

Exodus – men hvorhen?

Hvad er baggrunden for reggaens enorme popularitet i Afrika?

AF ANNEMETTE KIRKEGAARD

Indledning

Under mit feltarbejde i Zanzibar i efteråret 1998 havde jeg flere samtaler med unge mænd om deres forhold til musik. Juma, som var ansat i det hus jeg boede i, fortalte, at han godt kunne lide taarab, som er den musik, jeg var rejst ud for at studere, men at han også meget godt kunne lide reggae, selvom det helst skulle være med Bob Marley eller Lucky Dube. Det kom ikke som nogen overraskelse, for jeg er før stødt ind i reggae under mine ophold i Afrika.

I 1994, hvor jeg også var på Zanzibar for at studere taarab-musik, gik det klart op for mig, hvor stor reggaens betydning er i det folkelige liv i Afrika. En aften var jeg på diskotek med en masse unge mennesker, som opførte sig cirka, som man nu gør på den slags etableringer over det meste af verden. Der blev danset, og de unge piger blev kigget ud. På grund af Zanzibars muslimske kultur er pigerne under et vist opsyn, og der var da også klar overvægt af mænd. Musikken var først på aftenen af internationalt tilsnit; Ace of Base, George Michael og så videre blandet med forskellige afrikanske danseorkestre af congolese eller highlife-typen. Det var pænt og ordentligt, og de få piger blev budt op til dans af mændene på skift. Senere på aftenen skete der noget: Gamle hits med Bob Marley kom på lydanlægget, og nu blev der danset i grupper – eller man kan sige at alle dansede med alle – og der blev sunget med på de velkendte tekster. Stemningen var høj, og det var tydeligt, at begivenheden havde skiftet karakter; her var noget, man var fælles om.

Selv i det muslimske Zanzibar, hvor taarab-musikken dominerer den mere officielle kultur, var reggae i den gode, gamle form fra midten af 1970'erne altså tilstede som et kært og emotionelt fænomen, og derfor suser man stadig gennem Zanzibar's frodige landskab i de lokale busser, mens Bob Marley over den lille kassetteradio synger fra sin reggae-himmel om Trench Town og livet i 'dread'.

At reggaen fænger sådan i Afrika, er interessant af i hvertfald to grunde. For det første er reggae en musikform, som tilsyneladende er kompatibel og forenelig med de afrikanske musikkulturer og deres musikalske struktur. For det andet har reggae den interessante vinkel, at musikken i kraft af sit rasta-image og den latente hjemstavns-ideologi, den er en del af, indeholder en klart romantiseret og idylliseret længsel mod det tabte land – det Afrika, som slaverne blev revet bort fra i forgangne århundreder.

I de seneste 50 år har forholdet omkring den afrikanske populærmusik og dens relation til begrebet autenticitet været genstand for en voldsom interesse. I musiketnologiens tidlige historie blev de populære musikformer udeladt af forskernes studier, fordi de blev opfattet som rene akkulturationsfænomener og derfor ikke repræsentative for folkebeskrivelsen. Da de i 1960'erne og 70'erne ikke længere kunne overses, blev de anset for at være særlige byforekomster uden relation til det samfund, de var omgivet af, og i vore dage bliver de ofte behandlet som unikke eksempler på kreoliserede musikkulturer, som ovenikøbet udviser klare træk i retning af afrikanisering.¹

Det karakteristiske ved de moderniserede kulturer er, at de blander forskellige musikalske udtryk, og det er efterhånden et velkendt fænomen, at processen frem mod disse kreoliserede musikformer bygger på en stor grad af imitation af de importerede forbilleder.² Forskningen har derimod ikke interesseret sig så meget for, hvad det faktisk var for et forbillede, den populære samtidige musik havde. Imitation bliver ofte opfattet som negativ og ukreativ, men det interessante i dette tilfælde er imidlertid, at de musikformer, som primært dannede grundlag for afrikansk imitation, netop var de sorte og synkretiske musikformer fra den nye verden, som man kendte enten i form af cubanske og latinamerikanske danse eller i form af populærmusik fra USA som f.eks. jazz, soul og rock. Fælles for disse imitationer og udvekslinger er, at den gensidi-

ge påvirkning mellem den nye verden og den afrikanske populærmusik kan dokumenteres igennem ca. 100 år, mens den antagelig i praksis har stået på i meget længere tid.³

Nogle forskere og skribenter – f.eks. Molefi Kete Asante og Wole Soyinka⁴ – gør sig derfor til talsmænd for den påstand, at den syntese, som nu pågår mellem den gamle og den nye verden forstået som Afrika og Amerika, ikke er en imitation af noget fremmed, men i virkeligheden er en slags berettiget generobring af noget, som i bund og grund er afrikansk, og dermed autentisk: det er samtidig underforstået, at det netop er på baggrund af denne 'afrikanske' grundsubstans, at succes og gennemslagskraften for den sorte musik i den hvide verden blev så stor. Andre som f.eks. Krister Malm og Veit Erlmann har været mere skeptiske og har i stedet tillagt den økonomiske og kulturpolitiske situation i det globale perspektiv en større betydning for den igangværende moderniseringsproces.

Den første reaktion ses f.eks. tydeligt i megen ideologisk og retorisk afrikansk historieskrivning, men måske allermest udtalt i de afrikansk-amerikanske miljøer. Her har sorte, som er født og opvokset i USA, ført en voldsom ideologisk kamp for anerkendelsen af sortes rolle i historien. I organisationer, som i 60'erne omfattede Black Muslims og de Sorte Pantere og i vores tid består af radikale politiske grupperinger som 'Black Nation', arbejder lederne for en omvendt magtbalance mellem sorte og hvide – og altså imod en ligestilling af racerne. Den anden retning finder man typisk hos vestlige, hvide forskere, som med udgangspunkt i en eller anden form for marxistisk, økonomisk tænkning analyserer verden og dens musik som overvejende determineret af markedskræfternes frie spil og de transnationale konglomeraters stigende gennemslagskraft.

På grund af den udtalt ideologiske og næsten romantisk tilbagesøgende holdning over for Afrika på den ene side og på grund af dens lige så klare transnationale og mediebarne karakter på den anden side, er reggae – både forstået som musikform og som ideologisk konstruktion – et meget iøjnefaldende eksempel på denne diskussion. Hertil kommer, at reggae-musikken gennem det meste af sin historie og med næsten uformindsket styrke i dag har haft stærke relationer til og stor betydning for den afrikanske musikkultur.

Spidse penne hævder, når talen falder på afrikansk musik som et fælles kontinentalt fænomen, at den mest afrikanske – her forstået som den mest udbredte – musikform i dagens Afrika er reggae. Det er selvfølgelig en provokerende påstand og måske heller ikke statistisk eller på anden måde beviseligt, men for de fleste, der har opholdt sig i Afrika over tid, vil det stå klart, at reggae er blevet et vigtigt element i den afrikanske kultur, og at den både på godt og ondt tillægges stor betydning. Det er denne udbredelse, samt dens betydning, som er emnet for denne artikel.⁵

Hvad er reggae – ideologisk og musikalsk

Reggae har regionalt og historisk sit udgangspunkt på Jamaica, men har siden midten af 1970'erne været kendt i det meste af verden i kraft af sin globale markedsføring. Den er ofte både en musikform og en politisk ideologisk konstruktion snævert knyttet til Rastafari-bevægelsen. Som følge af denne dobbelthed er reggae et fænomen, der har en meget stor signalværdi; På den ene side via musikkens helt markante karakteristika, som jeg vil forklare i det følgende, og på den anden side gennem de såkaldt ekstra-musikalske træk, som stammer fra de kultagtige fælles-træk i Rastabevægelsen. Det kan være i form af lange uklippede, sammenfiltrede lokker, de såkaldte *dread-locks*, den udbredte rygning af hash, *ganja*, og i påklædningen i de markante farver gul/rød/grøn på sort – de etiopiske farver.

Som vi kender reggaemusikken idag opfattes den som synonym med rastabevægelsen. Det er ikke mærkeligt, for selvom rastaerne kun udgør ca. 13% af Jamaicas befolkning, har deres indflydelse på musikken været enorm.⁶ Selve bevægelsen er derimod af ældre dato og blev først mod slutningen af 1960'erne knyttet til populærmusikken.

Rastafaribevægelsen

The Rastafaries, as did their forefathers, always look to Africa` as `the homeland`. They see the black man as one in exile.⁷

Rasta-bevægelsen kombinerer to vigtige ting på Jamaica: Det sorte Afrika og den hvide Bibel.⁸ Der er tale om en messiansk religion, som bygger på Biblens ord om, Messias skal vende tilbage til Jorden, og som i tilsvarende religiøse grupper indeholder rasta et element af li-

delse og pinsler. Det er slavetidens ydmygelse og undertrykkelse af den sorte befolkning, der udgør det historiske grundlag for bevægelsen, og dens hovedtema kendes fra en række andre karibiske kulturer i form af forskellige panafrikanistiske tendenser. Rastaerne opfatter sig som vores dages israelitter, der er blevet straffet for deres synder, og som derfor må vente på udfrielsen, og de tror, at deres Messias



Haile Selassie ved kroningen i 1930. Selassie betyder treenighed, men det er hans navn før kroningen Ras Tafari Makonnen, der har givet navn til bevægelsen.

skal kommer fra Ethiopien i det nordøstlige Afrika, hvis folk opfattes som direkte efterkommere af Kong Salomon og Dronningen af Shaba.

Rastabevægelsen er indstiftet i midten af 1930erne, men trækker

kraftigt på de 'Back to Africa'-strømninger, som fandtes i Karibien fra starten af dette århundrede. En præst ved navn Gongunguru prædikede for en repatriering tilbage til Afrika, og dette smeltede sammen med troen på, at Afrika er det rette hjemland, kaldet "Zion", for de sorte i hele diasporaen.

