

Denne artikkelen av Anne Danielsen er under publisering i *Mads Krogh & Birgitte Stougaard (eds): Hiphop i Skandinavi*en – Antologi om hiphop og hiphopforskning, på Aarhus Universitetsforlag.

**Foreliggende versjon er kun til intern bruk for studenter ved Universitetet i Oslo, Institutt for musikkvitenskap, og må ikke benyttes uten tillatelse i andre sammenhenger.**

# Iscenesatt marginalitet?

## Om regional identitet i nordnorsk rap

Anne Danielsen

Bruken av cinematisk iscenesettelse og virkelighetseffekter var viktige kjennetegn ved såkalt hardcore-hiphop. Public Enemy og Ice Cube kan på hver sin måte stå som markante representanter for denne retningen, som begynte som *reality rap* på den amerikanske østkysten på slutten av 1980-tallet og kulminerte med den vestkystbaserte gangsta-rappens suksess i første halvdel av 1990-tallet. Gjennom å inkludere dokumentarisk materiale og fragmenter av virkelighetens lydlandskaper 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.

Ti år senere tok den nordnorske rapgruppen Tungtvann i bruk mange av de samme retoriske virkemidlene på sitt gjennombruddsalbum *Nord og ned* (2000). Albumet var også et gjennombrudd for såkalt morsmålsrap i Norge og hentet mye av sitt innholdsmessige materiale fra nordnorsk kultur. I det følgende vil jeg fokusere på likheter og forskjeller mellom Tungtvanns morsmålsrap på *Nord og ned* og noen utvalgte album fra amerikansk hardcore-rap, nærmere bestemt Ice Cubes *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990) og Public Enemy's *Fear of a Black Planet* (1990). Jeg vil blant annet diskutere inkluderingen av virkelighetsfragmenter og bruken av det man kunne kalle en "dokumentaristisk" retorikk. Slike virkemidler bidrar til å gi musikken en klar geografisk og kulturell forankring, noe som igjen er en forutsetning for den iscenesettelsen av marginal identitet som fremstår som et kjernetema hos både Public Enemy, Ice Cube og Tungtvann — om enn med noe forskjellig valør.

Først vil jeg imidlertid gi en kort skisse av det sosialhistoriske bakteppet for amerikansk hardcore hiphop, samt gjøre rede for noen musikkhistoriske og teknologiske forutsetninger for rap i sin allminnelighet.

## Sosialhistorisk bakgrunn for amerikansk hardcore hiphop

Etter et tiår med politisk arbeid, håp og fremtidsstro, står 1970-tallet for et betydelig tilbakeslag for den afroamerikanske befolkningen i USAs storbyer. Nelson George bruker fortellingen i filmen *Dead Presidents* (1995) som en oppsummerende beskrivelse av den fundamentale endringen av svarte nabolag som fant sted i løpet av 1970-tallet: "a black GI leaves for Vietnam from a tough, yet still hopeful neighborhood and returns to a meaner, more desperate and heroin-saturated ghetto" (George 1998: 34). Endringen forklares som en kombinasjon av flere faktorer. Et viktig aspekt er en generell nedbygging av tradisjonell industri og overgang til servicenæringer og tjenesteyting i byene. Dette fører til en markant nedgang i industriarbeidsplasser og andre tradisjonelle yrker som er basert på ufaglært arbeidskraft. Som en følge av dette finner det sted en sterk økning i arbeidsledigheten blant ufaglærte menn. Denne utviklingen er markant over hele den vestlige verden i den aktuelle perioden og setter sitt preg på tradisjonelle industribyer på begge siden av Atlanterhavet.<sup>1</sup> En annen viktig faktor som George trekker fram er økte klasseforskjeller innenfor den afroamerikanske befolkningen. Den svarte middelklassen hadde bedret sine kår i løpet av

---

<sup>1</sup> En god skildring av denne utviklingen finnes i boka *Made In Detroit. A South of 8 Mile Memoire*, som handler om livet i de sentrale bydelene etter nedbyggingen av industrien i den tradisjonelle amerikanske bilbyen Detroit (Clemens 2005).

1960-tallet og var med dette i stand til å forlate de tradisjonelle svarte nabolagene i bykjernen. Som en følge av dette tømmes indre by for ressurser på alle områder: “Not just doctors and lawyers moved out of these black neighborhoods. So did bus drivers, teachers, and bureaucrats.” (George 1998: 34). De ressurssterke flytter ut til forstedene, noe som fører til at sentrale bydeler i storbyene utarmes for menneskelige og økonomiske ressurser. Dette truer livsviktige strukturer i lokalsamfunnet. Viktige svarte institusjoner som kirken, skolen og familien, som hadde fungert som et bolverk mot rusmisbruk og kriminalitet, mister grepet på befolkningen. Kirken mister taket på ungdommen. Familien går i oppløsning: far forsvinner ut av fellesskapet og overlater ansvaret til enslige mødre på trygd. Ulovlig økonomisk virksomhet og kriminalitet brer om seg. Som en følge av at samfunnsstrukturen i de sentrale bydelene går i oppløsning, akselererer utflyttingen ytterligere, i den forstand at alle som kan kommer seg unna. I samme periode flommer heroinen innover amerikanske storbyer, og det kuttes i offentlige antifattigdomsprogrammer. Problemene når det gjelder rusmisbruk, fattigdom og mangel på sosial- og velferdspolitikker blir imidlertid ytterligere forsterket med overgangen fra heroin til crack og nedbyggingen av offentlige ordninger på det sosial- og velferdspolitiske området som følge av den nyliberale orienteringen under Reagan-administrasjonen. Reagans ”War on drugs”, som startet i 1982, innebar blant annet en omlegging i ruspolitikken fra rehabilitering til straff, og institusjonaliserte også forskjellsbehandlingen når det gjelder straffutmåling mellom kokain- og crack-relaterte lovbrudd – noe som har blitt satt i sammenheng med at crack var et fattigmansdop, mens kokain var knyttet til overklassens partykultur. Det at crack var et billig stoff, som samtidig var ekstremt avhengighetsskapende, trekkes også fram som hovedgrunnen til at crack ble en så akselererende faktor i den negative utviklingen i de indre bydelene. Crack kunne kjøpes for noen få dollar og dealerne var ofte lokale ungdommer som så sitt snitt til å tjene raske penger i en tid med dårlig arbeidsmarked for unge utdannete svarte menn.

