



HÖGSKOLAN
DALARNA

Examensarbete för magisterexamen Flerspråkighet i samtida svensk raplyrik

– performativitet, pragmatik och poesi.

Författare: Jim Degrenius
Handledare: Sara Nittve
Examinator: Boglárka Straszer
Ämne: Svenska som andraspråk
Kurskod: SS3011
Poäng: 15
Betygsdatum: 2020-05-25

Högskolan Dalarna
791 88 Falun
Sweden
Tel 023-77 80 00

Vid Högskolan Dalarna finns möjlighet att publicera uppsatsen i fulltext i DiVA. Publiceringen sker open access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Därmed ökar spridningen och synligheten av uppsatsen.

Open access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten open access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, open access):

Ja

Nej

Sammandrag

Temat för denna studie är flerspråkighet i samtida svensk raplyrik. Flerspråkighet betraktas här som *språkväxling* i konstnärlig framställning, och genom en kvalitativ analys av tolv svenska raptexter, utgivna mellan 2013 och 2019, undersöks vilka funktioner språkväxlingen har i texterna, hur den skapar mening och identitet och hur den kan tolkas på ett övergripande plan i relation till hiphop som genre. Utifrån Androutsopoulos (2010) relateras språkväxlingen till texternas struktur, och med grund hos Sarkar och Winer (2006) diskuteras språkväxlingens performativa, pragmatiska och poetiska funktioner, med särskild tyngdpunkt på performativitet (Pennycook, 2004). Analysen visar att språkväxlingens performativa, pragmatiska och poetiska funktioner kan tolkas utifrån fyra linjer som har att göra med genrespecifika drag inom hiphop: (1) konstruktionen av autenticitet, (2) framställningen av jaget, (3) hanteringen av rim och rytm och (4) spänningen mellan det lokala och det globala, till vilken kan kopplas en gestaltning av ett kulturellt *mellanförskap*.

Nyckelord:

hiphop, raplyrik, flerspråkighet, kodväxling, språkväxling, performativitet

Innehåll

1	Inledning.....	4
1.1	Syfte och frågeställningar.....	5
1.2	Centrala begrepp.....	5
1.3	Studiens disposition.....	6
2	Hiphop – historisk översikt.....	7
2.1	Rap som poesi.....	10
3	Bakgrund: <i>hip hop studies</i>	12
3.1	Svensk forskning om hiphop.....	14
4	Teoretiska utgångspunkter.....	17
4.1	Kodväxling.....	17
4.2	Kodväxling, språkväxling och konstnärlig framställning.....	18
4.3	Performativitet.....	21
5	Metod och material.....	23
5.1	Metodologiskt ramverk.....	23
5.2	Urval.....	26
5.3	Analytiskt tillvägagångssätt.....	26
5.4	Forskningsetiska överväganden.....	28
6	Resultat och analys.....	29
6.1	Imenella: ”Chagga”.....	30
6.2	Imenella (ft. Yasin): ”Moves”.....	32
6.3	Erik Lundin: ”Suedi”.....	34
6.4	Erik Lundin: ”Haram”.....	40
6.5	Silvana Imam: ”Lietuva”, ”Hon va” och ”Talal”.....	43
6.6	Jireel: ”Cataleya”.....	48
6.7	Simon Superti: ”Capo consigliere capitano”.....	51
6.8	Allyawan: ”Goolooleh (Kulor)”.....	54
6.9	Allyawan: ”Montazere to”.....	57
6.10	Abidaz (ft. Ozzy och Piraterna): ”Stänger ner”.....	59
7	Slutsatser och diskussion.....	62
7.1	Autenticitet.....	62
7.2	Jagframställning.....	64
7.3	Språkväxling, rim och rytm.....	65
7.4	Det lokala, det globala och det ”etniska”.....	65
7.5	Språkväxlingens symboliska karaktär.....	67
7.6	Metodreflektion.....	67
8	Avslutning.....	70
	Diskografi.....	72
	Referenser.....	73

1 Inledning

”Control remix (quadrilingual)” är en remix som släpptes 2015 av konstkollektivet S.T.I.C.S (Sounds that Inspire Conscious Souls). Den parentetiska delen av titeln, *quadrilingual*, ser jag som symbolisk för den utveckling som den svenska hiphopen har tagit under de senaste åren, där flerspråkighet är ett av de utmärkande dragen. Engelska, arabiska, persiska, somaliska, tigrinja, spanska, portugisiska, franska och flera andra språk används på ett sätt som i många fall skapar ett slags språkligt hybrida texter och som kan vara både *tri-*, *quadri-* och *multilingual*. Och mitt i denna flerspråkighet är det fortfarande ett språk som är basen för raplyriken: svenskan.

Denna flerspråkighet inom hiphopen framstår som logisk utifrån genrens historiska utveckling och vad som utmärker den: allt sedan hiphopen började växa fram i en afroamerikansk och latinamerikansk minoritetskultur i Bronx, New York, under sent 1970-tal har den präglats av en blandning av kulturella uttrycksätt. Musikaliskt har musiken en grund i idén om *sampling*: återanvändning, modifiering och utveckling av redan existerande musikaliskt material. Språkligt har hiphopen sin bas i gatuslang, från början i det som kallas *African American Vernacular English* (Androutsopoulos & Scholz, 2003). Denna från början lokala kultur har sedan gradvis blivit global och uppvisat en flexibilitet i att anpassa sig till andra kulturer samtidigt som den behållit sin karaktär i ett spänningsfält mellan det kommersiella och det subkulturella. Det lokala har blivit det globala, som därmed blivit det lokala igen (jfr Sernhede, 2002; Alim, Ibrahim & Pennycook, 2009; Terkourafi, 2010). *African American Vernacular English* har i svenskan ersatts med en rik användning av förortsslang och flerspråkighet, en utveckling som började för mer än 25 år sedan med gruppen Latin Kings.

Att undersöka ett av de drag som utmärker den svenska raplyriken av idag, flerspråkighet, och hur denna förhåller sig till frågor om identitetsskapande, framstår som relevant för att förstå *en* del av den flerspråkiga verklighet som kännetecknar samhället. Hiphopens varierande kulturella uttryck står i centrum för en ungdomskultur där en stor del av språkbrukarna antingen själva har svenska som andraspråk eller har växt upp med flera språk i den sociala kontexten. Utifrån den forskning som under de senaste åren gjorts på det som omväxlande kallas för ”förortsslang”, ”Rinkebysvenska” eller med det lingvistiskt etablerade begreppet ”multietniskt ungdomsspråk” (Bijvoet & Fraurud, 2006; Källström & Lindberg, 2011) framstår hiphopkulturen och dess språkbruk som en central del. Behovet av kunskapsutveckling är samtidigt påfallande stort: medan det på ett internationellt plan, inom fältet *hip hop studies*, finns en hel del språkvetenskapliga studier av raplyrik med fokus på flerspråkighet, så är området till stora delar utforskat ur ett svenskspråkigt perspektiv. Mot denna bakgrund vill denna uppsats vara ett mindre bidrag till igentäppandet av denna lucka.

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med denna studie är att undersöka hur flerspråkighet, som en av flera språkliga resurser som står till en textförfattares förfogande, används i ett antal svenska raptexter. Förekomster av flerspråkighet i de analyserade texterna förstås i denna undersökning som exempel på *språkväxling* i konstnärlig framställning (jfr Eriksson & Haapamäki, 2011; Jonsson, 2012; Picone, 2002; Sarkar & Winer, 2006). Denna språkväxling antas ha olika funktioner i de analyserade texterna, och dessa funktioner förstås i linje med Sarkar och Winer (2006) som *performativa*, *pragmatiska* eller *poetiska*. Studien ansluter därmed till det som kan betraktas som stilistikens mest grundläggande fråga: hur språk skapar mening i text (Östman, 2015). Detta meningsskapande ska i denna uppsats ses i en social kontext: utgångspunkten är ett antagande att språkväxlingen inte bara betyder något utan även *gör* något – att den bidrar till att skapa identitet(-er).

Utifrån detta syfte formulerar denna studie följande frågeställningar: Vilka funktioner – performativa, pragmatiska eller poetiska – har språkväxlingen i de analyserade raptexterna? Hur konstruerar språkväxlingen mening och identitet(-er)? Hur kan språkväxlingens funktioner och dess skapande av mening och identitet tolkas på ett övergripande plan i relation till hiphop som genre? Dessa frågeställningar besvaras genom en kvalitativ analys av tolv samtida svenska raptexter som innehåller såväl deskriptiva komponenter, det vill säga en diskussion av betydelsen av de flerspråkiga förekomsterna, som analyserande, det vill säga en undersökning av förekomsternas funktion och deras roll i menings- och identitetsskapande.

1.2 Centrala begrepp

De mest centrala begreppen i denna studie är språkväxling (Eriksson & Haapamäki, 2011) och dess performativa, pragmatiska och poetiska funktioner (Sarkar & Winer, 2006). Begreppet språkväxling definierar jag i denna studie på följande sätt: användningen av fler än ett språk, eller varieteter av ett eller flera språk, i en planerad och konstnärligt avgränsad framställning av text. Språkväxling är ett i svensk och finsk forskning om skönlitterär flerspråkighet använt begrepp som inte bygger på den distinktion mellan kodväxling och lån som ibland gjorts på olika grunder, som språkliga sekvensers längd eller eventuella grammatiska integrering i det mottagande språket (Eriksson & Haapamäki, 2011; Landqvist, 2012; se vidare kap. 4). Begreppet är alltså här medvetet brett definierat för att innefatta alla förekomster av kontakt mellan olika språk i materialet.¹

Begreppen performativa, pragmatiska och poetiska funktioner grundar sig på Sarkar och Winers (2006) undersökning av flerspråkighet i kanadensisk franskspråkig raplyrik. Med den performativa funktionen avses i denna studie språkväxlingens roll i att iscensätta och konstruera

¹ Även begreppet *kodväxling* har, särskilt i studier av raplyrik (Androutopoulos, 2010; Hassa, 2010; Sarkar & Winer, 2006) ibland medvetet definierats på detta breda sätt. I min analys och diskussion används begreppet språkväxling, medan det i delar som refererar andras forskning inte går att undvika termen kodväxling.

konstnärliga identiteter, vilket vidare grundar sig på Pennycooks (2004) diskussion av *performativitet*. Den pragmatiska funktionen avser språkväxlingens funktion som diskursmarkörer: sådana kan exempelvis utgöras av så kallade *rapper signatures* eller diskurspartiklar som inte är syntaktiskt integrerade i den övriga satsen. Den poetiska funktionen gäller den roll som språkväxlingen kan ha för ett av rappens fundament: hanteringen av rim och rytm (för närmare definitioner av funktionerna, se kap. 5.1).

1.3 Studiens disposition

Uppsatsen inleds med en historisk översikt över hiphopens utveckling och en kort beskrivning av några drag som utmärker raplyrik (kap. 2). Därefter ges en forskningsbakgrund i en översikt över det internationella fältet *hip hop studies*, med fokus på sociolingvistiska studier, och över svensk forskning om hiphop² (kap. 3). I kapitel 4 presenteras studiens teoretiska utgångspunkter och begreppen språkväxling och performativitet, och i kapitel 5 metod och urvalsprinciper. Studiens huvudavsnitt, resultat- och analysdelen (kap. 6), är uppbyggd på läsningar av tolv enskilda raptexter. Undersökningen avslutas med en övergripande diskussion av fyra tolkningslinjer utifrån vilka flerspråkigheten i materialet kan förstås, vilken avslutas med en reflektion över val av teoretiska utgångspunkter och metod (kap. 7).

² På svenska skrivs hiphop som ett sammansatt ord, och i bestämd form antingen som hiphopen eller hiphoppen, där jag i denna uppsats väljer den förra varianten. I uppsatsen förekommer även engelskans särskrivna *hip hop*, i icke-svenskspråkiga titlar och begrepp.

2 Hiphop – historisk översikt

Vad är *hiphop* och vad är *rap*? Denna på ytan enkla fråga har inget självklart svar. En etablerad föreställning är att hiphop är namnet på en kultur som består av flera komponenter, där det verbala uttrycket, rap, är en vid sidan av *dj-ing* (användningen av skivspelare för att skapa rytm och ackompanjemang), *b-boying* eller *b-girling* (eller *breakdance*) och *graffiti* (Söderman, 2007; Dankić, 2019). Denna föreställning om hiphopens fyra estetiska element har senare diskuterats, kritiserats och både breddats och snävats in (Chang, 2005). I en allmän föreställning används hiphop och rap ofta synonymt som beteckningar för en musik som innebär ett tal-liknande framförande av text till ett *beat*, det musikaliska ackompanjemanget. Även inom forskningen används termerna på varierande sätt (Dankić, 2019). Denna studie utgår från den etablerade uppfattningen och använder sig av beteckningen rap för att åsyfta den verbala komponenten och hiphop för att syfta på det bredare kulturella uttryckssättet.

Enligt den etablerade historieskrivningen uppstod hiphop som en subkultur i 1970-talets Bronx i New York och det finns i detta narrativ även ett konkret datum och en konkret plats: den 11 augusti 1973, 1520 Sedgwick Avenue, Bronx, New York. DJ Kool Herc spelade då skivor på sin syster Cindy Campbells födelsedagsfest där han demonstrerade tekniken att använda två skivspelare, ett mixerbord och två exemplar av samma skiva för att spela ett break om och om igen (Chang, 2005). På festen fungerade Coke La Rock som *Master of Ceremonies* (*MC* eller *emcee*, ett begrepp med äldre historia som även kom att användas som synonym för rappare), det vill säga den som skulle elda på publiken med korta rytmiserade utrop (Chang, 2005). Det musikaliska uttrycket kom sedan gradvis att spridas genom partyn och gatufester: de till att börja med relativt korta utropen kom att byggas ut rytmiskt och verbalt till längre sekvenser och tekniken att använda två skivspelare för att skapa ett beat mot vilket en MC framförde text kom att utvecklas. Tidigt blev *rap battles*, där rappare tävlar mot och försöker överträffa varandra i rytmisk och verbal skicklighet, en central genre. Detta tävlingsmoment, som historiskt bland annat kan härledas ur den afroamerikanska traditionen *the dozens*, är fortfarande centralt inom hiphopen och lever kvar i stiliserad form där pika och förolämpningar mot konkurrenter parallellt med framhäandet av den egna förmågan är ett återkommande tema (Bradley, 2009).

Denna gradvisa utveckling av de estetiska uttrycken har kopplats till sociala situationen i Bronx under 1970-talet med gängvåld, narkotika och bränder, vilket beskrivits som en ”övergivnehets politik” i Changs (2005) socialhistoriska berättelse om hiphopens framväxt. Två centrala figurer i denna historia är Afrika Bambaata och Grandmaster Flash, som tillsammans med DJ Kool Herc ibland kallas för The Holy Trinity of Hip Hop (Chang, 2005). Afrika Bambaatas rörelse Universal Zulu Nation kom att spela en stor roll för såväl hiphopkulturens sociala roll som spridningen av musiken. Genom Universal Zulu Nation kom Afrika Bambaata att framföra

ett socialt budskap om att sluta med det omfattande gängvåldet i Bronx och förenas i musiken. Genom Afrika Bambaata kom även musiken att spridas från det afroamerikanska, afrokaribiska och latinamerikanska Bronx till klubbar på Manhattan med en i huvudsak ung vit publik, vilket ledde till en gradvis kulturell och kommersiell appropriering av hiphopkulturen (Chang, 2005). Grandmaster Flash (Joseph Saddler) kom med vetenskaplig noggrannhet att utveckla och fullända flera dj-tekniker, *backspin*, *punch phrasing* och *scratching*, som byggde på användningen av två skivspelare och ett mixerbord (Wallmark, 2009). I detta sammanhang måste man påtala att ”stjärnan” i hiphopens barndom inte var rapparen, utan dj:n. Grandmaster Flash tekniska uppfinningar och vidareutvecklingar kom att betraktas som grundläggande inom all vidare dj-kultur, och han har nått internationellt erkännande för detta bland annat genom att erhålla det svenska Polarpriset för musik 2019.

Historieskrivning innebär ett kontinuerligt skapande av ett narrativ, där faktiska händelser blir element som antar mytologisk karaktär och där narrativet inkluderar eller exkluderar individer och skeenden. Hiphopen är här inget undantag. All kultur bygger på vidareutveckling av existerande element och forskningen har lyft fram flera musikaliska föregångare med avgörande betydelse för det som vi idag kallar hiphop, med rötter tillbaka till västafrikanska *griot* och dess historieberättande över trumrytmer till den afroamerikanska jazzens användning av rytmiserat tal mellan framförande av olika låtar (Kopano, 2002). Utifrån hiphopens ”skapelsemyt” har Dankić (2019) påtalat exkluderingen av kvinnor från den etablerade historien: ett exempel med relevans är hur DJ Kool Herc (Clive Campbell) skrivs in som en grundläggande figur medan hans syster Cindy Campbell, som var den som kom på idén om festen den 11 augusti 1973, framställs som en person som har relevans för specialintresserade. Andra (se t.ex. Flores, 2004; Rivera, 2003) har påtalat hur den latinamerikanska, och då främst den puertoricanska, befolkningsgruppen i Bronx hade en viktig roll i framväxten av hiphopen från allra första början, men till stora delar osynliggjorts i den historieskrivning som betraktat kulturen som i grunden afroamerikansk.

Hiphop har som kultur befunnit sig i ett spänningsfält mellan party och politik, mellan kommersialism och gestaltning av ekonomisk, rasmässig och social underordning. Två tidiga verk med symbolisk relevans för den breda publikens förståelse av hiphop är Sugarhill Gangs ”Rapper’s Delight” från 1979, den första riktigt stora kommersiella framgången för hiphop, och Grandmaster Flash och The Furious Fives ”The Message” från 1982 som gestaltar stadens fattigdom och sociala utsatthet. ”The Message” kan också sägas symbolisera en övergång under hiphopens historia: fokus flyttades från dj:n till rapparen. Under hiphopens första år var dj:n den som presenterades som stjärnan, medan en låt som ”The Message” skjuter fram rapparna som frontfigurer i själva framförandet samtidigt som dj:n, Grandmaster Flash, står först i artistnamnet (Serrano, 2015). Under första halvan av 1980-talet skedde också det skifte som senare kom att beskrivas som övergången från *Old School* till *New School*, med grupper som Run-D.M.C: estetiken blev mer avskalad och kom att skilja sig mer markant från tidigare funk- och discoinflenser. Raptekniken kom att utvecklas starkt: där tidigare rap var rytmiskt och

rimtekniskt relativt enkel och för ett samtida öra kan framstå som tämligen enkla ramsor, bröt en rappare som Rakim, bland annat inspirerad av jazzmusikern John Coltrane, ny mark med en mer avancerad form av *flow* som laborerade med avancerade inrim, flerstaviga rim och rytmisk oförutsägbarhet (Edwards, 2009). Med en grupp som Public Enemy och en skiva som *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988) blev hiphopen mer uttalat politisk. I slutet av 1980-talet blev även hiphopen i högre grad en nationsövergripande angelägenhet i USA genom att fokus flyttades från östkusten och New York till västkusten och Los Angeles genom uppkomsten av *gangsta rap*, vilken populariserades av framför allt gruppen N.W.A. (Niggaz Wit Attitudes) och deras frispråkiga gestaltning av *thug life*, det kriminella livet. Det är också under denna tid som RIAA, Recording Industry Association of America, efter lång politisk debatt, introducerar den sedermera berömda svartvita etiketten *Parental Advisory Explicit Content* (Deflem, 2019; Bascuñán et al, 2016).

Perioden från mitten av 1980- till mitten av 1990-talet kännetecknas av stark musikalisk och lyrisk utveckling. På östkusten är bland annat Notorious B.I.G., Wu-Tang Clan, Nas, A Tribe Called Quest framträdande och på västkusten för Dr. Dre, Snoop Dogg och Tupac vidare det musikaliska arvet. Efter etableringen av hiphop på västkusten uppstod så småningom en av medierna driven *beef*, motsättning, mellan öst- och västkusthiphopen. Denna motsättning kom att tragiskt symboliseras av mordet på västkustrapparen Tupac och östkustrapparen Notorious B.I.G., vilka fortfarande är olösta och har antagit mytologiska proportioner i hiphopens historisk beskrivning (Bascuñán et al., 2016).

Hiphopens vidare utveckling fram till idag är i mycket en historia om diversifiering. I USA uppstod nya strömningar som inte sällan var kopplade till geografiska epicentra. Så kallad *Southern hip hop* etablerades i städer som Houston, Atlanta, Miami och New Orleans. Hiphopen har också fusionerats med andra musikaliska stilar (Bascuñán et al, 2016). Parallellt med den amerikanska utvecklingen har hiphop fått en allt större global spridning, och finns idag på alla kontinenter. Detta har medfört en musikalisk och språklig diversifiering samtidigt som föreställningen om *blackness* och utanförskap har reproducerats, approprierats och modifierats utifrån lokala förutsättningar i dialog med kulturens ursprung (Osumare, 2007). Den rika användning av afroamerikansk slang som utmärker den amerikanska raplyriken har fått sina globala motsvarigheter i ett språkligt gränsöverskridande musikskapande, som språkligt ofta befinner sig i skärningspunkten mellan slang, inlån från andra språk och standardvarieteter. Denna globalisering av hiphopen har undersökts i en mängd studier (för en översikt över dessa, se Harris, 2019).

Hiphop kom till Sverige under tidigt 1980-tal, då främst i form av elementen breakdance och graffiti, och spelade till en början en undanskymd roll. 1989 hölls de svenska mästerskapen i rap på Fryshuset i Stockholm. Två tidiga svenska utövare som nådde internationella framgångar på engelska var Leila K och Neneh Cherry. Den svenskspråkiga hiphopen fick sitt genomslag under 1990-talet med framför allt grupperna Latin Kings och Just D (Söderman, 2007; Dankić, 2019). Latin Kings kom att få stort inflytande på utvecklingen av den svenska raplyrikens

språkliga stil genom sin användning av ”Rinkebysvenska” och sin skildring av villkoren i förorten. Dankić (2019) anför – i ett resonemang om vilka som inkluderas och vilka som utesluts i en historisk berättelse – att Latin Kings genom sin förortsidentitet och sin användning av slang passade in i hiphopens narrativ på ett liknande sätt som de socialt stigmatiserade i Bronx, och därmed har fått en helt annan och central roll i den svenska hiphopens historia jämfört med Leila K och Neneh Cherry, vilka gjorde engelskspråkig musik och blev populära utomlands. Under slutet av 1990- och början av 2000-talet fick svenskspråkig hiphop ytterligare spridning genom artister som Petter, Ken Ring, Looptroop, Feven, Ayo och Timbuktu. 2010-talets utveckling kan sägas reflektera hiphopens rötter i både party och politik. Hiphopen har blivit en självklar del av populärkulturen samtidigt som utövare lyfter intersektionella frågor om sexualitet, etnicitet och klass. Här har kanske framför allt Silvana Imam varit framträdande (Dankić, 2019), och i detta sammanhang kan man även lyfta fram den så kallade ortenrörelsen (Sernhede, León Rosales & Söderman, 2019). Under den senaste tiden har även en ny våg av svensk *gangsta rap* fått stor spridning med texter som tematiserar våld och kriminalitet på ett liknande sätt som amerikansk västkustrap under sent 1980- och tidigt 1990-tal. Dessa texter har även blivit föremål för en moralisk diskussion som delvis framstår som ett eko av en trettio år äldre amerikansk debatt (se t.ex. Ramic, 2019, 12 mars).

2.1 Rap som poesi

Rap är en typ av poesi, men en poesi skapad för att framföras till musik: ”the product of one type of rhythm (that of language) being fitted to another (that of music)” (Bradley, 2009, s. xv). En raptext framförs över ett beat, som oftast går i 4/4-takt. För att göra en liknelse med tryckt skönlitterär lyrik så kan ett beat ses som ”poetic meter rendered audible” (Bradley, 2009, s. XV). Skillnaden mellan *meter* och *rytm* inom den skönlitterära lyriken är skillnaden mellan ideal och verklighet, mellan den underliggande men abstraherade rytmen och den verkliga. För en rappare är metern – beatet – däremot hörbart och konkret. Rap kännetecknas därför av samspillet mellan beatet och rapparens framställning av texten: inom rap talar man om *flow*, det sätt på vilket en rappare med språkliga medel, rytm och rim, förhåller sig till den musikaliska takten.

Tidig rap inom *old school* var rytmiskt och rimtekniskt enkel, och likheterna med en av den västerländska kulturens mest grundläggande versformer, balladen, är slående. Bradley (2009) anför här ett exempel från den ovan nämnda ”The Message” av Grandmaster Flash and the Furious Five (s. 18):

1. Now what you hear is not a test
2. I’m rappin’ to the beat.
3. And me, the groove, and my friends
4. are gonna try to move your feet.

Dessa rader ur ”The Message” är stöpta i balladformens typiska mönster med omväxlande jambisk tetrameter och trimeter och har det typiska rimschemat *abab*. I den fjärde radens inledning

finns ett litet undantag från den regelbundna växlingen mellan obetonade och betonade stavelser, men denna rytmiska variation är långt från mycket samtida rap. Bara ett fåtal år efter en låt som "The Message" skedde en stark utveckling av rytm- och rimteknik, där en förgrundsfigur var den ovan nämnda Rakim, som lanserade en ny typ av *flow*. Där den skönlitterära poesin sedan länge i huvudsak har övergivit bunden vers och rim, har rap utvecklats till en konstnärlig form som använder sig av språkens hela rimtekniska arsenal av slutrim, inrim, alliteration, assonans, konsonans, en-, två- och flerstaviga rim, äkta och oäkta rim, *apocopated rhyme* (där ett enstavigt ord rimmar med en betonad stavelse i ett flerstavigt ord) och brutna rim (där ett flerstavigt ord rimmar på flera enstaviga ord). Bradley (2009, s. 62) ger ett exempel på raplyrikens intrikata rimteknik med följande två rader från Pharoahe Monch från 1999:

1. The last batter to hit, blast, shattered your hip
2. Smash any splitter or fastball, that'll be it

Jämfört med raderna i "The Message" är skillnaden i rimteknik stor: här finns bland annat assonans (*last, batter, blast, shattered, smash, fast-, that*), konsonans med det återkommande *t*-ljudet, *apocopated rhyme* (*blast* och *fastball, hit* och *splitter*), äkta och oäkta inrim och slutrim (*hit, hip, it*) och alliteration (*batter* och *blast, smash* och *splitter*) (Bradley, 2009). Denna typ av rimteknik är vanlig i modern rap – också i svensk. Rap utnyttjar potentialen i det faktum att muntligt och musikaliskt framförd lyrik är mer tolerant mot "avvikelser": ett oäkta rim framstår som betydligt mindre påfallande i rap än på en tryckt boksida. Flerspråkighetens roll i detta kommer studien att återkomma till.

3 Bakgrund: *hip hop studies*

Internationellt, med tyngdpunkt i USA, bedrivs idag omfattande forskning om hiphop som kultur och språkligt uttryck inom ett fält som med tiden kommit att benämnas *hip hop studies*. Denna uppkomst av ett forskningsfält har likheter med den akademisering och institutionalisering av en annan typ av afroamerikansk kultur, jazzen, som påbörjades under 1940-talet (Söderman, 2011). *Hip hop studies* spänner idag över ett brett spektrum av vetenskaper: musikvetenskap, musikpedagogik, sociologi, etnologi, litteraturvetenskap, genusforskning, kulturstudier, afroamerikanska studier och språkvetenskap.