Bevægelsens åndelige leder var Marcus Garvey, en jamaicaner, der i starten af dette århundrede migrerede til USA, hvor han blev en vigtig person i den bevægelse, som over hele landet arbejdede for en forandring af de sorte amerikaneres position og rettigheder i samfundet.

Garvey formulerede rastabevægelsen forhåbninger i sætninger som: "Look to Africa, where a Black King shall be crowned, ..." ⁹ Profetien gik tilsyneladende i opfyldelse, da den etiopiske kejser, Haile Selassie, i november 1930 med en helt overdådig pragt lod sig krone som Negus Ras Tafari – Kongernes konge – og efterfølgende slog de italienske kolonisationer i væbnet kamp i 1941.

Haile Selassie, der var af aristokratisk etiopisk afstamning, kom til magten i 1916 og opretholdt – dog med stigende modstand fra sin befolkning – sit styre indtil 1974. I følge overleveringen er han i direkte slægtsforbindelse med Kong Salomon, og han var samtidig et vigtigt symbol på det nye Afrika i kraft af sit politiske virke: Ikke bare slog han den gamle italienske kolonimagt på porten, han førte Etiopien ind i Folkeforbundet og var medstifter af "The Organization of African Unity", som fik hovedsæde netop i Ethiopiens hovedstad, Addis Abeba. I rasta kaldes Selassie *Jah*, og selvom oprindelsen af dette ord er uklart, og selvom der i praksis er forskellige tolkninger af om han faktisk er Messias eller ej ¹⁰, er hans position vigtig. Fordi rasta er en ikke-doktrinær, kristen kult uden et egentligt præsteskab, bliver alle dens udøvere opfattet som ligeværdige. At bekende sig til Jah er derfor det mest samlende element i bevægelsen. ¹¹

Hjemlandet, "Zion", står for rastaerne i klar modsætning til "Babylon", der symboliserer alt det onde og fjendtlige, og som i praksis altid udgøres af Vesten og dens uvæsen. Derfor drøftes det stadig livligt blandt rastaer i hvilken grad, man bør samarbejde med "Babylon" og dermed gå ind på dets præmisser. For musikkens vedkommende diskuteres det blandt andet, om man skal lave pladeindspilninger og koncerter under babyloniske forhold eller om man skal afholde sig fra at deltage i den

kommercialiserede musikindustri. De fleste store stjerner har i praksis et dobbelttydigt forhold til pladebranchen, som man på den ene side lever af og på den anden side ideologisk forkaster.

Under indflydelse af den store interesse for "Zion" og som en gestus overfor de fordrevne, afsatte den etiopiske regering i 1955 nogle landområder til de tilbagevendende rastaer, men der kom næsten ingen.¹² Senere fik regeringen ganske kolde fødder, og forsøgte helt at undgå immigration, blandt andet fordi man ikke ønskede at få en hel hob ganjarygende rebeller inden for i landet.

Marcus Garveys teorier om den sorte race blev studeret med stor interesse af kommende afrikanske statsledere som Kenyas Jomo Kenyatta og Ghanas Kwame Nkrumah, men han besøgte tilsyneladende aldrig Afrika. Til gengæld har der været spekulationer om Garveys posthume genkomst i Afrika. Således mente man på et tidspunkt, at Ugandas tidligere diktator Idi Amin var en sådan genfødsel af Garvey.¹³

Man kan på mange måder se træk af racisme i Garvey og Gongungurus tanker, og deres teorier om at sende de sorte tilbage til Afrika blev da også budt velkommen af Ku Klux Klan, som her så muligheden for en etnisk udrensning af de amerikanske sydstater. På et tidspunkt var Garvey og hans rederi 'Black Star Line' faktisk indgået i et snævert og meget problematisk samarbejde med klanen om sådanne hjemsendelser.¹⁴

Der er således en del svært forståelige og lidt problematiske forhold omkring de ideologiske aspekter i rastabevægelsen. Det gælder også Haile Selassie, der i sit hjemland fra 1960erne og frem kom til at stå i klar modsætning til de mere progressive kræfter. I 1974 blev han afsat ved et militærkup, og efter sigende blev han stranguleret i sit fængsel i 1975. Det er mærkeligt, hvordan denne person kunne kobles med nogle af de træk, som jeg senere skal vende tilbage til i forbindelse med reggaens udbredelse i den 3. verden, og det er da også uklart, hvordan Selassie selv opfattede sin rolle som Jah. Han besøgte Jamaica i 1966, hvor han nærmest blev bange for den store interesse, som han var genstand for. Det berettes, at han blev indendøre, da han så mængdens størrelse og ophidselse.

Mange rastaer taler et sprog, som menes at indeholde afrikanske reminiscenser blandet sammen med engelsk. Dette kreoliserede sprog, som kaldes Patois eller Pahtaw, er ikke blot en simpel og forenklet udgave af koloniherrernes sprog, men derimod udtryk for en genforhandling med det trykte engelske sprog og dermed udtryk for et opgør med det britiske hegemoni. I folkemunde går det under betegnelsen dread-talk.¹⁵ Rastaerne bruger det ejendommelige 'I and I'-fænomen, der både høres i sangtekster og i daglig tale, og som kan tolkes som et forsøg på at fremhæve den personlighed, der har været knækket af slaveriet men nu har genvundet sin værdighed. Samtidig bruges begrebet til at understrege, at man ikke er alene, men er et med Jah.¹⁶ Overordnet set kan sproganvendelsen derfor tolkes som en måde at dekolonisere tanker, ideer, handlinger og adfærd på.¹⁷

I udgangspunktet var der ingen specifik musik knyttet til rasta, men fra midten af 1950'erne kom bevægelsen i forbindelse med burru-kulturen. Burru'erne var en gruppe udstødte og oftest kriminelle mennesker, som var kendt for deres virtuose afrikanske trommespil på de tre trommer *bas*, *funde* og *repeater*, der senere af rastaerne blev kaldt *Akete*.¹⁸ De akkompagnerede sig selv på lamellophonen, *sanza*, og andre instrumenter, som stammede tilbage fra slavetiden. Når instrumenterne var så gamle, var de muligvis bragt med fra Afrika, og fordi musikken derved forkom autentisk, passede den ind i den ideologiske tankegang og kunne dermed give rastaerne et modspil til den voldsomme indflydelse, vestlig populærmusik havde i Karibien.

Musikken

Sideløbende med udviklingen af rastafaribevægelsen betød kontakten til den internationale musikverden, at rent verdslige elementer fik indflydelse på reggaens musikalske udformning. I modsætning til den øvrige del af Karibien, som har eller har haft kontakt til den spanske del af verden, var Jamaica knyttet til Storbritanien som koloni. Det betyder noget for styreformen, og det betyder noget for musikken. Den er i højere grad præget af dur-mol tonalitet end den spanske, og den er mere enkel i de rytmiske strukturer. Der har været stor indflydelse fra den kirkelige korsang, og Peter Manuel hævder, at briterne i større grad end de spanske koloniherrer har undertrykt den afrikanske del af slavernes kultur.¹⁹

Den mest udbredte folkelige musikform i Jamaica indtil 1950 var *mento*'en, som både musikalsk, og indholdsmæssigt var stærkt influeret af calypsoen fra Trinidad.²⁰ Der var tale om en musikform, som var helt igennem verdslig, og som havde et karakteristisk upbeat på 2 og 4. Den havde sit eget instrumentarium, som blandt andet omfattede violin, banjo og en stor lamellofon som bas – den såkaldte 'rumba-bas'. Samtidig var det en musikform, der indtil de første kommercielle indspilninger i kølvandet på calypsoens verdensomspændende succes, udelukkende var 'live'.

I 1950erne blev den amerikanske Rhythm & Blues voldsomt populær og ændrede på fundamentale områder musikopfattelsen i Jamaica. Rhythm & Blues blev importeret som færdigindspillet musik, og dens succes indvarslede derfor en gradvis devaluering af live-musikkens betydning.

Et af de første eksempler på det musikalske møde mellem Rhythm & Blues og den jamaicanske musik som f.eks. burru-traditionen var nummeret "Oh, Carolina" fra 1960. Det blev fremført af Folkes Brothers, men det var musikeren Count Ossies cross-over til rastamusikken, der vakte opsigt. Sammenblandingen af de forskellige musikalske træk virker umiddelbart rå og uegal. Den vokale linie er tydeligt en slager i traditionel Rhythm & Blues stil blandet med mentoens struktur, men det er trommeakkompagnementet, som præsenterer den rytmisk spændte fornemmelse.²¹

Den nye musik blev distribueret via de såkaldte 'Soundsystems', der var store, mobile diskoteker stablet op på en ladvogn. Publikum betalte for at danse til musikken, og pladevenderens evner og gennemslagskraft fik stor betydning for forretningens omsætning. Der var skarp konkurrence mellem de førende dj's, og ofte forsøgte de at kære det samme publikum. Da det hele foregik udendørs, gjaldt det om at overdøve hinanden, og derfor blev musikken spillet for fuld udblæsning og med særlig fokus på bassen. Fænomenet, som er ret særegent, fulgte med i den senere udvikling mod reggae, og det ligger med andre ord i denne musiks 'væsen', at den skal leveres i indspillet form, øredøvende højt og via disse mobile forstærkersystemer kunne spredes blandt lokalbefolkningen. At musikken formidles på denne måde forstærker reggaens fokusering på begrebet "sound", der i forvejen i Chude-Sokeis analyse²² er et væsentligt element i ikke skiftlige sub-

kulturers identitetsdannelse. I den indspillede musik får man på den ene side en styrbar og fast lyd, som kan opleves på samme måde fra gang til gang, og på den anden side er musikken også et forlæg, der kan forandres i det vigtige versioneringsprincip, som kendetegner dub-funktionen i reggae.²³ At Bob Marley senere blandt andet gjorde sig verdenskendt i kraft af sin karismatiske sceneoptræden, ændrer ikke ved, at han også benyttede de teknikker, der var udviklet i studierne i Jamaica.

