

Norsk hiphop i verden

Om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap

Petter Dyndahl

Innledning

En pågående studie av norsk hiphop og rap utgjør grunnlaget for dette kapitlet. Prosjektets metodologiske strategi er å eksponere diskurser og andre menings- skapende ytrings- og praksisformer som kan dreie seg om konstruksjoner av kulturell identitet. Chris Barker betegner kulturell identitet som "a snapshot of unfolding meanings relating to self-nomination or ascription by others" (2001: 382). Kulturstudier vil, i et slikt perspektiv, problematisere tilvante forestil- linger om selvet og identiteten, ved å referere til dem *ikke* som fastlagte, stabile enheter, men heller som midlertidig fastholdelse av mening – som provisorisk sammentrækning av et diskursivt ytre med indre, subjektive prosesser. Folk skaper, opprettholder og videreutvikler kultur gjennom meningsproduserende praksiser, slik som ritualer, narrativer, tekster, og altså diskurser, som dermed både genererer og blir erfart som stadig vekslende betydning, rasjonalitet og verdier. Men på samme tid konstituerer kulturen også subjekter og identite- ter. I en slik *dobbel* forstand representerer identitetsbegrepet dermed også den uavklarte spenningen i motpolen ekstern/intern, et forhold Jacques Derrida (1967) har vært spesielt opptatt av å dekonstruere som et av de sentrale mot- setningsparene vi oppfatter verden gjennom. Det fins en vedvarende, vestlig tradisjon for å forstå tilværelsen ved hjelp av dualismer; som for eksempel subjekt/objekt, natur/kultur, innhold/form eller original/kopi. Slike opposi- sjoner framstår lett som logiske og eviggyldige måter å begripe omverdenen på. Imidlertid bidrar Derridas perspektiv til å underminere forestillingen om denne typen motsetningsforhold som uttrykk for allmenne sannheter eller for en underliggende, fastlagt struktur. Isteden bygger de på sosialt konstruerte verdihierarkier. Den ene polen i dikotomien framtrer vanligvis som sannere,

eller bærer av mer autentiske kvaliteter, enn den andre, som derved fortolkes kulturelt som en avart av den første. Uten å akseptere en hierarkisk enten/eller-logikk, som systematisk favoriserer det ene attributtet foran det andre, åpner Derrida muligheten for at det som opptrer i fikserte motsetningspar like gjerne kan være knyttet sammen i diskursive formasjoner, nettopp fordi de henter innbyrdes betydning fra det som skiller dem fra hverandre. Tilnærmingen til et dikotomisk dilemma – som ekstern/intern – bør derfor kunne skje i lys av en logikk som anerkjenner både/og.

I et korresponderende perspektiv tolker Michel Foucault (1969) identitet som resultat av diskursiv historie, og argumenterer for at diskurser tilbyr – i samme øyeblikk som de tvinger oss inn i – historisk og sosiokulturelt frambrakte subjektposisjoner, eller eksisterende ‘åpne rom’ i diskursene, hvorfra tilværelsen potensielt framstår som meningsfylt for den enkelte. Diskurser produserer og definerer derigjennom de måtene vi ‘får øye på’ og tillegger materielle objekter og sosiale praksiser mening, samtidig som den enkelte diskursen skygger for andre, konkurrerende perspektiver og betydninger i forhold til samme fenomen og handlemåte. I kapitlet vil jeg konsentrere meg om diskursive funn som kretser om kulturell identitet, og som i denne sammenheng tematiserer spørsmål om etnisitet og rase, globalisering og stedets betydning, samt endrede oppfatninger av tid og rom. Tolkningene reflekterer imidlertid også forestillinger og fordringer om *autentisitet*, noe som synes å danne et gjennomgående – og helt sentralt – tema i diskurser om hiphop.

Autentisitet, rase og globalisering

På et umiddelbart plan knytter begrepet autentisitet lett an til identitet, idet det viser til et sett med ekte, opprinnelige eller ‘naturlige’ egenskaper vi tillegger et objekt eller fenomen; som for den saks skyld kan være vår selvpoppfatning. Men på samme måte som ideen om identitet i essensiell forstand – som en bestandig kjerne av noe uforfalsket og autentisk – akkurat ble problematisert, må også erfaringen av at musikk og kulturelle ytringer kan være autentiske relateres til flere, og kanskje motstridende, måter å oppleve noe som sant og ekte på. Folkloristen Regina Bendix (1997) argumenterer i den forbindelse for at det i hva hun utlegger som en transkulturell verden, er hensiktsløst å forsøke å distingvere mellom det ekte, rene og det falske, hybride – mellom *folklore* og *fakelore* – da begge kan hevdes å utgjøre nødvendige bestanddeler i en dikotomi som bidrar til å opprettholde diskursen om autentisitet.

