

Justice/Just Us: **Rap og social retfærdighed i Amerika**

Af Marshall Berman

“Rap tog røven på mig. Jeg tænkte ved mig selv, at jeg havde fundet mit råb fra gaderne. Rapmusikken blev til en primær energikilde for mig igennem hele Reagan perioden”.

I denne artikel vil jeg tale om rapmusikken som et af de steder, hvor de kulturelle konflikter udkæmpes i de amerikanske byer. Konflikten finder sted på tre forskellige planer: mellem rapperne selv, hos det seriøst lyttende rappublikum og i den bredere amerikanske offentlighed, der ikke har et specielt forhold til rap, men blot ved, at det er en betydningsfuld kraft i kulturlivet. Konflikten drejer sig ikke bare om, hvad rap er, og hvad det burde være, men også om karakteren af vores fælles *virkelighed*, en virkelighed som rapperne påstår, at de er eksperter i.

I den forbindelse er der to temaer, jeg især er interesseret i.

Det første er Antonio Gramsci's forestilling om en “organisk intellektuel”, altså forestillingen om en intellektuel der har et bestemt tilhørsforhold. Men hvad er det, han eller hun formodes at tilhøre? Det er både et sted og et folk. I visse tilfælde kan det, som Gramsci formulerer det, endda blive til “folket”. Denne fo-

restilling skal forstås som det stik modsatte af Karl Mannheims opfattelse af den intellektuelle som en person, der ikke er begrænset af nogle ydre betingelser, men nærmest må betragtes som en frit flydende intellektuel. I de sidste femogtyve år, og det er lige ved at være halvdelen af mit liv, har jeg selv forsøgt at blive til en organisk intellektuel i New York. Jeg har tilbragt min barndom i New York, og det er også der, jeg blev til en intellektuel, så jeg har altid elsket stedet uden at tænke nærmere over det. Det var faktisk først, da jeg forlod byen i begyndelsen af 60'erne for at tage på studieophold i Oxford, jeg fandt ud af, hvor mange akutte og i en vis forstand kroniske problemer min hjemby havde, og hvor let det måtte være for dens børn at glemme den. Det var først da, jeg fandt ud af, i hvor høj grad den har brug for intellektuelle, der elsker den.

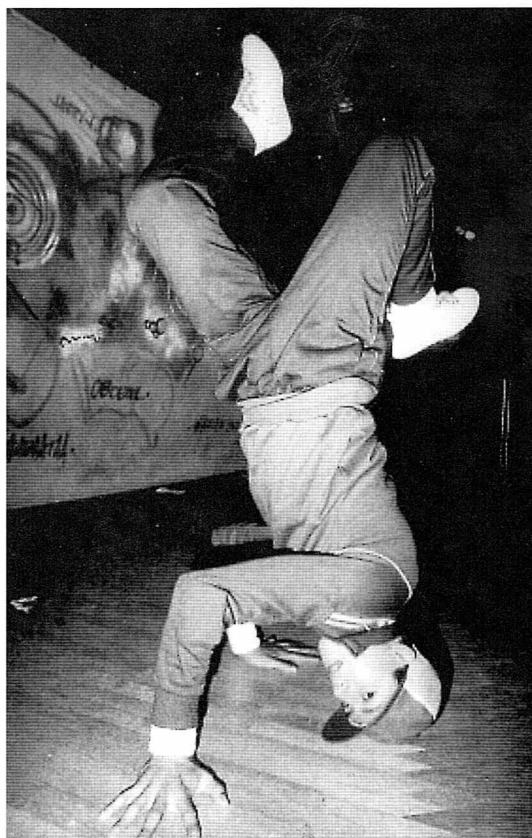
Det andet tema drejer sig om “et råb fra gaden”. Det er en formulering, jeg har lånt fra James Joyce's *Ulysses*. Den dukker op i en samta-

le mellem en af Joyce's helte, den unge kunstner Stephen Dedalus, og Mr. Deasy, den protofascistiske skoleinspektør på den skole, hvor han underviser. Mr. Deasy siger, at historien er udtryk for Guds vilje, hvorefter Stephen svarer:

- History is a nightmare from which I am trying to awake. From the playfield the boys raised a shout. A whirring whistle: goal. What if the nightmare gave you a back kick.
- The ways of the Creator are not our ways, Mr. Deasy said. All history moves towards one goal, the manifestation of God.
- Stephen jerked his thumb toward the window, saying:
- That is God.
- Hooray! ay! Whrrwhe!
- What? Mr. Deasy asked.
- A shout in the street.

I min bog om moderniteten og modernismen, *All That Is Solid Melts Into Air*, fra 1982 er det en meget væsentlig formulering. Her viser jeg, i hvor høj grad den modernistiske litteratur og kultur – fra Baudelaire og Dostojevski til beatpoesien, popkunsten og rock'n'roll – har hentet sin energi fra de sammentrækninger og den strøm, man støder på i de moderne byers gader. Det var ikke, fordi jeg selv producerede et specielt ophidsende materiale fra gaderne i slutningen af 70'erne, begyndelsen af 80'erne, der var de år, hvor jeg skrev bogen, og beretningen dør da også hen efterhånden. Umiddelbart efter at jeg var blevet færdig med bogen, begyndte jeg imidlertid at lytte til rap på en mere seriøs måde. Jeg lyttede til det og hørte det to forskellige steder. På det college i Harlem, hvor jeg underviser, City College i New York, der nærmest minder om en gammel polyteknisk læreanstalt i London, og i South Bronx, hvor jeg er vokset op. På det tidspunkt ville radioen ikke spille rap, så man var nødt til at opsøge de steder, hvor det blev spillet. Men da jeg først begyndte på det, tog rap røven på mig. Jeg tænkte ved mig selv, at jeg havde fundet mit råb fra gaderne. Rapmusikken blev til en primær energikilde for mig igennem hele Reaganperioden.

Titlen "Justice/Just Us" stammer fra en rap-sang "Beat Street Breakdown" fra en film fra midten af 80'erne med titlen "Beat Street". Det var en lavbudget film, der skulle reklamere for Hip-Hop-subkulturen, hvor de unge, fortrinsvis sorte, i de indre bydele skabte deres egen subkultur gennem rapmusikken, grafittien på undergrunden og breakdance. Filmen er lavet "on



location" i det sydlige Bronx med unge, der spiller sig selv, idet de rapper, skriver og danser i et forsøg på at overleve. I midten af 80'erne var en lokalisering som det sydlige Bronx ensbetydende med sublime, spektakulære ruiner. En af mine bekendte, en tysk filmkritiker, fortalte mig, at når hendes venner kom til New York og hun så foreslog at tage dem til sådanne seværdigheder som Central Park, the Metropolitan Museum og Brooklyn Bridge, så afværgede de dem allesammen og bad hende i stedet om at se de brændende bygninger. De ville se ruinerne. Men i filmen rapper Melle Mel "Breakdown" med en hjerteskræende intensitet i erindringen om én af hans venner, der netop er død. Det er Ramon, en graffitikunstner, der blev fanget af transitpolitiet, mens han var i færd med at udøve sin kunst, og derefter blev dræbt under flugten af et modgående tog. Her er det sidste vers:

Search for justice, and what do you find?
 Just us on the unemployment line,
 Just us sweating from dawn to dusk,
 There's *no* justice, there's – *Huh!* – just us.