Da mentomusikken i 1950'erne gennem lyden fra soundsystemerne blev influeret af shuffle-feelingen fra Rhythm & Blues skabtes musikformen *ska*. Ska havde en simpel progression med 2 eller 3 akkorder kombineret med et klart og genkendeligt rytmisk mønster. Det er dette mønster, som rummes af begrebet *ridim*. Det er et patois ord, og betyder rytme, men i en noget mere udbygget forstand end den traditionelle vestlige. På mange måder minder ordet om den vestafrikanske betegnelse 'rytmemelodier', altså rytmiske strukturer, som også indeholder melodiske og formmæssige kendetegn. Ordet kendes også som *polyridim* og tillægsordet er *ridmic*.

Edward Seaga, daværende kultur- og udviklingsminister i Jamaica, gav ska-musikken et stort skub ved at iværksætte en kulturel revivalbevægelse efter uafhængigheden i 1962. Denne bevægelse promoverede i god tråd med andre ny-frie 3. verdenslande alt som fik mærkatet 'jamaicansk', og det omfattede derfor også en eksponering af musikken i internationalt regi.

Den bevidste kulturelle markedsføring førte i 1964 til at sangerinden Millicent Small fik et verdenshit med nummeret 'My Boy Lollipop' – det første og største internationale ska-hit.

Efter en periode hvor ska var totalt dominerende, skiftede musikken karakter. Fra omkring 1966 hed den nye mode *rock steady*, og den nye stil kan betegnes som en langsom udgave af ska. Der skete en tydelig forskydning af instrumenternes betydning: Bassen bliver mere vigtig, og den overtager rollen som timekeeper fra trommerne, som nu ingen funktionel rolle har og ofte knap er hørbare. Peter Manuel diskuterer med rette om der reelt set er tale om nedsættelse af tempoet eller ej. Dette beror delvist på den tilbagevendende diskussion om notationen af ikke-skriftlige musikformer, og om der skal anvendes alla breve eller

fuld notation. Manuel mener, at der i stedet for nedsættelse af tempo er tale om udtynding af den rytmiske tæthed (density) i overgangen mellem ska og rock steady.

Fra starten af 1960erne begyndte rebelidealet at vise sig. Det bestod af de såkaldte *rude boys*, der med Verena Reckfords ord lavede musik og digte: “..commenting on criminal elements among ghetto youth”.²⁴ De unge havde et nihilistisk syn på tilværelsen og en livsstil, som var rå og uden optimisme. De hørte til i de fattige forstæder som Trench Town og var et produkt af den håbløshed, som arbejdsløshed og dårlige sociale forhold afstedkommer. Både Bob Marley og andre senere verdensberømte reggaestjerner var startet som rude boys – og en del af dette image skulle vise sig at blive faste elementer i reggaen.

Egentlig reggae dukker op som selvstændig stil mod slutningen af 1960erne og forbindes ofte med filmen ‘The harder they come’ fra 1972. Med reggaestjernen Jimmy Cliff i hovedrollen skildrede filmen en musikers liv og hans besværligheder med at få en ordentligt hyre og pladekontrakt, og beskrev på denne måde både den sociale elendighed og de barske sider i rude boys livet. Filmen fik meget hurtigt kultkarakter og blev vist i det meste af verden, hvor dens skildring af livet i 3. verdensbyer både fik betydning for det vestlige ungdomsoprør og den politiske udvikling i Jamaica.

Peter Manuel lægger stor vægt på det politiske i stilen, og påpeger navnlig sammenhængen mellem reggae-musikkens succes og udbredelse og den socialdemokratiske premierminister Michael Manleys (PNP) politiske karriere.²⁵ Bob Marley støttede åbentlyst Manley, og man kan sige, at der var en klar gensidig interesse for denne alliance. Sammen var de bannerførere i en mere optimistisk holdning til den tredje verdens problemer, og Manley anerkendte netop rastafari-bevægelsens budskaber. Som genydelse stod han bag invitationen til Haile Selassie i 1966. Denne drejning indvarslede den globale politiserende periode for reggaekulturen, hvor musikken for alvor vandt popularitet blandt ungdommen verden over.

Musikalsk repræsenterer reggae endnu en nedsættelse af den rytmiske fornemmelse. Den polyrytmiske indflydelse fra rasta blev en af drivkræfterne i reggae; rytmemønstrene fra de tre rastatrommer, nu kaldet

Akete, blev overført til reggae-orkesteret, som nu bestod af bass, rytme-guitar, keyboard og percussion. Samtidig tog reggaemusikerne den særlige dans, *nyabingi*, til sig, og den skulle vise sig at blive en vigtig del af rastabevægelsens ceremonier.

Det så dominante rytmemønster for reggaen, som oftest opfattes i alla breve, men som reelt set er en hurtig 4/4, ser derfor således ud i no-der:

hihat	
lilletromme	
Stortromme	

På grund af lilletrommeslagets placering og fordi der i sort musik er tendens til at opfatte markerede slag som off-beats, lader øret sig imidlertid narre til tro, at rytmen forløber i halvt tempo. Derved bliver 'treslaget' i 4/4 rytmen nu opfattet som et offbeat. Det er auditivt ejendommeligt eller markant, fordi det nu er det tunge, dybe slag som danner off-beat.

Resultatet er, at den gennemsnitlige reggaerytme har en iboende dobbelthed. I visuelle optagelser af Bob Marley og andre sangere kan man se det fysiske skift mellem disse to samtidige rytmeoplevelser, fordi de tydeligt skifter mellem at danse i henholdsvis den ene eller anden puls. Denne skiften er dog ikke hørbar; generelt forløber den karibiske reggae mere eller mindre i de samme, dobbelte rytmeoplevelser hele nummeret igennem.

Derfor lyder reggae langsom og som Peter Manuel pointerer er der derfor snarere end en egentlig nedsættelse af tempoet tale om en udtynning i slag og beats, som via det auditive indtryk altså høres 'langsomt'.²⁶

Denne periode, hvis musik går under tegenelsen roots-reggae, sluttede ved Bob Marleys død i 1981, og siden har reggaen udviklet sig i retning af *dancehall* og *ragga*. Musikken er blevet digital og med et noget

mere indadvendt og desillusioneret budskab. Da det er den gamle 70er reggae som er af størst betydning i Afrika, vil jeg derfor stoppe min gennemgang her.

Det er vigtigt at slå fast, at reggaens kommercielle succes hænger meget nøje sammen med den modtagelse, som musikken fik blandt jamaicanske indvandrere i Storbritanien, og Peter Manuel mener derfor, at reggaen er en musikform som først for alvor slår igennem lokalt efter at den har været en tur i udlandet. Dette understøttes af Barrow & Dalton, som hævder, at det er exil-reggae musikerne i USA og Storbritanien, som er bindeleddet til Afrika og ikke den direkte kontakt til Kingston.²⁷ Ikke desto mindre er det roots-reggaens markante rytmiske mønster, der som en steppebrand vinder indpas i det Afrika, som i følge rastaideologien både er udgangspunkt og endepunkt for rastabevægelsen.

Reggae i Afrika

Set fra diasporaen er reggae altså klart et kulturelt udtryk, som refererer til en afrikansk identitet. Både på det musikalske og på det ideologiske plan er der elementer i stilen, som af både musikere og tilhørere i Kari-



Hytte i Kilombero Valley i Tanzania. På væggen er malet et billede af Bob Marley. Eget foto oktober 1998.

bien og i Storbritanien generelt henføres til tiden før slaveriet og kolonialismens ødelæggende indflydelse på samfundets strukturer. På denne baggrund er det ved første øjekast derfor ikke overraskende, at reggae har vundet så stort et indpas i Afrika. Der kæmpes der stadig mod fattigdom, social ulighed og rester af tidligere tiders racisme, og budskaberne om udfrielse fra elendigheden har naturligt en stor gennemslagskraft i de afrikanske byer. Derfor ser man dreadlocks og de gulrød-grønne farver overalt i Afrika, og man møder desuden et kraftfuldt musikalsk udsagn i form af forskellige anvendelser af reggaens kendetegn.

Alligevel kan det undre, hvad afrikanerne forbinder med dette nye image, og jeg skal til slut vende tilbage til en diskussion af reggaens betydning som afrikansk fænomen.

Reggae findes i mange forskellige former, men der er groft sagt to markante poler for anvendelse af reggae i Afrika. Den ene omfatter forskellige grader af kopier af de gamle klassikere fra reggaens gyldne år med Bob Marley, Peter Tosh, Bunny Wailer og Jimmy Cliff, mens den anden udgøres af en stærkt kreoliseret, ny syntese mellem den afrikanske musik og det importerede og imiterede udtryk.²⁸

Den første gruppe spænder fra den direkte anvendelse af de gamle plader til cover-versioner af de store reggae hits som f.eks. 'One love', 'No Woman No Cry' og 'Trench Town Rock'. Disse sange høres over hele det afrikanske kontinent, hvor lokale småbands spiller de kendte numre i hoteller, på barer og i danserestauranter. Den anden gruppe er mere ujævnt fordelt, men udgør efterhånden en særlig stil, der også internationalt kendes under betegnelsen *afro-reggae*.²⁹

Steve Barrow og Peter Dalton hævder i *Reggae, The Rough Guide*, at det er den etablerede reggae fra 1970'erne, der kendes internationalt via Marley, Tosh og Wailers, som betyder mest i Afrika.³⁰ Det kan diskuteres, for de afrikanske reggaemusikere har generelt en meget stor gennemslagskraft, men på det ideologiske plan er der ingen tvivl. Da reggaestjernen Alpha Blondy fra Elfenbenskysten i 1986 fik mulighed for at indspille sin plade "Jerusalem" på Jamaica, foretrak han Bunny Wailers orkester som backing-gruppe og producere fremfor de nye stjerner indenfor ragga, som var toneangivende i den jamaicanske kontekst.

