

«What Does it Take to Authenticate my Nigganness?»

...

*En studie av Nas' autentisitet og
hans tilknytning til Conscious rap*



Ingvar Örn Prastarson

Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Høst 2012



Universitetet i Oslo

Bildet på forsiden er tegnet av Omar Williams, og er brukt med kunstnerens tillatelse. Bildets URL:

<http://4.bp.blogspot.com/-iBeqcEN0uZ0/TcJDF34UAxI/AAAAAAAAACA/vRzs3sz5uDU/s1600/Sketch%25235.JPG>

Forord

Denne masteroppgaven er et resultat av mitt flerårige arbeid med hiphopkulturen i USA i et bredt perspektiv, og prosessen har vært lang og krevende, men mest av alt interessant og lærerik.

Til å begynne med vil jeg takke min veileder Anne Danielsen for inspirerende og motiverende veiledningsmøter, interessante diskusjoner og innsiktsfulle kommentarer. Din kunnskap og din tilgjengelighet har vært av helt avgjørende betydning for prosessen.

Jeg vil også rette en stor takk til mine nærmeste venner for uvurderlig støtte – særlig i innspurtsperioden – og til mine medstudenter for motiverende samtaler med stort faglig utbytte, samt utallige kaffepauser.

Tusen takk til mine eminente korrekturlesere Kirsti Vogt og Linn Astrid Blix Torget for grundig og effektivt arbeid.

Til slutt, men ikke minst, vil jeg takke min nærmeste familie for støtte, tilstedeværelse og for å ha troen på meg. Det betyr mye.

Oslo, november 2012

Ingvar Örn Þrastarson

INNHold

Forord	II
1. Innledning.....	2
1.1 Conscious rap – et forvirrende begrep	4
1.3 Autentisitet i hiphop	7
1.4 Authenticity as authentication	8
1.5 Autentisitet i et rent hiphop-perspektiv	10
1.6 Oppgavens gang	12
2. Et historisk perspektiv	14
2.1 1965 – 1984 – Hiphopgenerasjonen	14
2.1.1 Begrepslansering og fremveksten av en kultur	16
2.1.2 Fra «DJ-ing» og «emceeing» til «rap music»	17
The Beastie Boys/Grandmaster Flash & The Furious Five.....	19
2.2 1984 – Def Jam – kommersialisering av New York-rapp.....	20
2.3 1985 – Fra New York til California – en feide blir til.....	21
2.4 Øst mot vest – en personlig konflikt?.....	25
3. Conscious rap – et innviklet begrep	28
3.1 Hva er conscious rap?.....	29
3.2 Hva er political rap?	36
3.3 Political rap versus conscious rap	43
4. Analysekapittel.....	46
4.1 Innledning.....	46
4.2 Forbindelser mellom rapp og en afrikansk litterær tradisjon	46
4.2.1 Gates og <i>The Signifying Monkey</i>	46
4.2.2 Et kontekstavhengig begrep	48
4.2.3 Signifying i hiphop.....	51
4.3 Analyse.....	53
4.3.1 «N.Y. State Of Mind» (Illmatic)	54
4.3.2 «A Message To The Feds, Sincerely, We The People» (Street’s Disciple).....	58
4.3.3 Y’all My Ni**as – (Untitled)	63
5. Refleksjon.....	70
5.1 Fem punkter.....	70
Sosialrealisme.....	70
Politisk budskap	72
Lydproduksjon	74
Stedstilhørighet.....	78
Religion	80
5.2 conscious rap, det motsatte av kommersialitet?	81
5.3 Konklusjon	84
LITTERATUR	86

1. Innledning

*«The hood waits for no one
I've been through it from Ewings to Buicks, to body viewings
Car chases to court cases, to fly vacations
From wanting it all, to being the object of your admiration»*

Nas – «Street's Disciple»¹

Det var i år 2000 at jeg første gang ble introdusert for Dr. Dre av en kamerat. Han spilte *Still DRE*, en av California-produsentens mest kjente låter.² Fra denne opplevelsen var veien kort til andre rappere fra samme område; Ice Cube, Snoop Dogg og Kurupt. Det var en slags stilmessig fellesnevner i deres musikk og musikken til nevnte Dr. Dre. Der og da opplevde jeg alle som representanter for en stil som var hard, rå og brutal, men samtidig banalt enkel, og for et uerfarent sinn var det lett å hekte dem alle på samme knagg. Det gikk imidlertid ikke lang tid før horisonten ble utvidet. Senere samme år fikk jeg en samleplate som blant annet inneholdt låten «If I Ruled the World», og artisten var Nas. Jeg opplevde ikke musikken som noe særlig mer komplisert enn det jeg hadde hørt tidligere, men tekstlig og rappteknisk var dette noe helt annet. Det var først da jeg brakte den inn som tema i akademisk øyemed, og begynte å undersøke noen av prosessene som ligger bak, at jeg forsto hvilke muligheter som fantes innenfor rappsjangeren.

Gjennom hele bachelorstudiet i musikkvitenskap grep jeg an konseptet rapp fra ulike synsvinkler. Det jeg var aller mest opptatt av, var hvordan ulike sider ved hiphopkulturen kommer til uttrykk i rappmusikken. Særlig vil jeg nevne min befatning med feltet musikk og identitet, der tekstlige elementer knyttet til kvinneundertrykking og homofiendtlighet åpnet dørene for temaet maskulinitet som en identitetskonstruksjon. Den viktigste oppdagelsen jeg gjorde under disse studiene, var hvor nært forholdet mellom kultur og musikk er innen hiphop. Oppdagelsen utløste en motivasjon og en interesse for å finne ut mer om hva som gjør forbindelsen mellom kulturen og dens produkt så sterk, og ikke minst hvilke kulturhistoriske røtter dette båndet har sitt opphav i.

Rappmusikk var lenge noe man forbandt med New York, men mot slutten av 1980-tallet og på begynnelsen av 1990-tallet bredte rappsjangeren for alvor om seg over hele USA. I kjølvannet av dette oppsto det raskt en situasjon der man i de fleste områder ønsket å

¹ Nas 2004

² Dr. Dre 2001

representere en motvekt til New York. På vestkysten vakte gangstarapen spesielt stor oppsikt på grunn av sin brutale fremtoning, og dette området ble dermed et symbol på aversjonen mot New York. Som jeg skal komme tilbake til i historiekapitlet, har omfanget av denne verbale krigen noe feilaktig fått status som en feide mellom østkysten og vestkysten.

Det tok noen år før artistene fra California fikk tilsvarende salgstall og anseelse som artistene fra New York allerede hadde hatt i en årrekke.³ Ved inngangen til 1990-tallet, da gangstarapen blomstret med sine hatske budskap overfor autoriteter og det narkotikainfiserede samfunnet de var en del av, var det imidlertid noen enkelthendelser som antydte at det var gnisninger mellom artister fra de ulike områdene. Nas var en av mange artister som tok avstand fra denne påståtte feiden. Men til tross for at jeg ble presentert for Nas' musikk i relativt ung alder, var det ikke før noe senere, da jeg begynte å lytte til mer av hans musikk, at jeg så et mønster i temaene han tok opp. Det handlet om vanskelige oppvekstforhold, noe han også selv hadde hatt. Etter hvert fattet han også større interesse for historien om den afroamerikanske kulturen, og da spesielt utfordringer knyttet til rasediskriminering. Jeg forsto at økt kunnskap om Nas' karriere kunne være en mulig nøkkel til å besvare de spørsmålene jeg hadde til det tette båndet mellom musikk og kultur i hiphop generelt.

Det hevdes ofte at Nas' identitet plasserer ham under sjangerbetegnelsen *conscious rap*, slik den blant annet er formulert av Henry Adaso:

Conscious rap is a sub-genre of hip-hop that focuses on creating awareness and imparting knowledge. Conscious rappers traditionally decry violence, discrimination, and other societal ailments. It's propelled by the conviction that radical social change comes through knowledge of self and personal discovery.⁴

Ifølge denne betegnelsen bærer conscious rap med seg en negativ holdning til vold, diskriminering og andre lidelser i samfunnet, uten noen gang å miste tak i sjangerens retoriske grunnverdi om å spre bevissthet og kunnskap. Slikt kan man finne mange spor av i tekstene til Nas, hvilket i teorien skulle gjøre jobben enkel med å plassere ham i historien. Selv om Henry Adasos definisjon av conscious rap ikke nødvendigvis er gal, føyer den seg likevel inn i rekken av lignende framstillinger fremsatt av andre kritikere og tilhengere av sjangeren. Det er når man ser tilsvarende framstillinger av andre tilleggende sjangerbetegnelser at man forstår at dette ikke er en eksakt vitenskap. Det er en kjensgjerning at Nas gikk fra å være en gutt

³ George 1998:132

⁴ Adaso 2012 [URL]

med førstehåndserfaring fra kriminelle og vanskeligstilte nabolag til å bli en artist som solgte millioner av album på jevnlig basis. Jeg vil nå kort se på hvordan Nas' vei til suksess artet seg.

Nas regnes som en av de mest markante skikkelsene innenfor conscious rap, og historien om ham forteller noe om hvorfor. Nasir Jones ble født i Crown Heights i Brooklyn 14. september 1973. I treårsalderen flyttet Jones til leilighetskomplekset Queensbridge like øst for Long Island sammen med familien.⁵ Faren var jazzmusikeren Olu Dara fra Mississippi, og moren het Fannie Ann Jones. To år gammel begynte Nasir å spille trompet, men kort tid etter fikk han en skade i leppen og hadde ikke lyst til å spille noe instrument lenger.⁶ Ifølge faren lå det imidlertid alltid i hans natur å gjøre noe kreativt, og ettersom Hulken var ett av hans store forbilder, begynte han etter hvert å tegne tegneserier. I en alder av sju begynte Nasir å skrive raptekster. Som mor var Fannie Ann Jones svært opptatt av skolegang, spesielt når det gjaldt Nasir, fordi han var så intelligent. Men han var alltid et problembarn i så måte, delvis fordi moren forlot faren da han var tretten år gammel, noe som visstnok hadde en stor innvirkning på livet hans. Som fjortenåring droppet Nasir ut av *high school* i 9. klasse.⁷ Hverdagen etter dette besto stort sett i å oppholde seg på gaten i nabolaget i Queensbridge. Moren var alltid redd for at han skulle bli fengslet eller skutt. Redningen for Nasir ble hans møte med naboen Willy «Ill Will» Graham, som bodde i etasjen over familien Jones og som introduserte Nasir for rapp-musikk. Nas' far Olu Dara og hans bror Jabari «Jungle» Fret forteller at Nasir og Willy sto hverandre svært nær, og ifølge dem selv skulle de bli det nye Run-DMC. Melanie A. Winns, Nasirs barndomsvenninne, forteller om hvordan disse ambisjonene allerede da var fundert i stor selvtillit. «Willie was on the turntables and Nasir was going to rhyme. (...) He looked at me and just told me "I'm going to be a rapper, and everyone's going to love my music. I'm gonna change the whole game...take this whole s**t over and be the man.»⁸

I 1989 fikk 16 år gamle Nasir et møte med produsenten «Large Professor» og samtidig muligheten til å være til stede under innspillingen av de nye albumene til Rakim fra Long Island og Kool G Rap fra Queens. Da de to 21-åringene var ferdige for dagen, stilte Nasir, eller Kid Wave som han kalte seg på den tiden, seg foran mikrofonen for å spille inn eget materiale. Den usignerte tenåringsen hadde engasjert vennen Willy som DJ, men det gikk ennå

⁵ Wikipedia URL4 2012

⁶ VH1 2005

⁷ VH1 2005

⁸ ibid

litt tid før han fikk sitt gjennombrudd. I 1992 ble han kontaktet av MC Serch fra hiphopkollektivet 3rd Bass – den første gruppen med medlemmer på tvers av hudfarge som oppnådde et kommersielt gjennombrudd. Serch skaffet Nasir Jones en platekontrakt på gigantselskapet Columbia, og «Nasty Nas» gikk umiddelbart i gang med å forme albumet *Illmatic*, som kom ut i 1994.⁹ Mottakelsen var jevnt over svært god, og i tillegg til at Nas ble omtalt som «highly literate», ble det sagt om hans rapptalent at «his raps superbly fluid regardless of the size of his vocabulary».¹⁰ Men det var en side ved hans lyriske talent som kanskje er enda viktigere i denne sammenhengen, og den ble omtalt som følger: «[Lyrically, Nas is perceived as] able to evoke the bleak reality of ghetto life without losing hope or forgetting the good times».¹¹

Nas har lenge vært en av USAs, for ikke å snakke om en av verdens, mest anerkjente rappartister. Som representant for den afroamerikanske befolkningens kamp for like rettigheter, har han til tross for gjentatte kontroverser fått bred støtte for sitt budskap gjennom hele karrieren. Han er også ett av svært få eksempler på en rapper som har hatt stor kommersiell suksess, men som likevel har vært tro mot conscious rapens kjerneverdier ved å hele tiden basere seg på historisk bevissthet i tekstene sine. Fra afroamerikanernes vei fra slaveri til like rettigheter til ulike manifestasjoner av denne kampen i historien om rapp, som jeg kort vil oppsummere i neste kapittel. Hensikten med denne historiske gjennomgangen er å kunne si noe om de mange lyriske forutsetningene i conscious rap generelt og i Nas' musikk spesielt. Den manglende kunnskapen om conscious rap-begrepet gjør det vanskelig å besvare spørsmål knyttet til hans troverdighet. I det neste avsnittet vil jeg derfor kort redegjøre for noen av de vanligste forvirringene knyttet til både dette og tilliggende begreper.

1.1 Conscious rap – et forvirrende begrep

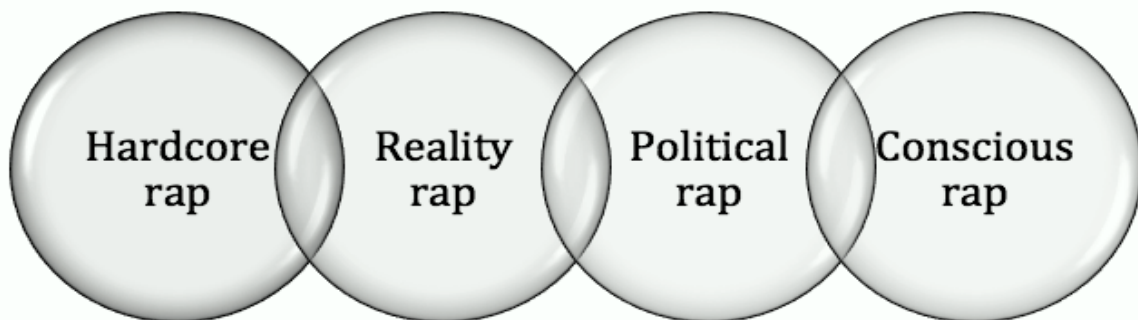
Problemstillingen for denne oppgaven er: «Hva er conscious rap og i hvilken grad kan Nas' musikk sies å tilhøre denne sjangeren?» Conscious rap er en del av en serie begreper og sjangre som til dels har overlappende kjennetegn. I kapittel 3 vil jeg gå inn på en mer utfyllende diskusjon rundt dette begrepet og dets forhold til sjangeren *political rap*. I det følgende vil jeg derfor bare kort presentere dem sammen med merkelappene *hardcore rap* og *reality rap* for å danne et bilde av hvordan disse begrepene forholder seg til hverandre. Disse

⁹ Nas 1994

¹⁰ Huey 2004 [URL]

¹¹ ibid

fire begrepene er i utgangspunktet selvstendige, og har alle kjennetegn som skiller dem fra hverandre. Samtidig har mange av dem også en del felles egenskaper som i større eller mindre grad knytter dem sammen.



Figur 1

Det er også slik at begrepene brukes forskjellig i litteraturen om rapp. Nelson George mener på den ene siden at gangstarap og reality rap er to sider av samme sak¹², mens Adam Krims fastholder at førstnevnte bare er en variant av sistnevnte.¹³ En må dermed kunne anta at en etter Georges modell vil kunne sidestille political rap med reality rap, og at hardcore rap er et samlebegrep som omfatter dem begge. Krims' hierarkiske oppbygning tilsier derimot at både gangstarap og political rap er underordnet begrepet om reality rap, som igjen føyer seg inn under hardcore rap. Et annet teoretisk bidrag som understreker denne forvirringen er Anne Danielsens artikkel om den nordnorske rappgruppen Tungtvann. Her ser hun på hvordan sistnevnte gruppe adopterer noen av de retoriske virkemidler som ligger til grunn for musikken til gruppen Public Enemy fra New York og soloartisten Ice Cube fra California. Helt konkret dreier det seg om hvordan en i musikken iscenesetter omgivelser fra et bestemt sted.

Public Enemy og Ice Cube kan på hver sin måte stå som markante representanter for [hardcore rap], som begynte som *reality rap* på den amerikanske østkysten på slutten av 1980-tallet og kulminerte med den vestkystbaserte gangsta-rapens suksess i første halvdel av 1990-tallet.¹⁴

Her synes begrepene hardcore rap og reality rap å fungere som en paraply-betegnelse som inntreffer på tvers av den mye omtalte polariseringen mellom øst- og vestkyst-rapp som angivelig varte fra gangstarapkollektivet N.W.A.s inntog mot slutten av 1980-tallet til Tupac

¹² George 1998:42

¹³ Krims 2000:70

¹⁴ Danielsen 2008a:201(?)

Shakur ble skutt med døden til følge i 1996. Ice Cube var selv en del av N.W.A., men brøt etter hvert ut av gruppen for å satse på egen karriere. Da innledet han blant annet et samarbeid med de samme produsentene som sto bak Public Enemy. Dette forklarer delvis hvorfor disse to artistene faller inn under de samme kategoriene. Samtidig understreker det hovedproblemet ved den overflatiske distinksjonen mellom øst mot vest. Eller som Nelson George sier det: «East Coast – West Coast defines the debate way too narrowly.»¹⁵ I tillegg er det symptomatisk for utfordringen det kan være å kategorisere amerikansk rapp sjangermessig. Når det dreier seg om reality rap, er det som sagt delte meninger om hva denne merkelappen innebærer, ikke minst mellom Nelson George og Adam Krims. For å utdype sistnevntes standpunkt, sier han:

”Reality rap” [...] refers to a broader field than the narrow term ”gangsta rap,”[sic] if by the latter one understands rap music that describes gang life, or more generally, life in the ghetto from the perspective of a criminal (or liminal, transgressive) figure. Instead, the ”reality” may designate any rap that undertakes the project of realism, in the classical sense, which in this context would amount to an epistemological/ontological project to map the realities of (usually black) inner-city life.¹⁶

Krims snakker først om det kriminelle perspektivet som først og fremst refererer til narkotikahandel. Denne gjesteften var lenge ghettokulturens viktigste inntektskilde, og var langt mer innbringende enn noe annet det segregerte samfunnet kunne tilby dem på denne tiden, ikke minst grunnet crackeksplosjonen på vestkysten.¹⁷ En beskrivelse av livet i sentrumsbydelene i amerikanske storbyer var også typisk for denne retningen. Mange av rapp-artistene som beskrev dette livet i tekstene sine på denne tiden, fikk raskt bred appell, fordi rapp var et av få fora der afroamerikanere fikk luftet innestengt frustrasjon. En av slutningene man kan trekke av dette, er at de artister som sorterer under reality rap, først og fremst gjør det i egenskap av sitt tekstlige innhold. Ifølge AllMusic dreier hardcore rap seg i større grad om fellestrekk i lydlige virkemidler:

While the term can refer to several different musical sensibilities, Hardcore Rap is marked by confrontation and aggression, whether in the lyrical subject matter, the hard, driving beats, the noisy sampling and production, or any combination thereof.¹⁸

De mest sentrale kjennetegnene her er altså aggresjon, sinne og konfrontasjon, og musikken kjennetegnes først og fremst av en bråkete produksjon. Anne Danielsen har sagt om *hardcore-*

¹⁵ George 1998:130

¹⁶ Krims 2000:70

¹⁷ George 1998:37-42

¹⁸ AllMusic 2012 [URL3]

hiphop at «[B]ruken av cinematisk iscenesettelse og virkelighetseffekter var viktige kjennetegn»¹⁹ ved denne retningen, og trekker frem Ice Cubes *AmeriKKKa's Most Wanted*²⁰ og Public Enemys *Fear of a Black Planet*²¹ som eksempler på nettopp dette. For sistnevnte plate var det nylig 20-årsjubileum for utgivelsen, og i den sammenheng uttalte den ene halvdel av duoen, Chuck D, at målet for platen var «(...) telling people, well, color's an issue created and concocted to take advantage of people of various characteristics with the benefit of a few».²² Public Enemy var altså av den oppfatning at de hvite definerte spilleregler i samfunnet som de, i motsetning til afroamerikanere, dro en fordel av. Låttitler som «911 is a joke», «Anti-Nigger Machine», «Fear of a Black Planet» og «Fight the Power» sier noe om det tematiske og retoriske rammeverket som omslutter platen.

Dermed skulle en kunne konkludere med at alle sjangerbegrepene har noe med hverandre å gjøre, hvilket figuren forsøksvis illustrerer. Men vi ser også at hardcore rap og conscious rap er plassert langt unna hverandre, og det er ikke tilfeldig. For samtidig som både political rap og conscious rap forholder seg til begrepet om reality rap, er det bare førstnevnte som har noe med hardcore rap å gjøre. Dette dreier seg om ulike måter å proklamere sitt budskap på, noe jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 3. Noe som derimot angår artister innenfor alle disse forskjellige retningene, er deres krav om å bli sett på som ekte. Jeg vil i det følgende se nærmere på dette ved å redegjøre for de viktigste perspektivene i en generell populærmusikkvitenskaplig autenticitetsdiskurs. Deretter vil jeg se mer spesifikt på dette begrepet i henhold til hiphop, med utgangspunkt i hiphop-artisters vedvarende behov for å utstråle ekthet.

1.3 Autentisitet i hiphop

Claims to authenticity are widespread to an unparalleled degree throughout all types of hiphop music, from “gangsta” rappers N.W.A. to “conscious” MC Murs. Consider that rapper Beanie Sigel titled his debut album “The Truth,” and that one of Nas’ most renowned songs is “Last Real Nigga Alive.” Even hiphop magazine *The Source* claims to be “dedicated to true hip-hop.”²³

Slik innleder John Williams sin artikkel om hiphop og autentisitet, som i sin helhet forsøker å få svar på *hvorfor* hiphop er så opptatt av autentisitet og ikke minst *hvilke* attributter og

¹⁹ Danielsen 2010:201

²⁰ Ice Cube 1990

²¹ Public Enemy

²² Billboard 2010 [URL]

²³ Williams 2007:2 [URL]

kvaliteter som bidrar til autentisk hiphop. Jeg vil forsøke å besvare disse spørsmålene, fordi jeg tror et slikt svar også vil kunne si noe om hva autentisitet er for Nas. For å komme til bunns i dette vil jeg først gjøre kort rede for begrepets betydning i populærmusikk generelt. Dette vil jeg gjøre ved å se på Allan Moores refleksjoner rundt første-, andre- og tredjepersonsautentisitet²⁴, og ved å trekke frem sentrale momenter i Hans Weisethaunet og Ulf Lindbergs kritiske blikk på begrepets legitimitet i diskusjoner rundt musikalsk verdi og betydning, samt innen musikkjournalistikk.²⁵ Med bakgrunn i slike generelle refleksjoner, vil jeg rette blikket mot mer sjanger- og kulturspesifikke tilnærminger. Det går frem av både min behandling av conscious rap generelt, og av tilfellet Nas spesielt, at behovet for kulturell og musikalsk tilhørighet, herunder en grunnleggende kjennskap til egen kulturarv, står sterkt. Med tanke på en slik tilhørighet anser jeg *The Signifying Monkey* av Henry Louis Gates for å være viktig for mine videre undersøkelser. I denne boken identifiserer Gates eksempler på den «svarte kulturens» behov for å vise sin tilhørighet til det han kaller «black cultural production». Som Adam Krims påpeker, dreier rappmusikk seg mye om det Gates kaller «signifyin'»²⁶. Jeg vil også diskutere Kembrew McLeod²⁷ og John Williams'²⁸ artikler om hiphop og autentisitet.

1.4 Authenticity as authentication

Moores artikkel innledes med en oppramsing av ulike varianter av begrepet «autentisitet». «Ekte», «ærlig», «genuint» og «essensielt» – alle har de blomstret, spesielt hos musikkjournalister²⁹, noe Weisethaunet/Lindberg også påpeker i innledningen til sin artikkel.³⁰ I begge tilfeller er poenget med en slik oppramsing å vise hvordan bruken av slike begreper brukes stadig hyppigere og noe mer lemfeldig. Men i og med at autentisitetsbegrepet er det mest benyttede i akademisk sammenheng, er det dette som er Moores fokus i hans artikkel. I boken *Discographies – Dance, Music, Culture and the Politics of Sound* tematiserer Jeremy Gilbert og Ewan Pearsons autentisitet innen rock, og ser blant annet på bands og artisters representasjon av egen kultur i musikken. Moore siterer Gilbert og Pearson på at «artists must speak the truth of their (and others') situations. Authenticity was guaranteed by the presence of a specific type of instrumentation . . . [the singer's] fundamental role was to

²⁴ Moore 2002 [URL]

²⁵ Weisethaunet/Lindberg 2010 [URL]

²⁶ Krims 2000:97

²⁷ McLeod 1999 [URL]

²⁸ Williams 2007 [URL]

²⁹ ibid

³⁰ Weisethaunet/Lindberg 2010:465 [URL]

represent the culture from which he comes.» Og det er altså dette sitatet som Moore tar utgangspunkt i når han presenterer målet med sin artikkel:

The purpose of this article is to explore just some of the ramifications of the term [authenticity] and to offer a globalising perspective analysing the three senses conflated in the above quotation: that artists speak the truth of their own situation; that they speak the truth of the situation of (absent) others; and that they speak the truth of their own culture, thereby representing (present) others.³¹

Moore setter videre denne tredelingen i system, og begynner med førstepersonsautentisitet, eller *authenticity of expression*, som han kaller det. Dette inntreffer ifølge Moore når en artist lykkes i å gi et inntrykk av at vedkommendes ytring har integritet, og at denne ytringen er et forsøk på å kommunisere med sitt publikum på et umediert nivå.³² Moore utdyper disse punktene i henhold til den rekkefølgen Gilbert/Pearson opererer med i ovennevnte sitat. Jeg vil nå gjennomgå essensen i disse tre formene, samtidig som jeg kort kommenterer deres relevans når det gjelder Nas. En slik relevans vil gå tydeligere frem i analysen, men jeg synes likevel det er et poeng å antyde noen sammenhenger.

Ifølge Moore oppstår tredjepersonsautentisitet (*authenticity of execution*) når utøveren klarer å formidle et inntrykk av å representere en annen idé som er innebygget og fundert i en oppførelsestradisjon.³³ Inngående og detaljerte skildringer av hverdagen på gata og risikoen som er forbundet med dette, er et stadig tilbakevendende virkemiddel i Nas' tekster. Dette levesettet i kombinasjon med hans fremferd som rapper knytter ham til en budskapsbevisst fremførelsestradisjon som startet med Grandmaster Flash & The Furious Five og ble videreført av Public Enemy.

I det siste avsnittet gjør Moore rede for annenpersonsautentisitet (*authenticity of experience*), som oppstår idet artisten klarer å overbevise lytteren om at lytterens livserfaring blir gyldiggjort ved at musikken «sier det som det er».³⁴ Når det dreier seg om budskap, varierer det selvsagt noe etter popularitet hvem artisten treffer. Men det er svært sannsynlig at de som kan identifisere seg med den realiteten Nas beskriver, vil føle at deres erfaring også er gyldiggjort. Det er heller ikke usannsynlig at lyttere som ser dette livet utenfra også til en viss grad kan kjenne seg igjen, i og med at mange av de situasjonene Nas beskriver stemmer

³¹ Moore 2002:209 [URL]

³² Moore 2002:214 [URL]

³³ Moore 2002:218 [URL]

³⁴ Moore 2002:220 [URL]

overens med faktiske historiske forhold, spesielt hva segregering angår.

