

PERKERRAP, GHETTOSTØJ OG SOCIALT ARBEJDE

*Om gadekulturen og rapmusikkens potentialer
i socialt arbejde med 'vilde' unge*

Af Sune Qvotrup Jensen & Kirsten Hviid

"Hvorfor interesserer du dig for os? Vi har ikke noget liv: Vi lever NO LIFE!", siger én af gutterne, der altid ser ud som om, han er på farten, og er med hvor tingene sker! "No Life, hvad mener du?", spørger jeg ham. Han svarer: "Vi har ikke noget liv. Vi kan ikke komme i klubben før kl. 17.00. Der sker ingenting – ikke en skid! Der er ikke noget for os! Derfor står vi nede i centeret: Fordi vi ikke har andre steder at gå hen."

(feltnoter, KH 2002).



A t leve "No Life", betyder at leve en livsstil, som unge, der har droppet skolen, job og klub, lever. De tilbringer det meste af tiden sammen med kammeraterne på gaden, foran butikcentre, på offentlige pladser eller på banegårde, hvor de med en højroset, til tider provokerende og aggressiv, adfærd udfordrer hinanden eller andre. Vi kalder dem de 'vilde' unge¹⁾. Udviklingen af et gadesprog, respektkoder, tøjstil og omgangsformer, der blandt andet bygger på elementer fra den amerikanske "ghetto"- og hiphop-kultur, er udtryk for skabelsen af en fælles gadelivsstil.

"No life" livsstilen er en *gadelivsstil* med tilhørende specifikke kriterier for opnåelse af social anerkendelse i den gruppe, man tilhører. Gadelivsstilen handler blandt andet om kampen om og kontrollen over et lokalt territorium. De unge tilkæmper sig en plads i det konkrete geografiske byrum, men samtidig kan deres adfærd tolkes som en symbolsk kamp om retten til at være til stede i verden.

Hovedparten af de unge, der lever gadelivsstilen er opvokset inden for socialt og økonomisk underprivilegerede boligkvarterer beliggende enten i periferien af storbyerne (Aalborg Øst, Gjellerup, Vollsmose, Ishøj, Brøndby etc.) eller som segregerede

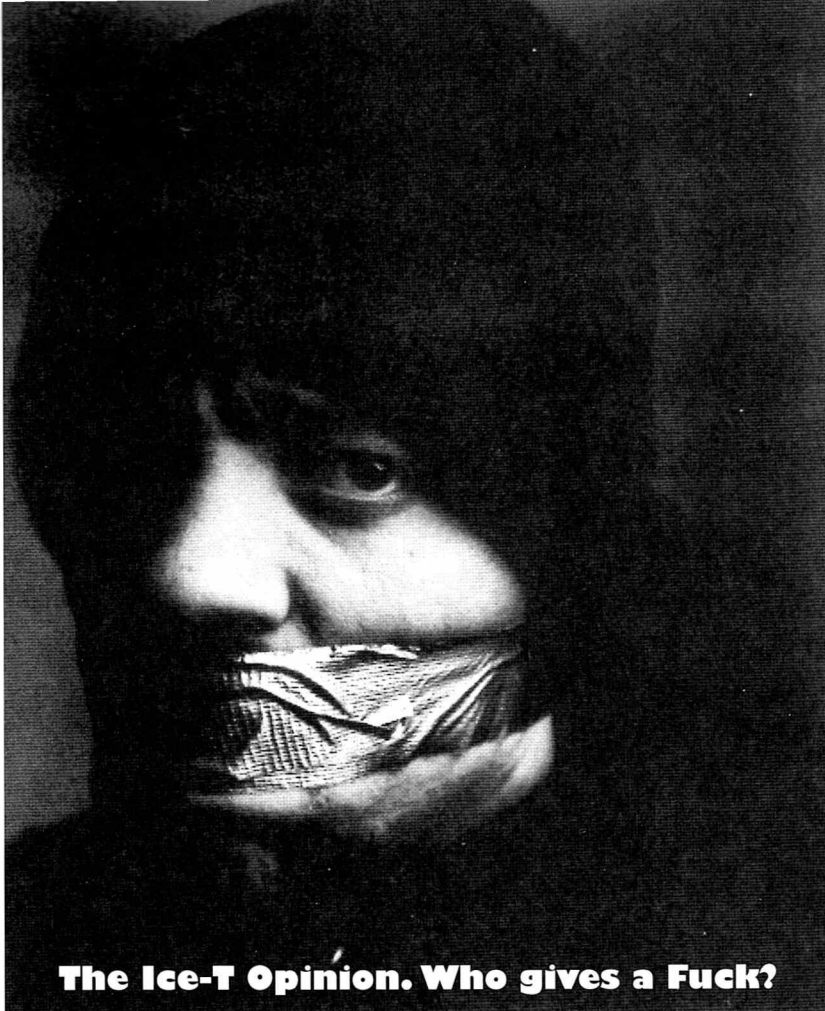
og stigmatiserede enklaver inden for bygrænsen (dele af Nørrebro, Nordvest, Vesterbro, Sydhavnen etc.). Disse kvarterer bebos af etnisk heterogene beboergrupper. Heterogeniteten afspejler sig i ungegruppernes sammensætning, som går på tværs af nationale, religiøse og sproglige baggrunde. De ensartede erfaringer med social eksklusion og marginalisering fra det øvrige samfund, udgør det fælles grundlag, hvorpå de unge finder sammen.

Nutidens 'vilde' unge har ofte indvandrerbaggrund, men kan først og fremmest karakteriseres ved deres ekspressive maskulinitetsformer. Deres gadelivsstil rummer idealer for maskulinitet, som vi opfatter som det vigtigste element i den kollektive gruppeidentitet. Imidlertid kan den ekspressive maskulinitetsform virke provokerende på udenforstående (uanset om det er tilstræbt eller ej), hvorfor den ofte har bragt de unge på kollisionskurs med andre grupper inden for lokalsamfundene.

Den offentlige debat har i vidt omfang dæmoniseret disse unges subkultur som værende ensidig negativ og udelukkende indeholdende destruktive elementer. Reaktionen har til tider antaget karakter af "moralsk panik" (Cohen 1972), fordi man ensidigt forbinder disse unge med kriminalitet, uro og social støj. Det har i

den forbindelse slået os, at også mange praktikere (pædagoger og andre socialfaglige professionelle) i høj grad, mere eller mindre reflekteret, opfatter denne specifikke form for ungdomskultur som et onde, der bør bekæmpes. Man har herved indirekte fordømt de unge, der benytter denne kultur som udtryksform. Det er eksempelvis ikke ualmindeligt, at pædagoger ser det som deres opgave at sørge for, at de 'vilde' unge aflærer den slang og de kraftudtryk, der indgår som et element i gadesproget. Eller at man opfatter hip hop inspirerede stilelementer (f.eks. tøjstil) og rapmusik som 'en del af problemet'. Antipatien for rap har paralleller i udlandet, hvor rap på grund af dens ofte provokerende attitude er en forkæret og ofte bandlyst genre²⁾. Som eksempel kan nævnes kontroversen omkring nummeret "Cop Killer" med Ice T & Body Count, der affødte censur fra pladeselskabet og skarpe politiske angreb mod rap³⁾.

I forbindelse med den meget udtalte interesse blandt de unge for at udøve rapmusik, og især forskellige former for *gangsterrap*, har klubpædagoger i Danmark i en del tilfælde direkte indført et forbud over for unge, der har ønsket at afprøve deres 'rap-skills'. Begrundelsen har været, at denne udtryksform kunne påvirke andre unge i negativ retning, samt at man ikke ønskede ord som "fuck" og "bitch" (udtryk som indgår i denne stilarts sproglige repertoire)



som en del af ungdomssproget. Disse ord kan da også ofte være tilstræbt nedsættende, krænkende eller provokerende, men omvendt er gadesproget særligt derved, at ord i ekstrem grad skifter betydning afhængigt af kontekst: Et ord som 'bitch' kan i forbindelse med pseudokrænkelser og skinprovokationer i nogle tilfælde fungere som positiv identitetsmarkør (jævnfør Qvotrup Jensen 2002: 77 ff.). Hvilket let kan misforstås af udenforstående. Det særlige sprogbrug er dermed en væsentlig del af gadelivsstilen, som kan bringe den på kant med omverdenen.

Gadesproget har således været en direkte årsag til konflikt og censur over for de unges subkulturelle livsstil. Dette skyldes formentlig i høj grad en manglende fortrolighed med subkulturen, om end det samtidig er rigtigt, at de 'vilde' unge kan være provokerende og ofte er det med vilje. Det problematiske består imidlertid i, at deres udsagn synes at blive tolket som provokationer, også når de ikke er ment som

sådan, fordi udenforstående voksne misforstår den interne omgangstone i drengegrupperne.

De ensidigt negative vurderinger og misforståelser af de unges kultur udgør et meget dårligt udgangspunkt for at udføre et hensigtsmæssigt socialt arbejde med de 'vilde' unge. Det tjener naturligvis intet formål her at tegne et unødigt romantiserende billede af gadelivsstilen, og vi er for så vidt enige i, at de unges subkulturelle grupperinger ofte indeholder mange negative og selvdestruktive aspekter. Dette billede er imidlertid langt fra dækkende. Det er nemlig *samtidig* således, at subkulturen kan indeholde – og i mange tilfælde faktisk indeholder – en række positive og konstruktive aspekter og potentialer, der kan bygges på i det sociale arbejde.

Vi vil derfor forfølge den tankegang, at det sociale arbejde med udsatte og 'vilde' unge ofte har en god chance for at lykkes, hvis det selektivt bygger på konstruktive aspekter fra de unges selvskabte gadekulturer. Vi er således enige med Sernhede, der bemærker, at

'det er ødelæggende udelukkende at betragte ungdommens ind imellem provokerende delkulturer som trusler der bør uskadeliggøres eller integreres' (1999: 298).

At tage udgangspunkt i subkulturernes konstruktive aspekter indebærer en *anerkendelse* af de unge, der igen rummer en mulighed for at overskride begrænsninger i et ung-voksen forhold, som ifølge vores observationer ofte er temmelig distanceret. Vi mener samtidig, at fordømmelsen af de unges gadekultur er udtryk for en bagvendt logik, fordi man dermed undlader at anerkende, at de subkulturelle udtryk skabes som en kollektiv reaktion på eller bearbejdning af nogle fælles livsvilkår, som de voksne 'systemrepræsentanter' dermed fortrænger eksistensen af. Men det er netop livsvilkårene, i bredeste forstand, der i en vis forstand gør denne kultur 'nødvendig'. Og disse vilkår forsvinder ikke, blot fordi man fra professionel side forsøger at bandlyse den ungdomskultur, som bearbejder dem. I modsætning hertil er dét at tage udgangspunkt i de unges gade-

kultur et udtryk for en *erkendelse* af, at denne kultur i en vis forstand er 'nødvendig' for de unge. Og en erkendelse af, at provokationen, i det omfang det er det der er tale om, indgår i en helt bestemt social og politisk kontekst.

