

# SVENSK HIPHOP 1982-2007

– En undersökning kring kultur och social rörelse

Examensarbete, Historia III

Stockholms Universitet



Handledare: Mikael Byström

Av: Housan Sebghati

# Innehållsförteckning

<b>1.0 Inledning</b> .....	<b>3</b>
1.1 Bakgrund .....	3
1.2 Syfte.....	5
1.3 Frågeställningar.....	5
1.4 Forskningsläge och avgränsningar .....	6
1.5 Personlig utgångspunkt.....	8
1.6 Disposition.....	8
1.6.1 DJ Rock Ski och källkritik.....	9
1.6.2 Källkritik av textval .....	10
1.7 Metoder.....	10
<b>2.0 Rekonstruktion</b> .....	<b>11</b>
2.1 Begynnelsen, intervju med DJ Rock Ski .....	11
2.2 Musikens intrång.....	185
2.3 Svensk och amerikansk hiphop – en jämförelse.....	18
2.4 Slutsats av rekonstruktionen.....	22
<b>3.0 Svenska texter</b> .....	<b>23</b>
3.1 Just D .....	23
3.2 The Latin Kings.....	25
3.3 Petter .....	28
3.3 Ken.....	31
3.4 Politiska texter? .....	34
3.5 Slutsats svenska texter .....	366
<b>4.0 Slutsats</b> .....	<b>37</b>
<b>5.0 Källmaterial</b> .....	<b>40</b>

## 1.0 Inledning

I frågeställningen från Historiska Institutionen stod det ”Svensk hiphop, politik eller pladder?” Efter att ha försökt hitta svaren i texter och tidningsartiklar insåg jag att frågeställningen inte var adekvat. För att komma den riktiga kunskapen på spåren var jag tvungen att ta reda på vad svensk hiphop i realiteten är. Denna uppsats dyker in i svensk hiphopkultur för att ge svar på de frågor jag har utvecklat under årens lopp.

### 1.1 Bakgrund

Begreppet hiphop kan definieras utifrån många aspekter. Det är en global kultur som har spridit sig allt sedan dess födelse i Bronx på början av 1970-talet. Det finns många olika element som ingår i det som kallas hiphop. Till en början vill man mena att det fanns fyra stycken: rap, dj, graffiti och breakdance. Som illustrerat i filmen Wild Style, en dokumentär/spelfilm, började dessa element sakta utvecklas kring samma tidpunkt i Södra Bronx hjärta. Den amerikanska underklassens värsta baksidor manifesterades på dessa slumgator genom rivaliserande gäng och en avsaknad välfärd. De urbana ungdomarna vände sig till konst för att få utlopp för sin mänskliga natur.

Medans gängens framfart krävde sina offer försökte de få eldsjälarna och politiker som ville få slut på dödandet intressera sig genom möten och engagemang. Dessa hölls strikt ideellt med hjälp av ledarna från de olika gängen. Dock, mestadels utan goda resultat. Musiken skulle förändra detta. Dels genom Africa Bambaata, en före detta gängmedlem som medlade fred genom ett så kallat crew<sup>1</sup> som förespråkade goda dygder. Africa Bambaataas crew kallade sig för Zulu Nation, efter den sydafrikanska stam som stod upp mot boerna på 1800-talet. Africa Bambaataas styrka låg i den medling han lyckades upprätthålla mellan gängen. Många innan honom hade misslyckats och rent av dött i medlingsförsök mellan dessa gäng.

Under samma tid började en viss DJ Kool Herc anordna gatufester. Huset som DJ Kool Herc bodde i låg på 1520 Cedric Avenue i Södra Bronx, adressen man förknippar med hiphopens födelse. I början spelade man vanliga låtar på dessa fester. Efter ett tag började man mixa de passager i låtarna som innehöll endast instrument, så kallade breaks. Vidare började de DJ:s

---

<sup>1</sup> Crew: gäng, kollektiv.

som underhöll publiken sjunga eller rappa små uppmaningar. Denna form av underhållning kom från Jamaica, varifrån DJ Kool Hercs föräldrar kom. Man nämner Jamaica som hiphopkulturens förälder. Dessa små uppmaningar blev till långa rim som rappades, oftast hela kvällen. Gatufesterna enade gängen och rapparna ingick i crews som underhöll en publik en hel kväll. Rappen förkortades således ned och 1979 släpptes den första inspelade låten med Sugar Hill Gang. Låtarna var som uppträdandena fyllda av partyrim. Hiphop handlade om att ha kul. Detta visar sig genom de första ledorden ”Peace, love and having fun”.

”The Message” med Grandmaster Flash & the Furious Five slog på listorna. Det var den första låten med ett socialrealistiskt budskap som fick kommersiell framgång. Hiphopen fortsatte att utvecklas. Skivbolag bildades, bl.a Def Jam Records som gav ut Run DMC och LL Cool J’s skivor. Texterna var utmanande och kaxiga. De handlade mest om hur häftig rapparen i fråga var. Public Enemys skivsläpp på Def Jam Records skulle förändra detta. Gruppens politiska texter, skapade av frontfiguren Chuck D, skakade om journalister och fick samtidigt miljontals människor att köpa skivorna och komma till konserterna. Varenda socialrealistisk rad förklarades i intellektuella termer.

Om Public Enemy, namnet till trots, var intellektuella och politiska, var N.W.A. den vita Amerikas värsta mardröm. Gruppen struntade i den intellektuella biten och bestämde sig för att subjektivt berätta hur det var. Vapen, våld, sex, droger och svordomar var hela agendan för att beskriva USA:s ghetton. Det fanns inte rum för mycket annat. Med denna nya musikstil öppnades hiphopen upp för fler människor, vilket gjorde att vanliga medelklassungdomar fick ta del av en värld som de annars aldrig hade kommit i kontakt med.

På nittiotalet kom serien ”Yo! MTV Raps” igång på allvar. Hiphopen kom in sin ”gyllene era” med samplingsbaserad musik och New York romantiserande texter. Denna era påverkade hiphopens intåg i Sverige, åtminstone i media och offentligt. Men hiphopen hade funnits i Sverige redan innan. Hiphopen hade då som nu, en elit och utövare som höll på med andra element än rap. Breakvågen märktes på Sergels Torg i Stockholm där breakdansare underhöll för pengar med hjälp av stora bandspelare. Grafittin var ett annat element som på allvar markerade den transatlantiska kulturens intåg. Tunnelbanevagnar och pendeltåg blev besmyckade av grafittimålningar, precis som tågen i New York.

Filmen ”Stockholmsnatt” av Staffan Hildebrand, gjorde hiphop nationell för första gången. Detta skedde 1987. I underjorden började nu musiken mer och mer frodas. Det startades lokalradio och det första Rap-SM hölls 1989, där gruppen Sons of Soul gick vinnande ut tävlingen. Rap på svenska hade fortfarande sällan hörts eller var i princip helt icke-existerande. Sons of Soul och Timebombkollektivet var de första rapparna att tolka musiken från ett afro-svenskt perspektiv, oavsett om de var invandrade Amerikaner, svenskfödda afro-svenskar, eller Afrikaner som hade fötts utomlands och vuxit upp i Sverige. Sons of Soul släppte låtar på Swemix som också hushöll producenterna Rob n Raz som lyfte fram Papa Dee och Leila K. Men, ingen av dessa rappade på svenska. Denna uppsats skall belysa de grupper och artister som skiljde sig från sina kollegor och meningsfränder genom att använda det svenska språket. Med början av 1990-talet tog svensk hiphop en ny vändning. Denna vändning skall jag bl.a dokumentera och undersöka kring.

## **1.2 Syfte**

Mitt syfte är att undersöka hiphopens framväxt i Sverige genom två årtionden för att avgöra om man kan se om dessa två tidsepoker är tillräckligt sammanvävda för att ses som en enda rörelse. Min undersökning skall göras utifrån muntligt och skriftligt källmaterial. Jag vill undersöka kommunikationsprocessen med sändare och mottagare.

Genom att jämföra svensk hiphops framväxt i Sverige med framväxten i USA kan jag få fram en svensk historia från ett legitimt akademiskt perspektiv. Då den transatlantiska historien finns dokumenterad, kan den forskningen delvis förklara vad den svenska konsten och musiken har handlat om. Jag hoppas på att förstå denna rörelse utifrån flera sammanhang; utan att ge större beaktande till hierarkiska eller monetära strukturer.

## **1.3 Frågeställningar**

- Hur stor prägel har händelserna i 1980-talets hiphops scen haft på 1990-talets svensktalande rap?
- Hur såg hiphopen ut på 1980-talet i Stockholm?
- Vad handlar texterna på 1990-talet om? Vilka olika ämnen rör dem?
- Vilka skillnader och likheter fanns det mellan svensk hiphops födelse och framväxt och amerikansk hiphops födelse och framväxt?
- Hur stor prägel har det sociala och politiska klimatet haft på den svenska rapscenen?
- Är svensk hiphop en rörelse?

## 1.4 Forskningsläge och avgränsningar

Så vitt jag vet har det skrivits en avhandling om svensk hiphop och den är skriven av Johan Söderman. Denna heter ”Rapp i käften, hiphopmusikers konstnärliga och pedagogiska insatser”<sup>2</sup>. Den studerar utövare i hiphopkulturen och drar paralleller till pedagogiska och samhällsenliga teorier för att tyda kulturens placering i samhället. Södermann förklarar hiphopens historia och det klart att kulturen har trängt sig in i akademiska institutioner i USA, där det exempelvis finns en professor i [DJ] Scratch på Berkley University i Boston. Vidare gör han en skillnad mellan institutionaliserad kunskap och icke- institutionaliserad kunskap.

Enligt Södermann är frågan huruvida modern folkbildning kan arbeta i ett mångkulturellt samhälle. Svaret fann han i hiphop och avhandlingen undersöker socialkonstruktionism, diskurs, identitetsteorier, fältteori och kulturkritik. Avhandlingen granskar alltså hiphop som både subkultur och populärkultur och förklarar i korta drag, som jag hittills har gjort, hiphopens födelse och samtida utveckling. Den svenska hiphopens historia finns inte med utan Södermann förklarar hellre fenomen som textifiering och emceeing för läsaren.

Det klargörs att hiphopen blev global och att det därmed börjades skapas hiphopmusik på andra språk än bara engelska. Detta hade att göra med en ”ghettotifiering” som har skett i europeiska stadsdelar där det bor mycket ”invandrare”. Utöver detta har dessa människor som har en lokal sociolekt identifierat sig med den afro-amerikanska kultur som hiphopen bottnar i. I undersökningen går Södermann in på var hiphopen i Sverige utövas och hur den finansieras. Han betonar begreppet äkta och analyserar från vilket klassperspektiv en rappare kan utföra sin konst. Studien innefattar det musikaliska lärandet i tillkomsten av en raplåt, vilka tolkningsreportoarer som används i konstruktionen av professionell identitet och vilka aspekter av lärandet som framträder i intervjuer och egna texter.

Det är imellan raderna som det går att tyda exempelvis hur borgerlig eller arbetsklassinfluerad hiphopen är. Denna fråga är ständigt öppen och Södermann har inte ödslat energi åt att

---

<sup>2</sup> Johan Söderman, Rap(p) i käften – hiphopens konstnärliga och pedagogiska strategier (Malmö Academy of music 2007)

försöka få in en slags marxistisk hypotes i sin uppsats<sup>3</sup>. Istället används tänkare som Foucault, vars diskursbegrepp, kan få författaren att få grepp om hur pedagogisk hiphopen är. Södermans frågeställningar går in på verktygen, estetiken, framställningen, aktörerna, tänkarna och gör aktiva referenser till Chang (se nedan). Essensen hos hiphoparen studeras så man kan förstå det autentiska. Genom detta presenterar Södermann en slutsats som placerar hiphopen i ett affirmativt fack och ger den ett erkännande.

Utöver Södermanns avhandling som knappt rör svensk hiphophistoria har det inte skrivits om svensk hiphopmusik förutom i media. Den svenska graffitiscenen har dokumenterats i olika bokformer men har då är illustrationen mestadels i bilder. Däremot har det forskats kring transatlantisk populärkultur och svensk musikkultur. Det är viktigt att ha i minne att hiphop på senare år har blivit en del av populärkulturen. Och hur den tar sig in i den svenska populärkulturen kommer framgå i undersökningen. Den utländska litteraturen som har berört populär musikkultur förklarar hur tekniken och medierna förändrade musiken under 1900-talet. Vidare går litteraturen in på skivbolagens enorma inflytande och formning av populärkultur. Denna uppsats kommer inte att undersöka detta<sup>4</sup>.