Til slutt har vi førstepersonsautentisitet, som ifølge Moore oppstår idet en opphavsmann, eller en komponist/utøver, lykkes i å gi et inntrykk av at fremførelsen har integritet og at den er et forsøk på å kommunisere med publikum på et umediert vis.³⁵ Nas' musikk i seg selv er høyst mediert gjennom *samples*, *scratches* samt annen type produksjonsteknisk påvirkning. Men det kan likevel argumenteres for at hans opptredener har høy integritet, i og med at både det tekstlige og musikalske materialet representerer miljøet han selv var en del av.

I denne sammenhengen synes imidlertid ikke Moores tredeling av autentisitetsbegrepet like relevant for Nas som det Weisethaunet/Lindbergs begrep om «folk authenticity» gjør. Ifølge dem er det mulig å tenke seg denne typen autentisitet som en del av et mer omfattende paradigme, i det at musikk kan uttrykke eksisterende kulturelle verdier i et hvilket som helst samfunn. Områder som ifølge forfatterne er berørt av dette, inkluderer alle som baserer sin forståelse av autentisitet på identitetspolitikk, blant annet på hiphop- feltet.³⁶

Weisethaunet/Lindbergh mener dessuten at «[t]he folkloric version of “authenticity” nevertheless implicated an understanding of musical meaning in a social and cultural context, including the sociological significance of music».³⁷ En slik sammenheng virker også mer naturlig i lys av Henry Louis Gates' teorier om «The Signifying Monkey», som jeg kommer tilbake til i innledningen til analysekapitlet.

1.5 Autentisitet i et rent hiphop-perspektiv

Som tittelen på Kembrew McLeods artikkel antyder, handler det å opptre autentisk innenfor amerikansk rapp i det store og det hele om å skille seg ut og om å være tro mot sitt eget uttrykk – eller, for å si det konsist, om å unngå assimilasjon.³⁸ McLeod tar i artikkelen mål av seg å finne ut hvordan og hvorfor hiphopartister omgir seg med termen «keepin' it real». Men kanskje enda viktigere: «how do the community members that use these terms resolve the apparent contradiction between being both outside mainstream U.S. culture and very much inside it as well?»³⁹ I likhet med Geneva Smitherman⁴⁰ griper McLeod an begrepene, både

³⁵ Moore 2002:214 [URL]

³⁶ Weisethaunet/Lindberg 2010:470-471 [URL]

³⁷ Weisethaunet/Lindberg 2010:469

³⁸ Som symbolisert ved endringen i fellesbetegnelsen for de svarte fra «Negro» til «Black». Se Smitherman 2000b:47-48

³⁹ McLeod 1999:136 [URL]

⁴⁰ Smitherman 1977, 2000a, 2000b

«keepin' it real» og «autentisitet», fra et språklig perspektiv. I arbeidet med sistnevnte baserer han sin analyse blant annet på folkloristen Peter Seitel's konseptuelle apparat for semantiske dimensjoner. Ifølge Seitel er definisjonen på en slik dimensjon «a two-valued set that is used to conceive of and evaluate aspects of language use».⁴¹ Det er altså innenfor slike dimensjoner at McLeod mener vi kan finne svaret på hvordan en kultur som er truet av assimilasjon, bruker og organiserer sine symboler for å opprettholde denne kulturens identitet. Han nevner også alle de konseptene som han mener sorterer under autentisitets-begrepet innenfor hiphop.

Authenticity is invoked around a range of topics that include hiphop music, racial identification, the music industry, social location, individualism, and gender and sexual roles. Profanity and slang are used in discourse often to emphasize the claims about authenticity that the speaker or writer is trying to support.⁴²

Når det dreier seg om artistenes bilde av egen autentisitet, er det ikke tvil om at de på egne vegne er opptatt av det å være ekte, eller «keepin' it real» som ifølge McLeod er et utsagn som går igjen. Men hva betyr dette? Og ikke minst: kan betydningene av utsagnet avhenge av hvem det kommer fra innenfor et hiphopfellesskap, det være seg artister, tilhengere eller kritikere? McLeods utgangspunkt for å besvare disse spørsmålene er definert ved følgende seks semantiske dimensjoner; «social-psychological», å være tro mot seg selv kontra å følge trender; «racial», svart vs. hvit; «political-economic», undergrunn vs. kommersialitet; «gender-sexual», hard vs. myk; «social-locational», gatelivet vs. forstadslivet og «cultural», «old school vs. mainstream». Som Thomas Williams påpeker, har Nas selv hatt for vane å påberope seg en ekthet, ikke minst gjennom feiden han hadde med Jay-Z ved millenniumsskiftet.⁴³ I sangen «Ether» fra albumet *Stillmatic*⁴⁴ stempler han Jay-Z som «a fan, a phony, a fake», og legger til: «I am the truest, name a rapper that I ain't influenced/Gave y'all chapters but now I keep my eyes on the Judas.»⁴⁵ Året etter kom låten «The Last Real Nigga Alive» ut som en del av albumet *God's Son*, der han rapper: «Jay tried to sneak attack/Assasinate my character, degrade my hood (...) I'm the man's man, a rapper's rapper/G-O-D S-O-N, there'll be none after»⁴⁶ Dette er to eksempler på hvordan Nas inntar det McLeod kaller den sosiopsykologiske dimensjonen i befestelse av sin egen autentisitet. Han fremhever altså det genuine hos seg selv ved å peke på fraværet av det samme hos andre.

⁴¹ ibid:137

⁴² ibid:138

⁴³ Williams 2007:2 [URL]

⁴⁴ Nas 2001

⁴⁵ ibid

⁴⁶ Nas 2002

1.6 Oppgavens gang

I det foregående har jeg belyst ulike perspektiver på autentisitetsbegrepet. I det videre arbeidet vil jeg jobbe ut fra en tanke om at svaret på problemstillingen finnes et sted mellom Nas' musikk i sin helhet, politikk knyttet til rasespørsmålet i samfunnet i USA og den flere århundrer lange historien om afroamerikansk musikk og kultur. For å finne ut hva som binder sistnevnte element sammen med de to førstnevnte vil jeg i det neste kapitlet gjøre rede for viktige hendelser i historien om hiphop. Med dette vil jeg forsøke å kaste lys over fremveksten av conscious rap som sjanger. Deretter vil jeg i kapittel 3 se nærmere på denne sjangeren gjennom fem punkter: politisk budskap, sosialrealisme, lydproduksjon, stedstilhørighet og religion. Dernest vil jeg, som jeg nevnte, sammenligne den med den nærliggende sjangeren political rap. I kapittel 4 vil jeg først se nærmere på ulike benevnelser på afroamerikanere gjennom tidene. En av disse er «nigger», et begrep som fremdeles er i aktiv bruk, både overfor og blant afroamerikanere. Til dette bruker jeg språklige perspektiver hos Geneva Smitherman.⁴⁷ Dette vil jeg bruke som et utgangspunkt for å si noe om rasediskriminering som tema i Nas' tekster, ikke minst i «Y'all My Niggas», som er den siste låten jeg analyserer i kapittel 4. Her er argumentasjonen bygget rundt en mulig forbindelse mellom disse tekstene og elementer i den afrikanske litteraturtradisjonen, slik disse er beskrevet hos Henry Louis Gates.⁴⁸ Hvilke tekster jeg har valgt å analysere og hvorfor jeg velger nettopp disse, vil jeg komme tilbake til i kapittel 3. Analysens form tar utgangspunkt i de samme fem punktene som i kapittel 3, slik at funnene jeg gjør i tekstene lettere kan kobles til temaer jeg har tatt opp tidligere. I kapittel 6 vil jeg kommentere funnene i analysen og konkludere med i hvilken grad jeg har besvart problemstillingen gjennom disse.

⁴⁷ Smitherman 1977, 2000a, 2000b

⁴⁸ Gates 1988

2. Et historisk perspektiv

*Everybody sound the same, commercialize the game
Reminisce when it wasn't all business
If it got where it started
So we all gather here for the dearly departed
Hip Hopper since a toddler*

Nas - «Hip Hop Is Dead»⁴⁹

I det følgende vil jeg trekke frem noen av de viktigste historiske hendelsene i utviklingen av rapp som sjanger helt siden den spede begynnelsen på midten av 1960-tallet. Denne utviklingen står selvsagt i et gjensidig avhengighetsforhold til en flere hundre år lang afroamerikansk kulturtradisjon som har sine røtter helt tilbake til slavetiden. Denne kulturtradisjonen, som fulgte de afrikanske slavene til USA på 1600-tallet, og som jeg nevnte i innledningen, vil bli et tilbakevendende tema i forbindelse med analysen der jeg blant annet gjennomgår Henry Louis Gates' begrep om Signifyin(g).

2.1 1965 – 1984 – Hiphopgenerasjonen

I sin tid som redaktør i det toneangivende amerikanske hiphopmagasinet *The Source* tok Bakari Kitwana i bruk betegnelsen «the hiphop generation», som inkluderer den delen av den afroamerikanske befolkningen som ble født mellom 1965 og 1984.⁵⁰ Det er verdt å merke seg at betegnelsen favnet om denne befolkningen som helhet og ikke bare om dem som regnet seg som en del av hiphopkulturen. I boken som har sitt navn etter betegnelsen, skriver Kitwana: «It was our attempt to ring critical focus to the issues that defined our time and that went beyond simply rap music»⁵¹. Han utdyper videre at: «The essence of today's Black youth culture lies much deeper than the basic elements of hiphop culture, and it is the area beyond the music, break dancing, graffiti, dj-ing, style, and attitude that is the focus of this book.»⁵² 1965 er et viktig årstall fordi det var da den amerikanske kongressen vedtok at innvandrere ikke lenger skulle nektes oppholdstillatelse på bakgrunn av nasjonalitet. To år senere flyttet tolv år gamle Clive Campbell og familien hans fra Kingston på Jamaica til Bronx i New

⁴⁹ Nas 2006

⁵⁰ Kitwana 2002:xiii

⁵¹ *ibid*:xiii

⁵² *ibid*:xii

York.⁵³ Campbell hadde til tross for sin unge alder allerede vært med på flere fester kalt *dancehalls* i sitt nærmiljø i Kingston. Her fikk han oppleve store lydanlegg traktert av DJ-er som hadde for vane å snakke oppå musikken de spilte, et fenomen lokalbefolkningen kalte *toasting*.⁵⁴ I Bronx begynte han på Alfred E. Smith Career and Technical Education High School. Her ble han raskt en del av skolens basketballag, der hans fysikk og aura ga ham kallenavnet Hercules. Da han så ble medlem av graffiticrewet Ex-Vandals, tok han navnet Kool Herc, som også etter hvert ble DJ-navnet hans. Kort tid etter kjøpte Herc sitt første anlegg, som besto av to *turntables*⁵⁵ og en gitarforsterker. Med dette utstyret spilte han tyngre utgaver av allerede kjente discolåter av blant andre James Brown, The Jimmy Castor Bunch og Booker T & the MG's. Disse var tyngre i den forstand at de allerede trykk tunge slagene ble vektlagt ytterligere, og noe av det instrumentale materialet i låtene ble fjernet. Hercs stil ble på mange måter «plantegningen» for hiphop som musikk sjanger, og er blant annet beskrevet slik:

Kool Herc decided to mix the break sections of a few choice records together in sequence without playing the beginning or ending of each corresponding song, fading one song directly into the next. This soon became known as “mixing breaks” or “creating break beats”.⁵⁶

Historien om Hercs første år i Bronx leder over til andre DJ-er med mellomamerikansk bakgrunn. DJ Grandmaster Flash (alias Joseph Saddler) foreldre var, i likhet med moren til DJ Afrika Bambaataa (alias Kevin Donovan), fra Barbados. Innflytelsen fra disse områdene var utvilsomt av betydning for det DJ-miljøet som oppsto og bredte om seg i Bronx mot slutten av 1960-tallet. Nelson George beskriver sågar Bambaataa, Herc og Grandmaster Flash som hiphopens «hellige treenighet».⁵⁷ Om den mellomamerikanske musikken på generelt grunnlag har hatt en påvirkning på moderne, nordamerikansk rapp er imidlertid diskutabelt. Adam Krims skriver blant annet at den må tas på alvor, men at dens påvirkning ikke må overvurderes.⁵⁸

⁵³ Wikipedia URL1 2011

⁵⁴ *ibid*

⁵⁵ DJ-ens hovedinstrument, bestående av to platespillere

⁵⁶ Price 2006:22

⁵⁷ George 1998:57

⁵⁸ Krims 2000:154

2.1.1 Begrepslansering og fremveksten av en kultur

I løpet av 1960-tallet begynte gjengkulturen å vokse frem i New York, og kanskje spesielt i bydelen Bronx. Det hevdes at denne kulturen oppsto i fraværet av en aktivt utøvende politimakt, og at de selv holdt orden på narkohandelen og voldsnivået i den segregerte bydelen.⁵⁹ Gjengen «Savage Seven» oppsto i 1968 og var en av de hurtigst voksende i den østlige delen av Bronx.⁶⁰ De hadde i løpet av kort tid over 50 avdelinger bare i New York, og byttet etter hvert navn til Black Spades. Deres leder var Kahyan Aasim, mannen som fikk et nytt perspektiv på livet etter en tur til Sør-Afrika. Historien om kampen mot apartheidregimet påvirket Aasim til å bytte navn til Afrika Bambaataa. Etternavnet tok han etter zulustammens leder Bhambatha, som kjempet mot urettferdige økonomiske vilkår i landet tidlig på 1900-tallet, og som må kunne ses som en viktig foregangsmann for anti-apartheidbevegelsen.⁶¹

Ved overgangen til 1970-tallet begynte Bambaataa å arrangere hiphopfester i samme ånd som Herc hadde gjort det i et par år allerede.⁶² Sammen med Grandmaster Flash forandret og utviklet han DJ-begrepet. Fra å være en som bare spilte plater på fest, ble *turntables* omdefinert som et instrument og DJ-rollen ble nærmest for en profesjon å regne. I 1973 arrangerte Herc sin første gatefest som DJ i forbindelse med søsterens bursdag, i 1520 Sedgwick Avenue i bydelen Bronx.⁶³ Her fant han ut at han kunne forlenge den dansbare midtdelen, eller *breaket*, ved å kjøre to utgaver av samme plate og spille den samme delen i loop. Dette kalles *cutting*. Bambaataa bestemte seg samme år for å bruke sine erfaringer fra turen til Afrika og utnytte sin innflytelse på gjengkulturen hjemme i Bronx. Black Spades-gjengen byttet etter hvert navn til Zulu Nation og luket ut de mest aggressive av de unge gjengmedlemmene. På denne måten klarte han å inkorporere fred og nestekjærlighet som to av de viktigste grunnsteinene i den revitaliserte gjengen. Bambaataa tilkjennes også ofte indirekte æren for å ha samlet kulturens fire elementer under betegnelsen hiphop; *DJing*, *emceeing* (rapping), *b-boying* (breakdance) og *graffiti*, og mange regner den offisielle organiseringen av Universal Zulu Nation den 12. november 1973 som starten på hiphop som kultur.⁶⁴

⁵⁹ Wikipedia 2012 [URL2]

⁶⁰ Price 2006:105

⁶¹ ibid

⁶² Price 2006:105

⁶³ ibid:107-108

⁶⁴ Price 2006:108

Nelson George mener at dette er fordi disse elementene fylte tomrommet etter gjengkulturen generelt og Black Spades spesielt.⁶⁵

2.1.2 Fra «DJ-ing» og «emceeing» til «rap music»

Street Parties og *Block Parties*⁶⁶ ble et stadig vanligere fenomen – ikke bare i Bronx, men også i New York-bydelene Harlem og Queens.⁶⁷ I 1974 begynte emceeing for alvor å gjøre sin inntreden som fenomen blant DJ-er og utrop av fraser som «And ya don't stop» over mikrofon begynte å bli en integrert del av DJ-ingen. I løpet av 1977 ble det i tillegg tatt viktige steg i utviklingen av DJ-ens rolle. Det var da Afrika Bambaataa gjorde en av sine beryktede gatefester til arena for historiens første DJ-battle, der han duellerte mot DJ Disco King Mario.⁶⁸ Fra samme år stammer en morsom historie om da den noe ukjente DJ Grand Wizard Theodore en dag spilte plater på rommet sitt. Midt oppi dette skal han ha fått tilsnakk av sin mor, og stoppet platen med hånden for å høre hva hun sa, noe som genererte en til da ukjent lyd. Dette førte til en mer eller mindre tilfeldig oppdagelse av *scratches*.⁶⁹ I denne perioden skjedde det svært mye i utviklingen av rappsjangeren, og 1976 regnes blant annet av Nelson George som et viktig år.

(...) in 1976, the real Bronx was far from a cultural wasteland. Behind the decay and neglect the place was a cauldron of vibrant, unnoticed, and quite visionary creativity born of its racial mix and its relative isolation. It was within its boundaries that the expressions we associate with hip hop – graffiti art, break dancing, MCing, and mixing – all have roots.⁷⁰

En ting var at det skjedde mye på denne tiden, men det som kanskje først og fremst plasserer dette året som et vendepunkt i historiebøkene, er at DJ Kool Herc ble knivstukket på en av sine fester. Jamaicaneren overlevde, men trakk seg midlertidig tilbake fra sin fremtredende rolle, og DJ Grandmaster Flash trådte for alvor frem. Sistnevnte startet et samarbeid med forretningsmannen Ray Chandler, og åpnet klubben «Black Door» i Bronx. Her fikk Flash fritt spillerom til å prøve ut ulike teknikker. Selv om DJ Grand Wizard Theodore som nevnt krediteres for å ha funnet opp *scratches*, på samme måte som Afrika Bambaataa regnes som opphavsmannen til

⁶⁵ George 1998:18

⁶⁶ Heretter referert til som gatefest

⁶⁷ George 1998:109

⁶⁸ Forman 2002:69

⁶⁹ AllMusic 2012 [URL2]

⁷⁰ *ibid*:10

cutting, var det Flash som foredlet og populariserte disse teknikkene.⁷¹ Han er også kjent for å ha utviklet en rekke egne teknikker. To av disse er *backspinning* (å dreie platen mot klokka som en lydeffekt) og *phasing* (lage så glatte overganger som mulig mellom låtene, ved å synkronisere grunnpulsen i den avsluttende låten med den kommende låten).⁷² I tillegg er han mannen bak *punch phrasing* – «playing a quick burst from a record on one turntable while it continues on the other» og såkalt *break spinning* – «alternately spinning both records backward to repeat the same phrase over and over (...)».⁷³ Flash beskrives videre av George som en entertainer som fikk uttelling for sin oppriktige nysgjerrighet på dette nyfunne instrumentet.⁷⁴ For dette tiltrakk han seg mye oppmerksomhet, og det er i løpet av den senere halvdel av 1970-tallet at man regner med at Flash for alvor startet sin storhetstid. For mens DJ Kool Herc hadde sin faste *emcee* i Coke La Rock, innledet Flash i denne perioden et samarbeid med flere unge rappere. Av og til var de sammen, av og til hver for seg, men disse unge mennene er i dag bedre kjent som «The Furious Five», og blant dem var Kurtis Blow. Herfra oppsto viktige historiske hendelser som perler på en snor. I 1978 ble *emceeing* og *DJing* for første gang anerkjent som et viktig fenomen, ikke bare innen hiphopkulturen, men også i et bredere populærkulturelt perspektiv. Dette skjedde ved at den nye termen *rap music* for første gang ble benyttet som en paraplybetegnelse for denne kombinasjonen.⁷⁵ Samme år skrev Kurtis Blow under på en større platekontrakt med selskapet Mercury. Han innledet et samarbeid med Grandmaster Flash, og ikke minst DJ Run alias Joseph Simmons, som var broren til Blows manager Russell Simmons.⁷⁶ Den «nye» sjangeren fikk sitt virkelige kommersielle gjennombrudd da ekteparet Joe og Sylvia Robinson stiftet *Sugar Hill Records* i 1979. Dette plateselskapet ble et umiddelbart knutepunkt for *rap music*-aktører i fremgang, og mest kjent var de kanskje for Sugar Hill Gangs «Rapper's Delight».⁷⁷ Denne låten ble verdens første rappsingel med plass på topp 40-listen (nr. 36).⁷⁸ I 1980 forelå Kurtis Blows debutplate, med hans eget navn som tittel. Platen

⁷¹ George 1998:17

⁷² *ibid*:109

⁷³ *ibid*:19

⁷⁴ George 1998:19

⁷⁵ *ibid*:110

⁷⁶ Adaso 2011 [URL]

⁷⁷ Sugar Hill Gang 1979

⁷⁸ Adaso URL 2011, Forman 2002:74

inneholdt blant annet singelen «The Breaks», som kort tid etter ble den første rappingelen til å selge til gull.

The Beastie Boys/Grandmaster Flash & The Furious Five

I 1981 tok Kate Schellenbach initiativet til å forvandle The Beastie Boys fra det som to år tidligere hadde vært et hardcore punkband til å bli det første hvite rappbandet. Dette gjorde han sammen med John Berry, Mike Diamond og Adam Yauch.⁷⁹ Berry forlot imidlertid kollektivet kort tid etter profilendringen, og før de slapp sin første rappingel «Cookie Puss» i 1982.⁸⁰ Samme år gikk Grandmaster Flash sammen med Melvin «Melle Mel» Glover, Nathaniel «Kidd Creole» Glover, Keith «Cowboy» Wiggins, Guy «Rahiem» Williams og Eddie «Scorpio» Morris og dannet gruppen The Furious Five.⁸¹ Gruppen fortsatte fornyelsen av rapp der Sugar Hill Gang slapp da de kom med platen *Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel*, som ble den første rappinnspillingen som benyttet *scratching*. I 1982 kom også det Grandmaster Flash og de andre i Furious Five huskes aller best for, nemlig «The Message».⁸² ⁸³ Singelen introduserte ikke bare rapp som et middel for politiske ytringer, den ble også på et senere tidspunkt kåret til en av 80-tallets mest innflytelsesrike låter av Billboard Magazine.

I 1983 avsluttet DJ Run samarbeidet med Kurtis Blow og gikk sammen med DMC Darryl McDaniels, som først fattet interesse for hiphop gjennom «The Message», og Jam Master Jay alias Jason Mizell.⁸⁴ Det samme året ga Afrika Bambaataa ut singelen «Looking for the Perfect Beat», den første hiphoppinnspillingen som brukte digital sampling, samtidig som Herbie Hancock og Grand Mixer D.ST slapp *Rockit*, verdens første fusjon av jazz og hiphop.⁸⁵

På dette tidspunktet endte den hiphopgenerasjonen som Kitwana beskriver. Midt oppi dette hadde man også en mellomgenerasjon som på et vis bandt borgerretighetsaktivismens tid sammen med hiphopgenerasjonen. Kitwana refererer til Lisa Sullivan,

⁷⁹ Price 2006:113

⁸⁰ Wikipedia 2012 [URL3]

⁸¹ Price 2006:111, Forman 2002:107

⁸² Grandmaster Flash & The Furious Five 1982

⁸³ Price 2006:113

⁸⁴ Price 2006:114

⁸⁵ *ibid*:113-114

som beskriver denne som «the bridge generation». Ifølge henne består denne av flere av navnene jeg har nevnt til nå: Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, Melle Mel, DJ Kool Herc, i tillegg til hiphopjournalister som Nelson George, og til og med hiphopmoguler som Russell Simmons.⁸⁶ Om disse sier Kitwana videre: «Those folks, who were right at the cusp, were too young to be defined by civil rights/Black power and too old to be deemed hip-hop generationers. Nonetheless, they have played a pivotal role in this generation's development by linking both.»⁸⁷ Og det var nettopp Russell Simmons' kommersielle gjennombrudd som definerte dette generasjonsskiftet.

2.2 1984 – Def Jam – kommersialisering av New York-rapp

I 1984 grunnla Simmons plateimperiet Def Jam med makker Rick Rubin, og de to innledet et samarbeid med LL Cool J og Beastie Boys. Fra før var Simmons manager for sin bror Joseph, bedre kjent som DJ Run, den ene halvdel av Run-DMC. Selskapet holdt til i Elizabeth Street i ærverdige Greenwich Village, der flere produksjonstalenter ble skolert gjennom prøving og feiling. I journalist Nelson Georges' gjengivelse av historien om selskapet er Hank Shocklee et av navnene som dukker opp. Shocklee allierte seg på et senere tidspunkt med sin bror Keith og Eric «Vietnam» Sadler og dannet produksjonstrioen Spectrum City.⁸⁸ Sammen med de unge rapperne Flavor Flav og Chuck D lagde de sin første innspilling kalt «Check Out The Radio».⁸⁹ Denne innspillingen skulle komme til å ha innflytelse på Run-DMC og Beastie Boys, som på dette tidspunktet også var artister i stallen til Simmons i Def Jam. Som et ledd i promoteringen av radiostasjonen Chuck jobbet i på denne tiden, laget han en mixtape. Men med denne tapen hadde han også en annen agenda: Han ville vise en annen lokal rapper som hadde utfordret ham til *battle* hva han var god for. Og siden han følte seg upopulær hver gang han opptrådte på scenen, kalte han tapen *Public Enemy #1*. I regi av Rick Rubin ble samarbeidet mellom Chuck D og Flavor Flav på den ene siden og Spectrum City på den andre videreført. Produksjonsgruppen fikk imidlertid det nye navnet The Bomb Squad, og gruppen The Public Enemy var blitt til. Rubin hadde tro på potensialet i kombinasjonen mellom

⁸⁶ Kitwana 2002:xiii-xiv

⁸⁷ *ibid*:xiv

⁸⁸ Wikipedia URL7

⁸⁹ *ibid*

Run-DMCs røffe musikalske stil og Public Enemys situasjonsbevisste tekster.⁹⁰ I ettertid huskes det daværende Def Jam av mange som et av de viktigste selskapene på 1980-tallet. Blant annet sto de bak Beastie Boys' *Licence To Ill*, LL Cool Js *Radio* og Public Enemys *Yo! Bum Rush The Show*. Disse platene ble alle trukket frem av musikktidsskriftet *The Vibe* som tre av de mest innflytelsesrike utgivelsene i hiphophistorien.⁹¹

2.3 1985 – Fra New York til California – en feide blir til.