Med tiden har ett slags kanon etablerats med texter som anses grundläggande för forskningen. Tricia Rose var, i USA 1989, den första att skriva en doktorsavhandling om hiphop som kultur, vilken senare gavs ut som bok med titeln *Black Noise* (Rose, 1994).³ Som det första längre akademiska verket om hiphop försöker detta verk fånga in en kultur i sin helhet och undersöker raptexters stil, hiphopens varierande kulturella uttryck, rasfrågor, urbanitet, genus och musikens rötter i afroamerikansk muntlig tradition. Ett annat inflytelserikt verk är Changs (2005) *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip-Hop Generation*, en både omfattande och djuplodande skildring av hiphopkulturens framväxt i Bronx och dess vidare spridning. Även om detta verk inte är ett akademiskt verk i strikt mening – Chang är musikjournalist och kritiker – så är den kombination av social och kulturell historieskrivning och reportage som Chang tecknar en av grundtexterna inom *hip hop studies*. Denna öppenhet för att blanda det akademiska med det icke-akademiska går igen i antologin *That's the Joint. The Hip Hop Studies Reader* (Forman & Neal, 2004), som innehåller såväl forskningsartiklar som musikjournalistiska texter och som i likhet med Roses monografi syftar till att teckna bredast möjliga bild av kulturen.

Inom den språkvetenskapliga delen av *hip hop studies* dominerar undersökningar med sociolinguistiska perspektiv från mikro- till makronivå (för bibliografiska översikter, se t.ex. Gray, 2016; Harris, 2019). En central antologi är Alim, Ibrahim och Pennycook (2009) som i *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language* presenterar ett antal studier av språk i globalt spridda hiphopkulturer. De sociolinguistiska studierna i volymen berör språkval, stil och variation i olika sociala praktiker, identitetsprocesser, språkideologi och *crossing* (Rampton, 2005), en term som syftar på en talares användning av språkliga element som hör till en annan social grupp än den egna. Hiphop ses i volymen som ett centralt fält för globalisering, lokalisering, transnationalism, synkretism, hybriditet och migration – sociala processer som alla kan studeras ur språkliga perspektiv. Även om de olika studierna har olika infallsvinklar kan en övergripande fråga lyftas fram, vilken intresserar samtliga studier i volymen: Vilka språkliga resurser approprieras, modifieras och utvecklas inom hiphopkulturen,

³ Det är vanligt förekommande i USA att avhandlingar inte publiceras på samma sätt som i Sverige, därav formuleringen.

och vad betyder detta för de identitetsprocesser som pågår? Två bidrag i volymen som diskuterar dessa frågor är Androutsopolous (2009) och Gordon (2009). Androutsopolous (2009) studie utför en diskursanalys i tre delar, som undersöker tysk och grekisk raplyrik (primära texter), mediediskurs i vilka texterna behandlas (sekundära texter) och fans diskussion av dem på olika nätforum (tertiära texter). Utifrån begreppet *vertikal intertextualitet* diskuterar Androutsopolous hur de tyska och grekiska texterna anpassas till lokala villkor samtidigt som de behåller och modifierar de globala drag – med rötter i den afroamerikanska kulturen – som kännetecknar hiphopen, skapar ett slags hybridkultur och ersätter afroamerikansk engelska med mer komplexa sociolingvistiska mönster. Gordons (2009) bidrag till volymen bygger på en analys av brasiliansk raplyrik och hur denna ”rekontextualiseras” av fans i samtal. Sättet på vilket fansen använder sig av raplyriken i samtal kallar hon för *conversational sampling* och hon visar hur fansen använder raplyriken för att skapa kopplingar mellan afroamerikanska och brasilianska frågor om ras och marginalisering.

Flerspråkighet och språkblandning i hiphop, med särskilt fokus på icke-amerikansk raplyrik, studeras även i Terkourafis (2010) *Languages of Global Hip Hop*. Bidragen i volymen har sociolingvistisk inriktning och Androutsopolous (2010) bidrar även till denna volym med en studie betitlad ”Multilingualism, Ethnicity and Genre in Germany’s Migrant Hip Hop”, i vilken han diskuterar hur rappare med invandrarbakgrund använder hiphop som ett sätt att uttrycka diskurser om migration och etnicitet. Analysen visar hur texterna systematiskt använder sig av flerspråkighet genom kodväxling, att kodväxlingen till invandrarspråk (*migrant languages*) är indexikal genom att hänvisa till identitet och bakgrund och att artisterna genom detta kan rikta sig till en enspråkig mainstreampublik samtidigt som de gör ”etniska” anspråk. Metodologiskt använder Androutsopolous sig av ett ramverk som bygger på en uppdelning mellan *base language* och *embedded language*, och att ett eller flera *embedded languages* befinner sig på olika nivåer i texternas struktur (se kap. 4). En central poäng i Androutsopolous analys är att ord, fraser eller satser i ett *embedded language* inte bara ska tolkas utifrån sitt språkliga innehåll utan även, för lyssnare utan kunskaper i ett inbäddat språk, på ett symboliskt plan: med hänvisning till Barthes menar Androutsopolous att ett språk *som helhet* kan förstås som en *signifier* (det betecknande) till vilket en *signified* (det betecknade) kopplas (s. 24). Hassa (2010), i samma volym, studerar kodväxling och språkbehandling utifrån ett urval franskspråkig raplyrik som använder sig av arabiska, engelska och *verlan*. *Verlan* är en i fransk slang vanligt förekommande teknik att skapa nya ord från befintliga genom stavelseinversion, där själva ordet *verlan* i sig är ett exempel genom sitt ursprung i *l’envers* ’det bakvända’. Utifrån analysen menar Hassa att de olika språken fyller distinkta funktioner: arabiskan används för att tala om familj, religion och kulturell bakgrund, engelskan för att tala om uppror och våld och *verlan* för att associera till förhållanden i franska förorter, *banlieue*.

Kodväxlingsperspektivet är utgångspunkten även för Williams (2010) och Simezianes (2010) bidrag till volymen. Båda undersökningarna diskuterar hiphopens dialektiska förhållande mellan det globala och det lokala: Williams i en undersökning av fyra egyptiska hiphopgrupper

som blandar arabiska med engelska, där engelskan får den något motsägelsefulla rollen av att uttrycka ett motstånd mot den engelsktalande världen, och Simeziane i en artikel om en ungersk-romsk hiphopgrupp som enligt henne genom sin kodväxling till romani reproducerar och omförhandlar ett slags *blackness*. Idén om appropriering av *blackness* är återkommande inom *hip hop studies* och syftar på hur en marginaliserad kultur (i Simezianes fall den romska) övertar en annan kulturs (den afroamerikanskas) underordning och uttryckssätt och modifierar detta efter lokala förhållanden.

3.1 Svensk forskning om hiphop

Svensk forskning om hiphop har ingen stor omfattning, men det finns ett antal studier, vilka de flesta har det gemensamt att de undersöker olika aspekter av hiphopkulturen utifrån sociala och kulturella villkor. Den senast publicerade avhandlingen inom fältet är Dankić (2019), som undersöker skapandeprocesser hos ett antal musikutövare inom svensk hiphop. Avhandlingen bygger på ett etnografiskt insamlat material i form av intervjuer med och observationer av batterappare, dj:s och deltagare på musikläger. Hon ställer sig frågan hur musikskapandet konstitueras av dess utövare i en skärningspunkt mellan musikalisk praktik, färdigheter, sociala positioner och det som hon kallar den *idealtypiska hiphoppositionen*. Denna idealtyp framstår som en ung, icke-vit man från en Stockholmsförort som uttrycker ilska över samhällspolitik och Dankić visar hur de utövare hon etnografiskt studerar både reproducerar och kritiserar denna idealtypiska position.

En i sammanhanget tidig studie som även bygger på etnografisk metod är Sernhede (2002), som utifrån ett tvåårigt fältarbete i Göteborgsförorten Angered undersöker hur unga män använder hiphop som ett sätt att konstruera identiteter och gemenskaper. Han frågar sig hur de kulturella uttryck som av forskningen anses representera nya hybrida eller synkretistiska identitetsmönster gestaltas i praktiken av de ungdomar som han följer. Mot bakgrund av bland annat Wacquarts idéer om ”territoriell stigmatisering” (s. 59) tolkar han ungdomarnas konstruktion av en identitet som utgör ett alternativ till majoritetssamhällets. Ungdomarna i studien ger uttryck för att inte riktigt vara inkluderade i berättelsen om vad Sverige är: ett talande exempel är en informants utsaga att ”ockupationsmakten har vaktavlösning” (s. 97), vilket syftar på att lärare, socialarbetare och andra tjänstemän åker hem till andra delar av staden på eftermiddagen och i stället ersätts med polisens patrullering. I den tillhörighet som de unga männen skapar som ett alternativ spelar platsen och det lokala en central roll, vilket gestaltas med hiphopens globala stilelement.

Den första svenska doktorsavhandlingen om hiphop är Södermans (2007) musikpedagogiska studie, vilken intresserar sig för hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier och undersöker mötet mellan ord och musik i konstruktionen av hiphoplåtar, vilka tolkningsreperatoarer som används i identitetskonstruktion och hur hiphoputövare talar om sitt hantverk, sin verksamhet och sitt lärande. Söderman medverkar även med en artikel i den första samlade

framställningen om hiphop ur ett skandinaviskt perspektiv (Krogh & Stougaard Pedersen, 2008). Ett grundläggande antagande i denna artikel och i hans avhandling, som har relevans för föreliggande uppsats, är att identitet är något som *görs* och *iscensätts*. I senare studier har Söderman fortsatt att utforska förhållandet mellan hiphop och lärande (se t.ex. Sernhede och Söderman, 2011).

Berggren (2014) utför i sin sociologiska avhandling en diskursanalytisk läsning av 38 svenska hiphopartisters raptexter med syftet att undersöka hur maskulinitet konstrueras och förhandlas i relation till ras, klass och sexualitet. Undersökningen intresserar sig särskilt för hur feministisk teori kan bidra till forskningen om maskulinitet och Berggren konstruerar utifrån sin undersökning begreppen *sticky masculinity* och *degrees of intersectionality*. *Sticky masculinity* utgår från Sara Ahmeds idéer om tecknens *stickiness* – att ett ofta återkommande bruk av vissa ord formar vår förståelse av ett visst fenomen. *Degrees of intersectionality* handlar, enligt Berggren, om att manliga artister i sina texter ofta förhåller sig kritiskt till kategorier som ras och klass men normativt till kategorier som genus och sexualitet.

En undersökning med ett rent språkvetenskapligt perspektiv är Young (2018). Utifrån en egenkonstruerad textkorpus bestående av 34 svenska och 32 danska hiphoplåtar (sammanlagt cirka 30 000 ord) undersöker Young vad han kallar för *lexical replications*, alltså lemman som är inlånade från andra språk, och hur frekvensen av och karaktären hos dessa skiljer sig åt mellan den svenska och den danska delen av korpusen. Youngs slutsats är att den svenska delen uppvisar en både större omfattning och en större variation än den danska: svenska låtar visar sig i Youngs undersökning ha större grammatisk och lexikal variation. Young utgår i undersökningen från en syn på raplyriken som en ”de facto empirical isolation of the upper limits of community-accepted replication” (s. 2). Som en vidareutveckling av den kvantitativa analysen lyfter Young även ut användningen av pronomenet *benim*, vilket är inlånat från turkiskan i en genitivform men i svenskan används i subjektsformen ’jag’. Young tillskriver pronomenet en indexikal mening och benämner *benim* som *ego-honorific*.

Ur ett litteraturvetenskapligt perspektiv har flerspråkighet i svensk raplyrik nyligen undersökts i en artikel av Nykvist (2020). Utgångspunkten är en syn på performativitet som ligger denna uppsats nära: ”hip hop is not a product but an act, in the performative sense of the word, as a strong *maker* and *marker* of identity” (s. 153; min kurs.). Nykvist argumenterar i sin analys för tre påståenden: (1) att svensk rap under de senaste tjugo åren blivit allt mer flerspråkig, (2) att denna flerspråkighet har utvecklats från att ha varit en markör för autenticitet till att ha blivit medveten politisk handling och (3) att performansen av det politiska ifrågasätter och ändrar föreställningen om det svenska språket och idéer om svenskhet. Undersökningens primära studieobjekt är Erik Lundins EP *Suedi* (2015), särskilt låten med samma namn som EP:n, vilken Nykvist läser som ett narrativ om och ett manifest för en ny nationell identitet som är ”post-monolingual och ”post-ethnic” (s. 166). Lundins ”Suedi” har även undersökts litteraturvetenskapligt av Jagne-Soreau (2019) som utifrån ett kritiskt förhållningssätt till ett postkolonialt begrepp som *third space* (Bhabha, 1994) och vad hon menar är hiphopforskningens ”etniska

filter” (s. 52) läser ”Suedi” som en *coming-of-age*-berättelse där Lundin genom att använda sig av hiphopstereotyper på ett retoriskt medvetet sätt gestaltar textjagets försoning med sitt *melanförskap* samtidigt som han omdefinierar svensk gemenskap på ett postnationellt sätt.

Förutom de studier som refereras ovan finns Lindholms (2016) avhandling som utifrån begreppet *entangled history* undersöker skärningspunkten mellan hiphop och chilensk diaspora i Sverige genom att undersöka hur artister konstruerar och förhandlar sina identiteter i relation till olika historiska narrativ, Kimvalls (2014) avhandling om graffiti i New York, Berlin och Stockholm och Ackfeldts (2019) religionsvetenskapliga avhandling som undersöker islamiska semiotiska resurser i amerikansk hiphop.

4 Teoretiska utgångspunkter

Som nämnts i syftesformuleringen, betraktas förekomster av andra språk än svenska i de analyserade texterna i denna studie som exempel på språkväxling i konstnärlig framställning och definieras på följande sätt: användningen av fler än ett språk, eller varieteter av ett eller flera språk, i en planerad och konstnärligt avgränsad framställning av text. Denna definition lutar sig mot tidigare studier av såväl raplyrik som flerspråkighet i skönlitteratur. Termen språkväxling har behandlats av Eriksson och Haapamäki (2011). Flerspråkighet i konstnärlig framställning har diskuterats av Jonsson (2005 & 2012) och för raplyrik specifikt bland annat av Androutsopoulos (2010) och Sarkar och Winer (2006). Utifrån den senare undersökningen antar jag i denna studie att språkväxlingen har olika performativa, pragmatiska eller poetiska funktioner (jfr Sarkar & Winer, 2006), där begreppet performativitet bygger på Pennycooks (2004) diskussion. I detta kapitel redovisar jag bakgrunden till dessa teoretiska ställningstaganden.

4.1 Kodväxling

Begreppet kodväxling har definierats på en mängd olika sätt, och oklarheten i vad som egentligen utgör exempel på kodväxling och hur sådana ska förstås har lett till att det omnämns som ett ”fuzzy-edged construct” (Gardner-Chloros, 1995, s. 72). Att det finns en flora av olika definitioner återspeglas i handböcker. Matthews (2014, s. 29) definierar kodväxling som växling i tal mellan olika språk och dialekter och går vidare till att redogöra för att kodväxling inom forskningen analyseras utifrån olika kategoriseringar:

[...] often analysed into subtypes, e.g. as occurring within sentences or at sentence boundaries; sometimes distinguished from code mixing, or from borrowing, sometimes not; and so on.

Andra handböcker har längre resonemang. Crystal (2008) anför att termen *code* har använts inom sociolingvistik för att undvika att binda sig vid begrepp som språk, dialekt eller varietet, går vidare med en illustration av fenomenet och gör även en distinktion mellan *code-switching* och *code-mixing*:

The linguistic behaviour referred to as code-switching (sometimes code-shifting or, within a language, style-shifting), for example, can be illustrated by the switch bilingual or bidialectal speakers may make [...] Code-mixing involves the transfer of linguistic elements from one language into another: a sentence begins in one language, then makes use of words or grammatical features belonging to another. Such mixed forms of language are often labelled with a hybrid name, such as (in the case of English) Spanglish, Franglais and Singlish (Singaporean English), and attract attitudes ranging from enthusiastic community support (as an expression of local identity) to outright condemnation (from some speakers of the related standard languages). (Crystal, 2008, s. 83)

På ett övergripande plan kan man urskilja två perspektiv på kodväxling inom språkvetenskapen. Inom det ena undersöks kodväxlingens morfosyntaktiska mönster, ofta utifrån idéer om språkstrukturell anpassning. Framträdande inom detta perspektiv är Myers-Scottons (se t.ex. 1993) idé om *matrix language* (matrisspråk) och *embedded language* (inbäddat språk): ett språk (som är underordnat) bäddas in i ett annat (som är överordnat) men den kognitiva processningen av de grammatiska strukturerna antas enbart ha att göra med det överordnade matrisspråket. Inom det andra undersöks kodväxling utifrån att denna indexerar tillhörighet till olika sociala grupper, vilket till exempel kan ha att göra med klass, ras, etnicitet eller kön. Inom detta sociolingvistiska perspektiv har analys av samtalsinteraktion varit framträdande (se t.ex. Auer, 1998). Det är också framför allt det sociolingvistiska perspektivet på kodväxling som använts för analys av flerspråkighet i raptexter (exempel på flera studier finns bl.a. i Terkourafi, 2010).

4.2 Kodväxling, språkväxling och konstnärlig framställning

Forskning kring flerspråkighet som utgår från någon typ av kodväxlingsbegrepp har till stora delar baserats på muntlig interaktion och undersökningar av kodväxling i skrift har övertagit och anpassat de modeller som ursprungligen är tänkta som instrument för att analysera muntligt språk. Sebba (2012) lyfter fram relevansen av att studera skriftlig kodväxling, och konstaterar att det finns en mycket stor mängd skriven data som involverar mer än ett språk, men påtalar behovet av att utveckla ett självständigt analytiskt ramverk för detta.

Inom svensk och finlandssvensk forskning finns ett antal bidrag till utvecklingen av ett sådant ramverk. Jonsson (2005) studerar i sin avhandling spansk-engelsk kodväxling (*chicano*) i pjäser av Moraga. Hon konstaterar att man inte kan sätta likhetstecken mellan kodväxling i denna typ av "writing for performance" (s. 97) och verklig muntlig interaktion. Den litterära framställningen *kan* ha stora likheter med muntlig interaktion, men den behöver inte nödvändigtvis ha det: en principiell utgångspunkt för Jonsson blir därför att betrakta kodväxlingen i den litterära framställningen som symboliska representationer av kodväxling i tal. Närvaron i skriven text av andra språk är ett resultat av konstnärliga intentioner och stilistiska val, till exempel för att skapa en viss dramatisk effekt. I en senare studie av flerspråkighet i två svenska romaner, Mikael Niemis *Populärmusik från Vittula* och Ann-Helén Laestadius *SMS från Soppero*, anför Jonsson (2012) samma utgångspunkt: "In order to avoid the issue of authenticity altogether, the instances of code-switching in literary texts are here seen as *symbolic representations* of code-switching" (s. 213). Den definition av kodväxling som används i hennes analys är medvetet bred – "the use of two or more codes (e.g. languages, varieties, dialects, styles) in writing" (s. 212) – och som kodväxling betraktas alla exempel på språklig kontakt i det undersökta materialet. I båda dessa studier av Jonsson (2005, 2012) gör hon en åtskillnad mellan vad hon benämner som kodväxlingens *lokala* funktioner, som är de funktioner som kan ses på textnivån, och *globala* funktioner, som relaterar till frågor på social makronivå som maktrelationer och ideologi.

Eriksson och Haapamäki (2011) konstaterar också en brist på verktyg för analys av flerspråkighet i litterära texter och föreslår en modell som befinner sig i skärningspunkten mellan litteraturvetenskapen och språkvetenskapen. De problematiserar den distinktion mellan kodväxling och lån som ibland görs, menar att dessa är likartade fenomen och föreslår att använda begreppet språkväxling i analys av litterär flerspråkighet. Eriksson och Haapamäkis modell tar fasta på verkets kommunikativa kontext, flerspråkighetens litterära form och flerspråkighetens litterära funktioner. Vad gäller formen skiljer de mellan *manifest* (explicit) och *latent* (implicit) språkväxling. Den manifesta språkväxlingen innebär den konkreta närvaron av element från andra språk än huvudspråket i en text, och den latent a ett omnämnande eller en tematisering av ett annat språk. Manifest språkväxling kan vidare studeras i relation till frekvens (omfattningen av språkväxlingen), markering (huruvida språkväxlingen kommenteras, översätts eller markeras typografiskt med till exempel kursivering eller citationstecken) och integrering (huruvida språkväxlingen är morfosyntaktiskt anpassad till huvudspråket). Vad gäller flerspråkighetens funktioner understryker de skillnaden mellan författarens eventuella intentioner och de funktioner som läsaren kan konstruera i sin tolkning.

Att ”writing for performance” (Jonsson, 2005) måste analyseras på något annat sätt än muntlig interaktion är en central utgångspunkt för flera studier av flerspråkighet i raplyrik. Androutsopolous (2010) argumenterar principiellt mot antagandet att flerspråkighet i raplyrik återspeglar verkligt flerspråkigt tal, något som han även nämner går på tvärs mot en språkideologisk föreställning inom hiphop: den om autenticitet. Han nämner två huvudsakliga skillnader mellan låttexter och samtal: publik och planering. Låttexter kan visserligen använda sig av element som är vanligt förekommande i tal, men genomgår:

several stages of editing in which artists use literacy to optimize the rhyme and other formal properties of their lyrics and to tailor them to rhythmic constraints, thereby taking into account genre conventions and audience expectations. [...] Language style in lyrics needs therefore to be studied as an outcome of strategic styling decisions within specific social and historical contexts (Androutsopolous, 2010, s. 20).

Androutsopolous (2010) undersöker kodväxling i raptexterna – ett material bestående av femton album av tyska hiphopartister med invandrarbakgrund – utifrån en ram som tar hänsyn till genrens specifika drag. I stället för att kategorisera kodväxling som *turn-internal* eller *turn-external* (vilket förekommer i samtalsanalytiska undersökningar, se t.ex. Auer, 1998) utgår undersökningen från texternas typiska struktur i form av intron, verser, refränger och outron (se kap. 5). Kodväxling i begränsad mening, av Androutsopolous formulerad som ”the use of two or more languages by the same speaker within the same turn/utterance” (s. 26) är i denna ram endast en typ av kodväxling. Precis som hos Jonsson (2005, 2012) tar hans analys alltså alla instanser av flerspråkighet i texterna i beaktande.

Sarkar och Winer (2006) delar uppfattningen att en analys av kodväxling i raplyrik måste ta hänsyn till genrens krav och konventioner och att man inte okritiskt kan använda modeller som används för analys av muntlig interaktion. I sin undersökning av kodväxling i kanadensisk rap

från Quebec utgår de från en bred definition av begreppet som inte enbart omfattar satsintern kodväxling utan även växling mellan satser eller mellan verser. Kodväxling i raplyrik är en typ av offentlig diskurs som inte är spontan utan överlagd och planerad och Sarkar och Winer hänvisar till Picones (2002) begrepp *artistic code-mixing*, dock utan att göra en distinktion mellan *code-mixing* och *code-switching*. Med denna teoretiska utgångspunkt identifierar Sarkar och Winer tre huvudsakliga funktioner hos kodväxling i det undersökta materialet: performativa, pragmatiska och poetiska (analysmodellen presenteras vidare i nästa kapitel, 5, Metod och material).

Utifrån ovanstående resonemang tar denna studie hänsyn till den specifika genre som raplyriken utgör. Raplyriken är skriven för att framföras muntligt, men den är samtidigt långt från att vara spontan muntlig interaktion, utan är med Jonssons (2005) ord en typ av "writing for performance" (s. 97): den är planerad, strukturerad och övervägd. Denna studie ser därför värdet i att som Eriksson och Haapamäki (2011) använda ett begrepp som specifikt tar hänsyn till detta och använder sig därför genomgående av begreppet språkväxling för att hänvisa till flerspråkiga förekomster i de analyserade texterna.

Begreppet *translanguaging* (transspråkande) har på senare tid vunnit alltmer mark i flerspråkighetsforskningen. Ur ett pedagogiskt perspektiv har termen kommit att beteckna språkbrukares flytande användning av alla sina språkliga resurser i kommunikation. Transspråkande bygger bland annat på följande fyra idéer: (1) en kognitiv idé om att en individs språkliga repertoar härrör från en och samma mentala resurs, (2) en poststrukturalistisk kritik av idén om språk som enskilda, uppräkningsbara enheter, (3) en idé om flerspråkighet, heterogenitet och mobilitet som norm snarare än enspråkighet, homogenitet och stabilitet, och (4) en medveten strävan efter språklig jämlikhet i linje med det som ibland beskrivs som en "social turn" inom flerspråkighetsforskningen (García & Li, 2014; Ortega, 2019; Paulsrud, Rosén, Straszer & Wedin, 2018).

Mot bakgrund av diskussionerna av transspråkande har begreppet kodväxling omväxlande förkastats och omväxlande behållits, mest beroende på om forskare accepterar den kognitiva idén (1) ovan (se MacSwan, 2017). Denna studie tar inte ställning till huruvida förekomster av flerspråkighet i de analyserade texterna härrör från en och samma kognitiva resurs hos upphovsmannen eller inte. Den flerspråkiga variation som de analyserade texterna uppvisar gör perspektivet inom begreppet transspråkande potentiellt fruktbart, men samtidigt saknas inom forskningen för närvarande ett ramverk för att analysera en typ av planerad diskurs som raplyrik utgör utifrån detta perspektiv, vilket skulle göra en uppsats av denna omfattning till ett riskabelt projekt. Under alla omständigheter betraktas förekomster av flerspråkighet i denna studie som medvetna konstnärliga val, vilket kan illustreras med följande citat ur en intervju med rapparen Erik Lundin:

Jag trodde det skulle vara för smalt, för svårt. Jag valde att berätta mina historier med de ord som faktiskt används, och inte kompromissa med orden. Inte välja bort ord som *trabba* och säga jobba i

stället, eller guss i stället för *gäri* för att fler vet vad det är. Jag ville inte tolka åt den bredare massan, utan ha det precis så som det låter. (Stevik, 2017, 1 april)

Lundin gör här anspråk på något som inom hiphopen ansetts som en av de viktigaste elementen: autenticitet. Samtidigt är nyckelordet i detta citat ordet ”valde”: textförfattaren gör ett överlagt stilistiskt val, och dessa val – i de fall de utgör exempel på flerspråkighet – benämns i denna studie som språkväxling.