Martin Stokes forstår på sin side autentisitet som en diskursiv trope med overbevisende kraft når det gjelder å knytte musikk til identitet: “It focuses

a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike 'this is what is really significant about this music', 'this is the music that makes us different from other people'" (1994: 7). Ideer om etnisitet og rase kan utvilsomt gi mening til begge de to proklamasjonene Stokes refererer her. I henhold til postkolonialistiske perspektiver på hiphop som en framtrødende kulturell motstandskraft mot å bli eksploatert av den dominerende, hvite kulturindustrien, situeres rap gjerne innenfor en rendyrket 'svart' musikktradisjon og kulturell kontekst som fordrer særskilt 'eierskap' og intensjonalitet i forhold til afrikansk-amerikansk språkbruk og stilfølelse (jfr. Rose 1994). Forestillinger om stedets og rommets betydning formes diskursivt i forhold til ideologiske artikuleringer av rase- og klassemessige posisjoner og interesser, slik at når Russell A. Potter (1995) hevder at rap primært omhandler *where I'm from*, inkluderer han tilsynelatende andre opphav og tilknytninger enn til svarte *inner city*-kulturer i USA, også ved å antyde at globalisering av hiphop kan medføre svekkelse eller tap av dens afrikansk-amerikanske identitet og autentisitet. I slike sammenhenger blir som oftest storbyghettoen (gjerne presisert til *The Hood*) lokalisert som det mønstergyldige arnested og sosiokulturelle sentrum for rap og andre hiphop-uttrykk, samtidig som autentisitet knyttes til det flere hiphop-forskere omtaler som afro- og ghettosentriske diskurser: "to be a 'real Nigga' is to have been a product of the ghetto" (Kelley 1996: 137).¹

I tillegg har rap – som annen afrikansk-amerikansk musikk – blitt tillagt en særlig *blackness*. En som håndterer dette begrepet på en både avansert og balansert måte er den britiske sosiologen Paul Gilroy (1993), som tar avstand fra rasemessige absolutter og romantiserte autentisitetsforestillinger når han påviser hvordan svarte erfaringer kontinuerlig utfordres av nye kulturmøter og sosial destabilisering. Gjennom begrepet *The Black Atlantic* argumenterer Gilroy overbevisende for at svart musikk bør anerkjennes i forhold til varierte uttrykk innen en afrikansk diaspora som omfatter svarte og hybride kulturformer i både Europa og Sør-Amerika, i tillegg til nordamerikanske og karibiske. Ikke desto mindre ender han opp med visjonen om at svart musikk rommer et identitetsmessig kjernepunkt bak dens øyensynlig endeløse variasjonsrikdom og uuttømmelige kreativitet. Overfor språklig og tekstlig orienterte kulturstudier legger nemlig Gilroy avgjørende vekt på selve musikken som bærer av immanent, svart identitet og mening: "which is magically made audible in the music itself and palpable in the social relations of its cultural utility and reproduction" (ibid.: 37).

Selv om Ronald Radanos viktige bok *Lying up a Nation. Race and Black Music* (2003) står i betydelig gjeld til Gilroy, hevder likevel denne musikkforskeren at Gilroy tenderer mot å bli essensialistisk, nettopp idet han forutsetter at 'mu-