To av de største kommersielle rappsuksessene frem til 1985, «Rappers Delight» og «The Breaks», nøt godt av det genuine uttrykket som lå i bruken av et studioband fremfor rent elektroniske alternativer. Men selv om musikken var organisk, hadde den også sine begrensninger. Stilmessig hentet de nevnte låtene sin musikalske inspirasjon fra funken, og i det ferdige produktet var dette kombinert med hiphopmusikkens repetitive natur, som hadde vært et typisk virkemiddel i sjangeren fra begynnelsen av. Med Def Jams fremgang på midten av 1980-tallet var det imidlertid mye som tydet på at musikken var på vei tilbake til et elektronisk ideal. Nevnte Run-DMC ga i 1984 ut sin debut *Run-DMC* med Rubin/Simmons som produsenter.⁹² Sugar Hill Records gikk konkurs i 1985, bare seks år etter oppstarten.⁹³ Samme år slapp Schoolly D sin debutsingel «P.S.K. What Does It Mean».⁹⁴ Nelson George beskriver sitt første møte med denne singelen som følger:

When I hear people talk of being repulsed by gangsta rap's cartoony brutality I understand it by invoking the unease "PSK" induced in me. Back in that more innocent age, Schoolly D's nonjudgmental attitude toward violence (as opposed to the cautionary tone of "The Message") was unusual and even shocking.⁹⁵

Schoolly D fikk ikke det helt store gjennombruddet, men han åpnet døren for en stil som i løpet av kort tid eskalerte kraftig. Men med denne singelen i tillegg til Public Enemys nevnte debut *Yo! Bum Rush the Show*⁹⁶ hadde man lagt grunnlaget for en stil som senere hovedsakelig ble forbundet med vestkysten. Ikke minst bidro vestkystrapperen Ice-T til dette. I 1987 slapp han singlene «Cold Winter Madness» og

⁹⁰ *ibid*

⁹¹ Coker 1995

⁹² Run-DMC 1984

⁹³ Price 2006:117

⁹⁴ Schoolly D 1988

⁹⁵ George 1998:45

⁹⁶ Public Enemy 1987

«Body Rock/Killers». Selv om han ble født i New Jersey i øst, var han altså den som introduserte gangstarap for det amerikanske markedet med disse to singlene.⁹⁷ Spesielt kjent var han for de kontroversielle tekstene sine, noe singelen «Cop Killer», som han ga ut sammen med bandet Body Count, er et godt eksempel på.⁹⁸ I denne låten fra 1992 videreføres en type opponering mot autoriteter som ble lansert av gruppen N.W.A. mot slutten av 80-tallet, og som på mange måter står som ett av gangstarapens mest markante kjennetegn. Ice-T albumdebuterte i 1987 med «*Rhyme Pays*»⁹⁹ – et album som solgte i 300 000 eksemplarer. Det var et respektabelt antall for en rapper fra Los Angeles, men ikke i nærheten av de salgstallene som hans kolleger i øst kunne skilte med.¹⁰⁰ Dette mener Nelson George hang sammen med at han var for «New York-orientert», for eksempel ved at hans nære venn Afrika Islam, som produserte albumet, var herfra. George hevder dette var en medvirkende årsak til at Ice-T bare rørte ved overflaten av den aversjonen mot New York som fantes over hele nasjonen.¹⁰¹ I 1993 – bare seks år senere – ga han ut sitt femte soloalbum, *Home Invasion*.¹⁰² Han var rett og slett den første som ga vestkyststrappen et ansikt, men han var ikke den siste og neppe heller den største. Nelson George forteller en personlig anekdote fra 1988, da han nylig hadde intervjuet Ice-T, og derfor befant seg i lokalene til Sire Records sammen med rapperens agent Jorge Hinojosa, der han for første gang ble introdusert for musikken til N.W.A.: «(...) Hinojosa was so ecstatic about this group I thought the record was by a new client. He put "Straight Outta Compton" on the turntable and played it real loud.»¹⁰³ George var til å begynne med ikke fornøyd, men også han måtte til slutt innrømme at «(...) "Straight Outta Compton" was the full-blown sound of revolution».¹⁰⁴

Musikken som ble spilt var et uttrykk for et sound som ifølge George først oppsto med N.W.A.s debutalbum *Straight Outta Compton*.¹⁰⁵ «(...) its sound was hard-hitting and minimalistic, its lyrics alternating between violent hedonism and

⁹⁷ Price 2006:114-115

⁹⁸ Body Count 1992

⁹⁹ Ice-T 1987

¹⁰⁰ George 1998:132

¹⁰¹ ibid

¹⁰² Ice-T 1993

¹⁰³ George 1998:135

¹⁰⁴ ibid

¹⁰⁵ N.W.A. 1988

righteously angry social commentary».¹⁰⁶ Anne Danielsen omtaler dette segmentet som et gjennombrudd når det dreier seg om å knytte sosial kontekst til musikk.

Gjennom å inkludere dokumentarisk materiale og fragmenter av virkelighetens lyd-landskaper i musikk – for eksempel gatestøy og mediedebatter – maktet hardcore hiphop i denne perioden å sette søkelys på viktige spørsmål knyttet til den vanskelige situasjonen i de indre bydelene av amerikanske storbyer.¹⁰⁷

Og det er hovedsakelig det dokumentariske kjennetegnet ved det Danielsen her kaller hardcore hiphop som skilte denne musikken fra Kurtis Blow og The Sugar Hill Gang. For Danielsen manifesterer denne kvaliteten seg på både det musikalske og det tekstlige plan hos N.W.A. og Public Enemy. Her har hun funnet fellestrekk hos artister som lå langt fra hverandre rent geografisk, men som hadde et oppsiktsvekkende likt lydlig ideal. Sitatet viser også at det er mange navn i omløp når det dreier seg om å beskrive de forskjellige retningene i hiphop, og at denne begrepsforvirringen gjør seg gjeldende selv hos dem som kjenner kulturen fra innsiden. Som jeg nevnte i innledningskapitlet, sidestiller Nelson George gangstarap med *reality rap*¹⁰⁸, mens Adam Krims mener at førstnevnte er en variant av sistnevnte.¹⁰⁹ I kapittel 3 vil jeg gå nærmere inn på samlebetegnelsen hardcore rap, og se den i forhold til lignende typebetegnelser.

Nelson George mener at gangstarap er et direkte biprodukt av den dramatiske økningen i bruk og omsetning av *crack* på midten av 80-tallet, bedre kjent som crackeksplosjonen.¹¹⁰ Dette narkotiske stoffet er en variant av kokain som kan røykes, og bredte hovedsakelig om seg i fattige afroamerikanske og latinamerikanske miljøer i de indre bydelene av New York, Los Angeles og Miami.¹¹¹ I motsetning til heroin, hvis effekt kunne vedvare i flere timer etter inntak, hadde crack en umiddelbar, men svært kortvarig virkning.¹¹² Dermed var behovet større, og antallet forhandlere økte i takt med omsetningen. Dette ledet også til en stor økning i narkotika-relaterte fengslinger. Den frivillige organisasjonen The Sentencing Project i Washington la vinteren 1990 frem en dyster rapport der det fremgikk at så mange som én av fire

¹⁰⁶ AllMusic 2009 [URL]

¹⁰⁷ Danielsen 2008a:201

¹⁰⁸ George 1998:42

¹⁰⁹ Krims 2000:70

¹¹⁰ George 1998:42

¹¹¹ Reinerman/Levine 1997:2

¹¹² George 1998:42

afroamerikanske menn mellom 20 og 29 år, totalt rundt 610 000 personer, satt i fengsel eller hadde ubetingede dommer på seg på bakgrunn av narkotikaforseelser.¹¹³ Ifølge George er mesteparten av tematikken i gangstarap direkte koblet til dette.

Suspicion of women, loyalty to the crew, adoption of a stone face in confronting the world, hatred of authority – all major themes of gangsta rap – owe their presence in lyrics and impact on audiences to the large number of African American men incarcerated in the '90s.¹¹⁴

N.W.A. var et av de fremste eksemplene på dette, og jeg vil nå gå litt nærmere inn på bakgrunnen for etableringen av gruppen. Tidlig på 1980-tallet fant Dr. Dre tonen med sin DJ-kollega Yella, og sammen var de aktive i gruppen World Class Wreckin' Cru. Dette var midt i en tid da vestkyststrappen ennå ikke hadde funnet sin musikalske identitet, og skal vi tro Nelson George, var den Los Angeles-baserte gruppen tydelig inspirert av Afrika Bambaataas elektropop, men etter hvert inntok Dr. Dre en mørkere, mer komplisert, funk-basert tilnærming til sin egen musikk.¹¹⁵ I 1984 møtte Dr. Dre og DJ Yella en mann ved navn Eric Wright, bedre kjent som Eazy-E. Han hadde et studio i morens garasje og hadde i tillegg startet sitt eget plateselskap, «Ruthless Records».¹¹⁶ Fra tidligere hadde Eazy-E lovet en venn av seg, MC Ren, at han skulle få spille inn i studioet. Sammen med Ice Cube (O'Shea Jackson), en venn av Dr. Dre, fikk han innpass i en helt spesiell vennegjeng. Eazy-E hadde på et tidligere tidspunkt forsøkt å invitere HBO, en rappgruppe fra New York, til å spille inn materiale hos ham. Men lyden av denne musikken appellerte ikke til ham, og Dre foreslo i stedet at de skulle forsøke å spille inn noe på egen hånd i stedet. Slik gikk det til at Eazy skrev låten «Boyz N the Hood», som ble utgitt i 1988 som N.W.A.s første offisielle singel. Denne ble raskt fullt opp av «Dopeman» og «8 Ball», skrevet av Ice Cube. Som tidligere nevnt genererte deres første album «Straight Outta Compton» umiddelbar oppmerksomhet fra flere hold. Det gikk imidlertid ikke mange år før gruppens eksistens opphørte som et resultat av interne stridigheter og oppfølging av solo-prosjekter. Spesielt tillegges Dr. Dres suksessfulle solokarriere mye av æren for å sette vestkyststrapp på kartet en gang på alle. Death Row Records, som Dre startet

¹¹³ George 1998:43

¹¹⁴ *ibid*:44

¹¹⁵ *ibid*:133

¹¹⁶ *ibid*:134

sammen med platemogul Marion «Suge» Knight, sto bak suksessrike utgivelser som *The Chronic*¹¹⁷ og Snoop Doggs *Doggystyle*¹¹⁸.

2.4 Øst mot vest – en personlig konflikt?

Feiden mellom rappere på østkysten og vestkysten er et hyppig omtalt tema når det kommer til historien om hiphop. Men selv om lyden av vestkysthiphopen var annerledes enn den man hørte i New York, var det ikke så enkelt som at det var en konflikt mellom østkysten på den ene siden og vestkysten på den andre. Min gjennomgang av sjangerbegrepene hardcore rap og reality rap i innledningen mer enn antyder at denne konflikten ikke hadde særlig stor påvirkning på hiphopmusikken. Nelson George ser for eksempel ikke West Side Connection-låten «All the Critics in New York» som startskuddet for en feide som var begrenset til to enkelte byer.¹¹⁹ I stedet anser han den for å være et resultat av det anstrengte forholdet overfor New York på et nasjonalt plan som hadde pågått over mange år, men som etter hvert kanskje ble spesielt tydelig på vestkysten. Dette anstrengte forholdet har blitt forenklet gjennom dette «feide»-begrepet, mens det i virkeligheten kanskje handlet aller mest om personlige konflikten mellom vestkystrapperen Tupac Shakur og New York-rapperen Notorious B.I.G og deres respektive plateselskaper Death Row Records og Bad Boy Records.¹²⁰ Av de artistene jeg har nevnt til nå, var det flere som var involvert i fredsmeklingen i etterkant av oppgjøret mellom disse to, enn som var en del av konflikten. Jeg vil nå gå nærmere inn på hvordan dette utartet seg i praksis. 30. november 1994 dukket Tupac opp i lokalene til Uptown Records for å låne sin stemme til en remix av selskapets artist Little Shawn. Det er litt uvisst akkurat hvorfor Sean Combs og Notorious B.I.G. også var til stede i disse lokalene denne dagen. Et relevant faktum er at Combs noen år tidligere hadde vært på praksis i Uptown Records med ansvaret for rapptalenter.¹²¹ Det var også slik at både Tupacs Death Row og Combs' Bad Boy paradoksalt nok var underlagt samme moderselskap, Interscope Music Group.¹²² Combs og Notorious B.I.G. befant seg i tredje etasje på Uptown da Tupac ankom første etasje.¹²³ Shakur ble skutt fire ganger fra kloss hold, men

¹¹⁷ Dr. Dre 1992

¹¹⁸ Snoop Dogg 1993

¹¹⁹ George 1998:129

¹²⁰ *ibid*:141

¹²¹ Traugh 2010:22-23

¹²² Fundinguniverse 2012 [URL]

¹²³ George 1998:141

overlevde attentatet mot alle odds. Dagen etter var han utrolig nok i tilstrekkelig god form til at han kunne møte opp i retten, der han ble dømt til mellom halvannet og fire og et halvt års ubetinget fengsel for seksuelt misbruk. Bevisførselen i saken var imidlertid noe tvilsom, og sympatien som oppsto for Shakur i etterkant av disse to hendelsene gjorde ham til et levende ikon.¹²⁴ I løpet av soningen fikk Shakur det for seg at Notorious B.I.G. og Combs hadde arrangert skyteepisoden. To år senere, nærmere bestemt 7. september 1996, ble Shakur igjen skutt, av en person som så langt ikke er identifisert, og døde av skadene seks dager senere.¹²⁵ Man fant heller aldri ut hvem som hadde skutt og drept Notorious B.I.G. i Los Angeles på vårparten året etter. I ettertid regnes sistnevnte hendelse for å være den definitive slutten på den blodige delen av rivaliseringen mellom øst og vest. Ikke minst er dette symbolisert ved den religiøse lederen Louis Farrakhans initiativ til en religiøst uavhengig markering det samme året.

In 1997, after the rivalry between East and West Coast rappers had resulted in the killings of 2Pac and Notorious BIG, Farrakhan initiated the Hip Hop Peace Summit, inviting rappers to settle their differences. The Hip Hop Summit has since become an annual event. [...] Many rappers express respect for Farrakhan and regard him as a leader within the hiphop community.¹²⁶

På grunn av ofrenes ikoniske status, fikk drapene på Shakur og Notorious B.I.G. naturlig nok mye oppmerksomhet, men i det nasjonale hiphopmiljøet for øvrig ble påstanden om at dette var en del av en større konflikt mellom kystene tonet ned. I 1996 ga Dr. Dre ut sitt første album etter at han forlot Death Row Records, «The Aftermath».¹²⁷ På dette albumet hadde Dre invitert de Californiabaserte rapperne B-Real og RBX samt New York-rapperne KRS-One og Nas til å gjesteopptre på låten «East Coast / West Coast Killas». Budskapet i den første linjen av verset til RBX var ikke til å ta feil av: «While childish MC's battle over coastal fronts / I come with no fronts and smash in monkey fronts».¹²⁸ Som tidligere nevnt hadde musikken fra disse to områdene dessuten hatt mye til felles i mange år allerede. Det er nok å vise til Ice Cubes soloalbum «AmeriKKKa's Most Wanted» fra 1990, der han benyttet seg av

¹²⁴ George 1998:141

¹²⁵ *ibid*:142

¹²⁶ Opsahl 2012:258

¹²⁷ Dr. Dre 1996

¹²⁸ *ibid*

produksjonsteamet bak Public Enemy, «The Bomb Squad».¹²⁹ ¹³⁰ De lydlige kjennetegnene ved denne musikken er noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 3.

Men på tross av det anstrengte forholdet dem imellom, hadde Tupac og Notorious B.I.G. mer til felles enn det så ut til. Nelson George påpeker at de begge var gangstarappere som omfavnet det onde, crackinfiserte USA i sin tekstlige virksomhet, og på den måten rakk ned på det som på mange måter var selve livsgrunnlaget til sjangeren.¹³¹ Dermed kan man si at sjangeren som kom til verden i 1988, endte i New York bare ni år senere. Man hadde på ingen måte fått bukt med narkotika som hovedinntekt i mange hiphopmiljøer, men det fokuset på andre sider ved ghettoundommens levekår som Public Enemy hadde startet i overgangen mellom 1980- og 1990-tallet, levde fremdeles i beste velgående. Den mest sentrale av disse sidene var uten tvil den stadig eksisterende rasediskrimineringen. Som George sier det: «African Americans have always been conflicted by art that explores the psychologically complex, even evil aspects of their existence, feeling it plays into the agenda of white oppression.»¹³² George legger imidlertid ikke skjul på at innholdet i Tupacs og Notorious B.I.G.s tekster bygget opp under den jevne afroamerikaners følelse av hvit undertrykking: «Black people saying bad things about themselves can serve to reinforce racist attitudes among non-blacks».¹³³ En ny retning som av tilhengere og kritikere som George ble beskrevet som conscious rap, var i fremgang. Denne retningens kjennetegn er også et emne for neste kapittel, men i korte trekk dreiet det seg om et ønske om å få slutt på dårlige levekår for afroamerikansk ungdom i storbyen samt å avskaffe fordommer på bakgrunn av rase. Dette var også formålet med den politiske rappen til Public Enemy, men den var ofte preget av en militant og revolusjonær retorikk, i motsetning til den man fant i conscious rap, som var av en mer oppløftende og opplysende karakter. Dette er også utgangspunktet når jeg i det neste skal utdype forskjellen på disse to retningene.

¹²⁹ Ice Cube 1990

¹³⁰ George 1998:129

¹³¹ George 1998:48

¹³² ibid

¹³³ ibid

3. Conscious rap – et innviklet begrep

*«Every word we use, it has a capacity
And if you don't understand the words you're using
And understand the capacity of it
You are using words that is creating a destiny for you
That you don't even know, or even conscious of»
Nas - «Y'all My Ni**as»¹³⁴*

Det ser ut til å være en bred konsensus blant ulike inkredibile¹³⁵ internettkilder om typiske kjennetegn ved conscious rap. RateYourMusics definisjon oppsummerer greit det som ser ut til å være en rådende oppfatning av typiske prosesser som ligger til grunn for denne retningen:

Conscious Hip Hop is a term applied to Hip Hop artists whose lyrics deal with social issues. It has parallels with Political Hip Hop, although its focus is extended to topics such as religion, African American culture, everyday life and the state of Hip Hop itself. Musically, Conscious Hip Hop is a very broad subgenre, embracing the whole spectrum of Hip Hop, although a more chilled out, Jazz Rap-influenced style of production is perhaps most commonly used.¹³⁶

Definisjonen har absolutt noe for seg, fordi den sier noe om hvilke fellestrekk conscious rap har med den nærmest tilliggende sjangeren political rap, samtidig som den peker på de elementer, både i musikalsk og tekstlig innhold, som er med på å skille conscious rap fra andre sjangre. Likevel er den ikke fullgod, kanskje mest fordi ingen av egenskapene som sjangeren her blir tilskrevet er unike for denne sjangeren. For å kunne komme frem til en relevant avgrensning av sjangeren er det mange og langt mer konkrete spørsmål som må stilles til elementene som nevnes. Hvorfor er én rapper conscious, og en annen ikke? Hvordan virker for eksempel den afroamerikanske kulturen og hverdagslivet inn på den musikken som av kritikere og tilhengere regnes som conscious rap? Som et ledd i forsøket på å akademisere tilnærmingen til slike spørsmål, vil den følgende diskusjonen dreie seg rundt de fem punktene jeg nevnte i innledningen, uten at jeg vil skille disse ut i egne avsnitt. Jeg vil også understreke at dette er en sammensetning av momenter jeg selv bruker for å

¹³⁴ Nas 2008

¹³⁵ Med dette menes kilder der artikkelen er forfattet av én eller flere ikke navngitte kilder.

¹³⁶ RateYourMusic 2012 [URL1]

oppretholde en ryddig struktur i henhold til litteraturen jeg refererer til i drøftingen av disse sjangerbegrepene. Etter dette vil jeg gjennom de samme punktene sammenligne conscious rap-retningen med søstersjangeren political rap.

3.1 Hva er conscious rap?

Ingenting er svart/hvitt når det kommer til å definere et sjangerbegrep, kanskje aller minst når det kommer til amerikansk rapp. I jakten på respekt og anseelse har amerikanske rappere hånet og sitert hverandre flittig, noe som igjen har generert flere steile fronter. I et forsøk på å systematisere disse frontene har nevnte kritikere og tilhengere av musikken lansert noen begreper der aktørene vurderes etter alt fra tekstlig innhold til rent musikkestetiske kriterier. På den ene siden har vi sjangerbegrepene political rap, conscious rap og gangstarap. Alle disse forholder seg til de noe mer overgripende og diffuse – men like fullt tilliggende – begrepene hardcore rap og reality rap. Det er imidlertid en kjensgjerning at i en sjanger hvis estetiske natur i det store og det hele er basert på å låne fra, og la seg inspirere av, andre, er det vanskelig å trekke klare linjer mellom de ulike stilretningene. Tricia Rose har imidlertid en god oppsummering av faunaen disse begrepene befinner seg innenfor:

Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community. It is the tension between the cultural fractures produced by postindustrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop.¹³⁷

Selv om det politiske budskapet ikke alltid kommer direkte til uttrykk i conscious rap, ligger det unektelig en indirekte politisk tyngde i tekstene. Felles for mange av låtene innenfor denne retningen er at de henspiller på afroamerikanernes tøffe kår i amerikanske forsteder¹³⁸ på 1980- og 1990-tallet, noe som fører til at forbindelsen mellom politikk og sosialrealisme er tett. Det ligger i begrepet conscious rap at tilnærmingen til disse problemene er bevisste, i den forstand at målet er å øke bevisstgjøringen rundt de utfordringene som knytter seg til rasediskriminering. Denne

¹³⁷ Rose 1994:21

¹³⁸ I geografisk forstand betraktes bydelene Bronx, Queens og Harlem i New York som forsteder, men i ideologisk forstand, slik McLeod (1999:142-143) beskriver det i sin semantiske dimensjon (streets vs. suburbs), refererer «suburbs» til de litt rikere forstedene.

har igjen gitt seg utslag i høy arbeidsledighet, omsetning av narkotika, en voldelig hverdag der våpen til stadighet er inne i bildet og ikke minst den evinnelige kampen for respekt. I et avsnitt der Tricia Rose diskuterer vold og vinningskriminalitet, presenterer hun sine synspunkter på hvordan dette henger sammen.

The vast majority of poor youths who commit street crimes do so to get money and consumer goods. In a society in which the quality and quantity of amassed consumer goods are equated with status and prowess, it should not be surprising that some of these teenagers who have accurately assessed their unlikely chances for economic mobility steal from other people.¹³⁹

Rose mener at denne kulturen for vinningskriminalitet har tydelig sammenheng med hvordan «svart ungdom» blir generalisert og behandlet i offentligheten, og tar utgangspunkt i en hendelse på konsertarenaen Nassau Coliseum på Long Island 10. september 1988, der 19 år gamle Julio Fuentes ble myrdet under en konsert. Rose fokuserer imidlertid mindre på selve hendelsen enn hvordan politiet og media fikk knivstikkingen til å fremstå i ettertid.

In the Nassau Coliseum case, the police reports and the media coverage work in tandem, producing a unified narrative that binds racist depictions of blacks as animals to the ostensibly objective, statistically based police documentation, rendering any other interpretation of the "rampage" irrelevant. (loc. cit.)

Her trekker hun frem en artikkel som New York Post skrev om hendelsen, og påpeker hvordan den tabloide fremstillingen bidro til å helle ytterligere bensin på bålet. Påstanden om at «unge svarte» bare trenger en gnist for å starte en «urban skogbrann» levde dermed videre med fornyet styrke. Rose snakket selv med flere i publikum som ikke ante noe om hendelsen til de leste om den i avisen dagen etter. Dette mener Rose er et bilde på samfunnets største feilskjær i håndteringen av slike situasjoner.

I analysekapitlet vil jeg se nærmere på hvordan sosialrealismen i den afroamerikanske kulturen kommer til uttrykk i tekstene til Nas. Dette er interessant fordi det ofte hevdes at båndet mellom kulturen og dens uttrykk er spesielt tilstedeværende i «svarte» musikkformer, både tekstlig og lydlig. For eksempel sier Tricia Rose at «(...) [T]he stories, ideas, and thoughts articulated in rap lyrics invoke and revise stylistic and thematic elements that are deeply wedded to a number of black cultural

¹³⁹ Rose 1994:132

storytelling forms, most prominently toasting and the blues». ¹⁴⁰ Rapp betegnes ofte som en ung sjanger, og dens gjennombrudd kom – som nevnt i historiekapitlet – da Joe og Sylvia Robinson slapp Sugar Hill Gangs «Rappers Delight» i 1979. ¹⁴¹ Utover 1980-tallet begynte stadig flere rappartister å gjøre kommersiell suksess, mye takket være Rick Rubin og Russell Simmons. De produserte begge de to albumene som ble de første som solgte til platina; Run-DMCs «Raising Hell» ¹⁴² og Beastie Boys' «Licenced To Ill» ¹⁴³. Etter dette begynte rapp å fungere som et talerør med slagkraft. Den talte teksten som ligger i sjangerens natur, representerte et originalt og ikke minst mer direkte retorisk virkemiddel. Afroamerikaneres levekår og de sosiale forholdene som lå til grunn for såkalte «ghettoer» i New Yorks forsteder har blitt et tilbakevendende tekstlig tema for conscious rap-aktørene Common og KRS-One, men ikke minst for Nas selv. Disse tre er alle typiske eksempler på denne trenden og på hvordan språk er blitt brukt i slike bevisstgjøringsprosesser.

Som et resultat av segregeringen som var spesielt merkbart i New York-forstedene Brooklyn og Bronx, var veien kort til en pengesterk narkotikahandel, noe som førte mange av disse ungdommene ut på skråplanet, og dette gjorde det ikke desto mindre farlig å leve i disse områdene. Dette er blant tingene Nas snakker om i låten «N.Y. State Of Mind»:

Be havin dreams that I'm a gangster – drinkin Moets, holdin Tec
Makin sure the cash came correct then I stepped
Investments in stocks, sewein up the blocks
to sell rocks, winnin' gunfights with mega cops
But just a nigga, walking with his finger on the trigger
Make enough figures until my pockets get bigger¹⁴⁴

Tekstutdraget, og til en viss grad også teksten som helhet, sentrerer rundt salg av *rocks*, som er en behandlet form for kokain. Nas forteller her en angivelig selvopplevd historie om livet på gaten, noe som i seg selv ikke er noe kjennetegn for conscious rap spesielt. Tricia Rose forholder seg generell når hun sier at:

¹⁴⁰ Rose 1994:3

¹⁴¹ Sugar Hill Gang 1979

¹⁴² Run-DMC 1986

¹⁴³ Beastie Boys 1986

¹⁴⁴ Nas 1994

Male rappers often speak from the perspective of a young man who wants social status in a locally meaningful way. They rap about how to avoid gang pressures and still earn local respect, how to deal with the loss of several friends to gun fights and drug overdoses, and they tell grandiose and sometimes violent tales that are powered by male sexual power over women.¹⁴⁵

Skal vi tro Rose, er en slik tekstlig tilnærming ikke unikt for conscious rap. Da fristes man til å spørre hvor reell conscious rap er som sjangerbetegnelse. Og hvor mye skiller denne sjangeren seg egentlig fra political rap? Dette er spørsmål jeg vil forsøke å besvare i det følgende.

Det er vanskelig å sette én bestemt merkelapp på lydproduksjonen i conscious rap, fordi dens egenskaper og kvaliteter varierer, både over tid, og fra artist til artist. At dette varierer over tid, er Nas et av sjangerens beste eksempler på. Og selv om min kommende analyse ikke er knyttet spesifikt til lydproduksjon, er de markante lydlig endringene¹⁴⁶ nært knyttet til Nas' suksess og popularitet, og er dermed også relevante for en tilsvarende endring i hans autoritet. Det er likevel mulig å se en grad av konsekvens i noen elementer, både hos Nas og artister som forbindes med ham. Utvalgte sammenligningsobjekter må i tillegg til å operere innenfor conscious rap-segmentet utvise lydlig relevans til utgivelsen den vurderes opp mot og være utgitt omtrent samtidig. Med utgangspunkt i *Illmatic* er KRS-Ones *Return Of The Boom Bap*¹⁴⁷ og Commons *Can I Borrow A Dollar* to eksempler på utgivelser som oppfyller slike kriterier.¹⁴⁸

Den mest oppsiktsvekkende produksjonsmessige likheten mellom disse er en utstrakt samplebruk. Som en direkte konsekvens av dette er lydbildene i disse utgivelsene jevnt over preget av en del støy. At utgivelsene også har andre lydmessige fellesnevner, som harmonikk og lyd av trommer, må også delvis tilskrives det faktum at mange av de samme produsentene sirkulerer i dette miljøet. DJ Premier produserte for eksempel to låter på *Illmatic* og fire på *Return Of The Boom Bap*. I tillegg ble en stor del av låtene fra *Can I Borrow A Dollar* produsert av Immenslope. Under navnet NO I.D. har han også bidratt på Commons senere utgivelser samt på

¹⁴⁵ Rose 1994:2

¹⁴⁶ Det skjedde noe med lydbildet fra det første albumet *Illmatic* (1994) til det andre *It Was Written* (1996), noe Nas fikk massiv kritikk for. Analysekapitlet vil med henvisning til mer nøyaktige fakta drøfte hvordan dette påvirket Nas' posisjon som artist og samfunnskritiker.