4.3 Performativitet

Denna uppsats diskuterar tre olika funktioner som språkväxling kan ha i de analyserade raptexterna: performativa, pragmatiska och poetiska. Den förstnämnda funktionen utgår från den förståelse av performativitet som diskuteras av Pennycook (2004), vilket är i linje med Sarkar och Winers (2006) analys av flerspråkighet i raplyrik. Begreppet performativitet har sitt ursprung i J.L. Austins teori om talakter, vilken konstruerades som ett svar på ett antagande inom den analytiska filosofin om att påståenden kunde anta värdena sant eller falskt. Austin föreslog en skillnad mellan *konstaterande* och *performativa* yttranden, där exempel på det senare kunde vara en domare som yttrar en dom eller en vigsselförrättare som förklarar att giftermål har ingåtts. Sådana yttranden med praktiska konsekvenser kunde enligt Austin inte förklaras med de redskap som den analytiska filosofin fram till dess hade till sitt förfogande. Austin kom utifrån detta att ge upp distinktionen mellan konstaterande och performativa yttranden till förmån för en teori som byggde på att alla yttranden i någon mening utför någon handling, och analyserade språkliga yttranden utifrån *locution* (själva yttrandet i sig), *illocution* (talarens intention med yttrandet) och *perlocution* (den effekt som yttrandet har på mottagaren) (Pennycook, 2004).

Austins talaktsteori kom att vidareutvecklas inom filosofin, sociologin och i förlängningen inom sociolingvistik. Bourdieu (1991) använde Austins talaktsteori i en kritik av den strukturella lingvistikens syn på språkets autonomi och menade att Austins idéer implicerade en uppfattning av makt. Den som yttrar något, och har intentioner med att yttra något, måste ha auktoritet att tala, och en talare ges denna auktoritet av en viss position i en viss social struktur (Pennycook, 2004). Genom detta kunde Bourdieu koppla Austins talaktsteori till sina idéer om den *sociala praktiken*, som ses som ett resultat av att en viss social *agent* har ett *habitus* (beteenden och vanor som blivit internaliserade), besitter ett visst socialt, kulturellt, ekonomiskt eller symboliskt *kapital* och med dessa agerar på ett visst socialt *fält*. Bourdieus idéer om att en talare måste ha auktoritet att tala, övertogs och kritiserades av Judith Butler (1990, 1997a), som menade att Bourdieu byggde på en statisk uppfattning av att den auktoritet som legitimerar ett yttrande redan är på plats och att han ”forecloses the possibility of an agency that emerges from the margins of power” (Butler, 1997a, s. 156). För Butler är frågan i stället – vilken är central för hennes idéer om performativitet och genus – vilka resurser som står till buds för de som inte har denna sociala legitimering.

Pennycook (2004) menar utifrån detta resonemang att det behövs ”a theory of how social transformation operates through linguistic use rather than seeing all language use as mirroring the social” (s. 13). I denna mening används begreppet performativitet i denna uppsats: den performativa funktionen hos yttranden – i denna uppsats fall sådana som inbegriper språkväxling – innebär en framställning av identitet genom språk. Denna framställning innebär inte en återspiegling eller reflektion av en identitet som är på förhand given. I Butlers (1997b) mening föregår inte subjektet dess subjektifiering, utan subjektet skapas i samspel mellan maktrelationer, praktiker och diskurser. Samtidigt är inte det skapade subjektet utan agens utan har ett handlingsutrymme inom de diskursivt skapade ramarna. Denna syn ligger till grund för min syn på raplyriken som performativ akt.

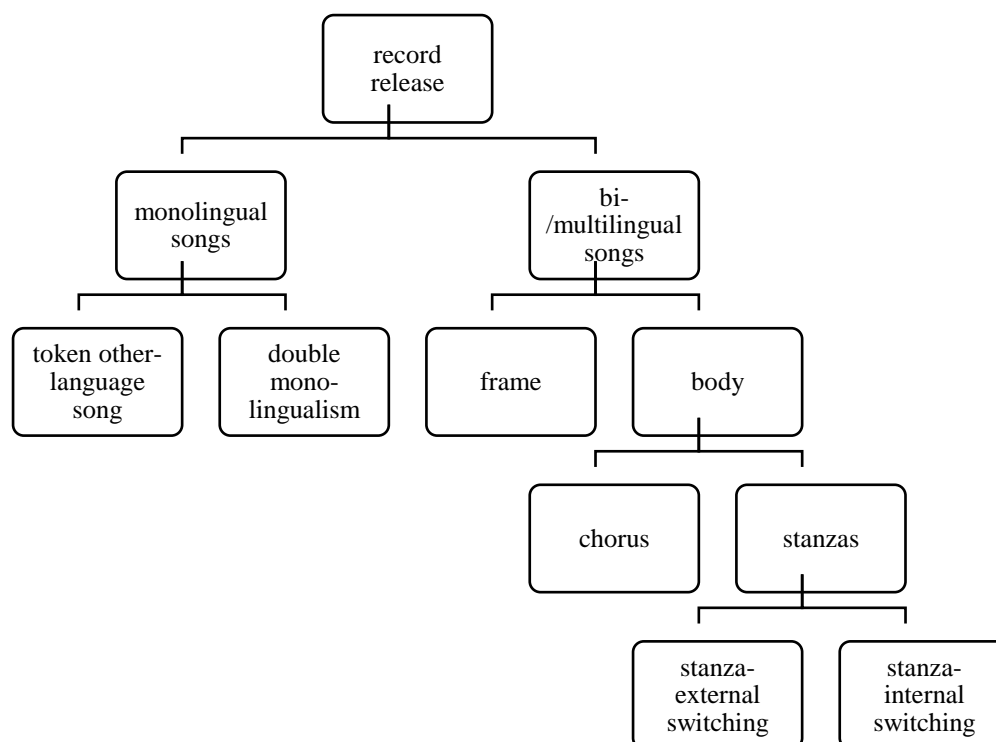
5 Metod och material

Denna undersöknings metodologiska ramverk bygger på en kombination av två modeller, hämtade från Androutsopoulos (2010) och Sarkar och Winer (2006). I detta kapitel presenteras inledningsvis detta ramverk, varefter följer en redogörelse för urvalsprinciper, analytiskt tillvägagångssätt och en kort forskningsetisk kommentar.

5.1 Metodologiskt ramverk

Undersökningens metodologiska ramverk bygger på en kombination av två modeller, hämtade från Androutsopoulos (2010) och Sarkar och Winer (2006). Androutsopoulos (2010) frågar sig i sin studie av flerspråkighet, etnicitet och genre i tysk raplyrik hur och i vilken omfattning rappare använder sig av ”invandrarspråk” (*migrant languages*) i sina texter. Han utgår från att en raptext har ett *base language*, det huvudsakliga språket, och ett eller flera *embedded languages*, det eller de språk till vilka kodväxling sker. I linje med Eriksson och Haapamäki (2011) används i min studie dock begreppet språkväxling i stället för kodväxling (jfr resonemang i avsnitt 1.2 och 4.2). *Base language* benämner jag *basspråk* och *embedded language* benämner jag *inbäddat språk*.

Med dessa termer som grund presenterar Androutsopoulos (2010) ett ramverk som jag använder mig av för att lokalisera språkväxling på olika nivåer i texterna. Ramverket bygger på att de flesta raptexter har en återkommande ”generisk struktur” (Androutsopoulos, 2010, s. 26) och består av en *ram* (med en introduktion och en avslutning), två eller flera verser och en återkommande refräng. Inom denna struktur kan språkväxling (kodväxling) enligt Androutsopoulos distribueras enligt följande schematiska uppställning:



Figur 1.1 Språkval och struktur i raplyrik (efter Androutsopoulos, 2010, s. 26).

Den högsta nivån för lokalisering av språkväxling i denna modell, albumnivån (*record release*), har minskat i relevans sedan Androutsopoulos publicerade sin undersökning: förändrade produktions- och konsumtionsmönster för musik innebär att enstaka låtar snarare än album är den högsta relevanta analysnivån i de flesta fall. Albumnivån är därför, på grund av att mitt material är samtida, relevant för min analys i endast ett fall, i de andra fallen är enstaka låtar den högsta nivån. De andra nivåerna använder jag genomgripande i analysen. I den högra delen av schemat kan språkväxling förekomma i en raptexts ram (*frame*, de inledningar och avslutningar av låtar som ofta förekommer), enbart i refrängen (*chorus*), som strofextern (*stanza-external*, en vers⁴ på ett språk, en annan på ett annat) eller strofintern (*stanza-internal*, språkväxling inom en och samma vers). Den vänstra delen av Androutsopoulos schema tar fasta på att ett album kan innehålla en eller flera låtar som helt är på ett annat eller andra språk.

Androutsopoulos (2010) ger min undersökning ett ramverk för analys av språkväxlingens form i en raptext i relation till dess typiska struktur. För att mer specifikt kunna analysera språkväxlingens funktioner använder jag mig av de tre begrepp från Sarkar och Winers (2006)

⁴ Inom lyrikanalys är det korrekta att använda termen *strof* och inte *vers*, då det senare begreppet hänvisar till en enskild rad i en strof. Inom populärmusiken är det dock vedertaget att tala om *vers* i betydelsen en grupp textrader. I detta arbete används därför begreppet *vers* för det som inom lyriken benämns strof. Begreppet *stanza-internal* och *stanza-external* översätter jag dock med *strofintern* och *strofextern*.

undersökning av flerspråkig hiphop från Québec som introducerades i avsnitt 1.2: performativa, pragmatiska och poetiska funktioner.

Med den performativa funktionen avses kodväxlingens (språkväxlingens) roll i det de kallar ”performing multilingual identities” (s. 186). Med stöd i Pennycooks (2004) resonemang om språkets performativitet (jfr avsnitt 4.3) analyserar jag språkväxlingens performativa funktion i materialet på ett bredare sätt än Sarkar och Winer: språkväxlingen kan antas ha en roll i att konstruera flerspråkig identitet specifikt, men också som en resurs för textförfattare att överhuvudtaget konstruera identitet i en sociokulturell kontext.

Med den pragmatiska funktionen avser Sarkar och Winer (2006) en sak: förekomst av diskursmarkörer initialt eller finalt i ett yttrande. Dessa markörer kan utgöras av så kallade *rapper signatures*: raplyrik innehåller inte sällan referenser till ett verks upphovsman som får formen av en *descriptive tag* (s. 182) som inte är syntaktiskt integrerad med texten. Ett exempel på en sådan är följande engelskspråkiga *tag* i en franskspråkig kontext från gruppen Muzion: *The rhyme specialist qui s’bat contre une plaie* ’The rhyme specialist som kämpar mot en plåga’ (s. 182). Diskursmarkörerna kan även utgöras av vokativer (tilltalsfunktioner som här ej är att förväxla med morfologisk markering av kasus vokativ som finns i en del språk): inom rap finns en tradition av att ”äkalla” den person som tilltalas i en text och Sarkar och Winer ger ett exempel från en text av rapparen Chub-E, *Fake Wu-Tang memba, method, même pas* ’Fake Wu-Tang memba, method, inte ens’ (s. 183), i vilket Chub-E framställer en rival som en dålig imitation av en av medlemmarna i gruppen Wu-Tang Clan, Method Man. Till den pragmatiska funktionen räknar Sarkar och Winer även diskurspartiklar: de småord, vanliga framför allt i talspråk, som inte är syntaktiskt integrerade i en sats och inte ändrar något i en sats sanningsvillkor, men som säger något om talarens inställning till det sagda (Cummings, 2009, s. 130; Svensson, 2009). Ett exempel ur deras analys är följande rad av rapparen Sans Pression: *Nomsayin’ – on t’attend, on t’oublie pas* ’Nomsayin’ – vi väntar på dig, vi glömmer dig inte’ (s. 184). Valet av Sarkar och Winers (2006) begrepp pragmatisk funktion innebär alltså en stark begränsning. Pragmatik i bred mening innebär studiet av mening i kontext: språkliga val och effekterna av dessa i social interaktion (Matthews, 2014; Crystal, 2008). I denna breda mening skulle hela denna studie vara en undersökning av pragmatik. När denna studie talar om pragmatiska funktioner avses dock en snäv mening enligt Sarkar och Winer (2006) enligt ovan.

Med den poetiska funktionen avser Sarkar och Winer (2006) den roll som språkväxlingen har för ett av raplyrikens basala kännetecken: rim i form av slutrim, inrim, en-, två och flerstaviga rim, brutna rim, etc. (jfr kap. 2). De utgår från att kodväxling (språkväxling) här har en funktion att ge textförfattaren utökade språkliga resurser att använda i skapandet av de ofta intrikata rimtekniska mönster som rap bygger på.

5.2 Urval

Jag baserar undersökningen på ett kvalitativt urval av samtida svenska raptexter där språkväxling förekommer. Initialt begränsade jag ”samtida” till att innebära ett tidsspänn från 2010 och framåt; i den vidare urvalsprocessen kom den äldsta texten att vara från 2013 och den nyaste från 2019. Utgångspunkten har varit ett antal spellistor på Spotify: *Kingsize Magazines* (en svensk tidskrift för hiphop) spellistor med årssammanställningar och Spotifys egna *Svensk rap* och *100*. Dessa spellistor har inte enskilda personer som avsändare och är i viss grad redaktionellt bearbetade. De är inte heller *dynamiska*: en allt vanligare princip för spellistor är att den egna lyssningen genom algoritmer styr vilka låtar som dyker upp. Från dessa listor har jag sedan sökt mig vidare i artisternas produktion och valt ut verk med svenska som basspråk med följande kriterier: verket ska (1) innehålla minst ett inbäddat språk utöver engelska och (2) detta inbäddade språk ska – i en preliminär bedömning – bidra med något till förståelsen av texten. Ett tydligt mönster som utkristalliserades i denna process var att texter med rik förekomst av språkväxling inte sällan visar sig ha titlar på ett annat språk än svenska. Detta underlättade den vidare urvalsprocessen. Utifrån dessa kriterier består urvalet av tolv samtida svenska raptexter, av sju artister: Imenella, Jireel, Simon Superti, Allyawan, Abidaz, Erik Lundin och Silvana Imam.

Urvalsprocessen medför att det undersökta materialet är skapat av artister som är etablerade i den meningen att deras musik har en viss spridning; i skrivande stund (2020-04-21) har majoriteten av dem mer än en miljon spelningar på *Spotify*, och ingen har färre än 400 000. Det existerar vid sidan av denna etablerade musik en omfattande svensk subkultur inom hiphopen, och verk som hör till denna är inte föremål för studien. Urvalet har med mina kriterier också fått en slagsida mot texter från de senaste två åren på grund av att spellistor som Spotifys *Svensk rap* och *100* kontinuerligt uppdateras genom att låtar läggs till och tas bort. En kvantitativ undersökning av omfattning och frekvens av flerspråkighet inom svensk hiphop måste följa andra urvalsprinciper, men utifrån undersökningens syfte att visa hur flerspråkighet kan användas betraktar jag min urvalsprocess som ”qualitatively valid” (Androutsopoulos, 2010, s. 23).

5.3 Analytiskt tillvägagångssätt

Min analys av materialet genomförs i ett antal steg. Det första steget är att lyfta ut de språkliga element ur texterna som utgör exempel på språkväxling. Det andra steget är att lokalisera språkväxlingens plats i texternas struktur enligt den ovan redovisade modellen (Androutsopoulos, 2010). Det tredje steget är att undersöka språkväxlingens lexikala betydelse (ej att förväxla med funktion). Det fjärde steget är att analysera språkväxlingens funktioner i linje med Sarkar och Winer (2006).

Dessa steg är på olika sätt analytiskt komplexa, och i samtliga fall innebär det att analysen måste grunda sig på transkriptioner. Här infinner sig flera svårigheter, då de undersökta låtarna finns

inte utgivna i form av fysiska skivor med åtföljande texthäften. I fem fall i mitt material är texterna publicerade i tryckt eller elektronisk form av artisterna själva (Imenella, 2018a; Lundin, 2015b; Imam, 2016a, 2016b & 2016c). I dessa fall har de publicerade textversionerna fått gälla utan korrigeringar, med eventuella talspråkliga markeringar som finns. I sju fall (Imenella, 2018b; Lundin, 2015a; Jireel, 2018; Superti, 2019; Allyawan, 2014 & 2017; Abidaz, 2013) är de texter som finns att tillgå de som är tillgängliga på webbsidorna *Genius* (www.genius.com) eller *Musixmatch* (www.musixmatch.com). Denna sida bygger på att enskilda användare skriver in texter, vilka sedan kan redigeras och kommenteras av andra användare. För mina syften i denna undersökning måste dessa texter därför kontrolleras, vilket jag gjort genom egen genomlysning, sökning efter ord, fraser och satser ur texterna på andra forum, samt kontroller med modersmålstalare av aktuella språk. Detta innebär principiellt att det som jag citerar ur dessa texter är det som jag hör. Min undersökning av raplyrik skiljer sig härvid inte från annan forskning om raplyrik (t.ex. Berggren, 2014; Young, 2018). I några få fall har jag inte kunnat belägga vad som framställs, och då är detta i analysen markerat med frågetecknen.

Vad gäller det första steget infinner sig frågan om vad som egentligen är ett annat språk än svenska? Ska ord som guss 'tjej' (av turkiskt ursprung) och keff 'dålig' (av arabiskt ursprung) undantas från analys på grund av att dessa är upptagna i SAOL medan annan frekvent slang som benim 'jag' eller len 'kompis' (båda från turkiska) ska inkluderas? Att följa en uteslutande princip framstår för mig som ohållbart statisk i en studie av flerspråkighet och variation. Det väsentliga är, menar jag, att en textförfattare genom användningen av vissa ord gör vissa stilistiska val, och effekten av dessa får diskuteras från fall till fall. Att här helt göra sig av med idén om någon typ av standardsvenska som det mot vilket flerspråkighet bedöms är svårt.

Det tredje steget – undersökningen av språkväxlingens lexikala betydelse – innebär att lägga ett pussel med användning av flera källor. Vad gäller multietnolekt befinner sig denna i ständig förändring och redaktionellt bearbetade källor som *Norstedts svenska slangordbok* (Kotsinas, 1998) är redan starkt föråldrade i relation till mitt undersökta material. Det är därför omöjligt att kontrollera betydelser utan användning av källor av mer informell karaktär. I de fall betydelser av ord eller fraser har härletts genom *Slangopedia* (en nätordbok över svensk slang som är användargenererad, www.slangopedia.se) har jag triangulerat kontrollen av betydelser genom sökningar i Språkbankens korpusar *Korp* (Borin, Forsberg & Roxendal, 2012) och bedömt användningen i olika kontexter, genom generella webbsökningar och i vissa fall genom muntliga uppgifter. Slang har inte sällan engelskspråkigt ursprung och här har *The New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English* varit till hjälp (Dalzell & Victor, 2013), liksom *Urban Dictionary* (www.urbandictionary.com). Den senare bygger liksom svenska *Slangopedia* på användargenererat innehåll och har krävt samma kontroll av betydelser som vid användningen av denna. I övrigt har ett flertal engelsk- och svenskspråkiga lexikon använts.

5.4 Forskningsetiska överväganden

Denna studies empiri utgörs av publikt utgivet och tillgängligt konstnärligt material med namngivna upphovspersoner. Undersökningen har därmed inga forskningsetiska konsekvenser vad gäller krav på information, samtycke, konfidentialitet eller nyttjande (Vetenskapsrådet, 2019). Av upphovsrättsliga skäl bifogas inte låttexterna i sin helhet som bilagor, men rätten att i forskning citera ur konstnärliga verk i den utsträckning som krävs för resonemanget åberopas. För verken i sin helhet hänvisar jag till den diskografi som följer i slutet av studien.

6 Resultat och analys

I denna resultat- och analysdel presenteras ett antal läsningar av enskilda raptexter. Valet av denna struktur bygger på tanken att undersöka språkväxlingen och dess funktioner i relation till texterna som medvetet skapade konstnärliga helheter. Detta, i kombination med valet av teori och metod, innebär att analyserna går fram och tillbaka mellan mer deskriptiva och mer tolkande delar: en separering av dataredovisning och analys ser jag inte här som den mest framkomliga vägen, vilket särskilt gäller språkväxlingens performativa funktion: beskrivning, analys och tolkning *är* här en och samma sak.

Ord, fraser och satser ur de låtar som jag analyserar markeras med kursiv stil i brödtexten och betydelser anges enligt lingvistisk praxis med enkla citattecken. De numrerade exemplen (1-38) utgörs till största delen av citat ur primärmaterialet. Dock anförs i några fall exempel från andra låtar; dessa fyller då syftet att underbygga ett resonemang om ett språkligt drag i de primära texterna. Radnumreringen i exemplen motsvarar inte rader i låtarna som helheter, utan är till för att underlätta de återkommande hänvisningar till exemplen som görs i analysen.⁵

Fyra artister i materialet representeras av mer än en låt och i dessa fall följer analyserna av dessa texter direkt efter varandra. I fallet Silvana Imam hänger analysen av de tre texterna så nära samman att de sorteras under ett avsnitt. I övrigt följer ordningen inte någon kronologisk princip, utan analyserna är ordnade så att några centrala analytiska poänger kommer tidigt i läsningen. Nedan följer en översikt över de analyserade texterna:

<i>Artist</i>	<i>Text</i>	<i>Källa</i>
Imenella	Chagga	Youtube (Imenella, 2018a)
Imenella, ft ⁶ . Yasin	Moves	Bearbetad version från <i>Genius</i> (Imenella, 2018b)
Erik Lundin	Suedi	Lundin, 2015b
Erik Lundin	Haram	Bearbetad version från <i>Genius</i> (Lundin, 2015a)
Silvana Imam	Lietuva	Imam, 2016b

⁵ Raplyrik, som musikaliskt framförd text, har naturligtvis inte *rader* på samma sätt som tryckt poesi. Vad som är relevant här är *takter*. Bradley (2009) argumenterar för att transkribering av raplyrik ska baseras på detta, och menar att inte heller tryckt text i cd-skivor eller på skivkonvolut kan användas rakt av i vetenskaplig diskussion av raplyrik. Man kan dock vända och vrida på denna fråga: i de fall artisten själv har gett ut sin text i någon tryckt eller elektronisk form vid sidan av den musikaliska, anser jag att upphovspersonens intention med detta inte kan ignoreras.

⁶ Förkortning av *featuring*, d.v.s. Yasin är gästartist.

Silvana Imam	Hon va	Imam, 2016a
Silvana Imam	Talal	Imam, 2016c
Jireel	Cataleya	Bearbetad version från <i>Genius</i> (Jireel, 2018)
Simon Superti	Capo Consigliere Capitano	Bearbetad version från <i>Genius</i> (Superti, 2019)
Allyawan	Goolooleh	Bearbetad version från <i>Genius</i> (Allyawan, 2014)
Allyawan	Montazere to	Bearbetad version från <i>Musixmatch</i> (Allyawan, 2017)
Abidaz, ft. Ozzy & Piraterna	Stänger ner	Bearbetad version från <i>Genius</i> (Abidaz, 2013)

6.1 Imenella: "Chagga"

Imenellas låt "Chagga" (2018a, spår 1) hämtar sitt titelord från det västafrikanska språket wolof. Ordet har spridits i slang och har använts nedsättande om kvinnor i betydelsen 'slampa' eller 'hora'. Nedanstående exempel utgör textens första vers:

Exempel 1. "Chagga", vers 1.⁷

1. Han iggar dig på torget när han chillar me sitt posse
2. Abonnenten när du ringer cädi
3. Destruktiv Whitney och Bobby
4. Säger du är wife men du har aldrig träffat mami
5. Han va i centrum o skulle träffa Savvas
6. Men Savvas snappar bilder från Bahamas
7. Cok dum svär du fattar nada
8. Lessen bror din shuno är en chagga

I texten vänder sig jaget till duet med uppmaningen att lämna en kille som hon beskriver som en *chagga* (rad 8), och i versen finns flera andra exempel på strofintern språkväxling. Rad 1 beskriver hur killen *iggat* 'ignorerar' tjejen när han sitter på torget med sitt *posse*, sitt 'gäng' eller sin 'grupp'. Ordet *posse*, som ursprungligen kommer från latin och förekommer i engelsk slang, används brett inom hiphopen och ingår även i begreppet *posse cut*: en raplåt där fyra eller fler rappare successivt turas om att rappa (Edwards, 2009, s. 221). Användningen framställer

⁷ Angående transkriberingen av låttextern har artisten i detta fall själv publicerat en video på Youtube (2018) med texten och denna återges här med de talspråkliga reduktioner som förekommer i denna.

genom detta en samhörighet med hiphopkulturen. Rad 2 syftar på att duet, när hon ringer killen, får standardmeddelandet ”abonnten du söker kan inte nås för tillfället” och *cädi* ’normalt’, ’ingen stress’ eller ’lugnt’ – som här fungerar som en diskursmarkör med pragmatisk funktion – kan här antingen förstås som att killen bara tar det lugnt medan han ignorerar duet eller att det som normalt brukar hända när duet ringer är att mottagarens telefon är avslagen. Uttrycket är en stilistisk markering av multietnolekt och förekommer i svensk slang även som varianten *ädi*. Den senare varianten kan vara inlånad från arabiskans *ādiyy* ’normal’. Vad gäller varianten *cädi* kan man notera att somaliskan har *caadi* ’normal’, där *c* inte uttalas som [s] eller [k] utan som en tonande faryngal frikativa [ʕ] och att *aa* uttalas som en halvöppen främre orundad vokal, [æ:] (Gabbard, 2010). Valet av *cädi* i stället för *ädi* kan i detta reflektera Imenellas somaliska språkbakgrund. Även i rad 7 och 8 återfinns två ord som är förekommande i multietnolekt: det från turkiskan inlånade *cok* ’mycket’ och *shuno* ’kille’. Här är det också värt att notera att *bror* i rad 8 används som tilltal till en tjej i betydelsen ’kompis’.

Nada ’ingenting’ (spanska) och *chagga* i samma rader (7, 8) bildar tillsammans med egennamnen *Savvas* (som syftar på låtens producent Savvas Kontzokis som på ett humoristiskt sätt är inskriven i texten) och *Bahamas* en kedja av assonanser som förekommer både som inrim och slutrim: *Savvas, Savvas, Bahamas, nada, chagga*. Dessa typer av assonanser, oäkta rim som bygger på ljudlikhet, är ett av de mest typiska dragen för raplyrik och språkväxlingens poetiska funktion är här att underlätta rimkedjan.

Exempel 2. ”Chagga”, refräng.

1. Nayaa, nayaa måste fatta du är fire
2. Han e lalalala liar
3. Sluta vara in denial nial
4. Du vet han är en chagga
5. Hur kan de va så svårt
6. Ba xa han och tagga
7. Du borde lyssna på mig
8. Nayaa, nayaa måste fatta du är fire
9. Han e lalalala liar
10. Sluta vara in denial nial

Refrängens första ord är det somaliska *nayaa* som här har både poetisk, pragmatisk och performativ funktion. *Nayaa* är ett informellt sätt att tilltala en kvinna med den ungefärliga betydelsen ’hej (tjejen)’ och används därmed pragmatiskt. Det finns en del indikationer på att ordet av en del språkbrukare kan uppfattas som nedsättande, men uppfattningarna går isär (Somalispot, 2018). Det somaliska *nayaa* länkas genom både inrim och slutrim samman i en rimkedja med engelskans *fire* i rad 8, *liar* i rad 9 och *denial* i rad 10 där rytmen i den sista raden hålls samman genom upprepning av de två sista stavelserna i *denial*. För de lyssnare som inte förstår *nayaa*, vilket gissningsvis är många, är vare sig tilltalsfunktionen eller framställningen av en somalisk identitet uppenbar och användningen av ordet är i denna mening för en del av lyssnarna enbart symbolisk i den mening att språkväxlingen markerar något annorlunda. Det hindrar dock inte

förståelsen av budskapet i refrängen: att duet måste förstå att hon är stark och kraftfull, att hennes kille är en lögnare och att hon ska sluta förneka denna situation.