Musik är en abstrakt konstform som nödvändigtvis inte framställs genom tänkande. Att analysera konstformer akademiskt kan då bli komplicerat. Populärmusikaliska genrer förstås och skapas utifrån en kulturell process, inte en akademisk analys<sup>5</sup>. Förutom inom den klassiska musiken, härstammar inte musikerna från akademiska institutioner. Och som Tim Wall betonar i början av ”Studying popular music culture” är en pophistoria byggd kring händelser och artister. Det finns alltså inte en historia utan flera. Att få in det hela i ett historiskt perspektiv kan bli klurigt. Det finns inga vinnare eller förlorare. Mitt forskningsläge utgår från min bakgrund och vad jag själv har lyckats få fram, ibland utan skrifter eller muntliga källors hjälp.

---

<sup>3</sup> Johan Söderman, Rap(p) i käftan – hiphopens konstnärliga och pedagogiska strategier (Malmö Academy of music 2007)

<sup>4</sup> Detta för med sig ett par följder. Det lämnar plats åt det egentliga arbetet. Att gå in i skivbolagens arbete skulle kräva mycket energi och skulle bättre göra sig form utav en avhandling. Pga en större undersökning skulle det tvingas fram personliga intervjuer med individer som inte alla gånger är lätta att få tag i. Men det skulle ge en stor insikt i hur det hela hänger ihop. Skivbolagens inflytande på media är vad som i många fall skapar en artist och får denne att nå den stora massan.

<sup>5</sup> Tim Wall, Studying popular music culture (Oxford University 2005), s. 146

Samtidigt är denna uppsats en dokumentation av hur hiphopkulturen tog ett kliv från gatan till kommersialism. Då jag har valt att inte undersöka ingående bakom kommersialismens ridåer ter det sig lättare att hänvisa till litteratur och muntligt källmaterial som kronologiskt beskriver pågående händelser. Då jag vill undersöka två epoker och såldes se om dessa i efterhand har något samband. De inblandade vet inte att de skriver historia, något som framgår i del ett, rekonstruktionen. Det är viktigt att betona att det, så vitt jag vet, inte finns någon forskning alls kring hiphop i Sverige på 1980-talet, förutom journalisten Fredrik Strages bok Mikrofonkåt. Därför är den amerikanska litteraturen viktig eftersom den på många sätt har gått igenom samma utveckling, med 10 års förskjutning bakåt i tiden. Mitt forskningsläge blir då att utgå från att det faktiskt *inte* existerar en homogen hiphopkultur i Stockholm under perioden 1982-2007, perioden som denna uppsats täcker.

### **1.5 Personlig utgångspunkt**

Jag har i många år varit en aktiv själ i den svenska hiphopscenen med sex skivor släppta och en till på väg. Jag har samarbetat med många av de artister som kommer att analyseras i uppsatsen. Jag har intervjuats av journalister som Sveriges Radios Mats Nileskär, som har tillräckligt med pondus att nämnas i en uppsats som referens. Jag nämns till och med i Mikrofonkåt som min handledare har rekommenderat som litteratur<sup>6</sup>. Utöver detta har jag jobbat på Sveriges Radios urbana lokalradiokanal i ett år som programledare och fått mycket erfarenhet hur hiphopartister tas emot i media. Jag var en liten kis i början av 1990-talet, då hiphopscenen i Stockholm började blomstra och jag har sedan dess varit med och sett hur den har utvecklats. Jag har alltså många historier och bevittnanden som skulle kunna användas i undersökningen. Mina reflektioner och personliga åsikter gör sig hälsosamma om de förstås i sammanhanget som bidrag och underförstådda riktigheter istället för djärva och pretentiösa antaganden.

### **1.6 Disposition**

Uppsatsen delas upp i två huvuddelar. Varje del avslutas med en slutsats som i sin tur diskuteras i den avslutande delen. Den första delen är en rekonstruktion av händelserna under 1980-talet. Jag analyserar en intervju med DJ Rock Ski alias Ski (Ayodele Södeberg-Shekoni), en av förfäderna av den svenska hiphopen, idag 43 år gammal. Denna del lägger grund för följande delar. Hans berättelser är att betraktas som förstahandskällor (vissa är

---

<sup>6</sup> Fredrik Strage, Mikrofonkåt (Atlas 2001), s. 56



andrahandskällor). För att förstå det som händer på 1990-talet krävs det en grundläggande genomgång av vad som hände med kulturen på 1980-talet. I den andra delen går jag in på svenska hiphop texter tagna från skivor. Här slutar berättelserna om 1980-talet men de fortsätter i en annan form av samhällsskildrande. Jag är själv vid början av 1990-talet tillräckligt gammal för att gå på ungdomsdisko, springa på Fryshuset och hänga i Kungsträdgården<sup>7</sup>. Vid denna tid börjas det alltså släppas skivor på svenska och de texter som analyseras sträcker sig ända fram till 2007. Jag kommer analysera texterna tillsammans med några artiklar från svensk media.

### 1.6.1 DJ Rock Ski och källkritik

DJ Rock Skis berättelser är i de flesta fallen förstahandskällor. Han befann sig på plats och återberättar något som han själv har varit med om. Men tidsgapet gör det också klart att historier kan omformas och ibland till och med misstas. Det kan vara andrahandskällor som ibland återberättas utan att skildraren är medveten om detta. Skis berättelse är inte på något sätt representativ för hela den svenska hiphopscenen. Men den speglar dess utveckling och kan ses som en av många berättelser. Han och hans vänner har alla haft ett stort inflytande på hiphopens (adoptiv) födelse i Stockholm och vad man kallar den svenska scenen. Det är ett fåtal individer som har influerat hiphop i Sverige. Med fåtal ska det betonas att det menas de personer som var med från början. Intervjun hade kunnat vara med vem som helst av Deles kompisar. Eftersom Dele fortfarande är aktiv inom kulturen känns det rätt att använda hans historia som muntligt källmaterial.

Intervjun följer Deles livslopp vilket enligt Knut Kjelstaldi gör att man kommer ihåg händelserna bättre<sup>8</sup>. Kjelstaldi nämner i bokens kapitel om tecken och tal, nio argument för muntliga källor. Ett av dessa är att samtal leder till skriftliga källor, vilket det har gjort i mitt fall. Ett annat argument, som jag ser som ett viktigt sådant, är att ”*muntliga källor ger upplysningar som inte finns på annat håll*”<sup>9</sup>. DJ Rock Skis berättelse är ovärderlig i sammangenget då det inte finns någon annan källa, muntlig som skriftlig, som beskriver de dåtida händelserna som han gör. Jag har inte försökt leda Dele på något sätt utan försökt få honom

---

<sup>7</sup> Ett tillhåll för många hiphopare under 1980 och 1990-talen, som också gestaltas i filmen Stockholmsnatt

<sup>8</sup> Knut Kjelstaldi, Det förflutna är inte vad det en gång var (Studentlitteratur 1998), s. 185

<sup>9</sup> Ibid, s. 185

att leda berättelsen med mina följdfrågor som drivande kraft. Valet av den muntliga källan, Dele själv, är inte baserad på någon personlig preferens. Han är en av många aktörer under tidigt 1980-tal, och den som jag först hörde sig tillbaka efter att jag hade kontaktat en rad andra personer, där ibland ADL, Broadcaster D och DJ Crazy från Sons of Soul. Dele är för övrigt en väldigt pratglad person vilket naturligtvis lättade.

### **1.6.2 Källkritik av textval**

I del två analyseras texter av svenska artister. Dessa val har valts ut med främst ett flertal motiveringar. Den främsta motiveringen är popularitet, skivförsäljning och exponering i media. Artisterna som jag har valt att analysera är helt enkelt de mest framträdande och därmed representativa (frivilligt och ofrivilligt) för svensk rapmusik. I valet av låttexter har jag försökt att vara så objektiv som möjligt och samtidigt välja de texter som är mest representativa för hela scenen, inte bara en enskild grupp eller artist. I andra fall har texterna valts ut för att beskriva sammanhanget. Om jag exempelvis skriver om integration och samhälle ter det sig ologiskt om jag skulle välja en av artistens kärlekslåtar. Ett visst tendensiöst källmaterial är presenterat men inte utan grunder. Artisternas olika texter har valts ut med hänsyn till deras hela katalog av låtar och jag har försökt att basera dessa val på hela deras låtregister.

## **1.7 Metoder**

Jag kommer använda olika metoder till de olika delundersökningarna. I den första delen med DJ Rock Ski jämförs den muntliga källan med den amerikanska begynnelsen. Svensk hiphop har haft sin egen födsel, även om föräldrarna på något sätt härstammar från New York har hon utvecklats självständigt, i en era där media var begränsad till en statlig TV-kanal. Texterna analyseras också med hjälp av teorier som behandlar amerikansk hiphop. De svenska förutsättningarna skiljer sig från de amerikanska förhållanden ur vilka hiphopen föddes under början av 1970-talet. Texterna kommer att analyseras med varje artist för sig. Utöver detta finns det också teorier som kopplar ihop politik och musik, främst Alf Arvidssons bok ”Politik och musik går ihop”. Denna bok kommer att användas i hela min undersökning. Texttydning får därför en social undersöknings-prägel. Metoden i texttydningen blir kvalitativ mot en samhällslig bakgrund. Detta gör jag genom att samla ihop de texter och berättelser som behövs, och jämföra dem med den samhällsliga utvecklingen.

Vidare kommer begreppet autencitet användas rikligt. Att vara autentisk är att existera på det sätt som påstås<sup>10</sup>. Musikhistoriens genrebildare har influerats av andra musiker och föregångare och genrebeteckningarna är ibland desamma. Fats Domino, en Rythm and blues sångare fick sin image och sin musik benämn till ”rock and roller” på 1950-talet. Hans producent och manager observerade att det hela var samma sak men att de ”vita” tog det från de ”svarta”<sup>11</sup>. Att paketera artister som Elvis Presley eller Chuck Berry som rock, R&B eller country med full autencitet blir därför svårt. Influenserna och tidigare föregångare finns det alltid fler av och därför blir autencitetsbegreppet komplicerat. Klart är det att begreppet trots allt har ett värde och därför kan användas som en metod, dock inte som en teori. När det kommer till kritan kan all populärmusik relateras till (den afrikanska) trumman som har varit del av det mänskliga livet längre än någon människa kan föreställa sig<sup>12</sup>. Och all musik idag ÄR populärmusik om den genererar pengar genom massmediala medium. Begreppet autencitet åberopas i diskussioner där ett historiskt medvetande kring genren fordras och där sammanhanget i sig kräver någon form av kategorisering och fastställning av genuitet. Jag skall följa utvecklingen kronologiskt för att i min slutsats se om mina frågeställningar har fått svar. Varje del avslutas med en kort slutsats som sedan jämförs i den generella slutsatsen på sidan 37.

## 2.0 Rekonstruktion

Syftet med rekonstruktionen är att följa utvecklingen efter att hiphop kom till Sverige. Vidare skall jag dra en slutsats kring förhållandet med amerikansk hiphop. Således kan jag därefter undersöka 1990-talets tid av skivsläpp och svenska texter.

### 2.1 Begynnelsen, intervju med DJ Rock Ski<sup>13</sup>

Kulturen i USA hade fötts 1972. Till Sverige kom den 1982 då musikprogrammet ”Öre Sound” visade klipp från New York med olika danssteg. Ski, vid denna tid 16 år gammal, och hans syster Kayo blev sålda och anammade dansen direkt. Programmet visade ”Moonwalk”, en dans som utövades av svarta i New Yorks innerstadsområden. För övrigt var det den dansen som Michael Jackson tog och gjorde till sin egen på den kända Motown-25-årsjubileumet just 1982. Dele, säger att han inte förstod vid det här laget att det hela handlade om

---

<sup>10</sup> Svensk ordbok utgiven av svenska akademien

<sup>11</sup> Hugh Gregory, A century of pop (Reed consumer books limited 1998), s.123

<sup>12</sup> Russell Buddy Helm, Drumming the spirit to life (Llewellyn publications 2000), s. 7

<sup>13</sup> Ayodele Söderberg Shekoni, här kallad antingen Ski eller Dele

4 element<sup>14</sup>. Detta är inte konstigt då kulturen just höll på att förvandlas bort i Staterna. Breakarna och graffarna från Bronx hade just mött rockarna och finkulturen nere på Manhattan och som en journalist uttrycker sig i Jeff Changs bok: ”popartisterna gjorde konst av populärkulturen. De här hårda killarna gjorde motsatsen, de gör popkultur av konsten”<sup>15</sup>.

Cherno Jah, också en figur som återkommer när man pratar om hiphop i Stockholm på 1980-talet menar att hiphopen då idag framställs som ”sockersöt” och att han aldrig upplevde ”peace, love and happiness” från hiphopen<sup>16</sup>. Det är olika objektiva naturligtvis och Chernos vän graffaren Tarek Saleh tolkar måhända händelserna från en generell perception: ”Kopplingen mellan de fyra elementen var viktig då, säger Tarek Saleh. Senare upptäckte man att det var en massmedial konstruktion... Det är ju väldigt svenskt att anamma saker väldigt dogmatiskt”<sup>17</sup>.

