

Magnus Vattekar Sandvoll

Express Yourself!

Historia om korleis den sosiopolitiske konteksten
i USA forma hip hop mellom 1970 og 2000

Bacheloroppgåve i Lektorutdanning i historie masterstudium (5-
årig)

Rettleiar: Roman Hankeln

Mai 2021

Magnus Vattekar Sandvoll

Express Yourself!

Historia om korleis den sosiopolitiske konteksten i USA forma hip hop mellom 1970 og 2000

Bacheloroppgåve i Lektorutdanning i historie masterstudium (5-årig)
Rettleiar: Roman Hankeln
Mai 2021

Noregs teknisk-naturvitskaplege universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for historiske og klassiske studier



NTNU

Kunnskap for ei betre verd

1.0 INTRODUKSJON	1
1.1 PERIODISERING OG AVGRENSING	2
2.0 METODEKAPITTEL	3
3.0 TEORI	5
3.1 HISTORISK UTVIKLING OG FRAMVEKST AV HIP HOP	5
3.2 DEI FIRE ELEMENTA	6
3.3 DEI FØRSTE AKTØRANE I HIP HOP	9
3.0 DEN SOSIOPOLITISKE KONTEKSTEN	11
3.1 EIT GENERASJONSSKIFTE	11
3.2 RUSPOLITIKK I FORM AV KRIGEN MOT NARKOTIKA	14
3.3 VERKNADANE AV CRACK-EPIDEMIEN OG FØLGJANDE RUSPOLITIKK	15
3.4 EIN NY SVART MELLOMKLASSE	17
3.5 SAMANDRAG OG ANALYSE AV ÅRSAKER	17
4.0 HIP HOP I SYN AV SOSIOPOLITISK KONTEKST	18
4.1 GANGSTA-RAP BLIR TIL	18
4.2 BRUA MELLOM DEN SOSIOPOLITISKE KONTEKSTEN OG HIP HOP	23
4.3 DISKUSJONEN OM INNHALDET I HIP HOP I LYS AV <i>SCARFACE</i> OG KRIGEN MOT NARKOTIKA	23
4.4 KVINNER OG HIP HOP	25
5.0 AVSLUTNING OG KONKLUSJON	27
5.1 AVSLUTNING	27
5.2 KONKLUSJON	28
BIBLIOGRAFI	29
DISKOGRAFI	34

1.0 Introduksjon

Denne oppgåva skal vere eit undersøkjande arbeid på amerikansk hip hop kultur med eit fokus på rap musikk.

I 1988 slapp N.W.A. sitt debutalbum, *Straight Outta Compton*. Albumet skulle gi verda eit innblikk i livet i Compton. Bydelen i Los Angeles var av dei tyngst belasta områda i USA under crack-epidemien som varte frå starten av 1980-talet til slutten av 1990-talet. Det åttande sporet på albumet er kalla «Express Yourself». Låta startar med ein samtale mellom O'Shea Jackson alias Ice Cube (f. 1969-) og Andre Romelle Young alias Dr. Dre (f. 1965-), to av medlemma av N.W.A. Ice Cube ber Dre om å «show 'em what time it is». Dre spør kva han vil at han skal gjere, svaret: «Express yourself!». I denne oppgåva skal eg undersøkje korleis, og kvifor hip hop vart ein megafon for den urbane afro-amerikanske befolkninga i USA mellom 1970 og 2000.

Hip hop er eit samleomgrep for urbane kunstformar som forma seg på 70-talet i New York City. Til å byrje med var hip hop basert på fire element: b-boying/b-girling, MC-ing, DJ-ing og grafitti. Ettersom kulturen har utvikla seg har språk, mote og livsstil også vorte viktige delar av hip hop.¹

Eg kjem til å sette søkjelyset på den sosiopolitiske bakgrunnen til hip hop i det kulturen blir til på 1970-talet og utviklar seg på same tid som USA prøvde å nedkjempe crack-epidemien, ei hending som ramma den unge generasjonen hardast. Eg vil også gå innom nokre av diskusjonane som i litteraturen som fins av hip hop, og prøve å finne svar på spørsmåla dei lærde strides over. For å svare på dette har eg utforma følgjande problemstilling:

Korleis var sosiopolitiske forhold ein katalysator og retningsstyrande for grunnlegginga av hip hop-kulturen og musikken i USA i perioden frå 1970-1995?

1.1 Periodisering og avgrensing

Denne oppgåva har som føremål å undersøke årsakene bak hip hop som musikk sjanger og kultur i dei tidlege fasane av utviklinga. I dette legg eg perioden 1970-1999. Eg vil gå inn på tankesettet og motivasjonane til menneskjene som var viktige i denne perioden, og sette desse i ein større samfunnsmessig kontekst. Sidan eg no har gjort greie for korleis vart til og korleis dei grunnleggande elementa av kulturen og den musikalske sjangeren ser eg nøydd til å velje ein underkategori for vidare analyse. Den som utvilsamt treff best på den sosiopolitiske konteksten eg vil ta opp er gangsta-rap. Difor får denne undersjangeren vidare eit stort fokus.

¹ Miyakawa, *Hip hop* (Grove Music Online, 2020).

Perioden eg har vald å fokusere på, 1970-1999 kan verke ekskluderande for visse element. Hip hop er absolutt enda ein svært levande sjanger og kultur. I ein rapport frå MRC Data om musikken på Billboard² listene i første halvdel av 2020 var heile ni av ti artistar på «Top 10 Artists by Total Consumption» oversikten rapartistar.³ Eg grunnar avgrensinga mi med at 1970 er eit startpunkt for utviklinga av det som kan kallast hip hop, sjølv om kulturen består av tidlegare eksisterande element frå forskjellige kunstariske uttrykk. Same år starta krigen mot narkotika leidd av preisident Richard Nixon. Bakari Kitwana ser dei som vart fødd mellom 1965 og 1984 som hip hop generasjonen. Eg er meir interessert i korleis sjølv uttrykka i hip hop utvikla seg som følge av sosiale forhold, enn eit blick på denne generasjonen på generell basis. Det avsluttande punktet eg har satt handlar om å inkludere ei naturleg mengde av utviklinga. Samstundes som denne avgrensinga følg dei sosiopolitiske utviklingane eg tek føre meg. Dette i form av at crack-epidemien og ringverknadar av den minka kraftig mot 2000-talet. Sidan målet er å syne ein samanheng mellom desse hendingane og den kulturelle rørsla, vil det ikkje vere hensiktsmessig å inkludere forhold som har utvikla seg i etterkant av crack-epidemien og den følgjande utviklinga i musikken. Ein kan absolutt skrive om hip hop fram til 1990, men eg meiner at å inkludere utviklinga gjennom heile crack-epidemien vil vere best for å få forståing av hendinga. Dei mest anerkjende forfattarane som har skrive om hip hop ser tida før crack-epidemien som ei tid der hip hop var først og fremst festleg, og med lite politisk fokus. Rapmusikken som er laga på slutten av 80-talet og gjennom 90-talet er derimot skildra som mykje kraftigare, med meir referansar til vald, narkotika og generelt sett samfunnskritisk innhald. Eg stiller meg noko kritisk til denne påstanden, og meiner den er for spiss. Likevel er det noko sanning i dette, og eg ser ein sterkare politisk agenda i det lyriske innhaldet til 90-talet sin gangsta-rap, enn til dømes Afrika Bambaataa sin musikk frå 1983 som tidlegare syna.

2.0 Metodekapittel

Eg har valt å nytte publisert musikk som kjelde for å analysere hip hop samt nokre få sitat frå relevante artistar. Gjennom teksten kjem eg til å føreta ei rekke analysar av lyrikken i eit utval av musikalske produksjonar i eit hermeneutisk syn. Desse analysane vil vere basert på kva

² Billboard er eit amerikansk selskap som spesialiserer seg på å gi oversikt over alt sal og konsumering av musikk i USA.

³ MRC Data & Nielsen Music, *Midyear Report U.S. 2020* (2020).

artisten sjølv kan ha meint, ikkje kva eg personleg finn av andre tolkingar. Dette er fordi eg ynskjer å setje det inn i ei større, historisk samanheng.

Elles nyttar eg sekundærlitteratur som til dømes *The History of Gangster Rap* av Soren Baker (2018).⁴ Sekundærlitteraturen som tek føre seg hip hop har i hovudsak eit sosiologisk fokus. Dette gjeld dei mest kjende verka som Bakari Kitwana si *The Hip Hop Generation* (2002), Tricia Rose si *Black Noise* (1994), Nelson George si *Hip Hop Amerika* (1998) og mange fleire. Denne litteraturen verkar å ofte ville legitimere hip hop som sjanger, eit behov som var svært reelt på 90-talet, spesielt i USA. Difor er det også vanleg med grundig sporing av svart kulturell praksis tilbake til vest-afrikanske songtradisjonar og meir anerkjend amerikansk svart musikk som soul eller call-and-response.⁵ Spesielt Tricia Rose og Cheryl Keyes, skriv grundig om dette. Det har enda ikkje blitt skriva så mykje av faktiske historikarar, og mykje av den anerkjende litteraturen kjem frå journalistar og menneske som har levd tett på utviklinga av hip hop som til dømes Nelson George. Andre døme er kriminologen Dimitri Bogazianos som eg nyttar mykje i oppgåva.⁶ Historikarar ved yrke som Tricia Rose er verdifulle for meg, ikkje fordi ikkje-historikarar ikkje kan røre faget. Dette er heller fordi det er forskjellar i korleis ein historikarar med sine innforståtte metodar presenterer eit emne, frå nokon som ikkje sit med ekspertise.⁷ Det er også tydeleg i til dømes Kitwana (2002) at han har eit mål med å skriva boka si, som er å samle svarte i USA og foreine den eldre og yngre garden i det politiske livet. Dette er gjort på ein god måte, men målet vil utvilsamt ha påverka kva han inkluderer i boka si og ikkje. I spesielt den tidlegaste litteraturen finn eg ofte spisse påstandar, noko som gjer at eg må vurdere litteraturen min meir enn eg vanlegvis ville ha gjort. Eg er difor eksplisitt på kva forfattarane eg baserer meg på hevdar, i motsetnad til det eg skriv som verkar meir sikkert. At litteraturen i stor grad baserer seg på samfunnskonteksten i form av hendingar som crack-epidemien og krigen mot narkotika gjer at eg har vald eit likt fokus.

Det fins per dags dato ikkje mykje litteratur om andre historiske aspekt og periodar i hip hop, noko som er å forventast frå eit såpass nytt kulturelt fenomen. Som sjølv hip hop kulturen sin import til Noreg har vi importert sjangeren som fagleg felt. Ein som har markert seg er Øyvind Holen, som har skriva bøkene *Hiphop-hoder* (2005) og *Nye hiphop-hoder* (2018). Det

⁴ Baker, *The History of Gangster Rap* (New York: Abrams Image, 2018), 30.

⁵ Rose *Black Noise* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994).

⁶ Bogazianos, *5 Grams* (New York: New York University Press, 2012).

