuelle forhold er **arkitekstualitet**, som er den mest implicite og abstrakte type teksttranscenderende forhold: "[Architextuality] involves a relationship that is completely silent, articulated at most only by a paratextual mention, which can be titular [...] or most often subtitled [...] but which remains in any case of a purely taxonomic nature." (ibid.: 4) Arkitekstualitet omhandler paratekstens mere eller mindre valide fastsættelse af fx en teksts genre – arkitekstualitet er så uartikuleret, som det er tilfældet, da det ikke er op til teksten at afgøre dens generiske status; det er til gengæld en opgave for læseren, kritikeren eller folket. (ibid.)

Disse fem typer transtekstualiteter skal *ikke* anskues og anvendes isoleret og som absolutte kategorier. Dette skyldes, at tekster kan have forskelligartede, men overlappende transtekstuelle træk, som er essentielle at anerkende i en given undersøgelse af det transtekstuelle forhold. (ibid.: 7f)

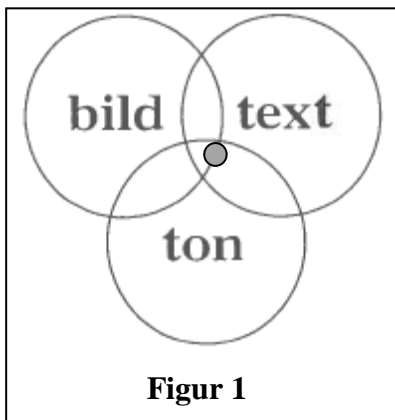
Intermedialitet og multimedialitet

Hans Lund beskriver i artiklen "Medier i samspel" fra værket *Intermedialitet. Ord bil och ton i samspel* fra 2002 de intermediale relationer mellem lyd, billede og tekst. Det bemærkes mod slutningen af artiklen, at Lunds typologi er en heuristisk konstruktion, da den, som det er tilfældet for størstedelen af humanioras typologier, er forenklet og ufuldstændig. (Lund 2002: 21) Jeg vil da tillade mig at anlægge en lignende strategi i det følgende; her vil Lunds typologisering af intermedialitetsbegrebet fungere som nærværende speciales teoretiske udgangspunkt for analysen af de forskellige typer af mediale relationer i *RØDDER*. Multimedialitetsbegrebet vil derimod fungere som overordnet term for disse relationers funktion i anskuelsen af *RØDDER* som samlet værk. Med andre ord; multimedialiteten vil beskrive de intermediale relationers relationer.

Der eksisterer et utal af former for direkte eller indirekte samspil mellem billedets, ordets og lydens medier. (ibid.: 10) Dette ses for eksempel i rapmusikken (lyd & ord), i en videooptagelse af en klassisk koncert (lyd & billede) eller i tegneserien (tekst & billede). Den hyppige forekomst af intermediale relationer giver anledning til en udforskning af disse mediers afgrænsning samt grænsetrafikken mellem dem. Lund påpeger et grundlæggende træk for studiet af den intermediale grænsetrafik, som er "den i och för sig truistiska uppfattningen att ord, bild och ton/ljud sällan kan ses totalt isolerade från varandra." (ibid.) Perceptionen af et såkaldt "rent" medie hører nemlig til sjældenhederne; trykte tekster optræder oftest i en visuel kontekst (hvis de da ikke eksisterer i lydens medie, jf. eksempelvis oplæsningen), mens musik og billeder hovedsagligt fremføres/-vises i lingvistisk sammenhæng, da de oftest ledsages af for eksempel titler, informerende tekster og anmeldelser. (ibid.: 11)

Ovenstående eksempler giver et indtryk af, at afgrænsningen mellem billedets, lydets og tekstens medier er uklar, hvilket har dannet grobund for en diskussion af denne problematik: "[Borde] vi ständigt [...] ifrågsätta befintliga gränsdragningar mellan olika konst- och mediefenomen, eller borde vi tvärtom respektera etablerade gränser?" (ibid.) Lund anskuer disse grænseområder som et "allemandsland" (ibid.: 12), som burde være et fælles område for enhver æstetisk disciplin, der beskæftiger sig med kunstarter inden for billedets, lydets og tekstens medie. (ibid.: 11f)

Inden fokus rettes mod Lunds intermediale typologi, vil "konstarternas eller mediernas interrelationer" (ibid.: 12) blive introduceret, her i form af en figur (ibid.):



De tre cirkler repræsenterer henholdsvis billedernes, lydernes/tonernes og ordenes medier. Cirklerne (medierne) er placeret således, at de danner fire forskellige overlapninger, som giver et grafisk billede af mediernes interrelationer. Markeret med grå prik er *RØDDERs* (på nuværende tidspunkt antagne) positionering i det interrelationelle medielandskab.

Som det fremgår af illustrationen, befinder *RØDDER* sig tættest på centrum af tekstens medie. Dette skyldes, at værkets digte og rapnumre, der henholdsvis primært og blandt andet eksisterer inden for dette medie, er *RØDDERs* primære bestanddel. *RØDDER* er længere fra centrum, men stadig inde i cirklen, af lydernes medie, hvilket kan tilskrives rapnumrenes lydlige forankring samt det faktum, at digtrecitationer indgår som en del af udgivelsen. *RØDDER* befinder sig dog også på grænsen af billedets medie, da udgivelsen indeholder en lang række illustrationer.

Lunds typologi – intermediale relationer

Intermediale relationer mellem billede, lyd og tekst danner et heterogent, foranderligt og svært overskueligt felt af forbindelser mellem medierne. (ibid.: 19) Lund inddeler derfor relationerne i tre kategorier, som han betegner 'kombinerede medier', 'integrerede medier' og 'transformerede medier'. (ibid.: 20f)

Kombination består af medier, som føjes til hinanden på forskellige måder. Dette resulterer i en underkategorisering, hvor 'interferens' og 'sameksistens' betegner de forskellige måder, som medierne refererer til hinanden på; interferens anvendes, når medierne refererer til hinanden fra isolerede positioner, og sameksistens bruges, når medierne blandes sammen på en fælles 'flade'. (ibid.) Det skal ydermere nævnes, at interferens og sameksistens ikke altid skal anses som isolerede kategorier, da der

findes glidende overgange mellem de interfererende og sameksisterende kombinationsrelationer.

Integration består af medier i symbiose. De integrerede medier kan ikke separeres, uden at værket falder fra hinanden. (ibid.)

Transformation består af medier, som repræsenterer eller på anden vis referer til andre medier, som således bare er indirekte nærværende for modtageren. Ved transformation udgås der fra en såkaldt 'prætekst', som er det medie, der bliver tolket, mens det tolkende medie benævnes 'posttekst'. *RØDDERs* værker er et glimrende eksempel på transformation. Originaldigtet (forankret i tekstens medie) fungerer som prætekst, mens rapnummeret (forankret i lydens medie) er posttekst.

RØDDERs multimedialitet vil i det følgende blive beskrevet ud fra de forskellige typer af intermediale relationer, som er at finde i værket. Samspillet mellem de forskellige medier skaber nemlig en lang række forskelligartede relationer, og disse relationer danner tilsammen det, som jeg vil kalde for *RØDDERs* multimedialitet.

RØDDERs multimedialitet

Hvis man anskuer *RØDDER* som samlet værk, vil man finde, at der er tale om et kunstnerisk og kreativt multimediekoncept, som har et didaktisk sigte som katalysator for skabelsen af kunsten. I *RØDDERs* centrum står (og ikke mindst *lyder*) dialogen mellem digteren og rapperen, mellem digtet og rapfortolkningen. Denne dialog bliver præsenteret i en fysisk bogudgivelse med tilhørende CD og downloadkode. Udgivelsens grafiske illustrationer og tematiske rammesætning går igen på *RØDDERs* hjemmeside, www.rod-ord.dk. Her er der tale om et frit tilgængeligt undervisnings-site med ti undervisningsforløb, som er skabt ud fra *RØDDERs* ti temaer. Det performative element kommer til udtryk på udgivelsens album i form af digtoplæsninger og rapnumre, og der blev tilmed afholdt en *RØDDER*-koncert i Musikkens Hus i Aalborg i forbindelse med udgivelsens release d. 27. august 2014.

Heterogeniteten i *RØDDER* fordrer en undersøgelse af den effekt, som de forskellige medier har for forståelsen af det samlede værk. For at kunne gøre sig det klart, hvordan de enkelte elementer påvirker det samlede værks udtryk, er man dog nødt til først at anskue elementerne – for så vidt muligt – hver for sig. Det af tankestregerne indrammede forbehold indskriver sig, idet enkelte af elementerne er så stærkt forankret i hinanden, at en isoleret analyse af det givne element besværliggøres og i visse tilfælde er uden betydning for det multimediale forhold.

RØDDERs intermediale relationer

Præcis som rapnumrene på *RØDDER* har gjort det, vil dette afsnit tage sit afsæt i digtet. Med 'digtet' menes det kombinerede udtryk af det nedskrevne digt og det reciterede digt. Der eksisterer her en intermedial relation af kombinationstypen, nærmere bestemt den interfererende kombination (Lund 2002: 20). Dette skyldes, at det nedskrevne digt er forankret i tekstens medie, mens oplæsningen af digtet befinder sig i lydens medie. Recitationen er dog stærkt influeret af tekstens medie, da det lydligt frembragte digt udspringer af det nedskrevne ord, og digtoplæsningen kan således karakteriseres som en sameksisterende kombination (ibid.). Den intermediale relation mellem digtets to

medieringer, den tekstlige og den lydlige, er derimod interfererende, da det referentielle sker fra to isolerede positioner.

Meget af ovenstående er også gældende for rapnummeret; isoleret set er rapnummeret en sameksisterende kombination af lydens medie og tekstens medie (sidstnævnte i kraft af ordet), men kombinationstypen antager en interfererende karakter, idet rapnummerets transskription tages i betragtning. Fælles for henholdsvis digtets og rapnummerets lydligt forankrede intermediale relation er, at der i begge tilfælde er tale om en sameksisterende kombination og *ikke* en integration. Dette skyldes, at man i disse to tilfælde kan fjerne lydens medie, uden at værket falder fra hinanden, hvilket for eksempel ses i rapnummerets transskription. Ved denne separation kan der dog ske et tab af betydning; en risiko, som er størst for rapnummeret, da lydens betydningsbærende elementer her ofte spiller en markant rolle.²

I forbindelse med *RØDDER* er det ydermere relevant at fremhæve den intermediale relation, der befinder sig mellem digt og rapnummer: transformationen (ibid.). *RØDDER* består således af ti prætekster (digtene) og ti posttekster (rapnumrene). *RØDDER*s rapnumre er transformationer, men præteksterne er ikke bare indirekte nærværende for lytteren og/eller læseren. Ekspliciteringen af præteksten kan høres på *RØDDER*-albummet, hvor præteksten tydeliggøres gennem oplæsningen og således står klart i lytterens bevidsthed, når postteksten præsenteres. Samme eksplicitering kan ses i *RØDDER*-bogen, hvor præ- og posttekst står side om side.