Siden 1980'erne er reggae blevet en del af det kommercielle verdensmusikalske repertoire. Når orkesteret Toure Kunda fra Senegal eller den algierske *rai*-stjerne, Khaled, i enkelte numre pludselig spiller i en reggaerytme, er det ikke nødvendigvis udtryk for en egentlig syntese, men om at bruge reggaens karakteristiske elementer på lige fod med andre forhåndenværende musikalske referencerammer som disco, *mbaqanga* eller country. De karakteristiske elementer indgår i et verdenmusikalsk mix og på en sådan måde, at der er tale om at reggaen – i hvertfald på det musikalske plan – bliver brugt som et krydderi, som en *flavour*, sådan som Veit Erlmann har beskrevet det i sine kritiske artikler om verdensmusikfænomenet.³¹ Det sker for eksempel i nummeret 'Ragda' fra Khaleds succesplade 'Didi' fra 1992.

På en måde kan man sige, at de afrikanske musikere dermed gør med reggae, hvad f.eks. Paul Simon gjorde med den sydafrikanske musik på 'Graceland' albummet. Simon havde ladet sig inspirere af en ældre form for *mbaqanga*, og ved at lade den være udgangspunkt for sit mix, kom han til at fejre en specifik stil, som i Sydafrika var blevet overhalet af nye stiludviklinger og dermed temmelig umoderne. Mange har diskuteret den musikalske autenticitet på "Graceland"³², men søgen efter autenticitet på denne måde kan ind i mellem udvikle sig til en inert, der samtidig er gammeldags og konserverende. Den klare ideologiske relation til 70'ers reggaen og dens helte som Marley, Cliff og Tosh, samt ønsket om en verdensmusikalsk fejring af den autentiske reggae, forklarer derfor i store træk, hvorfor fokus i så stor grad er på en ældre reggaeform, der ikke længere er aktuel i Karibien.

Som i andre tilfælde af sort musikudveksling har der været direkte kontakt mellem Afrika og den ny verdens musikalske topnavne. Millicent Small, som sang hittet 'My boy Lollipop' i 1962, og Jimmy 'The-harder-they-come' Cliff lavede succesfulde koncertturneer i 60'erne og 70'erne.³³ Men den største og absolut mest skelsættende gæst var dog reggaens verdenmusikalske superstjerne og fornemmeste ambasadør, Bob Marley.

Bob Marley i Afrika

Mod slutningen af 1970'erne havde Bob Marley til fulde markeret sit politiske og stærkt anti-koloniale budskab. Ironisk nok var det blevet en del af hans kommercielle styrke, og Hébdige konstaterer, at "In effect,

Marley was making the Western world dance to the prophecies of its own destruction".³⁴ I det splittede Afrika, hvor kolonistyret endnu ikke helt var afskaffet, var implikationerne af dette budskab ikke til at komme uden om. Coveret til Marley & Wailers plade 'Survival' fra 1979 var en afbildning af alle de afrikanske nationalstaters flag, og sangene var med til at artikulere den stigende bevidsthed om uretfærdighed og undertrykkelse blandt de sorte afrikanere. Sange som "So much trouble" og "Africa Unite" havde stor gennemslagskraft i Afrika, og nummeret "Zimbabwe" blev et kampråb for befrielsesbevægelserne SWAPO og ZANU.³⁵ Op mod selvstændigheden i 1980 blev der solgt over 25.000 eksemplarer af pladen Survival i Rhodesia. Teksten viser tydeligt hvorfor:

"...So arm in arms, with arms
We will fight this little struggle
'Cause that's the only way
We can overcome our little trouble.

...
Brother you're right, you're right,
you're right, you're right, you're so right
We gonna fight, we'll have to fight
We gonna fight, fight for our rights.

Natty dread it ina Zimbabwe
Set it up ina Zimbabwe
Mash it up ina Zimbabwe
Africans a liberate Zimbabwe

...
Natty trash it ina Zimbabwe
I and I a liberate Zimbabwe.³⁶

Da Zimbabwe som den sidste af de officielle koloniale stater fejrede sin selvstændighed d. 17. april 1980, var den musikalske hovedattraktion naturligt nok netop Bob Marley and the Wailers. Det blev et ideologisk, politisk og kommercielt triumftog, og det var i høj grad udslagsgivende for den efterfølgende voldsomme succes, reggaen fik i det sydlige Afrika.

The Wailers ankom med en stor gruppe andre reggae musikere og et

P. A. system på 40.000 watt i udgangsvolumen. Et sådant anlæg havde man aldrig før set i denne del af verden: Det vejede 40 tons, og lydstyrken var overvældende. 100.000 mennesker var til stede ved den officielle koncert på det store Rufaro-stadion i hovedstaden Harare og vel lige så mange udenfor.

Arrangementet omfattede den officielle ceremoni, hvor den nye leder, Robert Mugabe, skulle aflægge ed, men det blev ikke en fredelig begivenhed, og under selve koncerten kom det til voldsomme oprin. Publikum bestod af alle lag af det zimbabweanske samfund, samt statsoverhoveder fra hele verden, og i god overensstemmelse med sit image som rebel og oprører udfordrede Marley de mange hvide i både ord og toner. Han overskred bevidst den skrappe tidsplan for begivenheden, og da han gav sig til at synge 'I shot the sheriff', gik publikum amok. Undervejs måtte der bruges tåregas for at berolige gemytterne.

En af grundene til uroen var, at størstedelen af Marley og Wailers fans opholdt sig uden for stadion, hvor de kunne høre men ikke se de-



Bob Marley på scenen.

res store idol. Dagen efter det officielle arrangement gav Marley derfor en ny – og denne gang gratis – koncert for de mange tusinder, som ikke havde haft råd til en billet til det officielle arrangement.

Så alt gik efter bogen, og Marley skuffede ikke. Han var præcis så udfordrende, som man havde forventet og hans budskaber i sangene faldt som manna fra Himlen.

Bob Marley og hans kone Rita, som sang i vokalgruppen the I-threes, var glade for deres deltagelse i begivenheden i Zimbabwe, men samtidig mente de, at kampen måtte gå videre i nabolandet Sydafrika, som stadig kæmpede med apartheid og raceadskillelse. De troede fuldt og fast på, at hvidt styre i Afrika måtte afskaffes, hvis de sorte i det panafrikanske, rastainfluerede univers skulle finde den udfrielse, de søgte efter. På denne måde var de med til at indvarsle den stigende bevidsthed omkring anti-apartheid-kampen, som skulle blive en så væsentlig del af verdensrockens fællesgods i 1980erne. Jeg tænker her på rækken af Afrika-relaterede stadionkoncerter, hvor f.eks. Nelson Mandelas 70-års fødselsdagsfest på Wembley i 1986 var af stor betydning, fordi den både samlede alle de store stjerner i den internationale rockverden, og samtidig også præsenterede afrikansk musik for et internationalt publikum. En anden mindst ligeså vigtig del af denne kamp var den håndfaste kulturelle boykot, som det lykkedes at føre over for apartheid-styrets underholdningsetablissementer, i første række Sun City.

Det var ikke kun Marley og the Wailers, som fik succes i det sydlige Afrika efter Hararekoncerten; det var reggae som sådan. Det politiske budskab, den subkulturelle rastaideologi og den musikalske signifikans bredte sig eksplosivt.

Det store anlæg, som var blevet anvendt ved koncerten, havde været en nyskabelse, som helt udmanøvrerede de lokale musikeres formåen. Den zimbabweanske regering ville gerne have flere af den slags koncerter med store udelandske navne, og derfor blev der på ungdomsministeriets regning indkøbt et anlæg på 20.000 watt. Det kostede 125.000\$ – en lille formue for en ny nation, men effekten udeblev ikke: I kølvandet på Marley kom de store britiske navne som Misty in Roots, UB40, Aswad samt Jimmy Cliff, der faktisk havde været en større stjerne i Zimbabwe end Marley før 1980.³⁷

Den afrikanske brug af reggae

Indtil nu har jeg overvejende beskrevet den reggae, som er direkte importeret til Afrika i form af jamaicanske indspilninger og navnlig med Bob Marley, Peter Tosh og Jimmy Cliff. Og jeg har omtalt, at reggae nogle gange bruges som bevidst 'flavour' i forhold til musik, som satser på en verdensmusikalsk succes uden derved at miste sin betydning for den hjemlige scene. Men der findes også en lang række afrikanske populærmusikformer, som indgår i et frugtbart udvekslingsforhold med det jamaicanske forbillede. Det er blandt andet denne musik, som er med til at fortsætte den diskussion af autenticitet, som jeg ridsede op foroven, og det er dem, som vil blive diskuteret i det følgende.

Det er spændende, at følge de forskellige musikeres bevæggrunde for at bruge reggae og de forskellige resultater, det giver. For at give et lille indblik i dette vil jeg give en kort præsentation af nogle af de fremtrædende musikere på den afrikanske reggaescene.

Den ideologiske indflydelse fra kombinationen af reggae og rasta kan ses i flere forskellige sammenhænge i afrikansk populærmusik, men det er ikke altid en integreret del af musikken, ligesom der heller ikke altid er tale om egentlig rastafari.