George hevder at tidlig amerikansk gangster-rap og reality-rap er uløselig knyttet til eksplosjonen av crack i storbyghettoene på slutten av 1970- og begynnelsen av 1980-tallet, faktisk i en slik grad at musikken nærmest må forstås som en følge av den oppløsningen av normale samfunnsmessige strukturer som dette rusmiddelet førte med seg: “Gangsta rap (or reality rap or whatever descriptive phrase you like) is a direct by-product of the crack explosion. Unless you grasp that connection nothing else that happened in hip hop’s journey to national scapegoat will make sense. This is not a chicken-or-egg riddle – first came crack rocks, then gangsta rap” (George 1998: 42).

Også teologen Cornel West knytter rap til det han omtaler som en krise i det svarte Amerika. Han skriver: “black rap is principally a class-specific form of the Afro-American spiritual-blues impulse which mutes, and often eliminates, the utopian dimension of this impulse” (West 1988: 186). Rap er slik sett i følge West den første genuint svarte musikkformen som ikke bringer videre den afroamerikanske musikktradisjonens spirituelle eller utopiske dimensjon. Denne utviklingen i retning av kynisme og materielle verdier setter West i sammenheng med det han beskriver som et akutt fravær av håp, kjærlighet og mening i mange svarte amerikaneres liv. I essayet ”Nihilism in Black America” utdyper han beskrivelsen av denne kritiske situasjonen slik: “[the nihilistic threat] is not simply a matter of relative economic deprivation and political powerlessness – though economic well-being and political clout are requisites for meaningful black progress. It is primarily a question of speaking to the profound sense of psychological depression, personal worthlessness, and social despair so widespread in black America” (West 1994: 19-20). I følge West er det nettopp disse dimensjonene ved situasjonen for fattige svarte amerikanere som er den største trusselen og den største utfordringen for det svarte Amerikas framtid: “the major enemy of black survival in America has been and is neither black oppression nor exploitation but rather the nihilistic threat – that is, loss of hope and absence of meaning” (West 1994: 23).

Også tidligere redaktør i det amerikanske hiphop-magasinet *The Source*, Bakari Kitwana, beskriver rapkulturens sosialhistoriske bakteppe som en collage av “the new crises in African American culture” (Kitwana 2002: xi). Kort oppsummert handler det om høye selvmordsrater, fengsling, politivold, den nye generasjonskløften i den svarte befolkningen, den nye krigen mellom kjønnene, og ikke minst det han omtaler som en generell trend av “Blacks selling Black self-hatred as entertainment”. I følge Kitwana har disse forholdene preget livet og fremtidsutsiktene til hans egen generasjon, som han omtaler som *the hip-hop generation*. Denne generasjonen av afroamerikanere som har vokst opp “post civil-rights and black power movements”, er samtidige med den såkalte Generation X, men har andre grunnleggende erfaringer. Svart rap er i følge Kitwana det stedet der denne situasjonen både kommer til overflaten og blir kritisk belyst.

## Musikkhistoriske og teknologiske forutsetninger

Rap er klart i slekt med tidligere afroamerikanske musikkformer og kan også betraktes som en fase i den afroamerikanske musikkhistorien der slektskapet med den afrikanske siden er spesielt sterkt. West er blant dem som gjør et poeng av dette og han beskriver rap som en afrikanisering av afroamerikansk musikk. (West 1988: 185-87). Dette skyldes flere ting. For det første har rap mange fellestrekk med det man kunne kalle groove-orientert musikk i sin alminnelighet, herunder afrikansk rytmisk musikk.<sup>2</sup> Selv om rap er kommunikasjons- eller budskapsorientert i den forstand at tekstlig innhold og utforming er sentralt, er det rytmiske fundamentet som det rappes over, helt avgjørende for låta som helhet. I en analyse av Public Enemy’s låt “Fight the Power” viser Robert Walser nettopp hvordan dette er kjennetegnet av en lagvis rytmisk organisering med klare polyrytmiske trekk (Walser 1995: 199-203), noe som gjerne trekkes fram som typisk for vestafrikanske rytmiske tradisjoner. (Se for eksempel Chernoff 1979; Nketia 1974). Også andre trekk som gjerne betraktes som såkalte afrikanismer i den afroamerikanske musikktradisjonen går igjen i rap. Teksturen er tett med mange musikalske hendelser innenfor et forholdsvis kort tidsrom, og hver rytmisk hendelse står ut av helheten fremfor å smelte sammen med den, noe som resulterer i et såkalt heterogent lydrom.<sup>3</sup> Alt dette plasserer rap i forlengelsen av tidligere afroamerikanske musikktradisjoner og kanskje særlig de delene av dem som har blitt brukt for å understreke kontinuitet tilbake til et afrikansk opphav.<sup>4</sup>

Selv om rap slik sett er tradisjonsmusikk er musikkformen også grunnleggende preget av musikkteknologien fra den aktuelle perioden, og det kan virke som om møtet mellom moderne musikkteknologi og afroamerikansk musikkultur har vært særlig kraftfullt i de tiårene som rapen har fått prege. Sampleren i kombinasjon med forskjellige former for sequencere ble et bærende instrument i utviklingen av de karakteristiske lagvise collagene av lyd som rapen brakte med seg. Valget av samples var blant annet styrt av et ønske om å inkorporere rytmiske og lydmessige kvaliteter fra 1960 og 1970-tallets soul og funk, men har også vist en egen forkjærlighet for bruk av dokumentarisk ‘skitten’ lyd med mye støy. Bruken av dokumentarisk lyd har i tillegg vært motivert av et ønske om å knytte an til en verden utenom musikk, eller med andre ord, å spille opp alle de assosiasjonene som ‘virkelig’ lyd – i betydningen ekte eller fabrikkerte utsnitt av en utenommusikkalsk virkelighet – bringer med seg.<sup>5</sup> Rapens virkelighetseffekter og dokumentariske elementer må i denne sammenheng

<sup>2</sup> For en beskrivelse av ‘groovens poetikk’, se Danielsen (2006), kapittel 3, “A fabric of rhythm”.