På en nästan legendarisk åttiotalsklubb vid namn Studion, kom en ung Ski in med sin syster Kayo, och träffade en amerikan vid namn Michael Grant<sup>18</sup>, även känd som Grandmaster Funk. Grandmaster Funk skulle gästa den första rapplattan i Sverige, producerad av Dag Vag-medlemmen Per Tjernberg alias Per Cussion. Med en blandning av kubansk, karibisk, brasiliansk och jazzorienterade influenser satte han ihop skivan som Grandmaster Funk rappar på<sup>19</sup>. Dele nämner Grandmaster Funk som en stor influens på gatulivet genom sitt ursprung. Han beskrivs som högljudd och dynamisk. Han visade de stegen som man inte kunde plocka upp genom de få dokumentärer som hade nått Sverige. Grandmaster Funk flyttade en kort tid efter detta till Frankrike men hans arv kommer för evigt hänga kvar som kanske den första rapplattan någonsin<sup>20</sup>.

Vidare var USA alltid med på ett hörn. Deles syster Kayo hade en kompis vid namn Eva Williams som hade bott i Venice Beach med sin make och där lärt sig ett danssteg som hette ”Vågen” som sedan lärdes ut till Dele och hans kompisar. Dele berättar att mellan 1982 och 1983 började Amerikanska låtar som ”The message” och ”The Breaks” med Kurtis Blow

---

<sup>14</sup> Ayodele Södeberg-Shekoni, personlig intervju (mp3 2009)

<sup>15</sup> Jeff Chang, Can't stop won't stop – hiphop-generationens historia (Reverb 2006), s. 173

<sup>16</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (2001 Atlas), s. 76

<sup>17</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (2001 Atlas), s. 76

<sup>18</sup> Michael Grant dansade även en tidig version av breakdancing.

<sup>19</sup> Skivan gjorde väsen i New York och självaste Africa Bambaataa skall ha frågat efter ett exemplar han redan hade

<sup>20</sup> Andreas Melin, En kärleksattack på svensk hiphop, Def FM (avsnitt 9), SR Metropol (2008), Sveriges Radio

dyka upp i Stockholm. Givetvis på skiva men också på knattediskon som en kille vid namn Sydney arrangerade.

När Dele började gymnasiet blev han kompis med en kille som åkte till New York. Väl tillbaka hade han med sig ett gäng skivor, bl.a Afrika Bambaata & Soulsonic force's Planet Rock och Gradmaster Flash's hela första LP där "The Message" ingick". Sommaren 1983 beskrivs som en magisk sommar då ungdomar för första gången började mötas upp och hänga i Kungsträdgården. Den gemensamma nämnaren för många av dessa ungdomar var deras invandrarbakgrund<sup>21</sup>. Ungdomarna som breakdansade drog sig till varandra. Electric Boogie sågs för första gången.

På slutet av sommaren 1983 började man åka runt och battla<sup>22</sup> med varandra. Mot 1984 hade amerikanska filmer som Beat Street och Wild Style nått Stockholm där alla de fyra konstelementen illustreras. Ski bevitnade hur graffitimålarna börjar synas mer och mer. Det som i USA var en löst men sammansatt kultur hade ännu inte riktigt pusslats ihop i Sverige. Grafittin stod för sig själv medans musiken inte hade blivit enbart rap än. Det släpptes inte tillräckligt skivor för detta ännu<sup>23</sup>. Dele menade alltså att man inte riktigt hade kopplat ihop breakdancing med dj: andet som var det sista elementet (tillsammans med rappen) att komma till Stockholm. Med detta kan man konstatera att kulturen började i motsatta ände i Sverige. I New York sattes mycket igång kring 1972 med gatufesterna i Bronx. Musiken skulle senare sättas i fokus men kring 1983 dansade man eller målade graffiti i Stockholm. Musiken var förutom rap, mest svart musik med inslag av funk och disko.

*"I modern tid vad jag tycker, [var hiphop] den riktiga underdogkulturen där alla kids som har växt upp med ett mindervärdeskomplex via förorter eller att tillhöra en annan etnisk grupp. Helt plötsligt hade vi något som var något eget"*<sup>24</sup>. Dele beskriver hiphopen som en företeelse som självförverkligade och fick en att kämpa. På frågan om hur många som egentligen var icke etniskt svenska svarar Dele: -Hela generationen. Svaret lyder under källkritik. Man kan diskutera både invandrarstatistik och begrepp som "etnisk svensk". Icke-etnisk svensk under denna epok borde ses som en person född utomlands eller en person med föräldrar födda utomlands, i vår tid "andra generationens invandrare". Vidare kan det vara svårt för en person

---

<sup>21</sup> Namn som Mark Allen från Rinkeby och Robot-Lasse nämns.

<sup>22</sup> Tävla, utmana

<sup>23</sup> Ayodele Södeberg-Shekoni, personlig intervju (mp3 2009)

<sup>24</sup> Ibid

att överblicka en hel stads etniska fördelning i ungdomsaktiviteter. Detta är alltså besvärligt att egentligen avgöra men det är rationellt att anta att många av de andragenerationsinvandrare som florerade i Stockholm kring denna tid drog sig till en kultur som inte såg färg.

Mellan 1982 och 1986 har Stockholm sina gyllene år då kulturen börjar blomstra. 1985 får slutligen gatukonstkulturen uppmärksamhet i Sveriges Television i musikprogrammet Bagen med en viss Cia Berg som programledare<sup>25</sup>. Breakdance uppmärksammas i ett av inslagen och killarna från Kungsträdgården får visa sin talang<sup>26</sup>. Bland de medverkande fanns bl.a ”Lill-Quincy”<sup>27</sup>, Cherno Jah och Karl Dyall. Genom detta program uppmärksammades den nya ungdomskulturen.

Även om det var breakdancingen som stod i centrum var det, utan att de inblandade visste om det, starskottet för hiphop i svensk media. Dele menar att det med stor sannolikhet var på detta sätt som producenterna bakom Stockholmsnatt fick inspiration till att dra igång filmen. I filmen framträder Quincy och Pop C (Karl Dyall<sup>28</sup>) på scen med Quincys egna produktioner<sup>29</sup>. 1985 var det mycket ungdomar som breakdancade. Dele och hans kompisar hade startat ett crew som hette IC Rockers och som höll till i Fryshuset där man anordnade jams<sup>30</sup>. Damon Frost, grundare till Sveriges främsta dansgrupp Bounce, hade också nu flyttat till Stockholm. Han och Dele blir kompisar när Damon Frost bara hade varit i Stockholm i tre dagar. Allt detta gör att Ski letar efter nya sätt att uttrycka sig och bli bäst på.

Det kom sig att en Jonas Siljemark<sup>31</sup> satt i ett kontor precis ovanför klubben Studion. Siljemarks bolag bokade IC Rockers, Karl Dyall, Ski och Eva Williams till olika shower runt omkring i landet. Genom de olika spelningarna och sedermera ett SM i breakdancing som de tre dömde, kopplades ungdomar från hela landet ihop. Fler och fler blev intresserade av kulturen. Dele som själv hade lärt känna ungdomar i olika Stockholmsförorter fick nu se hiphopkulturen knyta ihop folk på ett nationellt plan. För en dansshow på Maximteatern

---

<sup>25</sup> Med programmet släpps också skivan ”Freakout” med en tillhörande plansch där man kan se danstegen förklaras steg för steg

<sup>26</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 71

<sup>27</sup> Senare QDIII, för övrigt Michael Jackson-superproducenten Quincy Jones son

<sup>28</sup> Karl Dyall är numera revyskådespelare medans Quincy Jones III, efter att ha flyttat tillbaka till Los Angeles fortsatte med produktionerna åt artister som bl.a 2pac, Ice Cube och Will Smith. QDIII gjorde ledmotivet till den hyllade amerikanska tv-serien Fresh Prince i Bel-Air.

<sup>29</sup> Staffan Hildebrand, Stockholmsnatt (Svensk Filmindustri 1987), DVD

<sup>30</sup> Tillställning där 2-4 av de 4 konstelementen representeras

<sup>31</sup> Nuvarande chefen för Bonnier Musik

kopplar Siljemark, som själv var gammal DJ, ihop Ski med en DJ nere i Göteborg för att klippa ihop showen. Sonny X hade vunnit världsmästerskapen i Diskomixning. Sonny X gjorde en exakt likadan mix som Africa Bambataa hade gjort till ungdomarnas show. Genom detta beslutades sig Ski att han ville Dj:a. DJ Rock Ski hade fötts. Jonas Siljemark var inbladad i importen av filmen ”Beat Street”. Ski och hans kompisar fick se förhandsvisningen. På premiären gick dem utklädda till Zulu Nation-killar. I filmen fanns det element av Dj:ande. Detta bidrog ytterligare till attraktionen av att börja spela skivor.

## 2.2 Musikens intrång

Dj Rock Ski hade Sveriges första radioprogram som spelade enbart svart musik. Detta skedde i Rinkeby på en närradiokanal som sände från en lokal under en ICA-butik. Skivor fick man tag på i de importaffärer som fanns i Stockholm<sup>32</sup> och utbudet beskrivs av Rock Ski som bra. 1986 var det ett stort jam kallat UK Fresh i London på Wembley dit många breakdansare, där ibland Dele och hans kompisar, åkte för att battla, träffa likasinnade och visa sin talang. På plats träffar man andra ”b-boys”, bland annat en kille som kallade sig Bee Bop, som följde med till Stockholm. Med sig tog dessa dansstilen locking, idag en fundamental gren av streetdance. Likt jazzens intåg på 1930-talet då artister som Louis Armstrong och Duke Ellington jammade med svenska musiker i Stockholm<sup>33</sup> fick man kulturen att blomstra. Hiphopens intrång liknar onekligen Blues och Jazz<sup>34</sup>. Men många svenska rappare fanns det inte.

I mitten av 1980-talet började DJ Rock Ski spela lite då och då på nattklubben Ritz där en viss Micke Goulos<sup>35</sup> drev Club Zanzibar<sup>36</sup>. Klubben gästades av artister som Run DMC och Public Enemy. Här skulle Titiyo men framför allt Papa Dee dyka upp för att uppträda. Fram till 1988 då de första riktiga inspelningarna som skulle resultera i skivsläpp, utvecklades hiphopen i USA med framför allt Def Jam Records som gav ut rap som slog på mainstream-marknaden. DJ Rock Ski nämner Run DMC och Beastie Boys som stora influenser på hiphopare. Den senare gruppen mycket ”tack vare” att de var vita. Ski nämner att innan Beastie Boys var det svårt att klämma in raplåtar i DJ-seten men efter detta skede var det ”fritt fram”. Man kan

---

<sup>32</sup> Bland skivaffärerna nämns Record Pool, Groove Records, Record Space i gamla Filmstaden och Vinyl Mania i korsningen Tunnelgatan och Vasagatan, sedermera Pitch Records som flyttade till Gamla Brogatan. I dessa skivaffärer samlades alla Stockholms DJ:s

<sup>33</sup> Johan Fornäs, Moderna människor (Norstedts förlag 2004), s. 26

<sup>34</sup> Imani Perry, Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop, (Duke University press 2004), s. 6

<sup>35</sup> Idag ägare till Skivbörsen

<sup>36</sup> Ayodele Södeberg-Shekoni, personlig intervju (mp3 2009)

spekulera kring hur närvarande xenofobin var under denna tid. Det finns naturligtvis inga belägg för att direkt påvisa en viss attityd i ett offentligt sammanhang som detta. Man kan konstatera att *”även om raser inte existerar i den fysiska verkligheten har de länge varit högst närvarande i den kulturella föreställningsvärlden”*<sup>37</sup>.

Den afro-amerikanska musiken var möjligtvis svår att ta till sig, men med utövare som Beastie Boys blev det något lättare att anamma musiken. Parallellerna till xenofobin är inte svår att se. I ett land som senast 1921 genom alla riksdagspartier stödde ett rasbiologiskt institut<sup>38</sup> är synen på afrikaner med djurisk primitivitet, underlägsen den vita europén, än idag närvarande<sup>39</sup>.

Ski säger att det fanns en och annan rappare men ingen som riktigt profilerade sig. Den första att sticka ur var Titiyos lillebror Chernob, medlem i IC Rockers och kallade sig See-Que. Ski vittnar om att han skapade sig ett rykte på gatan som rappare. Chernob i sin tur nämner Ski som en av de mest inflytelserikaste personerna inom kulturen på 1980-talet<sup>40</sup>. See-Que blev den första svenska rapparen att medverka på en amerikansk produktion tillsammans med bl.a MC Lyte och Positive K 1988. Han släppte dock bara en tolv<sup>41</sup> 1992 på Telegram. Även om toastaren Papa Dees musik var en blandning av reggae och hiphop, vill man mena att han var den första MC:n som dök upp i Stockholms klubbiv för att greppa mikrofoner, detta trots att han var från Göteborg. Detta skedde mellan 1985 och 1986 när DJ Rock Ski fick spela mer och mer på Zanzibar<sup>42</sup>. Första gången Ski såg Papa Dee stod denne och toastade (rappa/sjunga på patois) på en av högtalarna inne på klubben. DJ Rock Ski blev senare Papa Dees permanenta DJ efter att han släppte sin debutskiva *”Lettin of steam”*.