For eksempel er den tanzanianske sanger og orkesterleder Remmy Ongala tydeligvis påvirket af reggae i sin brug af dread-locks og lædertøj, som giver klare associationer til 'rebel-imaget'. Hans tekster, som er socialt kommenterende og politisk udfordrende for det officielle Tanzania, giver mindelser om det budskab som ligger i reggaen, og det er blandt andet af denne grund, han har fået tilnavnet "The Bob Marley of East Africa". Remmy Ongala benytter sig tillige under sine koncerter af den teknik, som Dick Hebdige kalder 'Talk over' og som er hentet fra dj'ens brug af Dub-versionerne på pladernes b-sider.³⁸ Talk-overfænomenet fremhæver reggaesangerens karakteristisk stil, som til tider antager en næsten profetisk funktion. Remmy Ongala har en sådan karismatisk sceneoptræden, hvorunder han berører både sociale og politiske emner, og han kommer i dialog med sit publikum ved i den indledende fase af sangen at tale henover orkesterets akkompagnement. Hans musik derimod har ingen fællestræk med reggaen; den er solidt forankret i det østafrikanske populærmusikunivers med fundament i den congole-siske rumba.

Zimbabwes Thomas Mapfumo har en lignende tilknytning til reggae. Han har et stort rastahår med lange dread-locks, og han klæder



Remmy Ongala med dread-locks og rebel-look.

sig ofte i typiske reggae-farver. Han har spillet en vigtig rolle i den frihedskamp, som blev ført mod Rhodesias hvide mindretalsstyre, og tilhører derfor gruppen af såkaldte chimurenga-musikere. Mapfumo har som Remmy Ongala insisteret på at synge samfundskritiske tekster også efter 1980, og har i en stor del af sin karriere kombineret den traditionelle mbira-musik med forskellige strømninger i den globale populærmusik.

En af disse strømninger er reggae, og det er tydeligt, at Bob Marley og de efterfølgende reggaestjerner succes i det sydlige Afrika i begyndelsen af 1980'erne har haft en stor betydning. Thomas Mapfumo kombinerer på fineste vis reggae med sin elektrificerede mbira-musik på nummeret *Corruption* fra 1989, ligesom han gennem længere tid har haft dread-locks, røget pot og bekendt sig til en ideologi, der minder om rastaernes.

Ikke desto mindre siger han til Fred Zindi, at det meste af dette har stået på lang tid før reggae og rasta for alvor kom til Zimbabwe. Urter



Thomas Mapfumo under en koncert i Harare.

– nu kaldet ‘ganja’ – har man traditionelt set røget siden åndernes tid, håret har også været i lokker i generationer, og politisk var modstanden og kampen for den sorte mands rettigheder allerede i gang i den første chimurenga for næsten 100 år siden, og så siger han

If anything it is the Rastas who are imitating African styles and because Bob Marley popularised this thing internationally, it seems like it's us copying the styles that have always been African from the Jamaicans. «³⁹

Thomas Mapfumo gør opmærksom på, at han godt kan lide reggae-musikken, men at han ikke er rasta. Det kan synes som en strid om hvorvidt hønen eller ægget kom først, men i denne sammenhæng er det interessant, at Mapfumo understøtter reggae-ideologiens påstande om afrikansk autenticitet.

En af den afrikanske populærmusiks helt store stjerner, Salif Keita, har også i forskellige sammenhænge benyttet sig af inspirationen fra reggae, f.eks. på nummeret 'Dakan-Fe' fra Folon 1985: Rytmen er tydeligvis reggae, men mange andre elementer i musikken peger snarere mod Vestafrika. Nummeret starter som egentlig reggae, men skifter i overensstemmelse med den mandingo-tradition, som Salif normalt synger indenfor, til en ny rytme og dobbelt tempo i mellemstykket. Selvom der vendes tilbage til reggaerytme, er nummerets rytmiske spændthed et klart lokalt træk. Sangfrasen er tillige præget af mandingoernes markante vokale stil – blandt andet fordi der synges på *malinke*, og sangen akkompagneres af et mandskor i dybt leje, hvilket giver associationer til sydafrikansk sang. Generelt er der tale om en kreativ anvendelse af et musikalsk parameter, uden at man mister den klare fornemmelse af, at det er Keitas på en gang særegne og traditionsbundne musik.

Fra Nigeria i Vestafrika kommer Sonny Okusun. Han er født ind i en såkaldt traditionel musikerfamilie, men han lod sig hurtigt inspirere af vestlig populærmusik. Han var tidligt en stor fan af Elvis Presley og lavede succesfuld Beatles-inspireret musik med sit orkester, Ozzidi, indtil han i 1977 vendte sig mod reggae. Denne udvikling er typisk for mange populære musikeres karriereforløb, og illustrerer nok en gang den vigtige proces mod personlig stiludvikling, som i den afrikanske kontekst ofte tager udgangspunkt i imitation.⁴⁰ Det var måske et tilfælde, at det landede på reggae, men Okusun hører til dem, som mener, at reggaen stammer fra Afrika:

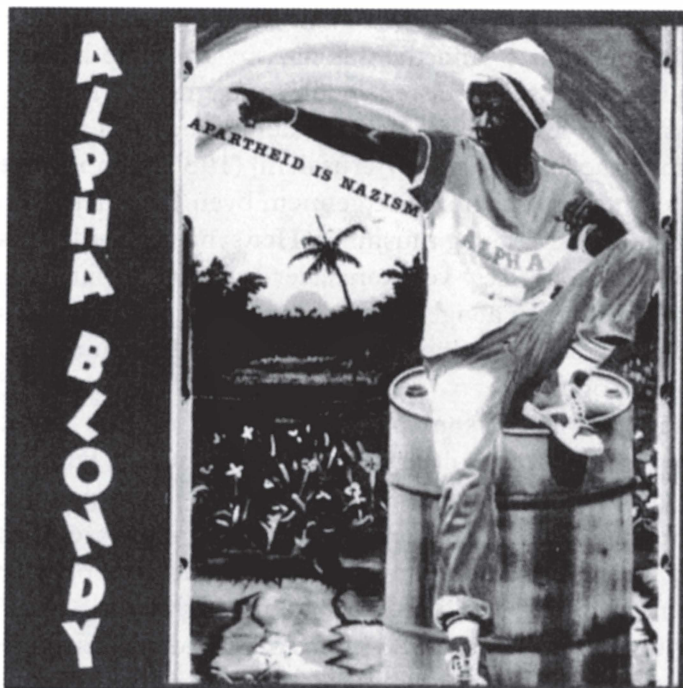
*I do believe the reggae rhythm came from our side, for when I met Jimmy Cliff in New York, before he came to Nigeria, he actually said he was playing highlife. And in fact if you listen deeply to reggae it has a highlife formation. The only difference is the modified beat.*⁴¹

Det er lidt uklart, hvad den præcise betydning af dette udsagn er, men vi får to vigtige oplysninger: reggae 'ligner' den populære high-life, og

reggae er samtidig rytmisk modificeret i forhold til det afrikanske udgangspunkt.

Sonnys nigeriansk udgivne plader blev så store succeser, at hans pladeselskab EMI i 1978 bragte ham til London for at indspille i Apple Studios, og her skabte han sine største kommercielle succeser, pladerne 'Fire in Soweto' og 'Holy War'. Sonny var – selvom han spiller i flere forskellige musikformer – en af de tidligste repræsentanter for afro-reggae, og hans betydning kan spores i det faktum, at også han spillede ved selvstændighedsfesten i Harare i 1980.

De sidste to musikere, jeg vil nævne er Alpha Blondy fra Elfenbenskysten og Lucky Dube fra Sydafrika. De er erklærede rastatilhængere, har Marley og 70ernes helte som både ideologiske og musikalske forbilleder, men er samtidig i stand til at kombinere reggaen med den lokale musik på en fornyende og selvstændig måde. De må derfor opfattes som egentlige reggaestjerner, og dermed repræsenterer de på hver deres måde den kreoliserede afrikanske reggae.



Coveret til pladen 'Apartheid is nazism' med typisk reggae/rasta symbolik.