Rapmusik er et af de elementer i de unges kultur, der erfaringsmæssigt kan bygges på. Vi skal derfor her belyse de potentialer, der kan ligge i at bruge rapmusik i det sociale arbejde med 'vilde' unge. I den forbindelse sætter vi først rap ind i en subkulturteoretisk sammenhæng, som vi eksemplificerer ved den århusianske gruppe PIMP-A-LOT. Herefter følger et eksempel på rapmusik brugt i socialt arbejde i ungdomsprojektet "Sjakket" med adresse i Københavns Nordvestkvarter. Endelig vil vi afslutningsvis forøge at indkredse de potentialer og ressourcer rapmusikken rummer i det sociale arbejde med 'vilde' unge.

Datamaterialet er indsamlet via interviews og feltarbejde blandt 'vilde' unge. Vi har udført feltarbejdet uafhængig af hinanden i forskellige geografiske områder: To større jyske provinsbyer, en sjællandsk forstadskommune, samt blandt nogle unge, der deltager i et rapprojekt på Nørrebro i København⁴⁾. Til trods for det relativt begrænsede materiale, mener vi, at anvendelsen af rapmusik i arbejdet med 'vilde' unge, kan bidrage til en mere generel debat omkring anvendelse af subkulturelle udtryksformer som en del af ungdomsarbejdet. Vi mener endvidere, at vi skylder de unge at videregive disse erfaringer til andre, der måtte ønske at afprøve nye måder at skabe en positiv dialog *med* og kontakt *til* de 'vilde' unge, der lever *No Life* livsstilen på gaden.

Rapping in the streets – Rap som social kritik

Hip hop og rap blev op gennem 90'erne en integreret og almindelig del af ungdomskulturen, og deles i dag af unge med mange forskellige baggrunde. Imidlertid er der, som Sernhede bemærker, meget der tyder på, at hip hop og rap har slået særligt stærkt igennem blandt indvandrer-

unge i de multietniske forstads kvarterer (2001: 259). Konstateringen tager udgangspunkt i en svensk kontekst, men erfaringerne fra vores feltarbejder peger i retning af, at det samme gør sig gældende i Danmark: Hip hop og rapmusik – især forskellige varianter af den såkaldte West Coast hip hop – er således meget populært blandt de grupper af 'vilde' unge, vi har haft kontakt med. I vesteuropæiske samfund som Danmark kan unge, der oplever sig ekskluderede fra samfundsmæssige fællesskaber således ofte finde referencer for identifikation i *Rap*'ens udtryk, og dens symbolske univers fra den sorte amerikanske ghetto, præget af vold, narko og materiel fattigdom.

Men hvad er det, der får unge indvandrere til at identificere sig med stigmatiserede mennesker fra den amerikanske ghetto? Vilklårene i socialt og økonomisk underprivilegerede danske boligområder er jo ikke i 'objektiv' forstand de samme som vilklårene i den sorte amerikanske ghetto. Hvis man føler sig marginaliseret og udsat for diskrimination er det nærliggende at identificere sig med andre, som, om end i en anden grad, deler disse vilkår. Vi antager derfor, i lighed med Sernhede, at de 'vilde' unge på et symbolsk plan opfatter deres egen situation som parallel med de sorte amerikaneres (Sernhede 2001: 264-265). Unge der oplever social eksklusion kan som reaktion herpå udvikle nogle fælles selvforståelser og kollektive identiteter knyttet til subkulturelle grupperinger, med geografisk base i socialt segregerede boligområder. I en vis forstand repræsenterer disse grupper en løsning på de unges fælles problem med manglende social anerkendelse. Rap udgør et medium for disse unge; en diskursform, som kan danne basis for udviklingen af en kollektiv identitet forankret i en subkultur, et lokalt ungdomsfællesskab. Sernhede bemærker at *'Hip hop, den kultur där rap-musikken växt fram, fremstår i dag allt tydligare, som den globale urbanitetens underklasskultur'* (Sernhede 1999: 283). I forlængelse heraf argumenterer Sernhede for, at hip hop og rap indeholder æstetiske udtryk, som gør det muligt for marginaliserede unge at formulere deres egne erfaringer

med 'udenforskab' og diskrimination (ibid. 284).

Rap kan opfattes som en *diskursform*⁵⁾, der bruges til at kommentere politiske og samfundsmæssige begivenheder i den offentlige diskurs. Anvendelsen af et symbolsk rum (ghettoen, fængslet, luksusvillaen), stereotype figurer (gangsteren, mafiosoen, fangen, ludereren), symboler (tegn, farver, bevægelser) og ikoner (våben, biler, figurer) gør rappen til et symbolsk reservoir, et prækonstrueret billedsprog, der kan bruges til at formulere en kritisk *diskurs* om relationen mellem de unge og samfundet. Rap skaber mening, fordi rappen kan benyttes til en kollektiv bearbejdning af de livsvilkår, de unge oplever. Symbolske identiteter baseret på maskulinitet, etnicitet og gadelivserfaringer kan udspilles og kommenteres igennem rap. Symboler og billeder fra rappen, kommer til at repræsentere de "realiteter", de unge oplever inden for specifikke lokale sammenhænge. Rappen tilbyder så at sige et repertoire af udtryk, et 'sprog', som de unge kan bruge til at formulere sig; en række symboler, der gør det muligt for de unge, der ofte i vanlig forstand er sprogligt svage, at verbalisere deres problemer. Rap kan således i kraft af sin tekstlige form opfattes som et medium eller sprog egnet til verbal bearbejdning af hverdagslivets genvordigheder. Som tilskuer kan man "leve sig ind i" den subkulturelle livsverden og delagtiggøres i et narrativ om rapperen og den verden, han lever i. Indlevelsen bliver en form for *symbolsk* identifikation med en "forestillet verden": "ghettoen" – 'the hood'. Rapperen kan gå ind i "ghettoen" og skabe sin egen fortælling, således at rap bliver en del af en personlig "livshistorie", der indskriver det skabende subjekt inden for et symbolsk rum, som "virkelig".

Rap kan, netop i kraft af disse egenskaber, være særlig anvendelig til at knytte sociale erfaringer af stigmatiseret identitet og lav status inden for majoritetssamfundet sammen med ideer fra "forestillede fællesskaber". Kendte rappere har ofte benyttet sig af elementer fra sociale bevægelser, i nogen grad radikalt islamistiske afroamerikanske grupper men fortrinsvis

progressive amerikanske borgerrettighedsgrupper, hvis politiske formål er social forandring. Således er teksterne hos en række amerikanske rappere udtryk for mobilisering og modstand mod eksklusion og stigmatisering, og for en diskursiv konstruktion af alternative identiteter, der vender de stigmatiserende tegn (knyttet til race, køn eller social og etnisk identitet) til positive identitetsmarkører. På denne måde kan man i rappen i dag høre et helt konkret ekko af den sorte amerikanske borgerrettighedsbevægelses slagord fra 70'erne: *Say it loud – I'm black and I'm proud*.

Når rappen er populær blandt marginaliserede unge, kan det altså forklares med dens særlige bidrag til en social kritik, hvormed den inden for det amerikanske samfund har udgjort et væsentligt kulturelt bidrag til problematiseringen af racisme, social segregation, stofmisbrug, politivold samt social elendighed i det hele taget i ghettoområderne. Samtidig har genren givet unge med en stigmatiseret status en fælles platform for *deltagelse* i en ungdomskultur, der med stil og 'subkulturel kapital' som omdrejningspunkt, giver ekskluderede unge status og en identitet inden for et ungdomsfællesskab. På samme måde kan man inden for diasporasamfund observere, hvordan rap udtrykker "lokale" identiteter, der opfattes som omstridte og i modstrid til dominerende nationale identiteter. Rap kan bruges som et udtryk i skabelsen af en *positiv* kulturel identitet for minoritetsgrupper, der ikke opfatter sig som repræsenteret eller anerkendt inden for den dominerende nationale kultur, men som snarere opfatter sig som stigmatiserede, ekskluderede og nedvurderede i kraft af sociale kategoriseringer og negativ stereotypificering. Marginaliserede unge formår at skabe og konstruere en attraktiv ungdomsidentitet via deres brug af rapmusik, netop fordi denne egner sig som 'samfundskritisk' diskursform. Der ligger med andre ord i rapmusikken en mulighed for at 'vilde' unge kan finde et autentisk udtryk, der kan hjælpe dem til at omvende deres stigmatiserede identitet til en attraktiv identitet, der kan tilskrives værdi.

Rap kan indeles i subgenrer. Hip hop-pere kategoriserer ofte rap efter geografiske betegnelser. Den såkaldte West Coast rap, med geografisk udgangspunkt i Los Angeles, er oftest relativt langsom, og baseret på elektronisk genereret musik, inspireret af den såkaldte P-funk (med grupper som Funkadelic og Parliament). East Coast rappen fra New York er derimod ofte en smule hurtigere i tempoet, ligesom musikken ofte er baseret på samples, der er klippet op og arrangeret om til nye musikalske udtryk. Her har mere soulinspirerede og jazzede former for funk historisk spillet en rolle. Endelig har den såkaldte 'Dirty South' udgangspunkt i slumkvartererne i Houston, Texas. Inden for denne stil tilstræbes en 'billig' keyboard-agtig lyd, som også skyldes, at de fleste udgivelser i denne genre lanceres af små uafhængige low-budget selskaber.

Den geografiske kategorisering kan også relateres til det tekstmæssige indhold. West Coast rappen har ofte tekster, der er relateret til kriminalitet; 'hustling' og 'pimping'. Historisk har tekster omhandlende livet i amerikanske ungdomsbander spillet en rolle, ligesom en del grupper har fremført relativt eksplicite sexistiske tekster. Denne genre kaldes også undertiden gangsterrap. East Coast rappen har i højere grad kredset om New Yorks gadeliv på en måde, som nok søger at afspejle råheden, men som sjældent besynger kriminaliteten. East Coast rap lægger stor vægt på selve legen med sproget, hvorfor sprogleder og metaforer spiller en stor rolle. Det er desuden især inden for East Coast rap, man historisk har fundet decideret politisk rap. Dirty South genren er tekstmæssigt beslægtet med West Coast, idet man også her kredser om kriminalitet og vold. Genren er imidlertid langt mere trøstesløs og melankolsk end West Coast. Det er desuden inden for Dirty South, man finder de fleste decideret pornografiske tekster.