sikken selv' – tross dens historisitet og sosiokulturelle kontekstualitet – har et autentisk, sonisk vesen, og at det er dette som i siste instans utgjør kvintessen – sen og kontinuiteten i den svarte diaspora-identiteten. Radanos eget prosjekt er å konstruere en ny kulturhistorie om ideene og diskursene som tillegger afrikansk-amerikansk musikk 'svart' betydning. Men istedenfor å gjenfortelle rasialistiske og nasjonalistiske narrativ om en autonom kultur, tolker Radano svart musikk interrelasjonelt i forhold til mange kulturelle strømninger, ikke minst amerikansk populærkulturell mainstream, som han mener står i et gjensidig avhengighetsforhold til afrikansk-amerikansk musikkhistorie. På den måten reduserer han ingeniende svarte kulturtradisjoners innflytelse og rekkevidde – snarere tvert imot. Fra en erklært anti-essensialisme med henvisning til både Derrida og Bendix forsøker imidlertid Radano å vise hvordan overleverte, innforståtte bindinger mellom rase og musikk blir flertydige og kontingente. Et adekvat eksempel på en slik ustabil opposisjon kan være *whiteness/blackness*, hvor de diskursive kategoriene indikerer forskjeller, men også hvordan disse forskjellene stadig forskyves i forhold til hverandre.²

Gjennom omfattende etnografiske studier av sampling-praksiser blant hiphop-produsenter, viser Joseph G. Schloss (2004) på sin side hvor alminnelig det i realiteten er at 'svarte' produsenter sampler 'hvite' artister (selvfølgelig også omvendt), noe det for så vidt har vært tradisjon for i hiphop helt siden Afrika Bambaataa benyttet *breakbeats* fra rock, punk og new wave – endog fra Kraftwerks synth-baserte *Krautrock* – mot slutten av 1970-tallet. For Schloss betegner dette en autentisitetssøken som har mindre å bestille med etnisk, sosial og politisk identitetskonstruksjon enn med genuint estetiske kriterier og musikalske seleksjonsprosesser; en tilnærming som markerer avstand til den litterært orienterte hiphop-forskningen på et vis som kan minne om Paul Gilroys aksentuering av den klingende musikken. I forhold til Gilroy og hans overbevisning om at det er grunnleggende trekk ved den 'svarte' musikken selv som manifesterer dens særlige *blackness*, posisjonerer imidlertid Schloss seg nærmere Radano, idet han framholder at hiphopens sampling-historie demonstrerer variert etnisk tilfang og stor grad av innbyrdes utveksling mellom 'svarte' og 'hvite' musikkulturer.

Uansett hvordan man betrakter det har hiphop med tiden gjennomgått en omfattende utbredelsesprosess, slik at den i et visst perspektiv kan hevdes å ha ekspandert fra en lokal *Black Noise* (Rose 1994) til like mye å lydlegge samtidskulturens *Global Noise* (Mitchell 2001). Men dermed settes også nye autentisitetdiskurser ut i livet og kulturen – ikke minst omkring motsetningsparet lokal/global. Ett perspektiv på globalisering framhever at dette innebærer en sterk tilbøyelighet til *homogenisering* av kultur, eller til at lokale kulturer

forsøker å kopiere eller tilpasse seg dominerende mediekulturer og rådende uttrykksformer. I den forbindelse kan Marshall McLuhans (1967) devise om at i det moderne mediesamfunnet utvikles verden til en "global landsby" bli ytterligere intensivert dit hen at det hele mer og mer framstår som en *amerikanisert* landsby (eventuelt *hood*), hvor det meste av lokal kultur og autentisk særpreg har gått tapt til fordel for et bestemt økonomisk og kulturelt hegemoni. Andre vil allikevel hevde at man også kan observere tydelige tendenser til *heterogenisering*, eksempelvis der lokale hiphop- og raputøvere bestreber seg på å situere globale former i forhold til lokale kontekster og meningsstrukturer, slik det blir gitt flere eksempler på i dette kapitlet. I det hele tatt forekommer kulturell globalisering å være mye mer kompleks og motsetningsfylt enn at en dominerende kraft skulle kunne utradere lokal egenart eller viske ut hele spektre av nyanser og variasjon. Globaliseringsprosessene drives fram av både universaliserende og partikulariserende energi, samtidig som det lokale og globale møtes og blandes i nye, hybride former. Den dobbelte logikken som Roland Robertson (1995) knytter til begrepet *glokalisering* – at det globale penetrerer det lokale på samme tid som det lokale omformer og inkorporerer det globale i aktuell kontekst – må dermed forstås som at uniformerende og differensierende tendenser virker simultant, også innen globaliseringen av hiphop.