Dette er en kraftfuld protestsang i selvsamme tradition som Broonzy og Guthrie, Ochs og Dylan, Springsteen, Bernice Reagon og Billy Bragg. Som det bedste af deres arbejder er det samtidig et essay i politisk teori. Denne beretning om hverdagslivets realiteter er båret oppe af en idealistisk forventning, ønsket om retfærdighed, samtidig med at den modstiller dette ideal med det faktum, at de sorte amerikanere med en langt større sandsynlighed end de hvide vil komme til at stå og svede ved samlebåndet, ligesom sandsynligheden for at de vil blive arbejdsløse og fattige er langt større end for de hvides vedkommende. Enhver antydning af at dette ikke kan være retfærdigt må umiddelbart forekomme forståelig.

Melle Mels brillante, firelinjede strofe lyder da også som arbejdet fra en fattig mand, der aldrig har været udenfor sit eget kvarter. Det virker, som om han tror, at den slags ting kun sker for de sorte. Altså "kun for os". Det er da heller ikke så sært, eftersom de amerikanske massemedier, og især TV, ikke giver ham ret mange nøgler til en forståelse af, at der faktisk findes andre end sorte i arbejdsløshedskøen. I slutningen af det tyvende århundrede er det imidlertid blevet et væsentligt faktum i USA, at fattigdommen og elendigheden er blevet multikulturel. Størsteparten af landets undertrykte og fattige er faktisk hvide. Men da fattigdommen i dag også betyder isolation, er langt de fleste fattige med deres forskellige etniske baggrund også uvidende om hinandens eksistens. Vore medier understøtter denne uvidenhed, for de få gange, hvor de fleste amerikanere ser fattige hvide på fjernsynet, er bogstaveligt talt i de tilfælde, hvor de overfalder de sorte som medlemmer af racistiske grupper. Fattige med en latinamerikansk baggrund, der statistisk set har det langt dårligere end de sorte, viser man stort set aldrig. De er i langt højere grad "usynlige" end de sorte. Hvis rapperen havde kunnet forestille sig, at der var andre fattige og undertrykte amerikanere, uanset om de så ligner ham selv eller ej, så ville andre med de samme lidelser i det mindste kunne indgå i et fællesskab, hvor de som aktivister forsøgte at gøre noget for at opnå en form for retfærdighed. Sålænge de ikke ser hinanden, bliver de ved med at føle sig totalt isolerede og maste af de strukturer, verden er underlagt. I de tilfælde bliver deres raptekster blot til endnu en tekst i det, historikeren Richard Hof-

stadter har betegnet som "den amerikanske politiks paranoide stil".

Men hvad har det med retfærdighed at gøre? Hvis de sorte kommer til at fremstå som de eneste ofre for uretfærdigheden, bliver deres krav om retfærdighed temmelig futilt, eftersom det kun kommer til at dreje sig om dem. Det bliver kun til et krav "for os", således at de retfærdighedssøgende kommer til at minde om Thrasymachus fra den første bog i Platons "Staten", der hævder, at retfærdighed bare er en tom skal, og at det er umuligt at kritisere den herskende klasse for at være uretfærdig, fordi retfærdighed aldrig kan blive andet end det, der er i den herskende klasses interesser. "Søg retfærdighed, og hvad finder man?" Man opdager, at der ikke er nogen – medmindre man har magt, og har man det, kan man skovle ens særlige udgave af retfærdigheden ned i folks hals og tvinge dem til at sluge den, indtil der kommer én med endnu mere magt, der kan gøre det samme ved én. På den måde bliver hele livet til en konfrontation mellem "os" og "dem". Hvis det ikke lykkes de stridende parter at nå frem til en fælles forestilling om, hvad retfærdighed er, vil der heller ikke kunne skabes en referenceramme, indenfor hvilken de kan genkende hinanden, og så vil vi komme til at løbe om kap med Carl Schmitt, den eksistentialistiske tyske nazist, der definerede livet som en kamp til døden. Det er *kun os* eller *kun dem*. Andre muligheder findes ikke. Vi kan let komme til at leve i et Bosnien præget af den kolde krigs eftervirkninger eller i et hvileketsomhelst andet land, hvor den etniske udrensning har oversvømmet landet.

Amerika er ikke Bosnien. Hadet her er ikke helt så dødbringende. Men forestillingen om at det "kun er os", der lider, er et velkendt tribalistisk refræn fra 80'erne. Det er et idiom, som de midaldrende vil kunne huske fra den politik, man forbinder med Black Power i 1960'erne, selv om den i virkeligheden nåede sit højdepunkt i amerikansk historie i 1860'erne, hvor den under Konføderationn fungerede som slaveejernes officielle sprog. I Reaganperioden var der imidlertid en lang række sociale grupper, der lærte at udtrykke sig i den militante separatismes sprog. Det udelukkede mulighederne for at danne en langt bredere koalition, der sammen kunne kæmpe for retfærdighed. I mellemtiden har den gamle herskende klasse, der er eksperter i deres egen form for separatisme, trådt hen over



deres kroppe og beriget sig selv i et helt uhørt omfang og derved forstørret kløften mellem dem selv og alle andre. Det er "kun os", så det forslår.

Så der er problemer med Melle Mels argument, hvis der overhovedet er tale om et argument. Men det betyder ikke, at han er holdt op med at søge efter retfærdighed. I hvert fald ikke hvis man lytter til hans stemme. Når man lytter, føler man sig som bryllupsgæsten i Coleridges "Rime of the Ancient Mariner". Den fyr vil ikke lade én være, så man kan "ikke gøre andet end at lytte". Man hører et menneske strække det engelske sprog for at fortælle en desperat historie, samtidig med at hans råb om retfærdighed uvægerligt må afføde en respons.

Jeg voksede op i det sydlige Bronx, rappens vugge, i 1940'erne og 1950'erne. På det tidspunkt bestod mit kvarter fortrinsvis af arbejderklasse og jøder, hvoraf der var en del, der

havde overlevet Holocaust. Livet var først og fremmest fattigt og hårdt. I begyndelsen af 1960'erne, da fattigdommens skygger var ved at spredes, skar Robert Moses Cross-Bronx Expressway kvarteret i to, og da mulighederne for at få arbejde samtidig blev færre, flyttede min familie og tusindvis af andre ud af kvarteret. I midten af 1970'erne havde næsten alle jøder, irere, italienere og ukrainere forladt kvarteret, og det samme gjaldt den første bølge af sorte og latinamerikanere, der var kommet dertil. Fattigdommen blev dybere og mere kronisk. Deindustrialiseringen af Amerika fjernede det manuelle arbejde, der havde holdt generationer af familier i Bronx i live. Stoffer og påsatte brande kom til at udgøre den største industri i bydelen, således at det mest slående visuelle træk i midten af 1970'erne blev de ruiner, der strakte sig så langt øjet kunne række. De boligblokke, der i årtier havde hørt til nogle af de tættest befolkede i byen, var nu ligeså øde

Ukendt kunstner, 1992, East 167th Street, off Findlay Avenue, Morsiana, Bronx.