<sup>3</sup> Det heterogene lydidealet i afroamerikansk musikk er blant annet beskrevet i Wilson 1992.

<sup>4</sup> For en diskusjon av afrikanismer i afroamerikansk musikk, se Wilson (1974: 3–22); Wilson (1983: 1–22); Maultsby (1990: 185–210). Forestillingen om rytme som et essensielt kjennetegn ved svart musikk er imidlertid blitt sterkt kritisert av blant annet Ronald Radano i boken *Lying Up a Nation. Race and Black Music* (2003).

<sup>5</sup> For en mer inngående diskusjon av interaksjonen mellom musikk og virkelighet i Public Enemy’s musikk, se Danielsen 2007.

sees som en del av et større bilde, og spesielt bruken av historiske, virkelige steder trer fram som et markant trekk ved sjangerens identitetsproduksjon. Som Murray Forman påpeker (Forman 2002) er identitet i amerikansk rap nært knyttet til spesifikke lokale nabolag, og et viktig aspekt i den prosessen det er å transformere en geografisk 'space' til et kulturelt, nærmest mytisk, sted ('place'), er nettopp er å attribuere mening til utvalgte aspekter ved det sosiale og kulturelle miljøet som et slikt sted eller nabolag er. Dette kan for eksempel skje i form av at beskrivelser av utvalgte sider ved dagliglivet eller detaljer i omgivelsene understrekes og gis verdi. (Forman 2002: 28). Det å inkludere lydliges samples av slike praksiser eller miljøer i musikk er i seg selv en måte å bidra til en slik prosess i den forstand at det nærmest uunngåelig investeres symbolsk verdi i de elementene som samples. Generelt kan man si at rap, og da kanskje særlig amerikansk rap fra slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet, utvidet tilfanget av lydmateriale og utenommusikalske assosiasjonsfelt drastisk i forhold til forutgående afroamerikansk populærmusikk. Selv om det selvfølgelig skal anføres at det er en lang tradisjon for politiske og åndelige budskap i afroamerikansk musikk, kan det synes som om disse i de fleste andre afroamerikanske musikkformer i større grad har kommet til uttrykk i form av et samspill mellom musikk og visuelle uttrykk, eller musikk og tekst. Reality-rap og deler av gangster-rapen gir på sin side inntrykk av at musikkens sosiale og politiske kontekst, gjennom lyd materialet, nærmest har flyttet inn i selve musikken. Den utstrakte bruken av dokumentarisk materiale og/eller fabrikkerte virkelighetsfragmenter kan derfor sies å representere en ny omdreining i interaksjonen med verden omkring: en rap-produksjon i denne tradisjonen kan nesten ikke meningsfullt beskrives fristilt fra den virkeligheten som omgir musikken – og da ikke bare fordi denne virkeligheten alltid spilles opp av musikken, men fordi fragmenter av den omkringliggende virkeligheten bokstavelig talt er gjort til musikk. Videre er det også et poeng at de ikke-musikalske eller kanskje snarere premusikalske lydene, i motsetning til tidligere eksperimenter med såkalt konkret lyd innenfor populærmusikkfeltet, ikke er montert inn i den musikalske sammenhengen på det man kunne kalle en utvendig eller 'rekvisittaktig' måte (bruken av flyet som letter i The Beatles' "Back in USSR" og vekkerklokken i "She's Leaving Home" kunne kanskje stå som eksempler på dette).<sup>6</sup> Som jeg skal vende tilbake til senere, er det heller slik at lydene ofte er musikalisert og integrert i selve den rytmiske veven; de repeteres som en del av grooven på en måte som gjør at skillet mellom det musikalske og det ikke-musikalske nærmest faller sammen. Tilsynelatende er det ingen motsetninger mellom det store innslaget av ikke-musikalsk materiale og det man kunne kalle låtenes indremusikalske logikk.

## Filmatiske virkemidler i amerikansk hardcore-rap

Allerede tidlig på 1980-tallet ble storbyproblemer knyttet til arbeidsløshet, fattigdom, illegal økonomisk virksomhet og stoffmisbruk et tema i amerikansk rap. Grandmaster Flash and the Furious Five var blant de første som kommenterte dette eksplisitt med "The Message" (1982) som handlet om New York Citys sosiale problemer. Mot slutten av 1980-tallet kulminerte denne trenden med det kommersielle gjennombruddet for *social commentary* i rap, eksempelvis representert ved Public Enemy og N.W.A. (Niggaz With Attitude). Produksjonsteamet til Public Enemy, The Bomb Squad, preget mange av hardcore-hiphopens lydbilder. De utviklet en karakteristisk produksjonsteknikk med en kompleks lagmessig

---

<sup>6</sup> Bruken av ikke-musikalske lyder i en musikalsk kontekst har en forhistorie innen samtidsmusikkens elektroakustiske tradisjon og er slik sett ikke begrenset til den digitale reproduksjonens tidsalder. Inspirert av utviklingen i innspillingsteknologien skapte for eksempel Pierre Schaeffer på slutten av 1940- og begynnelsen av 1950-tallet såkalt *musique concrète* ved å benytte båndopptaker og mikrofoner for å ta opp og redigere fragmenter av naturlige og industrielle lyder.

oppbygning av lydbildet og mye bruk av samplete virkelighetsfragmenter. Disse lydlandskapene ble på slutten av 1980-tallet nærmest ensbetydende med rap "hardcore". I forlengelsen av dette skriver for eksempel Adam Krims om samarbeidet mellom The Bomb Squad og Ice Cube på *AmeriKKKas Most Wanted* at Ice Cube bevisst eller ubevisst ønsket å bygge opp en svart revolusjonær identitet: "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" (Krim 2000: 96).