Endnu et element, der tydeliggør sammenhængen mellem prætekst og posttekst, er *RØDDER*s ti temaer. I *RØDDER*-bogen skildres denne sammenhæng med en art dobbelt forside til digt-rap-parret. Temaerne består af en helside med temaets titel sat med store, sorte typer og et endnu større tal i en varierende pastelfarve. Modsat denne er en naivistisk, ikonografisk illustration, som blandt andre anvender en pastelfarve tilsvarende farven på temaets tal. Desuden går de store typers sorte farve igen i alle temaernes illustrationer. Dette giver indtrykket af at tekst (temaets titel) og billede (illustrationen) er indbyrdes forbundet, hvilket giver anledning til at anskue temaernes intermediale relation som integration. Den billedkunstneriske stil, som anvendes i de tematiske illustrationer, er gennemgående for hele den fysiske *RØDDER*-udgivelse. Værd at fremhæve er for

² Jf. afsnittet om transskriptionsproblemet

eksempel de svævende hoveder, der ledsager henholdsvis det nedskrevne digt og raptransskriptionen. Dette føjer endnu et interfererende element i form af billedets medie til både digtet og rapnummeret, men er samtidig med til at skabe en rød tråd i udgivelsen.

RØDDER-udgivelsens grafiske stil anvendes også på *RØDDER*s didaktisk funderede hjemmeside, hvilket er med til at cementere *RØDDER*s tværmediale karakter. *RØDDER*s tværmedialitet har en navigerende karakter, der leder modtagerens opmærksomhed videre fra et medie til et andet. Dette sker i kraft af hjemmesidens opfordrende reklame for den fysiske udgivelse. Hjemmesiden antager i denne kommunikationssituation rollen som det kontaktgivende medie, og udgivelsen det kontakttagende medie. Denne rollefordeling er dog ikke konstant: ser man for eksempel på den fysiske udgivelses bogryg, finder man en henvisning til hjemmesiden. I dette tilfælde er den fysiske udgivelse det kontaktgivende medie, mens hjemmesiden er det kontakttagende medie.

På samme måde som i *RØDDER*-udgivelsens temaer er der på hjemmesiden tale om en integration af tekstens medie og billedets medie. Dog spiller lydens medie dog en væsentligere rolle på hjemmesiden, da både oplæsningerne og rapnumrene her kan høres. Desuden "taler" Per Vers' svævende hoved til brugeren af hjemmesiden, idet informationerne om hjemmesiden gives i talebobler.

RØDDER som multimedialt værk er særdeles interessant i kraft af sin unikke karakter. Centralt står dialogen mellem digtet og rapnummeret, og det er derfor naturligt, at de mest relevante og fremtrædende medier er tekstens og lydens. Digtene har en stærk tekstlig forankring, men præsenteres også lydligt, og rapnumrene præsenteres, trods den lydligt forankring, også tekstligt. De bevæger sig så at sige ind på hinandens mediale territorier, hvilket er med til at underbygge deres tætte beslægtethed. Overskridelsen af den mediale grænse virker dog på ingen måde forceret eller unaturlig, da både digtrecitation og raptransskription er velkendte medieringer. *RØDDER*s karakteristiske grafiske stil tegner sig gennem hele den fysiske udgivelse i alt fra temaer over forsideillustration til digter- og rapperportrætter. Det billedkunstneriske element er en markant medspiller for værkets helhedsfølelse, eftersom *RØDDER*-udgivelsens grafiske stil også tegner sig på undervisningssitet. På denne måde skabes der en relation, ikke blot mellem det analoge og det digitale, men også mellem det kunstneriske og det didaktiske.

Baggrunden for skabelsen af værkerne i værket, rapnumrene, er nemlig og netop didaktikken og ønsket om at skabe en interesse for klassisk lyrik og poesi hos en ny type af gymnasieelever; en interesse, der tager afsæt i glæden ved hiphop og rap. *RØDDERs* didaktiske formål kommer også til udtryk i performancen af kunsten: til *RØDDERs* release-koncert var fem gymnasieklasser inviteret.

RØDDER etablerer sig som samlet værk gennem sin multimedialitet.

Omdrejningspunktet er det poetiske parløb mellem klassiske digte og nyskabte rapnumre. Den gennemgående grafiske stil maler en (pastel)rød tråd gennem *RØDDERs* mangefacetterede udtryk og skaber en konceptuel ensartethed mellem det analoge og det digitale.

***RØDDERs* mellemværender**

RØDDER arbejder med en lang række mellempositioner, som skaber en helt særlig dynamisk udsigelse. Der er tale om et væld af spændingsforhold, der sågar allerede kan anskues i værkets titel, *RØDDER*. Denne spænding udspringer af ordets flertydighed, nærmere bestemt en 'ligeværdig implicit flertydighed' (Schweppenhäuser 2006: 4). "Rødder" henviser i denne sammenhæng således til to ting: lyrikkens og poesiers rødder i form af de ti digte og de "uopdragne, frække eller uforskammede (unge) mænd" (Den Danske Ordbog: 'rod'), hiphoppens 'rødder', rapperne.

De ti digtpar skaber en spænding, som udspringer af det dynamiske forhold mellem originaldigt og rapfortolkning. I dette spændingsforhold kan der fremhæves yderligere tre spændinger; mellem tekst og lyd, mellem gammelt og nyt og mellem finkultur og populærkultur. For det første befinder rapnumrende sig i et spændingsfelt mellem tekst og lyd. Dette skyldes, at de udspringer af et tekstligt forlæg, digtet, men er lydligt forankrede. For det andet er der en tydelig dikotomi mellem det gamle og det nye. Digtene er af (mere eller mindre) ældre dato, mens rapnumrene er skabt til *RØDDERs* formål. For det tredje sættes den finkulturelle poesi over for den moderne populærkultur, som rapmusikken må siges at tilhøre.

RØDDER besidder både en kunstnerisk værdi i kraft af de nyskabte rapnumre og en didaktisk værdi i form af de tematisk funderede undervisningsforløb, som præsenteres på hjemmesiden. Denne dobbelthed skaber en dynamik, som kan begrundes i værkets

mange anvendelsesmuligheder. *RØDDER* er desuden spændt ud mellem det analoge, den fysiske udgivelse, og det digitale, undervisningssitet. Dette ekspliciteres igennem udformningen af den fysiske udgivelses vedlagt downloadkode. Denne står nemlig skrevet på en sort, LP-formet papskive, som tilmed har en A- og B-side. Pladespillerens ultra-analoge musikafspilning sættes hermed over for musikafspilningens digitalisering.

De lyriske analyser

Rammen for værkerne i værket er nu blevet sat, og det er da blevet tid til at kigge nærmere på rapnumrene og deres forlæg. Dette vil blive gjort gennem komparative analyser, hvor fokus vil ligge på det stilistiske, rapnumrenes betydningsbærende lydlighed samt relationen mellem digt og rapnummer.

”Angst”

Introduktion til Tom Kristensen

Tom Kristensen debuterede som lyriker i 1919 med en serie digte, som blev bragt i det skandinaviske tidsskrift *Exlex*. Året efter udgav han sin første digtsamling, *Fribytterdrømme*, som var stærkt influeret af kunststrømningerne i datidens Europa og i særlig grad ekspressionismen og dadaismen. Kristensens lyrik var i modsætning til kollegaen og vennen Emil Bønnelyckes præget af en æstetisk orden i form af strengt komponerede strofiske digte. (Schou & Kjældgaard 2006: *Dansk litteraturs historie 1920-1960*, 73) Fælles for digtene i *Fribytterdrømme* var skønhedsdyrkelsen i konventionelt set uskønne oplevelser, såsom kaos og destruktion. (ibid.: 75) Digtsamlingen fulgte i slipstrømmen på Første Verdenskrig, og krigen havde stor betydning for Kristensens tidlige forfatterskab. Han var præget af dobbeltheden i at være på afstand af krigens rædsler og på samme tid at længes efter at nærme sig dem. (ibid.: 69) Kristensen selv markerer dette i erindringsdigtet ”1914-1924” fra 1940: ”Krigen blev mit evige Motiv / Usynligt var det største i min Ungdom / Et Genskær og en Genlyd var mit Liv”.

Et af ekspressionismens kendetegn, som også er et vægtigt element i Kristensens lyrik og poetik, er dyrkelsen af ’syner’. Her er det den ekspressionistiske kunstners sjæleverden, der er grundlaget for billedannelsen. Kunstneren vender blikket mod sit indre, projicerer de subjektive syner ud i den ydre verden og omdanner denne i sit billede. (ibid.: 79)

Kristensens prosadebut kom i 1921 med romanen *Livets arabesk*, der beskriver København i en tilstand af kaos og opbrud. Samme år fik han dansk indfødsret og rejste

med det samme ud i verden. Kristensen begyndte at skrive rejselitteratur, som blev udgivet i avisen og senere i bogen *En Kavalier i Spanien* fra 1926. (ibid.: 71)

I perioden fra 1923 og fyrre år frem var Kristensen litteraturkritiker på Politiken. Han opsagde dog sit job i 1927 for fire år senere at vende tilbage. Kristensens opsigelse skyldtes turbulens i privatlivet samt et stigende alkoholmisbrug. (ibid.: 72) Årene 1925-1928 kaldte Kristensen senere for sin "første hærværksperiode" (ibid.), og i 1928 flyttede han væk fra København for at skrive på sin *confessionis alcoholi* eller 'alkoholbekendelsen', som senere skulle blive udgivet under titlen *Hærværk*. Romanen blev til i årene 1928 og 1929 og udkom i 1930. (ibid.)

Hærværk følger Ole Jastrau, som arbejder på "Dagbladet". Jastrau er præget af et personligt, kulturelt, politisk og følelsesmæssigt mismod, og han beslutter derfor at gå i hundene i håbet på at genfinde sin tabte sjæl. Om Jastrau finder en vej ud af sit selvødelæggende foretagende lader romanen stå hen i det uvisse. (ibid.: 91) *Hærværk* er en roman om livet i det moderne København; en by, der aldrig sover markeret ved fraværet af stilhed, mørke og eftertanke. (ibid.: 93) Der kan spores impressionistiske, kubistiske, symbolistiske, ekspressionistiske og realistiske træk i romanen, og der drages paralleller mellem hovedpersonen Jastrau og henholdsvis Jesus, Odysseus og Dante; aktørerne fra de største klassikere.

Introduktion til Kasper Spez

Langelænderen Kasper Spez er en af dansk hiphops mest kompromisløse og inkarnerede undergrundsrapere. Det mest markante kendetegn ved Spez er hans unikke og eksperimenterende tekstunivers. Han udgav i 2006 den anmelderroste EP *Love Junkie*, som cementerede Spez's anderledeshed på den danske rapscene i kraft af sin dybtføjte, ærlige og abstrakte poesi. De høje lyriske ambitioner går igen på debutalbummet *Fantasten* fra 2009, hvor han på nummeret "Kasper" "smager løs på gadehjørnets scrapbog" og har "Big Brother og ligusterhække dansende på [sine] øjenlåg". De stemningsfulde og eksperimenterende, ofte melankolske produktioner udfordrer ligeledes grænserne for hiphop og rapmusik. Der bliver ikke leflet for laveste fællesnævner; Spez's musik er krævende, og der forlanges tid og fordybelse af lytteren.

