

Hip hop renæssance

Det siges, at hip hop er et amerikansk fænomen. Men sandheden er snarere den, at hip hop stammer fra Afrika, hvor den igennem de sidste to årtier har oplevet en genopblomstring. Den britiske musikjournalist, Rose Skelton, tager en rejse i hip hoppens historie.

Af Rose Skelton

En tur ned ad gaden i Senegals hovedstad, Dakar. Unge mænd faldbyder telekort, strygebrætter og burfugle, der synger, som var de kunstnere. En politimand med hvide handsker blæser insistende i sin fløjte og begiver sig frygtløst ud i det trafikale kaos af sort-gule taxier, der under en stadig støj standser op. Sandwichskilte fremstillet af stykker af kasserede stumper af træplader giver lyd fra sig, når deres ejermænd bevæger sig ind og ud af trafikken. En dreng med en tom tomatdåse tigger ved at banke dåsen mod en fire-hjuls-trækkers tonede rude. En hånd stikkes elegant ud af ruden. Hånden slipper en seddel, som gribes af vinden. Dette er en sandet by med en karakteristisk duft af havsalt og sand fra Sahara. Hvis der skulle være et soundtrack til denne by, ville det bestå af hård, kantet hip hop.

Det er ikke overraskende, at senegalesisk hip hop – protestens og ytringsfrihedens musik – opstod i sådan en by. Omkring halvdel af befolkningen er under tyve og lige så mange er arbejdsløse. Andre klarer sig lige med tilfældige jobs på byggepladser og med støttebeløb, som deres sønner og døtre sender hjem fra Europa.

Det, der imidlertid kommer bag på de fleste, som ikke bor på kontinentet, er, at hip hop ikke kun er stort i det lille vestafrikanske land med 13 millioner indbyggere, men er den definerende lyd i det moderne Afrika. Hip hop er den rytme, hvori Afrikas megametropoler – byer som Lagos, Casablanca, Nairobi og Johannesburg – ånder. Hip hop er den lyd, der når fra landsby til landsby på lokalradioernes bærebølger. Det er de stemmeløses udtryksform, rebelske unges kommunikationsform. Det er lyden af kulturer, der vil sprede budskaber. Lyden af unge, energiske mennesker, der er oprørske. Og af unge, der bare ønsker at more sig.

Historien om afrikansk hip hops rødder, oprindelse og betydning er omfattende og kompleks. Men én ting er klokkeklar: Hip hop er i dag et afrikansk fænomen, en kontinental velfunderet udtryksform og for nogle en vej til økonomisk succes. Det er blevet en kunstform, hvis popularitet på markedet kun overgås af hip hoppens popularitet på markeder som det amerikanske og det franske, hvor salget af hip hop er massivt. Hip hop er uden tvivl det mest betydningsfulde kulturfænomen, der er opstået i Afrika indenfor de sidste tredive år. Hip hoppen har skabt og formet generationer, og hvis alle indikatorer holder stik, vil den i løbet af de kommende år vokse yderligere i betydning på kontinentet.

Da hip hoppen kom tilbage til Afrika

Den musik, der betegnes som hip hop lægges på loops og samples fra elektronisk musik. Den udviklede sig blandt indvandrergrupper i Bronx, New York City, i 1970erne - side om side med hip hop kulturen - til et udtryk for en livsstil. Hip hop kulturen inkluderer den dag i dag break dance, graffiti og fænomener som rap eller MCing, som er det talte ords element i hip hoppen. I MCing bruger kunstneren rim og remser, når han skal meddele sig til publikum. Over tid er en stilmæssig afart som slam, en slags rap, der mere har karakter af spoken-word, opstået.

I 1970ernes Bronx holdt afroamerikanske og jamaicanske grupperinger gadefester. Det var her hip hoppen opstod. DJs isolerede nogle instrumentale elementer af en etableret soul- eller funk-musik og begyndte – som i Jamaica – at toast eller chante – at lægge ord oven på de repeterede beats.

I 1980erne havde hip hoppen fået solidt fodfæste i alle større amerikanske byer. Hip hoppen var blevet en generations stemme. En generation som var vokset op i social, politisk og økonomisk usikkerhed. Hip hoppen blev generationens ventil. Det fænomen,

hvori den kunne lufte frustrationer og vrede. Inspirere andre. Og finde håb.