1988 började det hända saker, även utomlands för svenska artister<sup>43</sup>. Även om det skulle dröja innan den första LP:n kom spelades de första låtarna nu in. MC II Fresh, som också var med i

---

<sup>37</sup> Johan Fornäs, Moderna människor (Norstedts förlag 2004), s. 195

<sup>38</sup> Johan Fornäs, Moderna människor (Norstedts förlag 2004), s. 203

<sup>39</sup> Ibid, s. 204

<sup>40</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 71

<sup>41</sup> 12 tums maxisingel. Han beskrivs som en perfektionist som raderad sina egna inspelningar i jakten på det perfekta resultatet och därför kom det aldrig något mer material från honom. Efter detta har Chernob Jah ägnat sig åt produktion och producerade både Petter och Fevens debut singlar, Mikronfonkåt respektive De 10 budoren.

<sup>42</sup> Han vikarierade för Micke Goulos när denne åkte till London och nu etablerade han sitt eget namn första gången

<sup>43</sup> Bland annat See-Ques samarbete med amerikanska First Priority Music Family



IC Rockers, spelade in "X-10-ded cuts" som producerad av Stonebridge. Denna låt räknas av många som den första svenska hiphoplåten som spelades in<sup>44</sup>. På låten la Rob n Raz scratch.

Rob n Raz var två DJ:s som hade träffat varandra på Vinyl Mania<sup>45</sup>. De främsta DJ:erna hade egna fack på en hylla med sina namn på, där de fick de senaste skivorna undanlagda. Robert (Rob) och Rasmus (Raz) hade sina fack bredvid varandra. Gruppen Rob n Raz bildades. Robert och Rasmus kom 1988, etta respektive tvåa i DJ-SM. Ambitionen blev att turnera landet runt med sin show och det gjorde man. Samtidigt började DJ:s i England att producera musik. I Sverige hade en man vid namn Klas Lunding planer på att göra samma sak i sitt nystartade skivbolag Telegram Records Stockholm som ägdes tillsammans med Willard Ahdritz. Bolaget som inte ens hade ett kontor utan drevs från en byrålåda i Gamla Stan<sup>46</sup> hade redan signerat kontrakt med Magnus Frykberg som i sin tur hittade Papa Dee<sup>47</sup>. Klas Lunding la en lapp på Vinyl Mania där han sökte DJ's som producerade. Eftersom Rob n Raz redan hade gjort en remix på en Jerry Williams låt tog man kontakt med Lunding för att bestämma ett möte. Det hela resulterade i ett skivkontrakt.

Varken Klas eller Telegram hade några pengar för att hyra en studio men att Rob n Raz skulle spela in material var det bestämt. Vid samma tid ringer producentteamet Bomkrash<sup>48</sup> och ber Rob n Raz att scratch på en låt de hade producerat åt en 13-årig rappare från Rågsved vid namn MC Tim<sup>49</sup>. "Inte Eric B eller Rakim, det är MC Tim och jag är kung av rim" är några av raderna från "Jag e def" och är förmodligen den första svensktalande raplåten som har gjorts i Sverige<sup>50</sup>. Den släpptes 1989. Rob n Raz bad att få betalt i studiotid och det fick man. De ringde Papa Dee och tillsammans gjorde man "Competition is none" (1988) vilket följdes upp av "Microphone poet". Båda låtarna blev klubbhittar<sup>51</sup>.

Ett nytt årtionde med nya artister och nya skivbolag väntade. Swemix som hushöll bl.a. Sons of Soul, Kayo och Dr Alban skulle senare på 1990-talet få se sin producent Dennis Pop producera internationellt miljonsäljande popartister. Och oavsett om skivbolagen eller

---

<sup>44</sup> Andreas Melin, En kärleksattack på svensk hiphop, Def FM (avsnitt 11), SR Metropol (2008), Sveriges Radio

<sup>45</sup> <http://www.robnraz.se>

<sup>46</sup> Ibid

<sup>47</sup> Ibid

<sup>48</sup> Carl-Michael Herlöfsson och Jakob Hellner

<sup>49</sup> Timothy Wolde

<sup>50</sup> <http://www.robnraz.se>

<sup>51</sup> Ibid

artisterna var lokala, oberoende eller internationella exportvaror var det nu som rappen började höras. Det skulle dröja länge innan kulturen skulle bli representerad av en rappare som sålde mycket skivor och som skulle synas i media. Och än så länge hade det inte släppts några fulländade LP:s. 1990 kom slutligen Papa Dees ”Lettin’ of Steam”<sup>52</sup>.

En viss Peter Swartling<sup>53</sup> drev vid denna tid ett skivbolag vid namn Richochet Records. Gruppen Just D skulle 1991 lämna detta bolag och skriva kontrakt med Telegram Records Stockholm<sup>54</sup>. 1993 blev i sin tur Telegram uppköpt av Warner Music. Denna företeelse är väldigt vanlig<sup>55</sup>. Just D:s framgångssaga är en musikalisk sådan. Jag skall i senare kapitel analysera gruppens och andra artisters texter för att se vad som hände inom musiken under 1990-talet. Det är nu de svensktalande artisterna kommer fram med möjligheten att faktiskt föra fram ett budskap.

## 2.2 Svensk och amerikansk hiphop – en jämförelse

Imani Perry menar att hiphopartister är självgjorda profeter<sup>56</sup>. Även om musiken är backad av korporationella miljonföretag i Staterna, representerar det en förtryckt röst. Perry menar att hiphop är en afro-amerikansk upprepelse. Det är genom hiphopen som man kan få in rapmusik i ett svenskt sammanhang. Landet har ingen 400-årig historia av slaveri eller rasmotsättningar. De första invandrarna registrerades så sent som 1875<sup>57</sup>. Begreppet 2:a generationens invandrare ger en suddigt och otydlig mening. Med detta menar jag ordet i sig (en person som är född i Sverige, betraktas ändå genom benämningen som en invandrare). Kanske var det så att Sverige saknade en homogen kultur som människor av andra etniciteter kunde relatera till, alternativt identifiera sig med.

Författaren och den spirituella läraren Eckhart Tolle poängterar den negativa konsekvensen av att identifiera sig med sinnen, platser och ting<sup>58</sup>. Hiphopen som många gånget är spirituell motsäger sig genom att göra just detta och samtidigt utvecklas och göra det oförväntade. Som grundaren till Def Jam Records, Russel Simmons (som signade just Beastie Boys bl.a.) menar,

---

<sup>52</sup> Producerad till mestadels av Bomkrash, via Telegram

<sup>53</sup> Mannen som senare fann Petter och Robyn

<sup>54</sup> <http://www.robnraz.se>

<sup>55</sup> Tim Wall, *Studying popular music culture* (Oxford University Press 2003), s. 101

<sup>56</sup> Imani Perry, *Prophets of the hood – politics and poetics in hiphop* (Duke University press 2004), s. 2

<sup>57</sup> Statistiska Centralbyrån, *Tillsammans – integration i svenska samhället, 2005*, Statiska centralbyrån

<sup>58</sup> Eckhart Tolle, *En ny jord* (ICA Bokförlag, 2007), s. 38

är hiphop det oförväntade<sup>59</sup>. En identitetsform kan ses som identitetsordning. Identifikation är att se skillnaden mellan sig själv, och de ”andra”. I samma ögonblick som denna linje dras manifesteras motsägelsen med sammanhållning (unity) som är en del av hiphops första ledord. Hiphopens spirituella sökande har setts gått förlorad om och om igen, för att sedan födas på nytt. Ett exempel är Africa Bambaataas Zulu Nation som fortfarande listar upp mängder med livsinstruktioner, där respekt för medmänniskan är essentiell<sup>60</sup>. Hiphopen som sådan blir en ordning i aktörens sinne. Men hiphopen i sig inbringar ingen ordning och ansvarar inte för detta heller. Kontemplerandet av det omanifesterade gestaltas i många hiphoptexter. Gud, universum eller skaparen nämns i många texter med exempelvis Rakim Allah<sup>61</sup>, Brand Nubian<sup>62</sup> och Killah Priest<sup>63</sup>

Utifrån ett afro-amerikanskt perspektiv har sedan bl.a. rasism behandlats musikaliskt genom konsten. Det är grundläggande att förstå det stora sammanhanget. Kunskapen förstås som en oändlig källa och här blir hiphop som en reflektion av rasism något större. Det är nämligen underförstått att nittio procent av lyssnandet [av musik] är sammankopplat till annan social aktivitet<sup>64</sup>. Det spirituella djupet ligger till grund för den medvetenhet som beskriver bl.a. rasism. Några av de medvetna rappare som gjorde väsen av sig nådde naturligtvis Sverige. Men att anta att en svensk lyssnare som senare skulle bli rappare själv, kunde relatera sitt lyssnade fullkomligt till de amerikanska rapparna är naturligtvis befängt. Relationen ligger återigen i sinnets identifikation av externa faktorer och speciellt ungdomars längtan efter identitet<sup>65</sup>.

Denna identifikation kallar Fredrik Strage för ”Wiggers”<sup>66</sup>; vita unga killar som låtsas sig ”vara” svarta. På ett sätt är denna typ av identifikation en form av essentialism, man exotiserar<sup>67</sup> och handlingen bli då rasistisk på ett bakvänt sätt. Man simplificerar den afro-amerikanska (eller ”etniska”) existensen genom att härma tal, jargong. Såvida inte den egna bakgrunden eller syftet med sysselsättningen, kan bevisas, finns det en stor chans att man i slutändan blir sågad om man inte är tillräcklig autentiskt i mottagarens perception. ”Creden”

---

<sup>59</sup> Imani Perry, *Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop* (Duke University press 2004), s. 13

<sup>60</sup> [Http://www.zulunation.com](http://www.zulunation.com)

<sup>61</sup> Rakim, *The mystery (Who is god?)*, *The 18<sup>th</sup> letter, the book of life* (1997 Universal Music), spår 13, CD 1

<sup>62</sup> Brand Nubian, *Allah U Akbar, In God we trust* (1992 Elektra), spår 1

<sup>63</sup> Gza, *B.I.B.L.E., Liquid swords* (1995 Geffen Records), spår 13

<sup>64</sup> Tim Wall, *Studying popular music culture* (2003 Oxford University Press), s. 181

<sup>65</sup> Imani Perry, *Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop* (Duke University press 2004), s. 29

<sup>66</sup> Fredrik Strage, *Mikronfonkåt* (2001 Atlas), s. 162

<sup>67</sup> Johan Fornäs, *Moderna människor* (Norstedts förlag 2004), s. 16

tillsätts aldrig<sup>68</sup>. I USA var det i början av 1990-talet svårt att etablera sig som vit rappare. Grupper som Beastie Boys och 3rd Base fanns där men var inte direkt gränsöverskridande. Beastie Boys signades av Def Jam och hade sin cred säkrad av skivbolaget. De tre judiska killarna från Brooklyn må ha varit accepterade i den svarta ”communityn” men man kan spekulera i om deras musik spelades av den svarta konsumenten.

När 1990-talet började hade hiphopen gjort många vändningar, Public Enemy hade debatterat ut ledande journalister och kritiker i Amerikansk press och skapat debatt som första musikgrupp att göra politik av musik. Trots att man själva inte var aktiva politiker var detta tiderna då uttalanden om rasism fortfarande väckte uppmärksamhet. Apartheid, Reagan och Intifadan var ämnen som gruppen pratade om på sina presskonferenser. De pratades så mycket att en gruppmedlem fick lämna gruppen<sup>69</sup> pga anti-semitiska uttalanden<sup>70</sup>.

Kanske var det Yo! MTV Raps som startade 1988<sup>71</sup> som influerade de första svenska rapparna. Kanske var det Rakim som med sina ”5 procent influenser”<sup>72</sup> där han rimmade om gatan, Gud, livet, universum och guldlänkar. Oavsett om det var intellektuell, sprituell eller socialrealistisk rap så hade de kommit till Sverige. Svensk media var fortfarande främmande inför den nya svarta musiken. I Dagens Nyheter stod det 1987 att ”*en hip-hopkonsert innebär en eller flera negrer som pratar rytmiskt och snabbt till ett komp av trummaskiner*”<sup>73</sup>. Med denna xenofobiska och etnocentriska inställning kan man kontempera kring hur svart musik påverkade de kommande utövarna i Sverige. Dessa utövare skulle alltså bli tvungna att försvara, förklara och skapa en kultur som stod för afro-amerikaners sak, i Sverige. Det blir svårt att undvika ras, trots att det i sammanhanget, utifrån hiphopens ideal skall vara obetydligt.