Videre kan dette betraktes i historisk perspektiv, hvor det for eksempel lar seg gjøre å identifisere visse faser og aspekter ved *glokalisering* av – så vel som autenticitetsfordringer innen – det som etter hvert framstår som *norsk* hiphop. I fortsettelsen vil jeg trekke fram utviklingsstadier som de innledende kopieringstendensene på midten av 1980- og første halvdel av 1990-tallet, de sene nittiårenes utprøving av norskspråklig rap, samt en ytterligere forsterkning av lokal tilknytning gjennom den dialektbaserte hiphopen etter tusenårsskiftet.

Et nytt kulturelt territorium

Global spredning av hiphop og rap er grundig beskrevet av blant andre Bennett (2000), Krims (2001) og Mitchell (2001). Det fins imidlertid ikke mange vitenskapelige forsøk på å drøfte framveksten av hiphop i Norge. Det kan likevel være grunn til å knytte den første tilsynekomsten til året 1984, da den amerikanske filmen *Beat Street* ble vist på kinoer over store deler av landet. Denne hendelsen ser ut til å ha trigget en lang rekke lokale hiphop-manifestasjoner; først og fremst framstår sommeren 1984 som selve *break dance*-sommeren i norske byer og tettsteder. Noe senere tok graffiti over som det – bokstavelig talt – mest synlige av hiphopens fire elementer, slik de etter

hvert ble identifisert av folk flest som den rytmiske rimingen i rapping, det underliggende groove-sjiktet som *deejaying* eller produksjon av *beats* besørget, i tillegg til breakdansens elektroakrobatiske kroppsbeherskelse og de urbane, form- og fargesterke kulissene som graffiti representerte. Rapping og deejaying ble imidlertid ikke ansett som særlig sentrale elementer i norsk hiphop før noen år senere.

Ved å trekke inn et teoretisk rammeverk som har blitt lansert av James Lull (1995), kan man fortolke norsk rap som framveksten av et nytt kulturelt territorium. Ifølge Lull er dannelsen av kulturelle territorier en kompleks prosess som involverer flere stadier. Utgangspunktet er *de-territorialisering*, eller overføring av kulturformer fra en opphavelig sosiokulturell kontekst. Endepunktet er *re-territorialisering*, eller integrering av disse formene i en ny kulturell sammenheng. Den avgjørende hovedfasen imellom består av de tre kulturelle interaksjonsformene *transkulturasjon*, *hybridisering* og *'indigenisering'* (*indigenization*). Det er viktig å understreke at alle disse nivåene eller stadiene preges av kulturmøter og blandingsformer, slik at i noe forskjellig grad er det alltid tale om en viss hybriditet.

Transkulturasjon

Transkulturasjon representerer kulturelle tangeringspunkter og endringsprosesser hvor elementer fra en 'fremmed' kultur introduseres i en ny kultur og fører til gjensidig påvirkning mellom dem. Lull understreker videre at "many cultural crossings are made possible by the mass media and cultural industries" (ibid.: 153), slik framveksten av hiphop i Norge også kan forstås som mediert – i forhold til så vel film- som fonogramimport. På begynnelsen av 1990-tallet kom også de første norske plateutgivelsene med rap, og på mange måter synes de å imitere afrikansk-amerikanske modeller; det rappes følgelig også på engelsk, eller snarere svart amerikansk:

Dudes like me get stopped by the cops / And do you know why, 'cause I'm
down with hip-hop /
Lookin' in my pockets, lookin' for drugs / Lookin' for stuff that belongs with
the thugs /
Callin' me nigger, callin' me shit / Callin' me things that my mouth will for-
bid /
Me to say 'cause I'm Jay / Preacher from the north, Norway

(A-Team: "Times Are Hard", *Rage* 1991)

Den siterte rapperen Jayski (alias The Pastor) fra pionerene i A-Team, hadde fordelen – i det minste når det gjaldt hiphop *credibility* og autentisitet – av å være svart, med norsk mor og sørafrikansk far. I Norge, som ellers, synes nemlig de tidlige nittitalls-diskursene om autentisitet i stor grad å dreie seg om den lokale hiphopens eventuelle forankring i den opprinnelige afrikansk-amerikanske kulturen – om å inngå i en globalisert *Hip-Hop* (eller *Zulu*) *Nation*, så å si – med dens originale, og tilsynelatende iboende, elementer intakte.