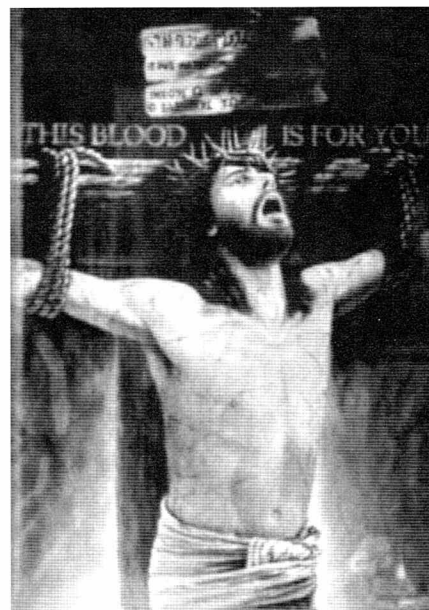
Fra Cooper & Escorra: R.I.P. New York Spraycan Memorials. 1994.

som en ørken. Det sydlige Bronx mistede i løbet af et årti halvdelen af dets befolkning, da hundrede og hundrede af tusinder flygtede for de påsatte brande. Det var det årti, hvor New York næsten gik bankerot. *The Daily News* opsummerede meget passende regeringens rolle i denne historie under overskriften: FORD TO CITY. DROP DEAD.

Da denne historiske katastrofe nåede sit laveste punkt, blev rappen født. I begyndelsen var der tale om en *musica povera* skabt af unge, der var alt for fattige til at købe instrumenter eller til at modtage musikundervisning. Dets oprindelige form bestod i en ung sort med en mikrofon og en højtaler, der afspillede en trommerytme, der var blevet indspillet på en synthesizer. Da rapperne begyndte at spille i de lokale klubber, udviklede rappen sig snart til en bipolar form med en MC i forgrunden til at styre ceremonien; han talte, messede, kaldte, gryntede, skreg og sang såmænd også indimellem, samtidig med at der bag ham var en DJ, der skabte en baggrund af beats, rytmer, melodier og harmonier, således at det blev de omgivelser, rappen fik som modspil. DJ'en kom med to pladespillere, et trommespor og hundreder af plader. På den ene pladespiller skabte han, ofte med en overraskende hastighed, en collage af musikalske lydspor for at opnå en kompleks sammensætning af allusive melodier, samtidig med at han på den anden scratched for at opnå en form for percussion til disse lydspor.

Opfindelsen af den digitale sampler i midten af 1980'erne gjorde det muligt for DJ'ene at skabe en baggrund lige så kompleks som et symfoniorkester. De bedste var endda mere komplekse og annekterede alle mulige historiske stilarter fra klassisk musik til jazz over den mere spirituelle musik til folkemusikken, rock, soul, R & B, reggae, Broadway, indisk og afrikansk sammen med en baggrund, der kunne bestå af alt fra gadestøj til lyden af maskiner. Denne spektakulære baggrund udsatte MC'en for et vist pres, idet han skulle have en stemme, der var tilstrækkelig stærk og subtil til at kunne matche denne lydmur. Det bliver således spændingen mellem MC'en og DJ'en, der driver rappen fremad og forlener den med en særlig dramatisk kraft.

Men det er dog ikke helt rigtigt. Det får rappen til at lyde alt for meget som en opera. Vi kan godt holde af den – og i de sidste ti år er



folk verden over kommet til at elske den – uden at kunne forstå rapperens ord. At ligestille rap med opera er nok en kende for meget. Rapperne konfronterer os på samme måde, som Wordsworth sagde, at en digter henvender sig til sit publikum. Som “en mand der taler til mænd”. De bruger “mænds sprog”, hvilket er noget andet end “mandesprog”. Vi bliver nødt til at lytte til *ordene* og høre, hvordan de bliver artikuleret og forestille os, hvad de kan betyde, for rapperens ord er forlenet med den kraft, der netop er forbundet med kampen mellem liv og død.

I den tidlige rap, lige som i de første tonefilm, er sproget hovedsageligt humoristisk: Der leges med ordene, man kæler for dem, krænker indersiden udad, snor dem som slanger rundt om publikum som rundt om udøverne selv. Som universitetslærer er jeg glad for at se hvor godt disse kids kender til ordenes kraft, og hvordan de gør krav på det engelske sprog og hævder sig ved hjælp af det. De fordømmer alle inklusiv sig selv, men deres groteske ord og energi svæver oven over, så det ikke synes at betyde noget. De har nok ikke set mange Marx Brothers-film, men Groucho er deres gudfar. Hvad, Groucho i ghettoen? Jamen, kom han ikke fra ghettoen? Hvor kunne han ellers komme fra?

Der er stadig mange humoristiske raptekster: 'OPP' – Other People's Property fremført



Lad os huske på, at længe før rappens opfindelse var volden. Pointen i forhold til rappen er ikke, at den er afvigende, men typisk amerikansk. Fra venstre mod højre: Den mest sensationelle voldshandling i historien, Jesus på korset, Ronald Reagan som general Custer og Eazy-E

af Naughty by Nature (1991) er en af de mest sexede og morsomme raps overhovedet. Men hurtigt åbnede der sig et tragisk krater ved siden af komikken. Når man tænker på hvor rap kom fra, hvorfor skulle det så ikke ske? 'The Message' af Grandmaster Flash and the Furious Five, udgivet i 1982, var det første internationale rap-hit. Det var en lang opremsning af frygtelige ting som kunne ske for en fattig person i South Bronx eller tilsvarende steder. Man kan forestille sig detaljerne. Omkvædet, som blev sunget med desperat intensitet lød: "So don't push me 'cause I'm close to the edge/trying not to lose my head. *Huh!*/It's like a jungle out there, sometimes it makes me wonder/how I keep from going under." I anden halvdel ændrer fortælleren perspektiv, og han taler til en, som er som ham selv, men død; en som er gået over på den anden side og: "lived so fast and died so young."

'The Message', som til at begynde med var et råb om hjælp og en knurren om at ingen hjalp, blev omgående en klassiker. Pludselig ønskede en masse mennesker at lytte til rap og mente at det betød noget. Det åbnede – under Reagan-årenes skadelige laden stå til – for en genre som kunne kanalisere et tidevand af smerte og vrede, der igen kunne oversvømme de amerikanske byer. På et tidspunkt, hvor den amerikanske populærmusik var stileret og ved at afblomstre, lød rappen 'ægte' og som om den

handlede om 'det virkelige liv'. Det liv som rap kom fra, var klart marginaliseret, men disse tidlige rap-stemmer var fortvivlede over marginaliseringen snarere end frydede sig over den (som postmodernisterne fortalte dem at de skulle). På det tidspunkt blev rap vigtig, ikke bare som musik men som kultur, og hertil kom at det ikke bare var i ghettoerne, men over hele landet, fordi den blev en arena, hvor alle amerikanere kunne udfordre og diskutere den virkelighed vi delte.