Det blir många olika åsikter att rätta sig efter. Man kan diskutera kring huruvida hiphopen är något afro-amerikanskt. I vår tid kan man med lätta sätta sig emot ett sådant påstående men i slutet av 1980-talet såg det annorlunda ut och det utövare som gav sig in i leken i Sverige

---

<sup>68</sup> Rapparen Vanilla Ice är ett sådant typexempel som förlöjligades av skådespelaren Jim Carrey i programmet Saturday night live över sin påstådda uppväxt i ett afro-amerikanskt slumområde. I själva verket var han från en välmående vit medelklassförort till Miami.

<sup>69</sup> Bolaget hade judiska delägare och det blossade upp debatten i de svarta kvarteren om det som den sparkade medlemmen hade hävdad, att det var judar som styrde saker och ting

<sup>70</sup> Jeff Chang, Can't stop won't stop – hiphop-generationens historia (Reverb 2006), s 334

<sup>71</sup> Ibid, s. 365

<sup>72</sup> 5 percenters var en gren av Nation of Islam som har granskats av FBI

<sup>73</sup> Dagens Nyheter, 5 november 1987

drogs med två faktorer. Dels den ignorans som omgavs inte bara hiphopmusik utan säkerligen all svart musik i Sverige som näst inpå var obefintlig. En snabb titt på Tracklistan under hela 1988 visar att det i princip inte fanns någon s.k. svart musik alls bland Sveriges mest sålda singlar det året<sup>74</sup>. Med detta får man anta att dansgolven såg ungefär likadana ut. Det fanns helt enkelt inget intresse hos mainstreamkonsumenten att dansa eller lyssna till de transatlantiska rytmerna.

Faktor nummer två är den genuitet som utövare av alla genrer måste kunna påvisa. När en genre föds kan den snabbt få utövare som vill tjäna på populariteten genom att uppvisa talang. I begreppet genuitet ligger däri att hålla sig till genren men att inte endast göra vad de första kreatörerna har skapat utan också att utveckla konstarten. Jag menar att det kan dras paralleller till 1930-talets jazzboom. Jazzen i Sverige drogs med motståndare från samhällets alla hörn, inklusive socialdemokrater och kommunister. ”*En svensk jazzmusiker var och lät annorlunda än en amerikansk, men jazzens idiom kunde psykologiskt och estetiskt ändå vara lika ”äkta” och välförankrat här som där, även om det förstås inte alltid var fallet*”<sup>75</sup>.

Detta hörde, och hör ihop med att ”*afroamerikaner hade tillgång till en ärvd traditions levande rötter och komplexitet, medan vita unga mer abrupt klev in i denna tradition som en anamnad konstruktion och där sökte mer drastiska uttryck för de moderna paradoxerna*”<sup>76</sup>. Perrys påstående om att hiphop är en svart amerikansk företeelse är i skuggan av dessa citat kanske inte så järv trots allt. Skulle man däremot vända på det hela och försöka benämna svenska jazzmusikers utövande som något främmande från genren jazz som helhet, skulle nog många säga ifrån, inklusive de amerikanska utövare som har fört den ursprungliga traditionen vidare.

De två faktorerna jag här har presenterat blir således en motsägelse för svenska inhemska rappare av helsvenskt ursprung. En aspekt är att deras omgivning är främmande inför deras musikstil. Och från ett andra perspektiv krävs en genuitet ifrån dem som de aldrig kan göra anspråk på. Likt en jazzälskares preferens av engelsk-talande jazz tyder jag avsaknaden av svensktalande rap kring årtiondets skifte vid 1990 som att ”*det engelska lät mer naturligt än modersmålet! Genrens kriterier på autencitet krävde engelska ord för att göra ljudbilden*

---

<sup>74</sup> <http://www.sr.se>

<sup>75</sup> Johan Fornäs, *Moderna människor* (Norstedts förlag 2004), s. 251

<sup>76</sup> *Ibid*, s. 252

äktat”<sup>77</sup>. Begreppet äkta började också florera i Stockholm undergroundscen efter att det i början av 1990-talet började nås kommersiella framgångar.

Den attityd och självbild, som de utövare som såg sig själva som äkta, anammade, hade inte mycket till övers för vad som i folkmun kallas för ”töntier”. Från ett perspektiv vill man föra en tradition vidare genom att separera sin egen konst från de kommersiella konstnärerna. Detta tycks logiskt om man ser till ungdomarnas bakgrunder. Just utanförskapet och den etniska bakgrunden var till grund för den egna legitimiteten och gör hiphopkulturen lokalt och regionalt till något äkta. Hiphopen blev religiös för många<sup>78</sup>.

Papa Dee, ADL och Cherno var alla engelsktalande rappare med afro-svenska påbrån. Detta nämner DJ Rock Ski som en stor del av skälet till att folk gav sig in i kulturen i det första taget<sup>79</sup>. Man skulle kunna tyda det hela som en slags själssökning där de afrikanska och karibiska ursprungena ledde fram till den version av hiphop som dessa herrar skapade. Ett skapande som också fick bekräftelse i New York. I London hade Papa Dee uppträtt på otaliga dancehallklubbar<sup>80</sup>. Och både Cherno och ADL:s musik fick erkännande i New York genom sina medverkanden på amerikanska produktioner. När nu tre svensktalande herrar vid namnet Just D kom in i leken var det med en stor självdistans och gnutta humor. Den motsägelser som jag beskrev skulle kunna ignoreras genom skivförsäljning och avsaknaden av de rötter som bidrog till födseln av genren i det första taget: afro-amerikanska lyssnare. Detta gjorde att man kunde sälja massvis av skivor utan att ta hänsyn till en musikkonsumenters viktigaste behov: ”the real deal”<sup>81</sup>.

### 2.3 Slutsats av rekonstruktionen

Svensk hiphop utvecklas genom mediala kanaler i Sverige. Påverkan sker genom ljud och bild men även genom tillvägagångssätt som påminner om jazzens intrång i huvudstaden på 1920-talet. Umgänge och utövande sker tillsammans med människor från främst USA som för över kulturen. Spridningen sker genom identifikation av samtida medmänniskor. Hiphopkulturen i Sverige hinner bygga upp sitt eget fotfäste. Det finns på 1980-talet en scen där aktörer utövar

---

<sup>77</sup> Ibid, s. 249

<sup>78</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 73

<sup>79</sup> Ayodele Södeberg-Shekoni, personlig intervju (mp3 2009)

<sup>80</sup> Ibid

<sup>81</sup> Imani Perry, Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop (Duke University press 2004), s. 90

sin konst med stor liknelse till hur scenen byggdes upp i New York på 1970 och-1980-talen. Rapmusik hade inte någon politisk agenda. Om man rappade var det för att utöva en konstform, vilken i sig var klassrelaterad, men inte nödvändigtvis. Rapmusiken var fram till 1990-talet i Stockholm med ett undantag engelskspråkig. Man kan också se att saker och ting händer slumpartat. Vissa händelser äger rum tack vare främmande influenser. Andra händelser kom självmant. Sociala händelser i samhället påverkade konstutövarna. DJ Rock Ski nämner hiphop som en ”underdogkultur”. Man kan se en viss kronologisk följd av utvecklingen där rap kom sist, precis som i Staterna. Och allra sist kom rap på svenska.

### 3.0 Svenska texter

I denna del fokuserar jag bara på texterna och inte de tre andra elementen. Detta gör jag för att nå en slutsats kring musiken som spreds via media. Det betyder inte nödvändigtvis att de andra konstformerna utövades mindre utan helt enkelt att musiken började ta mer plats i den offentliga sfären. Raptexter ger plats för mycket analysering. En låt innehåller mellan 20-50 meningar vilket gör budskapet mer kraftigare än, låt säga en vanlig rocklåt som kanske har 10-15 meningar. I alla lägen är det inte heller tvunget att lyssna efter vad som sägs utan att uppmärksamma vad som inte sägs. Jag ska nu diskutera ett flertal texter. Jag har valt de svenska artisternas texter utifrån motiveringen att de måste finnas ett så brett textinnehåll som möjligt. Likt de amerikanska musikaliska anstiftarna har svensk rap många olika stilar. Dessa märks främst i det själva texterna. De viktiga är inte artisten i sig utan hans budskap, poesi och text. Följaktligen leder det ena till det andra. Artisten skapar sina texter<sup>82</sup> och texterna definierar artisten.

#### 3.1 Just D

Just D har i sina flesta texter en avsaknad av socialrealism eller spegling av frågor som rör rasism och minoritets roll i samhället. Med socialrealism tyder jag att man skall kritisera samhällets roll i samband med skildringen av misären i samhället. Om man jämför med en av dagens rappare, Promoe, som med sin svenska bakgrund inte räds att konfrontera ämnen som främlingsfientlighet i låten Problem:

På Svenssons som inte verkar vilja släppa taget om fjärrkontrollen  
Vi vill kontrollera rädslan, hatet.

---

<sup>82</sup> Alla texter i uppsatsen är skrivna av artisterna själva, ett fenomen nästan utan undantag i rapmusik.

Trots att låten har släppts samma år som denna uppsats är skriven kan man finna ett allvar i texten och ett tänkande som är alternativt till vad majoriteten av samhället konsumerar och tänker på. Detta liknar den hållning Nationalteatern höll i låten Styvbarn där man talat direkt till ”*Svensson i sin egen lilla söta grå kasern*”<sup>84</sup>. Tidsaspekten tycks obetydlig ifrån en linjär historisk hållning. KRS-One, rapparen som föreläser på akademiska institutioner runt om i USA, menar att hiphops historia inte kan ses från ett linjerärt perspektiv. Begreppet linjärt används även i kulturella definitioner och även hur vi ser på historien.

Hiphop är således inte något externt, materialistiskt eller inspelat ljud eller bild. Det är mer av en idé, ett beteende och en perception<sup>85</sup>. Hur analyserar man en perception? Promoe samhällskritiska agenda ställt bredvid Just D:s jovialiska texter är som att jämföra ett äpple och ett päron.

Knog å kneg ska man reducera  
Vegetera mera bli sunkifierad  
För allt du lovat ordna till imorgon  
Kan du lika gärna fixa till i övermorgon  
Så ta en lur skönt eller hur  
För att ta det slött det ligger i vår natur<sup>86</sup>

Texten beskriver ett livsnjutande, vilket i sig passar sig bra som hiphop. Historien är fylld av artister som Alkoholiks, Digital Underground och Biz Markie för att nämna ett fåtal som har gjort glad musik som beskriver stunden. Och frågan är inte bara om gruppens musik är hiphop utan om gruppens medlemmar själva var hiphop. Gruppens DJ Gustav Lund alias Gurra G har sagt att hiphoparna aldrig accepterade gruppen, att de själva slutade bry sig om att vara hiphop och de till och med tyckte att hiphop kändes passé när deras första platta kom 1990<sup>87</sup>. Att ta in gruppen i diskussionen blir komplicerat då de själva har uttryckt ett befinnande som inte har varit hiphop. Gruppen gjorde detta till trots låtar som tog tag i existensen.

---

<sup>83</sup> Mårten Edh alias Promoe, Problem, Kråksången (2009 Pope, Universal), spår 13

<sup>84</sup> Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag), s. 300

<sup>85</sup> Lawrence Parker alias KRS-One, föreläsning, Sonoma State University, <http://www.youtube.com>

<sup>86</sup> Just D, Relalalaxa, Svenska ord (1991 Telegram Records), spår 12

<sup>87</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 83



Jag klarar mig utan gränser, så jag kan röra mig fritt  
Mitt land e ditt, å ditt land e mitt  
Så öppna upp, istället för att spärra av  
Hur länge ska man behöva terras av  
Ord som asyl å exil med mera  
För i en gränslös värld skulle dem inte existera<sup>88</sup>

De flesta av gruppens texter låter inte på detta sätt. Hiphopen har många olika spektrum och stilar. Här visar gruppen en del av sin bredd. Var gruppen hiphop? De blev hiphop genom att släppa skivor i enlighet med en tradition som de medvetet kopierade. Men utifrån sin egen och andras perception var de inte hiphop. De blev en kopia vilket också fick bli den svenska mainstreamfalangens och majoritetens första intryck av rap på svenska. Sin avsaknade kontakt med samhällets sida där den socialekonomiska situationen var sämre, målas upp i låten ”Tre Gringos” som man gjorde med dansbandet Thorleifs.

Det var konstiga människor i lustiga kläder  
Och nästan som det vart varmare väder  
Som främlingar var vi i främmande land  
Skeppsbrutna vilse på främmande strand<sup>89</sup>

Man distanserar sig med en sida av samhället där saker och ting tycks annorlunda. Lika annorlunda som de människor som bodde i södra Bronx på sjuttioalet måhända. En rapgrupp i USA som skulle ha gjort en låt och kalla dessa människor för konstiga hade med största sannolikhet inte klarat sig länge.