Kasper Spez har siden *RØDDER* udgivet endnu et album: *Logi* fra 2015. Pladens produktioner anvender elementer fra blues og folkemusik, og billedsproget er stadig fantasifuldt og interessant: "jeg har fat i kraven på de her faldgruber og lærer forhåbentlig aldrig at tage de møgunger på beløbet", lyder det for eksempel på åbningsnummeret "Drivtømmer". Spez genbruger på *Logi* sin lyrik fra *RØDDER*-bidraget "Angst", der dog akkompagneres af en markant anderledes og mere detaljeret produktion, og Spez's levering er desuden også mere varieret. Nummeret i sin helhed fremstår på *Logi* mindre skrabet, men samtidig også mindre dystert end "den originale fortolkning" på *RØDDER*.

Analyse af Tom Kristensens "Angst"

Inden den egentlige analyse påbegyndes, kommer her et forbehold; den trykte udgave af Kristensens digt i *RØDDER*-udgivelsen består af fire strofer, men den første af disse vil *ikke* indgå som en del af denne analyse. Dette skyldes først og fremmest Kasper Spez's digtrecitation på *RØDDER*-albummet, der som denne analyse udelader den første af de fire trykte strofer. Eftersom det primære formål med analysen af Kristensens "Angst" er at skabe en begrundet og præcis referenceramme for Spez's rapfortolkning, må denne analyse indrette sig efter de af Spez fastsatte rammer. Desuden er Kristensens digt i *RØDDER* trykt efter udgaven i *Hærværk*, hvor den af Spez udeladte strofe rigtignok optræder, men ikke i direkte nærvær af digtets resterende strofer. Ydermere blev "Angst" første gang trykt i Politiken i 1928 og består her kun af de sidste tre strofer. Da Spez fortolker "Angst" og ikke *Hærværk*, og da han selv i sin oplæsning udelader den i trykt form første strofe, vil denne analyse ligeså se bort fra denne strofe. I det følgende er strofen, der begynder med "Asiatisk", strofe et og så fremdeles. Og nu til det, som det egentlig drejer sig om.

I første strofe af Tom Kristensens "Angst" karakteriserer det lyriske jeg angsten. Denne karakteristisk er præget af en række dobbeltheder. Angsten er "Asiatisk i vælde" (strofe 1, vers 1); enorm og af geografiske proportioner. Dette sættes over for menneskets indre følelsesliv: "Og jeg føler det dagligt i hjertet, / som om fastlande dagligt forgaar." (strofe 1, vers 3-4) På trods af angsten størrelse er det en tomhedsfølelse, som jeget beskriver, idet fastlandene opløses og forsvinder. Heri ligger endnu en dobbelthed,

nærmere bestemt i følelsen af et fravær. Angsten er desuden "modnet med umodne aar" (strofe 1, vers 2). Den har altså vokset sig større og stærkere ud af svaghed og dårlighed.

Herefter vender jeget blikket mod forløsningen af sin angst, som må ske "i længsel / og i syner af rædsel og nød." (strofe 2, vers 1-2) Jeget længes efter forfærdelige ting som "skibskatastrofer" (strofe 2, vers 3), "brændende byer" (strofe 3, vers 1) og "et jordskælv, som kaldtes Guds tugt" (strofe 3, vers 4). Dette kan skyldes en længsel efter at undslippe sin sjæleuro, som ikke uden videre kan begrundes. Det er angstens uvished, der frustrerer jeget, og derfor forestiller jeget sig mere håndgribelige frygtindgydende scenarier.

Jegets "syner" spiller også en væsentlig rolle i digtet. I forhåbningen om en forløsning af angsten vender jeget blikket indad og skaber her sine egne, subjektive billeder af verden. Den verden, som skabes gennem jegets syner, er således bestemt af jegets indre verden. Det er da naturligt, at digtets verden er gennemsyret af død og opbrud. Dette kommer tydeligst til udtryk i sidste strofe:

Jeg har længtes mod brændende byer
og mod menneskeracer på flugt,
mod et opbrud, som ramte alverden,
og et jordskælv, som kaldtes Guds tugt.
(strofe 3, vers 1-4)

Fælles for disse syner er, at de alle er på vej mod det ikke-værende: byerne brænder ned, menneskeracer flygter, hele verden er i opbrud, og jorden er ved at gå fra hinanden.

Synerne er jegets forestillinger, men den verden, som gennem disse syner udtrykkes, har en vis forankring i den historiske verden. Kristensen var stærkt påvirket af Første Verdenskrig på trods af aldrig at have været en egentlig del af den. Ovenstående strofe kan således anskues som Kristensens længselsfulde syner af krigens forfærdeligheder.

Analyse af Kasper Spez's "Angst"

Kasper Spez sætter ord på angsten i sin rappede fortolkning af Tom Kristensens klassiker gennem et lyrisk jeg, som med afsæt i egne følelsererfaringer udtaler sig om en hel

generation. Angsten tager form som både fluer og dæmoner, idet diagnosticeringen af den psykiske lidelse kritiseres. Kristensens berømte længsler og syner fungerer som tilbagevendende mantra på omkvædform, mens den dæmoniserede angst tilgås på en lang række betydningsniveauer.

De to rapvers i Spez's "Angst" er indkapslet af omkvæd. Rapnummerets struktur er ikke umiddelbart synlig i *RØDDER*-udgivelsen, eftersom den nedskrevne version ikke tydeliggør omkvædets omkransende og omklamrende funktion. Det forholder sig imidlertid således, at nummeret både starter og slutter med et omkvæd. Det er altså ikke kun mellem de to rapvers, at omkvædet lyder. Det skal desuden fastslås, at de to rapvers i det følgende vil blive omtalt som henholdsvis første og anden strofe.

I rapnummerets første strofe er jeget, dets tanker og dets følelser omdrejningspunktet for den poetiske udfoldelse af angstbegrebet. Allerede fra strofens første vers slås det an, hvor angsten opstår:

Tankerne strejfer mig ikke perifert
de sparker døren ind og står så bare og hænger i entreen
og svæver som fluer over papiret, nægter at sætte sig
scenen er sat [...] (strofe 1, vers 1-4)

Her sættes det menneskelige sind i centrum gennem besjælingen af tankerne. Tankerne er ustyrlige, og jeget magtesløs. De bryder ubudent ind – tilmed ved hjælp af fysisk vold – men de har ingen agenda. Tankerne er forstyrrende og uden mål, og der laves et passende komparatio til fluer. Deres konstante bevægelse og summen skaber en uro, og jeget "klapper ivrigt" (strofe 1, vers 5) af irritation over den kildne, forfærdelige fornemmelse i forsøget på at komme den til livs. Følelsen er dog ikke sådan at slippe af med, da den er "ved nakkehvirvlen" (strofe 1, vers 5). Nakkehårene rejser sig af frygt, men angsten stikker dybere end frygten og forplanter sig gennem kroppen, knoglerne og tankerne: angsten har rødder i jegets indre.

Angsten sidestilles med tvivlen, som er "endeløs" og "hårrejsende" (strofe 1, vers 6), og "følelsen ved nakkehvirvlen" – "tvivlen" – gøres desuden til noget karakteristisk for det at være menneske: "sådan en rigtig menneskefølelse!" (strofe 1, vers 6), udbryder

jeget i en blanding af ironisk distancetagen og febrilsk, kropslig forløsning. Udbruddet får en endnu større effekt ved at være efterfulgt af "Den endeløse, hårrejsende tvivlen"; et dystert, opgivende syn på den menneskelige tilværelse. Jegets opgivende attitude melder sig desuden i mødet med hverdagens simple gøremål i kraft af befalingen "bord dæk dig" (strofe 1, vers 4); et mismod, der kan tilskrives jegets ængstelighed og depressive karakter.

Depressionen udspringer af jegets misbrug og den deraf følgende mistro, og jegets sindstilstand svinger i "pendulfart mellem sindssygen og sindsroen" (strofe 1, vers 7). Selve sproget i denne passage kan tilmed siges at være i pendulfart. Dette kommer til udtryk gennem den kraftige brug af assonans og allitteration samt de skiftende trykstærke og tryksvage stavelser:

pendulfart mell'm sindssyg'n og sindsro'n
for misbrug't avler mistro'n, avler at pet' med depressionen.
(strofe 1, vers 7-8, mine understregninger og sammentrækninger³)

Det metriske mønster begynder med en tryksvag, derefter en trykstærk og til sidst en tryksvag stavelse, og der er således tale om amfibrakker. Med pendulet som metafor svarer pendulets hastighed med trykket på den pågældende stavelse. Dette metrum løber frem til og med "mistro'n", hvorefter der indskydes to tryksvage stavelser, inden en højere hyppighed af trykstærke stavelser indtræffer, og metrummet bliver trokæisk: "pet' med depressionen." Allitterationen går fra s over m til p, mens assonansen konstant veksler mellem e ("sind"), o ("og", "for", "-ler"), o ("-ro'n", "-brug't", "-tro'n", "-sion"), a ("av-") og ε ("pet", "med", "-pres-")⁴.

Jeget søger svar på sin tankeforvirring:

Jeg løfter skamfuldt op i kjolen på hver en diagnose
og sætter mit lille komma i det her djævlens værk, finder ro.
(strofe 1, vers 9-10)

³ Understregningerne indikerer de stavelser, som Spez lægger tryk på. Sammentrækningerne skyldes en synliggørelse af rappens rytmiske karakter, som er essentiel for netop denne passage.

⁴ <http://schwa.dk/lydskrift/dansk-lydskrift/>

Jeget undersøger modvilligt og "skamfuldt" den påduttede diagnose og finder ro i denne falske vished, dog blot for en stund. Det "lille komma" ses i modsætning til punktummet som et signal om, at dette ikke er enden på jegets angst. Dette tydeliggøres lydligt i rapnummeret eller "djævlens værk". Efter et kort ophold på tre fjerdedele af en takt lige efter jeget "finder ro", fortsætter jegets negative tankemylder og selvransagelse med et "Men" (strofe 1, vers 11), som tydeligt indikerer jegets kritiske holdning til diagnosticeringen. Jeget fornemmer det overfladiske i diagnosen; at den ikke er dækkende for, hvad jeget føler "helt herinde" (ibid.). Jeget vil dykke længere og dybere, "helt derud, helt derned" (ibid.) og dyrke den ligegyldighed, som jeget føler i sit liv. Jeget vil nå ind til det karakteristiske for denne ligegyldighedsfølelse, som angsten har ført med sig.

Hvad der ydermere er interessant ved ovenstående passage, er det seksuelle motiv, som allerede indledes i strofens ottende vers, hvor mistroen resulterer i, at jeget "pette[r] med depressionen." (strofe 1, vers 8) Der kan anspores en perversitet i omgangen med sindslidelsen, idet jeget "løfter skamfuldt op i kjolen på hver en diagnose" (strofe 1, vers 9). Den seksuelle skam udtrykkes ved det "lille komma", som sættes i "djævlens værk". Sidstnævnte kan anskues som en implicit reference til Lars von Triers kvindebillede, som det for eksempel kommer til udtryk i den danske tv-serie *Riget* (1994, 1997), hvor det mod seriens afslutning afsløres, at femme fatale-sygeplejersken Camilla står i ledtog med djævelen. Samme reference styrkes af Triers erfaringer med misbrug, angst og depression.