Efter 'The Message' begyndte mange intellektuelle at lytte til rap. (Kun få havde lyttet indtil dette punkt). Vi beundrede dens 'in-your-face' intensitet, dens emotionelle autenticitet, dens umiddelbare desperation, men også dens vid og leg med ord, dens kraft til at være munter i dødens midte, dens håb om at ordene havde tilstrækkelig kraft til at få dem igennem. Intellektuelle og kunstnere kendte og kunne lide rap mange år før pladeselskaberne eller producere fra Hollywood ville røre ved den. De skrev anmeldelser som fejrede den, ligesom de intellektuelle unge – en generation tidligere – i tiden for *Cahiers du Cinema* havde hyldet lavbudget film noir. Her er en afsluttende sætning fra en af disse anmeldelser, skrevet af mig selv: "De siger: '*We come from ruins, but we are not ruined*.'" Her er en anden: "Fra nu af er der ingen eller noget som helst som kan føle

sig sikker for rap.” Nogle intellektuelle lavede ikke-kommercielle film (*Wild Style, Beat Street, Style Wars*) som introducerede Hip-Hop, den subkultur som var grundlaget for rap, kunstnerisk graffiti og breakdance. Jeg lærte mange af disse intellektuelle at kende i The Bronx eller i line 2 i Subway'en. Det hele mindede mig om de russiske intellektuelle i 1880'erne: 'Going to the people'. Vi lærte dem at organisere sig, og de fik genopbygget vores moralske renhed. Selvfølgelig betød 'renhed' noget andet for os. Vi tænkte aldrig på at de stakkels mennesker fra The Bronx var hellige, men vi opfattede dem som autentiske. Men hvordan autentiske? Ideen osede af ambivalens. Nogen syntes at det ville være bedre for rapperne at blive i The Bronx for evigt; at flytte dem 'downtown' ville være at korrumpere dem, lige som vi selv var blevet. Jeg oplevede det på den måde, at rapperne elskede The Bronx, nu hvor The Bronx havde lært dem at tale, og de ønskede at tale til den ganske verden, og hvis vi ønskede at vise dem vores interesse, måtte vi hjælpe dem så langt ud i verden som det var muligt.

Jeg havde lige fået udgivet et større bog om modernisme, og oplevede rap som bevis på at modernismen stadig var i live. Jeg oplevede det som en bro mellem min nuværende alder og min barndom, imellem den middelklasse jeg nu befandt mig i og den arbejderklasse som jeg kom fra, imellem kloge mennesker med uddannelse (som mig selv) og kloge mennesker uden (rapperne, mine forældre), imellem jøder og sorte, imellem bogstaberne på bibliotekerne og gadens tegn. Det var på det tidspunkt, da Gramscis idé om den 'organisk intellektuelle' faldt mig ind, at en italiensk avis bad mig beskrive mig selv, og jeg sagde at jeg prøvede på at blive en organisk intellektuel i New York, der prøvede på at bære byens indre modsætninger inden i mig. Der var disse omkring tre år i midtfirserne – aldrig tidligere og aldrig senere – hvor jeg havde den kildrende følelse af *at høre til*.

Som firserne gik, begyndte flere og flere med forskellige livshistorier at rappe. Mange kom fra middelklassen og havde lang uddannelse. Nogle af dem kunne oven i købet selv bruge ord som 'modernisme'. Her er et eksempel fra en gruppe ved navn Public Enemy fra en forstad til Queens:

Lazer anaesthesia, maze ya, ways to blaze your
Brain and trin ya
... What I got, get on up, better get some,
hustler of culture
Snakebitten, been spit in the face but
the rhymes keep fittin' ...

Denne rapper, Chuck D – 'Hustler of culture' – vidste noget om moderne poesi lige så vel som han kendte til taktslag og rytmer. Public Enemy udvidede rappens ordforråd. Gruppen satte en ny standard for tæthed og lydfylde, for lyrisk elegance og for politisk alvor og forpligtelse. ('Fight the Power' som var en del af Spike Lees film *Do the Right Thing* og 'Welcome to the Terrordome' er deres største hits). Gruppens politik var vag og på nippet til lutter dårlige attituder, men vagheden var muligvis kunstnerisk set mere frugtbar end en eksakt specifik attitude ville have været. Det centrale imperativ syntes at være at rapperne skulle tænke over og bekymre sig for politik, at de skulle overskride deres gaders horisont og tænke på hele verden. 'The ass is connected to the brain stem', rappede Chuck D. Længe før, hvis man lyttede til rap-radio, var citater fra Machiavelli, Shakespeare og Nietzsche, Sartre og Camus begyndt at forekomme i mixene, i sammenstød med Reagan og Bush, Jesse James og Scarface Al Capone. Der kom mere og mere rap som fremtrådte ikke bare intelligent, men intellektuelt, reflekteret og komplekst.

I mellemtiden begyndte hvide unge også at rappe, og nogle af dem – Beastie Boys, 3rd Bazz – gjorde det på en uimodståelig måde og fik respekt fra gadens folk. Der var en tendens til at den bedste hvide rapper var af jødisk herkomst, lige så marginaliseret på den egen måde som de sorte. På samme tid lod de hånt om deres kultur og parodierede den lige som Marx Brothers havde gjort det i 30'erne og som Bob Dylan gjorde det i 60'erne. (Dylans 'Subterranean Homesick Blues' har en stor plads i rappens forhistorie).

Jeg kan huske efteråret i 1989, det magiske år da historien syntes at være så vidunderligt åben. Jeg var i Stockholm for at rappe om rap og fortalte om hvordan den kunne skabe et universelt sprog og en verdenskultur. Mit svenske publikum var en smule mystificeret, men også fascineret af idéen. Så hvorfor føler jeg mig så tåbelig, når jeg fortæller om det nu? Jeg er stadig vild med rap, min krop bevæger sig og mit hjerte flyver højt, når jeg hører rapmu-



Den militante stil.
Her båret af
"Public Enemy",
London, 1987.

sik ved en tilfældighed fra en passerende bil eller en ghettoblaster i gyderne. Der er stadig rapmusik og rappere som fryder mig. Og jeg tænker stadig på at rap er en arketype af 'verdenskultur'. Men i dag synes verden mig mere problematisk end kulturen og verden gjorde den gang i 1989.

Problemerne i tiden efter Den kolde Krig folder sig ud på den mest vanvittige måde i ex-Jugoslavien og det tidligere Sovjetunionen. Igennem generationer har man prøvet at holde nationerne sammen på trods af meget forskellige folk og folkeslag. De kommunistiske ledere – skønt indbyrdes uenige – gav deres respektive folk en udvidet inkluderende og kosmopolitisk vision for borgerskab. Jeg ved ikke hvorfor det lige skete mod slutningen af 1980erne, men endelig brød systemerne sammen. (En grund må være at visionerne rutinemæssigt blev forrådt i det daglige liv, men på den anden side var de ikke mere forrådt i 1980erne end de blev i 50erne, 60erne eller 70erne). Begge sider faldt i en lang kæde af centrifugale kræfter, både etnisk, nationalt og religiøst, og det langt mere end de kunne overkomme. I det meste af Østeuropa var racistiske demagoger kommet ud af skjulet og fik enorm succes og popularitet, tusindvis af mennesker er blevet

slået ihjel siden nationerne faldt sammen, måske endda flere hundrede tusinde, og det ser ud til at Østeuropas borgerkrige bliver værre endnu før end de opgiver. Et af de sørgeligste forhold er det der mangler: En idé om et inkluderende medborgerskab baseret på love. Denne idé er erstattet af en masse eksklusioner, baseret på ustabile blandinger af blod og jord og kirke og DNA og gener og store skydevåben, låst inde i en nul-sums krig. Lige meget hvem der vinder, vil humanismen tabe. Den fik aldrig en chance.