### **3.2 The Latin Kings**

Just D:s medvetenhet sträcker sig till det egna uttrycket. Detta leder tillbaka till den reflektion som rapparna i Sverige gjorde utifrån sina erfarenheter och sin egen bakgrund. De engelsktalande rapparna strävade med sin konstform att nå något som var så när på autentiskt att de till slut blev autentiskt, äkta och accepterat i hiphopens födelsestad. De som rimmade på svenska hade ett annat scenario. 1994 förändrades detta just genom förorten. Många av de

---

<sup>88</sup> Just D, Gränser, Rock n Roll (1992 Telegram Records), spår 15, CD 1

<sup>89</sup> Just D, Tre gringos, Plast (1995 Telegram Records), spår 7

ungdomar som var barn till arbetskraftsinvandringen på sextio och sjuttioalet hade vuxit upp. Året 1989 var invandringen från Chile och Iran rekordhög<sup>90</sup>.

Man har idag en bostadssegregation som inte diskuteras som svenskars ”problem” utan som ”invandrarnas”<sup>91</sup>. 1990 var utomeuropeiska människor överrepresenterade på hyresmarknaden. Med detta var man underrepresenterad på den privata hyresmarknaden<sup>92</sup>. De kommunala bostadsbolagens hade alltså under denna tid en ökning av människor från främmande kulturer. ”*Dessa utsatta områden har i de övergripande sociala skiktningprocesserna i samhället hamnat underst. Frågan som ställs, både i den offentliga debatten och inom de politiska och akademiska kretsarna, är vilka faktorer som har medverkat till detta utfall. Beror det på områdenas klasstruktur eller på områdesinvånarnas kulturella och etniska bakgrund?*”<sup>93</sup>. Frågan diskuteras av många rapartister och den första gruppen att göra detta i Sverige på svenska var The Latin Kings.

Tillsammans med Gordon Cyrus<sup>94</sup>, hjälpte de unga killarna från Botkyrka till ett skivkontrakt med Warner Music genom den egenproducerade singeln ”Snubben”<sup>95</sup>. Deras bakgrund gestaltades i ett tidigt befinnande av hiphop. Leadrapparen Dogges äldre broder hade exempelvis varit med i Alby Crew, ett breakcrew som hade battlat mot IC Rockers. På debutalbumet ”Välkommen till förorten” blandas historier om livet i förorten tillsammans med existentiella tankar. På titelspåret varvas det hela med politiska funderingar:

Jag ringde till Roddes mobil i Rinkeby  
En svartskalleförort precis som Alby  
Politiker kommer dit, dem bryr sig inte ett skit  
Och tror allt ska bli och sjunger sin jävla sång  
We shall overcome (vad är det för skit?)  
Dem spelar med oss som dem spelar med kort  
Miljonprogram vad fan har ni gjort  
Välkommen till min jävla förort<sup>96</sup>

---

<sup>90</sup> Statistiska Centralbyrån, Tillsammans – integration i svenska samhället (2005 Statiska centralbyrån), s. 10

<sup>91</sup> Irene Molina, Etnisk boendesegregation, Den glömda krisen (2000 Agora), s. 141

<sup>92</sup> Ibid, s. 139

<sup>93</sup> Nihad Bunar, När jobben kommer tillbaka, Den glömda krisen (2000 Agora), s. 110

<sup>94</sup> En av Deles kompisar från 1980-talet

<sup>95</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 335

<sup>96</sup> The Latin Kings, Välkommen till förorten, Välkommen till förorten (2004 Warner Music), spår 18

Raden om ”We shall overcome” är en kommentar till ett tumultartat besök av dåvarande statsminister Carl Bildt (m) och dåvarande borgerliga invandrarminister Birgit Friggebo i Rinkebys Folkets hus<sup>97</sup>. Uttalandet möttes av burop och sedermera av rapparens cynism. Att The Latin Kings tolkade sitt område på det sätt som man gjorde (jämfört med Just D distansering) till förorten och dess ökande angelägenheter, har att göra med uppväxten. Om musiken upplevs olika beroende på hur man har växt upp<sup>98</sup> är det måhända rättsinligt att begrunda om skapandet av musik också påverkas av miljö. The Latin Kings förklarade förortens och de aktuella händelserna inifrån i ett typiskt hiphopmanér. Detta gör enligt Imani Perry musiken politisk<sup>99</sup>.

Denna typ av hiphop är och var av standardmått i Staterna. The Latin Kings vann 2 grammys 1994. Motiveringen för bästa dans löd "*För det nya stora steget inom hip hop och dans, som för oss till en förort någonstans*". Töntstämpeln som Just D hade fått<sup>100</sup> kan tänkas varit en stämpel för svensktalande rap överlag och det kan utifrån den teorin vara rimligt att föreställa sig en viss sådan generell föreställning om The Latin Kings. Oavsett om en sådan syn skulle finnas är 2 grammys och många sålda skivor tillräckligt för att tvätta bort en sådan stämpel. Latin Kings kan vara den första hiphopgruppen med socialrealistiska texter som har släppt fullägnade album på svenska. Samtidigt blev grammisarna och de sålda skivorna en bekräftelse, mer än en autencitet, på att gruppen hade accepterats av kultureliten och lyssnarna.

Han ville leva flott han ville bo i ett slott  
Han ville ha gussar med kraftiga mått  
Men sällan att det blev så han kom inte ens nära  
Liten som han var hade han mycket att lära  
Istället för kungakrona blev det kofot  
Och istället för geni blev han idiot  
Istället för en egen fettig slottsport  
Blev det ett hyreshus i en jävla förort<sup>101</sup>

---

<sup>97</sup> Sveriges Television, Rapport, 5 februari 1992, <http://www.svt.se>

<sup>98</sup> Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag), s. 83

<sup>99</sup> Imani Perry, Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop (Duke University press 2004), s. 28

<sup>100</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 82

<sup>101</sup> The Latin Kings, Shuno, I skuggan av betongen (1997 Redline/Mega Records), spår 7

I dessa rader illustreras en kille som siktar högt och drömmer om samhällets goda frukter men som istället väljer brottets bana. Konceptet fortsatte under gruppens fyra skivor. På låten ”Mitt kvarter” visas en inblick i det dagliga livet.

Tjugor och hundringar samlar vi lover  
Men se upp för grabbarna med handklover  
Dem försöker bara gripa och arresteras  
Inga bevis men dem börjar trakassera  
Jidrar med ungar, svartskallar och dreadlocks  
Men blundar för kontorsråttor som sniffar koks  
För dem är vi inte samma lika  
Vi är de fattiga som drömmer om att bli rika<sup>102</sup>

Texten beskriver en värld som oftast inte når vanliga Svensson genom media och dessutom ger en subjektiv bild, som vanligtvis aldrig skulle nå fram. Socialrealismen beskriver inte en baksida av ett samhälle med Amerikanska mått där vapen, droger och misär når en omänsklig nivå. Istället kompromissar den utifrån välfärdssamhällets perspektiv. Helt i enlighet med principen att rapportera inifrån, som Imani Perry noga anmärker. På skivan ”I skuggan av betongen”, samplas ett helt tal med Olof Palme om individens fundamentala mänskliga rättigheter oavsett hudfärg eller bakgrund<sup>103</sup>. Gruppen förstår därmed sin egen position och utgick därmed utifrån ”*en insikt om musik som bärare av budskap*”<sup>104</sup>. Latin Kings och Just D var varandras motpoler på ett sätt och bland de första med svenska hiphopalbum.

### 3.3 Petter

I förordet till boken Mikrofonkåt skriver rapparen Petter att det är oväsentligt vem som satte igång den svenska hiphopscenen (man måste förmoda att han menade den scenen som rimmade på svenska). Han skriver att det är oväsentligt om det var han, MC Tim eller Latin Kings. Just D nämns inte vilket kan tänkas mycket talande. Även rapparen Ken har uttalat sig, på en låt om saken genom raden ”*Just D, falsk rap blev en trend i varje gränd och allé*” i Stockholms Stad (Kultur remix) där han genom låten nämner pionerna i svensk hiphop<sup>105</sup>. Även Petter visar vördnad till sina samtida utövare i låten Outro på debutskivan ”Mitt sjätte

---

<sup>102</sup> The Latin Kings, Mitt kvarter, Mitt kvarter (2000 Redline Records), spår 4

<sup>103</sup> The Latin Kings, Fördomar, I Skuggan av betongen (1997 Redline/Mega Records), spår 11

<sup>104</sup> Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag), s. 386

<sup>105</sup> Ken Ring, Stockholm Stad (Kultur remix), Stockholm Stad 12” (1999 EMI Music), spår A2

sinne”. Petters debut innehöll mycket referenser till hiphopkulturen och Petter menade att han var ”äkta”.

En resa för alla som är äkta  
Vi brinner tills den dag vi blir spräckta  
Färdas genom mörker och flaggar våra segel  
Och jagar våra mål tills vi når våran seger<sup>106</sup>

Allvaret genomsyrar här igenom texten. Petter beskrivs i Mikrofonkåt som en medelklasskille med trygg uppväxt som är väldigt folkkär. Med detta har han en självbild som är så medveten, ”äkta” och så geniun att begreppet wigger inte kan påklistras: författaren Fredrik Strage skriver att *”många tycker att wiggertendenserna var starkare förr i tiden, när svenskan fortfarande var ett töntigt språk att rappa på och många homies i storstäderna bara talade engelska med varandra. Men svenskan som talas av hiphopare nu är inte samma svenska som lät löjlig för tio år sedan”*<sup>107</sup>.

Petters första skiva var fylld med artister från den svenska underjorden, bland annat jag själv, vilket legitimerade statusen, gav autencitet och intrycket av en hiphopare som var i kontakt med gatulivet. Detta stod för attityden. Texterna där emot var inte lika välrapporterande men föll under kategorin äkta eftersom de var inifrån Petters bakgrund. Han kunde inte berätta om ett liv i förorten så det blev den egna uppväxten på söder istället.

Vi hängde, rände, sprang runt och bara drällde  
Var beredda att representera när det gällde vårt välde  
La smällare i brevlådor sprang när det smällde  
Jag var en liten skit som blivit packad på sprit  
Sprang runt och kaxade och lattjade bandit<sup>108</sup>

Det är artistens eget anspråk på genuiteten som ger bekräftelsen i detta fall. Strage menar att medlemmarna i Natural Bond<sup>109</sup> *”har adopterat en svart livstil så länge att de knappt tänker*

<sup>106</sup> Petter Askergrén, En resa, Mitt sjätte sinne (1998 Ricochet Records), spår 2

<sup>107</sup> Fredrik Strage, Mikrofonkåt (Atlas 2001), s. 154

<sup>108</sup> Petter Askergrén, Minnen, Mitt sjätte sinne (1998 Ricochet), spår 7

<sup>109</sup> Ett crew som Petter tillhör

*på att den är svart längre*<sup>110</sup>. Petters genomslag ringde högre än Latin Kings, med fler vunna grammys<sup>111</sup> och mest sålda exemplar av en debut från en rapartist någonsin<sup>112</sup>. I detta skede blir diskussionen ännu mer intressant kring just begreppen äkta och autencitet. Konsumenten ifråga kräver en äkta produkt enligt Perry och väljer att lägga pengarna på den artist som, förvisso på en artist som berättar en historia ”inifrån” men som från Transatlantiska ögon mätt har mer gemensamt med den vita medelklass som anses främmande för de utstötta människorna i samhället.

Den vita rapparen Eminem, en av de mest säljande rapartisterna någonsin, kontemplerade kring ämnet i låten White America från skivan The Eminem show.

Look at myself!  
Let's do the math  
If I was black I woulda sold half<sup>113</sup>

En självdistanserad hållning som påvisar en medvetenhet från artistens sida. Eminems acceptans i de svarta områdena och inom hiphopkulturen överlag var att han producerades av superproducenten Dr. Dre.

When they knew I was produced by Dre  
that's all it took  
and they were instantly hooked right in  
and they connected with me too because I looked like them<sup>114</sup>

I denna text analyserar han medelklassens nyfikenhet och benägenhet till att köpa hans skivor. Han ser helt enkelt ut som dem. Någon sådan förklaring till stora skivförsäljningssiffror finns inte i Petters texter. Det tas någonstans för givet att kulturen är i ett oförändrat tillstånd. Petters bakgrund som hårt kämpande rappare i den svenska hiphopscenen är stärkt. Böcker, tidningar och orala traditioner bevittnar om detta. Efter att Petter har börjat sälja skivor har

---

<sup>110</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas 2001), s. 162

<sup>111</sup> <http://www.grammis.se>

<sup>112</sup> Expressen 2008-12-08, <http://www.expressen.se>

<sup>113</sup> Eminem, White America, The Eminem show (2002 Universal Music), spår 2

<sup>114</sup> Ibid, spår 2

hiphopkulturen slagit igenom i mainstreamkulturen. Petter såg sig själv vara på ett korståg mot allt vad media och industri hette<sup>115</sup>.