Snart efter at hip hoppen havde fundet fodfæste i USA begyndte musikken og hele kulturen omkring den at brede sig til resten af verden. I løbet af første halvdel af 1980erne nåede den Afrikas vestkyst. Xuman, den senegalesisk rapper, som i 1993 etablerede den internationalt anerkendte hip hop gruppe Pee Froiss, husker stadig da hip hop blev stort i Dakar først i 1980erne:

“De mennesker, der bragte hip hoppen til Senegal, kom ikke fra ghettoen,” griner den høje rapper, med sine lange dreadlocks bundet op i en knude, øverst på hovedet. “De kom fra et rigt område i Senegal. Det var mennesker, der tog på ferie i USA, og som tog musikken med tilbage for at vise, at de var friske og med på noderne.”

Xuman griner ved tanken om, hvordan det hele startede, og ved tanken om, at musikken blev så stor i Senegal. “De rige mistede selvfølgelig interessen for musikken, og der gik et par år, før den havde flyttet sig fra de rige områder til de allerfattigste. Men nu tilhører hip hoppen de allerfattigste i Dakar. De har taget musikken til sig og gjort den til deres. I dag er den deres foretrukne udtryksform.”

Amerikansk kultur udgjorde en stor attraktion, hvorfor musikken bredte sig som en steppebrand i Afrika. I løbet af få år nåede hip hoppen Sydafrika, Marokko og Tanzania. Sangen, Ice Ice Baby, af den amerikanske rapper, Vanilla Ice, blev udgivet i USA i 1990, og da den nåede Dar es Salaam, eksploderede hip hoppen som fænomen i Tanzania, siger den tyske DJ og pladeproducer Georg Miltz:

“Børn af diplomater, rige børn med internationalt funderede forældre, tog hip hop plader med hjem fra deres rejser til USA,” siger Georg Miltz. “Men snart blev lyden imiteret af afrikanske unge, som først lærte teksterne og siden begyndte at synge på deres eget sprog.” Dén model gik igen over hele kontinentet. Men ikke bare som en blind udbredelse af amerikansk kultur; hip hoppens oprindelige rødder går længere tilbage end til de sidste årtier i det tyvende århundrede.

En overset forbindelse

De kulturelle forbindelser mellem Vestafrika og USA er ofte blevet overset. For eksempel blev banjoen, et instrument som sædvanligvis forbindes med det hvide Amerika, udviklet på baggrund af den skindbetrukne lut, som slaver bragte med sig fra Senegal og Mali i 1700- og 1800-tallet. Det samme gælder hip hoppen, siger flere musikeksperter.

Fra 1400-tallet og mange år frem herskede den malinesiske konge i Vestafrika i et område, der strakte sig fra vor tids Mauritien i nord til Guinea i syd og fra Senegal i vest til Niger i øst. I spidsen for imperiet stod kongen og en politisk elite, men harpespillende musikere, kendt som grioter, holdt øje med kongen og den ledende elite. Grioterne sang ganske vist sange til kongens pris og fungerede som historikere, slægtsforskere og krigskorrespondenter. Men de formåede også med deres stærke, musiske fortællinger at udgøre en reel kontrolfunktion i forhold til den magtfulde elite.

“Grioternes primære job var at afdække og fortælle det omgivende samfund, hvad der rent faktisk foregik blandt magthaverne i riget,” fortæller Faada Freddy fra det senegalesiske hip hop band Daara J Family, som i 2004 vandt BBCs Music Award for Best African Act. “De plejede på poetisk vis at kritisere kongen og

den magtfulde elite, der omgav ham, når denne ikke opførte sig rimeligt. Grioterne kritiserede ikke direkte, men brugte metaforer, som kongen og eliten kunne forstå. Grioterne var overalt i riget med deres rim. I dag er hip hopperne de moderne grioter. Tidligere misforstod mange hip hoppere og fordømte dem med spørgsmål som: 'Hvorfor er I så brutale og rå?' Men med tiden har folk forstået, at rap tekster både kan være milde og rå, og nu accepterer folk rapperne, for de gør reelt det samme, som grioterne før gjorde."

Grioterne sang til kongens pris. Til gengæld gav han dem indblik i, hvad der skete i samfundet. Og det viderebragte de til det omgivende samfund.