⁷ Hatlen, *Historikerens Kode* (Oslo: Universitetsforlaget, 2020).

fins ei vaksande mengde analyser av lyrikken i hip hop, men det er fortsatt få. Dette tolkar eg som at sjangeren har fått innpass i akademien. Ein som gjer dette er Even Igland Diesen som er førsteamanuensis ved institutt for lærerutdanning ved NTNU. Ein ser også at det blir gjort analyser av lyrikken i rapmusikk som til dømes Joakim Karna Frydeblad si masteroppgåve frå 2020 med tittelen «Concerning Black Lives».⁸

3.0 Teori

I denne delen skal eg ta føre meg teori som er relevant for problemstillinga. For å undersøkje forma hip hop tok på siste halvdel av 80 talet og 90 talet, vil eg fyrst vise ei kort historisk utvikling det eg beskriv framveksten av hip hop som både kulturelt fenomen og musikalsk sjanger. Vidare vil eg ta føre meg dei fire mest sentrale omgrepa i hip hop.

3.1 Historisk utvikling og framvekst av hip hop

Hip hop fann røtene sine i tida etter borgarrettsrørsla i USA.⁹ På lokalt plan ser vi New York City i ei økonomisk krise som gjorde at byen ikkje kunne finansiere velferdstenester. Arbeidsløysa vaks kraftig, og dei urbane økonomiane mista kjøpekraft til å oppretthalde lokale bedrifter.¹⁰ Byplanlegging, spesielt Cross-Bronx Expressway satt Bronx utanfor, og lokale gjengar styrte bydelen. Huseigarar brann ned bygningar for å samle inn forsikringspengar, som var meir lønnsamt enn å hente pengar frå leigetakarane som no var arbeidslause.¹¹ Dette forverra bustadmarknaden, og det var ikkje nok bustadar til befolkninga.¹² I dette forsømma Bronx tok ungdom kunstnariske uttrykksformer til bruk for å uttrykke frustrasjon, glede, energi, sinne og solidaritet.¹³ I eit nasjonalt bilete ser vi historia til hip hop starte der ei anna slutta. Den første var full av optimisme og store idear om evna menneskje har til å skape forandring gjennom politisk handling og moralske argument.¹⁴ Borgarrettsrørsla leidd av Dr. Martin Luther King Jr. med sin ikkjevaldsfilosofi, skjorter og slips var allereie ferdig og leiarane var døde.¹⁵ Den neste fasen var prega av mykje raseri og

⁸ Frydeblad, «Concerning Black Lives. Examining Contemporary Hip-Hop Song Lyrics as Oral Poetry, and What Insight These Lyrics Can Give in to the Present Experiences of African-Americans in the United States».

⁹ Rose, *Black Noise* (Hanover: University Press of New England, 1994), 2.

¹⁰ Miyakawa (2020).

¹¹ Miyakawa (2020).

¹² Miyakawa (2020).

¹³ Miyakawa (2020).

¹⁴ George, *Hip Hop Amerika* (Noreg: Kontur Forlag, 2007), 1.

¹⁵ George, (2007), 1.

valdsretorikk var på veg vekk grunna heroin sitt «kvelartak» som Nelson George kallar det. Dette i tillegg til FBI sin konstante innsats og staten si demokratiske skuldkjensle ovanfor fattige som vart gjort om til ein venleg tenkt omsorgssvikt.¹⁶ Gatemarsjane for samfunnsendring tok slutt, ein hadde oppnådd stemmerett for svarte, ein kunne sitte fremst på bussen. Svarte politikarar vart opptekne med å kome seg inn på rådhus i samfunn av alle storleikar. Om si eige bok seier George at *Hip Hop Amerika* ikkje er ei forteljing om ein bitter minoritet som bryt ut av gettoen, eller forteljinga om ein marginal kultur, eller ei døgnfluge. Det handlar heller om ein generasjon som vart vaksen på eit tidspunkt med stor raseforvirring, i åra i USA der apartheid vart satt vekk frå lovverket, samstundes som raseskiljet vaks i ein periode der dei med dårlegast økonomi har levd, og døydd, under dei verste økonomiske forholda sidan den store depresjonen.¹⁷

3.2 Dei fire elementa

Hip hop sine sentrale former for uttrykk, ofte kalla dei fire elementa, (grafitti, breakdance, MC-ing og DJ-ing) utvikla seg i relasjon med kvarandre, og i relasjon med samfunnskonteksten ein fann seg i.¹⁸ I alle elementa finn vi eit sterkt konkurranseaspekt.

DJ-ing, kom frå jamaikanske Dancehall DJ-ar (der kalla selector).¹⁹ Praksisen vart importert til USA gjennom menneske som migrerte. Clive Campbell alias DJ Kool Herc (1955-) var blant pionerane. Dei fleste legg sjølve fødselen av hip hop til august i 1973. Det va då Dj Kool Herc haldt sitt første «blockparty» med DJ-ing i hip hop-stil.²⁰ Ein hip hop-DJ skiljer seg ut med bruken av ‘the break’. Dette gjekk ut på at ein fann ein del av ei låt der melodien var gjentakande. Denne ‘loopen’ fekk ein til å vare lenge. For å utvide loopen markerte starten av ‘the break’ med ein fargeblyant, og hadde to spelarar. Ein kom seg til det breaket starta, spela det ferdig, og bytta så til platespelar nr. 2 for å få det til å vare. Samstundes ville ein snudd tilbake vinylplata (kalla ‘scratching’), og slik kunne ein fortsette. Utviklinga av teknologi for musikkproduksjon var kritisk for måten hip hop DJ-en kunne spele i starten, og ikkje minst samplingteknologi.²¹ Sampling er i kjerna av hip hop. Det tidlege ‘breaket’ vart utvikla til at ein tok bitar av ei låt, eller blanda fleire saman, og la på sine element, ofte

¹⁶ George, 1.

¹⁷ George, 1.

¹⁸ Rose, (1994), 27.

¹⁹ Miyakawa (2020).

²⁰ Katz, *Groove Music* (Cary: Oxford University Press USA, 2012), 17.

²¹ Rose, *Black Noise* (1994), 64.

trommer som 808. Det vart også vanleg å endre tempo, snu på plassering av lydar og alle andre former for manipulering.²² Med tid vart dette standarden for produksjon av hip hop, og sampling er hovudverktøyet for ein kvar hip hop-produsent. Sampling har vore kontroversielt grunna bruk av musikk som ein sjølv ikkje eig rettane til. Ikkje berre på grunn av det rettslege aspektet, men også den estetiske ideen om at eit verk skal kome frå ein artist og vere uforanderleg. Om ein dykkar ned i temaet ser ein at manipulering av eksisterande musikk ikkje er noko nytt, og kan finnast i langt eldre musikk. Dei fleste akademikarar, som Rose, kjem fram til at dette kritiske aspektet ikkje kan sjåast som eit tjuveri av andre sine åndsverk, men heller vidareføring av kunst, og gjenbruk i moderne former takke vere teknologien som vart tilgjengeleg. DJ og MC arbeider tett, produktet deira er rapmusikk.²³

MC, er kort for «Master of Ceremony».²⁴ MC-en stod ved mikrofonen medan DJ-en spela dei nyaste platene. Under 'breaket' fekk MC-en moglegheit til å rappe. Omgrepet «rap», er mykje eldre enn omgrepet «hip hop».²⁵ I starten var dette for å engasjere publikum og samstundes fortelje kvifor dei to var dei viktigaste menneskja i rommet. Med tida fekk MC-en ei større rolle med å framføre tekstar og vart hovudakten. MC-ing kan sporast tilbake til forskjellige vokale, poetiske og lydpoetiske (spoken word) tradisjonar i tradisjonelt svart musikk.²⁶ MC-ane henta mykje frå musikarar med politisk innhald som Gil-Scott Heron²⁷ og Last Poets²⁸. Tricia Rose stor vekt på bruken av teknologi i hip hop, og hevdar at både MC og DJ er roller som var tungt påverka av teknologien dei hadde tilgjengeleg.²⁹ Felicia Miyakawa skriv at MC-en var tidleg ein skrytepave, og skulle stå fram som ein unik person dei andre i rommet ville vere. Dette var inspirert av gamle afrikanske orale praksisar som den vestafrikanske grioten³⁰ men også så moderne fenomen som filmsjangeren blaxploitation.³¹ Eit døme på MC-en si tidlege rolle som skrytepave finn vi i Sugarhill Gang sin låt «Rapper's Delight»:

*You see, I got more clothes than
Muhammad Ali
And I dress so viciously.*

²² Schloss, *Making Beats* (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2004), 39.

²³ Rose (1994), 106.

²⁴ Miyakawa (2020).

²⁵ Toop, *The Rap Attack* (London: Pluto Press Limited, 1984).

²⁶ Keyes, *Rap Music and Street Consciousness* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2002), forord.

²⁷ Henderson, «Black Nationalism and Rap Music», 309.

²⁸ Henderson (2002), 310.

²⁹ Rose (1994), 64.

³⁰ Keyes (2002), 19-21.

³¹ Miyakawa (2020).

*I got bodyguards, I got two big cars
That definitely ain't the wack,
I got a Lincoln Continental and
A sun-roofed Cadillac.*

På same måte som MC-en har trekt inspirasjon frå musikalske forgjengarar, trekk syner dette sitatet at kunstnaren også dreg vekslar på populærkulturelle produksjonar i sin eigentekstproduksjon. Slik er MC-en ei sterk kjelde til refleksjon av eit samfunn. Berre ut i frå tekstutdraget over kan vi finne ut at boksaren Muhammed Ali er ein å sjå opp til, MC-en, Big Bank Hank har pengar til bilar, og treng livvaktar, i likheit med ein viktig politisk profil. Han har ikkje kva som helst slags bilar heller, men både ein Lincoln Continental og ein Cadillac, to bilar som var viktige statussymbol i USA på 1970-talet. Det er ikkje noko tvil om at rapparar, sjølv så tidleg som dette valde tema ut i frå kva som var dagsaktuelt, og ikkje minst viktig for artistane sjølve. Dette kjem eg inn på i den største analysa av tekst i denne oppgåva i form av «Fuck Tha Police» frå 1988.

B-boying, eller breakdance var bygd opp av former for dans som allereie fantes. Dansen blir ofte kalla «Stretdance» grunna dansen sin originale arena.³² Halifu Osumare skildrar dansen som tradisjonelt sett improvisatorisk.³³ No fins breakdance som olympisk grein, men på 1970-talet var dansen framført i sirklar (gjerne i gater eller i anna sosial samanheng) der ein etter ein hoppa inn og syna evnene sine.³⁴ Kjende «moves» som går igjen den dag i dag er Electric Boogie, Bølga, Golv-rock, Knespinn og Vindmølla.³⁵ Andre deltagarar observerte og kommenterte meir enn gjerne manglande evner, då dette fungerte som ein konkurranse.³⁶ Utviklinga har gjort dansen om til ein aktiv idrett, og i dag er det sjeldan å sjå nokon framføre breakdance i samanheng med til dømes rapkonsertar utanom miljøa der hip hop først vart til som Bronx. Samanhengen mellom DJ og B-boy/B-girl var stor, og brua mellom dei var 'the break'. Dette var fordi, som at MC-en fekk tid til å rappe, kunne breaket nyttast til ein pause der dansaren kunne følge ein fast rytme. Viktigheita av 'the break' vart satt i musikalsk uttrykk i Kurtis Blow³⁷ (f. 1959) sin hitsingel med same namn.³⁸

³² Red. Hegdal, *Breakdance* (Oslo: Themis Forlag, 1984), 1.