Et væsentligt karakteristikon ved alle rap-genrer er vægten på *autenticitet*. Ud fra autenticitetskriteriet kan man bedømme rapperens dygtighed og relation til det, han repræsenterer. Dette krav bygger på forestillingen om rapperens udtryk som troværdig og "real" (ægte), og indebærer

dermed en fordring om at kunne skabe en troværdig relation mellem fortællersubjektet og det æstetiske udtryk, således at fortæller, form og indhold går op i en højere enhed og skaber et autentisk udtryk. At have en original og personlig rapstil samt at kunne sandsynliggøre en 'sand' relation til det tekstmæssige univers er således udtryk for autenticitet. Målet er, at tekstens fortæller-jeg og rapperen som reelt eksisterende person falder sammen. Nøgternt betragtet er der naturligvis tale om en selvscenesættelse, men det udelukker ikke på nogen måde dels at rappere faktisk bedømmes og vurderes ud fra deres autenticitet (i betydningen troværdighed), dels at rappen opfattes som et virkelighedsnært og autentisk symbolsk sprog af dens udøvere og tilhængere.

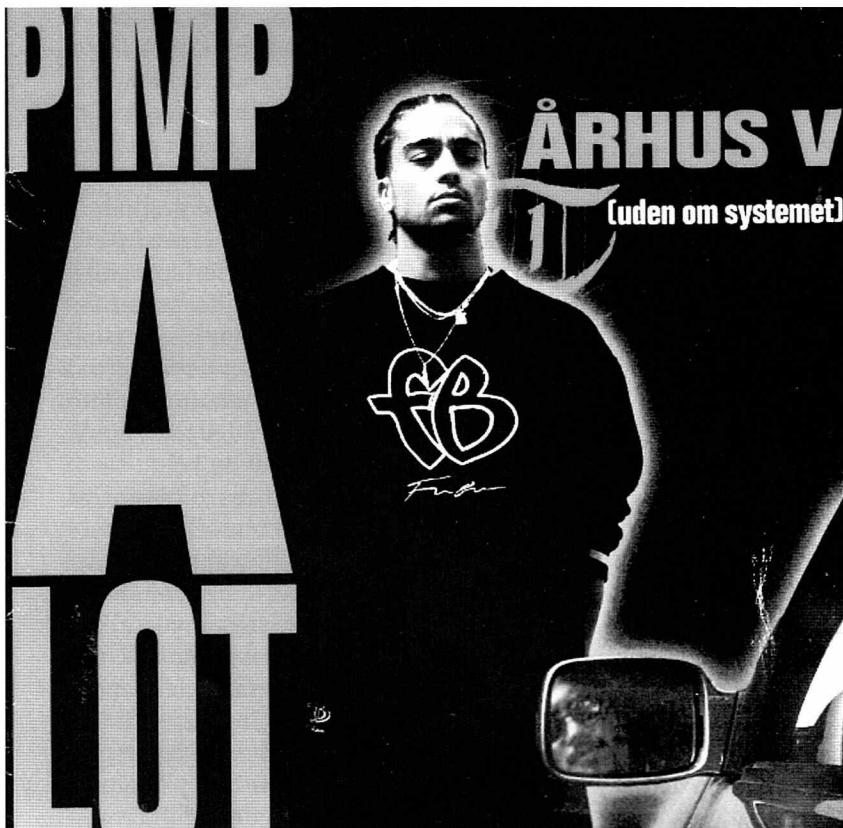
Etnisk bricolage i Århus West

Det følgende er en illustration af, hvordan subkulturelle udtryksformer fortolkes og benyttes inden for en lokal dansk sam-

menhæng og hvordan nye udtryk og betydninger skabes. Gruppen hedder PIMP-A-LOT, stammer fra Århus Vest og udsendte i efteråret 2002 sin første og hidtil eneste Cd med det sigende navn: *Uden om systemet*.

PIMP-A-LOT er en form for løst organiseret musikalsk kollektiv. Der er mange forskellige grupper og rappere tilknyttet, og de medvirker alle på Cd'en. Som producer og ankermand er Abu-Malek samlingspunkt for alle de grupper og enkeltpersoner, der er en del af PIMP-A-LOT. De er alle fra Århus. En del af formålet med PIMP-A-LOT er ifølge Abu-Malek at vise, at Århus godt kan hamle op med København hvad angår rapmusik.

De fleste af medlemmerne i PIMP-A-LOT har udenlandske forældre, men der er også danskere med. Da jeg (SQJ) spørger hvilke nationaliteter der er repræsenteret, svarer Abu-Malek, at *'Der er palæstinensere, kristne irakere, danskere, halvt irakere og halvt danskere, så er der nogen mulatter. En mulat. Næste album der kommer to negere også.'*



Abu-Malek fortæller, at det var ham selv, der fandt på navnet PIMP-A-LOT®. Da jeg spørger ham hvad navnet betyder, fortæller han: *PIMP-A-LOT – altså det siger sig selv. Jeg hører jo meget Rap-a-lot [amerikansk pladeselskab] og jeg har altid gerne villet have et navn, der var noget lignende ikke. Smoke-a-lot det er taget. Og Drink-a-lot det er også taget og Fuck-a-lot er også taget. Så tænkte jeg: PIMP-A-LOT hvorfor ikke? Så skal vi fandme hedde det.*

I valget af navnet PIMP-A-LOT ligger altså en reference til en specifik type af

amerikansk rapmusik. Rap-a-lot er således kendt for grupperne Geto Boys, 5th Ward Boys og Scarface, der alle i kraft af tekstmæssigt indhold og geografisk hjemsted (Houston, Texas) kan betegnes som Dirty South. Abu-Malek kan godt lide Dirty South, fordi musikken handler om virkeligheden: *Det er fordi, de snakker om det virkelige liv. De har det meget hårdt i f.eks. Texas og Miami og Chicago. Det er meget hårdt, at leve i de stater, ikke også. Og de har det ikke så fedt, folk der. Altså de snakker om sådan dybe ting sådan. Hvor nede- ren de har det og hvor meget undertrykt de bliver.*

Abu-Malek lægger stor vægt på, at PIMP-A-LOTs musik handler om virkeligheden. Det er vigtigt for ham, at PIMP-A-LOTs rappere ikke overdriver i deres tekster. Hvis der kommer *'en rapper der har skrevet noget lidt mere overdrevent noget. Så siger jeg 'Nej det skal ikke med – du skal ikke skrive noget du ikke har lavet'*. Det er altså vigtigt, at *'når de rappere, så kan du høre, at det er noget der kommer fra hjertet. Det er ikke bare noget fis de snakker om altså'*. Fordringen om autenticitet er dermed en vigtig del af PIMP-A-LOTs selvforståelse.

Abu-Malek svarer bekræftende på mit spørgsmål om, hvorvidt de rappere om hvordan det er at være indvandrer i Danmark. En af rapperne medvirker på to numre, hvor han fortæller om sit liv i Danmark:

Abu-Malek: *Der fortæller han også hvordan det er at være indvandrer i Danmark. Og det er det, der er fedt. Det er det, man skal snakke om, forstår du? Det er om, hvordan du har det og hvordan det er. Og hvor hårdt det er, og hvor fedt det er. Det er bare virkelighed. Det er ikke noget overdrevent.*

SQJ: *Kan man sige at I bruger musikken til at udtrykke, hvordan I oplever at være i Danmark?*

Abu-Malek: *Ja selvfølgelig. Altså musikken det er den eneste måde, at folk de gider høre på det. Fordi hvordan skal du ellers få folk til at fatte det altså og høre det?*

Ifølge Abu-Malek kom Cd'en på et godt tidspunkt, fordi dens udgivelse faldt sam-

men med den anden intifada og den internationale opmærksomhed på situationen i Palæstina. Den har således kunnet fungere som medium for de unge palæstinensere, som spiller en dominerende rolle i gruppen. I den forstand er PIMP-A-LOT nok et multietnisk foretagende, men den palæstinensiske historiske og politiske erfaring, har en klar forrang i gruppens udtryk. På den måde er gruppens kulturproduktion også et udtryk for de unges udforskning og rekonstruktion af palæstinensisk diasporaetnicitet i en specifik samfundsmæssig kontekst. Jeg spørger Abu-Malek om musik og politik hænger sammen for ham. Det gør det. Især opfatter han Dirty South som havende en form for politisk indhold. Dirty South handler meget om racisme og mange af teksterne er kritiske over for den amerikanske regering. Han opfatter også koblingen mellem musik og politik som en væsentlig del af årsagen til at udefrakommende, der ikke normalt interesserer sig for rapmusik, har fundet PIMP-A-LOT interessant: *Vi er ikke de første der har gjort det. Men det er bare ikke sket i Danmark før, og jeg tror at det er derfor, at der er så mange, der interesserer sig for det.⁷⁾*

Da jeg spørger Abu-Malek, om man kan sammenligne de sortes situation i USA med de unge indvandreres situation i Danmark, svarer han: *Næsten. Nej, jeg må nok sige, at de sorte har haft det – eller har det stadigvæk – meget hårdere. Men det er også fordi USA er så stort et land ikke? Og er et meget racistisk land også. Det er Danmark ikke. Ikke så meget. Jo der er nogen. Men det er ikke en racistisk regering, ikke også? Det er det på vej til nu. Men...det er slet ikke....man har det meget federe i Danmark. Det er ikke så hårdt igen, som for negerne i USA, selvfølgelig. Men det er stadigvæk hårdt.*

Ifølge Abu-Malek er der altså forskel på livsvilkårene for de sorte i USA og de unge indvandrere i Danmark, men begge grupper har problemer i det samfund, de er i. Forskellen er, at USA er et land med en åbenlys institutionel racisme og dyb fattigdom, medens indvandrernes problemer i Danmark er relativt mindre. Abu-Malek forklarer, at man oplever problemerne:

f.eks. når du skal søge job og når du skal have et lån eller når du skal...Bare på gaden. Altså bare den måde du bliver kigget på.