Exempel 3. ”Chagga”, vers 3, utdrag.

1. De får dig drömma om ghettokärlek
 2. Men sen de glömmer sin ghettogäri jag snackar ärligt
 3. Lämna han du kan inte ändra han
 4. Väntar på en ring och chaggas efternamn va?
 5. Säger att din bror är hans bästa bram va?
 6. Om de kommer fram de är fett me skam ha?
- [...]

I den tredje versen finns ytterligare två exempel på multietnolekt som identitetsmarkör: *gäri* ’tjej’ (möjligen av turkiskt ursprung) i rad 2 och *bram* ’bror’ (möjligen från kurdiska) i rad 5. *Gäri* fungerar som efterled i sammansättningen *ghettogäri* ’tjej från förorten’. *Bram*, liksom de besläktade slanguttrycken *brate* eller *bruscha*, används här i betydelsen ’bästa kompis’ eller ’nära vän’. Liksom i exemplen ovan har språkväxlingen här även en poetisk funktion i kedjan av assonanser: *han*, *efternamn*, *bram*, *skam* (rad 3-6). I rad 4-6 är rimmen dessutom dubbla genom diskursmarkörerna *va*, *va* och *ha*.

”Chagga” är alltså en text som genom att använda sig av flera språkliga repertoarer – och språk-intern språkväxling – lyfter fram ett feministiskt budskap. Användningen av själva ordet *chagga* har en tydlig performativ funktion: genom att som kvinna använda ordet om en man gör jaget anspråk på att ifrågasätta ett språkligt mönster där antalet nedsättande ord för kvinnor är större än antalet nedsättande ord för män. Denna användning av *chagga* med syftet att förändra ett språkbruk har likheter med processen *linguistic reappropriation* (se t.ex. Curzan, 2014), där en grupp försöker ändra på betydelsen av ett ord som används nedsättande om gruppen genom att börja använda ordet om sig själva. I detta fall försöker texten i stället att åstadkomma en betydelseförändring genom att rikta ordet mot den grupp som använder det: män. Förutom återtagandet av ordet *chagga* framställs i texten ytterligare en vändning av ett pejorativt begrepp, genom användningen av ordet *ghetto* i sammansättningen *ghettogäri* ’tjej från förorten’. *Ghetto* är också ett ord med stark resonans inom hiphopkulturen – där Tupacs *Ghetto Gospel*, inspelad 1992 men postumt släppt 2004, är ett framträdande exempel.

6.2 Imenella (ft. Yasin): ”Moves”

Även i andra texter av Imenella finns exempel på språkväxling till somaliska. Det mest slående exemplet är debutsingeln ”Moves” (2018b), i vilken Imenellas svenska text är blandad med en somalisk sång som framförs av Imenellas mor Xabibi Wanaag:

Exempel 4. ”Moves”, refräng.

1. Hela min gang, hela min crew
2. Hela min clan, hela min tro

3. Dheesha dheela dhulkayaga
4. Annagaa u dhimanaynee
5. Hela min fam, hela min bord
6. Hela min värld, hela min zon
7. Sow dhallinyaradeenu
8. Sharafta dhowri mayso
9. Hela min gang, hela min crew
10. Hela min clan, hela min tro
11. Dheesha dheela dhulkayaga
12. Annagaa u dhimanaynee
13. Hela min fam, delar min tro
14. Här vi gör moves, svär vi gör moves
15. Dhaqanka iyo hiddeheenna
16. Horay u dhigi mayso

Somaliskan är här inbäddad i refrängen som språkväxling och framförs av en annan person: i snäv mening, och utifrån ett ramverk som bygger på en traditionell uppfattning av kodväxling i tal som ”the use of two or more languages by the same speaker within the same turn/utterance” (Androutopoulos, 2010) skulle de somaliska raderna inte vara ett exempel på kodväxling. Jag vill dock hävda att texten är ett exempel på *konstnärlig* språkväxling just genom att innehålla detta språkliga och stilistiska val i *ett* verk som utgör *en* helhet och bakom vilket *en* upphovsman står som avsändare.

Den somaliska sång som samplas i refrängen, ”Dheesha dheela”, kan översättas med ’Vi dansar dansen / för platsen som vi dör för’ (rad 3-4 och 11-12), ’Är det inte ungdomarna / som försvarar vår heder?’ (rad 7-8) och ’upplyfter våra traditioner och kultur’ (rad 15-16). Samplingen av den somaliska sången, i kombination med det anaforiska *hela* följt av *gang*, *crew*, *clan* (sjungs på engelska i stället för det svenska *klan*), *tro*, *fam* ’familj’, *bord*, *värld* och *zon*, skapar en gemensam och positiv gruppidentitet, grundad i förortens flerspråkighet, och i detta har språkväxlingen en performativ funktion. Titelordet *moves* som upprepas i refrängen understryker detta ytterligare genom att markera aktivitet och rörelse. Samtidigt bör man inte förstå språkväxlingens performativa funktion genom något slags entydigt etniskt filter: ”Moves” är lika språkligt grundad i svensk multietnolekt och i den globala hiphopkulturens engelska som i somaliska, och flera rader hämtade från de tre verserna i ”Moves” är exempel på detta:

Exempel 5. ”Moves”, vers 1, 2 och 3, utdrag.

[...]

1. Destination wallahi ska sitta på tron, cädi definitivt

[...]

2. Måste planera den fint, paran den retar aptit

[...]

3. Hela min klan, gör det för Risingeplan, Tensta allé ner till byn

[...]

4. Rest in peace, rest in peace
5. Jag släpper låtar släpper keys
6. Jag reser runt c'est la vie
7. Ingen tid för någon hater, momma raised a hellraiser
8. Samma gun som terminator, black on black som Darth Vader

Arabiskans *Wallahi* 'jag svär vid Gud' (rad 1) är liksom det tidigare nämnda *cädi* (rad 1) och *para* 'pengar' (rad 2) vanligt förekommande i förtortsslang. *Wallahi* och *cädi* fungerar som diskursmarkörer med pragmatisk funktion. Rad 3 är ett exempel på ett återkommande motiv inom genren: *repping the hood*, att representera sitt geografiska område genom att lyfta fram det i sina texter. Imenella gör det här genom benämningar på platser i Västerort i Stockholm: Risingsplan, Tensta allé och *byn* (slang för Rinkeby). I rad 4-8, som framförs av gästrapparen Yasin Byn, får språkväxlingen till engelska och franska en poetisk funktion genom att utgöra sluttrimmen *peace*, *keys* och *vie* (rad 4-6) och inrimmen och sluttrimmen *hater*, *raised a*, *hellraiser*, *terminator* och *Darth Vader* (rad 7-8).

I en intervju (Tosto, 2018, 19 december), uttalar sig Imenella om den språkliga mångfalden i sina texter. Efter att ha nämnt att hon aldrig kommer ifrån sitt kulturella mellanförskap, men att hon började betrakta detta som något vackert, säger hon: "Jag förstår många språk – vilket är tydligt i min musik. Varför vara en *jättebasic* svensk person som bara pratar ett språk när jag förstår turkiska, spanska, romani och somaliska. Det är fett coolt. Man går runt som ett internationellt lexikon" (Tosto, 2018, 19 december). Detta mellanförskap, menar jag, visar sig i de språkligt hybrida texter som både "Chagga" och "Moves" är exempel på, som med svenska som basspråk rör sig fritt mellan olika språkliga inslag.

Den performativa funktion som jag menar att språkväxlingen till somaliska har – skapandet av en positiv gruppidentitet – är därmed lika global, svensk och stockholmsk som den är "somalisk". Den *clan*, eller klan, som Imenella rappar om är lika mycket *repping the hood* av mångfalden i Västerort som det syftar på en somalisk grupp. Samtidigt varierar det som jag utifrån Androutsopolous (2010) skulle kunna kalla för språkväxlingens "symboliska räckvidd" beroende på vem som är textens mottagare. För en lyssnare med kunskaper om somalisk kultur och i det somaliska språket kommer den inbäddade sången troligen att symbolisera somalisk kultur på ett starkare sätt än för en lyssnare utan sådana kunskaper. För denne lyssnare kan språkväxlingens performativa funktion bli att inte bara skapa en positiv gruppidentitet, utan att skapa en mer specifik somalisk identitet.

6.3 Erik Lundin: "Suedi"

Erik Lundin, artistnamn för Ibrahima Erik Lundin Banda släppte 2015 låten "Suedi" (2015b, spår 1). Titelordet, arabiska för 'svensk', förekommer i multietnolekt och kan användas

nedsättande för en person med ”invandrarbakgrund” som betar sig på ett överdrivet svenskt sätt. Ordet *suedi* upprepas som ett mantra i låtens refräng, vilken består av en enda mening:

Exempel 6. ”Suedi”, refräng.⁸

1. ja vakna upp och va suedi
2. ja vakna upp och va suedi
3. ja vakna upp och va suedi
4. ja vakna upp och va suedi

Hur ska detta textjags uppvaknande förstås? Användningen av *suedi* har i min läsning en performativ funktion, i linje med den läsning som görs av Nykvist (2020), att återappropriera ordet som ett sätt att framställa en ny svenskhet som bygger på något annat än på nationalstatens idéer om enspråkighet och monokultur. Detta kommer jag att argumentera för i den vidare framställningen i denna analys, vilket kräver en tolkning av det biografiska narrativ som löper genom hela texten och som tar avstamp i en beskrivning av jagets barndom och därefter följer jaget fram till hans uppvaknande som *suedi*.

Exempel 7. ”Suedi”, vers 1, utdrag.

1. hade ketchup på det mesta
2. i O’boyen fick en droppe mjölk gästa
3. Estrella var fiesta
4. minns det än idag
5. svennebarn
6. Björnes Magasin och Pippi Långstrump innan John Blund
7. flyttade från Rinkeby fem år gammal
8. det bäst ni åker hem fick mamma höra utav grannar
9. Västerort, första luften som jag inandats
10. ändå sas det att ja invandrat
11. när vuxna kolla snett, kände bara skam
12. och fick höra ordet neger som det var mitt förnamn
13. ja var ”andra generationen”
14. kände tonen på lektionen
15. i bussen, på vägen till stationen

Uppväxten beskrivs inledningsvis med markörer för en stereotyp svenskhet i rad 1-6: ketchup, O’boy (vilken uppenbarligen var starkt koncentrerad), Estrellachips, Björnes magasin och Pippi Långstrump. I rad 3 finns även dessa först citerade raders enda språkväxling: spanskans *fiesta* ’fest’, som får den poetiska funktionen att rimma på *gästa* i föregående rad. Jaget beskrivs även som ett *svennebarn* (rad 5), vilket fungerar som en motsvarighet till *suedi*: *svenne* kan potentiellt nedsättande användas för att beskriva en ”helsvensk” person. Men trots denna stereotyp svenska uppväxt inleds med flytten från Rinkeby en process som kan beskrivas som en rasifiering. Jaget föddes i Sverige – *Västerort, första luften som jag inandats* (rad 9) – men stämplas

⁸ Lundins text är i sin helhet tryckt i antologin *Third Culture Kids* (Azarmi et al., 2017; volymen är opaginerad), med kommentarer av artisten själv. Det finns därmed en ”auktorerad” version. Markeringarna av radbrytningarna följer texten i antologin; likaså behåller jag alla markeringar av talspråkliga reduktioner i texten.

som en invandrare, vilket även gestaltas genom citationstecknen kring begreppet ”andra generationen” och markerar en kritik. Lundin har själv gett en biografisk kommentar till detta i vilken han påtalar att familjen flyttade till Bromsten under en tid då detta område genomgick en demografisk förändring, men att han som barn gick på en skola som han beskriver som etniskt väldigt svensk (Azarmi et al, 2017⁹).

Efter dessa inledande rader sker ett skifte av tema och ett långt avsnitt vidtar i vilket jaget beskriver livet i förorten. Detta avsnitt innehåller flera exempel på språkväxling till arabiska, spanska, franska, polska och turkiska, och här liksom i texten som helhet utgör dessa exempel på strofintern språkväxling.

Exempel 8. ”Suedi”, vers 1, utdrag.

1. trivdes bäst i orten kanske bråkigt
2. men aldrig tråkigt, mångfald, flerspråkigt
3. kicka boll med Taiwan
4. sippa Ayrán
5. mat från Thailand
6. försöker ducka haiwan
7. haffa mamacitas
8. damma pipas
9. sparkar slipas
10. fingret till Securitas
11. fuck blåljus, fuck blågult
12. den som inte passar in gör allt för att stå ut, för att stå ut

Jaget beskriver förorten, även om livet där kunde innebära problem, som ett slags tillflyktsort. Den flerspråkiga situationen omnämns explicit i rad 2, vilket utgör ett exempel på latent språkväxling i Eriksson och Haapamäkis (2011) mening. Precis som den första barndomstiden i textens inledning beskrivs genom vissa markörer för en stereotyp svenskhet, beskrivs livet i förorten med andra markörer, vilket i linje med Jagne-Soreau (2019) kan beskrivas som en retorisk användning av stereotyper. *Taiwan* (rad 3) ska här läsas som en person: Lundin beskriver hur ungdomar kunde bli tilldelade beskrivande smeknamn som byggde på deras ursprung, men det blev ofta fel: en korean kunde då kallas för *Taiwan*, och Lundin tillfogar en komisk kommentar om ett par som flyttade ned från Norrland men trots detta gick under namnen Ahmed och Helen Skåne (Azarmi et al, 2017). *Ayrán* är den salta yoghurtdryck som ofta säljs på kebabställen. *Haiwan* (rad 6) är ett arabiskt skällsord för ’odjur’ och att *ducka haiwan* läser jag som att antingen ’väja undan för någon som vill dig illa’ eller ’finta bort någon fiende’. *Haiwan* har även en poetisk funktion som en del av rimkedjan i raderna 3-6: *Taiwan*, *Ayrán*, *Thailand*, *Haiwan*. Språkväxlingen skiftar till spanska i raderna 7-8, där två andra sysslor under uppväxten i förorten beskrivs: *haffa mamacitas* ’stöta på tjejer’ och *damma pipas* ’tugga på solrosfrön’. Även här har språkväxlingen en poetisk funktion där *mamacitas* får rimma på *pipas*, *slipas* och

⁹ Antologin *Third Culture Kids* (Azarmi et al, 2017) saknar sidnumrering.

Securitas, där Lundin i sitt framförande håller samman rimmen genom att lägga betoningen på den tredje stavelsen i namnet på säkerhetsföretaget.

Till denna beskrivning fogas en social kommentar i raderna 11-12: *fuck blåljus, fuck blågult / den som inte passar in gör allt för att stå ut, för att stå ut*. Texten pekar genom detta på de samhällseliga problemen med att människor inte inkluderas: en ilska som vänds mot samhällets institutioner. *Stå ut* kan samtidigt läsas på två sätt: stå ut med situationen och i betydelsen att sticka ut från mängden. Dubbleringen av verbkonstruktionen kan läsas som ett sätt att understryka detta.

Versen fortsätter med beskrivningen av livet i förorten:

Exempel 9. ”Suedi”, vers 1, utdrag.

1. vi förvrängde dialekten
2. snodde massa ord från slakten
3. vad blev effekten
4. förortsslang, det gav respekten
5. grammatiken den blev kassare
6. R:en vassare

Precis som i exempel 8 ovan tematiseras den språkliga situationen, här med några rader om förortsslang och hur denna bygger på flerspråkighet: *snodde massa ord från slakten* (rad 2). Framställningen av slangen är dubbel: den är ett sätt att tala som ger status i sammanhanget, men samtidigt pekar texten på att den kritik av idéer om standardspråk, grammatisk enhetlighet och korrekthet som ofta lyfts fram inom språkvetenskapen inte nödvändigtvis delas av de språkbrukare som man genom denna kritik ”försvaret”. Den första radens *vi förvrängde dialekten* och den femte radens *grammatiken den blev kassare* kan på detta sätt läsas som en internaliserad föreställning om en standardspråklig norm hos textens jag. En sådan läsning kräver samtidigt en icke-ironisk förståelse av raderna i exemplet – något som är långt ifrån självklart.

Men orden om ”förvrängningen” av dialekten och den ”kassa” grammatiken kan också läsas på ett annat sätt. Frågan om ”rätt” eller ”fel”, ”standardspråk” eller ”förortsslang” och valet mellan benämningar som ”Rinkebysvenska” eller ”multietniskt ungdomsspråk” skär rakt in i en fråga som alltid upptagit hiphopkulturen: den om autenticitet, eller snarare om konstruktionen av autenticitet. Dankić (2019) skriver om den idealtypiska hiphopositionen: en ung och arg man, rasifierad som icke-vit, från en Stockholmsförort. Jag betraktar här val av språklig repertoar som en central del i upprätthållandet av en sådan position. För att upprätthålla bilden av det autentiska måste språket ha en viss subversiv kraft, etableras som ett alternativ till standard-språket med en trovärdighet ”på gatan”. I denna läsning blir det att förvränga, i ordboksdefinitionen ’återge något så att formen blir felaktig’, något i högsta grad eftersträvarsvärt. Läst på detta sätt är de rader som citeras i exempel 9 en kommentar till frågan om det autentiska.

Versen fortsätter med beskrivningen av förortslivet, vilken kulminerar med en beskrivning av försäljning av cannabis:

Exempel 10. ”Suedi”, vers 1, utdrag

1. valfri solig dag
2. trettio shunos rullar upp som tour de France
3. mangas står i vägen, det blir coup de grâce
4. 20 stopp ifrån monarkin
5. blåa linjen, mon ami
6. dyker upp med Valparaíso, Teheran och Conakry
[...]
7. här fanns grällmish och braj
8. och vårt pris var ajajb
9. vi satt som kundtjänst i luren abi, wallahi, billahi
10. luren full av kontakter
11. 200 beshlik på nacken
12. ja mówię po polsku, vi delar bröd med polacker
13. snart dags att ja tar mitt pick och pack och ba drar
14. ska lämna Svea för gott, så fort dom kallar mig ”klar”

I rad 2 och 3 beskrivs (enligt kommentaren i Azarmi et al., 2017) hur ett kompisgäng drog in till stan, vilket liknas vid en klunga i Tour de France. Kompisgänget kunde stöta på *mangas* (rad 3), ett uttryck med ursprung i de japanska mangaserierna, vilket syftar på någon som betar sig överdrivet tufft eller coolt. Det hela slutar då med en nådastöt, franskans *coup de grâce* (rad 3). Det franska *mon ami* (rad 5) får en pragmatisk funktion som tilltalsmarkör, och möjligen ska den ”eleganta” franskan sättas i samband med *20 stopp ifrån monarkin* i föregående rad, en markering av avståndet mellan monarkin och Stockholms västra förorter, och därigenom en kommentar till samhällets segregering. *Grällmish* och *braj* (rad 7) är båda två slanguttryck för cannabis och priset beskrivs med arabiskans *ajajb* ’bra’ (rad 8). Affärerna sköttes med frekventa telefonkontakter, vilket textjaget förstärker med ytterligare tre arabiska ord i rad 9, *abi* ’min fader, *wallahi* ’jag svär’ och *billahi* ’vid Gud’ vilka fungerar som diskursmarkörer med pragmatisk funktion. I rad 11 finns en ambivalens i primärmaterialet. *Beshlik* är slang för fem gram cannabis, från turkiskans ord för ’fem’. Den tryckta texten i Azarmi et al. (2017) har dock *geshlik*, ett ord jag inte kunnat belägga, och förklaras med att det satt guldkedjor runt halsen med vikten 200 gram. Texten på *Genius* har samtidigt *beshlik*, och till denna har fogats en så kallad *verifierad kommentar*, det vill säga en kommentar från artisten själv, enligt vilken raden ska förstås som om de hade ett kilo (tvåhundra gånger fem) till försäljning. Jag finner den senare förklaringen rimligare och har i ovanstående exempel återgett ordet utifrån transkriptionen på *Genius*. I rad 12 växlar språket till polska genom *ja mówię po polsku* ’jag talar polska’, och jag läser inte detta som att texten särskilt vill lyfta fram just det polska språket, utan som en markör för att affärer var affärer och att det inte fanns några kulturella eller språkliga hinder för dessa. Efter beskrivningen av cannabisaffärerna kulminerar den första versen med jagets tanke om att det snart är dags att lämna Sverige (rad 10-11) och genomförandet av denna resa i nästa avsnitt:

Exempel 11. ”Suedi”, vers 1, utdrag.

1. tog planet till slakten när jag va innanför dörrn

2. kände mig hemma, nu är Sverige blått [sic!] ett minne från förr
3. tills dan vi hängde omkring och plötsligt hände nåt hemskt
4. för kussens polare så blev ja presenterad som svensk
5. ja va suedi

Resan till släkten utanför Sverige blir ett klimax och en vändpunkt i textens narrativ: kusinen presenterar honom som svensk, varefter följer versens sista rad (5), som även återkommer i den därpå följande refrängen: *ja vakna upp och va suedi*. Jaget tillhör inte heller detta icke-namn-givna land och på samma sätt som han beskrevs som ”andra generationen” och att han ”invandrat” i textens inledning är han nu i en annan typ av utanförskap, men detta leder till ett uppvaknande som får sin vidare beskrivning i den andra versen:

Exempel 12. ”Suedi”, vers 2, utdrag

1. omkring mig fanns det folk i klister
2. folk i kistor
3. jihadister och dom som krigade mot nynazister
4. undre världs-profiler
5. knarkkurirer
6. hängde mer med bankrånare än bankirer
7. trivdes ändå bra i landet full [sic!] av frågor ingen verkar vilja ta i
8. där läkaren kör taxi bara för han är irani
9. ghandi [sic!] eller zinghi
10. där papperslösa själar jagar pass som en timmis
11. nu krigar boyzen för dom blågula som Ukraina
12. nån har blivit signad, nån har blivit aina
13. nu går dom på snus
14. och har skaffat hus
15. Volvon står på grus
16. deras barn föds på svenska sjukhus
17. ja minns det så väl, dagen ja hitta mig själv
18. ja bjöd föräldrarna på fika, minns hur farsan blev ställd
19. tog ett djupt andetag, ingen idé att jag skäms
20. ja sa, det dags att jag berättar att er son han är svensk
21. ja va suedi

Versen beskriver ett samhälle som jaget har dubbla känslor inför. I inledningen tecknas en mörk bild av död, extremism och kriminalitet (rad 2-6). Detta samhälle framställs också som oförmöget att presentera lösningar på sina problem och versen riktar en politisk känga mot villkoren på arbetsmarknaden. Högkvalificerade personer, som läkare med utländsk bakgrund, kör taxi, och detta illustreras i rad 8-9 med *irani* ’iranier’, *ghandi* [sic!] (slang för person med indisk eller pakistansk bakgrund), och *zinghi* ’färgad person’, ett uttryck som härstammar från ett arabiskt ord som från början endast åsyftade människor från Zanzibar, men sedan kom att användas för färgade människor överlag. I detta samhälle framför jaget *trivdes ändå bra* (rad 7). Några vänner från ungdomen (så läser jag *boyzen* i rad 11) har etablerat sig i det svenska majoritetssamhället, fått skivkontrakt eller blivit *aina* (förortsslang för ’polis’). Och precis som låten inleddes med markörer för det stereotypa svenska avslutas den med sådana i form av snus, Volvo

och den fika som jaget bjuder föräldrarna på. Den avslutande scenen för tankarna till en person som för första gången ska berätta om sin sexuella läggning, men här kommer jaget ut som *suedi*, svensk.

Textens narrativ har därmed gjort en resa från det svenska till det svenska, som oscillerat mellan innanförskap (barndomens oskuldsfullhet och tillhörigheten till *orten*) och utanförskap (stämplingen av jaget som invandrare i Sverige och svensk utanför Sverige) för att till slut hamna i lösningen: det mellanförskap som Lundin framställer (denna tolkning är linje med Jagne-Soreau, 2019). I detta ligger narrativets avgörande koppling till ordet *suedis* performativa funktion att skapa en identitet som går bortom det enspråkiga och monokulturella. Den pendelrörelse mellan innanförskap och utanförskap som gestaltas fördjupas ytterligare av relationen mellan en av paratexterna och narrativet: omslaget till EP:n som utgörs av fotosidan i Ibrahima Erik Lundin Bandas pass med namnen *Ibrahima* och *Banda* överstrukna. Den artist vars blandade identitet undertrycks på passet är samtidigt den som uttrycker sig på en svenska som innehåller ett rikt mått av språkväxling.

6.4 Erik Lundin: "Haram"

På den EP där låten "Suedi" ingår kan man notera en språkväxling på albumnivå: varannan låt har en arabisk titel och varannan en svensk, även om svenskan är basspråk för samtliga låtar på Lundins EP. Titlarna är i tur och ordning: "Suedi", "Annie Lööf", "Haram", "Västerort" och "Haffla" (detta har även uppmärksammats av Nykvist, 2020). *Annie Lööf* syftar naturligtvis på den centerpartistiska partiledaren men är framför allt en lek med slang där Annie Lööfs röda hår kopplas till uttrycket *röding*, vilket står för en femhundredalapp. *Haram* 'förbjudet' – det arabiska ord som fått ge namn till den text som analyseras här (Lundin, 2015a, spår 3) – är motsatsen till *halal* 'tillåtet'. Begreppet *haram* är en del av den traditionella islamiska rättsläran och syftar på varje handling som är religiöst förbjuden, och *halal* 'tillåtet' tvärtemot på de handlingar som är påbjudna. Begreppen har i vår kultur framför allt kopplats till regler för mat, där en motsvarande term inom den judiska traditionen är *kosher*, men har en bredare användning än så (Taqi El-Modarresi, 2016). *Västerort* är de västra delarna av Stockholms kommun, inklusive Rinkeby. *Haffla*, ett ord med arabiskt ursprung, har betydelsen 'festa' i slang.