Tilbage ved jegets seksuelle samkvem med depressionen og diagnosen ses det, hvordan jeget afslutningsvis "finder ro" som udtryk for den forløsning og afslapning, der følger den seksuelle tilfredsstillelse. Som i ovenstående tilfælde er der igen tale om en kortvarig ro. Dette skyldes, at jeget gennem sin egen perversitet indirekte kritiserer samfundets generaliserende og upersonlige behandling af psykisk sygdom.

I rapnummerets anden strofe bevæger jegets synspunkt sig fra det udprægede personlige til en 'diagnose' af en hel generation. Her spiller øjet en betydende rolle i kraft af sin symbolske betydning som sjælens spejl: "Dæmonerne driver fra havn / i øjnene på en generation" (strofe 2, vers 1-2), "Jeg møder mine i øjenhøjde bag persiener" (strofe 2, vers 3) og "Men kig mig i øjnene" (strofe 2, vers 12). I første tilfælde manifesterer angsten sig som dæmoner, som kommer til syne i øjnene på en generation. Her fungerer øjnene

som et vindue til menneskets sind. Igen i andet tilfælde har vi at gøre med menneskets – nærmere bestemt jegets – indre, da jeget her lukker øjnene og møder ”bag persiener” sine dæmoner på deres niveau; i sindet. I det sidste tilfælde vinder jegets opfordring om sandheden af det efterfølgende udsagn, da man gennem øjnene skuer bag facaden og ser det indre: sjælen.

Jegets personlige erfaringer med og fordøjelse af angsten, som primært kommer til udtryk i rapnummerets første strofe, sættes her over for et ”de” og deres angst. Der kan spores enkelte ligheder, men mest interessante er forskellene, der hovedsagligt har at gøre med håndteringen af angsten. Jeget ”trækker Vesterbro hen over [s]ig / krampagtigt, krumrygget” (strofe 2, vers 6-7) og bruger således gaden og byen som sit skjul. Dette synliggøres sprogligt ved brugen af adjektivet ”krumrygget”, der indikerer jegets hovedsænkede position. Jeget er tydeligt påvirket af angstens tyngde, idet jeget ufrivilligt – ”krampagtigt” – skjuler sin angst. ”De”, derimod, ”griner derude i natten, lige nok til at dække for arene” (strofe 2, vers 11), og forsøget på at holde angsten på afstand virker dermed mere frivillig, da de lader som om, at alt er godt.

I anden strofe introduceres endnu et motiv: musikkens. Det begynder ved dryp fra ”mundstykket” (strofe 2, vers 9), som spreder sig i en lang række betydninger. Først ses det umiddelbart følgende vers: ”Det er en bittersød symfoni, forevigt på deres arme” (strofe 2, vers 10). Den bittersøde symfoni fungerer som en metafor for et selvmordsforsøg ved at skære i pulsåren. Her tydeliggøres dikotomien mellem det bitre og det søde; det bitre symboliserer dødsønsket, mens det søde kan spores i blodets sødlige smag. Ydermere er det værd at fremhæve denne type selvmords bevægelsesmønsters lighed med et af symfoniens mest berømte instrumenter: violinen. Deres selvdestruktive violinspil har sat sit evige mærke på dem, men så længe de ”griner derude i natten”, er der ingen, der ligger mærke til det.

Og dog: jeget påpeger, at der er ”ministrygere i orkestergraven” (strofe 2, vers 12). Her er der igen tale om en metafor, der spiller på adskillige betydningsniveauer. Med Schweppenhäusers terminologi kunne dette eksempel kaldes en *ligeværdig implicit flertydighed* (Schweppenhäuser 2006: 4) I første instans ses musikkens motiv i ”strygere”, ”orkester” og ”orkestergraven”, men samtidig ses krigens og dødens betydningsplan i ”mine”, ”ministrygere” og ”graven”. Fælles for de to ordsammensætninger er *det skjulte*.

Ministrygere anvendes til at lede efter miner, det skjulte, det farlige, og orkestergraven er som regel positioneret i et sænket område foran scenen og er således også skjult. Konteksten for denne metafor byder endnu en betydning velkommen: angsten. Som tidligere beskrevet skjuler både jeget og "de" sin/deres angst (i orkestergraven), men ser man jeget i øjnene, vil man opdage ministrygerne, der leder efter det farlige: angstens manifestationer – dæmonerne. Jegets ransagelse af sit sinds grundvold blev netop formidlet i rapnummerets første strofe.

Jeget retter afslutningsvis sit kritiske blik mod "duet":

jeg håber du har øvet koreografien, før du kommenterer inventaret
Du er ikke sceneklar endnu min ven, sondér terrænet
og pimp autopiloten før du forsøger dig med refrænet.
(strofe 2, vers 13-15)

Disse linjer står som repræsentant for hiphoppens konkurrerende element, som man kender det fra for eksempel 'battle rap'. Jeget skyder her med skarpt mod den unge, uprøvede, danske rapper, som ifølge jeget ikke er rustet til at stå på scenen. Den unge rapper skal først lære, hvordan man bevæger sig og opfører sig i genrens habitat, inden der kan kommenteres på kvaliteten af andre rappers kunst. Man skal desuden gøre en dyd ud af sin kunst og ikke bare køre på rutinen. Man skal finde sin egen måde at gøre tingene på – sin egen stil, sin egen lyd, sit eget sprog – før man kaster sig ud i hiphoppens kunst.

I Spez's "Angst" citeres de sidste to strofer af Kristensens digt gentagne gange, da Kristensens strofer indtager rollen som omkvæd. Dette skaber en tydelig forbindelse mellem de to værker, som er med til at sætte Spez's lyriske jeks tanker i perspektiv. De to strofer i Spez's "Angst" beskriver angsten gennem et intenst billedsprog, men det er småt med egentlige intertekstuelle træk. Det tætteste, man kommer et sådant, er i anden strofes første vers, hvor "Dæmonerne driver fra havn" (strofe 2, vers 1). Her er der tale om en allusion til Kristensens digt, hvori det lyriske jeg "har længtes mod skibskatastrofer" (strofe 2, vers 3). Om ordvalget "havn" skyldes forlæggets anvendelse af samme betydningsområde eller blot er en tilfældighed er svært at give et endeligt svar på, hvilket

skyldes Spez's lyriske jegs autonomi i bearbejdelsen af angsten.

”Drøn”

Introduktion til Michael Strunge

Michael Strunge er en af de største danske poeter i nyere tid. Strunges forfatterskab forbindes oftest med 1980'erne, men digterdebuten kom allerede i 1978, da den dengang 20-årige punkdigter udgav digtsamlingen *Livets hastighed*. Denne samlings digte omhandler metamorfose; at opløses og genmanifesteres i en ny form. Strunge er en af de vigtigste af firserdigterne, der foruden ham tæller prominente navne som Søren Ulrik Thomsen, Pia Tafdrup, F.P. Jac og Bo Green Jensen.

Strunges prominens kan hovedsagligt tilskrives to ting: dels hans tidstypiskhed, idet han med sin poesi formåede at tegne et billede af en hel generation, dels hans digtes vedvarende relevans og poetiske kvalitet. Trods Strunges særegne sproglige stil spænder hans forfatterskab over en lang række forskellige udtryksformer: ”fra parodier på hjernedøde grand prix-sange over punkvrængende provodigte til indføjte, nærmest romantiske, hymner til storbynattens summende, elektriske melankoli.” (Nivaa et al. 2014: ¶ NR 5) Nogle af kernepunkterne i Strunges poetik er oprøret, visionen, utopien, drømmen og fantasien – alle knytter de an til barnet og kroppen. Strunge skrev mod slutningen af sit korte, men intense forfatterskab en suite af kærlighedsdigte, hvor han ”transformerer sin ekspressive stil og karakteristiske motivverden til kærlighedsdigte af høj lyrisk kvalitet” (Barlyng 2007: 407). Strunge nåede, inden han tog sit eget liv i 1986, at udgive 11 digtsamlinger.

Introduktion til Johnny Hefty

Som gymnasieelev i 1980'erne blev den unge nordjyde Jakob Ørum med kunstnernavnet Johnny Hefty introduceret for Michael Strunge. Hefty kunne relatere til Strunges poesi, fordi Strunge skrev om det, Hefty gjorde, som det blandt andet er tilfældet i ”Drøn”. Hefty blev inspireret af digtets dynamik, og optog som følge deraf digtets titel som sit graffiti-tag, idet han tonsede rundt i Aalborgs natteliv og skrev ”DRØN” på byens murværker. Det er den konkrete og relaterbare handling i Strunges poetik, der giver sproget mening for Hefty. (RØDDER 2014: ¶ Introduktion)

Hefty fik sit gennembrud i 2000 med udspillet *Hængerøv & Håndtegn*, hvor Aalborg-nummeret "Muggen Røv Til Dit Ansigt" blev et stort undergrundshit. Det var også i 2000, at Hefty mødte Jøden, som også er at finde på *RØDDER*. Duoens største hit er uden tvivl "Gamle Dreng" fra pladen af samme navn. Heftys tekster omhandler typisk livet i Aalborg, hash, fest og pengemangel. (Villesen 2012: ¶ Leg)

Analyse af Michael Strunges "Drøn"

I Michael Strunges digtsamling *Ud af Natten* fra 1982 finder man digtet "Drøn", hvori det lyriske jeg drøner gennem byen i en aggressiv energiudladning for mod slutningen at finde hvile og dermed tid til refleksion. Stedet er storbyen, tiden nat, og jeget den eneste (menneskelige) aktør. Byen og natten vækkes til live gennem besjælinger, og jeget indser sin egen ubetydelighed for storbyens og nattens symbiotiske elskovsakt.

Første strofe i Strunges "Drøn" centrerer sig om det lyriske jeg. Dette indikeres i digtets allerførste vers, sågar digtets første ord; "Jeg". Jeget er i både strofens og i byens centrum. Jeget er i konstant bevægelse, hvilket det indledende vers antyder, idet jeget "er et drøn gennem byen". Første strofes bevægelsesorientering kan ses i den hyppige brug af verber, og det er ydermere interessant at kigge på udviklingen i de verber, der bliver brugt til at beskrive jegets handlinger. I andet vers "hænger" jeget pludselig som plakat, et brat stop i dets ellers drønende karakter. I femte vers "træder" jeget gennem en vandpyt, hvori den nu rystede genspejling af byens neonlys kan ses. Jegets tråd sender en eksplosion af dråber i alle retninger, "idet de gør kamikaze mod asfalten." (strofe 1, vers 8) Dette er et særdeles afgørende punkt i både første strofe og for digtet i sin helhed, da jeget inspireres af dråbernes pludselige energi – samme dråber, der før roligt afspejlede byens farverige neonlys. For det første intensiveres jegets fremdrift og bevægelse; det lyriske jeg "går og løber" (strofe 1, vers 9), "går og synger" (strofe 1, vers 10), "twister med tungen" (strofe 1, vers 14), "klaprer tænder" (strofe 1, vers 15), "bider luften i låret" (strofe 1, vers 16), "slår hul i nærhimlen" (strofe 1, vers 17), "nikker månen en skalle" (strofe 1, vers 23), "scorer i Trianglens trekant" (strofe 1, vers 24) og "hujer en brandert til livslyst." (strofe 1, vers 25) For det andet oplever jeget, hvordan dråberne, der før var en afspejling af byen, ofrer sig selv "mod asfalten", til byen. Den ekstreme energiudladning fra

eksplosionen ophører lige så pludseligt, som den er opstået. Dette peger frem mod digtets anden strofe, men en uddybning af dette må udskydes lidt endnu.