Tiden gick och Petter släppte fler skivor. I takt med skiva nummer två är han nu en popstjärna och en av Sveriges största artister. Detta gestaltas i *en person eftersom ”musiklivet i ökande utsträckning kommit att gestalta individualisering”*<sup>116</sup>. Det som tas för givet kan vara den amerikanska kultur som formar och indoktrinerar resten av världen<sup>117</sup>.

### 3.3 Ken

I samma veva som Petter släppte sin första singel och album kom rapparen Ken ut med sin första skiva. Jag var under denna tid verksam tillsammans med denna artist. Vi var unga killar som spelade in våra demos tillsammans i en studio och ett kollektiv som kallades 165, döpt efter postnumret i förorten som jag bor i. Många av Ken Rings texter är så kallat socialrealistiska. Ett exempel är ”Djupa sår”:

Nattbuss 198 mera fluss för dem som ville robbas  
Tolvans hiss piss på alla väggar  
Torgets brist alkoholister på bänkar  
Som köper ut till alla ungar på systemet  
Säger sen att staten skapade problemet  
Arbetslös men man blir kallad arbetssökande  
Stämplars och pappers arkiven ökade  
Stora familjer och flyktingförläggningar  
Folk kollar snett på alla jävla utläningar  
... den här är för dem som överklassen lämnat<sup>118</sup>

Rapparen ger ett emotionellt klassperspektiv. Mycket känslor dominerar låten och titeln. Jämfört med amerikanska rappare finns det mycket likheter där den emotionella biten utgör mycket av uttrycken från en del av samhället som kan vara miserabel bland annat. I rapparens värld blev allting lite hårdare och tuffare. Människor lever i en värld av mening<sup>119</sup>. Man kan anta att en person som har som ambition att bygga en sanning och en mening, tror på det han

---

<sup>115</sup> Petter intervju, mp3, <http://www.pastan.nu/sharedmedia>

<sup>116</sup> Johan Fornäs, Moderna människor (2004 Norstedts förlag), s. 305

<sup>117</sup> Tim Wall, Studying popular music culture (2003 Oxford University Press), s. 95

<sup>118</sup> Ken Ring, Djupa sår, Vägen tillbaka (1998 EMI Music), spår 14

<sup>119</sup> John Stewart, Bridges not walls – a book about interpersonal communication (2002, McGraw-Hill), s. 18

eller hon själv säger, oavsett om det stämmer överens med verkligheten eller inte. I filmen Söderpojkar från 1941, framställs ”Söder som ett Stockholms Harlem med bostadsbrist och arbetslöshet”<sup>120</sup>. Det liknar Ken Rings vilja att göra Stockholms förorter till farliga områden. I BB berättelsen menar Ken att:

Välkommen in till ett av mina småhus  
Du blir bländad direkt av dessa blåljus<sup>121</sup>

Texten indikerar att poliser syns ofta i förorten och att detta i sin tur skall vara ett tecken på fara. Låten är fylld av berättelser där tillvaron målas upp som väldigt farlig. Denna existens är subjektiv och kan tyckas pretentiös i jämförelse med grupper som Latin Kings. Musikens popularitet förklaras av Imani Perrys tydande av amerikansk hiphop: ”Insofar as hiphop embraces ghetto sensibilities and ghetto people; it continues to have an important counter-hegemonic force”<sup>122</sup>. Det tycks i detta fall som att musikens subjektiva tydning av verkligheten blir en kraft och ett alternativt till vanliga samhällsenliga struktur, ett slags passiv och konsumerande anarki. Man köper och bidrar till mervärde, kommersialism och en medhållning om att samhället är orättvisst eller fel. Men man vill inte delta i ”kampen”, arbetet eller slagorden. Istället köper man skivan och deltar passivt. Låtarna är fyllda av vrede och manifisteras i den osläppta låten ”Spräng regeringen”.

In i cellen ta smällen av fittiga grisen  
Hela jävla förorten hatar polisen  
Pliten bevakar kanske 10 av mina vänner  
Låt oss göra staten till aska i betongens gränder  
Jag svär vid Gud, jag bryr mig inte om nåt här i världen  
Upp med era händer och fram med svärden  
Sen drar vi till slottet och våldtar Madeleine  
Tar kungens pengar och ger tillbaka dem till er<sup>123</sup>

Frågan om denna rad är politisk är föga relevant. I Nationalencyklopedin står det att ordet politik står för ”statskonst, dels de processer genom vilka makt utövas och politiska beslut

<sup>120</sup> Johan Fornäs, Moderna människor (2004 Norstedts förlag), s. 147

<sup>121</sup> Ken Ring & Tommy Tee, BB Berättelsen, 2 legender utan pengar (2004 Tee productions), spår 2

<sup>122</sup> Imani Perry, Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop (2004 Duke University press), s. 197

<sup>123</sup> Ken Ring, liveframträdande, Vattenfestivalen 1999, <http://www.youtube.com>



*fattas (engelska politics), dels den förda politikens principer och faktiska sakinhåll*<sup>124</sup>.

Rapparen Kens uttalande kunde ha varit en propagering för att avskaffa Kungahuset, i sig en politisk hållning. I polisförhöret gällande anmälan kring spelningen säger rapparen att raderna var en metafor<sup>125</sup>. Det framgår inte vad det var en metaforen står för. Så avståndstagandet kanske gör det hela opolitiskt? Samtidigt är texterna politisk laddade. Linjen mellan politik och socialrealism blir fintunn. Ett beskrivande av Stockholms hemlösa i låten Situation Stockholm ställer frågan om politiska eller socialrealistiska texter.

Tro mig eller inte jag har sovit i källare  
Socialkärningen blev aldrig snällare  
Jag har varit där bara flummat runt i natten  
Tagit massa skit från den färska ordningsvakten<sup>126</sup>

I Kens texter adresseras inte något politiskt parti eller någon särskild politiker. Däremot kan spår av nihilism synas i texterna, något som är vanligt i rappen från crack-eran i USA (läs NWA)<sup>127</sup>. För att bli ansedd som politisk skulle man kunna begära någon form av ”*insikt om det kapitalistiska systemet*”<sup>128</sup> från rapparens sida. Han har förvisso tankar om internationella krigsrelationer som i låten Låter för barnen

Han är ju bara ett barn som föddes på fel plats  
Med vredet från Israel, USA får fet makt  
George Bush skiter väl i grabben där i Beirut  
Står hellre på begravningen och gör en militär salut  
Så fuck USA och deras politik  
Bomberna dom gjorde bara ett barn till invalid<sup>129</sup>

Men en text som denna är fortfarande kvar i författarens emotionella liv och yttrar inte en djupare insikt om exempelvis kapitalistiska produktionssätt, politisk färg eller kollektiva lösningar. Det enda som gäller är artistens subjektiva hållning. Professor Orlando Patterson vid Harvards Universitet påpekade 1997 att svart musik i USA blev politisk genom

---

<sup>124</sup> <http://www.ne.se/politik>

<sup>125</sup> Fredrik Strage, Mikronfonkåt (2001 Atlas), s. 63

<sup>126</sup> Ken Ring, Situation Stockholm, Mitt hem blir ditt hem (2008 EMI Music), spår 8, CD 1

<sup>127</sup> Imani Perry, Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop (2004 Duke University press) s. 108

<sup>128</sup> Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag), s. 386

<sup>129</sup> Ken Ring, Låter för barnen, Äntligen hemma (2008 Pope/Playground Music), spår 7

hiphopen<sup>130</sup>. Den objektivitet som saknas i rebelliska texter som Kens gör det svårt att argumentera för att de skall räknas som politiska.

### 3.4 Politiska texter?

Gruppen Advance Patrol har ett likande förhållningssätt till regeringsstyrda angelägenheter med skillnaden att inte alltid vara rebelliska. Tvärtom hyllar man hemlandet Sverige och sina föräldrar i refrängen till låten ”Ett land som är tryggt”.

Offra sitt för att ge sitt barn allt  
Gav sitt liv, flydde till ett annat land  
För att ge oss en bättre värld  
Viejos, vi förstår varför vi är här  
Idioter som styr, folk flyr  
Söker asyl för att få beskydd från tortyr  
Snabba ryck när man är på flykt från tortyr  
Till ett land som är tryggt<sup>131</sup>

Socialrealismen hägrar men insikten smyger sig på. Inte så mycket politiskt debatterande utan mer politiskt beskrivande fortsätter Juan Havanna:

När Olof var boss, sträckte handen mot oss  
Palme gav oss skydd, ett jobb, ett ställe att bo på  
Kan inte glo på, vi har att göra  
Inte för vår skull utan för dem döda  
30 år har gått och dem minns tillbaks  
Dem var yngre än mig och dem lämna allting kvar  
Mina föräldrar bland hundratusentals par  
Utspridda över hela världen med sina barn  
Jag ska bli President nån dag  
Låta en viss general få ta sitt ansvar<sup>132</sup>

Texten beskriver General Pinochets statskupp som ledde till att tusentals Chilenare hamnade i Sverige tack vare den Socialdemokratiska regeringen på 1970-talet. Det är möjligtvis en

---

<sup>130</sup> Imani Perry, Prophets of the hood –politics and poetics in hiphop (2004 Duke University press), s. 16

<sup>131</sup> Advance Patrol, Ett land som är tryggt, Aposteln (2006 Playground Music), spår 2

<sup>132</sup> Advance Patrol, Ett land som är tryggt, Aposteln (2006 Playground Music), spår 2

undermedveten agenda men faktumet kvarstår att det var den politiska färgen i Sverige som möjliggjorde för de Chilenska flyktingarna att ta sig till Sverige. Gruppen Ison & Filles crew Highwon gjorde på mixtapet<sup>133</sup> ”De misstänkta” en coverversion på rapparen Blues låt ”Släpp mig fri”<sup>134</sup>. I första versen rappar Gurmo:

Går på samma gråa gator så jag skildrar min värld  
Går och ler för mig själv som att jag älskar det här  
Grå misär, höghus, flum och grå betong  
Skorna passar inte fötterna men jag går i dom  
Vill du snurra med kom jag vill leva normalt  
Visst jag älskar mitt liv för att jag inte ens har något val  
Va fan det känns som det, som man lever i skam  
Blev uppväxt med det, du är bara en gäst i vårt land  
Så vår röst hörs inte men vi höjer vår ton  
Braj och bax blir en annan mans demonstration  
Så Göran le åt oss, du lever bättre förstås  
Ja vi är ett hot men gissa vem som bildade oss  
Ett par bloss blir koks andra poppar tabletter  
Vill du testa våra skor kanske passar dig bättre  
Du vet hur det blir så börja lägga ner tid  
Kanske ändra några liv Göran släpp mig fri<sup>135</sup>

Texten riktas direkt till dåvarande statsminister Göran Persson. Intentionen förblir oförstådd och kanske inte texten skrevs med uppsåtet att få Göran Persson att lägga propositioner i Riksdagen. Istället vädjar texten om empati och förståelse. Likt jazz och folkmusik har hiphopen ett intellektualiserande avståndstagande och frihet från associationer till överheten<sup>136</sup>. Detta är inte att blandas ihop med de produktionsformer av musik som många gånger kan tydas som just ”överhet”. Hiphopens ställning i undergroundscen kontra majorbolagskommersialism blir i denna kontext oväsentlig ty ingen musik i ett kommersiellt samhälle är opåverkad av kommersiella processer<sup>137</sup>. Rapparen Timbuktu har manifesterat

---

<sup>133</sup> Begreppet mixtape härstammar från kassettband som DJ:s sålde på den svarta marknaden under 1980 och 1990 – talen. Under 2000-talet har det blivit en term för skivor som artister och DJ:s distribuerar själva eller släpper gratis via internet.

<sup>134</sup> Blues, Släpp mig fri, Samhällstjänst (1999, Stockholm Records), spår 6

<sup>135</sup> Highwon, Släpp mig fri, De misstänkta – mixtapeten (2006 Hemmalaget), spår 21

<sup>136</sup> Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag), s. 149

<sup>137</sup> Ibid, s. 87

politiska åsikter i sina texter utan att stryka lyssnarna mothårs. Han pratar om legalisering av cannabis, vapenexport och postkolonialism direkt med gamla Statsministern Göran Persson med en intellektuell framtoning.

Okey, Sverige är ett tolerant land, men inte sant  
Göran du kan väl säga till George ibland  
Som representant, du är ju vald av folkets man  
Förresten sluta tracka de som röker holk ibland  
Jag menar, fortsätt att sparka högerens röv för fan  
Men akta dig för Nazisterna dom får ju överhand<sup>138</sup>

Skillnaden mellan Gurmos och Timbuktus text är detaljerna. En mer bred analys visas upp och här blir begreppet politik än mer användbart speciellt eftersom Göran Persson till och med svarade på brevet via press<sup>139</sup>. Svarebrevet är en skriven rap som argumenterar kring de fakta som Timbuktu lägger fram<sup>140</sup>.