¹⁴⁷ KRS-One 1993

¹⁴⁸ Common 1992

Nas' foreløpig siste album, *Life Is Good*.¹⁴⁹ Disse produksjonsmessige likhetene viderefører uansett en tendens man kunne høre i musikken Public Enemy lagde under sin storhetstid, spesielt på *Fear Of A Black Planet*.¹⁵⁰ Det finnes også et eksempel på en lignende videreføring i Ice Cubes utgivelse *AmeriKKKa's Most Wanted*.¹⁵¹ Fenomenet og dets slektskap til Gates' begrep om Signifyin' vil bli ytterligere behandlet i neste kapittel. Fenomenet utspilte seg eksempelvis i det å benytte seg av et samplet strekk fra en annen låt, enten det er en stemme, et instrument, eller rett og slett en bit fra en full låtmiks, og redigere samplets egenskaper for å få det til å passe inn i et nytt lydbilde. Et godt eksempel på dette er Nas-låten «N.Y. State Of Mind», der DJ Premier har samplet et dypt pianoriff fra jazzpianist Joe Chambers' låt «Mind Rain». ¹⁵² Ved å lytte til de to låtene vil man umiddelbart oppdage at dette riffet, som fungerer som et bassriff i Nas' låt, er trukket lenger frem i lydbildet og at lyden er skrudd til. I kombinasjon med redigering av denne lyden, skapes en knitrelikende støy, hvilket er en grunn til at total stillhet er ikke-eksisterende i denne låten. «Mind Rain» er spilt inn sent på 1970-tallet, og den innspilte stillheten inneholdt derfor lite støy i seg selv. Den lave graden av støy i originallåten gir seg med andre ord ikke veldig mye utslag i de nye lydlige omgivelsene hos Nas. Støyfenomenet ved sampling går hånd i hånd med, men skiller seg samtidig ut fra, en av samplings andre funksjoner, nemlig å betegne eller sitere en annen hendelse for å skape tilhørighet i en bestemt tradisjon eller et bestemt miljø. Som Martin Stokes sier det:

Subcultures borrow from the dominant culture, inflecting and inverting its signs to create a bricolage in which the signs of the dominant culture are "there" and just recognizable as such, but constituting a quite different, subversive whole.¹⁵³

Ved å benytte seg av digital sampling på denne måten har man brakt inn et strekk som tilhører et annet lydlandskap. Dette står i forbindelse med det Anne Danielsen kaller *informational signification*, som jeg vil gå nærmere inn på i analysekapitlet.¹⁵⁴ Men innen conscious rap har man også ofte benyttet seg av enda eldre samples, som ikke bare fører med seg en stillhet med høyere grad av støy, men der kvaliteten på utstyret er med på å sette et klart og særegent preg – både på originallåt og låten i en ny

¹⁴⁹ Nas 2012

¹⁵⁰ Public Enemy 1990

¹⁵¹ Ice Cube 1990

¹⁵² Chambers 1978

¹⁵³ Stokes 1994:19

¹⁵⁴ Danielsen 2008b:410

sammenheng. Dette kan man eksempelvis se av låten «Get By» av Talib Kweli, produsert av Kanye West¹⁵⁵. Her samples et pianoriff og deler av vokalsporet fra Nina Simones versjon av låten «Sinnerman».¹⁵⁶ I introen til «Get By» opptrer samplet av Simones stemme svært tydelig, og er kun akkompagnert av bassgitaren. Innspillingsutstyret, med de begrensningene man hadde på 60-tallet, setter sitt klare preg på stemmen hennes. I tillegg modulerer produsent Kanye West vokalutdraget opp med en liten ters, og trekker det samtidig åpenbart lengre frem i lydbildet. Resultatet er en ikke ubetydelig grad av støy.

I conscious rap står stedstilhørighet svært sentralt. For å gi et inntrykk av troverdighet i tekster om livet på gaten, uavhengig av om historien er sann eller ikke, må tekstinholdet typisk relateres til et bestemt sted.

Got younger niggaz pullin' the triggers bringing fame to they name
And claim some corners, crews without guns are goners
In broad daylight, stickup kids, they run up on us
Fo'-fives and gauges, Macs in fact
Same niggaz'll catch a back to back, snatchin' yo' cracks in black
There was a snitch on the block gettin' niggaz knocked
So hold your stash until the coke price drop
I know this crackhead, who said she gotta smoke nice rock¹⁵⁷

Dette utdraget er hentet fra «N.Y. State Of Mind», der forkortelsen betyr New York. Tekstutdraget henspiller på opptakten til refrenget, som lyder «I think of crime, when I'm in a New York state of mind.» Hvorvidt innholdet i teksten er fundert i egne opplevelser eller ikke, skal jeg ikke spekulere på før i analysekapitlet, men i dette tilfellet er det åpenbart et viktig moment i teksten at handlingen er knyttet til et bestemt sted, i dette tilfellet New York. Hos Nas virker det som fokuset på det konkrete stedet er et element som er blitt mindre viktig ettersom den kommersielle suksessen brakte ham ut av den tøffe tilværelsen på gaten i Queensbridge. Slik jeg ser det, henger denne utviklingen sammen med den autentisiteten han til enhver tid ønsker å fremstå med. Det ville vært noe unaturlig å fortelle historier fra et liv du ikke har vært en del av på mange år. Når Nas så refererer til disse historiene i senere tekster, knytter han sin egen person opp mot budskapet han ønsker å formidle, noe

¹⁵⁵ Kweli 2002

¹⁵⁶ Simone 1965

¹⁵⁷ Nas 1994

som dermed får en autentiserende effekt. Et eksempel på dette finner vi i teksten til «Y'all My Niggas» fra albumet *Untitled*;

Everybody bleeding, the cops are the demons
Courtrooms full of goons, jail buses leanin'
Handcuffs squeezed too tight on youth life
If you fight they just give in, people used to do sit ins.¹⁵⁸

Utdraget har ingen spesifikke referanser til verken konkrete personer eller steder, men henter likevel en troverdighet i teksten fra situasjonene han opplevde på nært hold flere år tidligere. Utdraget får dermed en intertekstuell funksjon som blir en bærebjelke for Nas' autoritet når han med denne låten ønsker å fjerne den negative konnotasjonen fra begrepet «ni**er» som en barriere mellom rasene.

Det siste, men minst like viktige, av de fem punktene jeg her forsøker å belyse er religion. Å sitere – og referere til – sentrale religiøse personligheter som Malcolm X og Louis Farrakhan, og deres bevisstgjøring rundt mange av utfordringene som den svarte befolkningen i USA har stått overfor i århundrer, forekommer hyppig i conscious, eller bevisste, rapptekster. Det kan argumenteres for at de religiøse perspektivene er det som binder hiphopkulturens bestanddeler sammen. Eller for å si det med Carl Petter Opsahl:

[I]t is the ideas of black nationalism, the Nation of Islam (NOI) and its offspring, the Nation of Gods and Earths (NGE) that have found the most fertile soil in hip-hop and rap music, providing political and spiritual inspiration for "Nation Conscious" rappers.¹⁵⁹

I sin doktoravhandling drøfter Opsahl sentrale aspekter ved relasjonen mellom hiphop og religion, både fra en kristen-protestantisk og en muslimsk synsvinkel, og ser i lys av dette på hvordan rappere generelt forholder seg til sine respektive religioner. I så måte er denne oppgavens hovedobjekt Nas et interessant tilfelle. I sine tekster har han nemlig en hel del referanser til begge religioner og omtaler hyppig både «God/Jesus» og «Allah/Muhammed». I et intervju med Associated Press som er gjengitt på et internettforum, svarer Nas følgende på spørsmål om hvilke religiøse innflytelser han sto overfor i oppveksten:

¹⁵⁸ Nas 2008

¹⁵⁹ Opsahl 2012:84-85

Nas: I was surrounded by Christians ... my grandmothers, all my family was from the South, Baptist. As I got older I got into the 5 Percent Nation, and then that pushed me toward Islam. But (I'm not any) religion.

AP: Would you consider yourself agnostic?

Nas: I consider myself (pauses) I know there's a higher power.¹⁶⁰

Nas tar altså avstand fra profetier, hvilket får ham til å fremstå med en nærmest agnostisk tilnærming, men her er det likevel grunnlag for å konkludere med at han er opptatt av religion.

I det foregående har jeg, med referanser til Nas' egen musikk samt relevant faglitteratur, gjennomgått sjangeren conscious rap. For ytterligere å avklare hva som ligger i begrepet conscious rap ønsker jeg å relatere denne til det tilliggende begrepet political rap. Det er en klar tendens til at de to ofte blir blandet sammen, og jeg vil derfor også gå gjennom political rap med henblikk på de fem punktene politisk budskap, sosialrealisme, lydproduksjon, stedstilhørighet og religion for bedre å kunne peke på likheter og forskjeller mellom denne sjangeren og conscious rap.

3.2 Hva er political rap?

*Power equality
And we're out to get it
I know some of you ain't wid it
This party started right in 66
With a pro Black radical mix¹⁶¹*

I 1982 slapp Grandmaster Flash and the Furious Five låten «The Message».¹⁶² Tekstlig regnes dette som den første låten som tok opp problemer som fattigdom, vold og «livet på kanten» hos afroamerikansk ungdom, og ikke minst tok avstand fra dem. Blant kritikere, historikere og konsumenter omtales dette ofte som den første conscious rap-låten. Teksten er referert i mange senere låter av artister som Talib Kweli, Common, Immortal Technique og Dead Prez. Denne listen er selvsagt mye lengre, men det er én spesiell grunn til at jeg velger meg akkurat disse. Med unntak av sistnevnte regnes alle som conscious-rappere. Dead Prez regnes nemlig som en aktør

¹⁶⁰ Associated Press 2005 [URL].

¹⁶¹ Public Enemy 1988

¹⁶² Grandmaster Flash & The Furious Five 1982

innenfor political rap. Men i og med at dette er en distinksjon som er skapt av utenforstående, kan det virke vanskelig å kartlegge hovedforskjellen mellom disse, spesielt fordi det også finnes konkrete likheter.

Conscious hip-hop is often confused with its musical cousin, political hip-hop, possibly because they both speak to social turmoil. A disdain for commercialism is another common thread that weaves the two styles together. Politically charged songs by the likes of Dead Prez and Public Enemy are usually delivered in a militant fashion. The conscious message, on the other hand, empowers by uplifting the listener.¹⁶³

Adaso trekker her frem Dead Prez og Public Enemy som eksempler på den politiske rappens særegne militante stil, men går like fullt langt i å antyde at denne sub-sjangeren deler mange av sine egenskaper med conscious rap. Blant disse felles egenskapene peker han spesielt på opptattheten av sosial uro og forvirring, samt en felles forakt for kommersialisme.

RateYourMusic, som jeg har referert til tidligere, synes å ha en bredere definisjon av political rap-begrepet og hvilke artister som faller inn under denne: «black nationalist (Public Enemy together with affiliates Ice Cube & Paris), marxist (The Coup, The Marxmen), socialist (Dead Prez, Immortal Technique, Sun Rise Above) & even anarchist (Emcee Lynx)». ¹⁶⁴ Om man ser på Public Enemys retoriske virkemidler og tekstene disse er basert på, kan det virke som om duoen har hatt stor innflytelse på Adasos definisjon. Samtidig setter RateYourMusic denne gruppen i samme bås som Ice Cube. En gang var han selv en del av N.W.A., som for mange fremstår som selve symbolet på aversjonen mot hiphop fra New York. Det virker dermed ikke som om forvirringen rundt dette begrepet er noe mindre enn noen av de andre. Derfor gjør jeg i det følgende en fempunktsgjennomgang.

Båndet mellom sosialrealisme og politisk budskap er om mulig enda tettere i political rap enn i conscious rap. Av grunner som vil fremgå av det følgende avsnittet, velger jeg i dette tilfellet å behandle disse to punktene sammen. For først å si noe om det politiske budskapet i political rap, har jeg valgt å ta utgangspunkt i Public Enemy og Immortal Technique, siden disse kan sies å representere et felles budskap, men innen hver sin generasjon. Budskapet i political rap skiller seg ikke nødvendigvis så mye ut

¹⁶³ Adaso 2012 [URL]

¹⁶⁴ RateYourMusic 2012 [URL2]

fra budskapet i conscious rap, men måten man formidler dette på, er markant ulik. Som jeg nevnte var den typiske conscious-maneren å formidle på mer bevisstgjørende enn den var formanende. Innen political rap forfektet man i stedet en revolusjonær tanke om forandring, der tekstene i større grad tok til orde for handling. Våpen er et tema som har fått mye plass i tekster innenfor begge retninger. Men mens man i conscious rap i stor grad brukte våpen som et symbol på status, og som et sentralt tekstlig virkemiddel for å beskrive harde gatekamper rappere imellom, ble det innen political rap sett på som et middel for å opponere mot autoriteter. Eller «Fight The Power» som Public Enemy sier, noe som blir ekstra aktuelt når man ser på logoen deres. I denne ser vi en afroamerikansk mann gjennom siktet på et større skytevåpen. Budskapet er med andre ord ikke en gang delvis skjult. På albumet *Fear Of A Black Planet*¹⁶⁵ har for eksempel låter som «Revolutionary Generation», «Anti-Nigger Machine» og «Power to the People» fått plass. Et utdrag fra teksten i førstnevnte går som følger:

Every single generation
 (They teach us how to diss our sisters)
 Stange as you say, I say revolution
 Need for change brings on revolution

Den revolusjonære handlingstanken er noe som går igjen hos flere av artistene jeg nevner. Dead Prez har for eksempel gitt ut to plater ved navnet *Revolutionary*, vol. 1¹⁶⁶ og 2¹⁶⁷, med låter som «Revolutionary» (vol.1) og «Industrial Revolution» (vol.2). Ice Cube projiserer også en lignende identitet i sin låt «When Will They Shoot?» fra 1992.¹⁶⁸ I det første verset går et utdrag som følger:

(...)to us Uncle Sam, is Hitler without an oven
 Burnin our black skin
 Buy my neighborhood – then push the crack in
 Doin us wrong from the first day

Ifølge Ice Cube har altså amerikanske myndigheter (Uncle Sam) aktivt påvirket skjebnen til unge afroamerikanere på en negativ måte, og utdraget bærer med seg et tydelig nag overfor omfattende rasediskriminering, ikke ulikt det vi finner referert hos

¹⁶⁵ Public Enemy 1990

¹⁶⁶ Immortal Technique 2001

¹⁶⁷ Immortal Technique 2003

¹⁶⁸ Ice Cube 1992

Nas. Men til forskjell fra sistnevnte, og conscious rap-sjangeren for øvrig, står også denne låten i handlingens tegn, når Ice Cube i andre vers proklamerer:

What I do? I called up the Geto Boy(s) crew,
Cause my mind's playing tricks on me too,
Never died, surround my crib,
and F.O.I. makin sure nobody creep when I sleep,
keep a 9 millimeter in my Jeep – PEEP!¹⁶⁹

I dette utdraget gjør den handlingsbaserte tankegangen seg gjeldende, hvilket forsterker inntrykket av at «med ondt skal ondt fordrives»-mentaliteten er noe som binder de artistene jeg har nevnt sammen, og som også skiller disse fra conscious rapens Nas og Talib Kweli. Dette gjør også Ice Cubes låt til et godt eksempel på den mest elementære forskjellen mellom de to sjangerene.

Som jeg har nevnt, og som foregående sitater påpeker, er teksten i political rap av en mer formanende karakter enn i conscious rap. Denne forskjellen oppleves nok imidlertid enda mer markant med hensyn til i hvilken grad stemningen i budskapet også overføres til musikken. Et slående eksempel på dette ser vi i låten «Fight The Power» av Public Enemy.¹⁷⁰ Felles for alle samplene som brukes her er at de utgjør svært korte tidsstrekk fra originallåten. En slik fragmentarisk samplebruk, som Ragnhild Brøvig-Hanssen kaller *cut and paste*-teknologi¹⁷¹, der hvert enkelt sample tillegges en forvrengningseffekt, fører til at produksjonen oppleves støyfull. Samspillet mellom dette musikalske grunnlaget og en volumsterk og høyt pitchet vokal som trekkes langt frem i lydbildet skaper dessuten en nærmest påtrengende stemning. I Public Enemys musikk brukes samplet musikk ofte i kombinasjon med samplede reallyder. Ideen med slike lyder er å kontekstualisere omgivelsene i selve musikken, og Anne Danielsen trekker frem Public Enemy-låten «911 Is a Joke» som et eksempel på hvordan kombinasjonen mellom musikalske samples og slike reallyder kan bidra til en nærmest presserende atmosfære i musikken.¹⁷² Mer interessant i denne sammenhengen er det kanskje hvordan disse lydene til en viss grad fører med seg en «bråkete produksjon». For Public Enemys vedkommende er det imidlertid heftet mer ved dette begrepet. I en annen låt fra samme album, nemlig «Fight The Power», ser vi

¹⁶⁹ Ice Cube 1992

¹⁷⁰ Public Enemy 1990

¹⁷¹ Brøvig-Hanssen 2010

¹⁷² Danielsen 2008b:410

et eksempel på hvordan utstrakt bruk av digital sampling også genererer den bråkete følelsen. I akademisk litteratur har samplebruken i denne låten vært behørig behandlet med tanke på tekst, rytme og retorikk.¹⁷³ Mark Katz er blant dem som har gått i dybden på den rytmiske siden av produksjonen. Før Public Enemys tid samplet man som oftest lengre stykker, enten det var et musikkinstrument eller en tekstlinje, og loopet det slik at det fikk en akkompagnerende funksjon. I denne produksjonen benytter imidlertid The Bomb Squad¹⁷⁴ seg av en mer fragmentert fremgangsmåte. Katz observerer at ved å kun bruke bruddstykker av mange ulike samples har produsentene ikke bare satt disse i en ny sammenheng, men også gjort dem til en integrert del av musikken.¹⁷⁵ I løpet et strekk på bare fire sekunder (0:24-0:28) opptrer ti distinkte samples til forskjellig tid, noe som gir produksjonen en polyrytmisk dimensjon.¹⁷⁶ Men kanskje enda viktigere er det at alle samplene, og all den utenommusikalske støyen som de gamle produksjonene bærer preg av, også bidrar til en bråkete produksjon. Sammen med den nærmest ropende vokalen, får vi samtidig en følelse av aggressivitet og sinnet som er rammet inn av det tematiske og tekstlige grunnlaget for hele platen. En slik sammenheng mellom vokalens ropende karakter og tematikk/tekst kan for øvrig også tilskrives musikken til gangstarapkollektivet N.W.A.. Dette er låten «Straight Outta Compton»¹⁷⁷ et godt eksempel på.

Men én ting er å se på hvordan samplingen brukes som et sonisk virkemiddel for å understreke emosjonen i uttrykket. Det er noe annet å se på hva og hvem som samples, og hva dette betyr. «Fight The Power» inneholder samples fra 13 ulike låter. Av artistene som står bak disse, er ti afroamerikanske og en karibisk.¹⁷⁸ Det er for så vidt ingen grunn til å legge så mye i dette, men det har utvilsomt en autentisk verdi. Det faktum at afroamerikanske artister er så godt representert, styrker teorien om at dette er et bevisst valg fra produsentene i The Bomb Squad. Bandet til James Brown, The J.B.s, er for eksempel involvert i to samples, «I Know You Got Soul»¹⁷⁹, skrevet

¹⁷³ Walser 2004, Katz 2004

¹⁷⁴ produksjonsteamet bak Public Enemy

¹⁷⁵ Katz 2004:153

¹⁷⁶ ibid

¹⁷⁷ N.W.A. 1988

¹⁷⁸ Wikipedia 2012 URL9

¹⁷⁹ Byrd 1971

av Bobby Byrd, og en instrumentalversjon av «Hot Pants», kalt «Hot Pants Road»¹⁸⁰. Det rytmiske gitarriffet i «Hot Pants Road» er, til forskjell fra de fleste av de andre samplene i «Fight The Power», benyttet i stor utstrekning og har en sentral plass i lydbildet gjennom hele låten (fra 0:23). I tillegg har man i låtens grunnbeat brukt James Browns karakteristiske «vokale skrik», eller som Robert Walser kaller dem: «(...) two different samples of James Brown's trademark percussive grunt».¹⁸¹ Vi vet at Brown var levende opptatt av sentrale spørsmål knyttet til borgerrettighetsbevegelsens virke. Han brukte flittig sin status som funkikon til å uttrykke sin støtte til afroamerikanernes harde kamp på 1950-, 1960- og 1970-tallet, noe Anne Danielsen har påpekt:

On the side, James Brown sponsored programs for ghetto youth, spoke at high schools, and invested in black businesses. He played live on television to calm the black population after the murder of Martin Luther King Jr. He played for the troops in Vietnam, and he and his wife had dinner with Vice-President Hubert Humphrey.¹⁸²

Dermed kan det langt på vei antydes at Browns sentrale plass i lydbildet har flere dimensjoner. I tillegg til å være med i egenskap av funkens rytmiske egenart, representerer den også en viktig stemme som er i tråd med Public Enemys misjon.

I conscious rap er stedstilhørighet svært viktig, og ofte inneholder tekster fra låter som sorterer under denne retningen konkrete steds- og situasjonsbeskrivelser fra forstadslivet i New York. Dette er ikke nødvendigvis noe mindre viktig i political rap, men mye tyder på at man innenfor denne retningen er mer opptatt av å forankre tekstene i historiske momenter som angår afroamerikansk kultur på et generelt nivå enn å binde dem til et bestemt sted.¹⁸³ Dette betyr ikke at personlige opplevelser er irrelevante for artistenes virke – snarere tvert imot. Det betyr bare at ideen om å kontekstualisere tekstene til et bestemt sted er underordnet selve budskapet. Et eksempel på dette finner vi hos Immortal Technique, i låta «Harlem Streets». De første to linjene fra denne teksten går som følger:

¹⁸⁰ J.B.s, The 1971

¹⁸¹ Walser 2004:394

¹⁸² Danielsen 2006:7

¹⁸³ Her må det likevel antas at tekster er basert på personlige erfaringer gjort i New York som by, ettersom alle artister som er nevnt – Public Enemy, Dead Prez og Immortal Technique – kommer herfra.

Harlem streets stay flooded in white powder
Like those mother fuckers runnin' away from the twin towers¹⁸⁴

Her er teksten bundet til et bestemt sted, nemlig Harlem, en forstad til New York, og det kan synes som om dette er essensielt for å begripe resten av teksten. Men litt senere sier han:

I'm a Harlem nigga that's concerned with the future
And if you're in my way it'd be an honor to shoot ya
Up root ya with the evil that grows in my people
Making them deceitful, cannibalistic and lethal¹⁸⁵

Her dukker stedsnavnet opp igjen, og det har derfor åpenbart en funksjon. Men hvilken? Det viktige her er hvilke handlinger jeg-personen er villig til å utføre for å nå sitt mål om rettferdighet. Men utsagnets autentiske og autoritative verdi er neppe særlig stor uten at vi har noe slags begrep om hvem denne personen er, hvor vedkommende kommer fra og ikke minst hva slags kultur han representerer. Men ved å relatere sin person til et sted som tradisjonelt har vært et problemområde med hensyn til afroamerikanernes kamp, som også er denne tekstens overordnede tema, tilfører denne kontekstualiseringen både autoritet og autenticitet.

Det er med holdningen til religion som med så mye annet i sammenligningen av political rap og conscious rap: i bunn og grunn står temaet like sentralt, men kommer nok en gang enda litt tydeligere til uttrykk i førstnevnte. Political rap som retning ser ikke ut til å ha noen ettertrykkelig sammenheng med én bestemt religion, men virker samtidig opptatt av å tematisere, problematisere og diskutere temaet, uavhengig av hvilken religion man tilhører. I et intervju sier Immortal Technique følgende:

I believe that a man that walks with God can walk anywhere. Just because I choose to question religion doesn't mean that I'm spitting in God's face; it's the opposite. I'm tired of people spitting in God's face. I'm tired of seeing these divisions over a different type of Christianity, over a different type of Islam. (...) I would love for [Jesus] to come back because I would love for him to face what is happening and to really have some sort of perspective. In that same respect, I'm sure that Prophet Muhammad would be disgusted by what some people use his name to justify.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Immortal Technique 2003

¹⁸⁵ ibid

¹⁸⁶ FinallCall.com 2006 [URL]

Mye tyder på at behovet for legemliggjøring av religion i form av forbilder er viktig i political rap. Ifølge Charise Cheney kan dette også henge sammen med at Immortal Technique, Public Enemy og tilsvarende type artister oppfatter sin maskulinitet og identitet som truet av raseideologier og andre utfordringer.

They idolize the words and works of political personalities – men like Marcus Garvey, Malcolm X and Minister Louis Farrakhan – whose uncompromising public personae and urban poor/working-class roots stand as an example to those young Black men whose masculine status has been threatened by modern racial ideologies and a post-industrial, capitalist economy.¹⁸⁷

Malcolm X og Louis Farrakhan var og er tilknyttet den synkretistiske religiøse bevegelsen «Nation of Islam», som jeg også har nevnt i forbindelse med conscious rap. Men i tråd med Cheneys utsagn kan det virke som idoliseringen av religionens, i dette tilfellet islams, legemliggjøring brukes som et middel for økt følelse av tilhørighet og maskulinitet.

3.3 Political rap versus conscious rap

Henry Adaso kan tolkes dithen at conscious rappens funksjon er å inspirere til forandring, mens man i political rap har en mer autoritær og forlangende fremgangsmåte. Dette fremheves også av Carl Petter Opsahl i hans vurdering av den politiske dimensjonen hos Public Enemy: «With a combination of fierce lyrical commentary and revolutionary imagery they gave rap a potent political, albeit controversial dimension.»¹⁸⁸ Kanskje har med andre ord Adaso rett når han hevder at essensen i distinksjonen mellom disse to retningene har med måten teksten rappes på å gjøre.

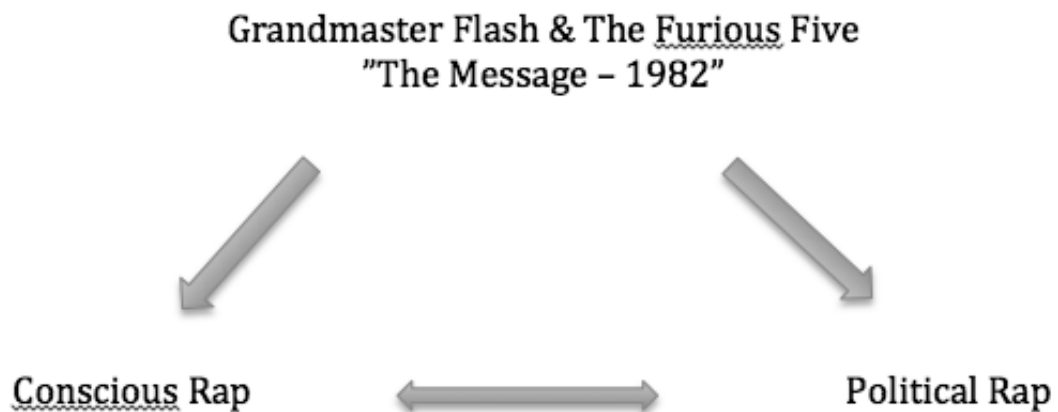
Singelen «The Message»¹⁸⁹ ble utgitt i 1982 og var en viktig forløper til alle artistene jeg har nevnt til nå, og deres musikalske stil. Ikke minst skyldes dette låtens banebrytende tekst, som hadde sitt grunnlag i den dype frustrasjonen over å leve i ghettoen. I dag regnes den av mange som den først conscious rap-låten, og ikke uten grunn. Det ville ikke vært unaturlig å sette de samme merkelappene på denne låten som jeg har gjort i beskrivelsen av conscious rap. Det er ingen tvil om at både

¹⁸⁷ Cheney 1999 [URL]

¹⁸⁸ Opsahl 2012:260

¹⁸⁹ Grandmaster Flash & The Furious Five 1982

conscious rap og political rap står i dyp gjeld til «The Message». Figur 2 illustrerer på en forenklet måte dette forholdet.



Figur 2

Figuren sier også noe om at de trekkene som de to subsjangrene political rap og conscious rap har til felles, stammer fra tanken om det bevisste budskapet hos Grandmaster Flash & The Furious Five. I det foregående har jeg imidlertid avdekket noen sentrale retoriske ulikheter mellom conscious rap og political rap. Denne avgrensningen tror jeg vil bidra til et mer presist svar på i hvilken grad Nas forholder seg til førstnevnte når jeg nå tar for meg tekstene hans i analysen.