Et viktig aspekt ved de lydlandskapene som denne bølgen av amerikansk hardcore-rap representerte, er at musikken, gjennom å inkorporere lydmateriale fra en utenommusikalsk virkelighet, gis en forankring i tid og sted. Jeg skal diskutere dette med utgangspunkt i to album som The Bomb Squad var med på å prege, nærmere bestemt Public Enemy's *Fear of a Black Planet* (1990) og Ice Cube's *AmeriKKKa's Most Wanted* (1990).

Forankringen av musikalske hendelser i en utenommusikalsk virkelighet kan gjøres på forskjellige måter. En variant er å pakke musikken inn i korte minidramaer, som enten får åpne eller avslutte et spor. Et slående eksempel på en slik iscenesettelse av musikk er åpningen på Ice Cube's album *AmeriKKKa's Most Wanted*. Scenen begynner med hjertebank og skritt gjennom en korridor. En celledør låses opp og lukkes igjen, etterfulgt av nye skritt som leder inn på en offentlig arena der man hører dempet sorl og kameralyder. Deretter kommer den dødsdømte fangens siste ord – "Fuck Yo' All!" – før en autoritetsperson roper "Switch!" og strømmen settes på. Scenen er lydmessig realistisk, men det er samtidig ingen tvil om at den er fabrikkert for 'det musikalske lerretet'. Det virker heller ikke som om det er blitt gjort voldsomme anstrengelser for å maskere dette faktum: Skrittene ligger i høyre kanal, og høres ut som damesko fra en plate med ferdiginnspilte lydkulisser. Skrittene har dessuten en annen klang enn smellet fra døren som lukkes, enda scenen legger opp til at disse hendelsene skjer i det samme akustiske rommet. Videre er det lite og kort klang på stemmene, og synth-strykerne og hjertebankingene, som er lagt langt framme i lydbildet, fungerer klart som dramatiske lydkulisser.

Slike små minidramaer fungerer først og fremst som en form for cinematisk iscenesettelse av musikken. Hos Ice Cube leder den dramatiske kurven rett inn i musikken: musikken starter så å si i det strømmen i den elektriske stol skrus på. Rent formmessig har introduksjonen mange fellestrekk med introduksjoner i grooveorientert musikk i sin allminnelighet som gjerne har som sin oppgave å bygge opp spenning og bidra til å bringe lytteren opp på det nivået der den "egentlige" grooven starter (se Danielsen 2006: 180-84). Også hos Ice Cube forbereder og fokuserer introduksjonen lytteren på det som skal komme og fungerer som en slags innvielse i albumets univers. Samtidig gir den cinematisk iscenesettelsen albumet intensitet fra første spor.

Et annet eksempel på filmatiske virkemidler i hardcore-rap er bruken av virkelighetslyder for å bygge opp en *location* rundt, eller kanskje snarere i, musikken. Et eksempel er låta "911 is a Joke" på Public Enemy's *Fear of a Black Planet* som umiddelbart bringer fram bildet av åstedet for en alvorlig ulykke i de indre fattige delene av en amerikansk storby. Stemningen er hektisk og kaotisk. Stemmer snakker i munnen på hverandre. En autoritetsperson slår raskt fast at "There is not a minute to spare!", mens en annen prøver å roe ned situasjonen. Langt bak i lydbildet høres en megafonstemme, og gjennom det hele løper en syntetisk, sireneliknende lyd. Denne åstedsscenen er et eksempel på hvordan det utenommusikalske lyd materialet er fullstendig integrert i den rytmiske veven: oppbygningen av åstedsscenen er ikke noe som ligger utenpå den indremusikalske logikken i grooven eller står ut fra de mer rent musikalske elementene. Ved hjelp av små endringer i lydbildet varieres imidlertid graden av *location*-karakter fra del til del. Mens introduksjonsdelen av låta peker ut i verden, mot en utenommusikalsk virkelighet, lukker refrenget seg i større grad om sitt musikalske innhold, og

det til tross for at de to delene i det store og hele er bygget opp av nesten de samme elementene.<sup>7</sup>

Rapens lydlandskaper er også preget av en utstrakt bruk av dokumentarisk materiale. Et eksempel er låta "Incident at 66.6 FM", også fra *Fear of a Black Planet*, som inneholder fragmenter av et radioprogram om Chuck D og Public Enemy's musikk på WNBC, en radiostasjon i New York DC.<sup>8</sup> Låten er et lappeteppe av forskjellige samples. Mange av dem er ytringer fra innringere til radioprogrammet, som for eksempel "Go back to Africa!" og "They are the most appalling things I have ever seen." eller "Chuck D. represents the frustrations of the majority of black people out there today." Disse verbale ytringene er kombinert med andre samplete lyder, blant annet en tastetone fra en telefon, i et stabilt rytmisk mønster. I denne låta er dokumentarisk materiale tatt ut av sin naturlige sammenheng og gjort til musikk. Låta framstår nærmest som en oppsummering av forskjellige fordomsfulle holdninger og meninger om Public Enemy og svart rap i sin alminnelighet, men den estetiske bruken av materialet overkjører det opprinnelige semantiske innholdet. Den nye konteksten gir innholdet i ytringene en ny valør og gjennom dette makter Public Enemy å kommentere innholdet i samplene.