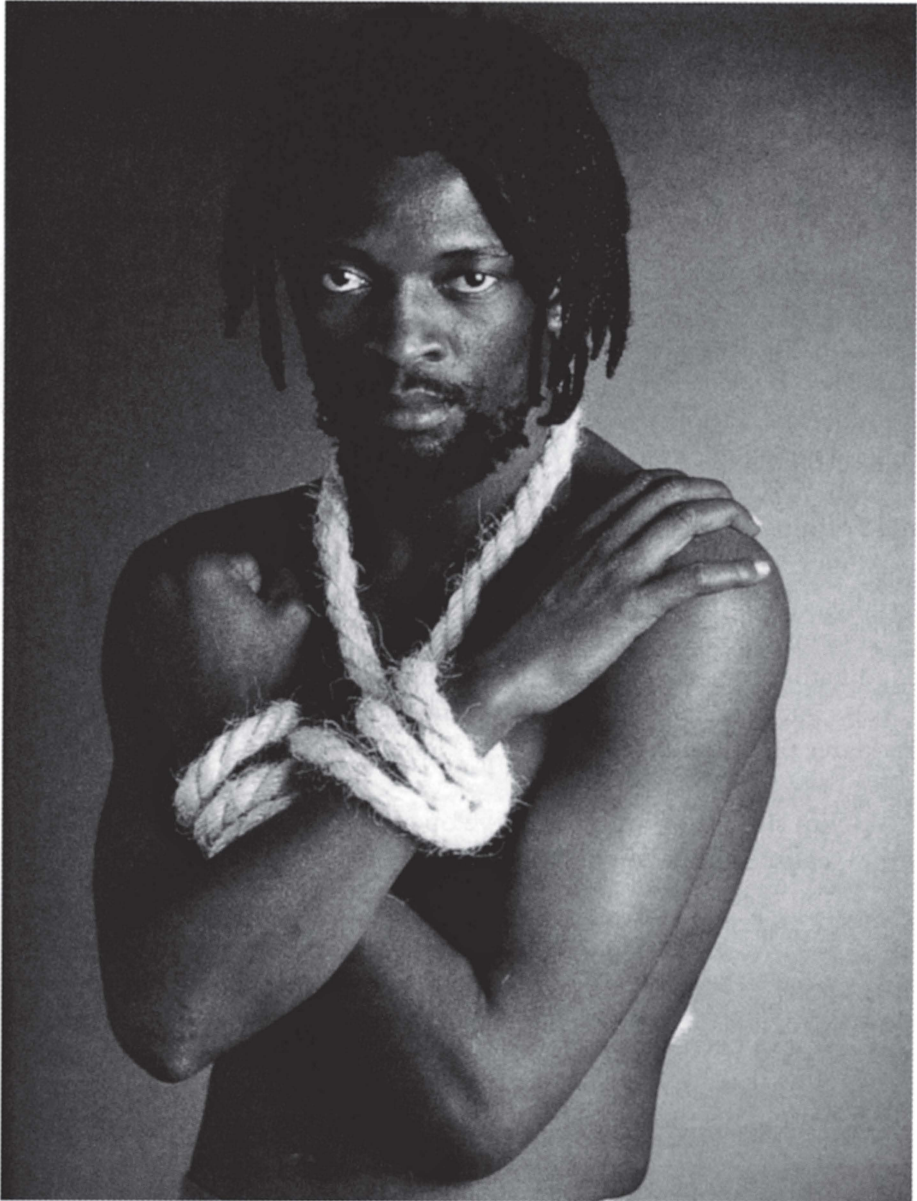
Alpha Blondy er født 1953 i Elfenbenskysten. Han har studeret i USA og kom via New York i kontakt med det jamaicanske miljø der. Efter en del kommercielle og personlige skuffelser vendte Blondy tilbage til Elfenbenskysten, hvor hans familie imidlertid opfattede hans reggaeinteresse som galskab og fik ham indlagt på et sindsygehospital i 2 år. Han opgav dog ikke reggaen, og i 1983 blev han opdaget af en radioproducer. Optagelserne blev en sådan succes, at han blev tilbudt at indspille albummet *Jah Glory* (1983), som blandt andet indeholdt en for Elfenbenskysten uvant skarp kritik af de politiske rettigheder. Pladen fik 3 gange 'guld', og Blondy blev snart en myte i hele Vestafrika. Rasta Poué, som er den første engelsksprogede plade, blev indspillet i Paris i 1985.

De rastareligiøse tekster vinder genklang i det afrikanske publikum på grund af deres anvendelse af afrikanske ordsprog, og ud over det politiske indhold skyldes hans store succes, at han både synger på sit lokale sprog *Dioula* (et interregionalt sprog i Vestafrika) og engelsk og fransk. Hans musik, som integrerer mange træk fra den traditionelle mandingomusik, er elsket for en stor enkelhed og skønhed i de melodiske træk. På albummet 'Apartheid is nazism' fra 1986 bekræftes både hans klangligt-musikalske ståsted med arrangement i horn og guitarer og hans rastafilosofi om fred, frihed og kamp mod intolerance. Teksterne er optimistiske, og på pladen 'Jerusalem' (1986) symboliseres drømmen om fred mellem religionerne gennem byen Jerusalem, som er hellig for både jøder, kristne og muslimer. Her synger Blondy sågar på hebraisk, hvilket han gør selv ved koncerter i stærkt muslimske områder. Musikalsk er pladen en afvigelse fra den mandingo-influerede stil, fordi den som før nævnt er produceret af Bunny Wailer i Jamaica og derfor ganske 'rootsy' og tung.

På Masada fra 1992, som også har bibelsk-religiøs betydning, er Blondy igen vendt tilbage til den mandingo-influerede kulør.

På den nyeste plade "Yitshak Rabin" fra 1998 er temaet igen forsoning, healing og tilgivelse, men musikken er næsten blevet stereotyp og der er ikke længere tale om fornyelse. Blondys mission på flere af disse plader er via sin rastatro at forene Biblen med Islam.

Blondy turnerede i USA i 1988 med 'Apartheid is Nazism' for at gøre opmærksom på de sociale og politiske problemer i Sydafrika, og for på denne måde at deltage i anti-apartheid-kampagnen⁴², og han har med stor symbolsk betydning turneret sammen med Bob Marley søn, Ziggy.⁴³



Lucky Dube symbolsk fanget i slavetov.

Den sydafrikanske musiker, Lucky Dube, født 1963, havde oprindeligt en karriere som mbaqanga-musiker og sanger, men inspireret af en koncert i Sydafrika i 1981 med Peter Tosh og Jimmy Cliff⁴⁴, har han siden

midten af 1980erne bekendt sig til reggae i en afrikansk udgave. Det musikalske skift har givet ham en meget stor succes, og han må i dag regnes som Afrikas reggae superstjerne no. 1; Han er sågar populær i Jamaica.

Dubes musik er tæt på det originale udtryk, han hørte hos Tosh, men i kraft af anvendelsen af kor og blikfløjter (dog oftest udført på keyboard), som man kender fra den sydafrikanske kwela, har musikken et tydeligt lokalt præg.

Musikken på albummet "Trinity" lægger dog også afstand til det jamaicanske forbillede: I modsætning til karibisk reggae, skiftes der mellem rytmiske grundmønstre, og mbaqangastilen dominerer i visse passager. Både i 'Rasta Man's Prayer' og titelnummeret Trinity forekommer to tempi, og instrumentationen er præget af blandt andet mbaqanga-agtige fløjter og vibes.

Nummeret 'Irie' er derimod et meget godt eksempel på de to samtidige rytmiske lag, som kendes fra roots reggae.

Albummet er indspillet under stort set optimale forhold i Downtown Studios i Johannesburg, og lyden er derfor pompøs og veldisponeret.

Teksterne på Dubes plader, som er solgt i meget store oplag, er rettet mod kampen mod apartheid og har siden Nelson Mandelas magtovertagelse været medium for en forsoning mellem sorte og hvide, som det forklares på nummeret 'Trinity':

I'm sleeping with my one eye open
'cause I think you gonna come for me
You're sleeping with your gun in hand
'cause you think I'm gonna make my move.

I've been chasing white people all my life
You've been chasing black people all your life
Now that we know where we went
wrong, it's time some truth came out here

You going to educate me
about white people
I will educate you about
black people and we'll unite
That's why they call me Trinity
and my name is Unity

Chorus
Trinity, Unity

My brothers have been
chasing racists all the time
Your brothers have been
chasing freedom fighters all the time
But at the end of the day
we didn't know much
about each other Yeah

When you saw a black man
you saw a criminal,
When I saw a white man
I saw an oppressor
But now that we know
where we went wrong
let's unite

Den optimistiske og positive holdning, som Rita og Bob Marley udtrykte i starten af 1980'erne, da de forudså at når først Sydafrika var befriet, så ville det gå den sorte mand godt, er fortsat til stede, men er på flere måder truet af den konkrete udvikling i Afrika. Det ses tydeligt i Lucky Dubes tekster, hvor forsoning og fortsat kamp mod social elendighed er fremherskende, men hvor også forholdet mellem befolkningsgrupperne har ændret sig, som det spores i teksten til 'My enemy, my brother':

Not every black man is my brother
not every white man is an enemy⁴⁵

Dette er en klar afvigelse fra den almindelige rastaideologi, der opererer med en noget mere stringent racemæssig opdeling.

Overordnet set må Dubes musik derfor opfattes som et strækt kreoliseret udtryk, der tillige er bærer af et aktuelt og vedkommende politisk og moralsk budskab.

Det udbyggede rasta-sprog, som helt dominerer den karibiske musik, og som med Wickes ord er et 'for udenforstående knap forståeligt metaforprog'⁴⁶, anvendes kun i ganske små bidder i den afrikanske reggae – f.eks. i de etablerede begreber som Irie, Jah og Ganja. Bortset herfra er sproget almindeligt afro-engelsk, afro-fransk eller der synges på lokale sprog som *dioula* (Blondy) og *malinke* (Salif Keita). Alpha Blondy's succes med dioula har fået mange andre ghanesiske reggae stjerner til at bruge lokal-sprog, og med få undtagelser er de afrikanske reggaetekster generelt langt mere åbne og udadvendte end deres umiddelbare forbilleder.

Det er indlysende, at det kreoliserede patois-sprog med dets kulturspecifikke fundament i Karibien ikke kan finde samme grobund i en kontekst, som er væsenligt anderledes. Derfor er sproganvendelsen en af de klare indikatorer på, at der er en både konkret og ideologisk forskel på afrikansk og karibisk reggae.

Diskussionen om musikkens afrikanske indhold

Reggaen er altså et vigtigt musikalsk og kulturelt udtryk i dagens Afrika, og forestillingen om dens relationer til kontinentet er tilstede for næsten alle aktører. Derfor er det interessant at undersøge, om reggaemusikken faktisk indeholder særlige afrikanske træk, sådan som den lyder i de jamaicanske indspilninger fra den roots-dominerede periode.