4. Analysekapittel

«And I say it's quite amazing
The use of ghetto terms developed our own language
No matter where it came from
It's celebrated, now people are mad if they ain't one»

Nas – Y'all My Ni**as¹⁹⁰

4.1 Innledning

Målet med dette analysekapitlet er først og fremst å besvare hovedproblemstillingen – «Hva er conscious rap og i hvilken grad kan Nas' musikk sies å tilhøre denne sjangeren?» I den grad det er mulig å oppnå en innsikt i artisten, mennesket og samfunnskritikeren Nas med utgangspunkt i tre analyseobjekter, har jeg i utvelgelsen av disse objektene lagt vekt på følgende kriterier: 1) De er typiske og representative for sin sjanger og for Nas' produksjon som helhet, 2) de spenner over og dekker hele hans karriere, 3) de representerer utgivelser som anses som viktige av både konsumenter og kritikere. På basis av kriteriene mine har jeg valgt ut «N.Y. State of mind» fra *Illmatic* (1994)¹⁹¹, «A Message To The Feds, Sincerely, We The People» fra *Street's Disciple* (2004)¹⁹² og «Y'all My Ni**as» fra *Untitled* (2008)¹⁹³. *Illmatic* er hans første utgivelse, og er et album som til tross for jevnt over gode kritikker aldri har kunnet måle seg med salgstallene han oppnådde fra og med album nummer to, *It Was Written*.¹⁹⁴ Låten fra *Street's Disciple* er valgt ut hovedsakelig på grunn av sitt tekstlige innhold, mens «Y'all My Ni**as» er valgt fordi det er den låten som best representerer konseptet på albumet *Untitled*, som den er en del av. I det følgende vil jeg presentere noen perspektiver på tekstproduksjonen i Nas' rapp, før jeg deretter går inn i en analyse av de tre utvalgte låtene.

4.2 Forbindelser mellom rapp og en afrikansk litterær tradisjon

4.2.1 Gates og *The Signifying Monkey*

I boken *The Signifying Monkey* diskuterer Henry Louis Gates noen særtrekk ved en «svart» språklig tradisjon som han mener også har preget den afroamerikanske litterære tradisjonen. Dette relaterer han til begrepet «Signifyin(g)», som er skrevet

¹⁹⁰ Nas 2008

¹⁹¹ Nas 1994

¹⁹² Nas 2004

¹⁹³ Nas 2008

¹⁹⁴ Nas 1996

slik det brukes i afroamerikanske miljøer uten at han kjenner opprinnelsen til en slik bruk. I dette tilfellet kjennetegnes den ved en «g» i parentes. Dette forklarer han slik:

The bracketed or aurally erased g, like the discourse of black English and dialect poetry generally, stands as the trace of black difference in a remarkably sophisticated and fascinating (re)naming ritual graphically in evidence here.¹⁹⁵

Uansett hvem som fant det på, er det sentrale poenget at det oppsto i talespråket, i motsetning til varianten «signifying», som brukes i standard skriftlig engelsk. Her kan «signifying» best oversettes med «å bety», altså at et begrep har en bestemt mening, eller at den som benytter begrepet har en intensjon om å formidle noe konkret. Eller som han også skriver: «(...) in standard English signification denotes meaning and in the black tradition it denotes ways of meaning[.]»¹⁹⁶ Signifyin(g) i den svarte tradisjonen viser ifølge Gates til figurativ betydningsproduksjon. Videre kommenterer han en tidligere herskende forvirring blant språkvitere rundt denne betydningen. Blant annet tar han tak i det han mener er en feilaktig tilspissing av begrepet.

While linguists who disagree about what it means to Signify all repeat the role of indirection in this rhetorical strategy, none of them seems to have understood that the ensuing alteration or deviation of meaning makes Signifyin(g) the black trope for all other tropes, the trope of tropes, the figure of figures. Signifyin(g) is troping.¹⁹⁷

I tillegg til at de ulike skrivemåtene gjør adskillelsen av «signifying» og «Signifyin(g)» mer ryddig, yter de betydningsforskjellen rettferdighet. For å ta et språklig eksempel har Smitherman følgende forklaring på «Signifyin'»: «Ritualized verbal art in which the speaker puts down, needles, talks about (*signifies on*) someone, to make a point or sometimes just for fun.»¹⁹⁸ Smithermans forklaring henspiller på en definisjon av «signification» hun gir i boken *Talkin And Testifyin*, der hun kategoriserer det som en av i alt fire svarte diskursmoduser.¹⁹⁹ Tidligere i denne boken knytter hun begrepet opp mot en verbal lek ved navn «The Dozens»:

Signification refers to the act of talking negatively about somebody through stunning and clever verbal put downs. In the black vernacular, it is more commonly referred to as *siggin* or *signifyin*. *The Dozens* is a verbal game based on negative talk about somebody's mother.²⁰⁰

¹⁹⁵ Gates 1988:46

¹⁹⁶ *ibid*:81

¹⁹⁷ *ibid*:81

¹⁹⁸ Smitherman 2000a:260

¹⁹⁹ Smitherman 1977:103

²⁰⁰ *ibid*:82

Gates tar avstand fra denne definisjonen fordi han mener at dette fokuset, som illustrert ved Smithermans forklaring, er for ensidig og gjør at språkforskere som henne ikke klarer å se konseptet signifying som en helhet.²⁰¹ Som et tillegg til skillet mellom Signifyin(g) og signifying hevder Gates at man i den svarte språklige tradisjonen tillegger utvalgte begreper flere betydninger, altså at man gjør dem til homonymer. Han mener at tilblivelsen av slike tvetydigheter var med på å skille denne tradisjonen fra andre engelske språktradisjoner, og trekker frem termene «down», «nigger», «baby» og «cool» som eksempler på nettopp dette.

4.2.2 Et kontekstavhengig begrep

Da Nas i 2007 annonserte den noe kontroversielle tittelen på sitt nye studioalbum – *NI**ER* – reagerte både plateselskapet og andre med avsky.²⁰² Nas' hensikt var imidlertid nettopp å avvikle de negative assosiasjonene som begrepet og dets varianter kan føre med seg. Slike assosiasjoner henger ikke minst sammen med diskusjoner rundt «black authenticity». Som Cornel West påpeker i sin innflytelsesrike bok *Race Matters*: «(...)being black means being minimally subject to white supremacist abuse and being part of a rich culture and community that has struggled against such abuse.»²⁰³ West peker her på hvordan den svarte befolkningens iboende stolthet hindrer dem i å godta en status som underlegen de hvite, samtidig som de er en del av en rik afroamerikansk kultur som har kjempet mot slik undertrykking. Det siste fremhever et svært viktig moment i afroamerikansk historie: Den afroamerikanske befolkningen har gått en lang og tung vei for å bli en integrert del av det amerikanske samfunnet, samtidig som de siden midten av 1900-tallet har forsøkt å unngå assimilasjon.²⁰⁴

Den svarte befolkningen i USA har måttet leve med forskjellsbehandling på bakgrunn av hudfarge helt siden slavetiden. Ett av mange symboler på denne brutale tiden finner vi i historien om de ulike benevnelsene som har vært brukt på denne lenge befolkningsgruppen, som så lenge har vært marginalisert. I boken *Talkin That Talk* har Geneva Smitherman et avsnitt om utviklingen av ulike fellesbetegnelser for det vi i dag kaller afroamerikanere. Avsnittet tar utgangspunkt i en tidslinje som gir en

²⁰¹ Gates 1988:80

²⁰² Mtv.com 2007a [URL].

²⁰³ West 2001:25

²⁰⁴ Smitherman 2000b:47

oversikt over hvilke betegnelser man har vært gjennom helt siden engelsk ble brukt som språk av afrikanere for første gang i 1557.²⁰⁵ Av denne oversikten går det fram at fra «African» på 1600-tallet gikk det via «Colored» på 1800-tallet før man ved det neste århundreskiftet stiftet «the American Negro Academy» (1897) og «the National Negro Business League» (1900), før «Negro» ble en ny gjeldende term.²⁰⁶ Den ideologiske hensikten med det nye begrepet, som ble symbolisert ved disse stiftelsene, var å rette søkelyset mot en global streben etter en antirasistisk tilværelse samt å oppfylle de fargedes drømmer om et fullverdig statsborgerskap og like rettigheter. Som Smitherman sier: «The new language was needed to construct a new identity of dignity, respect and full citizenship, all of which had been lacking in the past».²⁰⁷ På 1960-tallet begynte borgerrettsbevegelsens arbeid å bære frukter, og man tok et oppgjør med «negro»-benevnelsens assosiasjoner til slavetiden. I 1966 etterlyste aktivisten Stokeley Carmichael en større grad av «Black Power», hvilket brakte stadig flere sosiolingvistiske konstruksjoner av virkeligheten opp i dagen. Formaningene skulle vise seg å føre frem, og tallrike konferanser, både lokale og nasjonale, ble holdt i 1966 og 1967. Med referanse til Lerone Bennett skriver Smitherman at «these conferences and their leadership called upon Negroes to abandon the "slavery-imposed name"».²⁰⁸ Overgangen fra «negro» til «black», som Smitherman identifiserer i sin tidslinje, begynte altså med at man ville ta en – om ikke annet – symbolsk avstand til det negativt ladede «negro»-begrepet.

Men selv om begrepet i dag som oftest betraktes som et skjellsord, kan det også ha mer positive betydninger. Begrepets komplekse etymologi har kommet til gjennom omfattende muntlig bruk, ikke minst innad i hiphopmiljøet, der varianten «nigga» er den mest brukte. Denne variantens betydning er avhengig av konteksten man bruker det under. Altså: hvem sier hva til hvem, og hvorfor?

(...) the frequent use of *nigga* in Rap Music, on "Def Comedy Jam," and throughout Black Culture generally, where the word takes on meanings other than the historical negative, has created a linguistic dilemma in the crossover world and in the African American community. Widespread controversy rages about the use of *nigga* among Blacks – especially the pervasive public use of the term – and about whether or not whites have license to use the term with the many different meanings that Blacks give to it.²⁰⁹

²⁰⁵ Smitherman 2000b:36

²⁰⁶ Smitherman 2000b:36

²⁰⁷ *ibid*:47

²⁰⁸ Smitherman 2000b:47

²⁰⁹ Smitherman 2000a:211

Sitatet stammer fra Smitherman, som på begynnelsen av 1990-tallet gjorde et omfattende feltarbeid for å forsøke å forstå helheten i slangbruk blant afroamerikansk ungdom i forstedene. Arbeidet resulterte i ordboken *Black Talk*, som inngående forklarer de mest brukte slangbegrepene i dette miljøet. I boken forklares begrepet «nigger» på følgende vis: «Racial epithet, used by whites to insult or offend a person of African descent.»²¹⁰ Samtidig sier hun at «[i]ts various neutral and positive uses appear to still be off-limits to whites. As the white comic Gary Owen said in a "Def Comedy Jam" show, whites invented the word but can't use it.» Den omtalte konteksthengigheten gjør det mulig for den svarte befolkningen å bruke begrepet i en vennligere versjon seg i mellom. Dette angår nok likevel i enda større grad varianten «nigga», som hos Smitherman blant annet forklares slik: «"She my main nigga", that is, She is my close friend, my backup».²¹¹ Dette er imidlertid bare den første i listen over i alt syv ulike betydninger. I de fleste av disse tilfellene forekommer begrepet som en eufemisme for et vanlig ord. For eksempel kan det brukes i betydningen «kjæreste», ved å si: «Guess we ain' gon be seein too much of girlfriend no mo since she got herself a new nigga».²¹² Men det forekommer også i mer seriøse former ved bruk på tvers av raser, noe Smitherman påpeker ved å trekke frem en artikkel i hiphopmagasinet *The Source*, der filmmakeren Spike Lee og basketballstjernen Charles Barkley portretteres under tittelen «Nineties Niggers...two outspoken Black men...charles calls the ones that push and fight '90s Niggers.» Smitherman forklarer i forbindelse med dette at «[n]igga here refers to a rebellious, fearless, unconventional, in-yo-face Black man.»^{213 214}

Som et slags apropos til den rasistiske og belastende undertonen i de hvites bruk av «nigger» finner man også den tredje varianten «wigga», som defineres slik: «Wigga – A white nigga; emerged in the late 1980s and early 1990s as as positive term for white youth who identify with hip hop, rap, and other aspects of African American Culture.»²¹⁵ En kan si at dette betegner den hvite ungdommens beundring av hiphop og andre sider ved den afroamerikanske kulturen. Cornel West går mer konkret inn på

²¹⁰ Smitherman 2000a:212-213

²¹¹ ibid:210

²¹² ibid

²¹³ ibid:211

²¹⁴ Det bør poengteres at hva intern bruk angår, så er «nigga» og «nigger» i grunnen to sider av samme sak, og i en slik kontekst dreier det seg ikke om annet enn en skriftlig forenkling.

²¹⁵ Smitherman 2008a:298

hva denne identifiseringen dreier seg om: «This process [The Afro-Americanization of white youth] results in white youth – male and female – imitating and emulating black male styles of walking, talking, dressing, and gesticulating in relations to others».²¹⁶ Anerkjennelsen av «wigga»-fenomenet er på ingen måte uviktig, og som Cornel West påpeker, ligger det en viss ironi i at unge afroamerikanere ble myrdet samtidig som deres stil hadde svært stor innflytelse på formingen av populærkulturen.²¹⁷ Allikevel er «wigga»-fenomenets tilblivelse og eksistens i beste fall semirelevant for den ømtåligheten begrepet nigger/nigga er omgitt med. Det er denne ømtåligheten Nas snakker om når han sier: «If [the people who are against the use of the word] really wanted to have a conversation about it, it could have been done better. We didn't invent the word. We took the word and made it into something positive and we made money off it.»²¹⁸ Dette viser hans tydelige bevissthet rundt dette tradisjonelt sett negativt ladede begrepet. I analysen vil jeg se nærmere på hvordan han forholder seg til dette i egne tekster.

4.2.3 Signifying i hiphop

I historien om *The Signifying Monkey* er den såkalte «the trickster»²¹⁹ legemliggjort av apen selv. Ifølge historien fornærmer apen løven, noe som påkaller sistnevntes vrede. Apen på sin side bedyrer at han bare gjengir det elefanten hadde sagt, noe som får løven til å oppsøke og konfrontere elefanten. Elefanten vinner den påfølgende slåsskampen. Løven forstår at han har blitt lurt til å tolke apens ord bokstavelig, og apen kalles derfor «the trickster». Denne historien har ikke gått upåaktet hen i hiphopens verden heller. Schoolly D ga i 1988 ut sangen «Signifying Rapper» som en del av albumet *Smoke Some Kill*.²²⁰ Låttittelen er basert på historien om «The Signifying Monkey» – en tittel som dessuten henspiller på begreper som er brukt i rapp og «Signifyer» noe annet. «(...) this is a reference to the practice of "signifying" used in rap lyrics whereby words have meanings beyond their conventional interpretations, such as "cut" (turntable technique), "bite" (stealing someone else's rhymes), "dope" (great), "dawg" (male friend)».²²¹

²¹⁶ West 2001:88

²¹⁷ ibid

²¹⁸ Mtv.com 2007a [URL]

²¹⁹ Et kallenavn på apen som brukes aktivt hos Gates, i betydningen «bløffmaker».

²²⁰ Schoolly D 1988

²²¹ Wikipedia URL6 2012

Gates' begrep om signifying sier noe om hvordan språkets konnotasjoner har utviklet seg i den afroamerikanske befolkningen i USA. Som vi skal se i analysen, utgjør dette også en svært stor del av Nas' tekstlige tematikk. På et vis kan dette ses på som et moderne eksempel på «Signifyin(g)». Noe av det samme finner vi hos Ice Cube, nærmere bestemt i musikken han lagde på albumet *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990). På denne utgivelsen benyttet den tidligere N.W.A.-rapperen seg av produksjonsteamet til Public Enemy, The Bomb Squad. Adam Krims beskriver signifying som «a central aspect of black cultural production» og en prosess som kjennetegnes av «borrowing, inflecting and inverting signs of the (Eurocentric) culture.»²²² Adam Krims mener at musikken til Ice Cube kan sies å være en variasjon over, og en invertering av, tegn fra den eurosentrisk kulturen. Interessant her er Smithermans avsnitt om fenomenet «toasts» i relasjon til «the trickster». Om dette sier Gates: «It is this relationship between the literal and the figurative, and the dire consequences of their confusion, which is the most striking repeated elements of these tales».²²³ I historien beskrives apen altså som en «trickster», og det er denne figuren som Smitherman legger til grunn for det tidligere nevnte fenomenet «toasts». Om fenomenet sier hun at det viderefører en eldre formidlingstradisjon som er fundert i ideen om «black power», og som baserer seg på en velkjent fortellerform der mindre dyr overlister et større dyr med kløkt, ikke ulikt *The Signifying Monkey*. Smitherman skriver at «toast» er en variant av denne figuren: «The Toast is a variation on the trickster, bad niggah theme done in poetic form.»²²⁴ Hun påpeker imidlertid at der de gamle historiene er subtile i sin formidling av «black power», er «the toast» mer eksplisitt i sin beskrivelse av helten: «Narrated in first person, this epic folk style is a tribute – that is, a "toast" – to this superb, omnipotent black hustler, pimp, player, killer who is mean to the max.»²²⁵ Tricia Rose konkluderer også med at «(...) rapper's rhymes are clearly influenced by, if not a direct outgrowth of, the African-American toast tradition».²²⁶ Etter mitt skjønn er det i skjæringspunktet mellom Tricia Roses og Nelson Georges sosiokulturelle tilnærming på den ene siden og Smithermans språklige tilnærming på den andre, at forklaringen på forbindelsen mellom «black power», folkløse og moderne rapp ligger.

²²² Krims 2000:95

²²³ Danielsen 2006:227

²²⁴ Smitherman 1977:157

²²⁵ ibid

²²⁶ Rose 1994:86

4.3 Analyse

I det foregående kapitlet gjennomgikk jeg sjangerbegrepene political rap og conscious rap gjennom fem punkter. Jeg har valgt å overføre disse punktene til analysen, slik at man konkret ser hvordan disse punktene utspiller seg i tekstene. I tillegg til den allerede benyttede litteraturen innen religion²²⁷, *black culture*²²⁸ og innen sosiokulturelle perspektiver²²⁹, kommer jeg, som nevnt ovenfor, også i dette kapitlet til å referere til språkforskning som har fokus på slang i afroamerikanske miljøer. Geneva Smitherman er professor i engelsk språk, og leder utdanningsprogrammet for afroamerikansk språk og litteratur ved universitetet i Michigan. I boken *Talkin And Testifyin*²³⁰ definerer Smitherman såkalt «Black English» som «the voice of black America» og viser samtidig til variantene «Black Dialect», «Black Idiom» og den noe mer moderne varianten «Ebonics». Hun argumenterer også for at skillet mellom denne målformen og «tradisjonell engelsk» kommer av at den førstnevnte reflekterer dens afrikanske røtter. Dessuten diskuterer hun ulike «svarte» og «hvite» holdninger til denne målformen. I mitt prosjekt er *Talkin and Testifyin* ment å fungere som et fundament for å si noe om slang og språkbruk i Nas' tekster. Disse tekstene inneholder en del fraser og enkeltord som i sin sammenheng fungerer som eufemismer og metaforer for våpen og dop, samt noen ord og uttrykk i situasjonsbestemte konversasjoner. For å tyde alle begrepene kommer jeg til å benytte meg vekselvis av ordboken *Black Talk*²³¹ og nettstedet Urban Dictionary²³². Sistnevnte er en brukerstyrt nettordbok som inneholder oversettelser av alle typer slang – ikke nødvendigvis bare av afroamerikansk type. Dette oppslagsverkets kredibilitet er diskutabel, ettersom det kan redigeres av hvem som helst, men det skal likevel ikke avskrives. Det faktum at siden er brukerstyrt gjør nemlig at vi får en førstehåndsforståelse for språket slik det faktisk blir brukt av personer som har nærkontakt med kulturen. Ordsøk vil enkelte ganger generere flere ulike forklaringer, men i slike tilfeller skiller de riktige forklaringene seg ofte ut og er rangerte etter antall anbefalinger. Brukerne bidrar dermed til å gi et bilde av hvilken forklaring som er den mest korrekte. Dette vil reflekteres i analysen gjennom en oversikt over andre relevante studier av rapptekster.

²²⁷ Opsahl 2012

²²⁸ Danielsen 2006, Rose 1994

²²⁹ George 1998

²³⁰ Smitherman 1977

²³¹ Smitherman 2000a

²³² Heretter referert til som UD

Et viktig kriterium i utvelgelsen av teoribidrag som kommenterer autentisitetetsbegrepet har vært at de bør inneholde synspunkter og refleksjoner knyttet til projisering av identitet og stemning i rapptekster. I boken *Rap Music and the Poetics of Identity* ser Adam Krims på ulike sider ved dette i musikken til Ice Cube. I en slik identitetskonstruksjon ligger det et latent ønske om at musikken som produseres skal forbindes med den kulturen den er, eller ønsker å være, en del av. Derfor vil det også være helt naturlig å si noe om hiphopkulturen, slik den er belyst og tolket av Nelson George, Bakari Kitwana og Cornel West.

4.3.1 «N.Y. State Of Mind» (Illmatic²³³)

Nas' debutalbum *Illmatic*, som ofte er blitt ansett som ett av de mest toneangivende rappalbumene på 90-tallet, ble generelt svært godt mottatt blant anmeldere, noe utdraget fra Steve Hueys anmeldelse bygger opp under: «He's able to evoke the bleak reality of ghetto life without losing hope or forgetting the good times, which become all the more precious when any day could be your last.»²³⁴ I en annen anmeldelse av albumet i forbindelse med dets tiårsjubileum skriver Marc Hill: «“New York State of Mind», one of the album's standout tracks, provides as clear a depiction of ghetto life as a Gordon Park photograph or a Langston Hughes poem.»²³⁵ Et av målene med denne analysen er å finne ut hvorfor denne låten utgjør en klar skildring av ghettolivet. Det musikalske utgangspunktet for «N.Y. State Of Mind» er to samples fra to ulike låter Donald Byrd og Joe Chambers, henholdsvis *Flight Time*²³⁶ og *Mind Rain*²³⁷. Produsenten som Nas brukte her, DJ Premier, tok i bruk en høyfrekvent og påtrengende elgitartone i en gjentakende form fra Byrds låt, klippet ut et kort pianoriff fra Chambers' låt og satte det sammen med en trommebeat. Etter en kort intro starter Nas i første vers med å kontekstualisere handlingen gjennom ulike ledd. Den første linjen fra åpningsverset går som følger:

Rappers I monkey flip em with the funky rhythm I be kickin
Musician, inflictin composition of pain

²³³ Nas 1994

²³⁴ Huey 2004 [URL]

²³⁵ Hill 2004 [URL]

²³⁶ Byrd 1972

²³⁷ Chambers 1978

Allerede i første linje presenteres et hiphopkulturelt alibi: en såkalt *monkey flip*²³⁸, som er et velkjent triks innen *breakdance*, som regnes for å være et av denne kulturens opprinnelige grunnelementer. Dette er den første i en rekke av elementer som på hver sin måte skal kontekstualisere teksten, og vi får i det neste et slags begrep om hva slags sted det dreier seg om:

I'm like Scarface sniffin cocaine
Holdin a M-16, see with the pen I'm extreme, now
Bulletholes left in my peepholes
I'm suited up in street clothes
Hand me a nine and I'll defeat foes

Gjennom tre poenger etableres gatemomentet. Sniffing av kokain, med referanse til filmen *Scarface*, som handler om en narkotikalanger i USA av cubansk herkomst²³⁹, besittelse av våpen (M-16²⁴⁰), benevnelse av kulehull som et symbol på et farlig strøk, og sist, men ikke minst: gatebekledning. Men selv om Nas identifiserer seg med virkeligheten som utspiller seg på gaten, understreker han sin musikalske egenart

Y'all know my steelo with or without the airplay

«Steelo»²⁴¹ er et slangbegrep som omtaler en persons aura, fremferd eller personlighet i videste forstand, og er dermed eksempelvis overordnet «klesstil». Setningen antyder at Nas' «steelo» er upåvirket og uavhengig av hvor mye spilletid han får på radio. Dette kan også tolkes som et symbol på at han ikke kompromitterer stilen sin uansett hvor anerkjent han måtte bli som artist. I så fall er det et utsagn som blir interessant å se i sammenheng med noe av hans senere musikk. I de neste linjene utdypes og spesifiseres gateperspektivet ved at flere steder omtales.

I keep some E&J, sittin bent up in the stairway
Or either on the corner bettin Grants with the celo champs
Laughin at bassheads(/baceheads)²⁴², tryin to sell some broken amps
G-Packs get off quick, forever niggaz talk shit
Reminiscing about the last time the Task Force flipped

²³⁸ Expertvillage 2012 [video]

²³⁹ De Palma 1983

²⁴⁰ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁴¹ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁴² Dette representerer en tvetydighet som jeg kommer tilbake til i neste avsnitt.

Aktivitetene er ikke nødvendigvis sterkt forbundet med stedet som nevnes. Det kan virke som poenget snarere er å påminne lytteren om at vi befinner oss på gaten. Jeggpersonen nevner to ulike steder han typisk oppholder seg, litt avhengig av aktivitet. Han kan sitte i trappeoppgangen og drikke «E&J»²⁴³ (en type brennevin). Eller han kan henge på gatehjørnet som en del av en større gruppe. Handlingen han her beskriver har to momenter. «Celo»²⁴⁴ er et terningspill, og i dette tilfellet er det penger involvert, for anledningen omtalt med et annet slanguttrykk: «Grant».²⁴⁵ UD's typiske forklaring på dette ordet refererer til en ekstremt attraktiv person. Men i og med at Grant i denne sammenhengen er subjekt for et veddemål, virker det mer sannsynlig at vi her har å gjøre med den alternative betydningen: en \$50-seddel. I denne formen har uttrykket sitt utspring i personen som er avbildet på seddelen, nemlig USAs 18. president, Ulysses S. Grant. I den neste linjen finner vi nok et tvilstilfelle når ordet «basshead» dukker opp. Dette refererer til en person som har sansen for basstung musikk. Ordet har imidlertid samme uttale som uttrykket «basehead», som ifølge Smitherman refererer til «a person addicted to freebasin cocaine».²⁴⁶ Hun sidestiller for øvrig ordet «freebase» med «base», som betyr å varme kokain sammen med andre ingredienser for så å røyke det i en pipe.²⁴⁷ I analyseteksten er begge alternativene oppført. Dette skyldes at personen det er snakk om blir ledd av fordi han prøver å selge ødelagte forsterkere. Enten kan han være så påvirket av rusmiddelet at han har for høye tanker om varen han forsøker å selge, eller han er en musikkelsker som vil bli kvitt dårlig utstyr.

I den neste linjen er det snakk om å nyte narkotika. «G-packs»²⁴⁸ refererer ifølge UD til en «pakke» med narkotika til \$1000 som er klar til bruk, mens «get off»²⁴⁹ betyr å nyte. Som en følge av dette mimrer de («reminiscing»), men nøyaktig hva det mimres om synes noe uklart. «Task Force» er opprinnelig et militært uttrykk og betyr operasjonsstyrke. Det har imidlertid også en mer generell betydning, og kan referere til en gruppe mennesker som settes sammen for å undersøke en bestemt situasjon eller et bestemt aspekt. I teorien kan det være snakk om en hvilken som helst gruppe, men i

²⁴³ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁴⁴ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁴⁵ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁴⁶ Smitherman 2000a:63

²⁴⁷ *ibid*

²⁴⁸ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁴⁹ Urban Dictionary 2012 [URL]

dette tilfellet peker det mot verbet «flip», som riktignok har ulike definisjoner hos UD. Men to av forklaringene viser til det å kjøpe noe og selge det med profitt²⁵⁰, og en av disse forbinder dette direkte med narkotikahandel. Bruk av «Task force» uten sammenheng kan like gjerne referere til for eksempel en politiaksjon. Men siden gruppen mennesker det er snakk om mimrer, noe som for øvrig er et positivt ladet ord, er det nok heller snakk om at de, eller noen de kjenner, har stått for en vellykket narkohandel. I de neste linjene går det første verset over i en noe mer fartsfylt side ved livet som leves på gaten.