Bruken av cinematiske iscenesettelse i form av minidramaer før, etter eller mellom låter, situering av musikalske hendelser gjennom oppbygging av lydlige, imaginære *locations*, samt inkorporering av dokumentarisk materiale i musikken, var karakteristiske trekk ved hardcore-rapens lydlandskaper på slutten av 1980- og begynnelsen av 1990-tallet. Et gjennomgående trekk ved disse virkemidlene er at de fungerer på to nivåer i den forstand at de tilfører musikalske, for eksempel rytmiske og timbrale, kvaliteter, samtidig som de peker mot en verden utenfor musikken. Elementene av lydlig 'realisme' i The Bomb Squads produksjoner var også helt klart viktige for den aura av autenticitet og troverdighet som etter hvert omga artister som Public Enemy og Ice Cube, i det de knyttet musikken til en bestemt postindustriell urban sfære og de sosiale problemene som er assosiert til denne. Det var derfor ikke minst gjennom bruken av dokumentarisk materiale og andre filmatiske virkemidler at artister som Public Enemy og Ice Cube gjorde musikk til en måte å sette viktige sosialpolitiske spørsmål knyttet til den vanskelige situasjonen i amerikanske storbyer på agendaen. Samtidig var denne oppbyggingen av troverdighet og autenticitet gjennom en dokumentaristisk retorikk også en måte å styrke deres posisjon på innad i feltet, dvs. i forhold til viktige publikumsgrupper og andre artister.

## Nord og Ned med Tungtvann

Ti år etter Ice Cubes og Public Enemy's klassiske utgivelser ble de retoriske virkemidlene til den amerikanske hardcore-rapen tatt i bruk av de norske rapperne Tungtvann. Men mens Public Enemy og Ice Cube tar opp temaer knyttet til afroamerikansk marginalitet i det amerikanske storsamfunnet, så tematiserer Tungtvann landsdelen Nordnorges marginalitet innenfor den norske nasjonalstaten. Dette gjøres blant annet ved å iscenesette og kommentere den stereotypiske framstillingen av nordnorsk kultur. Den stereotypien som er i spill i Tungtvanns musikk går kort sagt ut på at folk i Nord-Norge drikker mer, knuller mer og stort sett banner hele tiden.<sup>9</sup>

Albumet åpner i likhet med Ice Cubes *AmeriKKKa's Most Wanted* med et minidrama, men i motsetning til Ice Cubes iscenesatte *death row*-scene etablerer Tungtvann sin cinematiske 'ramme' gjennom lydsporet til en norsk film, nemlig filmen *Piratene* (Norsk Film A/S, 1983).

---

<sup>7</sup> Se også Danielsen (2007).

<sup>8</sup> Jf. intervju med Chuck D. på Davey D's website. (<http://www.daveyd.com/peterrord.html>, hentet 10. juni 2005.)

<sup>9</sup> Det er ikke mange tiår siden en person fra Nord-Norge – med bakgrunn i fordømmer generert av en slik stereotypisk forståelse av nordnorsk kultur – hadde problemer med å få leid seg et sted å bo i Oslo.

Dialogen lanserer et slags gangstertema i den forstand at noen, nærmere bestemt “ungdomspøbelen” (etter hvert viser det seg at dette er Tungtvann) skal fanges, men tonefallet og måten replikkene faller på gjør at scenen i dag låter utdatert, nærmest litt komisk. Selv om scenen nok er ironisk ment, er det interessant at filmen *Piratenes* tema, som i hvert fall for noen lyttere indirekte klinger med i åpningssekvensen, på et nivå er beslektet med gangsterrappens tematikk. Filmen skildrer problemer knyttet til arbeidsløshet og frustrasjon blant arbeidsløse ungdom i en mindre by i Nord-Norge. Løsningen på den håpløse situasjonen for ungdommene i filmen er at de etablerer et slags talerør for seg selv, i form av illegal nærradiovirksomhet – noe som i en viss forstand kan sees som parallelt til for eks. Chuck Ds uttalelser om at rap er det svarte Amerikas CNN. I begge tilfeller dreier det seg om å tvinge fram en mulighet til å bli hørt til tross for samfunnsmessig marginalisering.

Replikkvekslingen fra filmen *Piratene* som åpner Tungtvanns album, framført av skuespilleren Lars Andreas Larsen, er med andre ord en presentasjon av det etablerte samfunnets prototypiske syn på ungdomsopprør som oppvigleri, usømmelig språkbruk etc., et innhold som knytter Tungtvanns hiphop til amerikansk gangsta-rap. Samtidig kommuniserer passasjen dobbelt fordi replikkene er framført i en form og tone som gir scenen preg av å være en slags pastisj på forgangne tider gjennom et nærmest forsert, gammelmodig preg. Tungtvann etablerer også lydlige lokasjoner à la det Public Enemy gjør i ”911 is a Joke”. Et eksempel er låten ”Ubudne Gjesta”. Hos Tungtvann er imidlertid gatestøy og *emergency*-ytringer byttet ut med partylyder som sorl og klirring av glass og ytringer av typen: “Fæst, koffor e ikke vi invitert?” Låten er iscenesatt som en fest som blir hjemsoekt av ubudne gjester, og det går slag i slag om hjemmebrent og erobring av damer ved hjelp av rohypnol i drinken. Tungtvann benytter seg også av et vanlig grep i rap, som bidrar ytterligere til å binde sammen musikk og en utenommusikalsk virkelighet, gjennom at de nevner flere kjente kvinnelige popartister fra Nord-Norge ved navn, blant de som ’disses’ er Kari Bremnes og Anneli Drecker.