Erik Lundins "Haram" börjar med ett politiskt ställningstagande:

Exempel 13. "Haram", vers 1, utdrag

1. Hakuna matata, hakuna matata
2. Aina persona non grata, SD persona non grata
3. Ingen diplomati men jag tror att du fattar

Hakuna matata (rad 1) är en i många språk spridd fras från swahili med betydelsen 'inga problem'. Detta påstående motsägs omedelbart i den följande raden, där *aina* 'polisen' liksom Sverigedemokraterna förklaras för *persona non grata* 'icke önskvärd person', det latinska uttryck

som är en inom diplomatin förekommande term. Efter denna inledning följer en beskrivning av olika företeelser, som alla skulle kvalificera sig som *haram*, förbjudna:

Exempel 14. ”Haram”, vers 1, utdrag

1. Fastnar för gäri som dansar kuduro malaka
2. Bjuder på tapas, låt horungar snacka
3. Men aldrig om gäri, jag ser bara shunos som chaggaz
4. Chagga du borde bli dabbad, du kan få både foten och skon i din pappas
5. Ta dina 15 minuter, du saknar futuro malaka, vad tror du malaka?
6. Träffa mig abi, jag svär det finns kronor att snacka, miljoner vi stackar
7. Vad fan tar dem bilen för, shunon är hög som ett torn i Caracas
8. Finns under jorden med grabbar, vi fortsätter drabba
9. Vi fortsätter trabba, fortsätter trabba, hela plutonen med grabbar
10. Fyra personer i Mazda, tryck gasen i botten tills motorn är kvaddad
11. Metoden är standard, rocka juveler som Shabba, min bror är gaddad
12. Tabanjan har duschat och kompis jag tror hon är laddad

Versen innehåller flera exempel på strofintern språkväxling. De *gäri* ’tjejer’ som jaget fastnar för i rad 1 *dansar kuduro*. Kuduro är en typ av modern angolansk dansmusik som används i den låt som Lundins text möjligen anspelar på: den fransk-portugisiska artisten Lucenzos hit ”Vem Dançar Kuduro”¹⁰ från 2010. *Malaka*, som även återkommer två gånger i rad 5, är ett av grekiskans vanligaste skällsord med den bokstavliga betydelsen ’wanker’ (eng.) men som beroende på kontext kan användas i varierande betydelser, där det mest näraliggande på standard-svenska möjligen skulle vara ’idiot’. *Malaka* används i texten pragmatiskt som ett tilltal till ett du: i rad 5 säger jaget att denne *malaka* gott kan få sina få minuter i rampljuset eftersom han ändå saknar futuro ’framtid’. I rad 3 och 5 omnämns också *shunos* ’killar’ som *chaggaz* och *chagga*, en vändning av detta nedsättande ord för kvinnor (i betydelsen ’slampa’ eller ’hora’, från språket wolof) genom att det används om män. Denna vändning av ordet kom att vidareutvecklas av Imenella (jfr avsnitt 6.1).

I rad 6 skiftar tematiken mot kriminalitet, droger och vapen. Rad 6 beskriver möjligheten att tjäna pengar och i detta sammanhang tilltalas ett du med det turkiska ordet *abi* ’bror’. Rad 7 beskriver en *shuno* ’kille’ som är så påverkad att han inte borde sitta bakom ratten – han beskrivs som lika hög som ett torn i Caracas, Venezuelas huvudstad. Rad 10-11 beskriver ett rån av typen *smash-and-grab*, där man snabbt krossar ett skyltfönster genom att köra in i det med ett fordon. I detta fall kan resultatet bli att man kan *rocka juveler som Shabba*, vilket kan syfta på den jamaikanske dancehallartisten Shabba Ranks, vars användning av enorma guldkedjor och smycken tematiserades i den amerikanske rapparens Asap Fergs låt ”Shabba” (2013). Den sista raden (12) beskriver hur en *tabanja* ’pistol’ är laddad.

De flerspråkiga förekomster i versen som här har beskrivits ingår i en rimkedja som löper över 15 rader och som består av både inrim och slutrim, där en del av rimmen är äkta och en del

¹⁰ För tydlighetens skull vill jag understryka att *vem* här är portugisiskans imperativform av verbet *vir* ’komma’, och inte svenskans *vem*.

bygger på assonanser. Det som håller samman kedjan är tvåstaviga rim med vokalen [a]: *matata, matata, grata, grata, fattar, fastnar, malaka, tapas, snacka, chaggaz, chagga, dabbad, pappas, malaka, malaka, snacka, stackar, Caracas, grabbar, drabba, trabba, trabba, grabbar, Mazda, kvaddad, standard, Shabba, gaddad, Tabanjan, laddad*. Språkväxlingen har här en tydlig poetisk funktion i att utöka den repertoar som står till textförfattarens förfogande i den utmaning som det innebär att hålla samman en kedja av rim som är så pass omfattande. Raplyrik drivs av rytm och rim – detta gäller utan undantag – men exemplet ”Haram” visar detta på ett tydligt sätt: det är inte främst det semantiska innehållet som driver texten framåt utan det tekniskt skickliga sättet på vilket Erik Lundin bygger upp en stor del av versen kring en enda vokal, [a]. Att underkasta sig rytm och rim innebär att ställa upp en begränsning, inom vilket textförfattaren måste finna kreativa lösningar – och användning av flerspråkighet erbjuder vägar framåt inom denna kreativa begränsning.

Den första versen – som här inte citeras i sin helhet – fortsätter med referenser till polisinsatser, *abiat* ’kokain’ (från arabiskans *’abyad* ’vit’) och drömmen om att dra iväg till Karibien, innan den avslutas med följande rader och den korta refrängen tar vid.

Exempel 15. ”Haram”, refräng.

1. Bror är haram
2. Bror är haram
3. Bror är haram
4. Kvällen är ung och min bror är haram
5. Bror är haram
6. Bror är haram
7. Bror är haram
8. Kvällen är ung och min bror är haram

Den livsstil som beskrivs i texten – fest, tjejer, droger, pengar, vapen, guldkedjor och karibisk sol – är en stereotyp som samtidigt gör anspråk på autenticitet genom användningen av flerspråkig förortsslang som *gäri*, *shunos* och *tabanja*. Och stereotypen är själva poängen: ”Haram” beskriver just attraktionen i denna livsstil och dragningen till de yttre attribut som representerar den, samtidigt som texten genom titelordet uttrycker en vanlig föreställning om att det förbjudna också är det lockande. Men titelordet kan även läsas på ett annat sätt, som en varning för den katalog av synder som följer i texten, och rymmer genom detta en dubbelhet.

Jag vill här argumentera för att det arabiska titelordet *haram* har en performativ funktion, i relation till den övriga språkväxling som förekommer i texten, dels genom att framställa ett kluvet förhållningssätt till den livsstil som låten beskriver, dels genom att skriva in texten i en diskurs som varit en del av genren sedan dess tidigaste dagar: relationen mellan islam, afroamerikansk kultur och hiphop. Den afroamerikanska kulturen har under stora delar av 1900-talet befunnit sig i en dialog med islamisk tradition och denna dialog har förts vidare och utvecklats inom hiphopkulturen (för en längre diskussion av islam som semiotisk resurs i amerikansk hiphop, se Ackfeldt, 2019). 1930 grundades den politiska och religiösa organisationen

Nation of Islam (Black Muslim-rörelsen), en rörelse med starka eskatologiska drag, i Detroit. En av Nation of Islams mest prominenta företrädare blev medborgarrättsaktivisten Malcolm X, som till skillnad från Martin Luther King företrädde en radikal linje och avvisade idén om ickevåld. Malcolm X kom så småningom att bryta med Nation of Islam, bli sunnimuslim och efter en pilgrimsresa (*hajj*) till Mecka byta namn till El-Hajj Malik El-Shabazz. Mordet på Malcolm X gjorde honom till en stark symbolfigur för många afroamerikaner (Marable, 2011). 1964 grundas i Harlem, New York, en annan organisation, Nation of Gods and Earths, även kallade Five Percenters på grund av läran om att 85 procent av världens befolkning lever i okunnighet, tio procent utgör den elit som kontrollerar dessa och fem procent är de rättfärdiga människor som inser detta förhållande och ska förändra världen till en rättvis, fri och jämlik plats. Nation of Gods and Earth är ingen religiös islamisk organisation, men använder sig av symbolik och idéer hämtade från islam (Ackfeldt, 2019).

Dessa islamiska spår i afroamerikansk tradition blir tidigt en del av hiphopkulturen (Ackfeldt, 2019). Afrika Bambaatas Universal Zulu Nation (jfr kap. 3) bär tydliga influenser från Nation of Islam. Tal- och bokstavsmystik från Five Percenters återfinns hos några av 1980- och 1990-talets mest centrala namn inom amerikansk hiphop, som Rakim, Big Daddy Kane, Nas och Wu-Tang Clan. Malcolm X har varit en ständigt återkommande referens som symbolfigur inom politiskt inriktad hiphop, där ett exempel bland många är Public Enemys album *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988). När Lundins raptext, många år senare, använder ett ord från islamisk tradition som sin titel, går den i dialog också med denna amerikanska *black muslim*-diskurs, men den gör den i ett svenskspråkigt sammanhang, starkt präglad av den flerspråkighet som råder i det omgivande samhälle som den skildrar.

6.5 Silvana Imam: "Lietuva", "Hon va" och "Talal"

I antologin *Third Culture Kids* (Azarmi et al., 2017) – ett verk som med personliga texter och bilder presenterar och utforskar berättelser om kulturellt mellanförskap – är Silvana Imam en av de medverkande på två uppslag. På det ena uppslaget finns två bilder av artisten, där hon på den ena syns i en jacka med tre nationsflaggor: den litauiska, den syriska och på högerärmen två svenska flaggor i kors med överskriften "This is Sweden". På det andra uppslaget finns ett antal korta och personliga texter under rubrikerna "etnicitet", "genus", "klass", "religion" och "sexualitet". Dessa bilder och texter i *Third Culture Kids* ringar in mycket av Silvana Imams konstnärskap, som ofta kretsar kring dessa kategorier, eller snarare kring friheten i och behovet av att inte låta sig definieras av normer som hör till dessa kategorier. Detta gestaltas på albumet *Naturkraft* (2016), som utifrån en självbiografisk stomme rör sig mellan det privata och det politiska, mellan det intima och det samhällskritiska, samtidigt som texterna också har en grund i ett av hiphopens grundelement: *braggadocio*, den tävlingsinriktade framställningen av det (artistiska och sceniska) jaget som starkt (Edwards, 2009; Bradley, 2009; jfr också avsnitt 6.3). *Naturkraft* innehåller två spår som i sin helhet är på andra språk än svenska: "Lietuva" (som

framförs av Silvana Imams mor på litauiska) och ”Talal” (som framförs av Imams syriske far på arabiska). I Androutsopolous (2010) modell utgör dessa därmed två exempel på *token other-language songs*, förutsatt att man här tolkar *songs* brett; det är frågan om två lyriska recitationer mot en musikalisk bakgrund.

”Lietuva” (som är det litauiska namnet på Litauen) är albumets inledande spår och utgörs av en recitation där Silvana Imams mor läser upp en kort biografisk berättelse på litauiska¹¹ om sin dotter mot en bakgrund av körmusik komponerad av Jacob Mühlrad. På grund av omfattningen av språkväxlingen ges här översättning till svenska inom hakparenteser direkt i exemplet:

Exempel 16. ”Lietuva” (med översättning till svenska)¹²

1. Silvana
2. Jai buvo 4 metai, kai ji atvyko čia, į Kiruną [Hon var fyra år när hon kom hit]
3. su mažu lagaminu rankose [med en liten resväska i händerna]
4. Jos mama svajojo apie naują gyvenimą čia [Hennes mamma drömde om ett nytt liv här]
5. Ji yra mamos dukra, dabar ji yra liaudies dukra [Hon var sin mammas dotter, nu är hon folkets dotter]

6. Jos tėčio širdis degė politikai, [Hennes pappas hjärta brann för politiken]
7. bet tai buvo per daug ir per anksti [men det var för mycket och för tidigt]
8. Jos tėčio rėmai slopino ją [Hennes pappas ramar kvävde henne]
9. Jos mamos meilė gydė ją [Hennes mammas kärlek läkte henne]

10. Jai – septyneri [Hon var sju år]
11. Šaipomasi iš jos trumpų plaukų [Hon blev retad för sitt korta hår]
12. Ji visai vieniša mokyklos kieme [Hon var helt ensam på skolgården]
13. Jos sesuo buvo vienintelė, [Hennes syster var den enda]
14. kuria galima buvo pasitikėti [som hon kunde lita på]
15. Jokių naujų draugų [Inga nya vänner]
16. Tai buvo tik jos – dviese [Det var bara de två]

17. Jai – dvidešimt septyneri, [Hon var tjugosju]
18. kai ji susitinka RMH [när hon mötte RMH]
19. Ji žinojo, kad tai kažko didelio pradžia [Hon visste att något stort började så]
20. Ji žinojo, kad pasaulis laukia jos balso [Hon visste att världen väntade på hennes röst]

21. Dabar lyja vaivorykštės spalvos virš Švedijos! [Nu regnar det regnbågsfärger över Sverige]
22. Dabar piešiamos vaivorykštės spalvos virš Švedijos! [Nu målas det regnbågsfärger över Sverige]
23. Aš piešiu vaivorykštės spalvas virš Švedijos! [Jag målar regnbågsfärger över Sverige]
24. Tegu lyja vaivorykštės spalvomis virš Švedijos! [Låt det regna regnbågsfärger över Sverige!]

¹¹ Texten på spåret reciteras på standardspråklig litauiska. När Silvana Imam 2016 mottog en *grammis* i kategorin årets artist, framförde hon några korta ord på arabiska och på *žemaitiškai* (samogitiska), vilket språkpolitiskt räknas som en litauisk dialekt men har betydande skillnader gentemot litauiskan med avseende på grammatik och uttal och som därför ibland benämns som språk.

¹² Texten är i sin helhet tryckt i Imam (2018; volymen är opaginerad) och versindelningen följer denna version. Översättningen är min egen (de flesta raderna upprepas dock på svenska på spåret ”Hon va”, men mindre skillnader finns).

Att "Lietuva" är det första spåret på albumet är signifikant och står för ett slags dubbel början. Ingenting i själva texten handlar om Litauen, utan berättelsen börjar när Silvana är fyra år och kommer till Kiruna. Men Silvana själv föddes i Litauen, i Klaipėda år 1986, och själva titelordet kan läsas som ett slags födelse. Samtidigt "föder" spåret hela den biografiska berättelse som följer i resten av texten och på det följande spåret "Hon va", vilken sedan utvecklas på resten av albumet parallellt med den konstnärliga gestaltningen av frågor om klass, genus och sexualitet.

På "Hon va" kommer Silvana Imams röst in. Texten på detta spår är en förlängd version på svenska av den litauiska texten i "Lietuva": delvis kan den läsas som en översättning av den litauiska texten, bitvis modifierad av rytmiska och rimtekniska skäl, och delvis innehåller den nytt innehåll. Naturligtvis går det att läsa "Hon va" även åt andra hållet och betrakta "Lietuva" som en förkortad och översatt version av den svenska texten. Strukturen i "Lietuva" och "Hon va" är också liknande. Tre av verserna i "Lietuva" börjar med ålder: *Jai buvo 4 metai* 'Hon var fyra år' (rad 2), *Jai – septyneri* 'Hon var sju' (rad 10) och *Jai – dvidešimt septyneri* 'Hon var tjugosju' (rad 17). I "Hon va" är denna struktur renodlad och samtliga verser utom den sista börjar med ålder. Berättelsen i "Hon va" utvecklas genom att ett antal nya teman introduceras. "Lietuva" nämner flytten till Sverige, moderns drömmar om ett nytt liv, faderns politiska engagemang, moderns kärlek och faderns ramar, mobbning, sammanhållningen med systemen, mötet med hiphopkollektivet RMH¹³ och regnbågsfärgerna som nu målas över Sverige och får symbolisera HBTQ-kampen. "Hon va" (som ej citeras här) innehåller allt detta men lägger till ett antal teman som basketspel, andras frågor om "ursprung", flytt till New York, överflöd i Sverige kontra krig och flykt i Syrien, och bråk och försoning med fadern.

På spåret "Talal" (som är det tolfte av fjorton på albumet) är det i stället Silvana Imams far (med just namnet Talal) som får röst. Till ackompanjemang av en *oud*, ett stränginstrument från Mellanöstern, reciterar han ett slags brevlignande dikt på arabiska som till att börja med omnämner Silvana i tredje person men som i slutet övergår till ett direkt dutilltal. Några av de inledande raderna återges här i svensk översättning (det arabiska originalet är tillgängligt i Imam, 2018, dock inte med latinsk transkription):

Exempel 17. "Talal", utdrag.

[...]

1. Silvana, hon är jasminen, vars rot sträcker sig från Syrien, jasminens land...
2. och blommor i Norden.
3. Från jasminen fick hon sin ömhet... från berget Al Qasioun sin hårdhet.
4. Hon är Al Qasioun som skriver om rasism, förtryck, jämställdhet och fattigdom... Hon ger aldrig upp.
5. Men hon är skör och god som floderna Barada, Al-Asi och Al-Fourat när hon sjunger om hemlösa och förtryckta.

¹³ RMH (Respect My Hustle) var ett hiphopkollektiv som med Babak Azarmi som grundare och manager samlade artister som bland annat Silvana Imam, Erik Lundin, Adam Tensta och Cherrie.

[...]

Dikten ger ett både personligt och högstämt intryck genom liknelsen vid jasminen och de geografiska benämningarna på berg och floder i Syrien. Berget Al Qasioun (rad 3, 4) – från vilket man har utsikt över huvudstaden Damaskus – är omsusat av legender och medeltida arabiska skrifter nämner det bland annat som den plats där Kain dödade Abel. Under det syriska inbördeskriget har berget blivit en kraftigt militariserad zon på grund av sitt strategiska läge vid Damaskus. Floderna Barada, Nahr al-Asi och Al-Fourat (det arabiska namnet på Eufrat) rinner alla genom Syrien. Att *Naturkraft* släpptes under våren 2016, strax efter den omfattande migrationen av syrier till Sverige 2015, gör att läsningen får en svart underton. Texterna på *Naturkraft* innehåller ytterligare referenser till situationen i Syrien; i ”Hon va” rappar Silvana Imam, i en vers som dessutom nämner bråk och försoning med fadern, följande:

Exempel 18. ”Hon va”, utdrag.

1. 24 år när dom bombade hennes hemland
[...]
2. Alla flyr det är alla mot alla
3. Och hennes pappa gråter
4. Om hon kunde skulle hon ta han bortom molnen
5. Kan hon skissa om och ändra spåren?
6. Vill ge mer än vad hon får men hon kan inte glömma bråken, han va största homofoben
7. Men tiden gjorde sitt och nu är allt det där förlåtet

Referenser till den humanitära katastrof som följt ur kriget i Syrien finns även på det avslutande spåret på *Naturkraft*, ”Väck mig när ni vaknat”, där den norske artisten Unge Ferrari gästrappar refrängen på norska. Det mörkt ekande *mayday*, med språkväxling till norska, leder tankarna till flykt över Medelhavet:

Exempel 19. ”Väck mig när ni vaknat”, vers 2 (utdrag), refräng och brygga

1. Få ett bättre liv fucking skämtar du?
2. Boenden brinner du kastas ut
3. Båtar sjunker svält på gatan
4. Jag är trygg men vad är du?

[Refräng]

5. Nei
6. Åneii
7. Vi er på vei
8. Ned ned ned ned
9. Jeg roper mayday
10. Jeg roper mayday

[Brygga]

11. Det er ikke noe håp for oss
12. Mayday mayday mayday mayday
13. Det er ikke noe håp for oss

Språkväxlingen på *Naturkraft* till litauiska i ”Lietuva” och till arabiska i ”Talal” har en performativ funktion: det är ett av de element i Silvana Imams konstnärskap som skapar subjektets identitet bortom fasta kategorier och som uppfordrar oss till att skapa ett samhälle som lämnar fasta föreställningar om etnicitet (liksom om genus och sexualitet) bakom oss. Alla försök att ringa in vem subjektet ”egentligen är” misslyckas. Är den Silvana Imam som framställs ”litauer”, ”arab” och ”svensk”? Ja, hon är allt detta. Silvana Imams texter kommunicerar – precis som märket ”This is Sweden” på jackärmen – att mellanförskap och olikhet *är* Sverige, och detta vill Silvana Imams konstnärskap inte bara återspegla eller gestalta, utan subjektet konstruerar sig själv som en förändrande kraft för att *skapa* detta nya Sverige. Två språkliga drag i ”Lietuva” och ”Hon va” understryker detta: skiftet från preteritum till presens och från tredje person till första person. Narrativet är till största delen i preteritum (med exempel i ”Lietuva” som *buvo* ’var’, *atvyko* ’kom’ eller *gydė* ’lakte’), men undantagen är centrala: *dabar ji yra liaudies dukra* ’nu är hon folkets dotter’ (rad 5) och de avslutande raderna om regnbågsfärgerna som målas över Sverige. Skiftet i tempus följs åt av skiftet från tredje person till första person, från litauiskans *ji* ’hon’ till *aš* ’jag’. Båda skiftena kan illustreras med raderna 17-24 i ”Lietuva” eller med följande rader från ”Hon va”:

Exempel 20. ”Hon va”, utdrag.

1. 27 år när hon träffade RMH
2. Visste det va början på nåt grandios
3. Visste hon va rösten världen väntat på
4. Nu regnar regnbågsfärger över Sverige
5. Målar regnbågsfärger över Sverige
6. Jag målar regnbågsfärger över Sverige

[...]

Det subjekt som beskrivs i tredje person, och därmed mer distanserat, *var* någonting, men *är* framför allt något: en röst som är *liaudies* ’folkets’ och som kräver förändring. Denna röst har blivit ett jag som målar Sverige i de regnbågsfärger som står för mångfald och olikhet. Samtidigt är jagets röst i ”Lietuva” och ”Hon va” två personers, Silvanas och moderns, och det är värt att notera att modern på ett elegant sätt läser *aš* ’jag’ med betoning i raden *Aš piešiu vaivorykštės spalvas virš Švedijos* ’**Jag** målar regnbågsfärger över Sverige’.

Valet av musikaliskt ackompanjemang till den litauiska texten i ”Lietuva” och till den arabiska i ”Talal” är knappast en tillfällighet. De körmusikaliska traditionerna är starka i det litauiska samhället, och har en central roll i föreställningen om den litauiska kulturen. Under självständighetskampen i slutet av 1980-talet spelade gemensam sång en stor symbolisk roll i Litauen, liksom i Estland och Lettland, vilket kom att speglas i begreppet ”den sjungande revolutionen” (Thomson, 1992). Den *oud* som utgör bakgrunden till recitationen i ”Talal” är starkt förknippad med musikaliska traditioner från Mellanöstern (Dumbrill, 2005). Dessa ackompanjemang är ett exempel på hur Silvana Imam inkorporerar och använder sig av den symboliska kraften i föreställningar om folk och kultur samtidigt som syftet är att ifrågasätta fundamenten för

föreställningar om fasta etniska kategorier och gå bortom idén om en given länk mellan kultur, nationalitet och ursprung. Med denna musik, med språkväxlingen till litauiska och arabiska och med flaggorna på jackan säger Silvana Imam: Jag är detta. Men hon säger också, med ett citat från *Third Culture Kids* (Azarmi et al, 2017¹⁴): ”Jag är något annat”.

6.6 Jireel: ”Cataleya”

Titelordet i Jireels låt ”Cataleya” (2018, spår 6) kommer från det kvinnliga spanska förnamnet *Cataleya*, vilket etymologiskt härleds ur namnet på en typ av orkidé som växer i Central- och Sydamerika, *cattleya*. *Cataleya* är också namnet på den kvinnliga huvudpersonen i den franska actionfilmen *Colombiana* i regi av Olivier Megaton och med manus av Luc Besson (2011). Filmen gestaltar den unga kvinnan Cataleyas hämnd på sin faders död. Som barn bevittnar hon hur fadern blir mördad efter att ha lämnat det kriminella livet i en colombiansk drogkartell bakom sig. Att tillhöra en sådan kartell betraktas som en förbindelse som gäller livet ut och kartellens högste ledare, Don Luis, ser till att fadern blir mördad. Innan Cataleyas far dör hinner han dock ge sin dotter tre saker: adressen till en farbror i Chicago dit hon ombeds att ta sig, ett mikrochip som innehåller information om Don Luis förehavanden och ett halsband som föreställer orkidén *cattleya*. Han menar att mikrochipet är dotterns inträdesbiljett till USA på grund av att informationen i den är extremt värdefull för CIA. Cataleya överlämnar mikrochipet till den amerikanska ambassaden i Colombia och lyckas ta sig till Chicago. Hon svär att hämnas faderns död och resten av actionfilmen skildrar den vuxna Cataleyas hämnd- och mordturné som har som yttersta syfte att mörda Don Luis, något hon också till slut lyckas med. Under denna mordturné blir Cataleya känd som ”the tag killer” eftersom hon lämnar en symbol efter sig på de offer hon tar livet av: orkidén. Kopplingen mellan Jireels låt och filmen framgår redan i låtens inledning, som börjar med refrängen:

Exempel 21. ”Cataleya”, refräng.

1. Hade en mamacita som hette Cataleya
2. Vi poppa två styckna, men det var ingen lena
3. Svär hon gjorde mig gone, bror, jag svär
4. Vi träffades i orten, sen benim han var där
5. Hon kallades för Cataleya, colombiana
6. Kallades för Cataleya, colombiana, aye
7. Kallades för Cataleya, colombiana
8. Hon kallades för Cataleya, colombiana, aye

I rad 1 framställs att jaget har haft en relation med en tjej med namnet Cataleya och denna tjej beskrivs med den spanska formen *mamacita*, vilket bokstavligen betyder ’liten mamma’ men används i betydelsen ’snygg tjej’ eller ’attraktiv tjej’. Ordet bildas av det spanska ordet *mama*

¹⁴ Verket är opaginerat.

och den feminina diminutivändelsen *-ita* och *-c-* som fokekonsonant eftersom *mama* slutar på vokal. I rad 2 framställs en koppling mellan filmens narkotikatema och kärleken till Cataleya: *lena* förekommer i svensk slang för det narkotiska preparatet tramadol och att *poppa* kan här betyda att 'trycka ut ett piller ur en karta' eller att 'öppna en burk'. I texten är alltså det som vi trycker ut eller öppnar *inte* tramadol, och vad det är rent konkret är oklart. I rad 3 tilltalar jaget en okänd vän, en *bror*, och att denne *bror* gjorde honom *gone* har en dubbel mening genom att både hänvisa till jagets kärlek till Cataleya och till eventuell narkotikapåverkan.

I rad 4 framgår att jaget träffade denna Cataleya i *orten*, alltså i förorten, och det pronomen som här används är det i multietnolekt förekommande *benim*. *Benim* har sitt ursprung i en turkisk genitivform av det personliga pronomenet *ben* 'jag'. *Benim* upptogs även på nyordslistan 2019 med följande kommentar: "ordet *benim* är inlånat från turkiskan, där *benim* är genitivform av 'jag' och betyder 'min, mitt'. *Benim* används också i olika utrop, bland annat i betydelsen 'det är jag'. Det är troligen detta bruk av *benim* som har lånats in i svenskan. Pronomenet används ofta av personer som refererar till sig själva på ett självförhärligande sätt" (Institutet för språk och folkminnen, 2019). Young (2018) påtalar användningen av pronomenet *benim* som särskilt iögonfallande i sin jämförande studie av multietnolekt i svensk och dansk raplyrik och benämner det som ett "ego-honorific" pronomen (Young, 2018, s. 8) och ger det en social och indexikal mening: det används i slang som 'jag' men i sammanhang där jaget på något sätt vill framhäva sig själv. Användningen av *benim* har, i min tolkning, en performativ funktion i texten genom att framställa ett starkt jag, och man kan även notera dubbleringen av pronomen i rad 4: "sen benim han var där". Detta är ytterligare en förstärkning av ordets självförhärligande mening: genom användning av tredje person skapas en objektifiering och distans som lyfter fram jaget som en åtråvärd person. I den första versen utvecklas detta vidare:

Exempel 22. "Cataleya", vers 1, utdrag.