Tilsvarende kan man antyde at autentisitet utgjør et vesentlig aspekt ved det som gjerne betegnes som enda et substansielt element i hiphopkulturen, nemlig *attitude*. Marie-Agnès Beau påpeker at – også europeisk – hiphop suggererer en:

[...] provoking attitude, a teenager and social reaction against the others. As such, it defends the social group and the identity and it becomes a tool of cohesion and solidarity. The “posse” becomes tighter and stronger than an ordinary – often divided – family (1999: 3).

Hun hevder at den aggressive attityden er innvevd i hele hiphopkulturen; eksempelvis i form av *battling* mellom rappere eller *b-boys*, hvor deltakerne tester ut egne *skills* og viser seg fram for de andre. Hiphop handler blant annet om å framføre og synliggjøre en bestemt sosial og aldersmessig gruppes erfaringer og holdninger i og overfor samfunnet. I den sammenheng har illegal tagging og graffiti tjent som en arena hvor man kunne leve ut noe som lignet *gangsta attitudes*, også i norsk offentlighet. At dette har hatt betydning for hiphopens autentisitetsbegrep synes klart, ikke minst på bakgrunn av en erklært ‘krigstilstand’ mellom hovedstadens T-baneselskap, *Oslo Sporveier*, og lokale hiphopere gjennom mange år. Videreføringen av overnevnte A-Team – B.O.L.T. Warhead – overleverer i den forbindelse følgende skildring fra det tidlige nittitallet:

When I walk the block I can see the art of the heap /
And the police will never catch them, ‘cause they’re never the ones with
speed /
Enough respect graffiti, I say enough respect to cans /
And I say ‘nuff respect to the one that’s bombing subway cars and trams /
(B.O.L.T. Warhead: “Flags On Fire (Northside Theme)”,
The Re-Enforcement 1993)

Hybridisering

Etter denne initieringsfasen viser neste trinn i prosessen til at kontakt og blanding av nye og velkjente kulturformer fører til dannelsen av kulturelle hybrider. Den hybride karakteren til norsk rap blir, etter min vurdering, først og fremst påtakelig idet hiphoperne begynner å rappe på morsmålet, noe som for alvor kom i gang mot slutten av 1990-årene. Norskspråklig rap var på alle måter et kontroversielt anliggende. Den erfarne rapperen Diaz uttrykte det på denne måten i et avisintervju, så sent som i år 2000:

Jeg har holdt på lenge i bransjen, og før var det aldri noen som rappet på norsk. Vi har ingen tradisjon for det, det eneste er sånn pølse-og-Vidar Theisen-rapping, som er en latterliggjøring av vår kultur. Jeg føler ikke behov for å switche. Engelsk er universelt, og for meg er det viktigere å nå en hip-hop kid i New York enn at tanta mi skal forstå meg. (Hansen 2000: 53)

Ikke desto mindre har han, tre år senere, fått et annet syn på saken:

Det er lettere og morsommere å skrive på norsk. Man har muligheten til å være veldig lokal, og mange poenger får man bedre fram når man prater på norsk. Vi sier suppe om bensin på jessheimsk, og det er ikke like enkelt å formidle det på engelsk. (Gulbrandsen 2003: 14)

Det er uansett en kjensgjerning at norsk hiphop unnvek å benytte nasjonalt språk atskillig lenger enn tilfellet for eksempel var i Sverige og mange andre land i Europa. Dette kan ha noe å gjøre med at rapping på norsk var korrumpert gjennom nonsens-rap og reklamejingles fra artister utenfor hiphopmiljøet, slik Diaz også er inne på. Blant de første initiativtakerne til å utvikle seriøs morsmålsrap var Fredrikstad-gruppen Pen Jakke, som utformet et humoristisk vokabular hvor de laget direkte, bokstavelige oversettelser av svarte amerikanske ord og uttrykk, på en måte som også signaliserte ironisk distanse til *wannabe* gangster-holdninger i trygge, lille Norge. I sangen "Fredrikstad" (2000) formulerer Pen Jakkens Skranglebein overgangen til norsk, samtidig som han alluderer til første generasjons hiphopere – både nasjonalt og globalt:³

Jeg begynte prate på mitt språk. Sammen Ubåt / På Apenes i gammel kåk /
Vi forsket dypt. Oversatte uttrykk /
Fra engelsk til norsk. Skranglebenet måtte trene. Ville flyte som en torsk /