Det der skete inden for rappen, var en utilsløret karrikatur af denne virkelighed. (Jf. Marx: 'første gang som en tragedie, anden gang som en farce'). I de tidlige 90ere kaldte rapmusikken sig selv for 'gangsta rap'; det var en overvældende energi der i væsentligste grad udsprang fra Los Angeles. Hvis Public Enemy var speciel i sin lagvise kompleksitet, så specialiserede the gangstas sig – som en antitese til deres tese – i brutal simplificering. Her er Eazy-E, fra NWA – Niggers With Attitude – i *Straight Outta Compton*, det første gennembrud for et LA-gangsta rap-album:

I'm the kind of nigger who's built to last.
Fuck with me, I'll put my foot up your ass.

Her lanceres et toneleje. Det er ironisk at den type som gangsta-rappere ligner mest er den kulturelle arketype som Nietzsche (i *Moralens oprindelse*) døbte det blonde bestie, som var voldeligt, fri af skyld eller samvittighedskvaler, i stand til at voldtage og torturere og myrde og sove godt om natten.

Gangsta-rap byder på krasse eksplosive billeder af rapperen som voldelig, tyv, voldtægtsforbryder, morder; våben og sår er beskrevet detaljeret ('... and then I smoked him', 'and then I popped her'); klip i MTV viser gaderne og våbnene, som rapperne fremviser med flamboyant stolthed. Attituderne rangerer fra sikker trods over villet stupiditet til selvudlevring og galgenhumor. Både fortællingerne i og lyden fra gangsta-rap demonstrerer masser af kvikke hoveder, men genren lægger op til at vakse folk gør sig dummere end de er. (Dette forhold er ikke nyt i populærkulturen: Tænk bare på den tidlige Marlon Brando eller Rolling Stones. Men de var stolte af det teatraliske, af deres evne til at skabe *personae*: De gjorde aldrig krav på autenticitet).

I så godt som alle gangsta rap er der en form for eksplosiv vold. Der er måske fire primale (eller oprindelige) scenarier:

- 1 Skyderi imellem rivaliserende bander, à la *West Side Story*; kampen bliver afgjort af den, der har de bedste skydevåben; rappen har detaljerede beskrivelser af våbnene og en emotionel distancering fra den elskede som dør.
- 2 Skyderi imellem to gangstere, en smule emotionalitet som ovenfor; det er sejrherren som får lov at fortælle historien.
- 3 Et seksuelt møde, som starter med voldtægt og bliver værre: 'voldtægt', fordi det er en konvention inden for genren at kvinden gerne vil, 'værre', fordi voldtægt ikke giver fortælleren tilfredsstillelse, så han bliver mere afsindig og mere væmmelig. For enhver der holder af rap, er brutalitet imod kvinder den mest modbydelige del af rappen, det sværeste at lytte til uden at holde op med det. Misogyni er et ofte brugt ord, men det viser ikke paradokset som ligger i mænds desperate behov for – og totale psykologiske afhængighed af – den person, som er genstand for hans raseri.
- 4 'Moderen til' alle primale scenarier: Strømere stopper rapperen på motorvejen. De kropsvisiterer ham, slår og ydmyger ham à

la Rodney King, men så får han på en eller anden måde en pistol, og selvom de trygler om barmhjertighed skyder han dem alle sammen. Sommetider, mens han skyder, forklarer fortælleren at han er ved at hævne alle sorte mennesker (dette tema er blevet mindre fremtrædende, efter at der er kommet flere sorte politibetjente til; de skal skydes for sig). Dette primale scenarie rummer giftige kommentarer til den amerikanske (og især californiske) mobilitetsromantik: Disse historier viser hvordan hjul ikke gør dig fri, når du er sort. Nogle versioner har en lidt anderledes drejning: Der er ingen der stopper dig, fordi der er ingen der tør, du er på vej til intetheden fordi du er fattig, ingen vil vide af dig, når du er nede og udenfor.

Den visuelle flamboyance i gangsta-rapperens stil gav Hollywood inspiration til en ny visualiseringsform, nemlig Gangsta Rap Movie. *New Jack City* var den første i 1990 med Ice-T, en eminent gangsta-rapper, som spillede en nihilistisk betjent. Disse film har skabt en ny række af stilarter i ungdomskulturen, både den sorte og hvide. De har også skabt en ny række af merchandising, som hjælper til at forene film-, video- og musikafdelingerne hos flere mediekonglomerater som, efter et årti af frenetiske fusioner og opkøb – husk på at rappens historie er Reaganismens historie – nu ejer det hele.

Takket være merchandisingen er nogle få af rapperne blevet hovedrige, mens de stadig var i begyndelsen af tyverne, nogle gange selv i teenageårene. Mere slående er det, at de har opnået en utrolig moralsk autoritet hos sorte unge i dag, som langt overgår de følelser deres forældre nærede for Stevie Wonder, Aretha Franklin eller Sly Stone; lad os ikke her tale om Coltrane eller Monk eller Bird. Når gangsta-rapperne taler med pressen er de meget alvorlige og højtidelige, som om de selv tror på deres moralske autoritet, selv om deres rapsange gør rede for at de ikke tror på noget som helst ud over på viljen til magt. Lærere og andre ældre er forfærdede, men de burde ikke være overraskede, fordi vores børn er amerikanere, og amerikanere har altid behandlet spektakulær rigdom som en kilde til moralsk autoritet. (Og nogle af de store jazzmusikere døde uden at være blevet rige overhovedet).

Dette skaber mærkelige tilstande. KRS-1, en af de smarteste og mest omskiftelige rappere, forsvarer gangsta-rap, idet han siger: "Alt hvad

der forskrækker hvide, som får dem til at ryste i deres bukser, er godt for os". Ice Cube siger: "I (hvide) har brug for at vi (sorte) fremstår som voldtægtsmænd og mordere". Men i meget af den klassiske litteratur (Faulkner) og i samfundsfag (John Dollard) vises, hvordan hvide kan projicere deres egne udsigelige behov over på de sorte, og vi har alle set lynchningsbillederne (Rodney Kings er de sidste) som viser hvordan de gør, når de folder disse ønsker ud. Men når man tænker på hvad rapperne ved om hvid racisme, er det så ikke skørt at opildne dem aktivt?

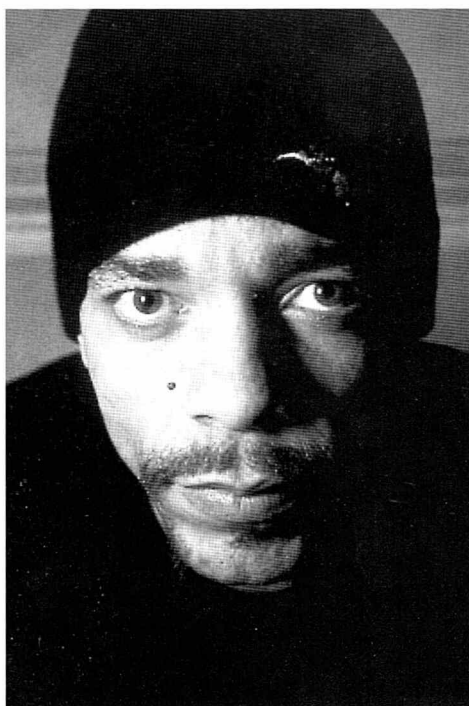
Ikke at noget af dette vil berøre stjernerne. I dag lever rap-stjerner i paladser i Beverly Hills og East Hampton, og hyrer PR-folk og semiotikere som kan bekræfte deres image, og – ligesom mange rige folk over hele Amerika – har de ansat deres egne sikkerhedsfolk. Men i en tid hvor sorte teenagere bliver slået ihjel med en ratio der er ni gange højere end landsgennemsnittet for den amerikanske ungdom, så burde det ikke være svært at forestille sig hvordan gangsta-rapperens semiotik kan gøre det nemmere og mere sexet for en 14-årig at følge den ti år gamle "you lived too fast and died too young" fra 'The Message'.