³³ Osumare, *Global Breakdancing*, 33.

³⁴ Osumare, *Global Breakdancing*, 33.

³⁵ Red. Hegdal, *Breakdance*, 9, 14, 32, 34.

³⁶ Osumare, *Global Breakdancing*, 33.

³⁷ Berry, «Kurtis Blow» (Grove Music Online, 2012).

³⁸ Rose, *Black Noise* (1994), 56.

Grafittikunsten hadde vore forsøkt stoppa i New York sidan 1960-talet. Borgarmeistaren , John V. Lindsay, hadde erklæra «war on graffiti» allereie før hip hop vart til.³⁹ Kunsten er basert på lage verk i det offentlege rom, som til dømes undergrunntog, sidene av bygg, murar og liknande. Litt som ein konkurrerte om å vere MC-en eller DJ-en med det beste innhaldet, var grafittikunsten også konkurransestyrt. Ein hevda også territorium ved å ha fleire taggar i eit område, som til dømes området rundt og i ein leikeplass. Hip hop nyttar urbane opplevingar i tekstar, graffiti var også ein urban kunst, og mange av dei same områda blir nytta i både graffiti og rap. I starten utførte grupper som Zulu Nation⁴⁰ (grunnlagd 1973) alle elementa over, graffiti var ein kritisk del av gruppa sitt estetiske uttrykk.

3.3 Dei første aktørane i hip hop

Nokre av dei tidlege aktørane i hip hop som er verdt å nemne er: Salt 'N' Pepa (1985), Sugarhill Gang (1975), Funky Four Plus One (1977) og enkeltindivid som Kurtis Blow (f. 1959-).⁴¹ Ein anna pioner var Afrika Bambaataa⁴² (1957), eit tidlegare medlem av ein kriminell gjeng. Han såg for seg skapinga av eit fritt kreativt rom som kunne vere trygt, og vere ein mogleg veg til ein fredfull eksistens. I 1974 samla han saman gruppa Zulu Nation. Som namnet tyder var dei inspirert av den pan-afrikanske⁴³ rørsla samt tankane til svarte nasjonalistar⁴⁴. Dette ser ein også igjen i estetikken og tekstane til gruppa. På plateomslaget til Afrika Bambaataa sitt *Zulu Groove* dominerer fargane grønt, rødt og gult. Dette er fargane i det pan-afrikanske flagget. I teksten til låta «Renegades of Funk» (1983) av Afrika Bambaataa & Soulsonic Forces finn vi eit vers med innhaldet:

*Nothing stays the same, there were always renegades
Like Chief Sitting Bull, Tom Paine
Like Martin Luther King, Malcolm X
They were renegades of their time and age
The mighty renegades*

³⁹ Miyakawa (2020).

⁴⁰ Toop & Jackson, «Afrika Bambaataa» (Grove Music Online, 2012).

⁴¹ Miyakawa, 2020.

⁴² Toop & Jackson, (2012).

⁴³ Pan-afrikanisme er ein ideologi som ser for seg eit Afrika i union. Ideologien er også kulturell, og legg vekt på verdiane i afrikansk kultur. Ideologien har ofte vore nytta saman med svart nasjonalisme i USA. Referanse: Campbell, *Oxford Companion to Politics of the World* (Oxford University Press, 2001) via Oxford Reference.

⁴⁴ Svart nasjonalisme er ein viktig ideologi i afro-amerikansk historie. Svart nasjonalisme baserer seg på tanken om at forsøk på å operere innan eit politisk system som er ansett som rasistisk ut ikkje i kontakt med behov for svarte er dømt til å feile. Referanse: Red: Boyer, *Oxford Companion to U.S. History* (Oxford University Press, 2001).

I utdraget over er det snakk om å vere ein person utanfor det vanlege og drive fram det samfunnet ein sjølv er ulik, her i funken. Det kjem tydeleg fram kven gruppa ser som heltar, og dei to mest kjende personane frå borgarrettsrørsla i USA blir nemnd, og er tydeleg nokon gruppa idealiserer. Eg vil påstå at for til tross for den festlege forma til musikken inneheldt Zulu Nation sin musikk mykje politisk innhald. Etersom hip hop utvikla seg som fekk vi grupper som Public Enemy⁴⁵. New York-gruppa kan sjåast som oppfinnarane av politisk rap⁴⁶. På same tid såg ein utviklinga av mange undersjangrar. A Tribe Called Quest⁴⁷, Digable Planets⁴⁸ og De La Soul⁴⁹ som vidareutvikla politisk (eller medviten) hip hop og jazzrap⁵⁰. Vi fekk også sjangrar som hardcore-rap og boom-bap.⁵¹ I 1986 slapp Ice-T låta «6'N the Mornin'». Denne har blitt sett som starten på gangsta-rap, sjølv om Scholly D slapp «PSK (What Does It Mean)» i 1984, som har blitt sett som den faktisk første gangster-rap låta. Meir om gangsta-rap seinare.

Sjølv om Zulu Nation spela konsertliknande arrangement med dansing, DJ-ing, MC-ing og grafitti var ikke dette kjend som hip hop. Mange i miljøet krediterer MC Keith «Cowboy» Wiggins frå gruppa Furious Five⁵² for å ha teke i bruk omgrepet fyrst «hip hop» i 1978.⁵³ Berre eit år seinare slapp The Sugarhill Gang låta «Rapper's Delight», ei låt som vart svært populær, og inneheld orda «hip hop». Låta synte også ein viktig endring i hip hop som kultur, fordi «rap» vart eit viktig omgrep. Ein kunne marknadsføre ein rappar, og såg at framføringa til MC-en slik var unik, slik vart det musikalske aspektet ved hip hop separert i frå dei andre elementa. No omtalast hip hop oftast som musikk sjanger, framfor samleomgrepet det først var. Frå siste halvdel av 1980-talet vart hip hop spreidd ut frå New York, og Los Angeles var den andre byen som verkeleg tok tak i kulturen. Rapmusikk vart raskt populært, og i 1998 vann Ms. Lauryn Hill⁵⁴ heile fem Grammy prisar.⁵⁵ Dette er viktig fordi det syner at sjangeren var blitt tatt seriøs av prisutdelinga til å få eigne kategoriar. Medan DJ-ar og MC-ar vart verdskjende, fortsette grafitti og breakdancing i undergrunnen.

⁴⁵ Alan Light, *The VIBE History of Hip Hop: Public Enemy* (New York: Three Rivers Press, 1999), 165-175

⁴⁶ Toop, *Rap* (Grove Music Online, 2012).

⁴⁷ Shawn Taylor, *A Tribe Called Quest's People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* (London: Continuum, 2007).

⁴⁸ Toop, «Rap» (Grove Music Online, 2012).

⁴⁹ Williams, *De La Soul* (Grove Music Online, 2012).

⁵⁰ Toop, «Rap» (Grove Music Online, 2012).

⁵¹ Hess (2005).

⁵² Fulton, «Grandmaster Flash» (Grove Music Online, 2012).

⁵³ Miyakawa (2020).

⁵⁴ Morrison, «Hill, Lauryn» (Grove Music Online, 2012).

⁵⁵ Kitwana (2007), 10.

3.0 Den sosiopolitiske konteksten

3.1 Eit generasjonsskifte

Sjølv om denne oppgåva i stor grad handlar om utviklinga av ein kultur mellom 1970 og 2000, ser eg nytta Kitwana finn i å diskutere ein generasjon frå 1965-84. Vidare, korleis denne generasjonen fungerer saman med foreldregenerasjonen sin. Vanlegvis diskuterer vi gjerne baby-boomers, dei fødd i baby-boomet etter den andre verdskrigen, og milleniumsgenerasjonen, dei som kom inn i arbeidslivet rundt år 2000. Om vi skal diskutere hip hop har vi å gjere med ein sjanger som absolutt er dominert av afro-amerikanarar. På bakgrunn av dette er det hensiktsmessig å definere generasjonane på dei store konfliktane som er unike for denne gruppa.

Det er store forskjellar på generasjonen som forma hip hop kulturen og foreldrene deira, og menneska som utforma hip hop som kulturelt fenomen bør sjåast i lys av korleis generasjonen deira elles var. Dette kan fortelje oss mykje om vala dei få menneska eg går innpå har teke. Det kan også fortelje oss at dei få (artistane) som blir nemnd i teksten, eigentleg er døme på ein trend, framfor unike personar. Kva er så forskjellane mellom generasjonen til dei som var unge då dei marsjerte med Dr. King og generasjonen som var unge medan Dr. Dre dominerte listene? Eg var innom dette i introduksjonen, men vil no dykke litt djupare for å syne viktigheita av dette. Eg vil nemleg hevde at dei generasjonelle forskjellane også kan fortelje mykje om kvifor hip hop vart ein sjanger som har ei svært anna tilnærming til ein politisk agenda enn dei politiske figurane på 60-talet. Kritikken mot hip hop og spesielt gangsta-rap sitt eksplisitte og valdelege språk tok verkeleg fram forskjellen mellom borgarretsgenerasjonen og hip hop generasjonen.⁵⁶ Meir om desse tekstane seinare.

Den største forskjellen i kampen kvar generasjon har hatt er truleg at den eine kjempa for politisk makt gjennom stemmerett. Den andre har hatt eit meir sjølvstendig fokus, og «pass på jobben din!» har vore ei viktig sak.⁵⁷ Nasir Jones også kjend som Nas (f. 1973-) syner dette perfekt i si låt «The World Is Yours» frå 1994:

*I'm out for presidents to represent me (Say what?)
I'm out for presidents to represent me (Say what?)*

⁵⁶ Kitwana (2002), 202.

⁵⁷ George (2007), 3.