Århus Vest – stolthed og skam

Bydelen Århus Vest spiller en stor rolle for gruppens selvforståelse og tekster. Abu-Malek har selv boet i Århus Vest, da han var yngre, og de fleste af gruppens medlemmer bor der stadig. Da jeg spørger, hvad det er for mennesker, der bor der, svarer han: *Det er alle mulige nationaliteter: Vietnamesere, og nu er der kommet somaliere, ikke?, iranere, alle mulige, altså tyrkere, der er så mange nationaliteter, at det er helt vildt. Så alle mulige. Blandede. Der er mest arabere og tyrkere.*

PIMP-A-LOTs musik er med til at skabe et bestemt billede af Århus Vest. Dem fra Århus Vest er *'den hårde kerne. Det er der, hvor alle bøller kommer fra. Og hvor der ikke er nogen, der sådan kommer[...] og tæsker nogen. Det sker ikke...'*

På den anden side er Abu-Malek ikke entydigt stolt af bydelens image. Tvært imod er han opmærksom på det territoriale stigma, der er blevet en del af de sociale vilkår for mennesker, der bor i områder som Gjellerup. Da jeg spørger ham om, hvad han synes om mediernes billede af Århus Vest svarer han, at *'Det er ikke fedt selvfølgelig. Altså der er mange pinlige ting, der er sket. Det er jo et hårdt sted...selvfølgelig man er stolt, men alligevel. Man er stolt når man kommer derfra, fordi det er et hårdt område. Det er også et fedt område [...]. Det er der hvor der sker noget.'* Kort efter uddyber han med at fortælle, at *'vi er stolte af, at vi kommer derfra, fordi det er det hårde sted. Der er den hårde kerne og det hele...vi kender alle folk og sådan noget. Der føler man sig lidt mere hjemme og sådan, når man er der og sådan. Alle kender alle og sådan noget.'* Men samtidig er der en skam knyttet til Århus Vest, som får Abu-Malek til at understrege sin afstandtagen til nogle af de negative ting, der sker i bydelen: *Men selvfølgelig – vi er jo ikke glade for, at der sker voldtægter og sådan. Det er ikke fedt*

for os. Altså det er ikke sådan noget, vi er stolte af...[...] Det er sådan nogen, der bliver bare kigget ned på, det kan jeg godt sige dig.

På den måde formulerer Abu-Malek en diskurs om Århus Vest, der i sociologiske termer bedst kan begribes som en ambivalent form for 'Nationalism of the neighbourhood' iblandet en opmærksomhed på smerten ved at være omfattet af det territoriale stigma, der er en del af de kollektive livsvilkår for mennesker, der har ophold i bydelen. Det sociologisk interessante er i denne forbindelse, at rappen udgør et medium, der sætter de unge i stand til at bearbejde og reagere på det 'objektive' sociale forhold, at de bor i et socialt og geografisk marginaliseret byområde. PIMP-A-LOT er dermed på en gang en del af en global subkulturel strømning og knyttet til det lokale og specifikke.

Ghetto Noise 2400 NV

Efter ovenfor at have introduceret rapmusikken og dens subgenrer, samt vist hvordan en af disse subgenrer benyttes hos en specifik rapgruppe, skal vi her gå over til at se på et af de konkrete danske projekter, der med held har benyttet rap i det sociale arbejde: *Ghetto Noise*.

Projekt Ghetto Noise har hjemme i Sjakket, med adresse i Københavns Nordvestkvarter. Sjakket har gennem de sidste godt 10 år været et af de ungdomsprojekter, som har afprøvet og udviklet nye og spændende former, der har virket inspirerende på det sociale arbejde, som udføres med unge i resten af landet. Ghetto Noise er en del af det større *Ghetto Hero* projekt (Bayat & Jepsen 2001). Det sædvanlige billede af de unge i medierne og i det politiske liv er negativt og fordømmende. Sjakkets målsætning er således at introducere et andet billede af de samme unge: Et billede af unge med ressourcer, evner, drømme og visioner. Et billede de unge kan være stolte af. Og gerne et billede som *også* er synligt uden for Sjakkets rammer (Årsrapport 2000). Udgangspunktet er, at de unge rummer positive kvaliteter, som der kan bygges på. I Sjakket for-

mulerer man denne målsætning således:

'Projekt Ghetto Hero er også en politisk manifestation i forhold til vores pædagogiske arbejde og alle de andre projekter, der arbejder med socialt truede unge. Vi vil vise og fremkalde de positive talenter og evner i form af forskellige aktiviteter, bl.a. sport, musik og uddannelse – og bringe budskabet om, at de unge, der styrer deres eget liv, visioner og drømme, er nogle helte, som der ellers ikke bliver snakket så meget om.'

(Årsrapport 2000: 7)

Sjakket tager afsæt i den konstatering, at mange af de 'vilde' unge åbenlyst er fascineret af den amerikanske ghettokultur og dens 'gangstermentalitet'. Ghetto Hero søger således at bygge på fascinationen af den amerikanske storbykultur, samtidig med at man forsøger at få de unge til at forstå, at man godt kan være en Ghetto Hero uden at være hverken kriminel eller voldelig. I projektet fokuseres på sport, skolegang samt på musikproduktion. Ved hjælp af disse aktiviteter får de unge mulighed for at konkurrere på en måde, som er positiv og peger mod en fremtid, der er knap så meget på kant med det omgivende samfund. De unge får en mulighed for at realisere sig selv, uden at de behøver at hævde sig på en afstumpet måde. Sjakkets medarbejdere vurderer, at denne fordring er indfriet for mange af de unge, idet man dog samtidig gør opmærksom på, at denne form for menneskelig udvikling næppe kan måles (Bayat & Jepsen 2001:2). Samtidig er projektet et led i en overordnet strategi, idet Sjakket forsøger at vise, at det kan lade sig gøre at opnå succes ved at arbejde med de unge i deres lokale miljø, frem for at sende dem væk fra deres vante omgivelser.

Ghetto Noise har indtil videre resulteret i to cd udgivelser. *A Ghetto Noise Explosion: Helten i os alle* og *Ghetto Noise Vol.1*.



Brødrene Niskie og Rasmus Claesson har været ansvarlige for det sociale og musikalske arbejde med de unge i projektet⁹⁾. Erfaringerne er overvejende positive. Da det blev kendt blandt de unge i kvarteret, at man kunne producere musik i Sjakket, blev medarbejderne 'kimet ned af rødder', der gerne ville have chancen. Peter, der har medvirket i projektet, fortæller:

Efterhånden som vi begyndte at lave musik dernede, så blev det federe og federe og mere interessant – og vi begyndte at blive bedre og bedre til det, selvfølgelig. Så efterhånden så snakkede jeg med mine venner om det og de lød også interesserede, og så tog vi ned i det studie der. Og så sad vi og snakkede med ham produceren, som det hedder, og så sad han og lavede musik og så sad vi og skrev vores egne små tekster til...til hip hop musik.

SQJ: okay?

Peter: *Og så begyndte vi sådan set derfra, og så kom der flere og flere derned. Og så blev ordet spredt rundt omkring, om at der var et studie, hvor man kunne komme ned og lave musik, og så begyndte folk sådan stille og roligt selv at komme. Og så har det bare udviklet sig derfra. Så er det så blevet et studie, hvor de generelt laver hip hop musik.*

Khaled fortæller følgende, da jeg spørger hvordan han kom med:

Mine venner de begyndte at lave noget dernede, så gik jeg bare lige derned for at kigge. Så tænkte jeg, at det lød meget fedt. [...]

Så gik jeg så over til musikken for at chekke. Så havde min ven lavet sit eget. Så da jeg hørte, du ved, min ven og så hvor glad han var da han hørte sit eget musik, så tænkte jeg 'okay, lad mig lige prøve'...

Interviewer: *Så blev du tændt?*

Khaled: *Så prøvede jeg også så fik jeg også helt, du ved, opturen på. Så tænkte jeg 'okay det der det skal jeg da bare blive ved med'. Så blev jeg bare ved med det her i to år [...]*

Rasmus fortæller, at man med musikprojektet har fået fat i en masse 'ukendte unge', som det sociale system ikke tidligere havde haft kontakt til. Det var unge uden erfaring i musikproduktion, som drømte om at lave deres egen musik. For de unge i projekt Ghetto Noise er det attraktivt at få mulighed for selv at udøve en form for kulturproduktion, de før blot har betragtet på afstand som konsumentter. Abdel forklarer:

Nu har jeg altid hørt hip hop musik og sådan noget. Med Snoop Dog og sådan noget, ikke? Så jeg synes bare, at det var fedt... Normalt plejer man altid at høre andre rappe, du ved. Og så lige pludselig kunne man selv begynde at rappe. Altså, jeg har altid interesseret mig for hip hop. Og så lige pludselig begynder man selv at lave lidt hip hop musik og sådan noget...Det er meget fedt.

Khaled svarer næsten det samme, da jeg spørger, hvad det er der er fedt ved at deltage i Ghetto Noise:

Det er at høre sin egen stemme. At høre sin egen musik, i stedet for at man hver dag går rundt og hører det man plejer at høre. Det med 2pac og Dr. Dre og derudaf, du ved. Så er det også noget andet. Altså lave noget selv. Du ved. Inden for det der, hvad hedder det...det er jo inden for gangsterbranchen vi går ind for, ikke også? Af musik. Og så sammenligne det med de andre. Det er fedt nok. Altså sammenligne

nogen ting og så høre sin egen stemme som, du ved, man ikke har prøvet før og stå oppe på en scene, som man heller ikke har prøvet før. Det er fedt.

Senere i interviewet uddyber han:

...Det er grineren. Det er griner at høre sit eget lort. At stå og høre sit eget rap. Optræde med sit eget. For så kan folk se: 'Okay, de kan altså lave lidt, nogen ting som vi andre vi ikke kan for eksempel.

Khaled er en af de unge, som begyndte at strukturere sin tid anderledes i forbindelse med rap-projektet. Han øvede sine tekster og han øvede sig i at tale engelsk. Helt overordnet har rap-projektet vist sig at være en aktivitet, som kunne mobilisere en vis seriøsitet fra de unge rødders side. 'Pludselig lavede de lektier', siger Rasmus. Det har de ellers aldrig gjort før. For Niskie er konklusionen klar: *Med musikken som redskab, har vi altså en god "magt" til at kunne trække dem væk fra det ufede, de måske laver* (2002: 4).