1. Det var way, way, way, way, way, way, way, way back
2. Innan NIVY, innan dealen, innan Här & Nu var på plats
3. Innan din gäri bara dive in i min DM och la mack
4. Innan jag skrev mina texter dom sa till mig jag var wack
5. Nu jag mack på Cataleya, eya, eya
6. Sen en till americana, riktig bad bitch med bandana
7. Där för mig och ingen annan, Jeezy fått henne att fastna
8. Rör på göten när hon räknar mina lappar
9. Svär vi träffades i orten någonstans
10. Riktig skön gäri, så jag frågade om namn
11. Alltid work hard, ser mig aldrig chilla kant
12. Benim, han är boss, jag ska dö som en man

Denna typ av självförhärligande är en återkommande trop inom hiphop som ofta går under begreppet *braggadocio* (Edwards, 2009; Bradley, 2009) och har sin bakgrund i hiphopkulturens barndom under senare delen av 1970-talet, under vilken *battle rap* blev ett fenomen: rappare tävlade mot och försökte övertrumfa varandra i rytmisk och rimteknisk skicklighet och i detta ingick att förolämpa motståndaren samtidigt som man lyfte fram sig själv och sina förmågor.

För Afrika Bambaata, en av de mest inflytelserika utövarna under hiphopens tidiga dagar, var idén att gängen skulle göra upp med *rap battles* i stället för på gatorna en del av rörelsen *Universal Zulu Nation* som genom musiken strävade efter att minska det fysiska våldet i Bronx genom att ersätta det med ett symboliskt våld.

Den första radens upprepande av *way back* syftar tillbaka på Jireels liv innan genombrottet, vilket specificeras i den andra raden: NIVY är skivbolaget som Jireel gett ut musik på, *dealen* syftar på det första kontraktet han fick och "Här & Nu" var den första singel som han gav ut 2015 (rad 2). Nu, efter genombrottet, beskrivs hur någons *gäri* 'tjej' skriver direktmeddelanden till honom på Instagram för att *lägga mack* 'flirta' (rad 3). Genom tilltalet i andra person, *din*, uttrycks också en anonymt riktad förolämpning som kan kopplas till *braggadocio* (jfr ovan): någon annans flickvän försöker fånga jagets intresse. Men det räcker inte för jaget, vars egentliga kärlek är actionhjälten Cataleya (rad 5). Den performativa funktion som *benim* har i refrängens och den första versens (rad 12) framställning av jaget understryks av tematiken, i vilken språkväxlingen spelar en central roll. *Back*, *mack* och *wack* – liksom *plats* genom assonans – får även en poetisk funktion i rad 1-4 genom sina slutrim och underlättar rimkedjan.

I inledningen till låtens andra vers växlar språket till portugisiska i rad 1-3:

Exempel 23. "Cataleya", vers 2.

1. Baby, vem aqui, teu nome é Cataleya
2. Pode ficar com um G, hã, você ja sabe
3. Qué, qué va a pasar? Hã, quando você é comigo
4. När jag var liten dom såg mig som el Niño
5. Nu benim han är grande
6. Gick till klubben när jag träffade Sbjabe
7. Guzzar fastnar som tatuering på armen
8. Slänger blickar för markerish vad som händer
9. Vad som händer, mannen
10. Först, jag hade en gäri som hette Cataleya
11. Sen, hon blev till Mrs. Lavia Pereira
12. Hon blev känd, big booty, ingen Eminem
13. Nu hon tuggar med nån annan, aye, vad händer, len?

Jireel är uppvuxen i Rågsved i Stockholm men född i Angola och hans portugisiska språkbakgrund används här som en resurs i texten. Språkväxlingen skulle kvalificera sig som strofintern i Androutsopoulos (2010) modell; samtidigt är portugisiskan koncentrerad till just inledningen av versen och inte integrerad i den övriga texten. Det finns också ett tematiskt skifte mellan rad 3 och rad 4. Raderna i den första versen kan i tur och ordning översättas med följande: 'baby, kom hit, ditt namn är Cataleya' (rad 1), 'du kan vara med en G, va, det vet du redan' (rad 2) och 'vad, vad kommer att hända, va, när du är med mig' (rad 3). Möjligen kan den spanskspråkiga kopplingen i filmen *Colombiana* ha "triggat" användningen av det närbesläktade språket portugisiska i texten. De portugisiska raderna inleds med ett direkt tilltal i andra person med engelskans *baby* (rad 1) och har genom detta en vokativ och pragmatisk funktion.

Användningen av portugisiska skapar en närhet, som naturligtvis enbart är uppfattbar för de lyssnare som har kunskaper i språket eller som tar reda på vad raderna betyder. Utan sådana kunskaper antar språkväxlingen karaktär av att symbolisera något i kraft av själva språkanvändningen i sig.

I rad 4 övergår texten till svenska med en spansk inbäddning av *el niño* 'det lilla barnet' (rad 4) följt av ytterligare en användning av *benim*, som nu beskrivs som *grande* 'stor' (spanska). I den övriga delen av versen markeras multietnolekt med flera uttryck: *guzzar* 'tjejer' (*gussar* med annan stavningsvariant), *-ish*-ändelsen på verbet *markera* i *markerish*, *gäri* 'tjej' och *len* 'kompis'. Ändelsen *-ish*, inlånad från engelska, med betydelsen 'ungefär' har kort diskuterats av bland annat Josephsson (2018, 20 november), som i *-ish* med vissa reservationer ser en avgrammatikalisering snarare än en grammatikalisering: ett suffix som från början är en adjektivändelse i engelskan används på andra och nya sätt, som ett självständigt ord, *ish*, med betydelsen 'ungefär' eller som en ändelse på andra ordklasser än i engelskan som i detta fall med *markerish*.

Språkväxlingen i Jireels "Cataleya" har alltså en performativ funktion i skapandet av en stark jagidentitet. Ett jag blir förälskat i en filmkaraktär som står för en obönhörlig hämnande kraft som riktar sig mot en drokartell, och detta jag kan med sin nuvarande status förtjäna denna förälskelse. Jagets status understryks på flera sätt: bland annat genom användningen av det självförhärlikande *benim* som personligt pronomen och bruket av artistens arvsspråk portugisiska.

6.7 Simon Superti: "Capo consigliere capitano"

Simon Superti är främst känd som producent på hiphopscenen, där han producerat artister som Adel och Z.E. Producenter har ofta en något mer undanskymd roll i offentligheten jämfört med artister, men Simon Superti har gett ut ett egenproducerat album som artist, *Prodotto* (2018), och singeln "Capo consigliere capitano" (2019), i vilken italienskan bäddas in i svenskan. Redan i låtens ram, i introt, återges titelorden *capo*, *consigliere* och *capitano*:

Exempel 24. "Capo consigliere capitano", intro.

1. Ou
2. Oh la la la la
3. Jag är capo consigliere, capitano
4. È un prodotto di Superti

Italienskans *capo* 'huvud' kan också ha betydelsen 'chef' eller 'ledare' och väcker även associationer till maffians hierarki, där en *capo*, en förkortad variant av *caporegime* eller *capo-decina* är en ledare för en grupp *soldati* 'soldater'. En *capo* kan även ha betydelsen av en hejarklacksledare inom fotbollen. *Consigliere*, med betydelsen 'rådgivare', väcker liknande associationer: en *consigliere* har i siciliansk, kalabrisk och amerikansk maffia en särskild position

som närmaste man åt *the boss*. Termen *consigliere* fick spridning i populärkulturen genom Francis Ford Coppolas filmatisering av Gudfadern (1972). *Capitano* 'kapten' har särskilt stor spridning i den italienska kulturen inom fotbollen genom att där betyda 'lagkapten'.

Jag läser de tre orden *capo*, *consigliere* och *capitano* performativt, som ett skapande av Simon Supertis identitet som producent: han är den som styr, leder, anvisar och ger råd till de artister vars musik han producerar. Denna framställning görs på ett sätt som är en lek med stereotyper av den italienska maffian samtidigt som artisten använder sin italienska språkbakgrund som en resurs. Precis som i fallet med Jireels "Cataleya" betraktar jag framhävandet av jaget i dessa roller som ett exempel på *braggadocio*, en återkommande trop inom hiphopkulturen där en artist lyfter fram det egna jaget och dess förtjänster gentemot konkurrenter (jfr avsnitt 6.6).

È un prodotto di Superti 'det är en av Supertis produktioner' (rad 4) lyfter också fram Simon Superti som producent, och är ett exempel på en *producer tag*, vilka ibland brukar återfinnas i en låts ram, i deras intron eller outron. Dessa *tags* är ett sätt för en producent att "bomärka" musiken – ett slags underskrift i musikalisk form om man så vill, och taggen har därmed en pragmatisk funktion. Flera av de låtar som Simon Superti har producerat för andra artister innehåller samma *producer tag* som i "Capo consigliere capitano", som i nedanstående exempel från artisten Dani M:

Exempel 25. "LeyLey (F.A.M.E Remix)", intro.

1. Oh, yeah
2. Ley-ley-ley-ley-ley
3. Ley-ley-ley-ley-ley
4. Vem fan trodde det hära grabbar?
5. Prodotto di Superti

Ett andra exempel kommer från låten "Allt e mitt" från albumet *Min penna blöder* av artisten Z.E och även här är Supertis *tag* placerad i textens ram, i den första raden:

Exempel 26. "Allt e mitt", intro.

1. Prodotto Di Superti
2. Baxar på kvällarna eller i mellanhand
3. Snabbt i rondellerna, pengarna är relevanta, ah

Direkt efter introt till "Capo consigliere capitano" vidtar refrängen, vars text fortsätter att bädda in språkväxling till italienska:

Exempel 27. "Capo consigliere capitano", refräng.

1. Min splirron den är thick, som en toscano
2. Vedi mi con una troia, fumo erba strano
3. Capo consigliere capitano
4. Capo consigliere capitano
5. Tjugo grari i min ficka stinker som formaggio

6. Du har tjugo grabbar runt dig, jag har kanske quattro
7. Capo consigliere capitano
8. Capo consigliere capitano

I rad 1 liknas en *splirron* 'joint' vid den klassiska italienska cigarren *toscano*. *Toscano* har en tydlig poetisk funktion i rimkedjan tillsammans med *strano* 'konstigt' (rad 2) och *capitano* 'kapten' (rad 3,4) men fungerar även som en kulturell markör. Referenser till marijuana är vanligt förekommande inom hiphopkulturen (se Golub, 2005) och historiskt inflytelserika utövare inom genren som till exempel Snoop Dogg har i olika sammanhang argumenterat för användningen av cannabis. I en svensk kontext har rapparen Allyawan både i musikalisk form (se låten "Min ganja", 2019) och i artikelform (Nazari Sangsooroudi, 2019, 13 juni) debatterat för en legalisering. Referenserna till marijuana fortsätter i rad 2, där den första raden *vedi mi con una troia* kan översättas till 'föreställ dig med en hora (slampa)'. *Troia* kan även betyda 'flickvän' men är pejorativt och vulgärt. I den andra satsen har vi *fumo* 'jag röker', *erba* 'gräs' och *strano* 'konstigt'. Denna referens till cannabis är för en svensk lyssnare genom att uttryckas på italienska mer kamouflerad än den i rad 1.

I den första versen har de italienska orden poetisk funktion i en kedja av slutrim (delvis assonanser). Versen innehåller även element på engelska och från multietnolekt:

Exempel 28. "Capo consigliere capitano", vers 1, utdrag.

1. Vi kan skicka white girl, Vero Maggio
2. Catcha mig i en araba någonstans där i Malmo [sic!]
3. Skicka dina, eller till affären som en maskot
4. Ser du mig på klubben backa bak i min spazio
5. Jag hivar kurder ifrån bergen [...o?]
6. Sparkar in i dörren, det är trap som Gestapo
7. Rullar upp kush, på gräset stod det mango
8. När det hettar till, non me ne frega un cazzo
9. Jag hör dig viska "Varför har du aldrig sagt nåt?"
10. Du skäller mycket mycket, du har aldrig varit nån
11. Du har kanske goat nån, kanske lagt folk
12. Men du blir nani när någon här är macho

Rimkedjan hålls liksom i refrängen samman av fonemet /o/. *Maggio* i rad 1 syftar på artisten Veronica Maggio (med svensk mor och italiensk far). I Rad 2 räddas rimmet genom att uttala *Malmö* som [malmo], vilket samtidigt ger associationer till L2-svenska. *Araba* i samma rad förekommer i multietnolekt och i svensk rap med betydelsen 'bil'. Efter *maskot* i rad 3 följer i rad 4 *spazio* 'rum', 'utrymme', 'ställe' eller 'plats' och möter man jaget på klubben så ska man *backa bak*, ge honom det utrymme som han kräver. I rad 5 har jag, även med hjälp från italiensktalande, inte kunnat belägga de exakta orden i versradens slut men slutvokalen är helt klart [o]. Kedjan fortsätter med *Gestapo* i rad 6 och *mango* i rad 7. *Kush* fortsätter cannabistematiken i refrängen: *mango kush* är en typ av cannabis, så benämnt på grund av den mangoliknande aromen. *Non me ne frega un cazzo* i rad 8 betyder ungefär 'jag bryr mig inte ett skit' och betydelsen är att jaget står stark i tuffa situationer. Rimkedjan avslutas med *nåt* (rad 9), *nån* (rad

10), *folk* (rad 11) och *macho* (rad 12). I den sista raden återfinns även italienskans *nani* från *nano* 'dvärg' (subst.) eller 'dvärgaktig' (adj.) och används här nedsättande i ett tilltal till ett anonymt du. Tillsammans med det övriga innehållet i versen kan man koppla språkväxlingarna i versen till performativitet: en självframställning genom den tidigare nämnda *braggadocio*-tematiken. Denna fortsätter i den andra versen:

Exempel 29. "Capo consigliere capitano", vers 2, utdrag.

[...]

1. Du har ess uppe i din ärm, jag har femtiotvå
2. Släppte garden för en stund, blev bäst ändå
3. Inatt sov inte en blund, men fest ändå
4. Ring mig om du vill nå nästa nivå
5. Jag får dig komma ur ditt skal som escargot
6. Jag gav dem en plattform att klättra på
7. Jag gav er några kort att betta på
8. För inom ett år kommer växla språk
9. Jag har skapat det är, även nästa våg

I versen, som till största delen är på basspråket svenska, fortsätter jaget att rikta sig till duet och framhäva sina egenskaper, möjligen med udden riktad mot sina konkurrenter i musikbranschen i rad 1. Liksom i föregående vers skapas en kedja med slutrim över flera rader, återigen med vokalfonemet /o/, men här med den långa allofonvarianten [o:]. I denna kedja får det enstaka ordet *escargot* 'snigel' (franska, och inlånat i engelskan) fylla en poetisk funktion. Med detta har Simon Superti skapat en text som rimtekniskt i sin helhet bygger på slutrim med fonemet /o/, i vilken språkväxlingen har en avgörande funktion. I versen finns även ett exempel på en tematisering av språk genom rad 8, *För inom ett år kommer växla språk*, ett slags latent språkväxling, vilken uttrycker att artisten i framtiden möjligen kommer att spela in och ge ut italienskt material.

6.8 Allyawan: "Goolooleh (Kulor)"

Allyawans låt "Goolooleh (Kulor)" (2014, spår 2) är en rak och samhällskritisk skildring av drogproblematik och våldets konsekvenser i en förortskontext, med gästspel av rapparna AKI och Alee. Trots sin mörka skildring uttrycker den ett socialt engagemang och ett hopp om en väg ut från de villkor som gestaltas. Texten innehåller, inbäddat i basspråket svenska, såväl element från multietnolekt som strofextern växling till persiska, vilket har koppling till artistens tvåspråkiga bakgrund i svenskan och persiskan. Texten innehåller också ett av mycket få exempel i mitt undersökta material på markerad språkväxling genom att översättningen av persiskans *goolooleh* ges redan i titeln, 'kulor'.

Nedan följer textens första vers:

Exempel 30. "Goolooleh (Kulor)", vers 1.

1. Farväl till mina döda bröder, lönar upp på grönt
2. Bedövar smärtan och ångesten av att leva som en thug
3. Med en .38:a snub, för shababsen har snö
4. Hela sommaren, över lite mazara man dödar den
5. Våldet sprider sig hemåt också när jag hörde den
6. Shabo fick fem skott i sig, överlever än
7. Amo röker opium och passar den till Coochen
8. Grabbar saknar bröder över fucking överdoser
9. Benji, han är borta, så jag reppar han för Hjällbo, mannen
10. Negro var min Dirty Crowd, bror, det känns ännu värre
11. Havve sitter inne, mina grabbar dammar piller
12. Vi bara andas in amnesia för att glömma alla minnen
13. Ni lämnar oss med inget, era pengar går till kingen
14. Så kungarna i baren är de med abiat i vimlet
15. Så fucking jävla simpelt, klart att man klipper
16. Från varenda vinkel, lastar den och sticker

Rad 1 sätter tonen och tematiken för versen som gestaltar en situation som kretsar kring en cirkel av droger, våld och vänners bortgång. Att leva som en *thug* 'kriminell gangster' har sitt pris i form av smärta och ångest som måste bedövas. *Thug* är också ett ord med stark resonans i hiphopkulturens historia, främst inom genren *gangsta rap* som populariserades på den amerikanska västkusten under sent 1980-tal och tidigt 1990-tal, med grupper som bland annat N.W.A. Från denna miljö kom rapparen Tupac som också ingick i ett band med namnet *Thug Life*. Tupac har i hiphophistorien fått en ikonisk status, särskilt efter att han mördades i en *drive-by shooting* i Las Vegas 1996, och bland annat denna bakgrund gör att engelskans *thug* inom den globala hiphopen är ett starkt symbolord.

I rad 3 framställs hur man måste beväpna sig med en 38-millimeters *snub* 'revolver' eftersom *shababsen* har snö. *Shababsen* är här en till svenskan morfologiskt anpassad variant av arabiskans *shabab* 'ungdom' med betydelsen 'grabbar' eller 'killarna'. *Snö* är slang för 'kokain'. *Mazara* i rad 4 läser jag som en 'typ av marijuana', på grund av artistens uttal av tonande [z]. I raderna 9-11 beskrivs de tragiska öden som vänner och bekanta har rönt. Ett av dessa öden gäller *Benji* (rad 9) och texten *reppar* honom, vilket kommer från engelskans *represent*. I texten görs detta för *Hjällbo*, en del av Angered i Göteborg, vilket insisterar på att ge Benji en status i en namngiven förort. Idén om att *reppa* ett visst område, *repping the hood*, är ett grundläggande och återkommande motiv inom hiphopen som varit med sedan kulturens födelse i Bronx, där olika grupper var kopplade till olika områden (jfr Chang, 2005; Gordon Tornesjö, 2014). Denna spänning mellan global stil och lokal förankring, identifikationen med en stadsdel som samtidigt uttrycks med en stil som är transnationell, kommer till uttryck i Allyawans text (jfr Sernhedes resonemang om "stadsdelsnationalism", 2002, s. 190).

I de sista raderna uttrycks en stark samhällskritik som inleds med orden i rad 13 om att *ni* inte lämnar *oss* med någonting och att *era* pengar går till *kingen* 'kungen'. *Ni* förstår jag här som det svenska samhället i stort, och *kingen* som en symbol för att samhällets resurser fördelas till de som redan har makt. Adverbet *så* i rad 14 är här centralt: den politik som leder till att

ingenting substantiellt satsas i den miljö som texten skildrar, leder till att andra maktstrukturer tar vid och kungarna i baren är de som kan sälja *abiat* 'kokain' (från arabiskans ord för 'vit'). Utifrån detta förstår jag de följande raderna som en konsekvens av denna situation; kriminalitet är det som återstår för individen: rad 15-16 beskriver en typ av inbrott, *smash and grab*, där man snabbt krossar till exempel ett skyltfönster, tar värdefulla saker och ger sig iväg. Denna samhällskritik fortsätter i refrängen:

Exempel 31. "Goolooleh (Kulor)", refräng.

1. Allt som vi vill ha, det måste vi ta
2. Annars så lämnar de oss här med smulor, yeah
3. Och det som blir kvar är vad du ser idag
4. Hatet till droger, till gunshots, till kulor
5. Goolooleh, Goolooleh

Med pronomenet *vi* (rad 1) skapas en närhetsidentifikation: jag läser *vi* som en referens till alla personer som delar de villkor i förorten som jaget lever under. Pronomenet *de* (rad 2) skapar däremot en distans och jag kopplar detta till den första versens pronomen *ni* och förstår det som det omgivande samhällets institutioner. En misslyckad politik har lett till en situation där varje individ måste kämpa för det han eller hon vill nå; det enda som blir kvar (rad 3) för de som inte har lyckats i kampen är hat: hatet till droger, till *gunshots*, till kulor. Detta är den betydelse som leder fram till den avslutande språkväxlingen till låtens titelord på persiska: *goolooleh* 'kulor'. Genom persiskan framställs här en koppling mellan samhällssituationen och en del av jagets språkliga identitet.

Beskrivningen av villkoren i förorten fortsätter i den andra versen, som framställs av rapparen AKI. Detta skifte av röst bekräftar och utvidgar den bild av samhället som framställs i den första versen. Jaget (med avsändare AKI) beskriver här hur människor lever i skuld, hur de bevittnar knivskärning och misshandel, begravingar och barn till missbrukande föräldrar. Versen – som är helt på basspråket svenska – slutar ändå positivt med idén om att det finns en möjlighet att lämna ett destruktivt liv bakom sig, vilket förmedlas i slutraderna:

Exempel 32. "Goolooleh (Kulor)", vers 2, utdrag.

1. Hey! Men det är coolt trots allt, livet är en brottningsmatch
2. Har den i en dubbel nelson nu när jag har fått min chans

I nästa del, som utgör en brygga i låten, tar Allyawans röst över och växlar till persiska¹⁵:

Exempel 33. "Goolooleh (Kulor)", brygga.

1. Goolooleh, goolooleh
2. Goolooleh, goolooleh
3. Az aslahe miad darone
4. Goolooleh, goolooleh
5. Goolooleh, goolooleh

¹⁵ Persiskan återges här med den transkription som är tillgänglig på *Genius*.

6. Doshmana miad bare khonet
7. Vali Goolooleha nist ke maro mikoshan
8. Adamhast maim
9. Goolooleh, goolooleh
10. Goolooleh, goolooleh

Bryggan är ett exempel på strofextern språkväxling. I raderna 1-2, 4-5 och 9-10 repeteras titelordet *goolooleh* 'kulor'. Raderna 3, 6, 7 och 8 kan översättas med 'från vapnet går de in i dig, 'fienderna kommer för ditt blod', 'men det är inte kulorna som dödar oss' och 'utan människorna'. De persiska raderna understryker ytterligare det existentiella val som framställs av AKI i den andra versen; trots de svåra omständigheterna har människan ett val: man kan välja att trycka på avtryckaren eller inte. Språkväxlingen till persiska har här en performativ funktion i relation till svenskan: att konstruera ett jag vars identitet byggs upp av flera språk, och att framhäva att det är detta blandade jag som, utifrån de samhälleliga omständigheterna, står inför ett avgörande val. Denna tolkning av språkväxlingen blir starkare för en lyssnare med kunskaper i persiska, men förståelsen av de persiska raderna är inte helt avgörande i och med att den andra versen på svenska gestaltar detta val. Genom språkväxlingen gör texten tre saker: den riktar sig (1) *utåt* till de lyssnare som delar artistens språkbakgrund, (2) *inåt*, till jaget självt och framställer att jaget står inför denna valsituation och (3) på ett symboliskt plan återigen *utåt* till lyssnare utan kunskaper i persiska. I det sistnämnda fallet kommer lyssnaren att uppfatta textens budskap utifrån de svenskspråkiga verserna och, beroende på förkunskaper, associera de persiska raderna till något *annorlunda*. Om lyssnaren uppfattar raderna som persiska ligger en association till Iran i allmänhet nära, till den moderna historia som innefattar revolution (störtandet av shahen och maktövertagandet 1979), krig (1980-talets utdragna konflikt mellan Iran och Irak), åsidosättande av mänskliga rättigheter (förföljandet av oppositionella) och den samtida konflikten mellan det iranska styret och västvärlden.

6.9 Allyawan: "Montazere to"

Allyawan har använt persiska även i andra texter. Två exempel är låten "Montazere to" 'väntar på dig' (2017, spår 9) från skivan *Lofe* och en nyligen utgiven låt, *Gole Sangam/My Flower of Stone* (2020), som uttrycker sympati med den iranska motståndsrörelsen och vars text är på persiska och engelska. Den förstnämnda låten, "Montazere to", har en text som växlar mellan persiska i ramen (i introt) och refrängen, och svenska i de båda verserna. Växlingen mellan de båda språken är här tydligt separerad. De persiska delarna är centrala, men jag anser svenskan vara basspråk genom att de svenska delarna är mer informationstunga och innehåller ett narrativ som inte finns i de persiska delarna. Nedan följer introt i denna text:

Exempel 34. "Montazere to", intro.

1. Narahat nabash
2. Har moghei ke mano joloye cheshmat nemibini
3. Poshte sareto niga kon
4. Hamon ja vaistadam

5. Bego...

Introt kan översättas med 'var inte ledsen' (rad 1), 'varje gång som du inte ser mig framför dina ögon' (rad 2), 'titta bakom dig' (rad 3), 'jag står precis där' (rad 4) och 'säg' (rad 5). Detta dutilltal i persisk språkdräkt fortsätter i refrängen som följer direkt efter introt. Refrängen innehåller två satser som upprepas i ett mantra:

Exempel 35. "Montazere to", refräng, utdrag.¹⁶

[...]

1. Manam montazere to
2. Ke dobare bebinamet
3. Montazere to
4. Ke dobare bebinamet
5. Montazere to hastam
6. Ke dobare bebinamet
7. Montazere to
8. Yeah, yeah

Frasen (*manam*) *montazere to* '(jag) väntar på dig' växlar med frasen *ke dobare bebinamet* 'så att jag får se dig igen'. Bakgrunden till dessa satser på persiska i introt och refrängen ges i de båda verserna som bortsett från en enstaka upprepning av titelorden *montazere to* 'väntar på dig' i början av den andra versen är helt på svenska. I dessa båda verser, i vilka dutilltalet fortsätter, beskriver jaget hur han har levt ett problematiskt liv, hur han har vant sig vid att hantera situationer som innebär svårigheter, hur han ångrar att hans son fått se en del av detta men att han nu ser framåt och ska ge sin son allt han har:

Exempel 36. "Montazere to", vers 1, utdrag.

1. Samma sak varje gång som jag ser dig igen,
2. Kramar om dig, ger dig en puss så jag kan leva igen
3. Jag kan andas när jag hör dig, andas med mig i takt,
4. Du får mig glömma allt jag sett, hört eller har sagt
5. Inte världens bästa pappa men säg vem fan är det?
[...]
6. Så förlåt, för alla skrik och gråt,
7. För varenda jävla drog,
8. Som hållit en pundare till pappa långt ifrån sin son
[...]
9. Men Milliam vill säga du är guld i mina ögon,
10. För alltid din pappa

Den stilistiska skillnaden i "Montazere to" i jämförelse med texten i "Goolooleh" är stor. I "Goolooleh" kan man göra en koppling mellan framställningen av en situation i förorten och användningen av slang; "Montazere to" har en mer lyrisk och inkännande stil, delvis

¹⁶ Liksom i fallet med "Goolooleh" återges persiskan här i en transkription tillgänglig på nätet, i detta fall från *Musixmatch*.

brevliknande, som också följer i en tradition av hiphopballader med dutilltal, med Tupacs ”Dear Mama” (1995) som klassiskt exempel. I en biografisk förståelse av stilen i ”Montazere to” riktar sig artisten själv till sin tvåspråkiga son, och det faktum att språken är strukturellt separerade från varandra kan förstås som en symboliskt renodlad framställning av barnets tvåspråkighet och som ett sätt att visa betydelsen av att föra ett språkligt arv vidare. På detta sätt framställs vikten av en tvåspråkig identitet på ett intimt och emotionellt laddat sätt, vilket är språkväxlingens performativa funktion.