I sidste halvdel af første strofe (vers 14-25) står kroppen som et centralt element. Det ses ved den implicite gennemgang af den menneskelige anatomi; "tungen" og "tænder" repræsenterer munden, det verbale, evnen til at ytre sig og muligheden for at råbe og skrike; "låret", den største og vigtigste muskel i benet, er uundværlig for uhindret bevægelse; "arme", "hånd" og "fingeren" står for evnen til at kæmpe og slås, og jegets aggressivitet ses da også tydeligt, idet luften bliver bidt i låret, nærhimlen får slået hul i sig, og månen bliver nikked en skalle. Hånden er dog samtidig poetens vigtigste værktøj – jegets hånd er sågar "én stor Ode An Die Freude" (strofe 1, vers 21). Til sidst i strofen bringes det seksuelle i spil, idet jeget "scorer i Trianglens trekant" (strofe 1, vers 24). Der kan tilmed argumenteres for, at det er selve byen, jeget elsker med, da Trianglen, en offentlig plads på Østerbro i København, med "trekant" tilskrives et køn. Denne pointe kan understøttes med det efterfølgende vers, hvor jeget "hujer en brandert af livslyst." (strofe 1, vers 25). Der kan således ikke herske tvivl om jegets ekstase.

Oven på jegets voldsomme energiudladning i første strofe, finder jeget en bænk, "hvor kroppen kan hvile." (strofe 1, vers 2) Her finder jeget tid og ro til eftertanke og refleksion. Intellektet tager over for kroppen, hvile frem for bevægelse. Dog resonerer det kropslige fra den forgangne strofe, hvilket kan ses i udbruddene i anden strofes vers 1, 3, 6 og 8:

Oh, natkiosk og ciggies
og bænke hvor kroppen kan hvile.
Åh, storlyd af handlinger
der spænder deres stjerneskind ud
på himlens maveskind!
Åh, spændte knalddrømme
nattesene synsorgasmer
åh, riv mine molekyler fra mig (strofe 2, vers 1-8)

Denne udbrudsække er interessant af flere grunde; holder man sig de kraftanstrengelser for øje, som jeget har gjort sig i første strofe, kan udbruddene ses som en art forpustelse, der langsomt fortager sig. Dette visualiserer sig i transformationen fra det højstemte, apostrofiske "Oh" over det kraftige "Åh" til det svagere "åh", hvor jeget er ved at genvinde kontrollen over sin vejtrækning. Ydermere kan samme fald i udbruddets intensitet skyldes et gradvist skift i jegets mentalitet. "Oh" fungerer i denne sammenhæng som udtryk for jegets vedblivende begejstring for begivenhederne i storbynatten, som dog langsomt fortager sig og bliver til en delt opgaven og selvopofrelse. Det skal desuden indskydes, at de kropslige elementer fortager sig i takt med jegets begejstring, her illustreret i par med henholdsvis udbrud og kropsligt element: "Oh" + "kroppen" – "Åh" + "storlyd af handlinger" – "Åh" + "synsorgasmer" – "åh" + "riv mine molekyler fra mig". Sidstnævnte er særligt interessant, da jeget her giver afkald på sin krop.

Da kroppen i denne digtets anden strofe får lov til at hvile, tager intellektet over, og følgelig indser jeget noget. Indsigten indtræffer i vers 8, dvs. lige efter de "nattesene synsorgasmer" i vers 7. Det okularcentriske forbindes således med intellektet, mens det phonocentriske – jf. digtets titel, "Drøn" – har at gøre med kroppen. Men lad os vende tilbage til jegets nytilegnede indsigte:

åh, riv mine molekyler fra mig
og del mig ud som aske og pot
til dem der vil bruge et liv
til sager som strittende lyde og jublende lir..."
(strofe 2, vers 8-11)

Her kan der trækkes en tråd tilbage til jegets tråd i vandpytten, som resulterede i en dråbeeksplosion. Vandpytten fragmenteredes, og hver dråbe ofrede sig til byens asfalt. Jeget ønsker sig en tilsvarende skæbne. Som vandpytten, der reflekterede byens neonlys, spejler jeget i første strofe storbynatten. Jeget vil opløses. Jeget er udbrændt, og nu skal asken deles ud.

Der er en smuk melankoli at spore i jegets refleksioner og nytilegnede indsigte. Jeget erkender storbynattens skønhed og snart efter sit selvs uvæsentlighed. Dette cementeres

af det totale fravær af "jeg" i anden strofe. Jeget ønsker derfor at opløses, så andre sjæle kan tage del i byens og nattens melankolske kærlighed, som funkler som stjernehimlen:

Når byen elskes af himlen
og stjernerne trækker tårestriber
fra vindue til vindue (strofe 2, vers 12-14)

Analyse af Johnny Heftys "Drøn"

Heftys rappede fortolkning anvender Strunges "tjubang"-sprog i en energisk beskrivelse af rapperens egne erfaringer med storbynatten. Drønet gennemsyrrer rappen i både det stilistiske og i det lydige, mens digterens pen er skiftet ud med hiphopperens spraydåse. Rapdigtets lyriske jeg forsvinder i røgen fra det fræsende drøn, og byen efterlades med et "DRØN" på hver en mur.

Det lyriske jeg i Heftys "Drøn" har modsat Strunges en specifik mission med færden udi storbynatten. Bevæbnet med en spraydåse og en farverig fantasi og med natten som slør begiver jeget sig ud for at gøre "kamikaze mod gråzonen inden byen vågner." (strofe 4, vers 6) Den grå beton er jegets lærred, og spraydåsen er jegets pensel. Jeget ønsker at æstetisere byens ækle facader: "Luften står i striber af sort-og-gult / sprøjter synsorgasmer på alt hvad / der er lortebrunt / spraydåser eksploderer som dråber" (strofe 4, vers 2-5) Graffiti som hiphoppens visuelle element træder frem i ordet 'synsorgasmer', som i kraft af at være ledsaget af verbet 'sprøjter' leder tankerne hen på en nærmest seksuel tilfredsstillelse ved at kunne udtrykke sig kunstnerisk. Denne type implicite flertydighed kaldes hos Schweppenhäuser for 'meningsforstyrrende eller -udvidende' (Schweppenhäuser 2006: 4). I ovenstående tilfælde tillægges den eksplicite, om end metaforiske, betydning af graffitikunsten en flertydighed i kraft af frasens seksuelle undertoner. Samme tendens kan anspores i syvende og ottende strofe: "fra fantasi til handling / farverig forvandling – maling på alting / psssh – jeg fylder byen med mig selv / maler stjerner på himlens maveskind. // Gi' mig en vandpyt jeg kan hoppe i / så hele byen ryster – jeg er ustoppelig / drønende, brølende, føler mig som King Kong / helt alene – uden at være ensom." (strofe 7, vers 1 – strofe 8, vers 4). Jegets seksuelle drift kanaliseres over i spraydåsen som fallossymbol. Byen tilbyder ubegrænsede kunstneriske

udfoldelsesmuligheder, der muliggør en realisering af jegets fantasier. Strunges jeg "scorer i Trianglens trekant", mens Heftys jeg har en seksuelt-kunstnerisk trekant med byen, som fyldes af jeget og himlen, hvis maveskind jeget maler stjerner på. Jeget føler og brøler sig stor og stærk som King Kong; et komparatio, der symboliserer jegets maskulinitets-, autonomi- og magtfølelse samt jegets dyriske vildskab. Jeget er helt alene, men ikke ensom, da byen både (be)dækkes og besjæles og således er jegets selskab.

Besjælingen af byen er også at finde i stroferne 1, 6 og 11, der fungerer som omkvæd eller hook; sidstnævnte betegnelses hårdtslående boksningsmetafor bringer en yderligere dimension med sig, idet jeget i hooket "slår hul i himlen" og "nikker månen en skalle", der sammen med "bider luften i låret – hiver natten i håret" giver liv og krop til byen og natten.

Det lyriske jeg "er et drøn gennem byen" og tilskrives en funktionel frem for en individuel karakter, hvilket kan eksemplificeres ved hookets femte vers: "farverne kravler op ad murene". Farverne fra spraydåsen har deres egen vilje, og på denne måde undermineres jegets individualitet og betydning. Desuden kan rapdigtets niende strofe fremhæves, da jeget her "forsvinder i røgen" (strofe 9, vers 2) og er "anonym" (strofe 9, vers 4). Denne jegets opløsning udspringer åbenlyst fra Strunges forlæg, hvori det lyriske jeg vil have sine molekyler revet fra sig. På indspilningen af Heftys "Drøn" er der indlagt et kort uddrag af et interview, der slutter med ordene: "Jeg kan ikke mere. Jeg er brændt ud." (Hefty 2014: *RØDDER*, "Drøn": 02:59) Vi har her at gøre med en allusion, eftersom "brændt ud" henviser til Strunges jeks ønske om at blive omdannet til aske. Samtidig fungerer interviewuddraget som reference til jeget i rapdigtet. Det eneste, der resterer, er graffititagget og lyden; drøn!

Det auditives enorme betydning for dette rapdigt ligger indlejret i den initiale determinant; "Drøn". Et drøn kan ikke ses, men det kan høres, hvilket stemmer overens med befordringen om, at rapmusik skal høres og ikke læses. Lyden spiller således en markant rolle, hvilket træder klart frem ved nærlytning. Først og fremmest skal den tilbagevendende linje, mantraet "jeg er et drøn gennem byen" fremhæves. Drønet høres i byen, hvilket er indlejret i det performative; Heftys stemme drøner gennem "byyyyyyyyyyy'n", og "drøn"et optræder hele 15 (16, hvis titlen tælles med) gange i løbet af rapnummeret. Mest eksplicit er det i niende strofes sidste linjer: "jeg er et drøn gennem

byen, når jeg drøner gennem byen / anonym – for jeg har skrevet DRØN i hele byen” (strofe 9, vers 3-4). Dette fungerer (med fare for at lyde som en pladespiller, der er gået i hak) metametaforisk: det lyriske jeg har skrevet ”DRØN” i hele byen, mens Hefty har skrevet ”drøn” i hele strofen, sågar i hele rapdigtet. Derudover drøner Heftys stemme af sted i nummeret, kraftig og hæs: ”levende / svævende, heftig, hæsblæsende, hvæsende” (strofe 2, vers 1-2), og ”luftguitarakkorder” kommer ”ud gennem tændernenene”⁵, mens jeget ”slår hul i himlen med nævernenene.” (strofe 2, vers 3-4) De forlængede endelser lyder nærmest som vokalguitar, en afart af beatboxing. Jeget ”har ikke tid til at blive hængendenene” (strofe 3, vers 1), men det har jegets lyd, der som et ”ekko synger rundesang / i en fodgængerundergang. // DRØN – Drøn – drøn” (strofe 3, vers 3 – strofe 4, vers 1).