Peter Wicke ser reggaemusikken som en reafrikanisering af ska, fordi det er her amerikansk populærmusik og et mere udviklet rytmeideal fra Afrika mødes, og han hævder, at det er på dette tidspunkt, tanken om det tabte Afrika, "Zion", for alvor kommer til at spille en rolle også for musikken.⁴⁷

Det vil sige, at diskussionen om, hvorvidt musikken er autentisk og 'afrikansk', bliver forstærket i reggaen både i kraft af den stigende indflydelse fra den politiserede rastafaribevægelse og den markante rytmiske profil. Følgende citat er repræsentativt for det øgede fokus på de afrikanske rødder og knytter godt an til tanker inden for panafrikanismen.⁴⁸

*It is a music created by the majority, who cling steadfastly to their basic African roots because therein lies their identity.*⁴⁹

Forfattere som Verena Reckford forsøger at begrunde den afrikanske identitet i et konkret musikalsk indhold. Hun finder således, at den udprægede moltonalitet i megen reggae musik skulle være et tegn i retning af en overordnet afrikansk karakter i musikken – eller ligefrem et bevis på den direkte kontakt mellem Afrika og Jamaica. Og hun bruger anvendelsen af call-response-fænomenet som afsæt for en påvisning af afrikanske elementer i reggaens musikalske struktur. Det er rigtigt, at mange sange fra Bob Marleys storhedstid har et klart molpræg, eller måske snarere modale træk, og at de i udpræget grad bygger på call-response-strukturer. Det er tilsvarende korrekt, at mange sange og musikformer fra Afrika – dog fortrinsvis Vestafrrika – tilsyneladende forløber i lignende tonaliteter. Alligevel vil jeg stille mig meget skeptisk overfor en sådan ‘bevisførelse’. Der er flere grunde til dette. For det første: Hvis Peter Manuel har ret i sin konstatering af, at det er et særligt forhold omkring den jamaicanske musik, at den er under indflydelse af en specifik britisk musikkultur, så forekommer teorien om den overvintrede, afrikanske identitet modsigelsesfuld.

For det andet er den konstante musikalske udveksling mellem Afrika og Den ny Verden, som John Collins har beskrevet som *roundtrips*⁵⁰, med til at gøre diskussionen meget svær. Vores viden om musikken uden for den vesterlandske kultur for bare 100 år siden er af forskellige grunde fuld af huller og ofte direkte mangelfuld. Det vil sige, at sammenligninger kan blive fejlagtige, fordi grundlaget er misvisende. Musiketnologer har ikke kunnet skelne mellem gamle og nye musikformer, og ofte har det vist sig, at akustisk musik var ny, mens elektrisk guitar-musik var solidt funderet i den historiske udvikling.

For det tredje vil jeg stille mig skeptisk overfor argumentationen, fordi den bygger på alt for generaliserende elementer. Molpræg eller modale træk kendes i uendeligt mange folkekulturer og call-response – eller vekselsang, som det kaldes i Vesten – har også været en integreret del af den europæiske musikhistorie, hvor både verdslige og gejstlige traditioner har benyttet sig af det kreative samspil mellem kor og forsanger.

Det element, som man normalt klart henfører til en afrikansk oprindelse og som vel også er mest holdbart, er rytme. Det er veldokumenteret, at den afrikanske talende tromme var med på slaveskibene, hvor dens funktion og betydning som identitetsbærer og kommunikationsmiddel hurtigt blev opsnappet og brugt af kaptajner og slaveejere – ofte

med det formål at holde liv i slaverne under transporten. Mange steder i den nye verden levede denne tradition videre, og der findes stadig religiøse kulturer, som på et esoterisk niveau har vedligeholdt skikke og musikformer, som stammer fra Afrika. Dette gælder f.eks. den cubanske *Santeria* og den brasilianske *candomblé*, som både i religiøs og musikalsk forstand indeholder yorubatræk.

Der er musikalske fænomener i reggaen, som giver mindelser om den musik, vi kender fra Afrika. For eksempel er mønsteret med meget lidt rytmisk aktivitet på og omkring 1-slaget svært sammenfaldende med den traditionelle ghanesiske musiks måde at spille op til pulssalget:

12/8

Klokke

håndklap

1. tromme

2. tromme

3. tromme

4. tromme

Guitar

Bas

Nodeeksempler fra Miller Chernoff⁵¹ og en transskription af en reggae bas- og guitarfigur.

Der er forskellige retninger inden for den karibiske reggae, men karakteristisk for de fleste er det meget langsomme tempo og den stædige fastholdelse af et rytmisk niveau nummeret igennem. Det er usædvanligt i afrikansk musik, og det er derfor min opfattelse, at det er en af de rytmiske modifikationer, som Sonny Okusun nævner. Omvendt kan man høre, at den kreoliserede afro-reggae netop går ind og forandrer dette rytme-kompleks ved både at hæve tempoet og indføre klart afgrænsede rytmiske skift mellem hørbart differentierede niveauer.

De typer, som er mest roots-reggae er derimod holdt i det langsomme, seje tempo, som kendetegner forbilledet fra 1970ernes verdensmusikalske reggae lyd i form af Marley, Tosh og Wailer's lyd.

Det er altså vanskeligt at konkludere noget præcist om sammenhængen mellem Afrika og reggae ud fra et musikalsk perspektiv, og det er derfor med andre ord ret problematisk at ville postulere, at musikken er afrikansk i sit udgangspunkt. Selvfølgelig er der en sammenhæng, og der er sket en kontinuerlig cirkelpåvirkning mellem den nye verden og Afrika, men man må nok snarere se reggae som endnu et 'forædlet' produkt af den store afrikansk-amerikanske musikkultur, hvis historie vi fundamentalt set mangler viden om. Man kan heller ikke se bort fra den dyne af ideologi i alle retninger, som på mange måder endegyldigt har forplumret, hvad der måtte have været af 'beviser'. Derfor finder jeg, at følgende citat fra Dick Hebdiges bog om reggae er meget præcist og rammende:

*Rather than tracing back the roots of contemporary forms of Caribbean music to their source, I've tried to show how the roots themselves are in a state of constant flux and change. The roots don't stay in one place. They change shape. They change colour. And they grow. There is no such thing as a pure point of origin, least of all in something as slippery as music, but that doesn't mean there isn't history.*⁵²

Citatet understreger den store grad af kompleksitet, som jeg ovenfor har fremført, og det slår fast, at begreber som autenticitet og ægthed ikke kan opfattes som absolutter.

At rødderne er foranderlige er en vigtig pointe, som både tilgodeser det faktum, at musikere i Karibien på grund af historiske og politiske forhold kan føle et stort tilhørsforhold til Afrika, og som kan differentiere betydningen af et musikform som reggae, når den flytter sig til en anden lokalitet – overnikøbet til sit ideologiske hjemland, Afrika.

Konklusion

Der er altså nogle helt klare områder, hvorpå musikken i den afrikanske reggae adskiller sig fra det jamaicanske forbillede. Rytmeskiftene, instrumentationen og opbygningen af de melodiske linier tager i den kreoliserede afro-reggaemusik udgangspunkt i den karibiske reggaes grundstruktur, men støtter sig ligeså klart til de populære musikformer, som hører hjemme i det moderne Afrika, og som over tid har udviklet sig i en kreativ udveksling med populærmusikalske strømninger fra den globale musikindustri. Også på det sproglige område er den afrikanske reggae anderledes, og det metaforprægede patois anvendes kun sporadisk. Alligevel betyder den gamle roots-reggae stadig meget.

I Jamaica blev Bunny Wailer stenet ved en festival i 1991 af en gruppe ragga-rudies,⁵³ som derved effektivt lagde afstand til den idealiserede roots-reggae. Man kan derfor diskutere hvilket "Zion", der ledes efter i den moderne reggae. Hvor de gamle rastaer var overbeviste om, at Afrika og navnlig Ethiopien var deres symbolske hjemland, må man nu som Chude-Sokei fremhæve, at dette ikke længere gør sig gældende for de nye generationer. Den nostalgi og mytiske tankegang, som kan analyseres som en slags populær *negritude* med fokus på sorte værdier på tværs af landegrænser og økonomiske skel, er blevet afløst af en meget mere fremadstræbende og rationel holdning. For ragga-muffin'erne i de jamaicanske og britiske forstæder drejer det sig om at overleve under en stærkt liberalistisk samfundsstruktur, hvor enhver er sig selv nærmest, og som i musikken er livsstilen blevet mere rå. Rebel-imaget har altid været til stede i reggae-filosofien, men nu har fjenden ikke længere nogen klar adresse: Man skyder ikke sheriffen, som Marley sang det, derimod hinanden. De gamle afro-cubanske reggaemusikere er stadig tilhængere af Bob Marley visionen, de unge er det ikke længere.

Sådan er situationen ikke i Afrika. Rastabevægelsen trives og Lucky Dube synger stadig med stor ideologisk og kommerciel succes om Jah og The Brotherhood of Rastafari. Ganske unge mennesker har stadig stor veneration for roots-reggaens budskaber og musikalske karaktertræk. Det skal i denne sammenhæng ikke undervurderes, at reggaen netop i sin 'roots'-form er blevet et verdensmusikalsk fænomen, som har tiltaget sig en fast ideologisk rolle, som næsten altid trækker på 70ernes Bob Marley ikon. Det har helt klart en stor betydning for mange af de afledte reggaefænomener, som man møder hos Remy Ongala, Khaled og Salif Keita.

Alligevel tror jeg, at hovedårsagen til reggaens vedholdende succes skal findes i den meget anderledes sociale og racemæssigt-kulturelle situation i Afrika. Diskursen omkring lighed og broderskab er stadig vedkommende, og neokolonialismen og den stigende politiske og sociale uro i kontinentet afstedkommer i disse år en forøget smerte, disrespekt og forarmelse. På denne måde er der altså megen 'dread' tilbage i den afrikanske kontekst, og derfor hører man stadig Marley synge 'Get up, Stand up' eller 'Them belly full, but we hungry' blandt de unge i busen i Zanzibar, sådan som jeg oplevede det i oktober 1998.

Om det mytiske hjemland og dets relation til musikkens lyd skriver Louis Chude-Sokei:

One postmodern city of Blackness – but with many, many suburbs. Maybe this is the only Zion possible: a place where the subversion and redefinition of First World technology and the loosening bands of racial/nationalist ideologies can allow dancehall to create a new "Africa" within the postmodern networks of multinational capital;.. And, like the Rastafari before them, they [jamaican reggae and dance musicians] use sound to invent this space of black belonging. Sound which conveys cultural and historical meanings encoded in beats, grooves, and samples: digitalized culture production.⁵⁴

Når de afrikanske reggae musikere laver deres egen blanding af lokale og transnationale udtryk, er de netop i færd med denne 'invention of space'.