I et samfund, hvor intet var skrevet ned, blev folks erindringer og familiehistorier tilsvarende holdt i live af disse omvandrende troubadourer. Vigtige begivenheder som fødsler og dødsfald blev omtalt i lange, komplekse historier akkompagneret af hvad, der nu var af musik- og rytmeinstrumenter. Den vokale chanten er i Senegal kendt som tassu og menes at have taget turen til USA med slavetransporterne århundreder senere. Det er dén, der siges at have udviklet sig til rap. Så da amerikansk hip hop nåede Vestafrika i slutningen af det tyvende århundrede – som et skud amerikansk kultur – var det i realiteten mere som om musikken vendte tilbage til kontinentet, hvor den stammede fra. Mere end folk umiddelbart gjorde sig klart på dét tidspunkt.

Uddannelse snarere end underholdning

Det er ikke let at tale om 'afrikansk hip hop,' eftersom de lande, byer, regioner og etniske grupperinger, der bliver berørt af musikken har forskellige sprog, forskellige impulser fra udlandet, forskel-

lige religioner og politiske systemer. De har hver især en social egenart, en egen kulturel identitet.

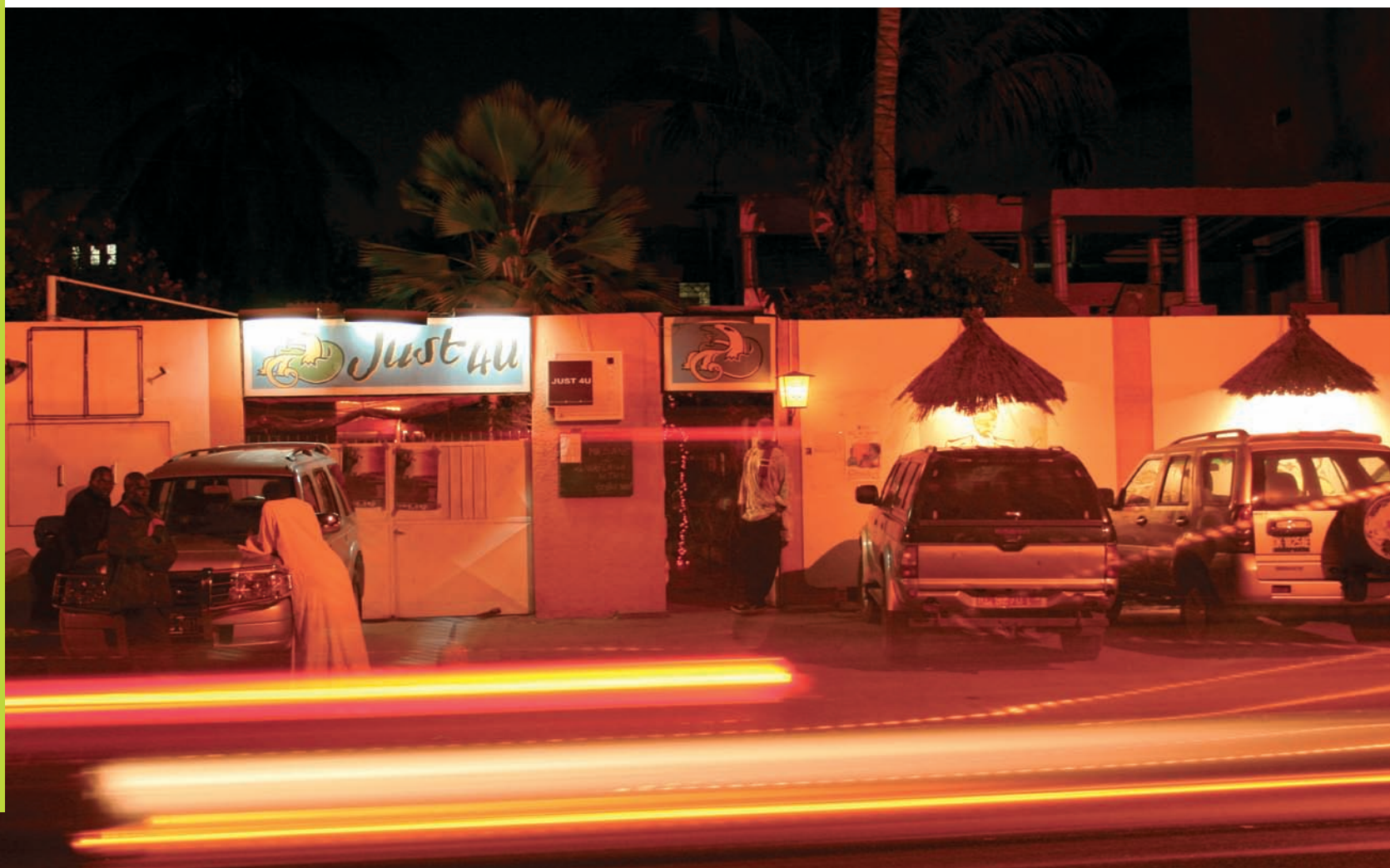
Men én ting, som landene på det afrikanske kontinent har tilfælles, når det gælder musikken er, at deres kunstnere har taget udgangspunkt i hip hop, og hver især udtrykt deres bekymringer lokalt. Amerikansk hip hop har idealiseret og kapitaliseret på gangster kulturen og gjort den socialt acceptabel. Det forventes nærmest, at amerikanske hip hoppere afbilledes sammen med unge letpåkledte kvinder og hurtige, dyre biler. Dén stil går ikke på nogen måde igen i afrikansk hip hop.