Der er noget rigtigt i denne morale, men mindre end det folk ved medierne eller i Kongressen tror. I efteråret 1994 kørte Calvin Butts, præst ved Abyssinian Baptist Church i Harlem (Adam Clayton Powells gamle kirke) med en damptromle over hundredvis af rap-bånd, fordi, som han sagde, man skal ødelægge ødelæggeren af den sorte ungdom. Det var en kolossal mediebegivenhed, så isnende som nogen gangster-rap på MTV. (Og også her blev udkommet afgjort af den, der havde det kraftigste våben). Her bør vi, der ved noget om kulturhistorie, være skeptiske i forhold til den tanke, at det er kulturen, der bestemmer menneskelig adfærd. Vi bør huske tilbage på *Iliaden*, *Mahabarata*, den blodige *Deborahs Sang* (sandsynligvis den ældste del af Bibelen) og på, hvad der må anses for at være den mest publicerede og sensationsprægede voldshandling i historien, nemlig Jesu korsfæstelse. Vi må huske på at dramatiske billeder af vold, mere modbydelige end noget i rappen, udgør rødderne til vores mest respekterede og ærværdige traditioner; og vi bør blive opmuntrede.

Selvfølgerlig er den amerikanske kultur særdeles rig på dramatiske voldsbilleder. Siden

den 2. forfatningsændring plantede våben lige midt i den politiske kultur, har voldsbilleder været en del af vores hovedeksport til resten af verden: Vores krig mod det oprindelige folk, indianerne, vores brave mordere, Daniel Boone, Davy Crockett (den første demokratiske politiker som hyrede en PR-medarbejder), Alamo, Kit Carson, Custerismen og dens ordforråd som fx 'udryddelse til sidste mand', våbenkampe i gadene, O.K. Corral, Billy the Kid, Jesse James og Buffalo Bill, Teddy Roosevelts Rough Riders, Klanen, *Birth of a Nation*, lynchning – forherliget af Georges Sorel som arketyper på revolutionær retfærdighed – og i det 20. århundrede, vores Depressions-bankrøvere og mordere, John Dillinger og Bonnie og Clyde, plus vores mafiaer bestående af byimmigrant-bander og gangstere, Public Enemy (nu hvor vi taler om rap), Scarface Al Capone (endnu en helt), Meyer Lansky and Murder Inc., *Superfly* og *Miami Vice*. Westerns og gangsterfilm og politishows i tv har ikke bare oversvømmet den ganske verden med disse *images*, men har bevidst sat dem lig med 'Amerika', med myter om vores nationalkarakter, og det længe før rappen blev opfundet. Selv folk som rundt omkring i verden fordømmer Amerika p.g.a. dets politik, elsker os for de voldelige billeder: Store skarer af venstreorienterede i Paris eller San Paulo eller Canberra bliver våde i regnen for at komme til at se *Gun Crazy* eller *The Wild Bunch* eller *Superfly*. Og selv det meget respekterede fag American Studies lister bøger med titler som *Gunfighter Nation* og *Regeneration Through Violence* (begge af Richard Slotkin, begge fine bøger). Så pointen i forhold til rappen er ikke, at den er afvigende, men at den er typisk amerikansk; for at bruge en Rap Brownsk vending, så amerikansk som æblepie.

Gangstarappen viderefører gangsterfilmen, som er en del af den store amerikanske tradition. Det bedste der nogensinde er blevet skrevet om denne genre er Robert Warshows essay fra 1948, "The Gangster as Tragic Hero". Gangsterfilm beskrives her som værende modsat den 'officielle optimisme' i amerikansk kultur, den er en del af oppositionsstrømmen, den søger at udtrykke – med ligegyldigt hvilke midler der er til rådighed – den følelse af desperation og uundgåelige nederlag som selve optimismen har været med til at skabe. Gangsteren lever på et plan hvor 'kvaliteten af irrationel brutalitet og kvaliteten af rationel virksomhed bliver et'.



ICE-T

The whole meaning of the gangster's career is a drive for success: a steady upward progress, followed by a very precipitate fall. Thus brutality itself becomes at once the means to success and the content of success – a success that is defined in its most general terms, not as accomplishment or specific gain, but simply as the unlimited possibility of aggression.

Gangster-verdenen er struktureret modsat 'civilsamfundets' verden, en sfære hvor folk anerkender hinandens rettigheder og ordner konflikter under fredelige former. Men subteksterne i gangsterfilm handler altid om hvordan politiet er lige som forbryderne, om hvor fin grænsen er mellem de to verdener, om hvor vag civilsamfundets fordring er i forhold til virkelig menneskelig udvikling. Derfor spiller Ice-T en nihilistisk betjent i *New Jack City*, den film der skaffede ham formue og ry, en betjent der nedlægger en drug-lord som er portrætteret som hans *son semblable, son frère* (hans frænde).

Kongres-tilhængernes skytshelgen, Platon, ville forbyde rap (selvfølgelig ville Platon også forbyde Kongressen). I *Staten*, bog 2, argumenterer han for at mennesker begår kriminelle handlinger (incest og mord er de to, der bekymrer ham mest) fordi kulturen møder dem med kriminelle forventninger. Hvis det var muligt ikke bare at udslutte al dramatisk poesi,

men også hele den græske mytologi, så ville folk ikke føle ondt begær, fordi der ville ikke være noget sted det kunne opstå, og så ville de alene være gode. Men Platon afsluttede aldrig sin argumentation, fordi han blev ved med at modsige sig selv. I bog 9 argumenterer han for at alle har et incestuøst og morderisk begær, som om dette begær var en del af de menneskelige vilkår, og vi ville være klar over at vi havde dette begær, hvis vi viede vores drømme lidt opmærksomhed (man forstår godt hvorfor Freud elskede at citere denne passage); han sagde også at forskellen mellem gode og onde mennesker bestod i, at gode mennesker nøjes med at drømme om hvad de onde mennesker gør i virkeligheden. Dette er udgangspunktet for Aristoteles' idé (i *Poetik*) om *katarsis*: tragedien kalder vores værste følelser frem til overfladen, og hjælper os med at arbejde dem igennem.