I'm out for dead presidents to represent me

I tråd med fallande politisk deltaking blant svarte rappar Nas om nettopp det. Han har gitt opp håpet om ein president som kan representere han, han vil heller sette lita si i døde presidentar. Med døde presidentar meiner han pengar. Heile fem av sju amerikanske pengesedlar har døde presidentar avbilda på seg. Dette kan sjåast i tråd med Jesse Jackson si presidentkampanje i 1984 (som han tapte) der andelen svarte som gav si stemme var 54% mot 46% i valet i 1996.⁵⁸ Ordspelet er eit av mange døme på korleis hip hop klarte å syne kjenslene til svart ungdom på nasjonal basis. Bakari Kitwana hevdar at løftet som høyrde med å oppnå borgarrettar: likheit og inkludering, ikkje har blitt oppfylt.⁵⁹ Ein bør sjå på ulikeheiter i utdanning, kvalitet på bustad, helse, arbeidsmoglegheiter, lønningar og moglegheit til å få lån til bustad.⁶⁰ Dette må leggst saman med aukande spenning mellom svarte kvinner og menn og den eskalerande krigen mot narkotika som eg kjem innom i neste kapittel. Ei stor hindring for å takle desse problema store samfunnsproblema er at diskusjonen i media og populærkulturelle produkt har vore fokusert på sensasjonelle tilfelle av lovbrøt, og demonisering av generasjonen sjølv som arktitektar bak samfunnsproblema som har rådd i USA.⁶¹ I hip hop ser vi til dømes at N.W.A. vart kritisert tungt i media for musikken sin, både av den eldre generasjonen, og i media elles.⁶² Dette var altså ein trend, ikkje berre for gruppa som truga med politidrap i tekstane sine, men for hip hop generasjonen som samla gruppe. Samstundes som denne demoniseringa har vore i gang, har borgarrettsrørsla blitt hylla tungt på nasjonalt nivå.⁶³ I same omgang har det ikkje vore diskutert at vidare framgang for svarte har vore minimalt sidan 1965.⁶⁴ Ei undersøking frå Pew Research Center gjort i 2016 syner at svarte ikkje er nærare kvite om ein ser på hushaldningar si samla inntekt i 1990 enn i 1967, sjølv om begge hadde ei auke i perioden.⁶⁵ Ei anna undersøking frå same senter syna fattigdom blant svarte har vore dobbelt så vanleg som hos kvite.⁶⁶

⁵⁸ Kitwana (2007), 184.

⁵⁹ Kitwana (2002), introduction, s. XX.

⁶⁰ Kitwana (2002), introduction, s. XX.

⁶¹ Kitwana (2002), introduction s. XI.

⁶² Baker (2018), 30.

⁶³ Kitwana (2002), introduction, s. XX.

⁶⁴ Kitwana (2002), introduction, s. XI.

⁶⁵ Pew Research Center, «Racial Gaps in Household Income Persist».

⁶⁶ Pew Research Center, «Blacks still more than twice as likely as whites to be poor, despite narrowing of poverty gap».

Eit godt døme på skiljet mellom dei to generasjonane i hip hop finn på albumet *The Chronic* frå 1992. Prosjektet vart produsert av Dr. Dre. Albumnamnet er i seg sjølv er ein referanse til det då tungt kriminaliserte narkotiske stoffet marihuana. På albumet finn vi låta «Rat-tat-tat-tat». Som det onomatopoetiske låtnamnet tilseier handlar låta om å skyte nokon med eit handheldt våpen. Dette er ein del av det harde biletet av Los Angeles, og sitt liv, som Dr. Dre skiljar gjennom albumet. I låta samplar Dr. Dre låta «Brother's Gonna Work It Out» av Willie Hutch (f. 1944 d. 2005) i introduksjonen, som er ein samtale med ei fløyte som bakgrunnsmelodi. Samtalen i originallåta går som følgjande:

You really don't understand, do you? Hey, man, don't you realize that in order for us to make this thing work, man, we've got to get rid of the pimps and the pushers and the prostitutes and then start all over again clean.»
«Hey, look nobody's pushing me anywhere, ok? I mean, not you not the cops, nobody now. I mean, you wanna get rid of the pushers, I'll help you. But, don't send your people after me.»
«Oh, come on, John. Can't you see that we can't get rid of one without getting rid of the other? We've gotta come down on both of 'em at the same time in order for this whole thing to work for the people.»
«Hey, look. Nobody's closing me out of my business»

Dei to som pratar er noko einige, men «John» vil ikkje overtalast heilt. Dr. Dre kuttar samtalen tidleg, og med det skapar han eit sterkt poeng:

You really don't understand, do you?
Hey man, don't you realize in order for us to make this thing work, man,
we've got to get rid of the pimps, and the pushers and the prostitutes?
And then start all over again clean
N****, is you crazy?

Teksten ovanfor held på noko av den same diskusjonen som Willie Hutch ville få fram i 1973, men svaret til den første som snakkar er mykje meir tvilande og aggressivt. Spørsmålet som blir stilt til slutt er retorisk, og eg meiner det insinuerer at Dr. Dre ikkje har noko makt til å fjerne hallikar, langarar og sexarbeidarar. Kva skal han gjere? Han er makteslaus. Vidare fortel lengden her noko om at det for Dr. Dre ikkje er noko som treng lang diskusjon, han kan ikkje gjere noko, ferdig. Dette syner til det George har skrive om generasjonen til Martin Luther, som vi kan regne Willie Hutch innan om ei meir optimistisk tid, der fine ideane og valdsfri protest skulle var idealet.⁶⁷ Eg meiner dette ikkje berre fortel om eit enkelt tilfelle,

⁶⁷ George (2007), 1.

men denne endringa gjeld heller heile hip-hop generasjonen, og spesielt desse som fekk det tyngst under crack-epidemien. Innslaget kan ha vore meint til ein viss grad som eit humoristisk innslag, noko Dr. Dre og Snoop Dogg, som begge var signert til same plateselskap (Death Row Records) var glad i å bruke. Likevel fortel dette mykje om håplausheita Keyes skriv om, som utvilsamt var resultat av samfunnsforholda Dr.Dre vaks opp i.⁶⁸

3.2 Ruspolitikk i form av krigen mot narkotika

Crack-kokain vart introdusert i Los Angeles på 1980-talet. Det narkotiske stoffet er kokain i fribaseform, det gjer at rusmiddelet kan røykast. Stoffet gir ein kort, men ekstremt intens rus.⁶⁹ På 80-talet vaks dyrking av kokablاد i Bolivia, Peru og Colombia, noko som dreiv prisen på kokain nedover. Difor vart det ikkje lengre eit narkotika kun for dei rikaste, men kunne seljast til ei større gruppe.⁷⁰ Stoffet spreidde seg raskt gjennom heile USA, og var spesielt tungt i afro-amerikanske og latin-amerikanske miljø.⁷¹ På 1970-talet hadde president Richard Nixon (f. 1913 d. 1994) starta krigen mot narkotika, han fekk vedteke Controlled Substances Act (CSA).⁷² Og erklæra det offisielt ein «war on drugs» i 1971. På dette tidspunktet var bruk av narkotiske stoff faktisk på veg nedover.⁷³ Presidenten gjekk ut med å skulle vere hard på kriminalitet, og narkotika vart eit sentrum i politikken. Drug Enforcement Administration (DEA) vart oppretta i 1973, og er politi som arbeider med forhindring av at narkotiske stoff skal kome inn i samfunnet. Fem år tidlegare igjen vart Special Weapons and Tactics (SWAT) oppretta i Los Angeles. Desse er taktiske politieiningar ein finn i mange stadar USA i dag.⁷⁴ President Jimmy Carter letta på trykket, og avkriminaliserte marijuana, men det vart ikkje den vidare trenden. Under president Ronald Reagan vart narkotikakrigen trappa opp, blant anna med den svært kjende «say no to drugs» kampanjen.⁷⁵ Det var også under Reagan at dei svært strenge straffemålingane for crack-kokain vart til i form av Anti-

⁶⁸ Keyes (2002).

⁶⁹ Fryer, «Measuring Crack Cocaine and its Impact» (Economic Inquiry 51, no. 3 2013), 1651-1681

⁷⁰ George (2007), 40.

⁷¹ Bourgois, *In Search of Respect* (West Nyack: Cambridge University Press, 2002).

⁷² Goldfield, *Twentieth-century America* (Upper Saddle River, N.J: Pearson Prentice Hall, 2005.), 431.

⁷³ Alexander & Cornel, *The New Jim Crow* (Revidert. New York: New Press, 2012), 8.

⁷⁴ Murch. "Crack in Los Angeles: Crisis, Militarization, and Black Response to the Late Twentieth-Century War on Drugs." (The Journal of American History, Bloomington, Ind.) 102, no. 1 (2015): 162-73.

⁷⁵ Baker (2018), 13.

Drug Abuse Act.⁷⁶ På dette tidspunktet kriminaliserte ein altså narkotika kraftig, i tillegg til å militarisere politiet.⁷⁷ Noko viktig å nemne er at det var stor semje om lovgivinga, også svarte politiske figurar støtta dette i starten. Spesielt i Los Angeles såg ein opprusting av politi, med utvikling av utstyr ein tidlegare kun hadde sett i militære operasjonar til politi sin bruk i handhevinga av dei nye lovene mot narkotika.⁷⁸ Midt i dette var crack-kokain altså introdusert, og raskt om til ein epidemi over heile landet. Urbane område som bydelar i Los Angeles og New York City var spesielt tungt ramma. Med innføringa av crack følgde vald med. Philippe Bourgois hevdar at mesteparten av valdshandlingane i perioden kan skrivast til forsøk på å etablere eigedom over områder som ikkje ville vore handhevbart med lovlege middel.⁷⁹ Dette kunne til dømes ha vore ein kriminell gjeng som ville selje narkotika på eit populært gatehjørne, som allereie var okkupert av ein anna gjeng, desse konfliktane føra ofte til vald. Årleg, hadde Los Angeles omtrent 200 drap som var relatert til gjengkriminalitet.⁸⁰ Det var to gjengar som fungera som faksjonar, og gjengane sjølv var fraksjonert etter spesifikke gater, med lite samla organisasjon. Dei to gjengane var crips og bloods.⁸¹ Begge gjengane hadde ein nokså enkel uniform. Crips var blåkleidde, bloods gjekk i raudt. Mange rapparar har identifisert seg med dette, og til dømes Snoop Dogg har ofte kleidd seg i blått.⁸² Dette kan ha vore fordi han faktisk har vore del av gjengkulturen, men like gjerne for å tøffe seg eller for å gi hæder til miljøet han kjem frå.

3.3 Verknadane av crack-epidemien og følgjande ruspolitikk

Ein studie av Roland G. Fryer m.fl.(2013) ved Harvard University har syna at mellom 1984 og 1994 var drapsraten blant svarte menn i alderen 14-17 år meir enn dobla på landsbasis.⁸³ Den same gruppa men i alderen 18-24 syna nesten same auke. Om vi ser på dei over 25, ser vi at det nesten ikkje var noko endring i perioden.⁸⁴ Sidan hip hop er eit urbant fenomen i stor grad vil eg nemne at desse ratene gjekk gjennom ei større auke i byar som New York City og Los Angeles.⁸⁵ Dette var altså absolutt ein periode der ungdommen vart påverka mest. Ved inngangen til 2000-talet ser ein at tala i alle aldersgruppene var nært identiske med det dei var

⁷⁶ Baker (2018), 13.

⁷⁷ Murch (2015).

⁷⁸ Murch (2015).

⁷⁹ Bourgois (2002).

⁸⁰ Baker (2018), 13.

⁸¹ Baker (2018), 13.

⁸² Baker (2018), 13.

⁸³ Fryer (2013).

⁸⁴ Fryer (2013).