"Selv om Afrika ikke adskiller sig fra resten af verden, hvad angår MTV- og Coca-Cola-generationen," siger den London-baserede, afrikanske musik producer Dudu Sarr, som selv tilhører den nævnte generation af afrikanere, som suger al afrikansk ungdomskultur til sig, "så er der tekstuel en anden social sammenhæng i Afrika, som gør, at man aldrig vil høre sammen nedsættende omtale af kvinder og anvendelse af bandeord som i amerikansk hip hop. Der gælder et andet moralkodeks i Afrika. Der hersker en anden og mere ærbødig tone. Dét er det ene. Noget andet er, at afrikansk hip hop altid være samvittighedens musik. Altid vil kæmpe afrikanernes kamp for ret og rimelighed."

Dudu Sarr konkluderer, at afrikansk hip hop aldrig vil komme til at benytte sig af samme sexfikserede, voldelige udtryk som amerikansk hip hop.

I Østafrika er moralkodekset det samme. De gældende regler for, hvad der er socialt acceptabelt og uacceptabelt gør, at hip hop i Østafrika afstår fra at kopiere den amerikanske gangster stil. Georg Miltz siger om den østafrikanske scene:

"Teksterne handler som oftest om politiske spørgsmål. Og udspringer som oftest af bekymringer for det ene eller andet – det



kan være bekymringer for heksedoktorers magt eller for yderligere udbredelse af HIV og AIDS,” siger han. “Hvor avisdistributionen i eksempelvis Tanzania fungerer dårligt, er musikdistributionen velorganiseret. Netværk sikrer, at kassettebånd når helt ud i landsbyerne. Og radioerne spiller masser af hip hop. Så musikken når let ud til alle. Folk kan høre præsidenten tale i radioen, eller de kan høre rappere, der synger om HIV og AIDS eller andre sociale problemer.”

Historien er den samme over hele kontinentet. I Nordafrika, især i Marokko og Algeriet, fremstår hip hoppen – som hos Vestafrikas gamle grioter – som snapshots af samfundet. Teksterne er præget af sociale og politiske dagsordener og er med til at skærpe bevidstheden hos almindelige mennesker.

“I Marokko kan rappere for eksempel ikke kritisere kongen,” fortæller Daniel Brown, en musikjournalist, som bor i Paris, “men de kan synges om religion og de restriktioner, som religionen påfører dem. De kan synges om de illusioner, der trives i Europa. Og om den racisme afrikanere oplever i Europa.”

I Algeriet, siger han, er hip hopperne mere forbundet med intellektuelle grupperinger så som 213 (tallet referer til Algeriets teledandekode, red.), som konstant peger på de uretfærdigheder, Bouteflika regimet udøver i landet. Over hele kontinentet handler hip hop mere om uddannelse end om underholdning.