### 3.5 Slutsats svenska texter

De svenska texterna är i en svensk kontext mestadels verklighetsbaserade. Det finns fall där verkligheten töjs och man kan ställa sig frågan om förorten alltid är så farlig. Men inifrån har de svenska hiphopartisterna, med undantaget Just D, lyckats att föra 1980-talets kultur och tradition vidare. De svenska texterna följer en evolution som ej varken kan kopplas till amerikansk media eller svensk uppväxtmiljö skapad av invandrar och-kapitalfördelningspolitik. Istället kan man koppla båda dessa två grunder till tidigare konstutövare.

Svenska hiphopartister är många gånger måna om att visa vördnad till artister och konstnärer som är och har varit verksamma inom scenen före dem själva. Politiska tendenser visas upp i några av texterna som här har analyserats genom de socialrealistiska texter som beskriver förhållanden som i sin tur är följderna av politiska beslut. I några fall, som exempel Timbuktus, har texterna varit så skarpa att politiker (i detta fall Statsministern själv) har svarat på texten. Genom media uttalade sig Timbuktu om saken med en tydlig vilja av att kunna påverka i maktens spelrum, klart i enlighet med nationalencyklopedin förklaring av ordet

---

<sup>138</sup> Timbuktu, Ett brev, The botten is nådd (2003 Juju Records/Playground Music), s. 9

<sup>139</sup> Aftonbladet 2003-06-19, <http://www.aftonbladet.se>

<sup>140</sup> Frågan kanske inte är om Timbuktus texter är politiska, utan om Göran Perssons texter är hiphop!?

politik. Genom media har många artister kunnat få fram vad det har velat få sagt. Timbuktu yttrade sig om låten "Ett brev" i tidsskriften Café när han pratade om just användandet av cannabis: "*Media och myndigheter vägrar diskutera ämnet utan intar en mer totalitär inställning i stället*"<sup>141</sup>. Svensk hiphop på svenska är inte stringent. Det går inte att tyda huruvida artisterna eller grupperna är övergripet influerade av amerikansk hiphop, sociala händelser eller bådadera.

## 4.0 Slutsats

Kommersialismen har påverkat svensk hiphop, som med andra former av musik speciellt under 1960 och-1970-talen. Då som nu kunde politiken få artisterna att engagera sig politiskt. Exempel är dåtidens största stjärnor som Cornelis Vreeswijk och Monica Zetterlund<sup>142</sup>. Den största skillnaden mellan de progressiva musikalsiska aktivisterna då och nu var etnicitet och kulturellt ursprung. I många år har "*invandrade artister särbehandlats av branschen, medierna och publiken*"<sup>143</sup>. Att med hjälp av ogenomtänkta texter som handlar om att storma slottet, ändra på detta, har inte mottagits bra alla gånger. Med detta kan man hitta många liknelser med den amerikanska hiphopen. Likt 1980-talet utveckling på gatunivån, 10 år efter Staterna, går de svenska rapparna igenom samma resa, 10 år senare än New York-rapparna. Men svensk hiphop är mer än kommersiellt utgiven musik som utmanar etablissemangen. Det är en samhällsrörelse utan gemensam agenda. Det finns skillnader i rapparnas texter, beroende på vilken samhällsgrupp dem kommer ifrån. Men det hindrar inte dem att göra anspråk på en och samma kultur.

På frågan om 1990-talets svensktalande rapmusik härstammar från utvecklingen på 1980-talet är svaret både ja och nej. Min undersökning har direkt visat att ett par rappare hade direkta knytningar till de Stockholmsprofiler som fick kulturen att blomstra på 1980-talet. Att peka på direkta händelser som avgörande är däremot inte sakenligt. En övergripande blick visar att det kanske hade funnits en svensk rapscen på 1990-talet utan händelserna på 1980-talet. Men det är onödigt att spekulera kring sådana tankar. Staden är inte så stor och de många profilernas bekantskap med varandra bildar ett spindelnät av kreatörer. DJ Rock Ski påpekar att det under 1980-talet var mer relevant med breaking och grafitti än under 1990-talet och vår samtid idag.

---

<sup>141</sup> <http://www.cafe.se>

<sup>142</sup> Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag), s. 165

<sup>143</sup> Johan Fornäs, Moderna människor (2004 Norstedts förlag), s. 7

Händelserna under 1980-talet innefattar musikalisk innovation vilket har haft en inverkan på 1990-talets svenska rappare. Petter<sup>144</sup> och Blues<sup>145</sup> är exempel på artister som har gjort hyllningar till Stockholmsprofiler, verksamma inom det som liknar en social rörelse.

I sin avhandling kring begreppet social rörelse skriver Magnus Ring i sin slutsats att ”*då begreppet social rörelse syftar till att markera de aktörer som förhåller sig till centrala aspekter av samhällig, kulturell och historisk utveckling är det endast användbart då det pekar på existensen av en speciell sorts handlande. Det handlande som ifrågasätter och utmanar de rådande förhållanden av social dominans*”<sup>146</sup>. Frågan är då om de fyra olika elementen i Sverige ifrågasätter normen. Grafittin som har bannlysts av Stockholm Stad med nolltolerans är inte så mycket att diskutera kring. Hur blir det med DJ: ing och breakdancing som många gånger kan utövas i en simpel ABF-kurs? De svenska medelklasskillar och tjejer som rappar om festande och sin egen innerstadsgata kanske inte utmanar de rådande förhållandena av social dominans?

Nej, så är inte fallet alla gånger. Det är inte alla gånger som hiphoparna som beskrivs i denna undersökning utmanar rådande förhållanden av social dominans. Men deras perception av att tillhöra en sådan kultur vill jag tro och mena är tillräckligt homogen för att kunna beskrivas som en rörelse. De utövare som verkligen utmanar etablissemangen bidrar till denna homogenitet. Således blir de utövare som kanske inte uttryckligen utmanar de rådande förhållandena del av denna sociala rörelse genom exempelvis samarbeten med dessa modiga konstnärer. ”*Sociala rörelser som socialt fenomen kopplas vanligtvis till det moderna industrisamhällets utveckling*”<sup>147</sup>. Likheten mellan svensk rap på 1990-talet och konstutövarna på 1980-talet var de medvetna och undermedvetna sociala ställningstagandet. Hiphopen på 1980-talet och 1990-talet var afficierad av gatulivet. 1990-talets hiphopkultur spred sig till det offentliga rummet. Den svensktalande rappen beskriver ett samhälle som inte uttrycks på 1980-talet men som säkerligen existerade under detta årtionde.

Idag kan man se hiphopens framfart på internet, vilket är paradoxalt då ursprunget är gatan. Hiphopen har utvecklats med årens lopp, speciellt på musiksidan där teknologi har berett väg

---

<sup>144</sup> Petter Askergrén, Utro, Mitt sjätte sinne (BMG Records), spår 17

<sup>145</sup> Raymond Peroti alias Blues, Gamla tider, Den där Blues (Bumrushing productions), spår 7

<sup>146</sup> Magnus Ring, Social rörelse – begreppsbildningen kring ett mångtydigt fenomen (Lunds universitet), s. 180

<sup>147</sup> Ibid, s. 112

för schangern att utvecklats för att slutligen nå succé i populärkulturell skala. Idag är de fyra elementen separerade, men händelserna under dessa 25 år var tillräcklig för att knyta ihop säcken. Graffiti, rap, DJ: ing och dans har fortsatt att korsa varandras linjer. Och olika händelser har bidragit till att föra processen framåt, trots att den många gånger har varit finansierad av skatte eller fondmedel (se Fryshuset). Klimatet under denna tid gör det rättvist att säga att ungdomarnas (och de vuxnas) aktiviteter var tillräckligt annorlunda så att utövarna själva skulle ha en perception av unikt utförande i stil, konst och uttryck. Man dansade, rappade och målade säkerligen i olika miljöer och sammanhang men perceptionen var fram till 2007 hiphop.

## 5.0 Källmaterial

### Litteratur

Alf Arvidsson, Musik och politik hör ihop (2008 Gidlunds förlag) Johan Söderman, Rap(p) i käftan – hiphopens konstnärliga och pedagogiska strategier (Malmö Academy of music 2007)

Dagens Nyheter, 5 november 1987

Eckhart Tolle, En ny jord (ICA Bokförlag, 2007)

Fredrik Strage, Mikronfonkåt (Atlas, 2001)

Hugh Gregory, A century of pop (Reed consumer books limited, 1998)

Irene Molina, Etnisk boendesegregation, Den glömda krisen (2000, Agora)

Jeff Chang, Can't stop won't stop – hiphop-generationens historia (Reverb, 2006)

Johan Fornäs, Moderna människor (Norstedts förlag, 2004)

John Stewart, Bridges not walls – a book about interpersonal communication (2002, McGraw-Hill)

Knut Kjelstaldi, Det förflutna är inte vad det en gång var (Studentlitteratur, 1998)

Magnus Ring, Social rörelse – begreppsbildningen kring ett mångtydigt fenomen (Lunds universitet, 2007)

Nihad Bunar, När jobben kommer tillbaka, Den glömda krisen (Agora, 2000)

Russell Buddy Helm, Drumming the spirit to life (Llewellyn publications, 2000)

Svensk ordbok utgiven av svenska akademien, 2008

Statistiska Centralbyrån, Tillsammans – integration i svenska samhället (2005, Statiska centralbyrån)

Tim Wall, Studying popular music culture (Oxford University, 2005)

### Otryckta källor

Ayodele Södeberg-Shekoni, personlig intervju, 2009-06-15 (inspelad till mp3)



### **Audio: CD och vinyl**

Advance Patrol, Aposteln (2006, Playground Music)

Blues, Den där Blues (2002, Bumrushing productions)

Blues, Samhällstjänst (1999, Stockholm Records)

Brand Nubian, In God we trust (1992, Elektra)

Eminem, The Eminem show (2002, Universal Music)

Gza, B.I.B.L.E., Liquid swords (1995, Geffen Records)

Highwon, De misstänkta – mixtapeten (2006 Hemmalaget)

Just D, Plast (1995, Telegram Records)

Just D, Rock n Roll (1992, Telegram Records)

Just D, Svenska ord (1991, Telegram Records)

Ken Ring & Tommy Tee, 2 legender utan pengar (2004, Tee productions)

Ken Ring, Mitt hem blir ditt hem (2008, EMI Music)

Ken Ring, Stockholm Stad 12" (1999, EMI Music)

Ken Ring, Vägen tillbaka (1998, EMI Music)

Ken Ring, Äntligen hemma (2008, Pope/Playground Music)

Petter Askergren, Mitt sjätte sinne (1998, Ricochet Records)

Promoe, Kråksången (2009, Pope, Universal)

Rakim, The 18<sup>th</sup> letter, the book of life (1997, Universal Music)

The Latin Kings, I skuggan av betongen (1997, Redline/Mega Records)

The Latin Kings, Mitt kvarter (2000, Redline Records)

The Latin Kings, Välkommen till förorten (2004, Warner Music)

Timbuktu, The botten is nådd (2003, Juju Records/Playground M

### **DVD**

Staffan Hildebrand, Stockholmsnatt (Svensk Filmindustri, 1987), DVD

## Internetmaterial

Andreas Melin, En kärleksattack på svensk hiphop, Def FM, SR Metropol, Sveriges Radio, <http://www.sr.se/sida/artikel.aspx?programid=2842&artikel=1733380>, 2009-11-17

Calle Fleur, Petter intervju, mp3, <http://www.pastan.nu/sharedmedia>, 2009-11-17

Göran Persson, debattartikel, Aftonbladet 2003-06-19, <http://www.aftonbladet.se/debatt/article145698.ab>, 2009-11-17

Ken Ring, liveframträdande, Vattenfestivalen 1999, <http://www.youtube.com/watch?v=ZFkTq8TJH0U>, 2009-11-17

KRS-One, föreläsning, Sonoma State University, <http://www.youtube.com/watch?v=gjJDhyW2BaY>, 2009-11-17

Nationalencyklopedin, <http://www.ne.se/politik>, 2009-11-17

Peter Smirnakos, intervju med Timbuktu, <http://www.cafe.se/?id=3399>, 2009-11-17

Rob n Raz hemsida, <http://www.robnraz.se>, 2009-11-17

Sveriges Radio Trackslista 1988, <http://www.sr.se/p3/topplistor/tracks/?getListW=23&getListY=1988&showyear=1988&listID=1>, 2009-11-17

Sveriges grammisvinnare, <http://www.grammis.se/>, 2009-11-17

Sveriges Television, Rapport, 5 februari 1992, [http://svtplay.se/v/1454537/bildt\\_och\\_friggebo\\_i\\_rinkeby](http://svtplay.se/v/1454537/bildt_och_friggebo_i_rinkeby), 2009-11-17

TT Spektra, Expressen 2008-12-08, <http://www.expressen.se/noje/musik/1.1389544/petter-jag-tanker-inte-kasta-in-handduken>, 2009-11-17

Zulu Nations hemsida, <http://www.zulunation.com/beliefs.html>, 2009-11-17