⁸⁵ Fryer (2013).

i 1980. Ein såg også endringar på kor mange som vart plassert i fosterheimar, der ein såg at antalet svarte born vart dobla.⁸⁶ Det var også auke på 25% i tilfelle av bornedaudsfall og arrestasjonar for våpen.⁸⁷ Ein såg visse auke hjå kvite amerikanarar i same tid, men undersøkinga konkluderer med at dette ikkje kan sjåast som parallelt.⁸⁸ Dette var altså tydeleg ein epidemi som ramma Afro-amerikansk og latin-amerikansk ungdom hardast.⁸⁹ Ei demografisk ungdom som allereie hadde hatt dårlege økonomiske forhold frå 70-talet sine økonomiske nedgangar.⁹⁰ Kriminaliteten fann ein stødig nedgang frå toppen sin i 1991. I 1999 ser vi at lovbrøt av valdeleg natur hadde falt med 31%. Drapsratene falt med 37%.⁹¹ I denne perioden ser ein også at dei økonomiske forholda for afro-amerikanarar betra seg, men ikkje med noko særleg høgre fart enn andre etniske grupper.⁹²

Massefengslinga av i krigen mot narkotika blitt samanlikna med Jim Crow,. I boka *The New Jim Crow: Mass Incarceration in The Age of Colorblindness* av Michelle Alexander blir det fortalt om ein svart mann som i likskap med sine forfedre ikkje har hatt stemmerett.⁹³ Først på grunn av slaveri, så på grunn av truging av Ku Klux Klan, Jim Crow lovene, og til slutt mannen på 80-talet, som ikkje får stemme fordi han har sutte i fengsel. Det betyr at det også på 80- og 90-talet vart mange som kunne bli lovleg diskriminert mot, difor ein ny Jim Crow. Ho legg vekt på at media har skapt eit bilete av ghettoane som område med så mykje vald og sal av narkotika at det har vore grunnen til massefengsling, men sanninga er at den største andelen straffedømte kom dit på grunn av besittelse av narkotika i små mengder (ikkje til sal).⁹⁴ Dette forklarar likevel ikkje forskjellen i at så mange fleir svarte blir fengsla enn kvite, då sal og bruk av narkotika har vore utruleg likt. Dette syner igjen har Alexander har eit poeng, då fleire svarte blir straffa for dei same lovbrota som kvite har utført. Studier på området syner at ingen andre land fengslar så mange av etniske minoritetar, Alexander samanliknar med Sør-Afrika under apartheid, som sjølv då ikkje hadde like mange svarte (per folketal) i fengsel.⁹⁵ Mellom 1994 og 2001 vaks den fengsla befolkninga i Louisiana med

⁸⁶ Fryer (2013).

⁸⁷ Fryer (2013).

⁸⁸ Fryer (2013).

⁸⁹ Bourgois, *In Search of Respect* (West Nyack: Cambridge University Press, 2002).

⁹⁰ Forman, *The Hood Comes First*, (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002), 60.

⁹¹ Goldfield (2007), 432.

⁹² Pew Research Center, «Racial Gaps in Household Income Persist».

⁹³ Alexander & Cornel (2012), 2.

⁹⁴ Alexander & Cornel (2012), 8.

⁹⁵ Alexander & Cornel, (2012), 8.

50%. Mississippi hadde ei auke frå 10,700 til 37,700 på same tid. Det samla talet i USA gjekk frå 316,000 i 1980, til 740,000 i 1990 og 1,321,000.⁹⁶ Dette er utan varetektsfengsling.

3.4 Ein ny svart mellomklasse

Martin Luther King sin draum, å gi svarte borgarrettar for å gi dei moglegheiter i samfunnet fungerte, men ikkje for alle.⁹⁷ På 70-talet såg ein ei gruppe kvoteringsborn dukke opp.⁹⁸ Desse vart seinare kalla «black urban professionals» eller «buppies». Desse var ikkje nødvendigvis betre enn andre eller meir kvalifisert frå starten av, men var skulert i majoriteten (dei kvite) sine skikkar. Dei vart ein ny svart mellomklasse, og var i stor grad resultatet av kvotering og minoritetsalibi som var populært for bedrifter å vise til.⁹⁹ Ein skal ikkje gløyme desse personane sitt eige arbeid. Trenden for medlemmane av den unge svarte mellomklassen var å flytte ut til forstadar frå fattige urbane område, og slik «sleppe unna» trøbbel som seinare kom til med crack-epidemien, og då bølgene som følgde denne.¹⁰⁰ Noko som truleg også vil ha forverra situasjonen i gettoane, då dei utdanna, med fast inntekt forsvann. På denne tida vart næringslivet klare over den auka kjøpekrafta til svarte, og byrja med marknadsføring for svarte.¹⁰¹ Dette vart kalla «special markets». Noko å merke seg her er at ein skapte «spesialavdelingar» i musikkindustrien også. Dei svarte som vart ansett for å selje musikk til andre svarte fekk ikkje så mykje makt i realiteten, og plateselskapa nytta ofte dei svarte artistane som ein måte å trekke fleire lyttarar til sine største satsingar. Til tross for å vere brukt som verktøy for hovudprosjekt betydde desse avdelingane at det fantes ein struktur og menneske som gjerne ville gi svarte artistar kontrakt i tida hip hop fyst vart til.¹⁰² Utviklinga av den svarte mellomklassen har utvilsamt mykje ved seg som kan undersøkast.

3.5 Samandrag og analyse av årsaker

På same tid som den svarte mellomklassen vart til, opplevde den svarte underklassen i urbane område store utfordringar. Cheryl Keyes skriv om ei håplausheit, der nokre blir utdanna, og kjem seg opp og fram. Samstundes som andre ikkje får ei reel sjanse til å utdanne seg.¹⁰³ Som

⁹⁶ Goldfield (2007), 432.

⁹⁷ George (2007), 1.

⁹⁸ George (2007), 1.

⁹⁹ George (2007), 3.

¹⁰⁰ George (2007), 3.

¹⁰¹ George (2007), 2.

¹⁰² George (2007), 2.

¹⁰³ Keyes (2002), 5.

den tidlegare nemnde undersøkinga frå Pew Research Center syna har den samla økonomiske styrka til svarte haldt seg lik, sjølv om denne svarte mellomklassen vart til.¹⁰⁴ Dette saman med store tap av arbeidsplassar i industri er kan hjelpe oss å forstå delar av denne utbreidde fattigdommen Kitwana peikar på.¹⁰⁵ Dei fattigaste sin einaste kontakt med staten vart gjennom politi som var hardhendte i trå med militariseringa som følge av ruspolitikken som vart ført i miljø som allereie leidd under effektane narkotika hadde i seg sjølv.¹⁰⁶ Dette samstundes som område som Bronx blir presentert i filmar som *The Warriors* (1979) der bydelen ser ut som ei slagmark for fargerike gjengar ikledd ei blanding av det ein punkar og amerikansk urfolk ville gått i. I media vart områda presentert som plassar der kriminelle gjengar herja, narkotika føra til vald, og alle tok del i det. Som nemnd tidlegare presenterte media også massefengslinga som basert på valdeleg kriminalitet. Trass i at statistikk har synt at besittelse av narkotika og lågare former for sal var den verkelege bakgrunnen. Dette må utvilsamt verke håpløst som ein ung person. Moglegheitene i musikk og idrett var små, men om ein klarte å bryte gjennom ville det vere sin sikker veg ut av gettoen.

4.0 Hip hop i syn av sosiopolitisk kontekst

4.1 Gangsta-rap blir til

Alle dei store bølgene av hip hop i tida eg tek føre meg er reflekterande av samfunnet rundt, og kan fortelje oss mykje om det amerikanske samfunnet. Gangsta-rap er interessant fordi ein for første gong fekk perspektivet til kriminelle, og dei tyngst utsette gruppene i crack-epidemien. I motsetnad til alle dei tidlege bølgene i hip hop som hardcore-rap, jazzrap, conscious hip hop eller boom-bap fekk gangsta-rap sitt utspring på vestkysten, ikkje i New York. Andre Young alias Dr. Dre var ein av pådrivarane for gangsta-rapen.¹⁰⁷ I det vidare vil eg følgje nokre sentrale utviklingar i karrieren til Dr. Dre. Dette fordi karriera hans føl dei store linjene i utviklinga av gangsta-rap. Slik kan eg nytte Young som ein representant for dei svært mange menneska som var involvert. Den første låta som har blitt kategorisert som gangster rap var Scholly D sin «PSK (What Does It Mean?)» frå 1984. Scholly D fann seg på i fødestaden sin: Philadelphia. Verken staten eller byen hadde eit hip hop miljø som kunne måle seg med New York City. Etter nokre år oppdaga hip hop-miljøet i Los Angeles låta, og

¹⁰⁴ Pew Research Center, «Racial Gaps in Household Income Persist».

¹⁰⁵ George (2007), 2.

¹⁰⁶ Munch (2015).

¹⁰⁷ Hess «*A Timeline of Hip Hop History*» (Westport: Greenwood Press, 2007).

Ice-T laga «6'N the Mornin'». Låta handlar om at politiet står på døra klokka seks om morgonen, Ice-T rømmer. I Los Angeles hadde ein lite klubbar som spela hip hop, men det vart raskt spreidd etter Ice-T sin første publikasjon. I 1988 blir *Yo! MTV Raps* fødd, og vi ser verkeleg at hip hop får ein plass ved sidan av popmusikken i tida.¹⁰⁸ På Grammy Awards det same året blir den første prisen for rap delt ut, og vunne av familievenlege Will Smith og Dj Jazzy Jeff.¹⁰⁹ Det same året slepp N.W.A.. (N*****z wit Attitudez) sitt første album *Straight Outta Compton*. Gruppa bestod av seks unge menn frå Compton og South Central (bydelar i Los Angeles). På dette tidspunktet ser vi gangsta-rap spreie seg i Los Angeles med ein utruleg fart. Som samfunnsproblema N.W.A., rappa om, var musikken størst i South Central, Compton, Inglewood og Long Beach. Gjennom Ruthless Records, det uavhengige plateselskapet til Eric Wright Alias Eazy-E solde denne første plata 2 million einingar.¹¹⁰ Til tross for kor suksessfull debutalbumet var kunne N.W.A. gløyme å få speletid på MTV, flunkande nytt rapprogram eller ikkje. Trass i dette auka musikken til N.W.A. i popularitet og gruppa fekk ein sterk følgjarbase både nasjonalt og internasjonalt.¹¹¹

Ein av dei mest kontroversielle låtene til N.W.A. er «Fuck Tha Police». Låta er sjangerdefinerande for gangsta-rap. Dei tre orda er blitt eit slagord for rapparar og tilhengarane av sjangeren verda over.¹¹² Det første verset i låta er skriva og framført av Ice Cube (f. 1969-), som var 19 då låta vart laga. Låta var ein av hovudgrunnane til at gruppa vart nekta speletid på MTV og mange radiokanalar.¹¹³ Under har eg inkludert heile verset, fordi det er eit døme på gangsta-rap som syner alt sjangeren handlar om. I starten fortell han lyttaren at han ikkje likar politi fordi dei undertrykker han basert på hudfargen hans. Vi ser ei deling av verset etter han rappar «You'd rather see me in the pen / Than me and Lorenzo rollin' in a Benz-o». Fram til dette punktet har verset handla om først å fremst kritisere korleis politi diskriminerer mot minoritetsgrupper. Samstundes som han klarer å inkludere at han har «a pager» (personsøkar), som faktisk var vanleg for narkotikalangarar å nytte seg av, men samstundes vart vanleg for svarte ungdommar å nytte seg av. Det har blitt sagt at langarar faktisk var først ut, etter sjukehusa på bruken av personsøkarar.¹¹⁴ I verset under tek Ice Cube opp, og syner at sjølv om han har ein personsøkar og «gold», truleg i form av smykker, er

¹⁰⁸ Hess (2007).