Dårlige kopier, originale numre

Men sådan har det ikke altid været. Da hip hop først ankom fra USA i sin moderne form, var afrikanske kunstnere umiddelbart tiltrukket af den, som den tog sig ud, og derfor gjorde de, som så mange andre ville have gjort – de kopierede den. De første populære hip hop hits i Senegal kunne tilskrives den amerikanske gruppe, Public Enemy, som trods alt var politisk funderet. Unge senegalesere elskede Public Enemys musik, selv om de ikke forstod teksterne. En af Senegals mest succesrige rappere, Didier Awadi, husker, at han spurgte en af sine engelsktalende venner, om han ville oversætte teksten fra sange som Fight The Power til hans eget sprog, wolof, så han kunne forstå, hvad gruppen sang om. Herefter afspillede han pladens instrumentale b-side, mens han selv rappede teksten på wolof.

Faada Freddy fra hip hop gruppen, Daara J Family som i 2003 havde en massiv succes med albummet Boomerang, har den grundholdning, at rap blev født i Afrika og voksede op i Amerika, for derefter at rejse tilbage til Afrika. Han husker også de tidlige Public Enemy sange, og at han var ude af stand til at forstå, hvad sangene handlede om:

“Jeg hørte sange som Rebel Without a Pause og Don’t Believe the Hype, og jeg forstod ikke engelsk. Men jeg læste teksterne, og dermed lærte jeg engelsk. Jeg kunne lide sangenes karakter, lyden og – da jeg først forstod teksterne – også den dybere mening. Og dét fik mig til at engagere mig i bevidst musik.”

Den anden halvdel af Daara J Family duoen, den hårdtslående tekstsriver Ndongo D hørte også de første numre den gang: “Og jeg kunne lide attituden,” siger han, “selv om jeg ikke forstod, hvad de sagde. Der var en friskhed over det, de lavede. Da vi sagde, at vi ville begynde at skrive rap tekster på wolof, blev folk chokerede. De sagde, at det ville blive helt umuligt. Men de tog fejl.”

Rapperen Xuman tænker på den første bølge af amerikansk rap og på hvilken indflydelse, den havde på ham og hans senegalesiske kolleger – rappere som Didier Awadi og Daara J Family: “Da hip hop kom ud fra Amerika, skulle den have været fattige folks

stemme,” siger han og understreger, at han taler om tiden før amerikansk hip hop blev en kultur bestående af kulørte lamper, letpåkledte kvinder og hurtige biler.

“I Senegal forblev det sådan. I de første år forsøgte vi ganske vist bare at kopiere amerikanerne, men så gik det op for os, at folk tænkte, at vi rappere bare var pauseklovne, der mimerede til amerikansk musik. Hvis vi ville respekteres, måtte vi simpelthen i kontakt med almindelige afrikanere og beskæftige os med noget, der vedrørte dem. Og jo mere terræn hip hoppen vandt, jo mere forstod vi, at vi havde et medansvar for samfundet. Folk ville have, at vi var deres ambassadører.”

Tekstuelt er der kun få af de temaer, der er fremherskende i amerikansk hip hop, der er sluppet igennem det afrikanske filter. “Vi opflaskes i Afrika med religion og respekt for familien og de ældre,” siger Xuman. “Du kan ikke stå og bande foran et ældre menneske, og det fremgår indirekte af teksterne. Du vil aldrig høre en afrikansk rapper nedgøre nogen, men det er typisk, hvad du hører i europæisk eller amerikansk hip hop. Når du hører amerikansk hip hop, hører du indirekte, hvad deres værdier er. Du hører dem synges om deres liv,” siger Xuman. “De har masser af penge og kun de problemer, som man kan få som millionærer. Amerikanske hip hopper hustler sig ikke igennem tilværelsen, som vi andre må gøre her i Afrika, hvor der ikke er jobs at få, hvor vi må holde op med at gå i skole, og vi næsten alle må opleve vores familie have svært ved at skaffe tilstrækkelig mad. Dét er virkeligheden i Afrika. Og det er hip hopperens rolle at afspejle den virkelighed og at projicere den op på den store skærm, så folk føler sig genkendt.”

Efterhånden som hip hoppen indtog Afrika i 1990erne, udviklede den sin egen karakter, og væk var de engelske tekster snart. Indkom i stedet lokale sprog, som talte om fattigdom, religion, racisme og arbejdsløshed. Sangene blev kun mere regeringsfjendtlige og antiautoritære i takt med, at de politiske og sociale problemer på kontinentet voksede. Hip hop blev en musikform, der repræsenterede de fattigste og mest anonyme i samfundet.