6.10 Abidaz (ft. Ozzy och Piraterna): ”Stänger ner”

Abidaz ”Stänger ner” (2013, spår 9) från albumet *In & Ut* innehåller gästspel från rapparna Ozzy och gruppen Piraterna, och i texten turas dessa tre röster om att höras, i en låt som för tankarna till ett slags *cipher* – en framställningsform där flera rappare utväxlar verser över ett givet beat. Förutom i svenskan har Ozzy och Piraterna en språklig bakgrund i somaliskan, och Abidaz i tigrinja, och texten framställer en lek mellan namnet Piraterna och den situation med fartygskapningar som under en tid rådde utanför kusten på Afrikas horn. Nedan följer textens första vers, som rappas av Abidaz, och som innehåller strofintern språkväxling.

Exempel 37. ”Stänger ner”, vers 1.

1. Pirater lever på sin instinkt, ching-ching pratar par’
2. Sagt till er förut vi tar din lillfing’, kapar allt
3. Allt du hör är shuno säga ring-ring, skaka fram
4. Här dom rensar bra till ingenting finns, kakan allt
5. In och ut broshan gör sin thing-thing, skaka gall’
6. Du vet att det alltid ska vara bling-bling på apans hals
7. Limbing, know my thing-thing, knata fram
8. Eritraui Abidaz är Kingpin ditt lata fan

Par’ i rad 1, en förkortning av *para* ’pengar’ förekommer i multietnolekt och har en poetisk funktion genom att ingå i den kedja av rim som löper genom hela versen: *par’*, *allt*, *fram*, *allt*, *gall’*, *hals*, *fram*, *fan*. I rad 5 och 7 förekommer engelskans *thing-thing* och *Limbing, know my thing-thing* som även dessa ingår i en rimkedja i versen: *instinkt*, *ching-ching*, *lillfing’*, *ring-ring*, *ingenting*, *thing-thing*, *bling-bling*, *thing-thing*, *Kingpin*. Denna kedja som bygger på fonemet /i/ är konsekvent sammanlänkad med kedjan av rim som bygger på fonemet /a/.

Genom användningen av multietnolekt som *par’* (rad 1) och *shuno* ’kille’ (rad 3) kan man hävda att en koppling görs mellan en svensk förortskontext och situationen på Afrikas horn: människor drivs på båda platserna av ekonomiska begär. Denna koppling får även en ironisk kommentar i rad 6, där *apans hals* kan läsas på två sätt: dels som en drift med en rasistisk stereotyp och dels som en drift med den kommersiella hiphopens uppvisande av synliga materiella attribut för ekonomisk framgång. Denna ironiska kommentar fortsätter i versens sista rad (8) där Abidaz liknar sig själv med *Kingpin*, den kraftigt byggde Marvelfiguren, typiskt porträtterad

med vit kavaj, käpp och cigarr, som ursprungligen gestaltades som en fiende till Spindelmannen.

I låtens tredje vers hörs gruppen Piraternas röst:

Exempel 38. ”Stänger ner”, vers 3, utdrag.

1. Flowen är vulgär, tar en smutsig nova
2. Jag sitter hämtar mer cash, tjockis äter odkac
3. Pirate Bay vi kapar, anonymous shit
4. We are a legion dags att kapa MC's
5. Fresh macawiis och vi sticker dom low
6. Nu jag backar mina flows, dubbelmacka det finns dough
7. Öken, blod, timglas, lejonhjärta fåtal
8. Andas fucking öken men softar på något plantage
9. Jag gör det för mitt land, jag gör det för mitt folk
10. Let it go, säg Malmö stad är mitt lag, en pirat är min kropp
11. Mina boss slår som en baseball där han dras så lägg av finns det mer hat
[...]
12. Jag sa xaggee baad u socotaa? Piraterna här, Somalia är här
13. Svealandet vi är på väg
14. Ni blir som o, muthafucka mannen vem är han där?
15. Jag säger nej mannen, vi säger nej mannen, nej mannen

I den tredje versen fortsätter språkväxlingen att utveckla kopplingen mellan gruppens namn, fartygskapningarna och Somalia. *Odkac* i rad 2 är namnet på en somalisk köttträtt, och att en *tjockis* sitter och äter denna rätt för tankarna till Abidaz humoristiska framställning av sig själv som figuren *Kingpin* i den första versen. I rad 3 associerar texten till hemsidan Pirate Bay, som länge fungerat som en plattform för illegal nedladdning av musik. Från detta fortsätts associationskedjan till diskussioner av anonymitet och rättigheter på internet genom omnämmandet av filmen *We are legion: The Story of the Hacktivists* (rad 3 och 4), en dokumentärfilm från 2012 om hackerkollektivet Anonymous. *We are legion* får därigenom syfta både på filmen och på textens *vi* som likt pirater ska *kapa MC's*, andra rappare. På samma gång handlar texten här också om en artistiskt iscensatt kamp mellan Piraterna och Abidaz, en form av verbalt och symboliskt våld som utgör en av genrens elementära byggstenar. I ”Stänger ner” understryks denna verbala kamp ytterligare genom att de olika artisterna turas om att rappa i verserna: låten får därigenom formen av ett *rap battle*.

Precis som *odkac* kan läsas som en identitetsmarkör i rad 2 är *macawiis* – ett traditionellt somaliskt klädesplagg som liknar ett slags sarong – en hänvisning till somalisk kultur. Denna somaliska tematik fortsätter i rad 12 genom raden *xaggee baad u socotaa* ’vart ska du’. Språkväxlingen till engelska är också frekvent: *flowen* (rad 1 och 6, syftande på en rappares sätt att hantera rim och rytm), *cash* (rad 2), *anonymous shit* (rad 3), det ovan nämnda *we are a legion* (rad 4), *fresh* (rad 5), *dough* (rad 6), *fucking* (rad 8), *softar* (rad 8), *let it go* (rad 10) och *muthafucka* (rad 14; detta ord har även pragmatisk funktion som diskursmarkör). Det globala får samtidigt en lokal koppling till Piraternas hemstad Malmö, såväl i rad 10 som i rad 15 där nej

i *nej mannen*, utsägs med ett tydligt malmöitiskt uttal. Läst på detta sätt har språkväxlingen till somaliska en performativ funktion i framställningen av en somalisk identitet som samtidigt är förankrad i såväl den globala hiphopkulturen som i Skåne och Malmö.

Blandningen är här det centrala i min läsning, och förekomster på somaliska som *odkac* eller *macawiis* är inte entydiga identitetsmarkörer för något ”somaliskt”, utan får sin mening i samspillet mellan språken, där samtliga komponenter har lika stor vikt. Det finns här anledning att påminna om den kritik mot det ”etniska filter” i tolkning av raplyrik som påtalats av bland annat Jagne-Soreau (2019). De somaliska inslagen markerar självklart någonting, men slutsatsen kan inte bli en kategorisering av subjekten i texten som entydigt ”somaliska”, utan att dessa är en del av en framställning av en hybrid identitet. Förståelsen av de somaliska inslagen är också beroende av lyssnarens språkliga och kulturella kunskaper; i det fall en lyssnare inte identifierar *odkac* eller *macawiis* kommer dessa ord att i bred mening representera ett annorlundaskap.

7 Slutsatser och diskussion

Denna studie har haft som syfte att undersöka hur flerspråkighet, förstådd som språkväxling i konstnärlig framställning, används i samtida svensk raplyrik. Språkväxlingen har relaterats till dess placering i texternas struktur och analyserats utifrån frågeställningarna om vilken funktion den har – performativt, pragmatiskt eller poetiskt – och hur den konstruerar mening och identitet. I detta avslutande kapitel presenterar jag mina slutsatser av de genomförda analyserna, och diskuterar dessa utifrån fyra övergripande tolkningslinjer som jag identifierar i materialet: Dessa tolkningslinjer har att göra med (1) autenticitet, (2) jagframställning, (3) rim och rytm och (4) spänningen mellan det lokala, det globala och det ”etniska” (med medvetet utsatta citattecken). Efter diskussionen följer ett kort resonemang om språkväxlingens symboliska karaktär samt en reflektion över metod och analytiskt tillvägagångssätt.

7.1 Autenticitet

Frågan om autenticitet har stått i centrum för hiphopen under genrens historia. Ett exempel på detta är när den New York-baserade östkusthiphopen medialt spelades ut mot den Los Angeles-baserade västkusthiphopen i början och mitten av 1990-talet och frågan bland annat var vem som var mest *ghetto*, mest *gangsta* och mest *nigga* (Neal & Forman, 2004, s. 57). Denna fråga om att vara ”äkta” och att ha legitimitet att representera de individer, grupper och miljöer som gestaltas har fortsatt att vara central inom den globala, inklusive den svenska, hiphopen och därmed även för den språkvetenskapliga forskningen om hiphop. Knappast något av bidragen i två grundläggande verk inom fältet som Alim, Ibrahim och Pennycook (2009) eller Terkourafi (2010) undviker att problematisera och diskutera frågan om det autentiska och hiphopens anspråk på att representera verkligt levda erfarenheter. Dessa anspråk formuleras ibland som en appropriering av ett slags *blackness*¹⁷, en marginaliserad kulturs övertagande av en annan kulturs underordning (se t.ex. Alim, 2009).

En av idéerna om det autentiska i svensk hiphop är ”gatan” och förorten, lika mycket föreställningarna om dessa platser som verkliga platser i Stockholm, Göteborg, Malmö och andra städer. Användning av flerspråkig slang är här, menar jag, central för att konstruera idén om autenticitet, vilket syns i de analyserade texterna av Imenella, Jireel, Allyawan, Abidaz och Erik Lundin. Att säga *posse* är något annat än att säga ’gäng’, *cok* något annat än ’mycket’, *shuno* något annat än ’kille’, *para* något annat än ’pengar’ och *wallah* något annat än ’jag svär’. Slang är med bourdieusk terminologi ett kulturellt kapital (Bourdieu, 1991) inom raplyriken som i den

¹⁷ Användningen av begreppet *blackness* i akademisk forskning om hiphop skulle kunna kritiseras för att detta bygger på en diskurs om hiphop i vilken kulturen ses som ett från början *enbart* afroamerikanskt fenomen (jfr Flores, 2004, och hans resonemang om latinamerikaners roll i hiphopens tidiga historia, se även Magro, 2019).

konstnärliga framställningen får en performativ funktion i att skapa identiteter grundade i en föreställning om ett autentiskt talspråk. Här menar jag att de få exempel på diskurspartiklar med pragmatisk funktion som finns i mitt material är centrala: ord som *cädi* 'ingen stress' hos Imenella eller *wallahi billahi* 'jag svär vid Gud' hos Erik Lundin syftar till att framstå som talspråkligt "äka". Detta innebär inte (i linje med Androutsopolous, 2010) att principiellt likställa raplyrik med spontant talspråk, men jag uppfattar dessa diskurspartiklar som ett anspråk på äkthet.

Jag vill här argumentera för att det måste finnas en koppling mellan språkbruket, föreställningen om den verkliga personen bakom en text och det artistiskt iscensatta subjektet för att kunna göra anspråk på autenticitet. Det är denna koppling mellan dessa tre komponenter som gör – för att fortsätta med bourdieusk terminologi – en hiphopartist till en *legitimerad* talare (Bourdieu, 1991). När en hiphopartist på ett för genren typiskt sätt är inbegripen i en verbal kamp mot någon konkurrent (se vidare nedan i avsnitt 7.2) är det ofta genom att ifrågasätta autenticiteten och legitimiteten och anklaga sin konkurrent för att vara *fake*. I analyserna av Imenellas "Chagga" och Erik Lundins "Suedi" har jag försökt visa hur de båda titelorden *chagga* 'slampa' och *suedi* 'svensk' har performativa funktioner genom att aktivt omdefiniera betydelser och identiteter. Dessa konstnärliga projekt hos Imenella och Erik Lundin görs mot en bakgrund av publikens uppfattning av artisterna som legitimerade talare: det är centralt för uppfattningen av deras anspråk att artisterna inte uppfattas som personer som kommer "utifrån". Flerspråkighet och slang grundar texterna i en upplevd förortsmiljö, och mot denna bakgrund kan de verkliga personerna bakom texterna iscensätta sina konstnärliga subjekt. De säger: vi *är* detta, vi kommer *härifrån*, och därför vill vi att ordet *chagga* ska omtolkas och att *suedi* markerar en ny typ av svenskhet. Med detta vill jag inte säga att dessa artister på ett entydigt sätt, genom språket, reproducerar det som av Dankić (2019, s. 26) benämns som den idealtypiska hiphopositionen – den unge arge mannen från ett miljonprogramsområde. Men texterna förhåller sig till denna position, använder sig av den, motsvarar vissa av de stereotyper som är en del av den och ifrågasätter andra: Imenellas text ifrågasätter ett maskulint kodat språkbruk som historiskt haft resonans inom hiphopen och Erik Lundin använder sig av positionen för att ifrågasätta dikotomin mellan utanförskap och innanförskap.

Av dessa tre komponenter som jag menar tillsammans skapar autenticitet är kanske det iscensatta subjektet den mest förbisedda. Erik Lundin är inte exakt samma person som Ibrahima Erik Lundin Banda, Imenella inte som Imen Kalsan Mohamed och Jireel inte som Jireel Lavia Pereira. Förväntningen på att hiphop ska vara en direkt gestaltning av en upplevd verklighet på "gatan" och att språkbruket ska återspegla ett talspråk skymmer ibland sikten. I den debatt om svensk gangstarap som under den senaste tiden förts, där frågan har varit om denna genom att "glorifiera" våld och kriminalitet också riskerar att inspirera individer till att begå kriminella handlingar, är detta en faktor. Hiphopen som genre lyckas, som jag ser det, så väl i att upprätthålla bilden av det autentiska att det verkar vara svårt att hålla två tankar i huvudet samtidigt: att den säger något om världen den skildrar samtidigt som den skapar iscensatta subjekt.

Autenticitetsanspråken i kombination med genrens fokus på jaget – Bradley (2009) talar om en kultur ”obsessed with the I” (s. 179) – leder till bokstavliga tolkningar.¹⁸ Och med detta genretypiska fokus på jaget kommer jag in på nästa tolkningslinje.

7.2 Jagframställning

Att framhäva det egna jaget och dess styrkor och överlägsenheter gentemot konkurrenter är en genretypisk konvention inom hiphopen och går under namnet *braggadocio*. Flera forskare (se bl.a. Bradley, 2009) länkar *braggadocio* till en afroamerikansk tradition av *signifying*, en retorik som använder sig av olika stilfigurer för att föra en verbal kamp. Denna typ av verbalt våld har varit en central del i hiphopens historia, iscensatt genom *rap battles* eller *cipher* – ett kollektivt framförande där flera rappare utbyter verser över ett beat. Ett citat från den amerikanske rapparen Jay-Z kan illustrera detta:

People compare rap to other genres of music, like jazz or rock 'n' roll. But it's really most like a sport. Boxing to be exact. The stamina, the one-man army, the combat aspect of it, the ring, the stage, and the fact that boxers never quit when they should. (Bradley, 2009, s. 177)

Min analys av materialet visar att det finns flera aspekter av språkväxlingens performativa och pragmatiska funktioner som har en roll i framställningen av det starka jaget. Hos Simon Superti används italienskan i detta syfte, när jaget beskrivs som *capo*, *consigliere*, *capitano* – den som är ledaren, rådgivaren och kaptenen – i en text som konnoterar såväl maffia som fotboll. Hos Jireel passar pronomenet *benim* ’jag’ in i detta genretypiska drag. *Benim*, inlånat från turkiskan i en genitivform, används enligt Språkrådets definition ”ofta av personer som refererar till sig själva på ett självförhärligande sätt” (Institutet för språk och folkminnen, 2019). Min undersökning, som utifrån kvalitativa utgångspunkter analyserar ett litet material, innehåller inga ytterligare exempel på användning av *benim* i denna mening, men man kan koppla min analys till Youngs (2018) undersökning av svensk och dansk raplyrik, som redovisar flera exempel på användning av detta pronomen, vilket han beskriver som *ego-honorific* (s. 180).

Till denna tolkningslinje hör även den språkväxling med pragmatisk funktion som av Sarkar och Winer (2006) benämns som *rapper signatures*, och vilka typiskt återfinns i låtars intron eller outron och som fungerar som en musikalisk bomärkning av musikens upphovsmän. Någon språkväxling som specifikt fungerar som en *rapper signature* har jag inte identifierat i materialet, men däremot ett exempel med i grunden samma funktion: Simon Supertis *producer tag* i introt till ”Capo Consigliere Capitano”. I de texter som jag undersökt finns dock andra exempel på *producer tags* eller *rapper signatures*, men dessa innehåller ingen språkväxling: i Jireels ”Cataleya” finns en sådan *producer tag* i slutet, *Det är Jeff Roman, mannen*; i början av Erik Lundins ”Haram” benämns artistens namn, och i Imenellas ”Moves” återfinns *Va händer*,

¹⁸ Jag tar här inte vidare ställning i denna debatt, utan min utveckling är enbart ett exempel på vilken betydelse autenticitetsanspråken kan få. Lika väl som man kan argumentera mot att uppfatta gangstarapens texter bokstavligt, kan man argumentera för att språk bidrar till att forma individers uppfattning av världen.

Savvas, producentens typiska *tag* som förekommer i flera av hans verk. Det genretypiska elementet är alltså representerat i texterna även om de ur ett flerspråkighetsperspektiv varit undantagna från analys.

7.3 Språkväxling, rim och rytm

Rim och rytm, och hur den verbala framställningen förhåller sig till det beat som ges, är det mest grundläggande för en rappare. Hanteringen av rim och rytm – i hiphoptermnologin beskriven som *flow* – är ofta skiljelinjen mellan vad som i publikens öron är god kvalitet och vad som är mediokra insatser. Form föregår på detta sätt innehåll, samtidigt som den som kan uttrycka ett relevant innehåll i detta *flow* har bäst utsikter att nå fram. Här har språkväxlingen, enligt mig, en avgörande roll. De flerspråkiga elementen befinner sig ofta precis vid det som jag kan beskriva som textens *rimpunkter* – och jag har här valt detta begrepp eftersom raplyriken är rimtekniskt avancerad. Begrepp som *slutrim* och *inrim* fångar enbart delvis den rimtekniska flexibilitet som raplyriken kan uppvisa på grund av att ett musikaliskt framförande i princip är mer tillåtande än en text på en boksida. Simon Supertis låt ”Capo Consigliere Capitano” eller Erik Lundins ”Haram” är här illustrativa exempel på detta, där den senare är formmässigt uppbyggd på fonemet /o/ och den senare på /a/. Språkväxlingen ger textförfattaren en kraftigt utökad resurs för att hålla samman rytm och rim. En betoning av ett vokalljud på ett språk kan rimma med ett annat på svenska, ofta genom assonans, som när Simon Superti rimmar *Maggio*, *Malmö* [sic!], *mascot*, *spazio*, *Gestapo*, *mango* och *cazzo* med *nåt*, *nån*, *folk* och *macho*. Den ger också textförfattaren en avgörande kreativ begränsning: ljudlikheten kommer först, sedan gäller det att uttrycka innehållet utifrån detta. Raplyriken är här den genre i dagens poetiska landskap som står närmast lyrikens muntliga och musikaliska grund.

7.4 Det lokala, det globala och det ”etniska”

Språkväxlingens performativa funktion kan slutligen förstås utifrån en tolkningslinje som jag benämner som spänningen mellan det lokala, det globala och det ”etniska”, där citattecknen kring det sistnämnda är medvetet utsatta. Hassas (2010) undersökning av fransk raplyrik identifierade en tydlig tematisk avgränsning i gestaltningen av det lokala (användningen av slang, verlan, jfr kap. 3), det globala (användningen av engelska för att indexera tillhörighet till hiphopkulturen) och arabiska (för att indexera kulturspecifikt nordafrikanska företeelser). Denna typ av avgränsning syns även i mitt material, även om verlan motsvaras av svensk förortsslang och arabiskan av flera olika språk. I Abidaz och Piraternas ”Stänger ner” syns detta i användningen av slang och benämningen av en geografisk plats (Malmö), engelskan i form av element som refererar till hiphopen som global genre och somaliskan som markör för artisternas arvspråk. I Imenellas ”Moves” ser vi samma ”treenighet” mellan det lokala (Stockholms västra

förorter), den globala tillhörigheten till hiphopkulturen (genom engelskan) och det ”etniska” (den samplade somaliska sången).

Hiphopen och dess flerspråkighet har analyserats i en mängd studier utifrån olika förståelser av dessa lokala och globala processer (se Alim, Ibrahim & Pennycook, 2009; Terkourafi, 2010; Williams, 2017). Och lika svårt som det är att hitta någon sociolingvistisk studie av hiphop som inte behandlar frågan om autenticitet, lika svårt är det att finna någon studie som inte förhåller sig till frågan om lokal adaptering av en global kultur. Alim, Ibrahim och Pennycooks (2009) antologi är ett illustrativt exempel: inte något av bidragen undviker att förhålla sig till frågorna om autenticitet eller det lokala och globala.

Blommaert (2003) påtalar i ett resonemang om språk och globalisering att ”what is globalized is not an abstract language, but specific speech forms, genres, styles, and formes of literacy practices” (s. 608). Och detta är ett påstående med stor relevans för denna studie. Det som jag här benämner som det ”lokala” är en högst ”globaliserad lokalitet” och denna tolkningslinje närmar sig därmed de som handlar om autenticitet och genrekonventioner. Att *reppa* ’representera’ sitt område eller sin stad har varit en del av hiphop sedan dess framväxt i Bronx. Detta tar sig uttryck i att raplyrik ofta benämner geografiska platser: stadsdelar, städer, distrikt eller postnummer (jfr Hassa, 2010, och hennes resonemang om fransk hiphop inom vilken man ropar ut siffror som symboliserar Paris *arrondissement*¹⁹). Hiphopen har här en dubbelhet: å ena sidan gestaltar den det blandade, hybriditeten, mellanförskapet, å andra sidan indexerar denna gestaltning en lokal begränsning som ofta är stöpt i en och samma globala form. Man *reppar* en svensk förort, en fransk *banlieue* eller amerikanska *housing projects* i Bronx eller Queensbridge. Man *reppar* inte villaförorter och medelklass. Den stilistiska effekten av att göra detta skulle bli humor. Dessa konventioner – och då är jag inne på överlappningen mellan tolkningslinjerna – har då åter att göra med vem som anses vara en legitimerad talare utifrån diskursens begränsningar.

Mitt val att sätta ordet etnisk inom citattecken beror på att markeringen av kultur genom språkväxling får sin mening i texterna just genom att befinna sig i en ambivalent relation till det lokala och det globala. Språkväxlingen till somaliska i Imenellas ”Moves” eller Abidaz, Ozzys och Piraternas ”Stänger ner” är inte en enkel markering av en kultur som ska tolkas essentialistiskt. Det är i stället blandningen som är det centrala: att subjekten kan tillhöra både det svenska, det somaliska och den globala hiphopkulturen. Även i de fall där språkväxlingen inte är strofintern utan strofextern och tydligt separerad, som i Allyawans ”Montazere to”, läser jag detta som en symbolisk markering av, i detta fall, ett barns blandade identitet. Tillhörigheten kan inte graderas. De artister i mitt material som tar detta längst är Silvana Imam och Erik Lundin, och jag har försökt visa hur språkväxlingen i deras texter får en performativ funktion i att framställa ett mellanförskap – i två konstnärliga projekt med politiska ambitioner. Silvana

¹⁹ Här kan man även nämna Postmuseums utställning *Älskade postnummer*, till vilken ett antal svenska hiphopartister bidrog. Och en låt som inte analyseras här är Jelassis EP *Port 43*, i vilken de tre första siffrorna i Farstas postnummer indexerar geografisk identifikation.

Imam gör detta genom att skapa ett subjekt som vill fränsäga sig varje enkel kategorisering av etnicitet (liksom av klass eller sexualitet) och som gör sig själv till en megafon för politisk kritik. Språkväxlingen till litauiskan och arabiskan används här som en resurs för att markera mellanförskapet. Erik Lundin gör det genom att koppla ett biografiskt narrativ till ett uppvaknande som *suedi* 'svensk', och på detta sätt gestalta ett jag som accepterar och försonas med en ny svenskhet som går bortom det nationella, enspråkiga och monokulturella.

7.5 Språkväxlingens symboliska karaktär

Androutsopolous (2010) påtalar att "linguistic choices in music are relevant not only in terms of propositional content, but also with regard to the mere presence of a language" (s. 24). Detta är ett påstående med relevans för mina slutsatser. Vad representerar språkväxlingen i mitt material för olika lyssnare? Denna fråga kommer in på en faktor som inte undersökts i denna studie: publikens mottagande och språkliga förhandling av texterna. Man kan här anta, vilket jag påtalat i analyserna, att språkväxlingen har olika räckvidd vad avser möjliga tolkningar. Användningen av slang har en viss räckvidd i de miljöer där denna motsvarar ett talspråkligt bruk. Längre sekvenser på andra språk fungerar på dubbla plan: för en del lyssnare med kompetens i språken kommer det propositionella innehållet att kunna tolkas detaljerat, medan det för andra lyssnare (och detta får man ofta anta är majoriteten) enbart i sin kraft av att vara ett annat språk symboliserar något i global mening. Jireels användning av portugisiska, Allyawans användning av persiska eller Silvana Imams användning av litauiska och arabiska är här aktuella: språkväxlingen står i sig för något *annorlunda* även om innehållet i raderna inte kan uttolkas av en majoritet av publiken. Vad språkväxlingen står för kommer här att vara beroende av egna bakgrundskunskaper, liksom av den språkliga kontext i verken som den förekommer i. En lyssnare som identifierar det språk till vilket växlingen sker kommer att göra vissa kopplingar och associationer, medan en annan som inte identifierar språket kommer att göra andra. I detta sammanhang kan man påtala en aspekt av flerspråkighet i texterna som mitt val av metod inte helt har fångat in: den estetiska aspekt av språkväxling som inte direkt har att göra med den poetiska funktionen att underlätta rim- och rytmhantering men som har att göra med det faktum att en utsaga på ett annat språk helt enkelt låter bra, en stilistisk effekt av att inkludera element på olika språk som skapar en flerspråkig känsla hos lyssnaren i global mening. Språkväxlingen kan här vara exkluderande i fråga om utsagornas innehåll, men inkluderande i fråga om framställning av en flerspråkig verklighet i sig.

7.6 Metodreflektion

Alla val av teoretiska utgångspunkter, metodiska tillvägagångssätt och urvalsprinciper innebär att se på ett bestämt utsnitt av världen på ett bestämt sätt. I denna undersökning har jag valt att tala om flerspråkighet i termer av språkväxling. Detta är ett sätt på vilket man kan tala om

flerspråkigheten i texterna, och något som varit föremål för överväganden och reflektioner. Jag skulle kunna ha valt att tala om flerspråkigheten i texterna utifrån andra begrepp som språkliga *register* eller *repertoarer*, se på hur flerspråkighet konstrueras, i Bachtins (1991) mening, *heteroglossia* (samspel av röster i en text) eller på hur raplyriken förhåller sig till språkets *centripetala* eller *centrifugala* krafter.