¹⁰⁹ Hess (2007).

¹¹⁰ Baker (2018), 30.

¹¹¹ Baker (2018), 29.

¹¹² Baker (2018), 31.

¹¹³ Hess (2007).

¹¹⁴ George (2007), 52.

ikkje det grunn til å trakkasere han. Siste del av verset går Ice Cube inn i ei meir destruktiv form, der han valdstrugar politi. Til slutt blir orda «Fuck tha police» gjenteke i refrenget, eit litterært verkemiddel som forsterkar budskapet. Gangsta-rap har og blir kritisert for å vere for valdsfokusert.¹¹⁵ Ein analyse av innhaldet her syner derimot ein ung mann, som er frustrert over rasismen han møter frå politi, som skal vere ein beskyttande faktor i samfunnet. Eg meiner at siste del ikkje er lagt opp fordi Ice Cube faktisk tenker å lage eit «blodbad» av politi, men at dette er gjort for å syne kor stor frustrasjon han sit med. I følgje Bogazianos symboliserer ‘new school valden’ den våpeniserte tilstanden til narkotikahandelen, og den kraftige kriminaliseringa av crack-kokain.¹¹⁶

*Fuck the police comin' straight from the underground
 A young n**** got it bad 'cause I'm brown
 And not the other color, so police think
 They have the authority to kill a minority
 Fuck that shit, 'cause I ain't the one
 For a punk motherfucker with a badge and a gun
 To be beating on and thrown in jail
 We can go toe-to-toe in the middle of a cell
 Fuckin' with me 'cause I'm a teenager
 With a little bit of gold and a pager
 Searchin' my car, lookin' for the product
 Thinkin' every n**** is sellin' narcotics
 You'd rather see me in the pen
 Than me and Lorenzo rollin' in a Benz-o
 Beat a police out of shape
 And when I'm finished, bring the yellow tape
 To tape off the scene of the slaughter
 Still getting swole off bread and water
 I don't know if they fags or what
 Search a nigga down and grabbing his nuts
 And on the other hand, without a gun, they can't get none
 But don't let it be a black and a white one
 'Cause they'll slam ya down to the street top
 Black police showing out for the white cop
 Ice Cube will swarm
 On any motherfucker in a blue uniform
 Just 'cause I'm from the CPT
 Punk police are afraid of me, huh
 A young n**** on the warpath
 And when I'm finished, it's gonna be a bloodbath
 Of cops dying in L.A.
 Yo, Dre, I got something to say
 [Refreng]
 Fuck the police, fuck— fuck—
 Fuck the police, fuck— fuck—*

¹¹⁵ Rose (1994), 63.

¹¹⁶ Bogazianos (2012), 96.

Denne teksten skil seg kanskje ut i at den er godt likt og svært kjent. Det som ikkje skil seg ut er temaet, språket og kjenslene. Ice-T har sagt at «They're factual situations put into a fictional story», om fortellingane som kjem fram i gangsta-rap. Eit døme er hans eigen «6'N the Mornin'». ¹¹⁷ Dette betyr at Ice Cube ikkje nødvendigvis har opplevd å bli stoppa av ein svart og ein kvit politimann som har trakassert han, men at han har observert liknande historiar. Som nemnd vart (private) fengsel fylde med titusenviis av stoffmisbrukarar og langarar på lavt nivå på denne tida, altså i president Ronald Reagan sin andre periode. ¹¹⁸ Nivået av dette, sett i samanheng med at Ice Cube er frå Crenshaw i Los Angeles betyr at han med stor sannsylegheit har vore i nært kontakt med hendingar som den han skildrar. Det som gjeld for den no analyserte låta kan seiast for mykje av den seinare musikken som kom frå Ice Cube, Eazy-E eller Dr. Dre som alle var med i N.W.A. Vi kan også telje med artistar som Snoop Dogg, Nate Dogg, Tupac Shakur, Boogie Down Productions eller Compton's Most Wanted.

Etter nokre år med suksess vart det ei rekke problem innad i N.W.A. og Ruthless Records. ¹¹⁹ Diskusjon om korleis pengar vart fordelt mellom manageren til gruppa, Jerry Heller og Eazy-E på ei side, som fekk med seg MC-Ren og DJ Yella. Den andre sida var Ice Cube, som forlot gruppa først og lagde musikk som soloartist. Dr. Dre møtte Suge Knight (f. 1965) som no sit i fengsel for eit dobbeldrap. Saman lagde dei Death Row Records. ¹²⁰ Det nye plateselskapet husa artistar som Robin Allen alias The Lady of Rage (f. 1968), Tupac Shakur eller 2Pac (f. 1971 d. 1996) og Calvin Broadus Jr. alias Snoop Dogg (f. 1971). Kommersielt gjorde både Ice Cube og dei største artistane i Death Row Records det mykje betre enn Ruthless Records etter dei første to albuma til N.W.A. ¹²¹

Death Row selde millionvis fleire plater enn nokon i New York på same tid. ¹²² Hip hop sin fødestad fekk ei kollektiv kjensle av konkurranse. Los Angeles sitt hip hop miljø, i likheit med Atlanta sitt og mange andre kjende seg oversett av New York, det låg an til krangel. I dette gjorde Bad Boy Records motstand. Sean Combs alias Puff Daddy (f. 1969-) gjorde Christopher Wallace alias The Notorious B.I.G eller Biggie (f. 1972 d. 1997) til plateselskapet

¹¹⁷ Baker (2018), 15.

¹¹⁸ Goldfield (2007), 432.

¹¹⁹ Baker (2018), 108.

¹²⁰ Baker (2018), 110.

¹²¹ Baker (2018), 114.

¹²² Hess (2007).

sin store satsing ved sidan av Kimberly Jones alias Lil' Kim (f. 1976).¹²³ Dette skulle vere svar på Death Row sine 2Pac og The Lady of Rage. På dette tidspunktet var kvinnene i hip hop ofte nytta i plateselskap for å få det til å sjå ut som dei konkurrerte og ikkje likte kvarandre. Kvinner, som Lil' Kim, vart aldri hovudsatsing i noko plateselskap, uansett kva musikalsk nivå dei presterte på.¹²⁴

2Pac og Biggie var gode vener i starten, og fann ut at dei hadde mykje til felles. Relasjonen skulle likevel surne. Ein skyteepisode utanfor studioet der Biggie spela inn albumet sitt endra alt for dei to. 2Pac vart skoten og rana av ukjende gjerningspersonar, og skulda på Biggie.¹²⁵ Samstundes hadde Biggie spelt inn låta «Who Shot Ya?». Han velde å sleppe den basert på potensielt sal og kvaliteten til låta. I låta blir spørsmålet stilt, og det heile kan tolkast som ein direkte 'diss', ein disrespektful låt til Tupac sjølv. Som eit svar laga Shakur «Hit 'Em Up». Teksten er direkte retta mot Biggie.¹²⁶ Det blir rappa ting som «*Biggie Smalls and Junior M.A.F.I.A some mark ass bitches*». Vestkysten og austkysten var i ein krangel frå dette punktet, alt handla om å overgå den andre, vi fekk sjå 'thug'-mentaliten gangsta-rapparane i uttrykk langt utanom musikken. Krangelen bremsa ikkje før 1997, på det tidspunktet var både The Notorious B.I.G. og 2Pac skotne daude i separate hendingar. Drapssakene er ikkje løyst den dag i dag, men var likevel noko som fekk hip hop-miljøet til å forsonast om musikken.¹²⁷ Dette vart også ei tid der byar som Memphis og Atlanta vart inkludert i større grad. Verda fekk sjå menneske som tydeleg var påverka av å kome frå kriminelle miljø.¹²⁸

I Los Angeles dreiv Death Row enda på for fullt. Gjengaffilierte Suge Knight vart kjend for ein nådelaus forretningsstil og frykta i musikkbransjen for sine påståtte uetiske praksisar som leiar av Death Row.¹²⁹ Etter ukjende usemjer flytta Dr. Dre nok ein gong til eit anna selskap i 1999. Denne gongen til Aftermath Records, eit datterselskap av Universal Music Group og Interscope Records. Her gjorde han braksuksess som produsent og mentor for Marshall Mathers, betre kjend som Eminem (f. 1972-). Eminem sitt første album, *Slim Shady LP* har seld meir enn 10.000.000 einingar.¹³⁰ Det valdsame salet kjem i stor grad av at å

¹²³ Forman (2002), 280.

¹²⁴ Landoli, *God Save The Queens* (New York: HarperCollins Publishers Inc, 2020), 245.

¹²⁵ Baker (2018), 170.

¹²⁶ Baker (2018), 170.

¹²⁷ Baker (2018), 181.

¹²⁸ Baker (2018), 172.

¹²⁹ Hess (2007).

¹³⁰ Hess (2007).

marknadsføre musikken til Dr. Dre, ein av dei verkeleg ‘real’ rapparane i hiphop saman med ein kvit gut frå Michigan. Dette var populært for plateselskapa, som visste godt at å kome seg i lommene på den kjøpekraftige kvite forstadsungdommen var ein pengebrønn.¹³¹ Til tross for suksessen var dette byrjinga på slutten for gangsta-rap si storheitstid. På same tid såg ein at problema som hadde hatt crack-epidemien som katalysator var på veg tilbake dit dei var før den starta.

4.2 Brua mellom den sosiopolitiske konteksten og hip hop

Som ei vidareføring av det Bogazianos har skrive om at det er meir komplisert enn eit godt og eit vondt aspekt ved hip hop vil eg legge til at ein ikkje kan sjå dei som to aspekt. Heile poenget med gangsta-rap var å syne si verkelegheit. Inkluderinga av grovt språk og hyppige valdsreferansar er ein kritisk del av det budskapet, nettopp fordi valden desse menneskjene såg rundt seg var ei så viktig del av livet deira. Eg vil ta eit blick på er motivasjonane, og ei djupare forklaring på kvifor hip hop fant eit valdeleg bilete, dette gjennom Brian De Palma sin film frå 1983, *Scarface*. Først litt om korleis debatten om innhaldet i hip hop har gått føre seg.

4.3 Diskusjonen om innhaldet i hip hop i lys av *Scarface* og krigen mot narkotika

Gangsta-rap er eit kraftig ekko av samfunnsforholda i Los Angeles på tida. Eg kjem som Nelson George fram til konklusjonen at crack-kokain har ein utvilsamt stor samanheng med gangsta-rap. Måten sjangeren fungerer som ein reportasje frå gatene er ei historisk sett interessant kjelde som fortel oss mykje om verdssynet til rapparane sjølv. På same tid evner sjangeren å fortelje om sjølv samfunnsproblema med sin politiske agenda. I akademisk produksjon blir det ‘politiske potensialet’ til hip hop, ofte som den «gode» kvaliteten hip hop har. Det valdelege innhaldet blir på den andre sida presentert som det vonde. Dette er ei framstilling av hip hop som fenomen eg meiner burde bli diskutert meir.