Afrikansk hip hop i Europa

Næst efter USA, er det franske marked det største i verden. Og dét skyldes ifølge Dudu Sarr, at der er så store indvandrergupper i landet. “De fleste stammer fra tidligere kolonier i Afrika og befinder sig nu – som følge af Frankrigs boligpolitik – i store ghettoer af stemmeløse immigranter, som kun har sport og musik at gå op i,” siger han. “Disse immigranter skabte og lyttede til hip hop i 1980erne, og musikken blev for dem en stemme imod regeringen. Nu er den det samme for deres børn. Og nu udgør de tilsammen en kritisk masse, der er så stor, at hip hop er blevet en betydelig faktor.”

Mange nordafrikanske hip hop grupper, især fra Algeriet, har forladt deres hjemland og bosat sig i Frankrig, hvor der er større chance for, at de kan tjene penge på deres kunst, fortæller Daniel Brown. Grupper som MBS (kort for Le Micro Brise Le Silence = Mikrofonen bryder stilheden, red.) og Intik – begge algierske grupper – kritiserer i deres tekster den algierske regering og kommenterer den politiske vold, der prægede Algeriet i 1980erne og 1990erne. De har bosat sig i Frankrig, og blandt andet derfor er scenen i Algeriet blevet drænet en smule. Der er mindre saft og kraft i scenen nu end for år tilbage. Mange hip hopper fra Zambia og Zimbabwe er emmigreret til Sydafrika, hvor de i dag spiller på de pulserende scener i Cape Town og Johannesburg. Og både i Frankrig og Sydafrika, har koncentrationen af hip hopper trukket flere med.

I Frankrig har den kommercielle succes gjort det muligt for franskmænd og franskbaserede rappere at skabe en modvægt til de amerikanske. "Rappere som Jay-Z og Eminem har opbygget imperier, og nu gør rapperne i Frankrig det samme," siger Dudu Sarr.

Det er ikke den samme historie på de mindre markeder i Storbritannien og Tyskland, hvor garagerocken og house musikken hersker. Og det er heller ikke den samme historie på det afrikanske marked, hvor hip hoppen – til trods for en voldsom ekspansion – i langt de fleste tilfælde er forblevet undergrund og uden større kommerciel succes.

"Der er ikke så mange hip hoppere i Afrika, der kan leve fedt," siger Sarr. I Senegal, som nok er Afrikas førende hip hop nation, er der efter hans vurdering kun tre til fire grupper, der har opnået international anerkendelse og en indtjening, der gør dem i stand til at leve af musikken. Så mens engelsktalende rappere som Jay-Z synes at have forstået, hvad der skal til for at åbne et marked – Jay-Z har blandt andet samarbejdet med Beyoncé og fået et stort publikum både i hip hop miljøerne og hos R&B publikummet – synes afrikanske hip hoppere fortsat at være mere interesseret i at italesætte lokale problemer på lokale sprog.

Hip hop på vrøvle-engelsk en succes

I Ghana, siger den ghanesiske poet og musiker Wanlov the Kubolor, har der været en ny musikalsk udvikling kendt under begrebet GH Rap. Rapperne her tager nogle hip hop beats og lægger en rap hen over enten på engelsk eller noget, der lyder som engelsk.

"Rapperne har det ikke rigtig godt med hip-life," siger Wanlov om den ghanesiske musikstil, der kombinerer hip hop og highlife.

Sidstnævnte er den jazzede form for musik, som med en guitar i hovedrollen udviklede sig i landet i starten af det tyvende århundrede. Highlife er som oftest skrevet på lokale sprog. "Hip-life har forsøgt at konkurrere med europæisk og nigeriansk danse musik, idet man har kombineret rap og dansable rytmer. Men de unge rappere er mere interesseret i teksterne end i rytmen, og derfor har de tvistet musikken og skabt GH rappen."