Niggaz be runnin through the block shootin
Time to start the revolution, catch a body head for Houston
Once they caught us off guard, the Mac-10 was in the grass and
I ran like a cheetah with thoughts of an assassin
Pick the Mac up, told brothers, "Back up," the Mac spit
Lead was hittin niggaz one ran, I made him backflip
Heard a few chicks scream my arm shook, couldn't look
Gave another squeeze heard it click yo, my shit is stuck
Try to cock it, it wouldn't shoot now I'm in danger
Finally pulled it back and saw three bullets caught up in the chamber
So now I'm jetting to the building lobby
and it was filled with children probably couldn't see as high as I be

I dette verset omtales ett eller flere øyeblikk i en skjerpet voldssituasjon mellom to grupper som involverer våpen. Det finnes ingen slanguttrykk for politi i dette utdraget, og det er grunn til å tro at det dreier seg om en krig mellom to gjenger. Våpenet som er i bruk, er en Mac-10 maskinpistol.²⁵¹ Denne konkrete episoden viser tydelig hvor skarpladd hverdagen har blitt, og er et eksempel Nas lener seg på når han oppsummerer:

(So whatchu sayin?) It's like the game ain't the same
Got younger niggaz pullin the triggers bringing fame to they name
and claim some corners, crews without guns are goners.

Ved å gjengi episoden får Nas rom til å problematisere den eskalerende våpenbruken, og se på noe av bakgrunnen for dette. Ifølge teksten vokser stadig yngre gjengmedlemmer opp med grunntanken om at våpen er det beste middelet for å skaffe seg berømmelse, respekt og for å markere revir. Mot slutten av verset nøstes trådene sammen når Nas involverer seg selv i første person samtidig som han forsøker å ta et

²⁵⁰ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁵¹ Urban Dictionary 2012 [URL]

skritt ut for å se det store bildet.

I never sleep, cause sleep is the cousin of death
Beyond the walls of intelligence, life is defined
I think of crime when I'm in a New York state of mind

Denne historien viser en kriminell side ved denne kulturen som det er vanskelig for oss som står utenfor å begripe omfanget av. Som vi skal se, er omgang med dop og våpenbruk et svært sentralt tema i alle tre tekstene jeg har plukket ut, og både de innenfor, og vi som står utenfor, dette miljøet får dermed et bilde av hverdagen til disse ungdommene. Nelson George gir dessuten et innblikk i hvor nært disse utfordringene, som blomstret på 70-tallet, er knyttet til forfordeling og fordommer.

America's dark side is comprised of those who don't fit neatly into the official history – unneeded workers and uneducated youth whose contact with American government is usually limited to mean-spirited policing, their filthy, abandoned neighborhoods covered up by graffiti. The suburban revolution, the one supported by the government and celebrated by major industry (auto, oil, rubber, real estate), along with prejudice against blacks and Hispanics, had left large chunks of our big cities economic dead zones that mocked the bicentennial's celebration of America as the promised land.²⁵²

George peker her på at de store økonomiske dødsonene i de største amerikanske byene har vokst, noe som sto i klar kontrast til jubileumsfeiringen av USA som mulighetenes land. Han trekker frem to viktige grunner til dette. Den ene er forstadsrevolusjonen, den andre er fordommene mot den svarte og den latinamerikanske befolkningen. Korrelasjonen mellom denne oppfatningen og den realiteten som beskrives i «N.Y. State Of Mind» synes å ligge i oppgittheten over denne befolkningens begrensede muligheter og hvordan det har ledet dem inn i en lønnsom kriminell hverdag.

4.3.2 «A Message To The Feds, Sincerely, We The People» (Street's Disciple²⁵³)

I løpet av tiårsperioden mellom utgivelsene *Illmatic* og *Street's Disciple* skjedde det en massiv eskalering i Nas' karriere, regnet etter salgstall og topplister. Mange kritikere mente at det suksessrike andrealbumet *It Was Written* sto tilbake for forløperen *Illmatic*, både på den produksjonstekniske og den tekstlige siden.²⁵⁴ Selv

²⁵² George 1998:10

²⁵³ Nas 2004

²⁵⁴ Boyd 2004

om de påfølgende albumene salgsmessig ikke kunne måle seg helt med *It Was Written*, stabiliserte salgstallene seg på et høyt nivå etter dette. Rolling Stone-journalist Mark Coleman hevdet attpåtil at Nas i det tekstlige, som en kompensasjon for musikkens kommersielle estetikk, leverte «the latest blatant example of trashy tough-guy talk».²⁵⁵ Hvorvidt Nas i tekstene forsøkte seg på en slik kompensasjon, er en annen diskusjon. Et mer interessant moment ved kritikken er hvordan det trekkes frem at han har valgt seg gale forbilder, og at en påtatt «tøff-i-trynet»-holdning ser ut til å gjøre seg gjeldende. I lys av dette vil jeg i det følgende sammenligne bruk av terminologi og gatekontekst i «A Message to the Feds»²⁵⁶ og i «N.Y. State Of Mind». Den tydeligste likheten mellom de to er hvordan skildringen prioriteres for å skape kontekst, noe vi ser i åpningen av det første verset av «A Message to the Feds»:

I walk the block like whatever god, my message to y'all feds
Who desperate to arrest us young, benevolent hardheads
Abercrombie & Fitch rockin', wrist glistenin' marksman
Hitchcock of Hip-Hop since Big Pop departed

Allerede i første frase etableres to essensielle kontekstuelle faktorer: det tilbakevendende gateperspektivet og plasseringen av ham selv i første person. Det sistnevnte angår ham både i en konkret gatekontekst samt i en noe videre rasekontekst. Det opplyses i samme linje at teksten er en beskjed til såkalte «feds». Dette kan referere til ulike betydninger, avhengig av sammenheng, men en mulig tolkning er det Smitherman omtaler som «Federellis». Forklaringen i *Black Talk* sier: «Federal law enforcement agents, in particular the F.B.I. (Federal Bureau of Investigation)».²⁵⁷ Dette begrepet er interessant nok bare tatt med i den reviderte utgaven av boken fra 2000, og ikke i originalutgaven fra 1994. Det er interessant fordi det langt på vei styrker teorien om at betydningen av forkortelsen «feds» endret seg noe mot slutten av 1990-tallet. På UD lyder én av i alt tre definisjoner som følger: «Rudeboys word for the Police. Even though its slang for the FBI in the U.S.»²⁵⁸ Det er imidlertid lite som tyder på at begrepets betydning endret seg fra et ord for føderal agent til slang for politi. Denne definisjonen ble publisert i 2003, men i definisjon nr. 2 fra 2005 antydes det i stedet at ordet er en fellesbetegnelse for lovens håndhevere:

²⁵⁵ Coleman 1996 [URL]

²⁵⁶ Heretter bare referert til som «A Message To The Feds»

²⁵⁷ Smitherman 2000a:129

²⁵⁸ Urban Dictionary 2012 [URL]

«Agents for the Federal Bureau of Investigation (FBI). Or, loosely, any federal agent(s) or agency, usually law enforcement related.»²⁵⁹ Det viktige her er hvordan Nas bruker «feds» som et element for å legge grunnpremisset for beskjeden som skal gis. Han mener at det eksisterer et desperat ønske om å arrestere «us young, benevolent hardheads». Benevolent er engelsk for «velvillig», noe som står i kontrast til «hardheads», som ifølge Smitherman «[D]escribes a person who refuses to listen to reason or obey a command(...)».²⁶⁰ Dette kan, med bakgrunn i det anstrengte forholdet politiet hadde til unge afroamerikanere som et resultat av N.W.A.-episoden som Tricia Rose beskriver, bety at statusen som et såkalt «hardhead» er generert av denne typen vold, men at intensjonen fra disse ungdommene er velvillighet. I så tilfelle vil det bety at Nas her uskyldiggjør ungdommenes handlinger ved å fokusere på deres velvillige lynne. Når det kommer til gjengivelsen av gatelivet, ligger målet stadig i å rette fokuset mot rasediskrimineringen. Når Nas plasserer seg selv i gatekonteksten, står dette igjen sentralt som autentiserende grep. Når det gjelder middelet, har den retoriske fremgangsmåten og perspektivene endret seg noe. Det virker som autentiseringen av tekstene som uttrykk for livet på gaten er noe mer sammensatt i «A Message To The Feds». Først og fremst ved at Nas synliggjør den betydelige endringen i sin egen status som artist. Linje tre åpnes med et tilfelle av branding, der det at han nevner klesmerket Abercrombie & Fitch er med på å etablere forestillingen om en tidsriktig klesstil for unge mennesker. Dette merket representerer en kjede som etter mange eierskifter og profilendringer la seg på en ny linje i 1987. Siden det har de spesialisert seg på klær rettet mot en ung målgruppe mellom 18 og 22 år.²⁶¹

I det neste omtaler Nas seg selv som skarpskytter (marksman) med glinsende håndledd²⁶² (wrist glistening). Betydningen av tittelen skarpskytter er dobbeltsidig. Ti år etter *Illmatic* står våpenbruk fremdeles sentralt, i alle fall i denne teksten, og en bokstavelig tolkning er derfor naturlig. Men frasen leder samtidig opp til sistelinjen, der han erklærer seg som rappens svar på Hitchcock²⁶³ etter at Big Pop forsvant²⁶⁴.

²⁵⁹ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁶⁰ Smitherman 2000a:159

²⁶¹ Abercrombie & Fitch [URL] (s.2)

²⁶² Trolig i betydningen smykke, for eksempel klokke.

²⁶³ Alfred Hitchcock, filmregissør (1889-1980)

²⁶⁴ Big Pop er et av mange kallenavn på New York-rapperen Notorious B.I.G. som ble skutt og drept i 1997 i en alder av 25 år.

Kritikken mot omverdenen som jobbet mot dem fortsetter med uforminsket tyngde.

Deretter kommer teksten tilbake på sporet av raseproblematikken:

A message to those who trapped us up, from federal guys who backed them up
We never will die, we black and tough, lead in your eye, we strapped to bust
Half of us been locked up inside the beast, look at the time we see
Brooklyn to Compton streets, Queens, even the Congo needs dreams

Som i «N.Y. State Of Mind» antydes det først på hvilket *type* sted handlingen utspiller seg. Det er først litt senere at får vi et svar på hvilke steder det helt konkret dreier seg om. Men forskjellen fra «N.Y. State Of Mind» er at stedsperspektivet er utvidet: fra Brooklyn til Compton, California og tilbake til Queens i New York. Dette tas like godt et steg videre idet Nas sammenligner situasjonen med mangelen på frihet i Kongo. Formaningen om kollektiv oppvåkning i den forutgående frasen peker i sin tur tilbake på at flesteparten av «us» har vært innestengt i «The Beast». «Us» er stadig en referanse til den gruppen afroamerikanere som opplevde ghettofiseringen av New Yorks forsteder, og jegpersonen mer enn antyder at de allerede nevnte «federal guys» (se tidl. «feds») støtter opp om denne utviklingen. Spørsmålet er bare hvem han refererer til når han sier «those» i linje én. Umiddelbart kunne man anta at «The Beast» ganske enkelt betyr «fengsel», men ifølge Smitherman er det her snakk om en nedsettende eufemisme for en hvit mann.²⁶⁵ UD er på sin side tvetydig her, med en liste over flere ulike forklaringer i ulike kontekster. Men alle har de det til felles at de beskriver noe uovervinnelig eller noe som på ett eller annet vis er overordnet noe annet. Dette kan tyde på at jegpersonen i denne teksten (i egenskap av å være svart) sitter igjen med følelsen av underdanighet og at den svarte befolkningen føler seg tilsidesatt i et samfunn som hviler på ideen om at de hvite sto høyere på rangstigen. På et vis gir dette dermed mening til metaforen «å være fanget i en hvit mann». Den har imidlertid også en klar bokstavelig betydning.

Omtalen av våpenbruk er ikke noe mindre aktuell i denne teksten. I følgende utdrag får de hvite skylden for de unges livsførsel i ghettone. I tillegg fremstilles våpen som et nødvendig onde i kampen mot segregering, og det i tillegg til afroamerikansk forbrødring:

²⁶⁵ Smitherman 2000a:64

Our bullets and triggers our enemies pullin' on innocent women and children
It wasn't no ghetto killers who mixed up the coke and put guns in our buildings
But I'm not gon' cry, and I'm not gon' stand just watch you die
I'ma pass you a .9, I'ma grab your hand – come on let's ride

Gjenkjennelsesfaktoren fra «N.Y. State of Mind» skapes først og fremst i møtet mellom realistiske fortellinger om en kriminell hverdag på den ene siden og en kompensasjon i form av å plassere skyld hos de hvite på den andre, med utstrakt politivold som det mest ekstreme eksemplet. Men for Tricia Rose er disse ekstreme handlingene bare et ledd i den eskalerende fremmedfrykten overfor den unge svarte befolkningen, som begynte med at rappkollektivet i N.W.A. åpent proklamerte «F**k the police» i låten med samme navn, noe som gjorde det å sette en stopper for gruppens konserter til en sak politiet prioriterte høyt.²⁶⁶ Dette trekker også oppmerksomhet til Roses historie om drapet på Julio Fuentes, som jeg behandlet i kapittel 3. For til tross for at dette drapet bare er ett i rekken av mange liknende tilfeller, er det som enkelthendelse betegnende for den økende stigmatiseringen som fulgte av disse hendelsene. Det er dessuten etter Roses mening disse hendelsene som førte til såkalt «policing of rap music». Rose benekter ikke at det forekommer vold på rappkonserter, men stiller likevel spørsmål ved hvordan volden kontekstualiseres og kategoriseres, og ikke minst hvilke følger dette får for forholdet mellom unge afroamerikanere som gruppe og politimyndighet.²⁶⁷

Så viktig syntes dette å være for Nas, at han fremdeles finner grunn til opplysning i denne teksten fra 2004. På dette tidspunktet hadde han vært en artist med suksess i en årrekke, og derfor er det et interessant moment at gatelivet som tema er tilbakevendende så lenge etter at han sluttet å selv være en del av det. Dette gjør det kanskje lettere å forstå hvorfor han gikk enda dypere i disse problemene også på *Untitled*. Forbindelsen til «Y'all My Niggas», mitt neste og siste analyseobjekt, blir dermed ekstra tydelig når Nas i neste del av vers to på «A Message To The Feds» kommenterer problemet Rose tar opp:

A message to those who killed the king, who murdered the Christ
The same regime, what God has built you never can break
What God has loved you never can hate, man makes rules and laws
You just a ruthless dog, your kennel is waiting

²⁶⁶ Rose 1994:128

²⁶⁷ *ibid*:133

Gjennom disse fire linjene knyttes rettfærdig rettighetsfordeling og religion sammen med Nas' egen troverdighet som forkynner av den grufulle sannheten. Her sidestilles drapsmennene til Martin Luther King Jr. og Jesus med lovmakerne, som igjen sammenlignes med en ubarmhjertig hund som skal settes i hundegården.

Som tidligere nevnt kom Nas fra en baptistfamilie, men beveget seg etter hvert mer over mot islam. Men i det tidligere refererte intervjuet som blant annet handler om hans forhold til religion, svarer han noe diffust på spørsmålet om han er agnostiker. Det er imidlertid verdt å merke seg islams forhold til hunder som noe urent²⁶⁸ og hvordan dette spiller inn på merkelappen han setter på lovmakerne i den siste linjen, spesielt med tanke på hans utstrakte henvisning til Gud som noe overordnet i flere sammenhenger.²⁶⁹ Religion er noe Nas har tematisert gjennom hele sin karriere, men han avstår likevel nokså konsekvent fra å nevne noen profet. Jeg ser to åpenbare grunner til dette. For det første varierer religionstilhørigheten i miljøet han omtaler, og i denne sammenhengen ville hans henvisning til Gud som noe overordnet mistet mye av sin ladning på grunn av naturen i bakgrunnen for temaene han tar opp. For det andre tilfører han budskapet sitt en uimotsigelig dimensjon når han i siste linje proklamerer:

You devils will run back into the caves you came from
Whenever that day comes, forty-acres, plantations, see every race won
Sincerely yours, Street's Disciple, revelations

Ved å gjøre seg selv til en disippel utgjør han selv leddet mellom Gud og folket – et retorisk grep som på et vis gjør teksten i sin helhet utilnærmelig for kritikk.

4.3.3 Y'all My Ni**as – (Untitled²⁷⁰)

Den opprinnelige tittelen på albumet denne låten er hentet fra, var som nevnt *NI**ER*. Platen kom ut i 2008 som et samarbeid mellom plateselskapene Def Jam Records og moderselskapet Universal, et samarbeid som hadde fått et lite skudd for baugen året i forveien. Det begynte med at et forsamlingsmedlem²⁷¹ i Fort Greene i Brooklyn

²⁶⁸ Muslimer forholder seg noe ulikt til en hund, avhengig av hvilken tradisjon de kommer fra. Se Islam.no 2010 [URL].

²⁶⁹ Det er nok å referere til platetitler som *God's Son* (2002) og *Street's Disciple* (2004).

²⁷⁰ Nas 2008

²⁷¹ Tilsvarende kommunestyremedlem i Norge

oppfordret New Yorks delstatsrevisor, Thomas DiNapoli, til å trekke et beløp på 84 millioner dollar som var investert i Universal og dets moderselskap Vivendi dersom ikke tittelen ble endret.²⁷² I oktober 2007 rapporterte det amerikanske nyhetselskapet Fox News om at et høytstående medlem av Def Jam hadde uttalt at et album med den tittelen ikke kom til å bli sluppet²⁷³, noe sjefen for det samme selskapet, L.A. Reid, tilbakeviste noen få dager senere.²⁷⁴ Albumet forble uansett utitulert, med en ledsagende erklæring fra Nas' side om at «(...) people will always know what to call it».²⁷⁵ Tanken bak, og hovedmålet med, tittelen var å avvikle de negative assosiasjonene ordet bærer med seg. Av albumets 15 spor anser jeg «Y'all My Niggas» for å være den låten som aller tydeligst korrelerer med denne tanken. Et viktig moment i denne analysen vil være å kaste ytterligere lys over de ulike fasetter av begrepet jeg allerede har nevnt. I refleksjonsdelen av det neste kapitlet vil jeg også se på forbindelser mellom budskapet i denne teksten og de to foregående.

Som jeg kom inn på i begynnelsen av kapitlet, påpeker Smitherman i «Black Talk» at betydningene av begrepet «nigga» er mange.²⁷⁶ Felles for disse er at de betinger en bestemt kontekst og/eller ulike konstellasjoner av sender og mottaker. Midt i denne tvetydigheten oppstår det også forvirring når varianten «nigger» dukker opp. Om man slår opp sistnevnte hos Smitherman, finnes også her varianter, men den mest typiske betydningen, som jeg også nevnte innledningsvis, er likevel «Racial epithet, used by whites to insult or offend a person of African descent.»²⁷⁷ Et interessant moment her er at dette tidvis²⁷⁸ står i diametral motsetning til Smithermans første variant av «nigga»: «"She my main nigga", that is, She is my close friend, my backup».²⁷⁹ Det synes nærliggende å tolke dette dit hen at kontroversene som omga platens originaltittel først og fremst handlet om de negative assosiasjonene til «nigger», som Nas altså hadde en intensjon om å avlive. I de siste fire linjene av vers 2 i låten kommenterer han også dette.

²⁷² Wikipedia URL5

²⁷³ Mtv.com 2007a [URL]

²⁷⁴ Mtv.com 2007b [URL]

²⁷⁵ AllHipHop.com 2008 [URL]

²⁷⁶ Smitherman 2000a:210-211

²⁷⁷ Smitherman 2000a:212-213

²⁷⁸ Jeg sier tidvis fordi det også her finnes nøytrale og positive unntak, men disse «(...) appear to be off-limits to whites» (ibid:213).

²⁷⁹ ibid:210

They got Nigeria and Niger, two different countries
Somehow Niger turned to nigger, and shit got ugly

Nigeria og Niger ble ved overgangen til 1900-tallet kolonisert av henholdsvis Storbritannia og Frankrike. Men det var britene som dominerte handelsområdene langs Beninbukta, som strekker seg langs kysten fra Ghana, via Togo og Benin, og ned til Nigeria. Her startet den omfattende slavehandelen så tidlig som på 1500-tallet.²⁸⁰ De første importerte slavene ankom Jamestown, Virginia i 1619, og slavehandelen foregikk i stor skala i nesten 200 år.²⁸¹ Av låtteksten kan vi lese at dette området hadde en såpass stor symbolverdi for USAs slaveimport at fellesbetegnelsen «nigger» utviklet seg for disse slavene over tid, og det var da det i følge Nas begynte å bli «stygt». For selv om slavehandelen opphørte, og mange av afroamerikanerne fikk statsborgerskap, fulgte det naturlig nok en del integreringsproblematikk med dette. I et segment om utfordringer knyttet til afroamerikanernes jakt på identitet, skriver Geneva Smitherman:

After being emancipated and granted citizenship, there were (and continue to be) profound implications for a group with a lifetime suntan trying to forge an identity and a life in the midst of the European American population which for decades had found them lacking the necessities of intellect and morality.²⁸²

I de neste to linjene av verset mener Nas først at problemet er at «vi», altså afroamerikanere, fikk de integreringsproblemene som fulgte med de hvites holdninger inn under huden, fra og med tiden etter avskaffelsen av slaveriet og frem til begynnelsen av 1900-tallet. Nas trekker i den andre linjen frem den gryende nasjonalismen som utviklet seg ved århundreskiftet, her symbolisert ved Noble Drew Ali, som var en svart nasjonalist og grunnleggeren av Moorish Science Temple i 1913.²⁸³ Dette var en spirituell menighet som bygget på muslimsk tro, men som også hentet inspirasjon fra buddhisme, kristendom, frimureri, gnostisisme og taoisme.

The problem is we started thinking like the colonists
'Til Noble Drew Ali started droppin' that consciousness

²⁸⁰ Aschehoug og Gyldendahls Store Norske Leksikon 1992:176

²⁸¹ Smitherman 2000b:43-44

²⁸² *ibid*:43

²⁸³ Wikipedia URL8 2012

Samlet utgjør disse fire linjene slutten på et vers som er et svar på spørsmålet i den første linjen:

Yo, I was thinkin' a little bit
What would it take to authenticate my nigganess?
Ball ridiculous? 26 inches when I call up the dealership?
Aww that's some nigga shit

Det siste ordet i spørsmålet i andre linje, «nigganess», er et like komplekst tolkningsobjekt som alle andre varianter av «nigga». Spørsmålet står ganske åpent, og i seg selv gir det ingen indikasjon på hvilken betydning denne varianten konnoterer, ergo: et slående eksempel på Smithermans tvetydighet. Vi får allikevel en indikasjon i de neste linjene, som begynner med to nye spørsmål. Det første, «ball ridiculous?», henviser oss til verbet «ballin'» som hos Smitherman betyr «(...) (a)ccumulating large sums of money by selling crack or other drugs», som kanskje best oversettes med «ekstrem narkohandel med stor fortjeneste». I det neste spør han «26 inches når jeg ringer forhandleren?» «26 inches»²⁸⁴ er en henvisning til unormalt store bilfelger, og spiller på fordommen om at å være besatt av biler er en typisk merkelapp på den unge svarte befolkningen. I versinnledningen så langt finner vi tendenser til en stereotyp konnotasjon av «nigga», noe som langt på vei setter stemningen i linjen «Aww, that's some nigga shit». Utenfor kontekst kunne dette omtalt et hvilket som helst aspekt ved begrepsbetydningen, men konteksten bekrefte i de følgende linjene:

We only out for our own benefit?
We havin' too many kids? We Claudines? Welfare recipients?

Den mest slående forskjellen mellom vers en og vers to gjør seg gjeldende i denne delen, nemlig skiftet fra førsteperson entall til flertall. Men i tillegg til overgangen fra «jeg» til «vi», ser vi også en endring i fortellerstil. Mens første vers er personlig og konkret, legger det andre mer vekt på en omfattende, abstrakt og eksistensialistisk fortellerstil. Dette gjør det kanskje også enklere å relatere til de påfølgende spørsmålene. Disse sentrerer rundt det midterste som spør «Er vi alle Claudines»? Dette er en referanse til filmen *Claudine* fra 1974²⁸⁵, som til syvende og sist baserer sin historie på problematikk knyttet til velferd for afroamerikanerne. Filmen handler

²⁸⁴ Urban Dictionary 2012 [URL]

²⁸⁵ Berry 1974

om Claudine Price, som finner kjærligheten med søppelmannen Rupert. En av deres største utfordringer er at de ikke kan gifte seg fordi førstnevnte da vil miste livsnødvendig økonomisk støtte fra myndighetene til å forsørge barna sine. Selv er Rupert aktivist i en gruppe som jobber for sosial rettferdighet i afroamerikanernes favør, og som dessuten er imot dette velferdssystemet. Grunnen til dette er formulert i handlingsbeskrivelsen: «Charles opposes the welfare system because he believes in fighting for progress for the African American community and yet the welfare system represents regress for the African American community.»²⁸⁶ Spørsmålet «Welfare recipients?» fremstår derfor også som en åpenbar referanse til samme film. Det samme gjør «We havin' too many kids?» når vi legger til at Claudine fra før er aleneforsørger for seks barn.

På sin egen måte fremstår teksten i versene som nært forbundet med budskapet i refrenget. Her kan det se ut til at Nas fremstiller den fordomsfulle bruken av «nigga»-begrepet som uproblematisk for ham selv, men at han fortsatt har et ønske om, og en tro på, at dette skal bli en rådende oppfatning:

Tryin' to erase me from y'all memory
Too late, I'm engraved in history (I'm here my niggas!)
Speak my name and breathe life in me
Make sure y'all never forget me ('Cause y'all give me life!)
'Cause y'all use my name so reckless
Whether to be accepted or disrespected (And I love it!)
And I love it, especially when y'all do it in public
And I'm the subject
'Cause y'all my niggas

Jamført Smithermans forklaringer er bruken av «niggas» i dette refrenget av en vennlig karakter, slik den er kontekstualisert her og i teksten for øvrig. Med hensyn til de ulike kontekstene er det igjen utfordrende å komme til bunns i hvem det refereres til i siste linjen av refrenget, både når han sier «y'all» og «my niggas». I den femte linjen sier imidlertid jegpersonen at han har registrert den skjødesløse omgangen med ordet. Likevel kan det synes likegyldig for ham om det brukes med aksept eller i mangel på aktelse, og at all offentlig bruk er tillatt, ja, til og med hjertelig kjærkomment. I de to første linjene proklameres det dessuten at hudfargen, herunder den historiske identiteten som denne bærer med seg, ikke kan børstes under teppet,

²⁸⁶ Wikipedia 2012 URL10

men heller må frem i lyset dersom en skal få bukt med de negative assosiasjonene. Dermed korrelerer refrenget i sin helhet med tekstens generelle forakt for begrepsbruken som en stereotypi.

Et annet viktig moment i teksten er det som understrekes i et snakket sample, som fungerer både som innledning og avslutning på låten. I samplet hører vi en mannsperson som snakker til en forsamling. I innledningen sier han:

We use the word everyday
Now we don't know the capacity of this word
Are we headed for conflict or not? (Yes sir)
Because we did not break down the capacity
Of the same what (The same word)
Brothers and sisters, this is why we hung up the consciousness
We've been taught wrong

Igjen kommer dette «we» tilbake. Overgangen fra en førstepersons fortellerstil i entall til førsteperson flertall gjør at man blir svært oppmerksom på det. Igjen må vi se på tekstens innhold, og forstå konteksten, for å forstå hvem dette «vi-et» refererer til. Som en begynnelse ser man av nest siste linje i denne innledningen at taleren henvender seg til forsamlingen med benevnelsen(e) «brothers and sisters». I *Black Talk* er variantene «Brotha» og «Sista» ført opp med samme forklaring: «Any african [fe]male. Derived from the Traditional Black Church pattern of referring to all male members of the Church "family" as *Brotha/Sista*»²⁸⁷ Det er unektelig relevant for talens retoriske tyngde at den blir presentert i en konstellasjon av afroamerikanere, ikke minst gjennom den utstrakte bruken av «we», som så tydelig er en referanse til den afroamerikanske befolkningen som helhet, og kanskje spesielt til forstadsungdom. Taleren bruker ikke ordet «nigga» i sin appell, men i den konteksten Nas har trukket det inn i, blir det likevel en integrert del av tekstens undertone. Ved å avslutte med et annet utdrag av appellen, ønsker han å få oss til å forstå at:

Every word we use, it has a capacity
And if you don't understand the words you're using
And understand the capacity of it
You are using words that is creating a destiny for you
That you don't even know, or even conscious of.