Det er nokså lenge siden. Det var den tiden / Da Jakke ble til Pen. På
Radio 1 /
Vi skjønte hvor vi var fra. Det var verken NY eller LA /
Men plankebyen Fredrikstad. Vi sa bygg opp Hip-Hop i plankebyen /
På St.Croix. Stormester Lyn har holdt Graffitikurs / Fred ut til Snublende
Bevegelser i riktig kurs /
DJ PJ fra det gamle A-laget. Exem, Code Rock og Spade / Denne går til Fred-
rikstad. Her er vi fra /
Det er her vi bor. Har alltid bodd. Den e'kke stor /
Men det er ikke størrelsen som teller. Her er det følelsen som gjelder
(Pen Jakke: "Fredrikstad", *Østen* 2000)

Imidlertid har ikke norsk rap uten videre blitt akseptert som like ekte og au-
tentisk som amerikansk. I en langvarig diskusjonstråd om hiphop på nettstedet
www.diskusjon.no⁴ har det fra tid til annen blitt utvekslet meninger om denne
tematikken. For eksempel skriver en signatur følgende i september 2005:

liker ikke norsk rap [...] er ikke samme følelsen og miljøet. Når jeg hører norsk
rap tenker jeg på noen gutter som liker å gå rundt å gjøre hærverk og råne rundt
i volvo og jeg vettafaen hvis dere skjønner meg. Er ikke den ekte tingen. (*Den
store Hip Hop-tråden*: Post #1015)

Innlegget får umiddelbar respons fra en annen bruker, som forsøker å nyansere
påstanden ved på den ene siden å kontekstualisere kulturelle ytringer i forhold
til lokale forutsetninger. På den andre siden opererer denne signaturen med et
mer subtilt – og for så vidt romantisk – autentisitetetsbegrep, som søker etter
distinktive kriterier i innfridd, eventuelt manglende, sammenfall mellom liv
og kunst:

Det at det ikke er gangsta som i USA er en ting, men at det ikke er ekte er
ikke helt riktig da. Det er jo noen falske som finner på ting for at musikken
skal virke interessant. Men ekte betyr jo ikke gangster eller noe. Ekte betyr
bare sant, at folk skal være ekte betyr bare at folk ikke skal være falske. Om
en kar er en liten datanerd, og rapper om å være datanerd og ting rundt det,
da er han ekte. Men hvis en liten datanerd rapper om å drepe folk og knulle
bitches når han ikke gjør det, da er det ikke ekte. Da er det falskt. (*Den store
Hip Hop-tråden*: Post #1016)

Språkforskeren Endre Brunstad (2005) har analysert en tilsvarende webdiskusjon blant hiphopere i Bergen. Han finner at overlegninger om hva som går for å være ekte er vesentlige i slike diskusjoner, ikke minst for 'rekruttene' til hiphopmiljøet, som har behov for å finne ut hva som 'egentlig' skal til for å vinne innpass. I disse diskusjonene forekommer blant annet en rekke argumenter for og mot bruk av engelsk og anglisismer: "Dropp det der wannabe ghetto dritet. Vi e i norge og vi snakker norsk" (ibid.: 147), som en deltaker uttrykker det. Ifølge Brunstad ligner diskusjonsforumets språkdebatt påfallende på motsvarende diskurser både i norsk offentlighet og i akademiske lingvistiske miljøer. Dette blir for eksempel uttrykt via binære opposisjoner som: ekte/uekte, lokal/fremmed, nasjonal/internasjonal, akseptable lån/uakseptable lån, lånord som rikdom/lånord som uttrykk for mindreverdigetskompleks. Språkvurderingene i den bergenske hiphopkulturen er på mange måter like komplekse og opererer på like høyt abstraksjonsnivå som i den allmenne språkdebatten, eksempelvis når de dreier seg om purisme og hva som skal kategoriseres innenfor og utenfor en språkkultur. De illustrerer dermed viktige sider ved hvordan språk, kultur og identitet henger sammen, og hvordan identitet ikke er definert på forhånd, men noe en forhandler om.

Disse sammenhengene blir ikke mindre komplekse i forbindelse med populærmusikkens sangtekster og det som i ulike lokale kontekster defineres som autentisk språk (jfr. Berger & Carroll 2003, Richardson 2006). I følgende raptekst hevder Pen Jakke også at visse språklige ferdigheter er påkrevd for å kunne skape et troverdig og autentisk uttrykk i norsk hiphop:

Mang en MC. I Norge /

Går over bekken etter vann. Rimer på et språk de ikke kan /

På åpen mikrofon har de pugget sitt besøk / [...]