Eit forsonande argument kjem fram i Bogazianos si bok *5 Grams : Crack Cocaine, Rap Music, and the War on Drugs*.¹³² Som kriminolog tilbyr han eit anna syn på sjangeren. Han meiner at å

¹³¹ George (2007), 2.

¹³² Bogazianos (2012).

berre sjå på det politiske potensialet eller det valdelege innhaldet, og å fremje dette som dei «gode» og «dårlege» kvalitetane til hip hop blir for enkelt.¹³³

Bogazianos hevdar at rapmusikk tener som ein av hovudmidla der crack utfører arbeidet sitt i ein større samfunnsstruktur. Han legg til at om ein ser på hip hop som ein komplisert sosial praksis vil ein ikkje sjå det som ein refleksjon av ei verkelegheit. Ein ser heller «creative working», opplevingar, nye kjensler, menneskje, relasjonar, rytmar som blir oppdaga og artikulert, og slik definere samfunnet, i staden for å berre reflektere det.¹³⁴ Bogazianos har fått ein del kritikk, men det går meir på det metodologiske i arbeidet hans, dei fleste seier seg likevel einige i denne konklusjonen.¹³⁵ *5 Grams* startar med følgjande sitat:

I will not get bagged on a rock

I dette sitatet rappar Dennis Coles alias Ghostface Killah (f. 1970), eit av medlem av gruppa Wu-tang Clan (aktive år 1992-), om crack-kokain. Han seier at han ikkje skal bli arrestert for å selje stoffet. Vidare seier rapparen at han skal «die with the heart of Scarface», han vil heller bli drepen, enn å bli arrestert. Kvifor samanliknar han seg med hovudpersonen i filmen *Scarface*, Tony Montana? I filmen blir Montana ein rik mann, han sel kokain i tonnevis, og endar til slutt daud. I scena der han døyr ser vi han på kontoret sitt med fjell av kokain framfor seg. Det kjem ein liten hær av rivalane hans, og til slutt blir han skoten fleire gonger, og fell daud ned i ei fontene. På dette tidspunktet har han i stor grad øydelagt relasjonane til sine nærmaste. Pengane, og stoffet, har slukt han. Likevel får han litt sympati av sjåaren som anti-helt i det han ligg i fontena, bak han står ein globus med teksten «The World is Yours». Eg trur rapparane finn ei likheit her, for å selje crack, sjølv som langar på lavt nivå, kan føre til like konsekvensar. Dei fleste ville aldri nådd eit nivå som Montana, reint økonomisk, men ser likevel eit stor økonomisk nytte i ein arbeidsmarknad som er umogleg å bli del av. Referansar som Ghostface Killah sin finn ein med høg frekvens i hip hop, spesielt på 90-talet. Eit døme er Jay-Z (1969-) sitt album *Reasonable Doubt* (1996), der han faktisk har spelt inn scener frå *Scarface*, og endra namnet på ein av rivalane til Tony Montana med sitt eget. Det fins ein rappar som heilt enkelt kallar seg Scarface (1970-). *Scarface* er eit unikt døme i frekvens, men slike referansar er ikkje unikt og ein kan lett finne namnet på andre kjende

¹³³ Bogazianos (2012), 134.

¹³⁴ George (2007), 10.

¹³⁵ William, "Dimitri Bogazianos, 5 Grams: Crack Cocaine, Rap Music, and the War on Drugs." *Punishment & Society* 16, no. 5 (2014): 629-34. Jeffries. "5 Grams: Crack Cocaine, Rap Music, and the War on Drugs." *Contemporary Sociology* 42, no. 2 (2013): 221-22.

kriminelle (både ekte og fiksjonelle) i hip hop tekstar. I til dømes «Straight Outta Compton» (1988) rappar Ice Cube at han har eit rulleblad som liknar Charles Manson (f. 1934 d. 2017) sitt. Manson var kultleiar, masse mordar og musikar. Bogazianos gjer eit poeng her som eg meiner er kritisk: denne samanlikninga vart ikkje berre gjort av rapparane sjølv, men var gjort for dei, lenge før dei starta å skrive tekstar som den vi finn i «Run».¹³⁶ Crack-sal har ikkje vore for den kriminelle på høgste organiserte nivå, som Tony Montana blir, men for sal i meir uorganisert form med mindre fortjeneste for dei lågast på rangstigen. Bogazianos hevdar at det var mange ting i straffeloven til USA og praksisen for straffing av dei som var tekne med crack som gjer samanlikninga.¹³⁷ For straffene som vart utdelt var på nivå med det ein kunne tenke seg for ein større kriminell, som då den tungt mytologiserte Tony Montana. Eit døme til samanlikning er at nokon som vart tekne med fem gram crack (mellom 1988 og 2010), ville få ein minimumsstraff på 5 år. For å få denne minimumsstraffen gjennom å bli tatt i å skulle selje kokain, ville ein måtte bli tatt med 500 gram av pulveret.¹³⁸ Slik Bogazianos ser det, var det tunge referansepunktet rundt crack i hip hop på 90-talet, artistar som snakka tilbake til dei som skapte dei svært marknadsførbare produkta, altså rapparane sjølv.¹³⁹

4.4 Kvinner og hip hop

Tidlegare har eg nemnd Lil' Kim og korleis det ikkje var mogleg for ho å bli ei hovudsatsing i Bad Boy Records under leiinga av Sean Combs. Det fins også historiar om tidlege aktørar i hip hop som Salt N' Pepa', dei to damene i gruppa vart betalt 20 dollar for konsertane sine, samstundes som managaren deira tente mange tusen dollar. Då ein av dei tok det opp vart ho banka opp. Rundt tusenårsskiftet, då musikkindustrien såg ei nedgang grunna gigantiske mengder ulovleg nedlasting på internett måtte mange plateselskap kutte vekk artistar. Regelen var at kvinnene var kutta ut først. Utan å gå for langt fram i tid har dette bestemt mykje om kven som er rapparar i dag, eit absolutt mannsdominert yrke, der kvinner gjerne blir kritisert for nøyaktig dei same framstillingane som menn har i kvar låt. Kvinner har ein stor plass i hip hop, både gjennom artistar og andre i musikkbransjen, men også som lyrisk tema. Å inkludere eit kapittel om kvinner i kulturen er viktig fordi dei er unekteleg tilstades gjennom heile

¹³⁶ Bogazianos (2012), 3.

¹³⁷ Bogazianos (2012), 2.

¹³⁸ Bogazianos (2012), 5.

¹³⁹ Bogazianos (2012), 2.

utviklinga. Likevel skiljer dei seg ut. I denne delen vil eg sjå på kva som skiljer uttrykka som blir vald av kvinner frå menn sine uttrykk, og kva som kan vere forklaringa til det kvinnefiendtelege aspektet i hip hop. I ei undersøking kring sosiale forhold for å forklare hip hop som kulturelt fenomen og musikk sjanger må ein også undersøke kva kvinnene søker å bruke musikken til, og kva plass kvinnene har i kulturen. Om rap er ein megafon for svart ungdom, kva nyttar kvinnene den til?

Kvinner i hiphop har eit spekter av symbol, teikn og praksisar for å skjære ut ein kvinneleg identitet som, for dei, lekamliggjer den emosjonelle kompleksiteten og menneskelegheita ved svarte kvinner. Når kvinner kjemper om respekt i undergrunnen i Los Angeles har dei lyriske våpen som bærer med seg eit arsenal av symbol og ikkje minst informasjon om korleis det er å vere svart i det amerikanske samfunnet.¹⁴⁰ Morgan skriv til dei unge MCane to viktige ting: dei har kunnskap om historia kring rasisme i USA og veit om implikasjonar om kva slags politi, utdanning, helse, utdanning og andre livsdefinerande element som kjem gjeld for dei, i motsetnad til for andre. Dei har også kunnskap om kvinnehat, feminisme og tradisjonelle syn på underdanige kvinner. Dette blir uttrykt gjennom referansar og andre former for erkjenning av kvinnelege songarar, songtekstar, filmar og andre kulturelle og politiske figurar.¹⁴¹ Den andre tingen er at artistane forventar at å vere kvinne i seg sjølv vil påverke korleis publikum vurderer dei lyriske evnene til artistane. Det er ein forventning til kvinnene at dei har kunnskapane over, uansett kva utdanning dei sit inne med. Tekstane til kvinnene handlar stort sett om kjærleik og omsorg for dei sjølv, deira samfunn, og framtida deira. Fire arketypar er vanlege gjengarar: kva kvinner deler som mødrer og omsorgspersonar, kvinner i relasjonar med menn, svarte kvinner sine relasjonar til kvite menn og til slutt svarte kvinner sitt forhold til kvite kvinner.¹⁴² Gjennom dette ser vi at kvinnene har ein svært forskjellig framgangsmetode til rap enn menn. Samstundes inneheld fortellingane deira mykje av det menn tek føre seg, men at ein nyttar mykje plass på det kvinnelege aspektet som offer for kvinnehat og rasisme. Dette skil seg frå den mannlege musikken. Likevel kjem eg til same konklusjon: svarte kvinner, som menn, nyttar hiphop som eit talerør.

Hiphop har vore kritisert tungt av både akademikarar, politikarar og offentlege figurar for det dei meiner er store mengder kvinnehat og vald i både i songtekstar og videoar.¹⁴³ Det Morgan

¹⁴⁰ Morgan (2009), 133.

¹⁴¹ Morgan (2009), 133.

¹⁴² Morgan (2009), 134.

¹⁴³ Morgan (2009), 136.

gjer eit poeng av her er at ingen av kritikarane ho har undersøkt har forbetra livet til svarte kvinner i dagleglivet.¹⁴⁴ Dette er hevda på bakgrunn av at desse kvinnene blir vald til roller i media som er kjønnsdiskriminerande, rasistiske, paternalistiske. Vidare skriv Morgan at svarte kvinner blir representert som sterke, sinte, promiskuøse, klagande, barnefødande, galne og ville. Samstundes blir symbol og praksis på kvinnedom lagt vekk i ein diskursiv barriere, og tema som moderskap, seksualitet, autoritet, rase, påverknad og ynskjer får ikkje plass.¹⁴⁵ Skulda her blir ikkje plassert på mennene i hiphop av kvinnene i kulturen. Dei tenker at kvinnehatet ikkje er tilstade fordi menn ikkje forstår situasjonen til kvinner. Til tross for å vakse opp i fattige områder og å måtte takle samfunnet sine rasistiske syn, veks mange kvinner opp med utvida familie. Dei har sterke kvinnelege påverknadar frå mødrer, bestemødrer og tanter som introduserer dei, men også brødrane deira til kvinner sitt liv og hindringar. Mennene er ikkje uvitande om historia og livet til (svarte) kvinner. Eit fenomen i Hiphop som er verd å anerkjenne her er at artistar som Tupac har låtar som «Dear Mama» (1995) som handlar om å syne for mora hans at han forstår og erkjenner problema hennar. I refrenget syng han «And there's no way i can pay you back. But my plan is to show that i understand. You are appreciated.» Samstundes er Tupac ein artist som har låtar som «All About U» og «How Do U Want It» (1996) som objektiviserer kvinner og kritiserer dei for å vere «lette på tråden». Morgan skriv at kvinner i kulturen nyttar seg av respektlausheit ovenfor kvinner er at dei speglar dei holdningane som fins i den mannsdominante kulturen, men også fordi dei kan gjer dette og bli betalt gode pengar for det. På ei anna side skriv Rose at kvinnene sine sosiale kritikk i hip hop, i at den i hovudsak handlar om noko seksuelt, gjer at dei antiseksistiske.¹⁴⁶ Vidare at dette byggjer ein konstruksjon der kvinner og menn er mot kvarandre i narrativet om hip hop, noko som stemmer overeins med korleis leiarar av plateselskap som Bad Boy Records ynskja frå sine kvinnelege kollegar.¹⁴⁷

5.0 Avslutning og konklusjon

5.1 Avslutning

Her finn eg ein parallell som ein har funne i store delar av svarte si historie i Amerika. På dei slavedrivne plantasjane hadde ein svært lite anna enn språket og andre verbale delar av

¹⁴⁴ Morgan (2009), 136.