En vigtig delforklaring på musikprojektets succes er formentlig, at de unge har kunnet mærke, at de voksne gik højt op i den musik, der blev lavet. Ghetto Noise er nemlig baseret på det princip, at resultatet skal have en ordentlig kvalitet. I Ghetto Noise lader man ikke som om man laver musik. Man laver musik! For Rasmus er det vigtigt, at den musik der skabes sammen med de unge er 'i orden'. Derfor er der brugt lang tid på at mixe musikken i professionelle studier 'ude i byen'. Det tager lang tid at lave noget ordentligt med de unge, der kommer i Sjakket, for som Rasmus siger er nogle af dem 'nogen af de mest belastede rødder'.

Undervejs i projektet måtte personalet nøje overveje deres tolerancetærskel i forhold til det tekstmæssige indhold. Rasmus fortæller, at i starten ville de unge rødder helst lave West Coast gangsterrap, lige som det de lytter til: Snoop Doggy Dog og 2-pac. En del af de unge ønskede således at rappe kønsstereotype og voldsforherligende 'gangstertekster'. Niskie måtte således overveje 'om vi egentlig hældte benzin på bålet - vi vidste jo godt, at vi havde nogle rødder, som gik ud og lavede ballade. Var vi med til at opildne dem?' Denne over-

vejelse var imidlertid knyttet til et væsentligt dilemma, fordi de unge muligvis ville forsvinde fra projektet, hvis tekster om forbudte og 'farlige' emner blev forbudt. Det er jo til dels disse emner, og den provokation der ligger heri, der gør rapmusikken attraktiv for de unge.

Sproglig og indholdsmæssig censur i form af et forbud mod eksempelvis bandeord kunne let komme til at fungere som en blokering for projektets primære formål, der i første omgang var at opnå en konstruktiv kontakt til de unge. Derfor valgte man i Sjakket i første omgang at acceptere såvel bandeord som de mere gangsterorienterede tekster, dog med det forbehold, at man ikke ville acceptere racisme (*in casu* vendt mod jøder). Siden har stilen ændret sig. I Sjakket vurderer man, at teksternes indhold over tid kom til i stadig højere grad at dreje sig om de unges hverdagsliv og konkrete problemer. Abdel fortæller om denne udvikling i teksternes indhold:

Det var det første vi lavede. Det var sådan... dengang tænkte vi 'Orw gangster' og sådan noget, ikke? Men... gangster og gangster... Det var heller ikke så meget realistisk, hvis du forstår, hvad jeg mener... altså det var bare. Vi tænkte på de der store rappere i USA og sådan noget, ikke?

SQJ: Jo

Abdel: *...Men nu har vi lavet nogen sange, hvor det handler om vores liv: Hvad vi har oplevet og sådan noget. Mere realistisk, hvis du forstår hvad jeg mener. Det er også rap, men jeg vil ikke sige, at det lige er gangsterrap altså.*

[...]

...vi tænkte bare på, du ved, Dr. Dre og de der, de har jo lavet masser af gangsterrap, forstår du?

SQJ: Mmmm

Abdel: *Og dem har jeg altid set op til. Eller ikke set op til dem, men de har været mine idoler, forstår du? Og de har lavet meget gangsterrap. Så ville vi også lave noget gangsterrap. Nu er vi begyndt at lave lidt mere realistisk, altså teksterne. Det handler om vores liv og sådan noget. Hvad jeg har oplevet og sådan noget... Hvis jeg har en dag været i byen, så har vi været oppe at bokse med nogen, så skriver man*

lige pludselig lidt om det: Hvad der skete, hvorfor og så videre... et eller andet, hvad... alt muligt kriminalitet jeg har lavet i mit liv... lidt om det... der er mange ting.

Peter fortæller om sine nuværende tekster:

Mine egne tekster de handler sådan set om at vokse op i et slumkvarter, og om hvordan man prøver at bryde muren og komme ud af den onde cirkel. I stedet for, selv om man er opvokset i Nord Vest og man får det stempel som gaderod, eller bandit eller lille møgunge, så prøver man ligesom at vise at.... Jeg prøver at vise, at man kan godt, selv om man kommer fra et slumkvarter, så kan man godt vise, at man dur til noget: Det betyder ikke noget, hvor man kommer fra...

SQJ: Mmm

Peter: *...Alle har et skjult talent et eller andet sted. Så mine tekster de handler sådan set mest om hvor jeg er opvokset, og om hvordan jeg er kommet frem, og hvordan jeg har fået det bedre igennem musikken. I stedet for bare at rende rundt på gaden, så bruge mine talenter til musik. Så mine tekster de handler sådan set om mig selv, ungdom, gadelivet, sådan nogen ting.*

Ifølge Niskie har rap-projektet haft flere positive resultater:

For det første er de unge kommet af med nogle aggressioner. Peter fortæller blandt andet følgende, da jeg beder ham om at prøve at beskrive, hvad det er der er fedt ved at lave musik:

Det fede ved det er, at man kommer af med nogen aggressioner, nogen følelser, nogen tanker, som man går med inde i hovedet. Så hvis man laver det her musik, så er det noget, man kan få ud af hjertet og ned på et papir. Så man rapper om hvad man føler, og hvad man synes og sådan nogen ting.

SQJ: *okay... lidt ligesom at slå på en sandsæk?*

Peter: *Ja. Det er næsten det samme....*

Senere uddyber han med en forklaring på, hvor aggressionerne stammer fra, og hvordan de bliver afhjulpet via musikken:

Når man går rundt og man laver ikke

noget, og man er ikke rigtigt god i sin skolegang og man har ikke rigtigt nogen faglig uddannelse eller noget som helst, og man bare render rundt. Så kan det godt være ret kedeligt. Man kan godt bygge nogle meget store aggressioner op. Man går og tænker over, hvad man skal med ens liv. Så musikken, der får man det man har på hjertet ud. Man kommer af med nogen aggressioner og man kommer ud med nogen meninger.

For det andet har de unge lært at mestre en konkret musikalsk kompetence: De har lært at rappe.

For det tredje har de fået nogle succesoplevelser og en selvsikkerhed, som de formentlig kan bruge senere i deres liv, alene fordi disse succesoplevelser øger de unges selvtillid. Peter fortæller:

Hvis man brænder for det, så bliver man også selv tilfreds af det. Når man har lavet noget og man synes det er godt, og man får god feedback. Altså når man hører folk og de siger 'Jamen, det er godt' og 'det lyder godt' og 'du skal nok blive til noget' og sådan noget...så er det klart en opbakning og det giver lidt selvtillid.

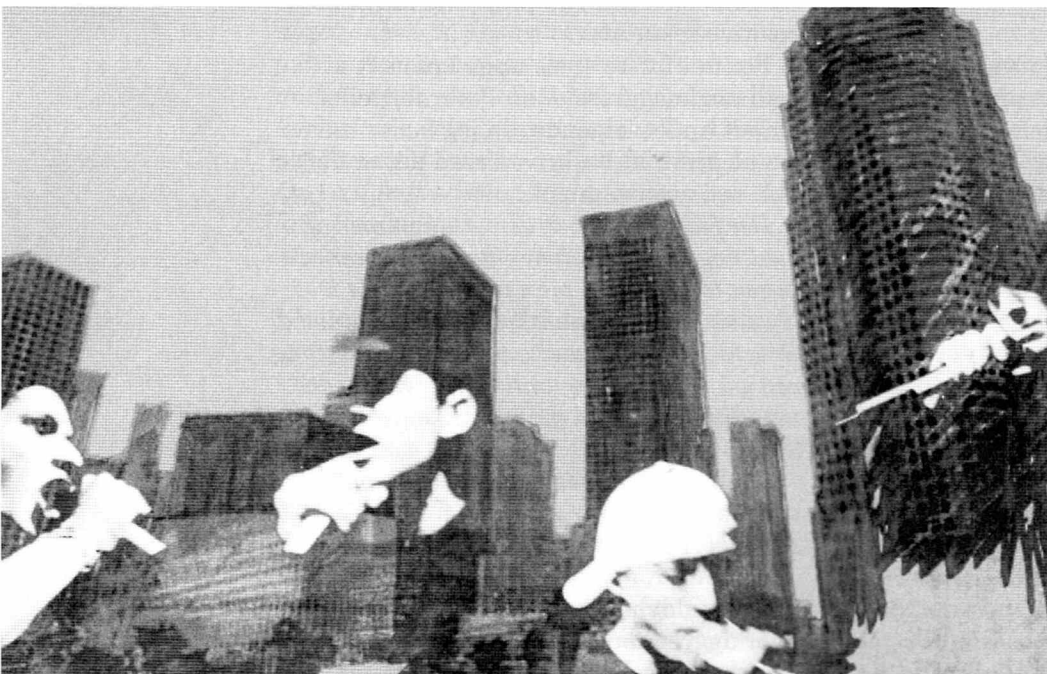
Det handler i høj grad om respekt. De

unge har i Ghetto Noise opnået en respekt fra deres kammerater og lidt ældre bekendte. Khaled fortæller om en episode, hvor hans venner viste deres anerkendelse:

Den første sang jeg nogen sinde har lavet sammen med min ven Peter, der brændte jeg den ned på CD. Den var ikke helt færdig, du ved. Der manglede stadig væk nogen instrumenter. Men rimene og sådan de var færdige, ikke?

Så tog jeg den med over i en rygeklub. Der var jeg 17 år. Der kom jeg så ind til rygeklubben, hvor der sad voksne mænd til 30 år og nogen gutter på 24-25. Så satte jeg den bare på. Sagde til dem: 'jeg har lige en CD, jeg har fundet. Jeg vil gerne lige høre den'. Så satte jeg den på. Jeg gad ikke at sige, at det var os jo. Så sad jeg bare der og lavede min joint... Så lagde jeg mærke til, at alle hovederne de begyndte bare at ding- le sådan her [nikker frem og tilbage med hovedet]. 'Okay de lægger mærke til os', tænkte jeg så, ikke også? Så siger de til mig: 'Åh ja... hvem er det, hvem er det?'. Så siger jeg til dem: 'Det er mig og min ven'. Så begyndte de bare at grine og sådan og 'Ja ja, fuck af med dig' og 'bla bla' og 'Det kan ikke passe mand'. Så sagde jeg

'100% det er os', så begyndte jeg at synge med... så begyndte de også at rappe med. 'Åh ja det er sgu sygt nok, I skal nok blive til noget' og bla bla bla bla. Okay det er sgu fedt nok kan jeg se [...] Der har man så lige fået deres rigtige mening [...]. I stedet for at jeg siger 'Ja det er mig der har lavet det. Lad os lige høre det'. Så kan de lige pludselig begynde at lave grin og sådan noget. Forstår du hvad jeg mener? Så tænkte jeg 'nu lavede vi lige en joke og lige ser hvordan det går'. [...]. Det skal vi da



bare blive ved med så. Hvis folk de kan lide det.