⁵ Det er *ikke* en slåfejl. På indspilningen trækker Johnny Hefty endelserne ud, men dette bliver ikke gengivet i transskriptionen, som er at finde i *RØDDER*.

”Lær Mig, O Skov! At Visne Glad”

Introduktion til Adam Oehlenschläger

Adam Oehlenschläger er den største romantiske digter i dansk litteraturhistorie. Han fik sit gennembrud med digtsamlingen *Digte 1803*, som foruden at skabe Oehlenschlägers navn som forfatter kan anses som et generationsopgør. (Svane 2008: *Dansk litteraturs historie 1800-1870*, 107) Med *Digte 1803* overtager universalromantikken oplysningens toneangivende status i dansk litteratur. Oehlenschläger var stærkt inspireret af tyske romantiske litteratur, men formår allerede fra begyndelsen af sit forfatterskab at finde sin egen tonart. (ibid.) Oehlenschlägers særegne stil skyldes en frigivelse af den sproglige stil, hvor han taler direkte til sanserne gennem suggestive billeddannelser og fysiske detaljer. (ibid.) Oehlenschläger søger tilbage til den ældste litteraturs uforløste potentiale, som han indfrier gennem en sproglig videreudvikling. (ibid.) Folkevisernes figurer revitaliseres i billedmættede scenarier, idet menneskets tætte forbindelse til naturen skildres (ibid.: 108)

Hos Oehlenschläger er det spontane og det ubevidste bærende elementer i den kunstneriske proces. (ibid.: 103) Digteren spiller også en stor rolle hos Oehlenschläger, idet digteren her ses som et bindeled mellem fortid, nutid og fremtid. (ibid.: 110) Grundlæggende for Oehlenschlägers forfatterskab er ideen om en hedensk oldtid, som ligger begravet under civilisationen. Her var menneskelivet direkte forbundet med naturen og guderne, og mennesket kunne ytre sig uhæmmet og utæmmet og dermed sandere end i nutiden, hvor ”menneskeslægten er degenereret og fremmed for sine egne impulser.” (ibid.: 110) Naturindtryk, metaforiske associationer og det mytologiske og/eller religiøse spiller alle en fremtrædende rolle i Oehlenschlägers poetik. Her ses digteren som et medium, en formidler eller en forbindelse mellem de guddommelige musen og mennesket. Digterens inspiration er naturbåren og forløser dennes indre visionære kraft pludseligt og spontant. (ibid.: 103)

Introduktion til Per Vers

Per Vers' scenedebut daterer sig helt tilbage til 1991, hvor han for første gang deltager i konkurrencen Årets Rapper, som han to år efter vinder på baggrund af sine evner for 'freestyle': improviseret rap uden tekstligt forlæg. I mellemtiden indleder Vers et

samarbejde med DJ'en Møller og produceren Langemand, og trioen bliver hurtigt kendt under navnet Sund Fornuft. Gruppen udgiver deres debutplade *Så Sundt Som Det er Sagt* i 1997. Sund Fornuft er kendetegnet ved en rolig, afdæmpet lyd og poetiske, eftertænksomme tekster. I 1999 vinder Vers rapbattle-konkurrencen 'De 8 bedste', som med stor sandsynlighed har inspireret den stadig aktuelle 'MC's Fight Night', der første gang blev afholdt i 2000. Vers vinder de to første udgaver af konkurrencen og cementerer sig dermed som Danmarks på det tidspunkt ubestridte freestyle-konge.

Vers' debutplade *Vers 1.0* udkommer i 2005, og førstesinglen "Black Power" kommer i rotation på P3, da den bliver udvalgt som Ugens Uundgåelige. Karakteristisk for Per Vers' lyrik er ordspillene, der stort set altid giver et lille smil på den opmærksomme lytters læbe. Teksterne veksler mellem det gennempjattede i numre som "Megapenis" (2015) og "Black Power" (2005) og det mere seriøse i numre som "Englefjæs" (2011) og "Find Mig Her" (2014), men de leveres alle med et glimt i øjet.

Analyse af Adam Oehlenschlägers "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad"

I Adam Oehlenschlägers romantiske digt "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad" fra 1813 besynges naturen gennem apostrofer. Det smukke og skønne i livet findes i dets forgængelighed og i den universelle verdensånd, som strømmer gennem alt og alle. Dertil kommer en optimisme, som baseres på en forvisning om, at himmerige venter. Det lyriske jeg må bryde fri fra sine jordiske begrænsninger, for først da kan han 'leve op til' sit åndelige potentiale.

Et af de centrale temaer i "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad" er naturen, som udtrykkes i det store og det små, det høje og det lave samt i det spirende og levende og det visnende og døende. I digtets første strofe kontrasteres den store "Skov" af sit "gule Blad" (strofe 1, vers 1-2), mens anden strofes "lille Trækfugl" leder jeget på vej mod de brede "ubekjendte Strande" (strofe 2, vers 1-3). Således skabes der er en uomgængelig forbindelse mellem naturens dele og naturens helhed.

Træet er rodfæstet i jorden og higer med sin vertikale stamme mod himlen. I toppen og tættest på himlen ændres træstammens brune, jordagtige farve til en spirende, håbefuldst grøn. Træet står som repræsentant for naturen og fungerer samtidig metaforisk for det lyriske jeks higen efter åndelig ophøjelse: "Hvor grønt mit Træ skal herligt staa / Og sine

dybe Rødder slaa / I Evighedens Sommer.” (strofe 1, vers 4-6) Jeget er som træet jordisk, men har en opadsøgende natur.

Dualiteten mellem det høje og det lave ses også i tredje strofes fauna, hvor den ”lette Sommerfugl” (strofe 3, vers 1) sættes over for en ”Orm”, der ”kryber end paa Jord” (strofe 3, vers 4). Ormen er en metafor for jeget, der, som sommerfuglen har gjort det, vil gennemgå en metamorfose. I sit jordiske liv befinder jeget sig i en puppe, ”Som nu min Frihed tvinger” (strofe 3, vers 3) og vil ”sønderbryde” dette ”tunge Skiul”. (strofe 3, vers 2) Jeget vil genfødes i et højere luftlag, i himmerige, og vil ”flagre højt” (strofe 3, vers 5) med sine ”gyldne Purpurvinger”. (strofe 3, vers 6). Her er det værd at bemærke, at vingerne er gyldne og purpurfarvede, der begge symboliserer rigdom og skønhed. Dette er med til at tydeliggøre kontrasten til ormen, der må krybe på jorden.

I denne forbindelse bidrager digtets sidste strofe til dette kontrastforhold. Jegets jordiske bo var ”den gamle Hytte” (strofe 5, vers 5), og ved jegets jordiske grav står et ”lille Kors af Træ”. (strofe 5, vers 2) Her bevidner adjektiverne om et simpelt liv på jord, som er med til at understøtte jegets filosofi. Jeget behøver ikke rigdom i sit liv på jord, eftersom han er fuldt bevidst om, at alverdens jordiske rigdom og skønhed ikke kan måle sig med himmeriges ”Paradis”. (strofe 2, vers 5) Femte strofe omhandler jegets forestående død, men tonen er hverken trist eller opgivende, hvilket kommer til udtryk i det følgende: ”Til kiærligt Venskabs Minde; / At mine Børn, ifald de kom / Og fandt den gamle Hytte tom / Dog kan mit Gravsted finde” (strofe 5, vers 3-6). Optimismen, som her kan ansøres, findes desuden i jegets ønske om at lære at ”visne glad”, som det står i digtets initiale determinant. Dette ønske – på baggrund af sidste strofes optimisme – lader til at være gået i opfyldelse.

Livets og naturens cyklus kommer til udtryk gennem årstiderne, der optræder i digtets første to strofer; første strofe bruger ”Høst” som et udtryk for livets forfald, ”at visne”, at dø, mens foråret symboliserer livets opblomstring, barndommen, og slutteligt sættes det finitte over for det uendelige i frasen ”Evighedens Sommer” (strofe 1, vers 6), som indikerer det paradisiske livs evige fuldendthed. I anden strofe fungerer vinteren som metafor for døden, som underbygges af kulden i form af ”lis” (strofe 2, vers 4).

Som apostroferne i digtets tre indledende strofes første vers indikerer, vender jeget sig mod naturen i sin søgen efter en lærer. Jegets ”Mester” er dog ”Jesu Christ” (strofe 4,

vers 2), "som fra Skyen smiler hist" (strofe 4, vers 1). Han befinder sig i det allerhøjeste, skyen, og befinder sig således tættere i himmerige i modsætning til sommerfuglen, trækronen og trækfuglen, der blot var tættere på end jeget selv.

Dette åbner for en undring vedrørende jegets henvendelser mod naturen. En forklaring kan findes i romantikkens naturfilosofiske tanker om den universelle verdensånd, som med religiøst og guddommeligt fortegn går under navnet panteisme. Her ses det guddommelige som allestedsnærværende og identisk med naturens kræfter og love.⁶

Digtets stærke forankring i romantikken kan desuden ses i det sproglige. Navnlig den hyppige brug af adjektiver og beskrivende adverbier giver et fortættet sprogligt udtryk: "Hvor **grønt** mit Træ skal **herligt** staa / Og sine **dybe** Rødder slaa" (strofe 1, vers 4-5, min fremhævning), "Lær mig, o **lille** Trækfugl, Du! / At svinge mig med **freidig** Hu / Til **ubekjendte** Strande!" (strofe 2, vers 1-3, min fremhævning) og "Snart flagre **højt**, af **tynde** Flor, / De **gyldne** Purpurvinger." (strofe 3, vers 5-6, min fremhævning) tjener til eksemplificering af den sproglige bastantheit.

Analyse af Per Vers' "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad"

I ordekvilibristen Per Vers' fortolkning af Adam Oehlenschlägers "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad" stilles evigheden over for menneskets forfængelighed. Vers fokuserer på poesiens og kunstens kvaliteter, som han beskriver ved hjælp af blandt andet flerstavellesrim, ordspil, assonans, allitteration og sproglige billeder.

I Per Vers' "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad" behandler det lyriske jeg dødens uvished ud fra et personligt synspunkt. Dette udtrykkes allerede i anden strofes første vers: "Lær mig o skov! At visne – bare så'n til husbehov / så vil jeg hviske 'gudskelov'" (strofe 2, vers 1-2). Valget af ordet "husbehov" er interessant, da det indikerer, at jeget ikke har et ønske om kende alle dødens detaljer, men blot i et sådant omfang, at jeget kan klare sig med det. Noget af det eneste, som jeget med sikkerhed kan slå fast, er dødens uundgåelighed:

⁶ <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=panteisme>

Men een ting er ens for poeter, politikere og pansere
vi vil miste alle sanser
Til vi kun kan synge sandhedens salme
om at alt hvad der findes må falme
Og alt hvad der falmer må falde
og faldet gi'r et sug i sjælen på os alle
(strofe 2, vers 5-10)

Fælles for poeter, politikere og pansere er, at de alle skal dø en dag. Dette lighedstræk understøttes af den sproglige lighed i form af p-allitterationen. Det er i denne forbindelse desuden interessant at se på verset, der følger, idet pronomenet er "vi" og ikke "de". Dette indikerer, at det lyriske jeg har en lighed med Per Vers selv, som både kan ses i p-allitterationen og i det faktum, at Vers' er (rap)poet.