¹⁴⁵ Morgan (2009), 136.

¹⁴⁶ Rose (1994), 62.

¹⁴⁷ Landoli (2020), 130.

kulturen sin frå ei rekke svært forskjellige afrikanske kulturar. Difor var det allereie da viktig å halde på kulturen sin, og slik var ein kvar slave som ein eigen poet. I slavetida song dei call-and-response songar. På 80- og 90-talet under crack-epidemien og ringverknadane av den meiner eg altså at ein i ein liknande situasjon, og denne gongen nytta hip hop. Denne samanlikninga kan verke lett å finne, Rose går lengre tilbake, og presenterer ein interessant kontinuitet. Ho går grundig inn på musikalsk tradisjon og praksis og at måten rapparane fortel historier gjennom musikken sin er eldre enn undertrykkinga afro-amerikanarar har møtt i den nye verda.¹⁴⁸ Den postindustrielle transformasjonen av urbant liv og den tilgjengelege teknologien i samtida er dei verkeleg store skilnadane mellom rapparane og dei musikalske forgjengarane deira.¹⁴⁹ Nelson George skriv med krasse ord at det ikkje er noko gåte som høna og egget, men at samanhengem mellom gangsta-rap (som og er kalla reality-rap) er sjølv sagt, og udiskuterbar.¹⁵⁰ I lys av undersøkinga eg har gjort vil eg seie meg einig i denne påstanden, sjølv om det verkar å vere mange andre sosiopolitiske faktorar eg ikkje har dekkja i oppgåva mi.

5.2 Konklusjon

Hip hop vart til i Bronx i New York i 1970. Dei fire formene for uttrykk i hip hop: breakdance, grafitti, DJ-ing og MC-ing var verktøy som dei afro-amerikanske ungdommane i dette urbane området uttrykte seg med. Den kommande crack-epidemien, ringverknadane av den og generasjonsskiftet som skjedde i perioden fram til 2000 var deretter kritisk for korleis hip hop var forma i det sjangeren vart eit fenomen verda over. Dei språklege bileta artistar som Dr. Dre, 2Pac, Biggie og alle andre måla med tekstane var sterkt påverka av dei harde forholda desse fann seg i. Sidan hip hop er deskriptivt av samtida sine populærkulturelle produkt og kva enn som er viktig for artistane, er sjangeren si form i seg sjølv perfekt for å gi lyttarane ei refleksjon av verkelegheita musikken kjem frå. I utviklinga av undersjangerane på 80-talet fekk hip hop gjennom gangsta-rap ein funksjon som samfunnskritikar. Når vi ser på kor vanleg dette var, og at dette var norma frå starten, er det logisk å trekke konklusjonen at hip hop verkeleg vart forma av dei dårlege forholda i den sosiopolitiske konteksten vi finn i USA. Vidare, at dette var ein direkte årsak til at gangsta-rappen forma seg som den gjorde. Den tungt kritiserte sjangeren har hatt verknaden å gi den svært marginaliserte afro-amerikanske ungdommen i urbane område ei stemme som nådde verda rundt. Dette i trass at

¹⁴⁸ Rose (1994), 64.

¹⁴⁹ Rose (1994), 63.

¹⁵⁰ George (2007), 42.

musikken ikkje har hatt noko tradisjonell politisk påverknad. Hip hop tillot verkeleg den afro-amerikanske ungdommen å utrykke seg sjølve.

Bibliografi

Alexander, Michelle, and West, Cornel. *The New Jim Crow : Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. Revised ed. New York: New Press, 2012.

Berry, Micheal. «Kurtis Blow» (Grove Music Online, 2012)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223855?rskey=GLHGZX&result=1>

Bogazianos, Dimitri A. *5 Grams : Crack Cocaine, Rap Music, and the War on Drugs*. New York: New York University Press, 2012.

Bourgois, Philippe. *In Search of Respect*. Vol. 10. *Structural Analysis in the Social Sciences*. West Nyack: Cambridge University Press, 2002.

Campbell, Horace. "Pan-Africanism." In *The Oxford Companion to Politics of the World*. : Oxford University Press, 2001.

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780195117394.001.0001/acref-9780195117394-e-0561>

Fischer, Klaus P. *America in White, Black, and Gray : The Stormy 1960s*. New York: Continuum, 2006.

Forman, Murray. *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-hop (Music Culture)* (Middletown, CT, 2002)

Fryer, Roland G, Heaton, Paul S, Levitt, Steven D, and Murphy, Kevin M. "Measuring Crack Cocaine and its Impact." *Economic Inquiry* 51, no. 3 (2013): 1651-681.

Fulton, Will. «Grandmaster Flash» (Grove Music Online, 2012)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224535?rskey=UnwOYF&result=1>

Goldfield, David R. *Twentieth-century America : A Social and Political History*. Upper Saddle River, N.J: Pearson Prentice Hall, 2005.

Hatlen, Jan Frode. *Historikerens Kode : Veien Til Historisk Forståelse*. Oslo: Universitetsforlaget, 2020.

Hegdal, Unni. *Breakdance*. Oslo: Themis Forlag, 1984.

Taylor, Shawn. (2007). *A Tribe Called Quest's People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*. Bloomsbury Academic & Professional.

Henderson, Errol A. "Black Nationalism and Rap Music." *Journal of Black Studies* 26, no. 3 (1996): 308-39. Accessed April 20, 2021. <http://www.jstor.org/stable/2784825>.

Hess, Mickey, Nicole Hodges Persley, Wayne Marshall, H.C. Williams, Thembisa S. Mshaka, Aram Middlebrook, Jennifer R. Young et.al. *Icons of Hip Hop : An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture : Vol. 1*. Westport, Conn: Greenwood Press, 2007.

Katz, Mark. *Groove Music: The Art and Culture of The Hip Hop DJ*. Cary. Oxford University Press USA, 2012.8

Keys, Cheryl. *Rap Music and Street Consciousness* (Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2002),

Kitwana, Bakari *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. (New York: Basic Civitas Books, 2002)

Landoli, Kathy. *God Save The Queens: The Essential History of Women in Hip Hop*. New York: HarperCollins Publishers Inc, 2020.

Light: *The VIBE History of Hip Hop*. New York: Three Rivers Press, 1999)

Miyakawa, Felicia. «Hip hop» (Grove Music Online, 2020) Henta frå:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224578?rskey=2DbpCi&result=15>

Morgan, Marcyliena *The Real Hip-hop: Battling for Knowledge, Power, and Respect in the LA Underground*

MRC Data/ Nielsen Music, *Midyear Report 2020*

Murch, Donna. "Crack in Los Angeles: Crisis, Militarization, and Black Response to the Late Twentieth-Century War on Drugs." *The Journal of American History* (Bloomington, Ind.) 102, no. 1 (2015): 162-73.

Morrison, Matthew. «Hill, Lauryn». *Grove Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002262455> Friggitt: 2012. Lasta ned: 20.04.21

Osumare, Halifu. "Global Breakdancing and the Intercultural Body." *Dance Research Journal* 34, no. 2 (2002): 30-45. Accessed April 19, 2021. doi:10.2307/1478458.

Pew Research Center. «Racial gaps in household income persists».

https://www.pewresearch.org/social-trends/2016/06/27/1-demographic-trends-and-economic-well-being/st_2016-06-27_race-inequality-ch1-03-2/ Frigitt: 22.06.16. Lasta ned: 25.04.21

Pew Research Center. «Blacks still more than twice as likely as whites to be poor, despite narrowing of poverty gap».

https://www.pewresearch.org/social-trends/2016/06/27/1-demographic-trends-and-economic-well-being/st_2016-06-27_race-inequality-ch1-04/ Frigitt 21.06.16. Lasta ned: 25.04.21

Rose, Tricia. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1994.

Schloss, Joseph Glenn. *Making Beats : The Art of Sample-based Hip-hop*. Music/culture. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2004.

Taylor, Shawn. *A Tribe Called Quest's People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*. London: Continuum. 2007.

Toop, David, Margaret Jackson. «Afrika Bambaataa» (Grove Music Online, 2012)

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223679?rskey=6Tb34M&result=1>

Toop, David, Margaret Jackson. «Afrika Bambaataa». *Grove Music Online*.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223679>. Frigitt: 2012. Lasta ned: 15.04.21

Diskografi

Carter, Sean, Jay Z. 1996. «Can't Knock The Hustle». *Reasonable Doubt*. Roc-A-Fella Records, Priority Records. Digital Straumeteneste.

Coles, Dennis. Ghostface Killah. 2004. «Run». *The Pretty Toney Album*. Def Jam Recordings. Digital Straumeteneste.

Hutch, Willie. Willie Hutch & The Chemical Brothers. 1973. «Brother's Gonna Work It Out». *The Mack (Original Motion Picture Soundtrack)*. Digital Straumeteneste.

Donovan, Kevin, Afrika Bambaataa & The Soulsonic Force. 1983. «Renegades of funk». *Planet Rock: The Album*. Unique Recording Studios. Digital Straumeteneste.

Nasir Jones, Nas. 1994. «The World is Yours». *Illmatic*. Columbia Records. Digital Straumeteneste.

Shakur, Tupac, 2Pac. 1995. «Dear Mama». *Me Against The World*. Interscope Records. Digital Straumeteneste.

Sugarhill Gang. 1980. «Rappers Delight». Sugarhill Records. Digital Straumeteneste.

Marshall Mathers, Eminem. 1999. *The Slim Shady LP*. Aftermath Records. Vinylplate.

Young, Andre R, Dr. Dre. 1992. «Rat-tat-tat-tat». *The Chronic*. Deathrow Records. Vinylplate.

Young, Andre R, N.W.A. 1988. «Express Yourself». *Straight Outta Compton*. Ruthless Records. Digital Straumeteneste.

Young, Andre R, N.W.A. 1988. «Fuck Tha Police». *Straight Outta Compton*. Ruthless Records. Digital straumeteneste.

Young, Andre R, N.W.A. 1988. «Straight Outta Compton». *Straight Outta Compton*. Ruthless Records. Digital Straumeteneste.