Som jeg forstår Khaleds historie er det helt centralt, at deltagelsen i rap-projektet giver adgang til anerkendelse i de miljøer, hvor han normalt færdes. Især de unges sceneoptræden har vist sig at rumme potentialer for succesoplevelser og udvikling. Peter fortæller:

Hvis jeg ser på mig selv, før jeg begyndte at lave musik, så var jeg sådan set bare en lille rod fra gaden. Jeg havde ikke rigtigt noget, jeg kunne vise. Så nu, når jeg er begyndt at lave musik, så ser jeg mig selv som mere moden. Det er klart, at når man går op på en scene med en mikrofon i hånden foran alle mulige fremmede mennesker, og man så begynder at lave musik og man rapper og man tør. Det er klart det giver en noget selvtillid i hvert fald...

SQJ: okay

Peter:...og det får en...Altså man bliver stolt, hvis de klapper af en, når man er færdig. Og man får ligesom lidt mere respekt for folk: Og på den måde så tror jeg, jo, det har gjort mig til et bedre menneske – klart! Helt sikkert.

Jeg var selv til stede ved Sjakkets release-party i Lundtoftøgades Medborgerhus 28. februar 2003 og kunne ved selvsyn konstatere den glæde og selvsikkerhed de unge udstrålede ved udøvelsen af deres musik. Det var interessant at se, hvordan rødderne fra Lundtoftegade jublede og klappede, da deres venner optrådte på scenen. Mellem to numre blev der endda tid til at gøre alle i salen opmærksom på, at en af fyrene fra Lundtoftegade havde fødselsdag.

Rapmusikens potentialer:
et kvalificeret og kvalificerende
fælles tredje?

Der findes i Danmark efterhånden en stor mængde velunderbygget viden, som har relevans for socialt arbejde med unge i subkulturer på kant med samfundet (f.eks. Nielsen & Hansen 2000, Klitgaard & Pihl Hansen 2001). Blandt de anbefalinger der går igen i en række erfaringsopsamlinger og evalueringer er fordringen om at være

ikke-fordømmende. Man har ofte at gøre med unge, der helt tydeligt signalerer, at de er trætte af velmenende voksne, og som måske oven i købet har oplevet svigt fra voksne; evaluatorene af projekt De Vilde Unge skriver eksempelvis:

"På deres side har de unge en negativ relation til det sociale system. De unge giver generelt udtryk for at være træt af pædagoger og sagsbehandlere og psykologer, voksne i det hele taget."

(Malmberg & Nielsen 1999: 43)

Med det udgangspunkt er det en helt afgørende forudsætning for overhovedet at etablere en bæredygtig kontakt, at møde de unge i deres konkrete livssituation på en måde, der ikke er fordømmende eller moraliserende (Nielsen & Hansen 2000). En måde at operationalisere dette synspunkt på kan være at sige, at vi må møde de unge i subkulturen på en ikke-fordømmende måde, uanset at der naturligvis næsten altid vil være elementer i subkulturen, der kan virke anstødelige og provokerende på socialarbejderen: Provokationen er givetvis en vigtig del af drivkraften bag subkulturelle udtryk som f.eks. gangsterrap. Men det betyder ikke, at subkulturen kan reduceres til ren destruktiv provokation. Derfor må man i første omgang sætte sin forargelse i parentes, hvis man skal have et realistisk håb om på mellemlang sigt at kunne påvirke de unge i en positiv retning.

I en stempelingsteoretisk forståelse, som den er formuleret af Becker (1963), Goffman (1963) samt senere og mere radikalt af Marx (1981) skabes afvigelse blandt andet i kraft af omgivelsernes forventninger om afvigelse og negativ stempeling af forventede afvigere. Ifølge Goffman og Becker skabes afvigelse i et samspil mellem afvigeren og omverdenen. Det er omverdenens stempeling af den mulige afviger – eller stigmatiseringen som Goffman ville sige – der paradoksalt nok resulterer i afvigelsen. Marx har skærpet denne pointe og vist hvordan omgivelsernes reaktion og forsøg på social kontrol de facto kan føre til en eskalering af den afvigelse, man i første omgang forsøgte at dæmpe eller standse. Når unge således bliver kri-

minelle, fordi de alene ud fra en mistanke om kriminalitet får ændret deres livsvilkår og selvbillende på en sådan måde, at risikoen for en kriminel løbebane faktisk forstørres, kan man tale om en stempelingseffekt. Det betyder, at relationen mellem den afvigende subkultur og repræsentanterne for behandler- og kontrolsystemet ofte vil være præget af negative og selvreproducerende kæder af fordømmelse og afvigelse/provokation. Det er vores opfattelse, at muligheden for at opbygge en hensigtsmæssig relation mellem 'vilde' unge og socialarbejderne i mange tilfælde blokeres af netop denne type mekanismer. De unge provokerer og forventer fordømmelse. De voksne fordømmer. I forhold til rap betyder det, at de unge *forventer*, at deres kønsstereotype gangsterrap vil blive mødt med fordømmelse, hos de socialarbejdere de unge opfatter som repræsentanter for systemet og den 'legitime kultur'. I den forbindelse kan en reflekteret accept af gangsterrappen og dens machoattitude virke som en form for '*paradoksalt intervention*' (Klitgaard & Pihl Hansen 2001), der bryder de selvreproducerende vekselvirkninger mellem provokation og fordømmelse. I en vis forstand kan man sige, at selve det at acceptere dele af ungdoms-sub- eller gadekulturen er en form for paradoksalt intervention. I den paradoksale intervention, hvor den unge forventer fordømmelse, men møder accept, ligger der i vores øjne en væsentlig kim til relationsopbygningen: At møde de unge med accept hvor de venter fordømmelse skaber et spillerum for forandring!⁹⁾

Hele problematikken omkring distancen mellem unge og voksne og den dertil knyttede fordring om ikke at fordømme de unge kan med fordel sættes ind i en socialfilosofisk sammenhæng: Ud fra en sammen-tænkning af pointer fra socialfilosofferne Rainer Forst og Axel Honneth konstruerer Høilund og Juul således en normativ teori om socialt arbejde, der har anerkendelsen af brugeren/klienten som det centrale (2002). Teorien omfatter vidtgående social- og retsfilosofiske ræsonnementer, som det ville føre for vidt her at referere i sin helhed, men hovedpointen er, at et vellykket socialt arbejde, forudsætter at mennesker

mødes med respekt og anerkendelse – og omvendt at despekt og fordømmelse af brugeren/klienten er en væsentlig hindring for at udføre et vellykket socialt arbejde:

'Vores normative udgangspunkt er, at et socialt arbejde, der skal føre til menneskelig opblomstring, må anerkende menneskets ret til at forfølge sin egen version om det gode liv'
(Høilund & Juul 2002: 20)

I den forbindelse kan det at benytte elementer fra de 'vilde' unges selvudviklede gadekulturer i det sociale arbejde opfattes som en måde at respektere, anerkende og imødekomme de unge og dermed som en meget konkret måde at være ikke-fordømmende på.

I relationspædagogiske termer kan rap-musik opfattes som et muligt 'fælles tredje'. Begrebet 'Det fælles tredje' betegner den aktivitet, som den eller de unge deler med socialarbejderne. Der kan være tale om en fisketur, et spil pool, en vandretur i de norske fjelde eller blot lektiehjælp. Hovedpointen er, at samværet har karakter af en samhandlen om en konkret aktivitet, frem for at have de unges eventuelle problemer som omdrejningspunkt (Pedersen 1999: 251). Subkulturer vil i mange tilfælde være rige på mulige 'fælles tredje'.

Det er vigtigt at påpege, at brugen af kreative aspekter fra de unges egen subkultur som fælles tredje indebærer en ekstra kvalitet i forhold til et mere vilkårligt valgt fælles tredje. Det de unge gør, når de udtrykker sig gennem kulturproduktion i deres kollektive kultur, subkulturen, er, at de på en kreativ måde bearbejder eller reagerer på deres lokale og aktuelle livsvilkår (i dette ords bredeste betydning). PIMP-A-LOT er et eksempel herpå. Når man bruger denne kulturproduktion som et fælles tredje i sit sociale arbejde med de unge, bygger man derfor videre på den bearbejdning af deres sociale situation, de unge allerede har foretaget. Samtidig fjerner man fokus fra forhold, der kan bringe de unge i forlegenhed. Vi kan her vende tilbage til vores interview med en af de unge fra Sjakkets musikprojekt:

SQJ: ...*hvad er det man kan gøre med musik, som man ikke kan ellers?*

Peter: *Jo, altså man kan for eksempel relatere til hinanden, hvis man for eksempel har den samme musiksmag. Så kan man snakke om hvad man synes. Hvad der er godt og hvad der er dårligt ved en artist eller sanger. Man kan bruge musikken på en anden måde i stedet for at stå og sige 'sådan skal du ikke gøre', 'sådan skal du ikke gøre', 'sådan skal du ikke gøre' så kan man få de unge til at udtrykke sig selv på en anden måde. I stedet for, at man sidder face-to-face og snakker med dem og de bliver helt flove og generte og sidder og triller tommelfingre, så kan man bruge musikken til at relatere til et eller andet, og de kan komme ud med nogen aggressioner eller nogen følelser, eller synge hvad de mener. Synge hvad de vil, altså. Musikken den har klart et eller andet plus, hvis man kan sige det på den måde...*

Vi mener, at det er muligt at indkredse det 'plus', som Peter omtaler ved rapmusikken. Det er således vores opfattelse, at rapmusikken har minimum fire væsentlige kvaliteter i det sociale arbejde med 'vilde' unge:

1: Kontaktmiddel

For det første har rapmusik helt banalt vist sig at være et glimrende middel til at skabe kontakt til 'ukendte unge' eller unge, som man ikke tidligere har kunnet komme i dialog med. Eksemplet fra Sjakket viser, at muligheden for at producere rapmusik åbenbart er så attraktiv for mange unge, at de overvinder eller glemmer deres negative relation til det sociale arbejdes repræsentanter.