Att säga att något är språkväxling är att sätta ned foten vid en punkt i tiden och säga att just nu är ett visst ord, en viss fras eller en viss sats exempel på något som fortfarande framstår som annorlunda. Här infinner sig flera principiella frågor om relationen mellan norm och variation, mellan standardspråk och språklig förändring – om vad ”svenska” egentligen är. Den fot som sätts ned är också min egen fot: jag går in i materialet med min egen språkliga bakgrund och detta påverkar vilka element som lyfts fram. En givande undersökning att utföra, en mer tids- och resurskrävande sådan, vore att låta personer med bakgrund i olika sociolekter bedöma språklig stil i det material som jag har analyserat. Hur bedömer till exempel personer i olika åldrar som själva har bakgrund i multietniskt ungdomsspråk två redan ”gamla” ord som *para* eller *shuno*? I hur hög grad framstår dessa ord som aktuella och vad signalerar de idag?

Att tala om något i termer av performativa, pragmatiska och poetiska funktioner har också flera implikationer, varav jag i denna reflektion lyfter fram några. Performativitet, ett från den språkfilosofiska talaktsteorin av lingvistikens övertaget begrepp, kan problematiseras och kontextualiseras. Idén, med ursprung i Butlers (1990) tänkande kring genus om att identiteter konstrueras diskursivt och blir till en normerande social praktik, kan undersökas med ett bredare diskursanalytiskt angreppssätt än i denna uppsats. Det performativa kan studeras utifrån hiphopens samspel med publikens och kritikens mottagande och förhandling av texternas flerspråkighet. Pragmatik har jag i denna uppsats analyserat utifrån Sarkar och Winers (2006) förståelse av diskursmarkörers funktion, medan begreppet i bred mening överhuvudtaget syftar på språkets kontextuellt betingade mening i användning: på detta sätt skulle hela undersökningen vara en studie av pragmatik. Den poetiska funktionen, slutligen, har här studerats utifrån språkväxlingens roll i att hantera en rappares *flow*, det vill säga rytm och rim. Hur ska man här se på en sådan sak som bildspråk – metaforik, metonymi, och så vidare? Är detta också en ”funktion”? Jag skulle då kunna hävda att på samma sätt som språkväxling bidrar till att utöka en rappares rim- och rytmtekniska arsenal, skulle den kunna bidra till att utöka den bildspråkliga arsenalen. Frågan är principiellt problematisk. Allt språk i varje form av lyrisk framställning kan användas bildspråkligt. Och på samma sätt är det givetvis inte enbart språkväxlingen som har en performativ eller pragmatisk funktion. Detta har varit en av anledningarna till att försöka analysera språkväxlingen i den kontext den befinner sig i. Till exempel kan inte användningen av ordet *suedi* hos Erik Lundin förstås utan en analys av texten, med svenska som basspråk, som helhet.

Valet av metodiskt tillvägagångssätt och urvalsprincip för även med sig flera andra konsekvenser. Den kvalitativa och tolkande metoden, med ett begränsat urval texter, har lämpat sig väl för analysen av den performativa funktionen – i själva verket kräver denna funktion ett sådant angreppssätt för att kunna visa *hur* en text konstruerar mening och identitet. Den har även

lämpat sig väl för att visa hur raplyriken använder sig av språkväxling som ett sätt att hantera rimteknik, något som är grundläggande för hiphop som genre. Vad gäller den pragmatiska funktionen i den mening som jag utgått från i denna uppsats leder mina val dock till att antal exempel är få. Diskursmarkörer förekommer typiskt som enstaka exempel i texterna, och dessutom har det specifika flerspråkighetsperspektivet inneburit att jag inte tagit upp alla exempel till analys. Slutligen kan man här påpeka den begränsning – vilken jag anser vara rimlig i en studie av denna storlek – som ligger i att betrakta raplyrisk texter som enbart ord. Texterna befinner sig i samspel med beatet, takten, och andra musikaliska element. All musik är också, med Kimvalls (2014) ord, multimedial och samverkar med visuella uttryck som klädstil, typografi, omslag, musikvideor och annat.

Dessa överväganden och reflektioner hindrar dock inte att jag betraktar min metod som produktiv och att den fångat något centralt i de texter som analyseras: hur flerspråkighet inte bara finns där, utan finns där av en anledning, och är ett avgörande element i konstruktionen av hybrida identiteter och mellanförskap. Det analytiska tillvägagångssätt jag valt, där en läsning av enskilda texter var för sig bildat grunden för en övergripande diskussion, har också varit en framkomlig väg som underlättat analysen av språkväxling i medvetet skapade konstnärliga kontexter. Man kan här naturligtvis föreställa sig andra sätt att disponera analysen på: ett alternativ hade varit att först lyfta fram språkliga element ur texterna, därefter analysera dem utifrån de antagna funktionerna och slutligen föra en övergripande diskussion. Min tanke med principen ”text för text” har varit att min läsning av texterna ska kunna följas, och i detta har min studie viss likhet med litteraturvetenskaplig metod; möjligen kan man också säga att denna studie, liksom en del av den stilistiska forskningen, befinner sig i en skärningspunkt mellan det språk- och det litteraturvetenskapliga. Perspektivet på texternas integritet är också något jag delvis saknar i en del av den språkvetenskapliga forskningen om hiphop, där tolkningen av texterna ibland kan skymmas av en utspridd exemplifiering (för exempel på olika ansatser, se Alim, Ibrahim & Pennycook, 2009; Terkourafi, 2010).

8 Avslutning

Detta projekt började, liksom alla vetenskapliga undersökningar, med att jag *såg* något och att jag antog att detta också *betydde* något: den svenska raplyrikens omfattande bruk av flerspråkighet. Att undersöka detta har varit att försöka fånga in ett fenomen i rörelse: texterna gör bruk av språkliga register som befinner sig i snabb förändring. Jag har i denna uppsats försökt visa den stilistiska spännvidden i texterna, vars flerspråkighet rör sig i ett kontinuum från slang till längre sekvenser från en rad olika språk. Detta har bildat grunden för analysen av språkväxlingens funktioner, och jag har argumenterat för att språkväxlingen är en central del i konstruktionen av en identitet som bygger på hybriditet och mellanförskap och att denna kan tolkas utifrån hiphopens anspråk på autenticitet, några genretypiska element och gestaltning av det lokala, det globala och det "etniska". *Konstruktion* är samtidigt ett riskabelt ord, och jag menar att det inte ska uppfattas alltför abstrakt: den svenska hiphopen framstår för mig som en arena på vilken frågor ställs om vad det "svenska" egentligen är, vad det svenska språket egentligen är, och hur dessa eventuellt ska (om-)definieras. Med ett begrepp som inte använts i denna uppsats skulle man kunna hävda att artisterna i mitt material är inbegripna i en språklig och konstnärlig *förhandling* om svenskhet. En förståelse för genren och dess språkbruk framstår bland annat därför som en väsentlig komponent för att förstå den dialog mellan social miljö, konstnärlig framställning och flerspråkighet som pågår och som har genomslagskraft, inte minst inom ungdomskulturen. På detta sätt kan denna studie vara ett litet bidrag till en del av andraspråksfältet.

En reflektion över alternativa teoretiska och metodiska vägval som denna undersökning skulle kunna ha gjort öppnar upp en mängd uppslag till framtida forskning om hiphopkultur och flerspråkighet. Ett första sådant uppslag gäller det faktum att all musik är multimodal och förhåller sig till klädstil, scenografi, koreografi, omslag, etiketter, typografi och – vilket är synnerligen aktuellt för hiphopen – musikvideor. Hur förhåller sig flerspråkigheten till sådana andra modaliteter? Hur samverkar olika stilelement med språket i det musikaliska uttrycket? Ett andra uppslag är diskursanalytiskt. Hur tas flerspråkigheten emot av de som konsumerar texterna, till exempel fans och kritiker? Hur förhandlas eller omförhandlas flerspråkigheten i olika diskurser? Påverkar hiphopen språkbruket i dessa diskurser och i så fall hur? Ett tredje uppslag gäller det diakrona perspektivet. Hur har frekvensen och omfattningen av flerspråkighet i hiphop förändrats över tid? Om den har förändrats, vilka samband finns mellan detta och utvecklingen av multietniskt ungdomsspråk? En sådan studie med kvantitativ metod hade varit till stor nytta för forskningen, och även inneburit att vidare studier med kvalitativ metod kunnat stå på stabilare grund. Ett fjärde uppslag gäller morfologisk och syntaktisk integrering (eller icke-integrering). I hur hög grad anpassas flerspråkiga element till svensk morfologi och syntax? Hur ser variationen ut – är ett och samma ord ibland grammatiskt integrerat och ibland inte? Finns det en

förändring över tid och vad kan man i så fall se där? Ett femte uppslag gäller de perspektiv på flerspråkighet som studerats utifrån transspråkande. Kan detta begrepp, som bygger på en socialt baserad kritik av språk som enskilda, slutna system, vara en framkomlig väg att gå i avseende på flerspråkighet i den typ av planerad och strukturerad konstnärlig text som raplyrik är exempel på?

Dessa fem uppslag till vidare forskning får fungera som exempel på att det mesta återstår att göra inom svensk akademisk forskning om hiphop, ett fält som ännu inte är särskilt stort, trots omfattande internationell forskning och trots att hiphop är ett kulturellt uttryck med stor genomslagskraft, inte minst för många unga i flerspråkiga områden i Sverige. Denna uppsats är ett litet bidrag till detta fält. Men att det mesta återstår att göra är inspirerande och jag ser fram emot vidare utveckling av vetenskaplig, och då särskilt språkvetenskaplig, kunskap på området. Och en sak kan redan nu garanteras om denna framtida kunskap, vilket kan illustreras med ett kort citat ur Erik Lundins ”Suedi”: ”aldrig tråkigt, mångfald, flerspråkigt”.

Diskografi²⁰

- Abidaz (2013). Stänger ner. På *In & Ut* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Universal Music AB.
- Abidaz (2013). Stänger ner [låttext]. Hämtad från <https://genius.com/Abidaz-stanger-ner-lyrics>.
- Allyawan (2014). Goololeh (Kulor). På *Dümma mig* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Universal Music AB.
- Allyawan (2014). Goololeh (Kulor) [låttext]. Hämtad från <https://genius.com/Allyawan-goololeh-kulor-lyrics>.
- Allyawan (2017). Montazere to. På *Lofe* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Universal Music AB.
- Allyawan (2017). Montazere to [låttext]. Hämtad från <https://www.musixmatch.com/lyrics/Allyawan/Montazere-To>.
- Imam, Silvana (2016a). Hon va. På *Naturkraft* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Refune Music Rights AB/Naturkraft Silvana Imam AB.
- Imam, Silvana (2016a). Hon va [låttext]. I B. Azarmi et al. (red.) *Third Culture Kids*. Stockholm: Ordfront.
- Imam, Silvana (2016b). Lietuva. På *Naturkraft* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Refune Music Rights AB/Naturkraft Silvana Imam AB.
- Imam, Silvana (2016b). Lietuva [låttext]. I B. Azarmi et al. (red.) *Third Culture Kids*. Stockholm: Ordfront.
- Imam, Silvana (2016c) Talal. På *Naturkraft* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Refune Music Rights AB/Naturkraft Silvana Imam AB.
- Imam, Silvana (2016c). Talal [låttext]. I B. Azarmi et al. (red.) *Third Culture Kids*. Stockholm: Ordfront.
- Imenella (2018a). Chagga. På *Chagga* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Sony Music Entertainment Sweden AB.
- Imenella (2018a). Chagga [låttext]. Hämtad från https://www.youtube.com/watch?v=6Ot_ailFD5w.
- Imenella (2018b). Moves [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Sony Music Entertainment Sweden AB.
- Imenella (2018b). Moves [låttext]. Hämtad från <https://genius.com/Imenella-moves-lyrics>.
- Jireel (2018). Cataleya. På *Jettad* [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Nivy AB/Universal Music AB.
- Jireel (2018). Cataleya [låttext]. Hämtad från <https://genius.com/Jireel-cataleya-lyrics>.
- Lundin, Erik (2015a). Haram. På *Suedi* [Spotify, ljudfil]. Malmö: Mansa Banda Music.
- Lundin, Erik (2015a). Haram [låttext]. Hämtad från <https://genius.com/Erik-lundin-haram-lyrics>.
- Lundin, Erik (2015b). Suedi. På *Suedi* [Spotify, ljudfil]. Malmö: Mansa Banda Music.
- Lundin, Erik (2015b). Suedi [låttext]. I B. Azarmi et al. (red.) *Third Culture Kids*. Stockholm: Ordfront.
- Superti, Simon (2019). Capo consigliere capitano [Spotify, ljudfil]. Stockholm: Prodotto di Superti/Amuseio AB.
- Superti, Simon (2019). Capo consigliere capitano [låttext]. Hämtad från <https://genius.com/Prodotto-di-superti-capo-consigliere-capitano-lyrics>.

²⁰ Som brukligt inom fältet *hip hop studies* sorteras de undersökta låtarna under rubriken *diskografi*. Diskografin innefattar även referenser till låttexterna; för principerna för bearbetning av dessa texter, se avsnitt 5.2.

Referenser

- Ackfeldt, A. (2019). *Islamic semiotic resources in US hip-hop culture* (Doktorsavhandling, Lunds universitet, Centrum för Mellanösternstudier).
- Alim, H.S., Ibrahim, A. & Pennycook, A. (red.) (2009). *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. New York: Routledge.
- Androutsopoulos, J., & Scholz, A. (2003). Spaghetti funk: appropriations of hip-hop culture and rap music in Europe. *Popular Music and Society*, 26(4), 463–479.
- Androutsopoulos, J. (2009). Language and the three spheres of hip hop. I H.S. Alim, A. Ibrahim & A. Pennycook (red.), *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language* (s. 43–62). New York: Routledge
- Androutsopoulos, J. (2010). Multilingualism, ethnicity and genre in Germany's migrant hip hop. I M. Terkourafi (red.) *Languages of global hip hop* (s. 19–43). London & New York: Continuum.
- Auer, P. (1998). Introduction: bilingual conversation revisited. I P. Auer (red.), *Code-switching in conversation: Language, interaction and identity* (s. 1–24). London & New York: Routledge
- Azarmi, B., et al. (2017). *Third culture kids*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Bachtin, M. (1991). *Dostojevskijs poetik*. Gråbo: Anthropos.
- Bascuñán, R., Dunn, S., George, N., McFadyen, S., Peters, R. & Wheeler, D. (2016). *Hip-hop evolution* [Netflix, tv-serie]. HBO Canada.
- Berggren, K. (2014). *Reading rap: Feminist interventions in men and masculinity research* (Doktorsavhandling, Uppsala universitet, Sociologiska institutionen)
- Bhabha, H.K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Blommaert, J. (2003). Commentary: A sociolinguistics of globalization. *Journal of Sociolinguistics*, 7(4), 607–623
- Borin, L., Forsberg, M. & Roxendal, J. (2012). Korp – the corpus infrastructure of Språkbanken. *Proceedings of LREC 2012*. Istanbul: ELRA, 474–478.
- Bourdieu, P. (1991). *Language and symbolic power*. Cambridge: Polity & Basil Blackwell.
- Bradley, A. (2009). *Book of rhymes: The poetics of hip hop*. New York: BasicCivitas.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1997a). *Excitable speech: A politics of the performative*. London: Routledge.
- Butler, J. (1997b). *The psychic life of power: Theories in subjection*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Chang, J. (2005). *Can't stop won't stop: A history of the hip-hop generation*. New York: St. Martin's Press.
- Crystal, D. (2008). *A dictionary of linguistics and phonetics*. (6. ed.) Malden, MA: Blackwell Pub.
- Cummings, L. (red.) (2010). *The pragmatics encyclopedia*. Abingdon: Routledge.
- Curzan, A. (2014). *Fixing English: Prescriptivism and language history*. Cambridge University Press.
- Dalzell, T., Victor, T., & Allsop, R. (2013). *The new Partridge dictionary of slang and unconventional English*. New York: Routledge.
- Dankić, A. (2019). *Att göra hiphop: en studie av musikpraktiker och sociala positioner* (Doktorsavhandling, Stockholms universitet, Institutionen för etnologi, religionshistoria och genusvetenskap).
- Deflem, M. (2019). Popular culture and social control: The moral panic on music labeling. *American Journal of Criminal Justice* 45(1), 2–24. doi.org/10.1007/s12103-019-09495-3
- Dumbrell, Richard J. (2005). *The archaeomusicology of the Ancient Near East*. Victoria, B.C.: Trafford.
- Edwards, P. (2009). *How to rap*. Chicago Review Press.

- Eriksson, H. & Haapamäki, S. (2011). Att analysera litterär flerspråkighet. *Svenskan i Finland*, 12, 43–52.
- Flores, J. (2004). Puerto rocks: rap, roots and amnesia. I M.A. Neal & M. Forman (Red.), *That's the joint! The hip-hop studies reader* (s. 69–86). London: Routledge.
- Gabbard, K. M. (2010). *A phonological analysis of Somali and the guttural consonants* (Doktorsavhandling, The Ohio State University)
- García, O. & Li, W. (2014). *Translanguaging: language, bilingualism and education*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan
- Gardner-Chloros, P. (1995) Code-switching in community, regional and national repertoires: The myth of the discreteness of linguistic systems. I L. Milroy and P. Muysken (red.), *One speaker, two languages: cross-disciplinary perspectives on code-switching* (s. 68–89). Cambridge: Cambridge University Press.
- Golub, A. L. (red.). (2005). *The cultural/subcultural contexts of marijuana use at the turn of the twenty-first century* (Vol. 3). Psychology Press.
- Gordon, J. F. R. (2008). Conversational sampling, race trafficking, and the invocation of the gueto in Brazilian hip hop. I H.S. Alim, A. Ibrahim & A. Pennycook (red.), *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*, 63–77. New York: Routledge.
- Gordon Tornesjö, H (2014). Hiphopkulturen och geografisk placering – påverkas det konstnärliga berättandet? I M. Askander, J.A. Lundin, & J. Söderman (red.), *Coda: andra antologin om musik och samhälle* (s. 200–210). Malmö: Kira.
- Gray, J. (2016). *Hip-hop Studies: An international bibliography and resource guide*. African Diaspora Press.
- Harris, T. T. (2019). (Global) hip hop studies bibliography. *Journal of Hip Hop Studies*, 6(2), 8.
- Hassa, S. (2010). Kiff my zikmu: Symbolic dimensions of Arabic, English and Verlan in French rap texts. I M. Terkourafi (red.) *Languages of global hip hop* (s. 44–66). London & New York: Continuum.
- Imam, S. (2018). *Silvana*. Stockholm: Norstedts.
- Institutet för språk och folkminnen (2019). *Nyordlistan 2019*. Hämtad 19 mars, 2020, från Institutet för språk och folkminnen, <https://www.isof.se/sprak/nyord/nyordlistan-2019.html>
- Jagne-Soreau, M. (2019). Att vakna upp som svedi. *Nordisk poesi*, 4(01), 43–60.
- Jonsson, C. (2005). *Code-switching in Chicano theater: Power, identity and style in three plays by Cherrie Moraga* (Doktorsavhandling, Umeå universitet, Humanistiska fakulteten).
- Jonsson, C. (2012). Making silenced voices heard. Code-switching in multilingual literary texts in Sweden. I M. Sebba, S. Mahootian & C. Jonsson (red.), *Language mixing and code-switching in writing. Approaches to mixed-language written discourse* (s. 213–232). Hoboken: Routledge.
- Josephsson, O. (2018, 20 november). ”Ish” är typ samma som ”typ” fast tvärtom, ish. *Svenska Dagbladet*. Från www.svd.se.
- Kimvall, J. (2014). Så mycket mer än musiken. Hiphop bortom beats och bars. I M. Askander, J.A. Lundin, & J. Söderman (red.), *Coda: andra antologin om musik och samhälle* (s. 212–234). Malmö: Kira.
- Kimvall, J. (2014). *The G-word: Virtuosity and violation, negotiating and transforming graffiti* (Doktorsavhandling, Stockholms universitet, Konstvetenskapliga institutionen).
- Kopano, B. N. (2002). Rap music as an extension of the Black rhetorical tradition: Keepin’ it real. *Western Journal of Black Studies*, 26(4), 204.

- Kotsinas, U. (1998). *Norstedts svenska slangordbok*. Stockholm: Norstedts ordbok.
- Krogh, M. & Stougaard Pedersen, B. (2008). *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus: Aarhus universitetsforlag.
- Källström, R., Lindberg, I. (2011). *Young urban swedish: Variation and change in multilingual settings*. Göteborg: Institutionen för svenska språket.
- Landqvist, H. (2012). ”– Kuka... puhhuu...? stönade Esaias. Vem pratar?”. *Litterär flerspråkighet och språkväxling i Mikael Niemis roman Mannen som dog som en lax*. Göteborg: Institutionen för svenska språket, Göteborgs universitet.
- Lindholm, S. (2016). *Remembering Chile: an entangled history of hip-hop in-between Sweden and Chile* (Doktorsavhandling, Malmö högskola, Fakulteten för lärande och samhälle).
- MacSwan, J. (2017). A multilingual perspective on translanguaging. *American Educational Research Journal*, 54(1), 167–201. doi.org/10.3102/0002831216683935
- Magro J. L. (2019). The sociolinguistics of Hip-Hop as critical conscience: A review from the perspective of a sociolinguist hip-hopper. *Journal of Sociolinguistics*, 2019 (23), s. 409–417
- Marable, M. (2011). *Malcolm X: a life of reinvention*. New York: Viking.
- Matthews, P. H. (2014). *The concise Oxford dictionary of linguistics* (3rd ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Myers-Scotton, C. (1993). *Social motivations for codeswitching: evidence from Africa*. Oxford: Clarendon Press.
- Nazari Sangsooroudi, S. (2019, 13 juni). Vi kan bli förebilder genom att legalisera cannabis. *Metro*. Från www.metro.se.
- Neal, M.A. & Forman, M. (red.) (2004). *That's the joint! The hip-hop studies reader*. London: Routledge.
- Nykvist, K. (2020). Language play and politics in contemporary Swedish hip-hop. I M. Huss, H. Grönstrand, & R. Kauranen (red.), *The aesthetics and politics of linguistic borders: Multilingualism in Northern European literature* (s. 153–175). New York: Routledge.
- Ortega, L. (2019). SLA and the study of equitable multilingualism. *The Modern Language Journal*, 103: 23–38. doi:10.1111/modl.12525
- Osumare, H. (2007). *The Africanist aesthetic in global hip hop: Power Moves*. New York: Palgrave Macmillan.
- Paulsrud, B., Rosén, J., Straszer, B. & Wedin, Å. (red.) (2018). *Transspråkande i svenska utbildnings-sammanhang*. Lund: Studentlitteratur.
- Pennycook, A. (2004). Performativity and language studies. *Critical inquiry in language studies: An international journal*, 1(1), 1–19.
- Picone, M. (2002) Artistic codemixing. *University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics* 8/3 (Papers from NWAVE 30), 191–207.
- Poplack, S. (1980). Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino en español: toward a typology of code-switching. *Linguistics*, 18(7-8), 581–618.
- Ramic, H. (2019, 12 mars). Svensk gangsterrap – en kriminell framgångssaga. *Arbetet*. Från <https://arbetet.se/>
- Rampton, B. (2005). *Crossing: language & ethnicity among adolescents*. (2. uppl.) Manchester, UK: Northampton, MA: St. Jerome Pub.
- Rivera, R. (2003). *New York Ricans from the hip hop zone*. New York: Palgrave Macmillan.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Wesleyan.

- Sarkar, M., & Winer, L. (2006). Multilingual codeswitching in Quebec rap: poetry, pragmatics and performativity. *International Journal of Multilingualism*, 3(3), 173–192. doi:10.2167/-ijm030.0
- Sebba, M. (2012). Researching and theorising multilingual texts. I M. Sebba, S. Mahootian, & C. Jons-son (red.), *Language mixing and code-switching in writing: approaches to mixed-language written discourse* (s. 1–26). New York and London: Routledge.
- Sernhede, O. (2002). *Alienation is my nation: hiphop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*. Stockholm: Ordfront.
- Sernhede, O., León Rosales, R. & Söderman, J. (2019). "När betongen rätar sin rygg": Ortenrörelsen och folkbildningens renässans: från stigmatisering till kunskapssökande och social mobilisering. Göteborg: Daidalos.
- Serrano, Shea (2015). *The rap year book: The most important rap song from every year since 1979, discussed, debated, and deconstructed*. New York: Abrams.
- Simeziane, S. (2010). Roma rap and the Black Train: minority voices in Hungarian hip hop. I M. Terkourafi (red.) *Languages of global hip hop* (s. 96–119). London & New York: Continuum.
- Somalispot (2018). "Who's allowed to say nayaa?" [Diskussionstråd i forum]. Från <https://www.somalispot.com/threads/whos-allowed-to-say-naaya.45478/>.
- Stevik, L. (2017, 1 april). "Jag har burit länge på de här historierna". *Göteborgs-Posten*. Från <http://www.gp.se/>
- Svensson, G. (2009). *Diskurspartiklar hos ungdomar i mångspråkiga miljöer i Malmö* (Doktorsavhandling, Lunds universitet, Språk- och litteraturcentrum).
- Söderman, J. (2007). *Rap(p) i käftan: hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska strategier* (Doktorsavhandling, Lunds universitet, Musikhögskolan i Malmö).
- Söderman, J. (2011). Hur hiphopkulturen möter universitetsvärlden: Hiphop Academicus! *Nordic research in music education: Yearbook*. 13:2011
- Taqi El-Modarresi, M. (2016). *The laws of Islam*. Enlight press.
- Terkourafi, M. (Red.) (2010). *The languages of global hip-hop*. London & New York: Continuum.
- Thomson, Clare (1992). *The Singing Revolution: A Political Journey through the Baltic States*. London: Joseph.
- Tosto, A. (2018, 19 december). Imenella: "Jag blir väldigt uttråkad om världen rör sig för långsamt". *Dagens Nyheter*. Från <http://www.dn.se/>
- Vetenskapsrådet (2019). Forskningsetiska principer inom humanistisk-samhällsvetenskaplig forskning. Hämtad 2020-05-13 från <http://www.codex.vr.se/texts/HSFR.pdf>
- Wallmark, Zachary (2009). Grandmaster Flash. I A.W. Cramer (red.), *Musicians and composers in the 20th century*. Pasadena: Salem Press.
- Williams, A. (2010). We ain't terrorists but we droppin' bombs: Language use and localization in Egyptian hip hop. I M. Terkourafi (red.) *Languages of global hip hop* (s. 67–95). London & New York: Continuum.
- Young, N. (2018). Copycats, ja dom shouf: Using hip hop to compare lexical replications in Danish and Swedish multiethnolects. *The University of Pennsylvania Working Papers in Linguistics*, 24(2).
- Östman, C. (Red.) (2015). *Det skönlitterära språket: tolv texter om stil*. (1. uppl.) Stockholm: Morfem.