Morsmålskonger. Vi vil ride. Hvem prater best på skive?

(Pen Jakke: "Fra øst til vest", *Østen* 2000)

'Indigenisering'

Lulls tredje kulturelle interaksjonsform – *indigenization* – "means that imported cultural forms take on local features" (1995: 155f). Begrepet *indigenous* kan oversettes med at noe har 'innfødt' karakter. 'Indigenisering' skulle dermed betegne prosesser som fører til at elementer og fenomener etter hvert oppleveres som hjemmehørende i kulturell kontekst. Indonesisk rap kan i et slikt perspektiv bli betraktet på denne måten:

[...] consider what happens when rap music is exported to a place like Indonesia. The unfamiliar, imported cadence and attitude of rap is appropriated by Indonesian musicians. But the sounds become indigenized at the same time. Indonesian rap is sung in local languages with lyrics that refer to local personalities, conditions, and situations. The musical hybrid is an amalgam of American black culture and Indonesian culture (ibid: 156f).

Det framstår likevel ikke som helt opplagt hvordan Lull skjelner mellom hybridisering og 'indigenisering', særlig ikke når han bruker en "*musical hybrid*" som eksempel på at noe har "*become indigenized*", som ovenfor. Androutsopoulos & Scholz (2003) fortolker dette stadiet som endepunkt, eller resultat, av en kontinuerlig formidlings- og fordøyelsesprosess som har ført til at de importerte kulturelementene og -mønstrene er blitt så integrerte i den nye vertskulturen at de oppleves som 'naturlige'. Men selv om 'indigenisert' rap erfares som autentiske, lokale ytringer etter hvert, betyr ikke det at den afrikansk-amerikanske modellen blir kastet vrak på. Med det kulturelle refleksjonsnivået som nå er nådd, blir det imidlertid klart at ren kopiering eller imitasjon anses som mindre aktverdig: "However, they clearly indicate that participants are engaging in a symbolic struggle for cultural autonomy, whereby simple imitation of the 'mother' culture is rejected in favor of a creative integration of rap into the host culture" (ibid.: 468). Innenfor diskurser om kulturell autonomi og autenticitet synes det videre, slik jeg tolker det, å være visse normative nyanser mellom 'oversatt' kultur – også slik Pen Jakke spiller raffinert og selvbevisst på flere dimensjoner ved dette – og 'indigeniserte' ytringer som i større grad tar sitt utgangspunkt i lokale referanser og representasjoner. Jeg fastholder imidlertid at den hybride karakteren til slike kultur møter aldri kan elimineres fullt ut. I forhold til norsk hiphop, er det mulig å trekke paralleller til 'indigeniseringen' av norsk rock, som fant sted på 1970-tallet. Sosiolingvister beskriver Norge som et av de europeiske landene hvor det er størst variasjon i muntlig språkbruk, samtidig som det også er høy grad av toleranse overfor slik variasjon – for eksempel i dialektbruk. Et viktig trekk ved 'indigeniseringen' av rock var nettopp den såkalte dialektrocken – *trønderrock*, *stavangerrock* etc. – som oppstod i flere norske regioner på denne tiden, og som både benyttet seg av lokale språklige og musikalske elementer. Ved overgangen til et nytt millennium kunne man altså erfare tilsvarende fenomener i norsk hiphop.

Tony Mitchells (2001) beskrivelse av hiphop som våre dagers "universelle språk" eller "globale idiom" dekker derfor bare en del av virkeligheten. Hiphop framstår vel så mye som en form for 'konkurransen mellom likeverdige', som har til hensikt å framelske individuell stil og oppnå distingverte uttryksformer

innen et overordnet estetisk rammeverk. Herav følger at det oppstår betydelig grad av variasjon, ikke bare mellom nasjonale og regionale nivåer, men også innenfor slike områder (Androutsopoulos 2003, 2005). De senere årene har derfor dialektbasert rap blitt et distinkt kjennetegn ved norsk hiphop. Det begynte for fullt med den nordnorske duoen Tungtvann, som ga ut sitt første album *Nord og ned* i 2000. Siden har 'heimstad-rap' dukket opp og gjort seg gjeldende med utgangspunkt i en rekke norske byer og bygdesamfunn; for eksempel slik Fremmed Rase fra Trondheim, Spetakkel fra Bergen, Dirty Oppland, Jaa9 & OnkLP fra Lillehammer, samt kuriositeten Side Brok fra Hovdebygda i Ørsta, har understreket lokal tilknytning gjennom bruk av dialekt, mellom annet.