Den nye musik fra Jamaica og Storbritanien – dancehall og reggae – findes i Afrika, men er generelt for specifik og har ikke samme globale potentiale som 70ernes roots reggae og derfor ikke nær dens popularitet. I stedet bliver det de afrikanske reggaestjerner, der udfylder dette rum; På en gang som en fortsættelse af roots-reggaens betydning og samtidig som en transformation, idet perspektivet flyttes til Afrika. Det høres i musikken, som indgår nye synteser med den moderniserede afrikanske musik, og det ses i teksterne og deres ideologi, der som i Alpha Blondy og Lucky Dube's tilfælde er meget politisk engagerede, til tider globale, men oftest ganske Afrikaspecifikke. Der spores indtil videre en stædig optimisme, som vel nok inspireret af de sidste 10 års begebenheder i Sydafrika stadig tror på fremskridtet og moderniseringen.

De afrikanske reggaestjerner er sågar også på bølgelængde med visse af magthaverne. Lucky Dube referer på albummet 'Taxman' til, hvad præsidenten mener om Musikkens rolle. Nelson Mandela kan selvfølgelig godt lide musik, og man kan ikke lade være med at se en parallel til alliancen mellem Bob Marley og Michael Manley i 1970'erne.

Dengang var det ideologiske hjemland Afrika, idag er det mere uklart, hvor udfrielsen skal findes. Men hvor 'exodus' end måtte rette sig mod, står det klart fast, at musikken altid vil være med.

Diskografi – forslag til lytning:

Alpha Blondy; The best of Alpha Blondy, EMI France/World Pacific 1995

Alpha Blondy & the Solar System: Yitzhak Rabin, Alpha Blondy Productions, 1998

Lucky Dube; Trinity, Gallo Music 1995

Salif Keita: Folon, Mango Records/Island Records 1995

Khaled; Didi, Cohiba Records/Barclay 1992

Thomas Mapfumo and the Blacks Unlimited; Corruption, Mango Records/Island Records 1989

Bob Marley & The Wailers: Survival, Island Records, 1979

Sonny Okusun: Fire In Soweto, OTI 1978

Remmy Ongala: Songs for the poor man, Realworld 1989.

Antologi; Reggae Africa, Hemisphere 1993

Antologi; Tougher Than Though, The story of Jamaican Music, Mango Records/Island Records 1993

Noter

1. Afrikaniseringen kan ses som en slags domesticering eller 'mastering' af udefrakommende kulturelle påvirkninger. For en uddybning af denne problematik se Kirkegaard, Annemette Taarab na Muziki wa densi, ph.d. afhandling, København 1995, 1. hovedkapitel.
2. Se f.eks. Martin, Steven Harvey, Popular music in Urban East Africa, i Black Music Research, vol. 11, no. 1. Chicago 1991, s. 49 og Kirkegaard, Annemette Taarab na Muziki was densi, København 1995 s. 99 ff.
3. Også Europa og Asien har øvet indflydelse på udviklingen af populærmusik i Afrika, uden dog af have helt samme gennemslagskraft.
4. I Asante, Molefi Kete og Kariamua Welsh Asante (red.): African Culture, the Drums of Unity, Trenton 1990.
5. Inden jeg vender mig mod denne diskussion, er det vigtigt for mig at fastslå, at man på grund af den konkrete og massive tilstedeværelse må anskue reggae som en internaliseret musikform. At den altså er en afrikansk mu-

sikform på linie med andre kreoliserede musikform som high-life, soukous og mbaqanga.

6. Boughton, S., M. Ellingham, D. Muddyman & R. Trillo: World Music, The Rough Guide, London 1994.
7. Reck[f]jord, Verena 'Reggae, Rastafarianism and Cultural Identity' i Reggae, Rasta, Revolution. Jamaican music from ska to dub, Chris Potash (red.) London 1997 s. 8.

I Potash bog er Verena Reckford konsekvent opført som Verena Reckord. Da dette tydeligtvis er en fejl, har jeg i min artikel valgt af benævne hende Verena Reckford.
8. Hebdige, Dick: Cut 'n' mix, London 1987.
9. Citeret fra Zindi, Fred Roots Rocking in Zimbabwe, Gweru 1985, s. 22.
10. Winders, James A. 'Reggae, Rastafarians and Revolution: Rock Music in the Third World', i Potash, Chris (red.) Reggae, Rasta, Revolution London 1997 s. 14-21.
11. Gregory Slater i Boughton, Ellingham, Muddyman & Trillo 1994 s. 522.
12. Winders i Potash 1993 s. 14 ff.
13. Det er den jamaicanske boboleder, Prince Emmanuel, der udtaler dette, samt at Garvey har været aktiv i oprørsbevægelserne i Afrika. Se Chevannes, Barry Rastafari, Roots and Ideology, New York 1994 s. 179.
14. Winders i Potash s. 15.
15. Pulis, John W. 'Up-full Sounds: Language, Identity, and the Worldview of Rastafari?', i Potash 1997 s. 21.
16. Hebdige 1987, s. 56.
17. Pulis i Potash 1997 s. 27.
18. Hebdige, 1987 s. 57.
19. Manuel, Peter Popular Musics of the Non-Western World, New York 1988 s. 74.
20. Slater i Boughton, Ellingham, Muddyman & Trillo 1994 s. 523.
21. Nummeret er i 1990 blevet genindspillet i en dub-version med Shaggy. Her er der – ud over den mere nutidige tone – klart større overensstemmelse mellem musikens forskellige parametre. Begge udgaver kan høres på antologien Tougher Than Tough, The Story of Jamaican Music. Island Records 1993.
22. Chude-Sokei, Louis: Post-nationalist Geographies, Rasta, Ragga, and Reinventing Africa, i African Arts, autumn 1994, s. 80: »Native knowledge ... is articulated in and disseminated by what I call the sound/culture nexus: That discursive space where Africa ceaselessly extends and invents itself in an epistemological matrix coded not in words but in sound.«
23. Dub-versionen findes på b-siden af pladen. Her får man som regel kun det instrumentale track, og det er meningen, at dj'en skal tale eller messe rytmisk til sit publikum hen over musikken – ikke ganske ulig rap-musikkens struktur. Se i øvrigt Wicke, Peter 'Reggae' i Die Musik in Geschichte und Gegenwart Finscher, Ludwig (red.) Sachteil 8, Kassel 1998.
24. Reckford i Potash 1993 s. 11.
25. Manuel 1988 s. 76.
26. Manuel 1988.
27. Barrow, Steve & Peter Dalton Reggae, the Rough Guide London 1997 s. 369.
28. Slater i Boughton, Ellingham, Muddyman & Trillo 1994 s. 532.
29. Collins, John: Roots, Rasta, Reggae. Stepping-Stones back to Africa, i West African Pop Roots, Philadelphia, 1992.
30. Barrow & Dalton 1997, s. 369.
31. Erlmann, Veit 'The politics and Aesthetics of Transnational Musics' i The World of Music vol. 35 (2) Berlin 1993.
32. Se for eksempel Meintjes, Louise 'Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning' i Ethnomusicology Winter 1990 og Erlmann, Veit 'Africa Civilised, Africa Uncivilised: Local Culture, World System and South African

- Music' i Journal of Southern African Studies vol 20 (2), juni 1994.
33. Millie lavede to ture til Afrika. Se i øvrigt Collins 1992.
 34. Hebdige 1987 s. 81.
 35. Fergussen, Isaac "So Much Things to Say": The Journey of Bob Marley' i Potash 1997 s. 51 ff.
 36. Sangen 'Zimbabwe' citeret fra albummet 'Survival' efter www.jswd.net/marley/lyr4.htm.
 37. Oplysningerne er i hovedsagen hentet fra Zindi 1985.
 38. Hebdige 1987 s. 65.
 39. Zindi 1985, s. 32. Zindi er i øvrigt selv af den opfattelse af reggae stammer fra Afrika, se ibid s. 2.
 40. Forbindelsen mellem imitation og oral/aural formidling/transmission er forklaret i Kirkegaard 1995.
 41. Collins 1992 s. 138.
 42. Potash, Chris 'Alpha Blondy's Message is Dead Serious' i Potash 1997 s. 242 ff.
 43. Oplysninger er overvejende hentet fra Seck, Nego & Sylvie Clerfeuille: Les Musiciens du beat Africain, Paris 1993,; Graham, Ronnie The Dacapo Guide to contemporary African Music, New York 1988 og The World of African Music, London 1992, samt Collins 1992 s. 140-142.
 44. Seck & Clerfeuille 1993 s. 107.
 45. Begge sange citeret fra cd-bookletten til 'Trinity', Gallo Music 1995.
 46. Wicke 1998.
 47. Wicke 1998.
 48. Chude-Sokei 1994 s. 219.
 49. Reckford i Potash 1997 s. 4.
 50. Collins 1992.
 51. Chernoff, John Miller African Rhythm and African Sensibility, Chicago 1979, s. 48ff. Her fortæller Chernoff om den afrikanske musikers modvilje mod at spille på 1-slaget.
 52. Hebdige 1987. s. 10.
 53. Chude-Sokei 1994.
 54. Chude-Sokei 1994 s. 82.

Summary

With a point of departure in a short historical presentation, the article discusses the phenomenon of Reggae as an international aspect and its particular impact on the popular musical environment of Africa. The presence of Bob Marley at the celebrations of independence of Zimbabwe in 1980 is seen as crucial, and the development of a new creolised and Africa centered reggae is analysed. The article concludes that the influence of reggae is still dominant in African popular music, but that it departs from the Caribbean counterpart, which at the same time is about to loose its relation to the African Continent as "Zion" or homeland.