I 1781 udgav Friedrich Schiller et teaterstykke med titlen *Røverne* hvor gangsterhelten en gang for alle placeres på den moderne kulturs landkort. Oprør brød ud i flere af de byer, hvor stykket blev opført, og alvorlige oprør i de byer, hvor stykket blev forbudt. Da revolutionære bevægelser opstod i Tyskland efter 1789 var der mange bedsteborgere der forudsigeligt lagde skylden på stykket. Kant kan meget vel have forsvaret stykket i 1780'erne, da han argumenterede for at mennesker kunne blive befriet for begæret efter at begå kriminelle handlinger, hvis de fik lov til at opleve billeder og forestillinger af kriminel adfærd. Lærere iblandt os kan se et lignende mønster i de bedste af vores studerende (og forældre kan se det i vores lovlydige børn): For en kort stund forestiller de sig selv som marodører som vækker rædsel i den ganske verden; derefter vender de tilbage til det virkelige liv og slår sig på bøgerne. Vi midaldrende mennesker kan erkende et lignende mønster i os selv, når vi mindes Mickey Spillane-bøgerne og de skræktegneserier som vi læste i mørke, og James Dean og Marlon Brando-plakater som vi satte op på væggene. De voldelige fantasier, som gangsta-rappen bruger, tjener den samme essentielle konservative funktion som de voldelige fantasier altid har tjent, lige som de gjorde for Athens borgere og for tilskuerne i Shakespeares Globe-teater.

I de sidste par år, hvor nogle rappere er blevet rige og berømte, er dele af deres publikum

og kritikere begyndt at føle at de har forrådt deres folk og er blevet uautentiske. Det er ganske dumt: Rappen startede i nærmiljøet, men blev hurtigt hvad den er i dag, et verdenssprog, og de personer der holder af den burde være glade for at verden har opdaget rappen. Det burde ikke genere os at gangster *capos* bor i paladser. Hvorfor skulle det genere os, at de har omgærdet deres paladser med mure og voldgrave mod bedre vidende. Den afrocentriske mystik forsyner disse mure med gode sten. Rap i 1990erne er den mest kreative ukyske musik der nogen sinde er lavet. (Og det sene 20. århundredes publikum, afstemt til den 'ukyske' æstetik af collage og montage, 'fanger' den på stedet). Men det gælder for mange rappere, at jo mere ukysk deres musik bliver, jo mere retskaffent bekender de sig til en dyrkelse af racial adskilthed og renhed. Jo mere de fast-breaker og slam-dunker det engelske sprog, jo kraftigere påstår de at de kun taler 'afrikansk'. Jo mere deres liv sammenflettes med de hvides – det være sig producere, kritikere, managers, redaktører, film-folk, for ikke at nævne kæresten og konen, og et publikum som marketingundersøgelser siger er 4/5-del hvide – jo mere insisterer de på ikke at have forbindelse med hvide overhovedet, og at de kun taler med sorte. Jo mere fremgang de har på det multinationale marked, som har forvandlet deres gamle kvarter til spøgelsesbyer – og man skal huske på at Reagan-årene i rappens historie er år lig med radikal social polarisering imellem sorte og det i videre udstrækning end imellem hvide – jo mere insisterer de på, at de ikke er andet end *homeboys*, identiske med alt det som de har lagt bag sig. Selv om de har ophøjet rap til et universelt sprog, slås de med deres egne skygger for at få rappen tilbage i segregationens herreværelse. Måske er det kun snasket skolegårdssnak og vi burde le. Men det synes som om autenticiteten, en af rappens dybeste kilder til styrke, er blevet forvandlet til et ligeegyldigt sæt af konventioner og konformiteter; den er blevet til en ny chik stil, en ny stor løgn.

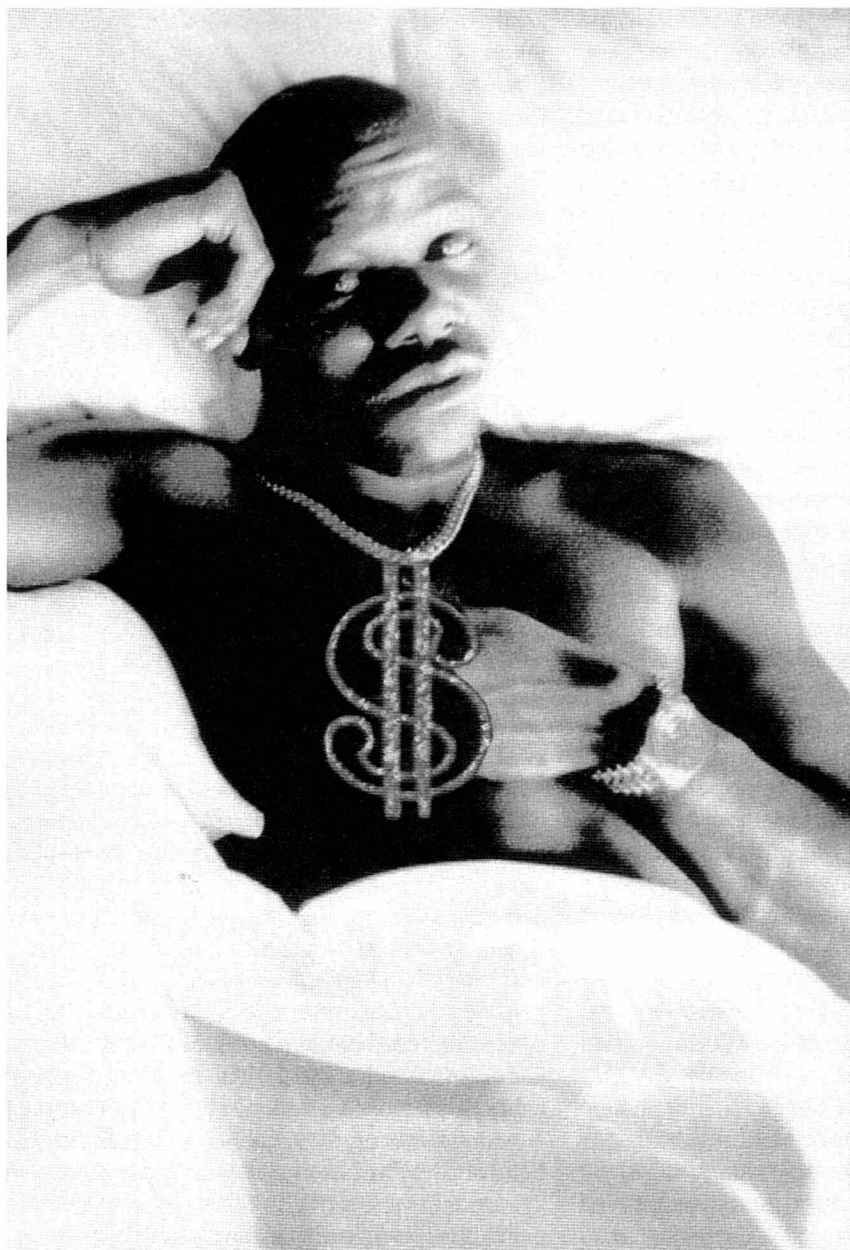
En anden frygtelig dynamik hjemsøger gangsterrappen: De gutter som det er lykkedes for, beskyldes for at være blevet 'soft' (en interviewers typiske første spørgsmål er 'people say you've gone soft'), så de synes at de bliver nødt til at bevise at de er 'hard'. Men lige meget hvad de gør, vil det blive undermineret af

kritikerne som en simpel forsvarsmekanisme. Ingen sejr er tilstrækkelig, indsatsen bliver hele tiden hævet. August 1993 blev rapperen Snoop Doggy Dogg fra Long Beach i Californien, under et besøg i sit gamle kvarter, indblandet i drabet på en mand. Hans sidste cd var lige kommet ind på *billboard* hitlisterne. Snoops involvering i mordet betød at han fik stor anerkendelse fra de unge, sorte som hvide, inkluderet mange af mine egne studerende, som havde frygtet at han var ved at sælge ud. Det er som om intet er bedre end et lille mord, så *homeboy*'en igen kommer tæt på gadelivet. Hvad skal der til for at få drengene til at stoppe?