*Nord og Ned* inneholder også dokumentarisk materiale fra Norsk Rikskringkasting (NRK). Blant annet utgjøres overgangen mellom spor 4 og 5 av et klipp fra TV-programmet VVP. I kuttet lanserer programleder Ingunn Kyrkjebø dagens tema, nemlig hvorvidt hiphop er genuin ungdoms- eller opprørskultur eller om merkelappen hiphop heller må betraktes som en kommersiell paraply for salg av musikk og livsstilsprodukter. Innledningen kommenteres av låten som følger, som har tittelen “Fire... eller var det fem?”, hvor tallet fire refererer til hiphopens fire elementer. Låten handler blant annet om å kjenne og forvalte hiphopens historie på den rette måten, et tema som må kunne karakteriseres som ganske gjennomgående hos Tungtvann. Den historiske bevisstheten gir seg både tekstlige og musikalske utslag. De tekstlige er tilstede både i metaform, eller med andre ord i form av at Tungtvann kommenterer historien og understreker viktigheten av å kjenne den. Videre poengterer de at de må betraktes som representanter for den inneforståtte og korrekte forvaltningen av hiphop-kulturen i Norge:

Den største forskjellen e at nu vet du at æ kan rap/  
og hold pusten i spenning førr kvær dråpe Tungtvann slepp/  
At det va sånn her oppe/ Va nå du ikke trudde/ Men karan malte i Harstad når Amiga va i skuddet/  
Og siden rap i nord har eksistert i nån år/ Kan du kall oss arvtakeran te Felony Force/  
Førr hoda fra Bodø har kjent koden oi mange år/ Men det har vær lange år førr vi har hatt trange kår/  
Det har blitt mange sår/ Blod, svette, mang en tår/  
Spør han Morten, han veit/ Du kanke parer når mange slår/  
Der æ bodde fantes dekke kebab eller trikka/ Kun feite dj's/ Sånn som han Ronny og han Kikka..

(Fra ‘Hoda’, *Nord og Ned*)



Innholdsmessig er også tekstene preget av typiske hiphop-topos: skryting av egne bedrifter enten det gjelder damer eller musikk, vekt på stygt språk, konsekvenser av dopmisbruk etc. Også i valget av musikalske samples og andre musikalske elementer er Tungtvann preget av en slags 'historisme' i den forstand at de baserer seg på musikalske virkemidler, for eks. minimalistiske funk-riff med clean gitarlyd og 'boomete' basstrommer, som tidsmessig – i likhet med bruken av *locations* og dokumentarisk materiale fra film og TV – peker mot hardcore-rapens lydbilder fra begynnelsen av 1990-tallet. Referansene til afroamerikanske artister og stilretninger som signalerer innforståthet for kjennere, er også påfallende. Et eksempel er låten "Hoda", som nærmest kan karakteriseres som en slags 'rip off' av Parliaments riffbaserte, dype funk-groover fra midten av 1970-tallet. (Se Danielsen 2006, kapittel 7). Sistnevnte, også kalt P-funk, har helt klart høy anerkjennelse i rapkretser og har blant annet blitt parafrasert i Dr. Dres G-funk.

Tungtvann var på mange måter den rap-gruppen som banet veien for morsmålsrap i Norge. Strengt tatt var de ikke først ute, men i motsetning til mye østnorsk morsmålsrap framsto Tungtvann med en ny kredibilitet. For første gang hørte man rå, røffe – nærmest vulgære – raptekster på norsk framført på en troverdig måte. Dagbladets anmelder Thomas Strzelecki ga for eksempel albumet seks på terningen og skrøt blant annet av Tungtvanns røffe språk: "Essensen ved Tungtvann ligger i noe av den beste – og best framførte – styggpraten og skrytingen her til lands."<sup>10</sup> I forlengelsen av dette er det interessant å merke seg at det finnes en parallell mellom den tradisjonelle forståelsen av nordnorsk kultur som spesielt røff, potent og uforfinet, nærmest barbarisk, og den historiske og høyst rasistiske stereotypiske framstillingen av svart kultur.<sup>11</sup> Som Cornel West har påpekt, er det i denne sammenheng interessant å se hvordan mange mannlige amerikansk rappere spiller på denne stereotypien og kanskje i mange tilfeller bekrefter den. De framstår, med Cornel Wests ord, "as black men acting out the very roles to which the racist myths of black sexuality and non-conformism confine them." (West 1994: 128).

I et slikt perspektiv er det nærliggende å se Tungtvanns vellykkete appropriasjon av rappens barbaristiske tendenser i relasjon til forståelsen av det nordnorske i norsk sammenheng. Tungtvanns suksess kan med andre ord kanskje bedre forstås dersom man tar i betraktning at Tungtvann i kraft av sin nordnorske dialekt var i en særstilling innenfor det norske hiphop-miljøet i den forstand at de kunne ta i bruk et saftig språk og framføre sine meldinger med en utpreget vulgærbarbarisk grunnholdning uten å framstå som fullstendig overspilte og 'out of context'. Det låt ikke komisk, men røft.

Det er i denne sammenheng også interessant at de kjennetegnene som trekkes fram som en slags essens av det nordnorske stemmer godt overens med rockens kjerneverdier. At Tungtvanns selvframstilling som nordnorske barbarer hadde så stor appell bør med andre ord også forstås i lys av den klassiske rockeideologiens vektlegging av *sex, drugs and rock'n'roll*. Som Nelson George har påpekt, er dette trolig et viktig aspekt i forhold til å forstå crossover-suksessen til svarte rappere generelt og det voldsomme gjennomslaget rap har fått hos et hvitt vestlig middelklassepublikum. (George 1998: 66). Tilsvarende har Tungtvann trolig i en norsk sammenheng fremstått som troverdige representanter for rockens klassiske anti-temaer knyttet til regresjon og mangel på fornuft, fint oppsummert av Robert Pattison i boka *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism* (1987).