Bogstavrimene begrænser sig ikke til allitteration, da der inden det åbenlyse p-rim kan anspores en assonans i "een", "ens" og "poeter". Denne assonans bliver tydeliggjort i det lydlige gennem det stærke tryk, der lægges på de rimende vokaler. P-allitterationen blev igangsat inden ovenstående citat ved "pulser" og "pause" (strofe 2, vers 4), og idet den slutter, sættes et nyt bogstavrim i gang; a-asonansen, der forløber gennem hele ovenstående citat: "pansere", "alle", "sanser", "kan", "sandhedens", "salme", "at", "alt", "hvad", "falme", "alt", "hvad", "falmer", "falde", "faldet", "alle". Derudover kan der i denne passage spores en vekslende allitteration mellem s og f. S-rimet er til stede i vers 6 og 7, hvor det afløses af f-allitterationen i vers 8 og 9. I tiende vers er begge rimtyper repræsenteret, og her finder man desuden en dobbeltbetydning i faldet, der giver et sug i sjælen. Faldet symboliserer i det ovenstående død, som kan afføde et sug i sjælen på den afdødes efterladte, men samtidig kan et fysisk fald give et sug i maven.

S-allitterationen fungerer som bindeled til strofens næste passage, som indledes med "Så lær mig, o sol!" (strofe 2, vers 11). Bogstavrimet slukkes, idet solen "dykker ned i flammejuice" (strofe 2, vers 12). Dette kommer til udtryk i det lydlige ved, at s-lyden i juice trækkes ud og får lov at hænge. Dette giver associationer til et brandvarmt legeme, som nedsænkes i vand, hvilket også er det, som metaforen dækker over; en solnedgang over havet.

Herpå følger et ordspil, der bygger på talemåden 'man kan ikke lære en gammel hund nye kunster', men som vender det om: "at man ikk' ka' lære nye hunde gamle moves" (strofe 2, vers 13). Forklaringen på denne omvending skal findes i nogle af strofens afsluttende vers:

For den vise mands sidste punktum
ligner et sort hul for den unge og dumme
Men det 'et nyt begyndelsesbogstav
for en græsstrånut i en frodig frugthave
(strofe 2, vers 14-17)

Den vise mand symboliserer digteren og poeten, hvis "gamle moves", digte, er uforståelige og ubegribelige for "den unge og dumme". Det er dog ikke tilfældet for "græsstrånut"en. Denne neologisme er en sammentrækning af 'græsstrå' og 'astronaut'. Græsstrået har at gøre med naturen og de lyriske rødder, mens astronauten symboliserer både græsstrånutens høje status og hans nysgerrighed og udforskningslyst. Græsstrånuten inspireres af ældre poesi, idet han udforsker litteraturens rødder i den "frodig[e] frugthave / hvor vi dyrker digte og kvæd" (strofe 2, vers 17-18). Og mon ikke også det er her, at Per Vers har plukket et par af sine sprogløster.

I rapnummerets fjerde strofe indser det lyriske jeg sandheden i Søren Kierkegaards berømte formulering, der dog ændres en anelse: "går fra gætninger til knowledge / om at det forstås baglæns og leves forlæns" (strofe 4, vers 4-5). Tilbage står blot en enkelt ting, som man kan vide sig sikker på:

Så det eneste man med sikkerhed og svidende smerte kan vide
er at man godt må smide sværte på sin hvide side
For vores kød og knogler er ikke immortale
men det er vores rim, ord og tale
Så jeg skærer ind til benet for at bløde blæk
for dér flyder min dødsangst væk"
(strofe 4, vers 6-11)

Fælles for de to lyriske jeger i henholdsvis Oehlenschlägers digt og Vers' rapnummer er for det første en vished om kroppens forgængelighed og dødens uundgåelighed. Som det for eksempel hedder hos Vers: "vores kød og knogler er ikke immortale". For det andet tror begge jeger på et evigt liv, men måden, hvorpå dette evige liv vil udforme sig, står til diskussion. Det evige liv, som hos Oehlenschläger var sikret gennem kristendommens lovning om et efterliv i paradys, er hos Vers sikret gennem kunstens udødelighed. Dette kommer til udtryk i det ovenstående, idet "rim, ord og tale" står som modsætning til kroppens forfald, hvilket understøttes af flerstavellesrimet med "immortale".

Inden nærværende analyses "sidste punktum", skal blikket rettes mod første og femte strofe, som på indspilningen er sunget af rapnummerets producer Nappion. Hver af stroferne er en parafrase over en enkelt strofe fra Oehlenschlägers originaldigt. Således er der en tydelig forbindelse mellem de to digtes første strofer og mellem Vers' femte strofe og Oehlenschlägers anden strofe. I første strofe citeres Oehlenschlägers første vers i sin helhed, hvorefter de "gule blade" (strofe 1, vers 2), "grønt" (strofe 1, vers 3), "forår" (strofe 1, vers 4) og "rødder" (strofe 1, vers 5) anvendes i nye sætningskonstruktioner. På samme måde omskrives Oehlenschlägers "Evighedens Sommer" til "et land med evig sol" (strofe 1, vers 5).

I Vers' femte strofe har trækfuglen et mål: "lille fugl som trækker syd på" (strofe 5, vers 1). Samme vished finder vi i de før "ubekjendte" strande: "paradis med hvide strande" (strofe 5, vers 4). Parafraferne skaber en klar reference til originalen, men er samtidig med til at sætte det lyriske jeks tanker i perspektiv.

Værkforståelsen til diskussion

RØDDER inkorporerer digtoplæsningen i sin udgivelse, og dette giver en ekstra dimension til de ældre originaldigte. Dette sker i større og mindre grad, og dette skyldes vægten af det performative element i oplæsningen. Det er derfor interessant at diskutere i hvor høj grad, oplæsningen influerer forståelsen af værket. Her kan Charles Bernsteins teori om den poetiske performances værkforståelse være med til at kaste lys på lydighedens relevans for værkforståelsen.

Den poetiske performances værkforståelse

I det introducerende kapitel til de sytten essays, der udgør Charles Bernsteins (red.) *Close Listening. Poetry and the Performed Word* (1998), formulerer Bernstein et ønske om at transformere måden, hvorpå poesi ansues. Den almene antagelse vedrørende poesi, som Bernstein modsætter sig, lyder som følger: "the text of a poem – that is, the written document – is primary and [...] the recitation or performance of a poem by a poet is secondary and fundamentally inconsequential to the "poem itself". (Bernstein 1998: 8) Dette skyldes, at recitation konventionelt bliver tildelt en status af en art fortolkning eller "a possible gloss of the immutable original." (ibid.) Den uforanderlige original, som der her henvises til, er det nedskrevne digt, men her pointerer Bernstein ét af problemerne ved dette syn på poesi; der er sjældent én original nedskrevet udgave af et digt, men derimod flere varierede versioner med forskelle, der udmønter sig i alt fra digtets ordvalg over dets opsætning til den kontekst, som læseren befinder sig i. (ibid.) Bernstein kalder således disse nedskrivninger for "textual performances" (ibid.), der tilsammen danner "a plurality of versions, none of which can claim sole authority." (ibid.) Således er der ikke én version af et digt, der fuldbyrdet udtrykker digtets væsen. Derimod er der tale om et utal af forgreninger, der alle har rod i og sammen konstituerer det, man kunne kalde *det umanifesterede værk, det latente værk* eller *værket i sig selv*. Bernstein uddyber:

I would call these multifoliate versions *performances* of the poem; and I would add the poet's own performance

of the work in a poetry reading, or readings, to the list of variants that together, plurally, constitute and reconstitute the work. (ibid.)

I forlængelse af dette indskyder Bernstein et forbehold: Alle performancer af et digt har betydning for konstitueringen af værket, men ikke alle har lige stor autoritet. For eksempel vil forfatterens egen performance af digtet – det være sig den initiale nedskrivning eller poetens recitation – have en større autoritet i – og dermed indflydelse på – konstitueringen af værket, end en skuespillers oplæsning vil have. (ibid.: 8f) Bernstein forklarer yderligere, at poetens performance – både den visuelle og den lydige – markerer digtets transformation fra metafysisk ide om et værk til konkret, eksisterende og betydende digt. (ibid.: 9)

Når man forstår et digt som en performativ begivenhed og ikke kun som en tekstlig størrelse, bliver den originale nedskrivning blot en del af "the plural event" of the work" (ibid.). Med dette menes der, at et værk ikke er identisk med en specifik grafisk eller performativ manifestation, og det er ej heller lig med den samlede mængde fremstillinger. Værket har en fundamental "plural existence" (ibid.), der tydeligst kommer til syne, når versioner af værket er kontradiktoriske eller inkommensurable. Dog er værket pluralt eksisterende, selv når versionerne er forenelige. (ibid.) Bernstein uddyber:

To speak of the poem in performance is, then, to overthrow the idea of the poem as a fixed, stable, finite linguistic object; it is to deny the poem its self-presence and its unity. Thus, while performance emphasizes the material presence of the poem, and of the performer, it at the same time denies the unitary presence of the poem, which is to say its metaphysical unity. (ibid.)

Der er således en dobbelthed at spore i performance-poesien: På den ene side manifesteres digtet i kraft af de forskellige performances, idet ideen om værket konkretiseres, men på den anden side vil digtet aldrig kunne anses som værende en

samlet, metafysisk enhed. De mange performances tager udgangspunkt i samme umanifesterede værk, som på denne måde indtager rollen som en art katalysator for et infinit antal forskelligartede manifestationer.

Med Bernsteins tanker for øje (og øre!) rettes blikket (og hørelsen!) mod *RØDDER*.

Værkforståelsen af *RØDDER*

Digtoplæsninger er som sagt en del af *RØDDER*-udgivelsen, og her er det interessant at anskue det performative elements betydning for værkforståelsen.

I Khal Allans oplæsning af F.P. Jacs "Jeg har været på spritten" er der tale om en høj grad af performance; et performativt element, der grænser til 'method acting'. Således høres i recitation en slubrende, beruset, snøvlende, liderlig, passiv-aggressiv, opgivende, energisk Allan, der på denne måde ikke blot fremlægger en anden kunstners værk, men derimod indoptager det lyriske jeg i sig selv og i sin oplæsning. Recitationen veksler mellem den uafbrudte talestrøm og de mere eller mindre vilkårligt indlagte pauser. Ordfølgen bærer præg af ukorrekthed og tilfældigheder i sætningsopdelingen, udtalen (for eksempel "krystalis" (01:32) og "døende" (01:44)) og syntaksen. Digtet velsignes således med en endnu tydeligere markering af sindsstemningen hos det lyriske jeg.

Den nonverbale lyd af ølflasken, som sættes på bordet, både indleder og afslutter "Khal Allan læser F.P. Jac". Allans oplæsning bliver hermed indrammet i alkoholens navn. Allans stemme er hærgnet af alkoholisme. Den er slidt og hæs, og talen er snøvlende. I recitationens sidste ord høres det desuden, hvordan stemmen knækker.