Gangsta-rappen har forsynet os med et sofistikeret koncept og har på alle måder erobret markeder – pladeindustriens folk siger at aldrig tidligere har sort musik på samme måde lavet 'crossover' til hvide – det har ofte været som en rigtig gadebande har hvirvlet gennem gymnasiets gymnastiksale og blæst alt omkuld. Denne oplevelse er der på brillant vis satiriseret over i filmen *CB4* fra 1992, hvor en gruppe af middelklasse gangsta-rappere er skrækslagne da ægte gangstere nærmer sig dem, og hvor et alderdomshjem for rappere bliver sidste stop for unge mænd som er affældige allerede midt i tyverne.

Det virker som det almindelige amerikanske publikum ikke er klar over at der er andre former for sensibilitet i rappen. Men der er faktisk ganske mange. Grupper som De La Soul, MC Lyte, Arrested Development, PM Dawn, Salt-n-Pepa, Basehead, Dignable Planets, Goats, Disposable Heroes of Hiphoprisy, og mange flere er alle kloge folk og sofistikerede musikere. De behøver ikke at true deres publikum eller nogen anden for at få lydhørhed, og de har udvidet rappens emotionelle repertoire til også at omfatte ømhed, ironi, refleksioner om verdenen, og spørgsmål om subjektets identitet. Deres politik er forskellige varianter af leftisme, men de har klaret at skabe forestillinger om kamplyst uden mordlyst.

Man kunne tro at gangsterrappere, i al deres magt og væld, ville være i stand til at finde plads til alle, men det ser ikke ud til at være tilfældet. Et uheldsvangert men fascinerende tilfælde sidste år dramatiserede den letomskiftelige identitetspolitik som præger samtidens rap. Rapperen KRS-1 som voksede op i subway'en og i herberger i South Bronx mener selv, at han var den der opfandt gangsterrap-



pen (han har måske ret), og han er tosset over at han ikke er millionær. Han er også autodidakt og en alvorlig intellektuel som beskriver sig selv som 'the teacher of mankind'. (Dette beriger hans opfindsomhed, men komplicerer hans image, og det udelukker ham fra det 'søfistikerede koncept', det let markedsførlige, som nogle af LAs gangstarappere besidder). Omkring en tredjedel af hans 'teaching' er brillant og fantasirig, en tredjedel er skørt og

ondsindet, og en tredjedel er fuldstændigt uforståeligt. Prince Be, the MC of PM Dawn, er rappens største ironiker. Han er også udslidt og 'soft' på en selvbevidst måde (plademærke: *Psychedelic*) og han kan lide at lave skæg med rappens mandschauvinisme. Sent i 1991 sagde han til en interviewer: 'KRS is the teacher, but the teacher of what?' Næste gang Prince Be spillede i New York, tidligt i 1992, fornærmede KRS og hans slæng ham, tæskede ham, drev

ham væk fra scenen, og de annoncerede at han, KRS, var rappens boss. Nogle udlagde det som en gadefight, som KRS havde vundet. Prince Be var rystet, men han har nægtet at opføre sig som en taber. Han har holdt rappen og latteren i gang og prøver at vise, hvordan rap kan være et medium, hvorfra meningen med at være en mand kan vokse.

Engang i begyndelsen af 90'erne, før gangsterne havde overtaget gymnastiksalene, men på en tid hvor rapsalget allerede var oppe i millionklassen, kan jeg huske at en melankolsk følelse overfaldt mig. Det jeg følte var at rappen ikke længere havde brug for mig. Jeg ved at det er en selv-dramatiserende følelse at nære – Hvar? Har rappen brug for en jødisk professor? (Selvfølgelig sagde Chuck D en gang i 1988 at han ønskede at rap ville være et 'seminar'). Det var mest en selvoplevelse af, hvordan min tilknytning til rappen havde fået mig til at blive en 'organisk intellektuel' for en stund, og nu var jeg nødt til at finde andre måder at føle mig hel på. Men melankolien gjaldt ikke bare mig selv; den handlede om en proces der finder sted igen og igen i den moderne kulturs historie. Nogle af vores mest kreative kulturelle bevægelser har været lidenskabeligt promoveret af små grupper af intellektuelle, længe før kulturindustrien havde fået øje på noget som helst. Hvad jeg oplevede var på en måde forbundet med hvad Harold Rosenberg og Clement Greenberg må have oplevet i forhold til Abstrakt Ekspressionisme i 1950'erne, og hvad Charles Lamb og William Hazlitt må have oplevet ved den Romantiske Poesi i 1800-tallet, og hvad Dr. Johnson og Diderot må have følt i forhold til romanen i 1750'erne: *Bevægelsen kan klare sig selv*.

Hvordan afrunder vi denne historie? Ved Reagan-æraens afslutning fandt de intellektuelle – overvejende men ikke kun hvide – rappen i ruiner. Den var spredt helt ud til Amerikas kant, og vi hjalp den med at blive legitim. Nu er det nået så vidt at den er kommet ind i hjertet af det amerikanske liv, hvor store stjerner kører i store biler, praler med millioner af

dollars, skubber konkurrenten ned fra scenen, og nu og da slår nogle ihjel. Nå, ønskede vi ikke at de skulle nå så langt som muligt? Så de er i centrum nu, mens vi kigger på fra sidelinien. Men var der ikke engang hvor rappen handlede om *justice* – og retfærdighed betød mere end 'just them'? Det tror jeg der var, og det kommer tilbage. Men rapperne bliver nødt til at opfinde det indefra, ligesom Karl Marx og hans venner gjorde det, lige som min generation af New Left gjorde det for os selv. Men ad vejen vil de finde ud af, at der er masser at rappe om. Jeg håber at vi bliver i stand til at høre det.

Imens har min melankolske tilstand fået mig til at forstå noget om kulturkritikkens placering i historien, om hvordan vi passer ind. Vi åbner op for nye områder af følelser og udtryk i skræmmende ukendte dele af den moderne by. Vi præker for og forfører folk til at tage derhen, og vi sværger at når de en gang er kommet derhen, vil deres liv blive fuldstændigt forandret – det er pointen med sangen 'Take the A Train'. I det mindste gør folk det, og de elsker det, og ting sker sådan som vi sagde at de ville, og vi er tilfredse. Men når flere end vi ventede det når derhen, og flere mærkelige ting sker end vi havde forventet, og det ganske område pludselig ser ud til at være overplasteret – og skønt det føles godt at så mange tog derhen på vores anbefaling – så ved vi, at vi skal flytte os. Vi kan fortsætte med at kunne lide det, men vi bliver nødt til at bryde den organiske tilknytning. Vores tristhed er blandet med stolthed, fordi vi ved at vi har gjort vores del af arbejdet godt og hjulpet byen med at udvikle sig. Men tiden er inde til at lytte efter nye råb i gaden.

Originalartikel: 'Justice/Just Us':
Rap and Social Justice in America.
I. Andy Merrifield and Erik Swyngedouw (eds.):
The Urbanization of Injustice, 1996.

Oversættelse: *Benedicta Pécseli og Flemming Røgilds*

Marshall Berman er professor Emeritus, City University, New York