Nigeriansk hip hop er meget populært i Ghana og en af forklaringerne er, at nigerianere rapper på et lyderet engelsk eller vrøvle-engelsk, som ganske vist er en smule anderledes end GH-rap, som netop har engelske rødder. "Den almindelige ghaneser forstår, når nigerianerne synger på vrøvle-engelsk, men ikke når de synger på twi eller fante," siger Wanlov og refererer til to af de mange sprog, der findes i hans land.

"Vi har længe bedt ghaneserne om at rappe på vrøvle-engelsk, men i mange år troede de, vi var skøre. Nigerianerne har gjort det i årevis, og nu har de en mere fyldig, mere svingende, hårdtslående lyd, som de har haft tid til at udvikle. Nigeriansk hip hop er hestehoveder foran, men ghanesisk hip hop henter ind på den."

Den tanzanianske hip hop scene fik også en eksplosiv start i sin tid. Landets første præsident, Julius Nyerere, erklærede, at swahili var det nationale sprog, så selv om der var hundreder af andre sprog og dialekter i landet, var der ét sprog der definerede landet og lettede kommunikationen mellem de etniske grupperinger.

Det siger Georg Miltz, som i 2004 udgav en opsamlingsplade med tanzaniansk hip hop på det tyske selskab Outhere Records. Da alle begyndte at rappe på swahili, forstod alle andre, hvad de sagde, fortæller han. Begrebet Bongo Flava, som kommer af ordet hjerne på swahili, betyder, at man ikke behøver hjerne for at forstå



musikken. Hip hop er i dag den mest afspillede musik i Østafrika. Sammenligner man hip hop scenen med den kenyanske gengé scene, kan man konstatere, at gengé – som er en meget populær blanding af hip hop, dancehall og afrikanske stilarter sunget på forskellige sprog – ikke har krydset grænser på samme måde som Bongo Flava har.

“Alle elsker tanzanianere for deres rytme,” siger Miltz og tilføjer, at Bongo Flava på grund af sproget forstås i både Kenya, dele af Congo, Rwanda, Uganda, Burundi og Mozambique. Og med musikkanaler på TV – kanaler som sydafrikanske Channel O og MTV – der spreder sig over det meste af kontinentet, kan grupper, der synger på sprog der bredt forstås, opbygge en fanskare over hele kontinentet og især i de to vigtigste finansielle centre, Sydafrika og Nigeria. Så mens kunstnerne ikke nødvendigvis sælger mange plader eller kassettebånd, er deres mulighed for at komme ud og optræde live vokset betydeligt. Medvirk på TV og muligheden for at få en kontinental tour vokser, fordi du dermed får en fanskare i flere forskellige lande.

Hip hopperne handler, regeringerne tier

Mens de ghanesiske, nigerianske og tanzanianske hip hop markeder rækker ud over egne nationale grænser, ud til markeder i nabolandene, vender hip hoppen i flere af de øvrige afrikanske lande sig indad, idet den benytter sig af mere lokalt funderede sprog, som i forvejen kun forstås af dele af befolkningen i de pågældende lande. Ofte er disse hip hoppere kritiske i deres udlægning af, hvad der sker i deres respektive samfund. I Marokko synger politisk engagerede hip hoppere som H-Kayne og Bigg på darija, den marokkanske afart af arabisk, som kun forstås af marokkanere, eller på forskellige berberiske dialekter, som kun forstås af nogle få procentdele af befolkningen.

Udgangspunktet er, at lokalt funderede politiske eller sociale problemer kun kan italesættes, hvis dem, der oplever konsekvensen, bliver gjort opmærksom på problemerne på det sprog, de taler. Forudsætningen for forandringer – på et kontinent, hvor økonomien og de politiske strukturer er så svage – er, at folk forstår sammenhænge og selv tager skridt til at skabe forandringer.

Senegal, som sammenlignet med mange af de vestafrikanske nabolande er et forholdsvis stabilt land politisk, gennemlevede i 2006 en migrationskrise. Mere end 31.000 unge mænd og kvinder begav sig ud på en rejse mod Spanien, ofte i små, elendige både. Det ansås at op imod 7.000 druknede eller sultede ihjel under deres rejse.

Mens regeringen gjorde meget lidt for at stoppe migranternes flugt, gjorde de ekstremt aktive senegalesiske hip hop kollektiver en stor indsats for at informere om faren og diskutere problematikker forbundet med at forlade landet. Hip hopperne håbede, at de kunne gøre deres til at minimere noget, der var ved at udvikle sig til en regulær affolkning.