2: Strukturering af de unges hverdagsliv

I rapmusikken er indbygget en mulighed for, at de unge selv vil opleve en interesse i at strukturere deres tid, fordi det er nødvendigt jævnligt at øve. Man kan godt lade være med at øve, men så bliver resultatet også derefter. I det omfang resultatet af anstrengelserne virkelig kommer til at betyde noget for den unge, viser erfaringerne fra Ghetto Noise, at endog meget 'ustrukturerede' unge faktisk indstiller sig

på det nødvendige i at øve. Lihme har peget på det væsentlige i at arbejde med fælles tredjer, der stiller 'autentiske' krav, som er 'indvendigt forbundet med aktiviteten' (2002: 3). I den forbindelse ligger der i rapmusikken en form for fordringer, som ikke er kunstige krav formuleret udefra af pædagoger i et 'vi-lader-som-om-spil', men derimod er reelle krav, der er en iboende del af musikproduktionen.

Musikproduktionen kan således dels være med til at strukturere de unges tid, dels være med til at udfylde tid som ellers ville være udfyldt af andre evt. mere (selv)-destruktive aktiviteter: I det tidsrum hvor man øver, kan man ikke samtidig begå kriminalitet. Hvis man ved, at man skal hen og øve om aftenen, og resultatet betyder meget for en, er man nok mindre tilbøjelig til at ryge hash om eftermiddagen etc.

3: Succesoplevelser i stedet for nederlag

I musikproduktion ligger et potentiale for indlæring af konkrete musikalske kompetencer. Disse konkrete musikalske kompetencer kan have overordentlig stor betydning for såvel den enkeltes selvrespekt som den respekt og anerkendelse den enkelte modtager fra andre. I udgangspunktet drejer det sociale arbejde sig om unge, der ofte har lidt mange nederlag – primært i skolen. Det er unge som oftest oplever, at kun få succeser er inden for deres rækkevidde, og at de succeser som er opnåelige ofte er knyttet til en evne til at fremstå barsk eller hård, til vold og kriminalitet. Derfor er det i sig selv væsentligt at finde nogle meningsfulde aktiviteter, hvor de unge kan opleve, at der er en realistisk chance for at få succes. Det at mestre nogle musikalske kompetencer kan være en alternativ kilde til selvrespekt og andres anerkendelse. Sociologen Richard Sennett har belyst hvordan musikken for ham blev en udvej fra et socialt udgangspunkt i en af Chicagos ghettoer:

'Hvad kan man så gøre for at opnå 'respekt'; en følelse af selvverd, og af at andre synes man er noget værd? Som jeg oplevede det vokser følelsen af indre værdighed ud af oplevelsen af at mestre noget: At kunne spille musik gav mig selvrespekt.'

(Sennett 2003, vores oversættelse)

Med rapmusikken får de unge mulighed for at opnå nogle succesoplevelser, der igen kan virke tilbage på deres selvrespekt og selvbillede.

Erfaringerne fra Ghetto Noise viser, at rapmusikken i praksis bliver en alternativ kilde til anerkendelse og status, også i forhold til de subkulturelle miljøer som de unge tillægger betydning. Netop fordi rappen er et element, som i udgangspunktet allerede findes i subkulturen kan de unge opnå status inden for deres vennekreds via rappen. Musikken giver mulighed for at opnå succes som anerkendes i de gademiljøer, hvor de unge allerede færdes, dvs. i de miljøer som de unge selv opfatter som væsentlige, uden at være involveret i kriminalitet. Rapmusikalske præstationer er gangbar subkulturel kapital!

4: Refleksive potentialer

Rappen er som musikform unik, fordi den er bundet næsten totalt op på teksten. Da rytmespor og instrumenter oftest er forudprogrammerede samplinger, evt. kombineret med lidt scratch, er det i rapmusikken i helt særlig grad teksterne, der er centrale. Rapmusikken har dermed, som vi belyste ovenfor, et potentiale for at fungere som medium eller sprog for de unges refleksioner, betragtninger og bearbejdnings af deres livsvilkår. PIMP-A-LOT er et aktuelt eksempel på, at unge bruger rap i deres lokale sammenhæng.

Erfaringerne fra Sjakket peger efter vores overbevisning på muligheden for over tid at bruge rap til refleksivt at kvalificere de unges hverdagsliv. Et formål med at benytte rapmusikken kan således være at give de unge et 'rum' og et sprog til at reflektere over deres situation, hvilket dels er et vigtigt mål i sig selv, dels kan give luft for nogen af de frustrationer, som ellers ville resultere i (selv)destruktive livsmønstre. Ved i teksterne at

tematisere de forskelligartede problematikker, som præger deres hverdagsliv, kan de 'vilde' unge potentielt komme til at sætte ord på og dermed bearbejde problematikker, der er knyttet til marginalisering, race, etnicitet og kollektiv indvandrererfaring, på en måde som trækker på sort amerikansk modkultur og åbner mulighed for en positiv valorisering af fysiske kendetegn som sort hår og brune øjne. Samtidig får de 'vilde' unge i Ghetto Noise en mulighed for at bearbejde indvandrererfaringen og deres livsvilkår på en måde, der nok i sit æstetiske udtryk kan forekomme provokerende og voldsforherligende, men som ikke desto mindre giver stemme til nogle af de frustrationer, der ellers kommer til udtryk i egentlig vold og aggression. Rappen kan dermed hjælpe de unge til at håndtere deres livsbetingelser og dermed til at fungere bedre i deres hverdagsliv¹⁰.

Kulturproduktion er en måde at udtrykke sig på og være noget for andre, som kan fungere som et alternativ til vold og kriminalitet. Samtidig kan man i rappens specifikke form for kulturproduktion, i samspil med andre underlagt samme sociale grundvilkår, konstruere alternative og attraktive identiteter, der fremstår autentiske og troværdige.

Det turde være indlysende, at tekstlig bearbejdning af de strukturelt givne forhold, som betinger ens marginalisering ikke i sig selv ændrer disse forhold i 'objektiv' forstand. Det betyder imidlertid ikke, at rapmusikken er en beskæftigelse



uden fremtidsperspektiver. For nogle vil der givetvis åbne sig muligheder for en karriere inden for musiklivet; ikke nødvendigvis som store stjerner men måske snarere som undergrundskunstnere. Andre kunne komme til at arbejde i musik- eller streetwearforretninger. Atter andre kunne måske bruge deres erhvervede musikalske kompetencer som fremtidens socialarbejdere for fremtidige generationer af 'vilde' unge. Det er således ikke udelukket, at nogle af de 'vilde' unge på denne måde vil kunne konvertere deres subkulturelle kapital på en sådan vis, at deres livschancer og muligheder uden for subkulturen forbedres. Men måske vil det kun være tilfældet for et fåtal. I en vis forstand er der derfor ikke nogen subkulturel løsning på de unges problem. De 'vilde' unge er således henvist til at foretage en 'magisk løsning'¹¹⁰ på deres problem; et vilkår der imidlertid på ingen måde gør denne løsning mindre påkrævet eller væsentlig.

Afsluttende refleksioner

*Remember that rap is rebellious music.
Therefore only the rebel should use it!*

KRS ONE

Det perspektiv vi her har anlagt på de 'vilde' unges kollektive subkultur kan naturligvis kritiseres og nuanceres. Selvfølgelig er der ambivalenser knyttet til den pædagogiske brug af en rapgenre, hvis tekst-

mæssige indhold langt fra altid er progressivt. Der findes ingen lette løsninger på problemer med marginalisering og stigmatisering. Vi håber imidlertid, at vi kan komme eventuelle kritikpunkter i forkøbet ved her at diskutere og problematisere den opfattelse, vi har argumenteret for. Vi tænker særligt på to problematikker¹²⁾.

For det første kan man opfatte den type marginale ungdoms- sub- eller gadekulturer, som vi finder hos de 'vilde' unge som former for modstand (cf. Willis 1978, Hall & Jefferson 1975). Man kan da spørge, om det er legitimt at benytte disse subkulturelle udtryksformer i det sociale arbejde med en bagtanke, der går ud på at disciplinere de unge eller at skabe 'ro på bagsmækken'. Man kunne således indvende, at det syn vi her anlægger på subkulturen er instrumentelt, fordi vi betragter '*kultur som middel eller instrument for nogle mål uden for kulturen*' (Lihme 2002b: 61). Vi er i princippet enige i, at dette kunne udgøre en fare. Dog mener vi, at den tilgang vi argumenterer for ikke ensidigt kan siges at være disciplinerende. Vores formål er ikke at tæmme, men derimod at forbedre mulighederne for at udtrykke sig hos nogle marginaliserede unge: At støtte op om de unges forsøg på at forholde sig aktivt til deres situation. I den forbindelse opfatter vi vores ståsted som tættere på empowerment tænkningen, end på mere disciplinerende sociale teknikker. Dertil kommer, at de modstandsformer, som ligger i marginale ungdoms-sub- eller gadekulturer ofte

kan være ganske problematiske for tilhængerne. Sagen er nemlig den, at disse unge ofte bidrager aktivt til deres egen undertrykkelse, fordi deres modstand antager en sådan karakter, at den blot fører til yderligere stigmatisering og marginalisering. De 'vilde' unge kommer således ofte, i deres forsøg på at gøre modstand mod deres samfundsmæssige underprivilegering,



til at bekræfte omgivelsernes stereotype syn på dem.

For det andet rummer den ghettokultur som de 'vilde' unge i særlig grad synes at identificere sig med undertiden nogle destruktive aspekter og en uforsonlig holdning til det omgivende samfund. I den forbindelse kunne man indvende, at det at anvende rapmusik i det sociale arbejde med 'vilde' unge kan styrke den subkulturelle identifikation og dermed mindske muligheden for, at de unge kan opnå et kvalificeret hverdagsliv i det samfund, hvor de faktisk befinder sig. Sernhede har formuleret denne problematik således:

'De tendenser til fjendtlighed over for den dominerende kultur som allerede findes i visse af de miljøer, hvor mange indvandrerunge vokser op, kan forstærkes gennem identifikationen med de mest uforsonlige og voldsoverrettede aspekter af ghettokulturen. Denne kan derved legitimere og cementere en uforsonlig konfrontationsindstilling, som allerede gror i visse miljøer.'