Når dette er sagt er det på den annen side ingen tvil om at Tungtvann har en høyt utviklet selvrefleksivitet i forhold til hvordan de bruker denne stereotypiske forestillingen om

---

<sup>10</sup> [www.dagbladet.no](http://www.dagbladet.no), anmeldelse datert 15.10.2000, lesedato 4.12.2006.

<sup>11</sup> For en diskusjon av vestens tradisjonelt primitivistiske forståelse av svart kultur og dennes kopling til rock og rytmisk musikk generelt, se Danielsen 2006, kapittel 2.

nordnorsk kultur. Når de omtaler seg selv som 'nordnorske barbara' er ikke ironien vanskelig å oppfatte, og når de spiller på forestillingen om at folk fra Nord-Norge drikker mye og har et råere forhold til, og generelt mer, mellomkjønnslik omgang enn andre nordmenn, som for eksempel i låten 'Ubudne Gjesta', påpeker de indirekte det absurde i den stereotypiske forestillingen om kulturen og livsstilen i Nord-Norge på en effektiv måte. Som jeg har nevnt tidligere, er metaperspektivet også slående i deres omgang med hiphop-historien, og de kommenterer blant annet egne litterære virkemidler og viktigheten av å beherske dem, for eks. i form av tekstlinjer som "æ slår på dæ med ei flora av metafora" ("*Batonga*", *Nord og Ned*).

Dette selvrefleksive blikket på hiphop-kulturen er ikke tilstede verken hos Public Enemy eller Ice Cube. Det er flust av referanser til svart kultur og historie, men ikke i form av et utenfrablikk på hiphop som fenomen. Dette har nok delvis sammenheng med at Tungtvann trer inn i historien på et senere tidspunkt, nærmest i ettertid sammenliknet med Public Enemy og Ice Cube. De er følgelig i en posisjon der de lettere kan se og kommentere sin egen selvframstilling. Også deler av svart amerikansk hiphop har i ettertid fått klare selvrefleksive trekk.<sup>12</sup> Som jeg straks skal vende tilbake til, kan imidlertid det selvrefleksive aspektet ved Tungtvanns *Nord og Ned* også skyldes at den skandinaviske konteksten krever en annen omgang med alvoret.

## Gravalvor og postmoderne ironi

For Tungtvann har det åpenbart vært viktig å vise slektskap med og kjennskap til kulturen. Dette gjør de blant annet gjennom valg av musikalske virkemidler, tekstlig innhold, form og produksjon. Av og til kan det virke som om det er knyttet et ganske sterkt legitimeringsbehov til denne poengteringen av at de er på innsiden av kulturen og at de har vært med lenge, slik de for eks. gjør i låta "Hoda". Eller annerledes sagt, det kan virke som om utgangspunktet har vært at dette ikke er en selvfølgelighet, og at det derfor har vært viktig å drive tilbake en forestilling om at mangelen på 'autentisk storbyliv' i Nord-Norge ikke er noe hinder for 'autentisk' hip hop. Ett av virkemidlene synes å være å gjøre fortrolighet med koder og kultur til et eget poeng.

Mangelen på virkelig (gate)troverdighet har på mange måter vært et generelt problem for norsk hip hop. Dette kan blant annet settes i sammenheng med rapens særegne forhold til og bruk av stedet. Som jeg nevnte innledningsvis er identitetsproduksjon i rap nært knyttet sammen med en utstrakt bruk av historiske eller virkelige steder som råmateriale for produksjon av mytiske steder. Det finnes imidlertid ytterst få norske *hoods* som egner seg som utgangspunkt for en norsk rapidentitet dersom en assosierer typiske rap-nabolag med ghettofiserede bydeler i en virkelig storby (i global sammenheng). I forlengelsen av dette kan det hevdes at kontrasten mellom det norske sosialdemokratiske velferdssamfunnet og den amerikanske rapens forankring i belastete postindustrielle, urbane strøk har vært et slags utematisert bakteppe for store deler av norsk rap. Når det gjelder Tungtvann, er avstanden til 'autentiske' urbane strøk tilstede i dobbel potens, i den forstand at Tungtvanns *hoods* både er marginale i forhold til det amerikanske utgangspunktet og i forhold til det som i norsk sammenheng kanskje kan komme nærmest å fylle rollen som en troverdig stedlig forankring for norsk rap, nemlig de sentrale og sterkt multikulturelle indre bydelene i Oslo sentrum øst, samt enkelte forstadsmiljøer.

På den annen side, i tillegg til noen tilløp til troverdig gangsta-rap – Equicez er kanskje det mest nærliggende eksempelet her – er det kanskje nettopp Tungtvanns vrengebilde av ubehøvlet nordnorsk fremferd som har kommet nærmest rollen som troverdig norsk arvtaker til amerikansk hardcore-rap. Dette kan nettopp ha sammenheng med Tungtvanns aktive

---

<sup>12</sup> Snoop Doggs album *Rhythm and Gangsta* (Geffen 2004) er ett eksempel på rap som både spiller ut stereotypene om svart rap og spiller med dem på samme tid.

iscenesettelse av stereotypien om det nordnorske, som kan leses som en feiring, og samtidig som et vrengebilde, av nordnorsk kultur. Som tidligere påpekt, har en tradisjonell fordomsfull forståelse av nordnorsk kultur mye til felles med ditto forestillinger om svart kultur, og da kanskje særlig om svart maskulin atferd.

Det er med andre ord flere interessante fellestrekk mellom amerikansk hardcore-rap og Tungtvanns *Nord og Ned* ti år senere. Begge bruker stereotypiske forestilinger om egen kultur som grunnlag for en tosidig kommunikasjon med en 'mainstream-kulturen', i det de både bekrefter og kommenterer stereotypien på en gang. Begge framstår med en kombinasjon av en musikalsk og en mer samfunnsmessig agenda, og spørsmålet om marginalitet, og mest sannsynlig også erfaringen av marginalitet, er sentralt hos begge. Også når det gjelder musikalsk poetikk og retoriske virkemidler er det mange likheter, blant annet når det gjelder bruken av cinematisk iscenesettelse, oppbygging av musikalske lokasjoner og inkluderingen av dokumentarisk materiale i en musikalsk sammenheng.