I sommeren 2006 brugte den senegalesiske rapper, Xuman, sine daglige radioprogrammer på Ocean FM til at spille en sang, som kollektivet hurtigt havde optaget. Sangen hed *Barca mba Mbarzaak* (Barcelona eller helvede, red.) og refererede til en talemåde i Senegal. Senegalesere bruger talemåden, når de skal beskrive deres valgmuligheder i en tid, hvor massiv arbejdsløshed og økonomisk usikkerhed er en realitet: Tag til Spanien, eller dø i dit forsøg på at komme dertil. Sangen er hård hip hop med vokal hen over et basalt beat og omkvædet “don’t go, don’t go” som tilbagevendende element i en ellers ordrig tekst. Det er ikke lyden

eller optagelsens kvalitet, men ordenes betydning, der i dette tilfælde er det centrale.

“I Senegal udgiver vi ikke singler, så vores mulighed ligger i et skrive om noget, vi finder væsentligt, indspille det og lægge det ud i radioen,” siger Xuman om det ni minutter lange nummer. “Vi lavede sangen om de unge mennesker, der sætter ud i deres små både i retningen af Spanien og spillede den konstant i radioen.”

Sangen blev skrevet af et kollektiv af rappere, som havde det tilfælles, at de var utilfredse med deres muligheder i Senegal. Kollektivet hedder Micro Mbedd (wolof for Gadernes Mikrofon, red.) og er kendt for hurtigt at reagere på begivenheder, som de mener, unge bør have kendskab til eller viden om. Da regeringen for eksempel lukkede en radiostation i 2005, fordi den havde sendt et interview med en oprørsleder fra den sydlige provins, samlede Micro Mbedd 34 rappere i et studie og optog en sang på wolof.

Da migrationskrisen var på sit højeste, blev *Barca mba Mbarzaak* konstant spillet i radioen. Den kunne ikke købes, og ingen fik penge for den: Idéen var bare at sætte fokus på problemet og skildre en del af virkeligheden, som ikke blev omtalt i hverken aviser eller fjernsyn. Dermed startede rapperne en national debat på et lokalt grundlag.

Folk tager godt imod den form for musik. En ung arbejder på byggepladsen udenfor Ocean FM studiet husker sangen fra Xumans kollektiv: “Det er vigtigt, at rappere taler til folk i deres nabolag,” siger han. “For de kan tage mikrofonen og repræsentere vores synspunkter. Rap musikere siger sandheden og kan måske åbne folks øjne en smule, selv om de ikke vil forhindre alle i at forlade landet.”

“Et andet Dakar baseret kollektiv, som også har skrevet en sang om illegal migration er CAPSI Revolution. Dét kollektivs mission er den samme.

“Når der er problemer i nabolaget – det kan være problemer med elektriciteten – er det rappere fra området, der stiller spørgsmål om det rimelige heri. Det er os, der skriver om dem, og os der sender spørgsmålene ud i æteren,” siger Bambino Diop, kollektivets producer. “Regeringen vil aldrig af sig selv løse problemer, som ikke har været på forsiden af aviserne, aldrig.”

Trods krise, lever musikken i Afrika

Musikindustrien er globalt hårdt ramt af finanskrisen. Pladeselskaberne taber stort, fordi salget falder. For flere og flere musikere bliver det sværere at leve af at spille. Men i Afrika forbliver hip hop markedet stort. Genren udviklede sig fra bunden af samfundet og der vil den formodentlig blive, i hvert fald kommercielt set. Dansabel popmusik med catchy melodier og velproducerede videoer vil stadig sidde solidt på det afrikanske markeds førersæde.

“Hip hop er stadig i voksenalderen,” siger Dudu Sarr. “Men ethvert barn vil også gøre oprør imod autoriteterne, når det bliver ældre. Ethvert barn vil forsøge at gøre noget anderledes. Det kan være som producer, indenfor DJing eller lignende. Men,” siger han, “Hip hop i Afrika vil aldrig forsvinde. Så længe der er unge, vil der være hip hop.”

Rose Skelton er en britisk fotojournalist med base i London og Dakar. Hun har arbejdet for en lang række aviser, blade og elektroniske medier – herunder for The Guardian, BBC, Songlines, mm.