²⁸⁷ Smitherman 2000a:82/261

Låten rundes av med beskjeden om at vi må være oppmerksomme på bakgrunnen for ordene vi bruker. Teksten i låten handler i stor grad om potensielle konsekvenser av uoppmerksomhet, for eksempel rasisme. I de to siste linjene impliseres det også at bevissthet må betraktes som noe positivt, hvilket sier mye om Nas' «misjon» som artist i et bredt perspektiv.

5. Refleksjon

*Thinking a word best describing
my life to name my daughter
My strength, my son, the star,
will be my resurrection²⁸⁸*

5.1 Fem punkter

Gjennom analyser av tre låter spredt utover Nas' karriere har vi fått et møte med en rekke av de viktigste temaene innen conscious rap: diskriminering på bakgrunn av rase, stedstilhørighet, kulturtilhørighet og språkbruk. I kapittel 3 diskuterte jeg conscious rap-sjangeren gjennom fem punkter: sosialrealisme, politisk budskap, lydproduksjon, religion og stedstilhørighet. I dette avsnittet ønsker jeg å gjøre en tilsvarende punktvis gjennomgang av det som har kommet frem i analysen. Dette gjør jeg for å sortere informasjon og tydeliggjøre tekstenes forhold til hverandre, og for å diskutere Nas' autenticitet og identitet i lys av relevant litteratur.

Sosialrealisme

For Nas finnes det to ulike måter å tilnærme seg begrepet om sosialrealisme på. Den første tilnærmingen har å gjøre med hvordan Nas i tekstene til «N.Y. State Of Mind» og «A Message To The Feds» går i detalj rundt gatesituasjonen, med fortellinger fra den kriminelle hverdagen. Denne metoden brukes her i stor utstrekning for å gjøre rede for hans identitet som en del av situasjonen, og med det samme gi ham «rett» til å si det han sier. I disse tekstene tar han opp en rekke konkrete problemer og utfordringer som har sine røtter i den afroamerikanske befolkningens nesten 400 år på nederste trinn på rangstigen. Selv en god stund etter at daværende president Lyndon Johnson undertegnet «The Civil Rights Act of 1964» led enkelte av New Yorks forsteder under såkalt «ynkelige urbane prioriteringer». For eksempel var bydelen Bronx lenge landets fremste eksempel på nettopp dette.²⁸⁹ Et nybygget Yankee Stadium kunne ikke kamuflere de brennende bygningene og den gryende fattigdommen blant den svarte befolkningen i området. Cornel West er blant dem som har rettet søkelys mot hverdagsrasismen og hvordan denne satte spor i politiske beslutninger på 1970-tallet:

²⁸⁸ «The World Is Yours» (Nas 1994)

²⁸⁹ George 1998:10

The urgent problem of black poverty is primarily due to the distribution of wealth, power, and income – a distribution influenced by the racial caste system that denied opportunities to most "qualified" black people until two decades ago.²⁹⁰

Den andre tilnærmingen går mer på å knytte sin identitet opp mot sitater fra andre populærkulturelle referanser. Dette ser vi eksempelvis i «Y'all My Niggas», der han i det andre verset rapper:

Everybody bleeding, the cops are the demons
Courtrooms full of goons, jail buses leanin'
Handcuffs squeezed too tight on youth life²⁹¹

Her oppsummeres på et vis de spesifikke virkelighetsbeskrivelse fra de to første versene. I denne låten refererer han i tillegg til handlingen i filmen *Claudine*, som speiler den vanskelige situasjonen for afroamerikanerne på 1970-tallet. Et annet godt eksempel finner vi på introsporet til *Illmatic*, «The Genesis». Her samler han en dialog fra graffitifilmen *Wild Style* – et kutt som sammen med en rekke andre lyder er med på å sette en bakgrunn for det han sier i tekstene sine. En slik bruk av lydlig virkemidler er noe jeg kommer tilbake til under punktet lydproduksjon. Det kan imidlertid være verdt å nevne at verdien av kontekstualisering i alle ledd i produksjonen ikke må undervurderes som autentiserende virkemiddel. Skal vi tro Adam Krims' studium av Ice Cube, er slike virkemidler sentrale i hans identitetskonstruksjon. Krims henter sin tilnærming til denne analysen blant annet fra Martin Stokes. Stokes mener det er viktig at musikk og dans ikke bare betraktes som symbolske objekter som må forstås i en overordnet kontekst, men at de også i seg selv representerer en egen kontekst som er overordnet en hel rekke andre hendelser – en såkalt «patterned context».²⁹² Krims' analyse er altså et forsøk på å «(...) observe just such a "patterned context" in action, creating Ice Cube's black revolutionary identity».²⁹³

Det finnes til og med eksempler på artister som kommer fra en helt annen kultur, men som ønsker å gjøre krav på en ghettoidentitet for å bli akseptert i dette miljøet. Den hvite rapperen Vanilla Ice opplevde eksempelvis suksess med historier om sin

²⁹⁰ West 2001:63

²⁹¹ Nas 2008

²⁹² Krims 2000:97

²⁹³ ibid

angivelig nære forbindelse med svarte og fattige nabolag. Reaksjonene innad i hiphopmiljøet var imidlertid blandet da det kom frem at virkeligheten, ifølge en journalist, var en litt annen.

(...)in copyrighted, front page story in the Dallas *Morning News*, Ken P. Perkins charge, among other things, that Mr. Van Winkle [Vanilla Ice] is instead a middle-class kid from Dallas, Texas. Vanilla Ice's desire to be a "white negro" (or, as some black and white hip hop fans say, a Wigger – a white nigger), to "be black in order to validate his status as a rapper hints strongly at the degree to which ghetto-blackness is a critical code in rap music."²⁹⁴

Vanilla Ices sterke ønske om å identifisere seg med en slik «ghetto-blackness» er, som Tricia Rose påpeker, knyttet til visse koder og rappers kulturelle kapital. Rose nevner ham også i tilknytning til wigga-fenomenet, som jeg var så vidt inne på i det foregående kapitlet. Kembrew McLeod trekker også frem nettopp Vanilla Ice som eksempel på en artist «(...) who appropriated hip-hop musical styles, and [was] used as symbols of identity to represent an inauthentic whiteness.»²⁹⁵ Tilfellet Vanilla Ice viser hvor viktig det er å kunne gi troverdige skildringer av gatesituasjonen og fortellinger fra den kriminelle hverdagen. Det høye innslaget av sosialrealistiske elementer hos Nas bekrefter hvor viktig dette punktet er i konstruksjonen av identitet og som kontekstualiserende element. Analysene viser også hvordan det brukes i tekstene for å bekrefte hans identitet og bakgrunn og dermed gi ham «rett» til å si det han sier.

Politisk budskap

Nas' politiske budskap minner om den politisk ladede rappen som kom til i overgangen mellom 1980- og 1990-tallet. Det overordnede budskapet i tekstene til Nas og tekstene andre conscious-rappere laget på denne tiden skiller seg lite fra hverandre og er heller ikke nevneverdig forskjellig fra den tilliggende political rap-sjangeren. I grunnen dreier det seg ofte om de samme stedene og de samme temaene, og ved sammenligning av de to kan det også argumenteres for at de har et relativt identisk krav om en endring i livssituasjonen for de unge afroamerikanerne i New York. Oppgittheten over myndighetenes – og da spesielt politiets – håndtering av denne problematikken gjør at hovedbudskapet også forenes med det vi finner i

²⁹⁴ Rose 1994:11-12

²⁹⁵ McLeod 1999:141 [URL]

tekstene til N.W.A. og i senere soloprojekter hos tilknyttede medlemmer som Ice Cube og Dr. Dre. Ifølge Tricia Rose er dette politiske budskapet en respons til konservative kritikeres sneversynte og kunnskapsløse oppfatning av hvordan man løser utfordringene i slike nabolag.

In rap videos, young mostly male residents speak for themselves and for the community, they speak when and how they wish about subjects of their choosing. These local turf scenes are not isolated voices; they are voices from a variety of social margins that are in dialogue with one another. (...) Some conservative critics such as George Will have affirmed the "reality" of some popular cultural ghetto narratives and used this praise as a springboard to call for more police presence and military invasionlike policies.²⁹⁶

Men likhetene er færre om man ser hvordan de ulike artistene griper an budskapet når de skriver tekst. Den militante og revolusjonære stilen til politiske rappere som Dead Prez, Public Enemy og Immortal Technique skiller seg eksempelvis fra den fremferden vi finner hos Nas, Mos Def og KRS-One i det at kritikken de sistnevnte fremmer, er av en noe mer skjult og implisitt karakter. Ved å benytte en mer opplysende retorikk kommuniserer disse tekstene et oppløftende ønske om endring i situasjonen og det livet de forteller om. Et eksempel på dette finner man i teksten til mitt første analyseobjekt, «N.Y. State Of Mind»:

Life is parallel to Hell but I must maintain
and be prosperous, though we live dangerous
cops could just arrest me, blamin us, we're held like hostages²⁹⁷

Her beskriver Nas inngående den kriminelle hverdagen i Queens, der han vokste opp. Han forteller videre åpent om hvordan forfordeling førte til at dop ble den eneste reelle inntektskilden for de som levde her, og at man ikke lenger kunne finne gjenger som ikke brukte våpen. Og nettopp på grunn av dette tilskrives Nas, i tillegg til Chuck D og Rakim, en nyansert innfallsvinkel av Nelson George. Ifølge ham står denne i kontrast til det synlig ubearbeidede materialet til vestkystrapperne Too \$hort og Luther Campbell.²⁹⁸ Nas benytter mye av den samme metoden i «A Message To The Feds». Som tittelen antyder, er kritikken her i større grad rettet mot politiet. I «Y'all My Niggas» blir vekten på det politiske enda tydeligere, noe som kommer tydelig

²⁹⁶ Rose 1994:11

²⁹⁷ Nas 1994

²⁹⁸ George 1998:47

frem av all den politisk oppmerksomheten som ble *Untitled*-albumet, som denne låten er en del av, til del. I denne låten gjengis dessuten mye av Nas' hovedagenda bak albumet som helhet. Temaet rasisme behandles ikke lenger bare som en barriere mellom politi og forstadsungdom, men mer som et sterkt ønske om å avskaffe rasisme på et nasjonalt plan. Dette er sentrert spesifikt rundt bruken av ordet «nigger» i ulike former, samt budskapet om hvordan manglende bevisstgjøring rundt begrepet gjør at det i unødvendig stor grad er rasistisk ladet. Nesten femti år etter at borgerrettsaktivistenes kamp førte frem i form av en rekke nye tillegg til den amerikanske grunnloven, er dette fremdeles en stor utfordring, om enn på et noe mer psykologisk plan enn tidligere. Nelson George forteller om en langvarig konflikt han hadde med daværende manager for rappkollektivet «The Fat Boys» Charles Stettler. George kritiserte Stettler for stilen han førte, men sistnevnte opplevde dette som et tilfelle av omvendt rasisme. Forholdet dem i mellom forble kaldt gjennom mange år, men George forsto likevel hvorfor Stettler følte det som han gjorde. «(...) it dramatized for me how much antiwhite feeling Stettler must have encountered in his moves through the black music world. Antiwhite rhetoric flows through hip hop, and he had no reason to think I felt any different.»²⁹⁹ At dette stadig vurderes som en barriere, må ikke minst ses i sammenheng med det faktum at de svartes fordommer mot hvite grenser til såkalt omvendt rasisme. Nas selv ser ut til å ville ta et oppgjør med slike fordommer og hvordan de oppfattes. Dette reflekteres ikke minst gjennom de låtene jeg har analysert, som i sin omgang med raseproblematikk fører en retorikk som er mer oppløftende og informerende enn den er revolusjonær og formanende.

Lydproduksjon

Nas fikk mye kritikk for at lydproduksjonen på hans andre studioalbum var mer polert enn det første, og det samme gjelder lydproduksjonen på «N.Y. State of Mind» sammenlignet med «A Message to the Feds» og «Y'all My Niggas». Førstnevnte låt inneholder mye støy fra samples, noe som også til en viss grad gjelder det musikalske grunnlaget i den andre, mens den sistnevnte er mer støyfri enn noen av de andre. Et viktig moment i den forbindelse er at *Illmatic* kom til i en tid der projisering av musikalsk og ikke minst politisk identitet var sterkt forbundet med produksjonsteknikk. I Public Enemys tilfelle var identitetsskaping gjennom musikken

²⁹⁹ George 1998:57

og produksjonsteknikkene viktig, og den politisk ladede fremferden i tekstene samt den militante fremføringen av disse korrelerte med et komplekst og støyfullt lydbilde.³⁰⁰ Denne gjennomførte sammensetningen av elementer skapte en nærmest revolusjonær symbiose som hadde evnen til å vekke sterk oppsikt. Forbindelsen mellom kraftige budskap og et slikt lydbilde ble ytterligere forsterket da Ice Cube, som nylig hadde forlatt N.W.A., inviterte Public Enemys produksjonsteam The Bomb Squad til å produsere hans debutalbum «AmeriKKKa's Most Wanted». Ifølge Adam Krims gikk lyden av deres musikk fra å være noe man assosierte med Public Enemy og deres budskap alene, til å bli betegnende for politisk ladet rapp:

By engaging The Bomb Squad, Ice Cube was availing himself of a then-new sound, and furthermore – and importantly – a sound associated with politically engaged rap music, radical in a way closely associated with black nationalism.³⁰¹

Sitatet er hentet fra Krims' analyse av låten «The Nigga Ya Love To Hate» fra nevnte album. Ved å gripe dette produktet an både fra en narrativ og en lydlig innfallsvinkel, forsøker Krims å forstå sammensetningen av Ice Cubes identitetskonstruksjon. Dette er en interessant og viktig metode, fordi denne musikken ble laget i en tid der implementeringen av politisk kritikk i amerikansk rapp var på moten. Også i Tricia Roses bok *Black Noise* vies en betydelig del til politisk kritikk i rapp. Hun gjør blant annet rede for kritikk av politiets trakassering og brutalitet i tekstene til KRS-One og L.L. Cool J. Videre skriver hun: «This is followed by a close reading of the video, lyrics, and music in Public Enemy's "Night of the Living Baseheads", a multilayered critique of the government, the police, the media, and the black bourgeoisie.»³⁰² Og den hyppige bruken av samples i låtene henholdsvis Krims og Rose studerer, nødvendiggjør en dekonstruksjon for å få en fullstendig oversikt over lydmaterialiet.

Sampling var en svært sentral del av det musikalske lydbildet i slike låter, og slik samplebruk tjente budskapets formål på mer enn en måte. Ifølge Anne Danielsen fungerer en slik gjenbruk av tidligere innspilt musikk og andre typer lyder på to nivåer:

³⁰⁰ Walser 2004, Danielsen 2008b

³⁰¹ Krims 2000:96

³⁰² Rose 1994:105

First, the choice of samples serves musical aims, such as the need for raw material in designing a sound or a particular rhythmic event. In this respect the sound quality and feel of 1960s and 1970s soul and funk are, in Tricia Rose's words, 'as important to hip hop's sound as the machines that deconstruct and reformulate them' (Rose, 1994:78). On another level, the sample, musical or non-musical, obviously has more to it than its sound as such: it also includes a history and symbolic value.³⁰³

Videre fremholder hun at en slik samplebruk, i hennes tilfelle eksemplifisert ved Public Enemy-låten «911 Is A Joke», gjør at samplenes funksjon balanserer mellom det Danielsen kaller «musical and informational signification».³⁰⁴ Begrepene er hentet fra den lingvistiske Praha-skolen, der man i studier av språket søker å diskutere forholdet mellom det musikalske og det informative, mellom det estetiske og det pragmatiske. Et eksempel på «informational signification» finner vi i åpningsstrekket på «911 Is A Joke». En snakkende folkemengde, formanende autoriteter og en syntetisk og sireneaktig melodisk bevegelse er alle lyder som ifølge Danielsen er med på å skape en presserende og nærmest kaotisk stemning. Slik jeg ser det, er dette en av to hensikter med en slik bruk av reallyder. Den andre, som Danielsen også påpeker, er ønsket om å kontekstualisere musikken på et bestemt sted og i en bestemt situasjon. Sistnevnte kjennetegner i høyeste grad også åpningssporet på Nas' *Illmatic*. Mickey Hess gir en presis beskrivelse av de første hendelsene i introen til «The Genesis».

"The Genesis" starts off with the sound of an elevated train and an almost-inaudible voice rhyming beneath it. Over these sounds, a snatch of dialogue, two men arguing. In this brief montage, Nas tells us everything he wants us to know about him. The train is shorthand for New York; the barely discernible rap is, in fact, his "Live at the Barbeque" verse; and the dialogue comes from *Wild Style*, one of the earliest movies to focus on hip hop culture.³⁰⁵

Låten og albumet for øvrig blir steds- og situasjonsbestemt gjennom flere lag. Rappen som høres i bakgrunnen for den stedstypiske lyden av toget, er et utdrag fra «Live At The Barbecue», som var Nas' gjesteinnslag på debutalbumet til hiphopgruppen «Main Source» i 1991. Den innledende lyden av toget avløses av to samples fra den toneangivende filmen *Wild Style*, som omhandler livet til en kjent graffitikunstner, men som også tar for seg de fleste andre elementer i hiphopkulturen: b-boying, DJ-ing og breakdancing.³⁰⁶ Det ene samplet er en diskusjon som involverer hovedpersoner

³⁰³ Danielsen 2008b:410

³⁰⁴ *ibid*:412

³⁰⁵ Hess 2007:345

³⁰⁶ Love 2008 [URL]

fra filmen. Samplets noe uskarpe lyd kvalitet bidrar til å bevisstgjøre at filmen er fra 1983. Samtidig gir denne kvaliteten en følelse av autentisitet, jamfør diskusjonen i kapittel 2. Sammen utgjør disse elementene en introduksjon til Nas' opphav, hvilket også er betydningen av ordet «genesis». I denne prosessen kan bruken av reallyder, enten de fungerer som et bakteppe eller som en integrert del av musikken, ikke undervurderes – verken som et kontekstualiserende element eller som et ledd i en mer kompleks identitetskonstruksjon.

Introen «Genesis» etterfølges av nevnte «N.Y. State Of Mind». Her trer viktigheten av å undersøke den mer musikalske innfallsvinkelen til sampling tydelig frem. Bak produksjonen står DJ Premier, som rett i forkant av *Illmatic* hadde gitt ut sitt fjerde album med Gang Starr, en duo som i tillegg til ham selv besto av rapperen Guru. DJ Premier ble, og blir fortsatt, regnet som en innovatør innen såkalt *jazz rap*. På «N.Y. State Of Mind» har DJ Premier samlet to markante sjeler i amerikansk jazzhistorie, Donald Byrd og Joe Chambers. Fra Byrd's «Flight Time» har Premier hentet en kort, høyfrekvent tone spilt av en elgitar som gjentas gjennom hele låten. Joe Chambers får imidlertid en større del i dette. Fra hans «Mind Rain»³⁰⁷ er det samlet et pianoriff som i sin nye drakt får en repetitiv funksjon og blir et av de mest sentrale elementene i grooven. Av mindre samples bør også «Mahogany»³⁰⁸ av Eric B & Rakim nevnes. Det lange, oppadgående trompetstøtets inntreden litt uti låten er kort, men ikke tilfeldig. Som kjent var denne duoen et av Nas' forbilder, og «Mahogany» var en av låtene fra albumet som ble spilt inn med 16-årige Nas som observatør i 1989. En sampling av tilsvarende kjente personligheter fra jazzhistorien³⁰⁹ fortsetter i samme stil gjennom hele albumet, og sementerer dermed dets historiske sus.

På album nummer to, *It Was Written*, hadde Nas valgt en noe annen vei i musikken. Om dette var avgjørende for den markante salgsøkningen, vites ikke. Men i anmeldermiljøer ble dette musikalske skrittet sett på som svært kontroversielt. I analysen refererte jeg til Mark Colemans tekstlige kritikk av albumet, og på den musikalske siden er han heller ikke nådig: «Like his 1994 debut, *Illmatic*, *It Was*

³⁰⁷ Chambers 1978

³⁰⁸ Eric B & Rakim 1990

³⁰⁹ F.eks. samplet av jazzpianist Ahmad Jamal i Pete Rock-produserte «The World Is Yours» og siteringene av jazzorganist Reuben Wilson og R'n'B-sangeren Lee Dorsey i Premier-produserte «Memory Lane (Sittin' in da park)»

Written features Nas in the company of several producers, but the results too often blur into a homogeneous, half-funky soup.»³¹⁰ Denne ytringen er typisk for anmelderstanden for øvrig, som generelt ga dette albumet en svært lunken mottakelse. Men til tross for dette sluttet Nas aldri å sample artister av historisk betydning. På hans syvende album, *Street's Disciple*³¹¹, som mitt andre analyseobjekt «A Message To The Feds» er hentet fra, finner vi samples av R'n'B-legenden Al Green og klassiske rappartister som Whodini og Kurtis Blow. På den produksjonstekniske siden skiller man vanligvis mellom det *rå* og *ekte* på *Illmatic* og den noe mer kommersielle linjen han la seg på fra og med album nummer to. Mens bruken av virkelighetslyder, eller såkalt «informational signification», som knytter musikken til et bestemt sted, var høyst representert i «N.Y. State Of Mind», reflekterer de to andre låtene jeg har analysert en avtagende bruk av et slikt virkemiddel. Slik jeg ser det, representerer dette den mest sentrale endringen i lydbildet hos Nas over tid.

Stedstilhørighet

De tre analyseobjektene har tekstlig mye til felles når det kommer til tematikk, retorikk og budskap. I bunnen av disse tre låtene ligger det et ønske om en så realistisk gjengivelse av afroamerikaneres hverdag som mulig. Men det finnes også ulikheter, og her er det særlig ett moment som skiller de to første objektene fra det siste, nemlig beskrivelsen av gatelivet. I «N.Y. State Of Mind» og «A Message To The Feds» knyttes tematikken til et bestemt type sted som Nas har en personlig opplevelse av for å skape en troverdig atmosfære i fortellingen. I «Y'All My Niggas» etableres ikke gatekonteksten på samme måte. Det virker dermed som om Nas ikke ønsker å begrense sitt budskap/sin beskjed i teksten til mennesker i et bestemt område, og heller ikke mennesker med en bestemt hudfarge. Skal vi tro Adam Krims, representerer dette en generell tendens i rappens utvikling på 1990- og 2000-tallet. Han går for eksempel langt i å antyde at referanser til det konkrete stedet, eller «'hood», hadde en større autentisk verdi i rapperes identitetskonstruksjon tidligere enn den har i dag. I boken *Music and the Urban Geography* undersøker Krims 50 Cent-låten «In My Hood» fra 2005.³¹² Her antyder han at låtens fokus på 50 Cents geografiske opprinnelse i kombinasjon med en blanding av sang og rapp av teksten,

³¹⁰ Coleman 1996 [URL]

³¹¹ Nas 2004

³¹² Krims 2007:3-4

gjør at låten er mer typisk for en stil som ble ført noen år tidligere. «All these features combine to mark "In My Hood" as something of a "retro" song, perhaps more at home stylistically some ten years before its release.»³¹³

Det faktum at en låt som «Y'all My Niggas» ikke er begrenset til ett sted eller én situasjon, betyr ikke nødvendigvis at forholdet til conscious rap som sjanger er svekket. I stedet kan man tenke seg at Nas har måttet finne et nytt punkt å forankre sin autoritet i. Hvordan har han så løst dette i «Y'all My Niggas»? Jo, han har tatt den afroamerikanske forbrødringen, som vi finner henvisninger til i de to første tekstene, ett skritt videre, uten at det har gått på bekostning av noen av holdningene han har fra tidligere.³¹⁴ Nesten all tekst på *Illmatic* er en fortelling om hvordan gatelivet setter gjenger opp mot hverandre, men senere forstår vi at den egentlige polariseringen ligger mellom forstadsungdommen som gruppe og politiet:

Life is parallel to Hell but I must maintain
and be prosperous, though we live dangerous
cops could just arrest me, blamin us, we're held like hostages

Et lignende tilfelle finner vi også i innledningen til «A Message To The Feds»:

I walk the block like whatever god, my message to y'all feds
Who desperate to arrest us young, benevolent hardheads

I samme låt omsettes så situasjonen i en mer eksplisitt kommentar til nevnte polarisering, som dermed på et vis bekrefter den som et problem:

A message to those who trapped us up, from federal guys who backed them up
We never will die, we black and tough, lead in your eye, we strapped to bust

Mens dette fenomenet brukes som et virkemiddel for å summere opp historiene fra mine to første analyseobjekter, brukes det i «Y'all My Niggas» mer som et virkemiddel for å utvide forbrødringsperspektivet til et nasjonalt plan.

Marketing companies is hiring blacks
Fresh hiphop lingo for your campaign ads
Controversy surrounds who could say it and when
Some niggas are full time, some play and pretend

³¹³ *ibid*:4

³¹⁴ Se avsnitt om stedstilørighet i kapittel 3 for en mer nøyaktig utarbeidelse av dette poenget.

Objektsformen «it» i tredje linje er en referanse til «nigger» og peker tilbake på «blacks». Selv om vi ser at Nas gjennom disse tre tekstene i stadig større grad fjerner seg fra konseptet «sted» i en konkret forstand, er det afroamerikanske forbrødringsperspektivet samtidig gjennomgående i de tre tekstene, og det er dette som skaper sammenheng dem imellom. På et vis kan man dermed konkludere med at et slikt perspektiv representerer en mer abstrakt tilnærming til ideen om stedet, som mest av alt handler om afroamerikanernes posisjon i det amerikanske samfunnet generelt.

Religion

Det spirituelle har stått sentralt i flere av fasene i Nas' karriere. Analysen av de tre utvalgte tekstene viser at spiritualitet generelt, og religion spesielt, er noe han har vært opptatt av over en lang periode. Dette har også gitt utslag i platetitler som *Nastradamus*, *God's Son* og *Street's Disciple*. Ved første øyekast kan alle disse titlene betraktes som en fortsettelse i rekken av selvopphøyende titler. I forkant av disse kom nemlig platen *I Am...* der Nas er avbildet i Tut Ankh-Amons skikkelse. Tanken bak dette bildet var at den skulle speile hans karriereutvikling: fra å være avbildet som liten gutt på *Illmatic*, til å bli en noe større gutt på *It Was Written*, symboliserte *I Am...*-coveret ham som konge. Påstanden om at han på de tre neste platene gjorde seg til en religiøs skikkelse for utelukkende å fremstå som en autoritet, er imidlertid tvilsom fordi platene ved nærmere ettersyn faktisk i stor utstrekning tar opp temaer med religiøst innhold. En grunn til at det ikke merkes så godt, er at han, mer enn å tematisere gudstro og sitt forhold til denne, bruker det religiøse som et verktøy for å få frem sitt politiske ståsted i henhold til de temaene han tar opp. I politisk orientert rapp generelt er nemlig det gjensidige forholdet mellom politikk og spiritualitet ofte sterkt. Carl Petter Opsahl er også opptatt av dette i sin doktoravhandling om spiritualitet i hiphop: «Quite often, the political is spiritualized, as political analysis and action are framed in a narrative of God, creation and God's chosen people. This is especially clear on issues concerning race.»³¹⁵ Denne forbindelsen er ikke bare legitim – den kan også sies å være fundamentert i arbeidet til borgerrettsbevegelsen, og er ikke minst nedfelt i «The Civil Rights Act Of 1964», som noe forenklet sier at ingen person i noe tilfelle skal diskrimineres på grunnlag av rase, religion eller

³¹⁵ Opsahl 2012:367

nasjonal opprinnelse.³¹⁶ Forbindelsen står naturlig nok derfor også sterkt hos Nas – ikke minst i teksten til «Y'all My Niggas».³¹⁷ Denne tekstens kontekstuelle og retoriske utgangspunkt skiller seg riktignok ut fra de to andre utvalgte tekstene ved at den fjerner seg fra en konkret stedsbestemmelse samt egne opplevelser av en tøff ungdomshverdag. Direkte henvendelser til en religiøs overmakt er også fraværende, men forbindelsen Opsahl nevner, ligger likevel hele tiden latent gjennom referanser til William Du Bois³¹⁸, James Baldwin³¹⁹ og Martin Luther King Jr.³²⁰ Ikke bare var disse mennene genuint opptatt av – og involvert i – borgerrettsbevegelsen, men deres engasjement og retoriske autoritet var sterkt fundert i religion og personlig tro.