Det er imidlertid også viktige forskjeller. Både selvframstillingen som nordnorske barbarer og den selvrefleksive omgangen med hiphopens historie og retorikk gjør at Tungtvann fremstår med veldig mange lag. Tungtvann presenterer ikke på noe tidspunkt noe som kan forveksles med en en-til-en representasjon av virkeligheten. Selv om virkelighetsfragmenter er med som en del av det kunstneriske uttrykket, er de aldri brukt innenfor rammen av en naiv realisme. De tydeliggjør tvert imot den kunstneriske 'framingen'. Tungtvann gir heller ikke det samme inntrykket av alvor som deres forbilder og har heller ikke den amerikanske hardcore-rapens intensitet og følelse av 'urgency'. På mange måter kan Tungtvann heller karakteriseres som en form for generation X-rap. Den er full av referanser, den er selvrefleksiv og med et ironisk blikk på det meste. I dette henseende står bruken av hardcore-rapens virkemidler hos Tungtvann i klar kontrast til hardcore-rapens egen sterkt sosialpolitiske agenda. Lettheten i omgangen med stereotypien, samt den indirekte dyrkingen av en hedonistisk livsstil, står helt klart i motsetning til for eksempel Public Enemys dypt alvorlige fremstilling av den utarmete afroamerikanske storbyghettoen.<sup>13</sup>

Tungtvanns musikalske iscenesettelse av regional identitet bidrar klart til at forestillingen om det nordnorske både bekreftes og kommenteres på en subversiv måte, og denne dobbeltheten har mye til felles med den svarte kulturens doble bruk av en stereotypisk primitivistisk forståelse av svart kultur. Tilstedeværelsen av selvrefleksivitet og metakommentarer hos Tungtvann gjør imidlertid deres produksjoner til en leken bekreftelse/kommentar til stereotypien. Som jeg var inne på ovenfor, er denne ironiske omdreiningen ikke noe Tungtvann er alene om i raphistorien, men kanskje kan det sterke innslaget av metakommentarer, ironi og overspill hos Tungtvann også forstås som en mulig håndtering av den spenningen som unektelig ligger i forlengelsen av møtet mellom middelklasselivet i en skandinavisk velferdsstat og en musikkform som er så nært knyttet til livssituasjonen for svarte menn i amerikanske storbyghettoer (uten at det betyr at alle amerikanske rapartister må ha eller har en slik bakgrunn).

En konsekvens av Tungtvanns håndtering av dette møtet er blant annet at det blir vanskelig å påberope seg en autentisk marginalisert posisjon, og det er et tankekors at slike ironiske strategier, metaperspektiver og 'queering'-mekanismer på ett vis koloniserer muligheten til å ytre seg med alvor og uten dobbelthet. Det blir for eksempel vanskelig å ta opp virkelige og alvorlige spørsmål knyttet til rase og ulikhet på en insisterende og alvorlig måte – noe som helt klart var Public Enemy's ambisjon – etter en slik ironisk vending. Samtidig er det kanskje ingen annen mulighet for norske rapartister når de skal finne sitt grep på svart amerikansk rap. I en norsk sammenheng er det rett og slett vanskelig å påberope seg elendighetsbeskrivelser

---

<sup>13</sup> På dette punktet skiller reality-rapen seg klart fra mye etterfølgende gangsta-rap, der materialisme og dyrking av en hedonistisk livsstil i mange tilfeller er helt sentrale aspekter.

av et slikt omfang og av en så alvorlig karakter som det enkelte amerikanske hardcore-rappere prøvde å videreformidle til en uvitende – eller fornektende – amerikansk offentlighet.

## Referanser

- Chernoff, J. M. (1979): *African Rhythm and African Sensibilities: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Clemens, P. (2005): *Made in Detroit. A South of 8 Mile Memoir*. New York: Random House.
- Danielsen, A. (2006): *Presence & Pleasure: A Study in the Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Danielsen, A. (in press): "The Musicalization of Reality on Public Enemy's Fear of a Black Planet".
- Forman, M. (2002): *The 'Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.
- George, N. (1998): *Hip Hop America*. London: Penguin.
- Kitwana, B. (2002): *The Hip Hop Generation: Young Blacks and the Crisis in African American Culture*. New York: Basic Civitas Books.
- Krims, A. (2000): *Rap Music and the Poetics of Identity*. New York: Cambridge University Press.
- Maultsby, P. K. (1990): "Africanisms in African-American Music". Holloway, Joseph E. (red.): *Africanisms in American Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nketia, J. H. K. (1974): *The Music of Africa*. New York: Norton.
- Pattison, R. (1987): *The Triumph of Vulgarity: Rock Music in the Mirror of Romanticism*. New York: Oxford University Press.
- Radano, R. (2003): *Lying Up a Nation: Race and Black Music*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Walser, R. (1995): "Rhythm, Rhyme and Rhetoric in the Music of Public Enemy". *Ethnomusicology* 39, 2: 193-217.
- West, C. (1988): *'On Afro-American Popular Music: From Bebop to Rap', Prophetic Fragments*. Grand Rapids, MI: William B. Eerdmans Publishing Co.
- West, C. (1994): *Race Matters*. New York: Vintage Books.

- Wilson, O. (1974): “The Significance of the Relationship between Afro-American Music and West African Music”. *The Black Perspective in Music* 2, 1: 3-22.
- Wilson, O. (1983): “Black Music as an Art Form”, *Black Music Research Journal* 3: 1-22.
- Wilson, O. (1992): “The Heterogeneous Sound Ideal in African-American Music”. Wright, Warren J. (red.): *New Perspectives on Music*. Michigan: Harmonie Park Press: 327–38.