Stemmens volumen, energi og intensitet er primært lav, men eksploderer for en stund i sætningen "i sorg og forvirring jeg har set rummene falde ned som krystalis jeg har været på spritten" (01:29-01:35). Denne pludselige energiudladning sætter sine tydelige spor, idet jeget virker afkræftet, hvilket kommer til udtryk i den faldende intensitet i "længere siden at digtet og kærligheden blev en mulighed og set en [*dyb indånding*] mor der skiftede karakter mens hun græd" (01:35-01:44).

Stemmeføringen bliver meget dyb, gusten og liderlig, da jeget omtaler pigerne og deres køn: "jeg vil sgu se de piger når de overlader mig deres kønsåbning og ber mig om at stække" (02:00-02:06). Her bidrager oplæsningen til en forståelse af jegets sindsstemning. Desuden kan der her spores en lydlig dobbelthed i ordet "stække", som i

oplæsning både kan høres som "stikke" og "stække"; begge ord bidrager til en mulig fortolkning.

Lyden fra øflasken er ikke det eneste nonverbale element, der spiller en rolle i Allans oplæsning, idet vejtrækningen indgår som en væsentlig del af recitationens samlede udtryk. Her veksles der mellem tunge, dybe indåndinger og skarpe inhaleringer. Oplæserjegets respiration vidner om den hårde livsførelse og alkoholismens fysiske konsekvenser.

Den dybeste indånding finder sted lige inden "jeg har været på angsten". Indåndingen kan tilskrives en billedlig betydning, idet jeget 'tager en dyb indånding' inden den vanskelige ytring om angsten.

Der kan på denne baggrund argumenteres for, at Allans oplæsning fungerer som værk. Ideen om værket "Jeg har været på spritten" manifesteres gennem denne recitation i en ny form. Denne manifestation er med til at skabe en større og bredere forståelse af værkets helhed. Det skal nødvendigvis siges, at værket i sin originalform – nedskrevet – har størst autoritet i forståelsen af værket, men Allans oplæsning besidder en så høj grad af performance, at den nødvendigvis må tages i betragtning i forståelsen af værkets helhed. Som jeg var inde på tidligere, er det fuldstændige værk uopnåeligt, men Allans recitation bringer os tættere på en forståelse af værkets ide.

Anskuer man *RØDDER* som værk ud fra denne pointe om uopnåelighed, vil man finde, at *RØDDER*, som det vil antages er tilfældet for alle værker, er i stadig metamorfose. Dette kan tydeligst eksemplificeres ved fremhævning af *RØDDERs* didaktiske kvaliteter. De ti undervisningsforløb - og gennem disse *RØDDERs* didaktiske formål - må på trods af rapnumrenes (om end svingende, dog) kunstneriske kvalitet anses som værende værkets væsentligste mål og funktion. Undervisningsforløbene er bygget op omkring "den pædagogiske devise: reception er bedst ved produktion."⁷ I arbejdet med *RØDDERs* temaer producerer gymnasieeleverne egne værker på baggrund af *RØDDERs* tekster. Det må derfor kunne antages, at 'værkerne i værket' udvikler sig, tildeles ny betydning og manifesteres i andre udgaver/fortolkninger.

De tre analyserede rapnumres værkkarakter kan anskues ud fra to perspektiver. For det første fungerer de hver især som selvstændigt værk blandt andet i kraft af deres

⁷ <http://rod-ord.dk/om-rodder/>

lyriske kvaliteter. For det andet indgår de i forståelsen af værkideen, som både de og deres forlæg udspringer af. Således kan det nedskrevne digt og den rappede fortolkning begge ses som én ud af et infinit antal manifestationer. Uendeligheden i antallet af manifestationer kan forklares gennem et tænkt eksempel: Forestiller man sig eksempelvis, at Johnny Hefty i stedet havde fortolket Adam Oehlenschlägers "Lær Mig, O Skov! At Visne Glad", ville denne fortolkning (læs: manifestation) være markant anderledes end Per Vers' fortolkning.

Manifestationsmulighederne begrænser sig imidlertid ikke til den rappede fortolkning. Man kunne også forestille sig en dans eller et maleri, der manifesterer samme værkide, som Oehlenschlägers digt, Vers' rapnummer og Heftys hypotetiske rapnummer alle udspringer af.

Konklusion

I dette speciale er det blevet undersøgt, hvad der udgør *RØDDER* som værk. Dette er blevet gjort gennem en række komparative lyriske analyser af udvalgte digte og rapnumre, en analyse af *RØDDERs* multimedialitet samt en diskussion af værkforståelsen.

RØDDERs særlige sammensætning af klassisk lyrik og rap fordrer en forståelse af hiphopkulturen og dens historie. Der meldte sig dog hurtigt en problemstilling vedrørende hiphoppens forskningskultur, da fænomenet hovedsagligt er blevet behandlet akademisk ud fra et socio-kulturelt perspektiv. Den litterære tilgang til hiphoppen er sjælden, men som de komparative analyser viser, er der stor lyrisk kvalitet i *RØDDERs* værker; i digtene, selvfølgelig, men også i rapnumrene. Her bliver der gjort brug af avancerede ordspil og betydningsflertydigheder, gennemførte assonanser og allitterationer, intertekstuelle referencer og kompleks metaforik. Alt dette er forankret i en lydlighed, der står som et centralt element i analysen af rapnummeret. Det vil uden tvivl være muligt at analysere en raptekst på baggrund af en isoleret transskription, men den fyldestgørende lyriske analyse af rapnummeret kræver en bevågenhed over for de betydningsbærende elementer i det lydige medie.

RØDDERs intermediale relationer er talrige og komplekse i sin karakter. Dette skyldes den trefoldige medialitet, der bevæger sig på tværs af tekstens, lydens og billedets medie. *RØDDERs* multimedialitet samler sig om og i den fysiske udgivelse, hvor teksten (digte og raptransskriptioner), lyden (digtoplæsningerne og rapnumrene) og billedet (de grafiske illustrationer) alle bidrager til værkets samlede udtryk. Illustrationerne er desuden med til at forbinde den fysiske udgivelse med digitaliseringen af *RØDDER*, som ses på undervisningssitet www.rod-ord.dk. På denne måde skabes en sammenhæng mellem værkets kunstneriske kvaliteter, som er repræsenteret ved den fysiske udgivelse, og *RØDDERs* didaktiske sigte, der bliver præsenteret på hjemmesiden. Det analoge og det digitale sammenspil symboliseres ydermere gennem den LP-formede downloadkode, som følger med *RØDDER*-udgivelsen.

Gennem diskussionen af værkforståelsen kom det til udtryk, hvorledes værket kan tilskrives en metamorfisk karakter. Dette skyldes værkets uopnåelighed, som bunder i, at de forskellige manifestationer blot beskriver et af værkets aspekter. Ingen manifestation

kan udtrykke alle værkets aspekter. Derfor må det antages, at enhver manifestation af værkets ide bidrager til en bedre og bredere forståelse af værket. Dette kommer blandt andet til udtryk gennem analysen af lydens betydningsbærende elementer i "Khal Allan læser F.P. Jac", hvor det performative element viser sig at spille en væsentlig rolle. Lydligheden åbner op for nye betydninger og fortolkningsmuligheder, der bidrager til forståelsen af værket. Rapnumrene bidrager også til en bedre forståelse af det værk, som de hver især udspringer af. Forlægget for den rappede fortolkning er dog, præcis som rapnummeret selv, en manifestation af et værkaspekt, og der kan derfor argumenteres for, at både digt og rapnummer bidrager til en forståelse af værkets ide.

Værket *RØDDER* er således konstitueret af en lang række værkmanifestationer, som sammen med den unikke multimediale karakter skaber et unikt værk med kunstneriske kvaliteter og et didaktisk sigte.

Litteraturliste

- Ahmed, A. F. (u.å.). *Utilizing Hip Hop as a Tool for Partnership and Empowerment for Pre-College Youth*. Lokaliseret d. 28. maj 2016 på:
<http://www.ceo.umich.edu/2013conference/presentations/CEOHipHopOutreach.pdf>
- Barlyng, M. (2007). En flammende engel – Michael Strunge. I: Mortensen, K. P. & Schack, M. (Red.), *Dansk litteraturs historie 1960-2000* (s. 401-407). København: Nordisk Forlag A/S.
- Bernstein, C. (1998). *Close Listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- Bradley, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. New York: Basic Civitas.
- Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- h2g2 (2010, 30. september). *The Four Elements of Hip Hop*. Lokaliseret d. 28. maj 2016 på: http://www.h2g2.com/approved_entry/A860519
- Lund, H. (2002). Medier i samspel. I: Lund, H. (Red.), *Intermedialitet. Ord bild och ton i samspel* (s. 9-22). Lund: Studentlitteratur.
- Mønster, L. (2011). Elefantungens diskursive dans – Peter Adolphsens forfatterskab med fokus på pastiche og parodi. *Edda*, 98(1), 3-17.
- Nivaa, C., Uldal, P., Rohmann, K., Demsitz, C. W., Ørum, J., Humaidan, K., ... Mühlebach-Christiansen, M. (2014). *RØDDER* [CD]. København: Mixed Ape Music.
- Pedersen, B. S. (2011). Hvor blev beatet af?: Centrale positioner inden for akademisk hiphoplitteratur. *Danish Musicology Online*, 3, 5-21.
- RØDDER. (2014). *RØDDER FORLØB 3: KREATIV SKRIVNING*. Lokaliseret d. 28. maj 2016 på: <http://www.rod-ord.dk/wordpress/courses/3-rodder-forlob-kreativ-skrivning.pdf>
- RØDDERs undervisningssite. (2014). *RØDDER*. Lokaliseret d. 28. maj 2016 på: <http://www.rod-ord.dk/start/>
- Schou, S. & Kjældgaard, L. H. (2006). Sjælen og storbyen – Tom Kristensen. I: Mortensen, K. P. & Schack, M. (Red.), *Dansk litteraturs historie 1920-1960* (s. 68-94). København: Nordisk Forlag A/S.

Schweppenhäuser, J. (2006). Bæltstedet: Om uhørt ordspilsludomani og tenderen mod nul-værdi i den sprogligt eksperimenterende danske *rapoesi* (+ enkelte udblik).

Vandfanget, 11(3), 39-60.

Schweppenhäuser, J. (2014). *Mere lyd! Ny dansk lydlig lyrik*. Aarhus: Afdeling for Nordisk Sprog og Litteratur, Aarhus Universitet. Ph.d.-afhandling.

Shusterman, R. (1991). The Fine Art of Rap. *New Literary History*, 22(3), 613-632.

Svane, M. (2008). Romantikkens gennembrud – Adam Oehlenschläger. I: Mortensen, K.

P. & Schack, M. (Red.), *Dansk litteraturs historie 1800-1870* (s. 100-141).

København: Nordisk Forlag A/S.

Villesen, K. (2012, 28. april). *Gamle drenge*. Lokaliseret d. 28. maj 2016 på:

<https://www.information.dk/kultur/2012/04/gamle-drenge>