(Sernhede 1999: 284, vores oversættelse)

Vi vil således på ingen måde afvise, at der kan være ambivalenser knyttet til den tankegang, vi argumenterer for. Det er der i øvrigt i alt socialt arbejde. Vi vil imidlertid fastholde, at alting peger i retning af, at de potentielle gevinster ved at bruge rapmusikken i det sociale arbejde er så store, at vi må lære at håndtere de ambivalenser, der også findes. Vi finder det velbegrunderet at fokusere på hip hop- og rapmusikkens potentialer som en del af løsningen snarere end som en del af problemet. Desuden er det værd at understrege, at der er forskel på diskurs og praksis: Som Ove Sernhede har påpeget, kan man ikke nødvendigvis antage, at den æstetiserede og dramatiserede provokerende diskurs nødvendigvis modsvares af en tilsvarende hypermaskulin og barsk praksis (2001). Der er for så vidt ingen grund til at tro, at de 'vilde' unge ikke skulle kunne skelne mellem et dramatiseret og æstetiseret tekstligt univers og den virkelige verden, mellem selviscenesættelse og virkelighed; som Khaled fra Sjakket siger, da jeg spørger ham om indholdet i hans tekster:

Det er mere med, at vi fortæller hvem vi er og hvor vi kommer fra. Og så en hel masse ting, der bare er griner; du ved?, som man bare sætter ind, f.eks. Jeg er en 'killer from the gutter'. Det er jeg selvfølgelig ikke. Så det er fedt nok.

REFERENCER :

- Bayat, Khosrow & Jepsen, Klaus: *Der er en helt i os alle – Socialarbejdere skal læse at fremelske det positive i de utilpassede unge*. www.Sjakket.dk 3/8 2001
- Becker, Howard S.: *Outsiders – Studies in the sociology of deviance*. The Free Press 1963.
- Cohen, Stanley: *Folk Devils and Moral Panics*. Routledge 2002 [1972].
- Goffman, Erving: *Stigma: notes on the management of spoiled identity*. Prentice-Hall 1963.
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony (red.): *Resistance through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Routledge 1991 [1975].
- Høilund, Peter & Juul, Søren: *Udkast til en kritisk normativ teori for socialt arbejde*. RESEARCH PAPERS from the Department of Social Sciences nr. 10 2002 Roskilde Universitet.
- Klitgaard, Gitte & Pihl Hansen, Susanne: *Idéer og inspiration til arbejdet med socialt udsatte unge Udviklings- og formidlingscenter for socialt arbejde med unge*. Erfaringsopsamling fra OPS puljen. Oktober 2001.
- Lihme, Benny: *Relationer i det socialpædagogiske arbejde med vilde unge*. www.vildelaereprocesser.dk, kronik, 26/9 2002a.
- Lihme, Benny: *Det kulørte akvarium*. Hans Reitzels Forlag 2002b.
- Malmberg, Esther & Nielsen, Jimmie Gade: *Projekt De Vilde Unge – en evalueringsrapport*. Københavns Kommune 1999.
- Marx, Gary T.: *Ironies of Social Control* [1981]
- i: Pontell, Henry N.: *Social Deviance – Readings in Theory and Research* 4th edition. Prentice Hall 2002.
- Nielsen, Jimmie Gade & Hansen, Susanne Pihl: *Opsøgende socialt arbejde*. UFC unge 2000.
- Pedersen, Knud Erik: *Drop afmagten – skab kontakten til usædvanlige unge*. Socialministeriet 1999.
- Qvotrup Jensen, Sune: *De vilde unge i Aalborg Øst*. Aalborg Universitetsforlag 2002.
- Rose, Tricia: *Black Noise: Rap and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, NH: Wesleyan America. 1994.
- Røgilds, Flemming (interviewet af Yvonne Mørck): *Uden ret til verden – Med hjemløsheden som hjem*. Jordens Folk nr. 1 1996; side 31-35.
- Sennett, Richard: *Self-help and symphonies*. The Guardian, 18. januar 2003.
- Sernhede Ove: *Svart Macho eller vit velour – Utanförskap, hip hop och maskulinitet i Det Nya Sverige*. i: Ekenstam, Claes, Johansson, Thomas og Kuosmanen, Jari (Red.): *Sprickor i fasaden – Manligheter i förändring: en antologi*; side 258-286. Gidlunds forlag 2001.
- Sernhede, Ove: *Alienation is our Nation – Reality is my Nationality*. i: Amnå, Erik (red.): *Det unga folkstyret*; side 263-295: Statens offentliga utredningar, Nr. 93 Stockholm 1999.
- Statusrapport 1999*. Sjakket (www.sjakket.dk)
- Willis, Paul: *Learning to Labour*. Ashgate 1978.
- Årsrapport 2000*: Sjakket (www.sjakket.dk).

NOTER:

1. Inspireret af et socialpædagogisk projekt i Københavns kommune har vi i denne fremstilling valgt at kalde disse unge for de 'vilde' unge. Dette begreb er naturligvis ikke uproblematisk. Det kan i værste fald give associationer til eurocentriske konstruktioner af 'den anden' som barbar (eller som ædel og uspolet: 'the noble savage'). Begrebet er imidlertid valgt, fordi vi mener, at alternative begrebsdannelser, såsom 'bander' eller 'kriminelle andengenerationsindvandrere', får os til at overse en væsentlig pointe: Det er sikkert rigtigt, at de 'vilde' unge i et vist omfang udøver kriminalitet, men vi mener *ikke*, at det er kriminaliteten, der strukturerer de øvrige træk i subkulturen. I sociologisk forstand er det ikke givet, at kriminaliteten er væsentlig i forhold til eksempelvis territorialitet, stil, sprog og maskulinitet. Kriminaliteten er blot et aspekt blandt mange – og ikke nødvendigvis det mest interessante. Derfor er det u hensigtsmæssigt at anvende en begrebsmæssig optik, der dirigerer vores opmærksomhed i retning af kriminaliteten.
2. I USA har organisationer som *Parents Music Resource Center* (PMRC) og *Parents Against Rap* spillet en særlig fremtrædende rolle i forsøgene på at lyse rapmusik i band.
3. Foruden at være rapper er Ice T en del af rockbandet Body Count, som stod bag nummeret Cop Killer. Selv om sangen altså strengt taget ikke kan betegnes som rap, er den, idet Ice T primært er kendt som rapper, blevet benyttet som begrundelse for ikke at ville tillade afholdelse af rapkoncerter, samt en generel modstand overfor rap inden for medierne og i offentligheden (Rose, 1994: 130-131).
4. Kirsten Hviids feltarbejde er udført som del af udarbejdelsen af en Ph.d. afhandling, medens Sune Qvotrup Jensens feltarbejde er udført som del af et forskningsprojekt finansieret af Socialministeriet.
5. Tricia Rose påpeger, at rap som en form for sekundær oralitet, der via materiale fra mange forskellige musiktyper fra den afro-amerikanske Diasporatradition og elektroniske midler, skaber nye udtryk. Samtidig er formen også en diskursform, fordi rapperen ofte tager udgangspunkt i aktuelle forhold, hvortil der knyttes politiske kommentarer. Rappen bidrager således til en debat inden for en større samfundsmæssig sammenhæng, i det omfang lyrikken udtrykker samfundskritiske holdninger og erfaringer. Rose påpeger, at unge oftest står magtesløse over for oplevelser af racisme og overgreb fra systemets side, og at rappen kan træde ind som en alternativ kommunikationsform, hvorved disse frustrerende oplevelser kommunikerer ud til andre grupper: Rap er derfor påvirket både af kulturelle traditioner, moderne teknologiske opfindelser, samfundsmæssige forhold og sociale relationer. Den har, ifølge Rose: "a style that has the reflexivity to create counterdominant narratives against a mobile and shifting enemy-fortify communities of resistance – and simultaneously reserve the right to communal pleasure" (1994:61).
6. Begrebet pimp er amerikansk ghettoslang for en alfons. Begrebet bruges dog ofte bredere om en person, der ved mere eller mindre illegale metoder er i stand til at generere en indkomst, der sætter vedkommende i stand til at leve en prangede og luksuriøs livsstil. Som ikon er en pimp en person, der evner at spille efter gadespillet regler, på en sådan måde at vedkommende får adgang til såvel status i gademiljøet som et stort og synligt luksusforbrug (prangende smykker, dyrt tøj, hatte, stokke etc.). [pi10]
7. Hertil kan man dog anføre, at allerede en af de første danske rapgrupper, Rockers by Choice, i den grad kobledes musik og politik.
8. Da Niskie Claesson desværre var langtidssygemeldt i den periode SQJ besøgte Sjakket er nedenstående, foruden interview med Rasmus Claesson, baseret på Niskie Claessons beretning om rapporten, som kan findes på www.sjakket.dk.
9. Man kunne også anføre det modsatte: At provokationen bør tages alvorligt som *provokation*, og at accepten af det provokerende kan have karakter af en form for repressiv tolerance, der udgrænser og maskerer reelle konflikter og antagonismer, eller tvinger unge, der faktisk ønsker at provokere, ud i mere ekstreme udtryk. Denne abstrakte indvending forekommer imidlertid ret handlingslammende i forhold til konkret socialt arbejde. (se også afsluttende afsnit).
10. Erfaringerne fra eksperimenter med Punk i 80'erne peger i samme retning: Ved at bruge punkmusik i det sociale arbejde med unge, opnåede man at forbedre de unges sprogkunderskaber, samt at udvikle deres refleksive kompetencer, idet de unge i teksterne forholdt sig til de problemer og konflikter, som prægede deres liv i forstæderne (Lihme 2002a: 12).
11. Termen 'magisk løsning' er hentet fra Flemming Røgilds arbejder, om end vi her bruger den i en lidt anden betydning (for en kort introduktion af dette begrebs betydning i Røgilds tænkning se Røgilds 1996).
12. Ud over de her nævnte problematikker skal det nævnes, at den identitet de unge (mænd) finder i rapmusikken ofte er funderet i et modsætningsforhold til et stereotyp negativt kvindebillede. Dette kvindebillede er undertrykkende, men det er jo ikke sådan, at drengene holder op med at have dette kvindebillede, blot fordi man som socialarbejder søger at lægge afstand til subkulturen. Dertil er det for robust. Hvilket blandt andet skyldes, at det afspejler en maskulin dominans, som subkulturen har til fælles med det omgivende samfund. Det negative kvindebillede er desuden ikke entydigt, idet unge piger i praksis kan konkurrere med drengene om status inden for rappens subkulturelle univers. Der findes flere eksempler på kvindelige rappere, der har opnået stor popularitet i USA.

Sune Qvotrup Jensen er forskningsassistent i projektet 'Socialt arbejde med Vilde Unge i subkulturer på kant med samfundet', tilknyttet Forskergruppen Arbejds- og Levemiljøer ved Institut for Sociale Forhold og Organisation (Institut 1), Aalborg Universitet. Projektet er finansieret af Socialministeriet.

Kirsten Hviid er Ph.d. Stipendiat tilknyttet Amid (Akademiet for Migrationsstudier i Danmark).