Et annet aspekt ved Nas' noe umerkelige, men likevel allestedsnærværende, tilnærming til religion er at han bevisst unnlater å nevne en profet. Selvsagt må dette til en viss grad tilskrives den dualiteten i hans egen tro som jeg nevnte i kapittel 3, men det er interessant hvordan dette også får fokuset vekk fra religion som et tema samtidig som han ved å gjøre dette ikke ekskluderer noen. I kjølvannet av dette får han også muligheten til å fremheve seg selv som en slags opplysende profet som blottlegger sannheten om den stadig eksisterende hverdagsrasismen for verden. Fokuset på religion er tydeligere i de to første låtene i analysen enn i den siste, og som nevnt har platetitler og tekstlige virkemidler vist at han er dypt opptatt av religiøse spørsmål.

5.2 conscious rap, det motsatte av kommersialitet?

Dikotomien conscious rap versus kommersialitet har lenge vært et tema, spesielt for musikkritikere. Blant dem var det lenge en etablert sannhet at et av hovedkriteriene for at en rapper skulle kunne definere seg selv som conscious, var at han motsatte seg ethvert forsøk på kommersiell suksess. I avsnittet om førstepersonsautentisitet refererer Moore til komponisten Hubert Parry og hans lovprisning av folkesangenes gjenoppstandelse på begynnelsen av forrige århundre. Om denne folkmusikken sa Parry: «[It has] no sham, no got-up glitter, and no vulgarity».³²¹ Moore tolker Parrys mening dit hen at «(...) he opposed (authentic) folk song to (commercial) music hall,

³¹⁶ Congresslink URL

³¹⁷ Nas 2008

³¹⁸ Zuckerman 2000

³¹⁹ Hardy 2003

³²⁰ Lischer 1995

³²¹ Moore 2002:211 [URL]

thereby making plain both his, and the revivalists', disdain for the music of the urban working-class.» En liknende logikk benyttes når det gjelder rapp, og tilsier at Nas, som høstet umiddelbar suksess da han slapp *Illmatic* i 1994, står overfor et autentisitetsproblem. Det har vært en klar tendens de siste 15 årene til at ethvert forsøk på å generalisere og båssette motsetninger i amerikansk rapp blir problematisert, slik Nelson George for eksempel gjør det med vestkyst-østkyst-rivaliseringen. Dette angår ikke minst den nevnte motsetningen mellom conscious rap og kommersialitet. Ønsket om å omdefinere synet på en slik motsetning, eller til og med komme den til livs, har også vært til stede, nettopp fordi det ikke nødvendigvis er en legitim motsetning, noe Reiland Rabaka påpeker.

The last section of this chapter brings Hip Hop's Inheritance to a close by building on and going beyond the critique of the "conscious" versus "commercial" rap dichotomy, solemnly emphasizing that what should really matter with regard to rap music, and hip hop culture more generally, is not whether a hip hopper's artistry falls within the corporate America-created categories of "commercial" or "conscious" rap but, even more, whether the messages in the hip hopper's work reflect the "real" issues and ills, as well as the hopes, dreams, and deep-seated desires, of the hip hop generation.³²²

Her motsier altså Rabaka langt på vei «kommersiell vs. bevisst»-dikotomien som en innfallsvinkel for å vurdere graden av ekthet, og påpeker at det som egentlig er viktig i den sammenhengen, er i hvilken grad hiphopartistene klarer å formidle hiphopgenerasjonens faktiske utfordringer, håp og drømmer. Eller for å sammenfatte dette med Kembrew McLeods ord: «Hiphop can balance large sales and mainstream success with a carefully constructed authentic self.»³²³

Mange har sett Nas' kommersielle suksess som et stort problem for hans autentisitet som conscious-rapper. Mens *Illmatic* solgte 58 000 eksemplarer i sin første uke, solgte oppfølgeren *It Was Written* 268 000 over samme tidsstrek, altså godt over det firedobbelte. Enda mer ubegripelig er det at førstnevnte brukte over syv år på å nå én million solgte enheter. På en blogg utfordrer en skribent ved kallenavn «The Yak» conscious-rappen som en egen stil, og går langt i å hevde at dens eksistens faller på sin egen urimelighet.

³²² Rabaka 2011:191

³²³ McLeod 1999:146 [URL]

(...) “consciousness” cannot be attributed to any particular group of rappers, because (...) although difficult to define most reasonably educated people would agree that consciousness is about having awareness, feelings and thought about the external world. (...) Now Immortal Technique and Dead Prez are like church pastors who preach every album, mixtapes and shows to the same “conscious” listeners. But rather than these conscious listeners spreading the gospel they use it as a parameter to beat down the “non believers”.³²⁴

I denne sammenhengen kan ikke The Yak tilskrives noen større grad av kredibilitet enn andre musikkritikere, men den kunnskapen teksten reflekterer, er likevel såpass omfattende at det er grunn til å ta ham på alvor. Som et utgangspunkt for sin argumentasjon forklarer han at «consciousness» innenfor rapp innebærer bevissthet rundt, følelser for og tanker om samfunnet vi lever i. Et av hans poenger er spisset med en analogi, der han sammenlikner retorikken til bevisste rappere som Immortal Technique og Dead Prez med en predikant i en menighet, som i stedet for å forkynne sitt evangelium til flest mulig, bruker det som et middel for å «slå ned» de ikke-troende. The Yak kaller denne fremgangsmåten for et paradoks, i det at den ikke henger sammen med verdiene «consciousness» innebærer i forbindelse med rapp. Videre hevder han at den politiske bevisstheten til de nevnte artistene står i en motsetning til det han kaller «Blowing Money Fast-hip hop», en type rapp der poenget, noe satt på spissen, er å uttrykke glede over velstand. The Yak mener at man må kvitte seg med disse ytterpunktene, og i stedet forsøke å opprette en balanse mellom dem. Som et eksempel trekker han frem noe Kanye West gjorde med singelen «Diamonds» i 2005. I kjølvannet av denne utgivelsen laget nemlig Chicago-rapperen Lupe Fiasco en ny versjon av denne låten der han snakker om den lyssky virksomheten i diamantindustrien i Sierra Leone, som visstnok utnytter svært unge afrikanske barn til å jobbe for seg. Denne versjonen skal ha ført til at Kanye West laget enda en versjon der han forandret tittelen til «Diamonds From Sierra Leone» og fokuserte teksten i samme retning som Lupe Fiasco. Slik mener The Yak at man kan opprette en balanse mellom den kommersielt vellykkede og den samfunnskritiske rappen, og at det ene ikke nødvendigvis utelukker det andre.³²⁵ Et annet eksempel på at rappmusikk kan finne en slik balanse uten at en nødvendigvis kompromitterer de normene autentisiteten hviler på, er subsjangeren *party rap*. Ifølge Adam Krims var dette en sjanger som hadde sine røtter i ønsket om å skape grooveorientert stemning

³²⁴ Yak, The 2011 [URL]

³²⁵ *ibid*

som inviterte til dans.³²⁶ Krims mener at det ikke er umulig at hiphopmusikken slik vi kjenner den i dag stammer fra denne sjangeren. Dette fordi den dels jamaicanske, dels afroamerikanske toasting-tradisjonen tjente et tilsvarende formål i en tilsvarende kontekst. Videre anerkjenner Krims den historiske verdien av party rap og omstendighetene som denne sjangeren kom til under, og han er ikke avvisende til at denne musikken med rette kan påberope seg en autenticitet.

Men ironisk nok er det blitt slik at selv om gangstarap og andre etter hvert tilkommende sub-sjangre alle ble ansett som et bortfall fra party rappens uskyldighet, betraktes sistnevnte sjanger i dag som en av de mest kommersielle. Krims hevder at fordi denne musikken gjennom et raskere tempo og en generelt mer optimistisk karakter var mer dansbar, fikk den en bredere appell, også utenfor hiphopmiljøer.³²⁷ Krims' poeng i forbindelse med dette er at motsetninger i sosial dynamikk og spenningene av det slaget som finnes sjangrene imellom, ikke nødvendigvis lukker døren for at en aktør kan operere kommersielt uten å inneha autenticitet. Som eksempler på dette trekker han frem Doug E. Fresh, Biz Markie og LL Cool J. Det er imidlertid ikke nødvendigvis slik at Nas, på grunn av dette, kan fritas for en debatt rundt endringer i hans autenticitet etter hvert som platesalgene hans steg. Det sier likevel noe om at hans kommersielle suksess ikke nødvendigvis fratrar ham integritet i de temaene han tar opp.

5.3 Konklusjon

I denne oppgaven har jeg forsøkt å gi et svar på problemstillingen *hva er conscious rap, og i hvilken grad Nas kan sies å tilhøre denne sjangeren?* Jeg var på forhånd klar over at mangelen på en klar avgrensning av conscious rap-sjangeren kunne gjøre det utfordrende å svare på i hvilken grad Nas forholder seg til denne. For å finne frem til sammenhengen mellom Nas og conscious rap-begrepet, drøftet jeg i innledningen både generelle og mer sjangerspesifikke perspektiver på autenticitetsbegrepet. Som artist og samfunnskritiker er Nas et produkt av både litterære og musikalske tradisjoner fra nær og fjern fortid. Derfor har jeg i min historiske gjennomgang i kapittel 2 forsøkt å finne ut både hvilken plass Nas har i historien, og hvordan han forholder seg til den. For å avdekke hvilke kjennetegn som var unike ved denne

³²⁶ Krims 2000:55

³²⁷ *ibid*:56

sjangeren og hvilke som ikke var det, ble det også viktig å gjøre en sammenligning med tilliggende sjangre, og da særlig political rap. Diskusjonen av sjangeren tok utgangspunkt i relevant populærmusikkvitenskaplig litteratur og fokuserte på fem punkter: sosialrealisme, politisk budskap, lydproduksjon, religion og stedstilhørighet. Disse tjente også som et rammeverk for analysen.

På et vis blir det galt å konkludere med at jeg har kommet frem til et entydig svar på problemstillingen. Likevel har jeg funnet at Nas' kommersielle suksess ikke nødvendigvis svekker hans autentisitet og autoritet som samfunnskritiker, men at han tvert imot har opprettholdt sin troverdighet ved å omdefinere sitt tekstlige fokus. Dette fokuset har alltid fulgt hans egen livssituasjon, fra personlige anekdoter og detaljerte beskrivelser fra det utfordrende livet i en forstadskultur til mer generelle innfallsvinkler til afroamerikansk identitet når hans suksess har brakt ham vekk fra dette livet.

LITTERATUR

- Aberchrombie & Fitch 2007 [URL]. «*Four Iconic Businesses: One "BRAND"*», kan finnes på:
http://library.corporateir.net/library/61/617/61701/items/249197/Piper_June_2007.pdf
lesedato: 07.09.12
- Adaso, Henry 2011 [URL]. «*Hip Hop Timeline: 1925 – Present*», kan finnes på: <http://rap.about.com/od/hiphop101/a/hiphoptimeline.htm>
lesedato: 02.03.11
- Adaso, Henry 2012 [URL]. «*What Is Conscious Rap?*», kan finnes på:
<http://rap.about.com/od/genresstyles/p/ConsciousRap.htm>
lesedato: 31.01.12
- AllHipHop.com 2008 [URL]. «*Nas Issues Statement Regarding 'N****R' Name Change*», kan finnes på:
<http://allhiphop.com/2008/05/19/nas-issues-statement-regarding-nr-name-change/>
lesedato: 07.09.12
- AllMusic 2009 [URL]. «*West Coast Rap: about west coast rap*», kan finnes på:
<http://www.allmusic.com/subgenre/west-coast-rap-ma0000002932/songs>
lesedato: 05.10.12
- AllMusic 2012 [URL2]. «*DJ Grand Wizard Theodore*», 2012 Ravi Corporation, kan finnes på:
<http://www.allmusic.com/artist/grand-wizard-theodore-mn0000738340>
lesedato: 07.10.12
- AllMusic 2012 [URL3] «*Hardcore Rap*», kan finnes på:
<http://www.allmusic.com/explore/style/hardcore-rap-d2918>
lesedato: 28.02.12
- Aschehoug og Gyldendahls Store Norske Leksikon, 1992. Bind 10, 4. opplag.
«*Nigeria*», Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Associated Press 2005 [URL]. «*Nas: The mature voice of hip-hop*», kan finnes på:
<http://today.msnbc.msn.com/id/6786474/ns/today-entertainment/t/nas-mature-voice-hip-hop/#.UIEqe4VVeIM>
lesedato: 19.03.12
- Billboard 2010 [URL]. «*20 Years of Public Enemy's 'Fear Of A Black Planet'*», kan finnes på: <http://www.billboard.com/features/20-years-of-public-enemy-s-fear-of-a-black-1004074688.story#/features/20-years-of-public-enemy-s-fear-of-a-black-1004074688.story>
lesedato: 22.03.12

- Boyd, Todd 2004. «*The New H.N.I.C.: The Death of Civil Rights and the Reign of Hip Hop*», NYU Press.
- Brøvig-Hanssen 2010. «*Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'*», i Danielsen, Anne [Red]; «*Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, Ashgate, Farnham, Surrey, GBR, s. 159 – 175.
- Cheney, Charice 1999 [URL] «*Representin' God: Rap, Religion and the Politics of a Culture*», California Polytechnic State University, San Luis Obispo, kan finnes på:
<http://www.princeton.edu/~jweisenf/northstar/volume3/cheney.html>
 lesedato: 20.10.12
- Coker, Cheo 1995. «*What A Rush*», i «*The Vibe, dec. 1995 – jan. 1996*», s. 86-90
- Coleman, Mark 2004 [URL]. «*Review: Nas – It Was Written*», Rolling Stone magazine, kan finnes på:
<http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/it-was-written-19960919>
 lesedato: 23.10.12
- Congresslink [URL]. «*Major features of the Civil Rights Act of 1964*», kan finnes på:
http://www.congresslink.org/print_basics_histmats_civilrights64text.htm
 lesedato: 23.10.12
- Danielsen, Anne 2006. «*Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*», Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, USA
- Danielsen, Anne 2008a. «*Iscenesatt marginalitet: om regional identitet i nordnorsk rap*», i Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen [red], «*Hiphop i Skandinavien*», Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Danielsen, Anne 2008b. «*The musicalization of 'reality': Reality rap and rap reality on Public Enemy's Fear of a Black Planet*», Sage Publications, Vol 11(4) s. 405-421; 1367-5494
- FinalCall.com 2006 [URL]. «*A Lyrical Revolution: Interview with Immortal Technique*», kan finnes på:
http://www.finalcall.com/artman/publish/Entertainment_News_5/A_lyrical_revolution_-_Interview_with_Immortal_Tec_2840.shtml
 lesedato: 07.05.12
- Forman, Murray 2002. «*The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*», Wesleyan University Press, Middeltown, Connecticut
- Fundinguniverse 2012 [URL]. «*Interscope Music Group History*», The Gale Group, kan finnes på: <http://www.fundinguniverse.com/company-histories/interscope-music-group-history/>
 lesedato: 10.10.12

- Gates, Henry Louis 1988. «*The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*», Oxford University Press
- George, Nelson 1998. «*Hip Hop America*», Penguin Books, New York, USA
- Hardy, Clarence E. 2003. «*James Baldwin's God: Sex, Hope and Crisis in Black Holiness Culture*», University of Tennessee Press
- Hess, Mickey 2007 [Red.]. «*Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music, and Culture*; Volume 2, Greenwood Press, West Port, CT, USA
- Hill, Marc Lamont 2004 [URL]. «*Review - Nas: Illmatic [Anniversary Edition]*», Pop Matters, kan finnes på:
<http://www.popmatters.com/pm/review/nasillmatic2004>
 lesedato: 29.05.12
- Huey, Steve 2004 [URL]. «*Nas Illmatic: AllMusic review*», kan finnes på: <http://www.allmusic.com/album/illmatic-mw0000623739>
 lesedato: 29.06.12
- Islam.no 2010 [URL]. «*Kan muslimer røre hunder?*», kan finnes på:
http://www.islam.no/faq_480_763_3345.aspx
 lesedato:14.08.12
- Katz, Mark 2010. «*Capturing Sound: how technology has changed music*», Berkeley, University of California Press
- Kitwana, Bakari 2002. «*The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*», BasicCivitas Books, New York, USA
- Krims, Adam 2000. «*Rap Music and the poetics of identity*», Cambridge, New York: Cambridge University Press
- Krims, Adam 2007. «*Music and the Urban Geography*», Routledge, Taylor & Francis Group, New York, USA
- Lischer, Richard 1995. «*The Preacher King: Martin Luther King, Jr. and the Word that Moved America*», Oxford University Press
- Love, Dan 2008 [URL]. «*Deconstructing Illmatic*», kan finnes på:
<http://archive.ohword.com/blog/926/deconstructing-illmatic>
 lesedato: 24.08.12
- McLeod, Kembrew 1999 [URL]. «*Authenticity Within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation*», Wiley Online Library Journal of Communication, Volum 49, 4. utgave, kan finnes på:
<http://kembrew.com/academics/documents/Publications-pdfs/McLeod-Authenticity.pdf>
 Lesedato: 29.02.12

- Moore, Allan 2002 [URL]. «*Authenticity as Authentication*», Cambridge University Press, kan finnes på:
http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Fpubs.surrey.ac.uk%2F1958%2F1%2Ffulltext.pdf&ei=mQRPUJ3bMqr14QStk4FY&usg=AFQjCNGYWIuljFWj6H7zthR4_vE7djdxA&sig2=5W5zWWcNdfEsuTFiUCv1Cw&cad=rja
 Lesedato: 29.02.12
- Mtv.com 2007a [URL]. «*Nas' New LP: Is Def Jam Balking At Controversial Title?*», kan finnes på: <http://www.mtv.com/news/articles/1572186/nas-new-lp-def-jam-balking-at-controversial-title.jhtml>
 lesedato: 07.09.12
- Mtv.com 2007b [URL]. «*L.A. Reid Stands 'Firmly Behind' Nas Over LP Title; 50 Cent Calls It 'Stupid'*», kan finnes på:
<http://www.mtv.com/news/articles/1572402/la-reid-stands-firmly-behind-nas-over-lp-title.jhtml>
 lesedato: 07.09.12
- Opsahl, Carl Petter 2012. «*Dance To My Ministry: Exploring Hip-Hop Spirituality*», doktorgradsavhandling, det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo, Unipub.
- Price, Emmett George 2006. «*Hip Hop Culture*», ABC-Clio, Santa Barbara, California
- Rabaka, Reiland 2011. «*Hip Hop Inheritance: From the Harlem Renaissance to the Hip Hop Feminist Movement*», Lexington books, USA.
- RateYourMusic 2012 [URL1]. «*Conscious Hip Hop*», kan finnes på:
<http://rateyourmusic.com/genre/Conscious+Hip+Hop/>
 lesedato: 22.03.12
- RateYourMusic 2012 [URL2]. «*Political Hip Hop*», kan finnes på:
<http://rateyourmusic.com/genre/Political+Hip+Hop/>,
 lesedato: 22.03.12
- Reinarman, Craig og Harry G. Levine 1997. «*Crack in America: Demon Drugs and Social Justice*», Berkeley, CA.: University of California Press.
- Rose, Tricia 1994. «*Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*», Wesleyan University Press, Hanover/London
- Smitherman, Geneva 1977. «*Talkin And Testifyin: The Language of Black America*», Wayne State University Press, Detroit, Michigan 48202.
- Smitherman, Geneva 2000a. «*Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*», Houghton Mifflin Company, Boston/New York. [1994]
- Smitherman, Geneva 2000b. «*Talkin that talk: language, culture and education in African America*», Routledge, London.

Stokes, Martin 1994 [Red]. «*Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*», Berg Publishers, Oxford.

Traugh, Susan M. 2010. «*Sean Combs*», Farmington Hills, MI: Lucent Books, ISBN 978-1-4205-0237-4.

Urban Dictionary 2012 [URL]³²⁸. «M-16», kan finnes på:
<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=m-16>
lesedato: 23.10.12

Walser, Robert 2004. «*Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy*», i Simon Frith; «*Popular Music Analysis/Popular Music vol. III*», London: Routledge.

Weisethaunet, Hans og Ulf Lindberg 2010 [URL]. «*Authenticity revisited: The Rock Critic and the Changing Real*», Popular Music and Society, Vol. 33, Nr. 4, Oktober 2010, side 465–485, kan finnes på:
<http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.tandfonline.com%2Fdoi%2Fabs%2F10.1080%2F03007761003694225&ei=8TRPULKqMrOL4gSnqIDACQ&usg=AFQjCNHTdJndcq25fxOejIuWIHh55elgJg&sig2=5GthFpic7YwwDjQK4FQXAg>
Lesedato: 29.02.12

West, Cornel 2001. «*Race Matters*», Beacon Press, Boston, Massachusetts, USA, 2. Utgave [1993]

Wikipedia 2012 URL2. «*Black Spades*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Black_Spades
lesedato: 01.03.11

Wikipedia 2012 URL3. «*The Beastie Boys*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Beastie_Boys
lesedato: 02.03.11

Wikipedia 2012 URL4. «*Nas*», kan finnes på:
<http://en.wikipedia.org/wiki/Nas>
lesedato: 18.04.12

Wikipedia 2012 URL5. «*Untitled Nas Album*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Untitled_Nas_album
lesedato: 07.09.12

³²⁸ Alle definisjoner fra Urban Dictionary har den samme URL-stammen, med ordet som siste ledd i adressen. Her er ordet 'M-16' ført opp som eksempelreferanse. Alle de andre definisjonene følger samme prinsipp i adressen. De gangene en definisjon består av to eller flere ord, adskilles ordet med symbolet '+'. Alle definisjonene fra Urban Dictionary er kontrollert tett opp til publisering av denne oppgaven.

Wikipedia 2012 URL6. «*Signifying Rappers*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Signifying_Rappers:_Rap_and_Race_in_the_Urban_Present
lesedato 14.09.12

Wikipedia 2012 URL7. «*Public Enemy (group)*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Public_Enemy_%28group%29
lesedato: 07.10.12

Wikipedia 2012 URL8. «*Moorish Science Temple of America*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Moorish_Science_Temple_of_America#cite_ref-1
lesedato: 17.10.12

Wikipedia 2012 URL9. «*Public Enemy's Fight The Power sample credits*», kan finnes på: http://en.wikipedia.org/wiki/Fight_the_Power#Sample_credits
lesedato: 20.10.12

Wikipedia 2012 URL10. «*Claudine*», kan finnes på:
http://en.wikipedia.org/wiki/Claudine_%28film%29
lesedato: 23.10.12

Williams, Jonathan 2007 [URL]. «*"Tha Realness": In Search of Hip Hop Authenticity*», University of Pennsylvania, College of Arts and Sciences - College Undergraduate Research Electronic Journal, kan finnes på:
<http://www.google.no/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CB8QFjAA&url=http%3A%2F%2Frepository.upenn.edu%2Fcgi%2Fviewcontent.cgi%3Farticle%3D1093%26context%3Dcurej&ei=vwJPUNatIqb14QTEyYHQCw&usg=AFQjCNEFcP6BF2KV4mhRkzOVEKxVD-RZ2A&sig2=w6Q5eEVpsWyT9d2jVeFuPQ&cad=rja>
Lesedato: 29.02.12.

Yak, The 2011 [URL]. «*The Hip Hop Debate: Conscious vs. Commercial*», kan finnes på:
<http://www.brotherswithnogame.com/the-hip-hop-debate-conscious-vs-commercial/>
lesedato: 01.10.12

Zuckerman, Phil 2000. «*Du Bois on Religion: A collection of Du Bois's writings on religion*», Rowman & Littlefield, USA.

FILMER

Berry, John 1974 [regi]. «*Claudine*», 20th Century Fox/Third World Cinema, USA

De Palma, Brian 1983 [regi]. «*Scarface*», Universal Pictures, USA.

Expertvillage 2012 [video]. «*How to Breakdance: The Monkey Flip : Breakdancing*»,
sist sett: 23.10.12, kan finnes på:
<http://www.youtube.com/watch?v=XXwzl0hbegc>

VH1 2005 [video]. «*Nas Driven*», VH1, New York City, sist sett: 23.10.12, kan
finnes på:
<http://www.youtube.com/watch?v=piwELZZVn-U&feature=relmfu>,
<http://www.youtube.com/watch?v=N9RFjQIH1EQ&feature=relmfu> og
http://www.youtube.com/watch?v=bAOzid_9_0Q&feature=relmfu.

CD

Beastie Boys 1986. «*Licensed To Ill*», Def Jam/Columbia, CK-40238

Body Count 1992. «*Cop Killer*», Sire Records/Warner Bros. Records

Byrd, Bobby 1971. «*I Know You Got Soul*», King Records, 6378.

Byrd, Donald 1972. «*Black Byrd*», Blue Note Records, BN-LA047-F

Chambers, Joe 1978. «*Double Exposure*», Muse Records, MR5165

Common 1992. «*Can I Borrow A Dollar*», 88561-1084-2

Dr. Dre 1992. «*The Chronic*», Death Row/Interscope/Priority, P1-50611

Dr. Dre 1996. «*Dr. Dre Presents the Aftermath*», Aftermath/Interscope, 7567-92233-
2

Dr. Dre 1999. «*The Chronic 2001*», Aftermath/Interscope, 490 486-1

Eric B & Rakim 1990. «*Mahogany*», *Mahogany [single]*, MCA Records, USA,
CD45-1181

Grandmaster Flash & The Furious Five 1982. «*The Message*», Sugar Hill Records,
6.25 644

Ice-T 1987. «*Rhyme Pays*», Sire/Warner Bros., California, USA, 1-25602

Ice-T 1993. «*Home Invasion*», Rhyme Syndicate Records/Priority Records, P2 53858

Ice Cube 1990. «*AmeriKKKa's Most Wanted*», Priority Records, USA, SL 57120

Ice Cube 1992. «*The Predator*», Priority/EMI Records, P1-57185

Immortal Technique 2001. «*Revolutionary vol. 1*», Viper Records, BBG-CD-70

Immortal Technique 2003. «*Revolutionary vol. 2*», Viper Records, NSD-104

J.B.s, The 1971. «*Hot Pants Road*», People Records, PE 607

KRS-One 1993. «*Return Of The Boom Bap*», Jive Records, 01241-41517-2

Kweli, Talib 2002. «*Quality*», Rawkus/UMVD, 088 113 048-2

Nas 1994. «*Illmatic*», Columbia Records, CK-57684

Nas 1996. «*It Was Written*», Columbia Records, CK-67015

Nas 2001. «*Stillmatic*», Ill Will/Columbia Records, CK-85736

Nas 2002. «*God's Son*», Ill Will/Columbia Records, CK-86930

Nas 2004. «*Street's Disciple*», Ill Will/Columbia Records, C2K-92065

Nas 2006. «*Hip Hop Is Dead*», Def Jam/Columbia/The Jones Experience, B0007229-02

Nas 2008. «*Untitled*», Def Jam/Columbia/The Jones Experience, B0007229-02

Nas 2012. «*Life Is Good*», Def Jam, B001705602

N.W.A. 1988. «*Straight Outta Compton*», Ruthless Records/Priority Records, 5-014474-053429

Public enemy 1987. «*Yo! Bum Rush The Show*», Def Jam/Columbia Records, CK 40658

Public Enemy 1988. «*It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back*», Def Jam/Columbia. CK 44303

Public Enemy 1990. «*Fear of A Black Planet*», Def Jam, 314 523 446-2

Run-DMC 1984. «*Run-DMC*», Profile/Arista Records, PRO-1202

Run-DMC 1986. «*Raising Hell*», Profile/Arista Records PCD-1217

Schoolly D 1988. «*Smoke Some Kill*», Jive Records, 1101-2-J

Simone, Nina 1965, «*Pastel Blues*», Philips. PHS 600-187

Snoop Dogg 1993. «*Doggystyle*», Death Row/Interscope/Atlantic, P2 50605

Sugar Hill Gang 1979. «*Rapper's Delight*», Sugar Hill Records, SH-542