Tungtvanns musikk er imidlertid ikke bare preget av folkelig, stedbundet språkbruk, gruppen utforsker og utbroderer også lokal tilknytning ved hjelp av musikalske, litterære og kinematisk referanser og samples. De påfølgende Tungtvann-låtene "Intro" og "Batonga" fra debutalbumet starter for eksempel med en samlet dialog fra filmen *Piratene* (1983), hvor representanter for lokale myndigheter og politi i en nordnorsk kystby diskuterer hvordan de skal få has på noen brysomme, unge radiopirater som forstyrrer lokalsamfunnets sosiale orden og maktstrukturer. Brått bryter Tungtvann inn, og spiller opp nesten enhver mulig stereotypi om nordlendinger som halvt barbariske vikinger, samtidig som de aktiverer en subkulturell diskurs om opposisjon og motstand mot det dominerende establishment og dets normer, språk og talemåter (Se dessuten Anne Danielsens bidrag til denne boken, s. 209). Musikalske prosesser finner alltid sted innenfor et definert sted og rom, hvor de både formes av spesifikke estetiske praksiser og i forhold til politisk og økonomisk dynamikk. På et musikalsk nivå konstituerer – innenfor låtens repeterende *flux* – den intense flyten til rapperen Jørg-1, sammen med produsent Poppa Lars' mørke, funky beats, et kroppslig narrativ om til- og frakobling – lokalt så vel som globalt. Så selv om typiske Tungtvann-beats er solid forankret i et svart amerikansk, *old school*-orientert rytmisk univers, leverer de på samme tid et soundtrack for *global* identitetskonstruksjon, slik "Batonga" på eklatant vis demonstrerer. Litterært og språklig knyttes det an til en frodig, nordnorsk fortellertradisjon som er preget av innovativ bruk av skjellsord, burlesk banning, hedonistisk festing, rus og sex, samtidig som det uttrykkes klare antiautoritære holdninger. I pakt med tradisjonen er disse gjerne rettet mot storsamfunnet og 'søringen', men kan ses som uttrykk for klassiske problemstillinger omkring høy/lav, sentrum/periferi, ekstern/intern forvaltning av lokale ressurser og lignende, og angriper ofte påtvunget pietistisk moral, sentralstyrt regelverk og ordensmakt etc.

I slike sammenhenger kan det være nærliggende å tolke den lokale motstandskraften som uttrykk for et mer ekte og 'organisk' levesett. I globalise-

ringsdebatter synes det å eksistere en tilbøyelighet til å betrakte det lokale som autentisk og det globale som inautentisk – *per se*. Som jeg har forsøkt å drøfte, er dette forholdet mer sammensatt enn som så; det lokale fins alltid-allerede i det globale, og følgelig også vice versa. Globaliseringen fører imidlertid til at mulighetene for kulturmøter og -blandinger er større enn noen gang, noe som igjen kan lede til sammensmelting av svært forskjellige kulturer, og til nye, uventede hybrider. Også Tungtvanns lokale tilknytning og folkelige uttrykksform oppviser etter hvert flere, og kanskje overraskende, nyanser.

Ikke minst viser de til et bredt tilfang av litterære referanser. I sangen “Landstryker” fra Tungtvanns andre album *Mørketid* (2002) ramser bokstavelig talt Jørg-1 opp den ene skjønnlitterære forfatteren og henvisningen etter den andre – særlig innenfor litteratur som kan relateres til Nord-Norge. Samtidig tar han et slags oppgjør med publikum og kritikere som måtte redusere Tungtvanns poetiske talent og kraft til trivialytringer: “Du si æ skriv kiosklitteratur og det e så / Men æ søng sangen om den røde rubin uten en tråd” (Nordeng 2004: 382). Mot dette demonstrerer han egne litterære ambisjoner og kvalifikasjoner, så vel som et ønske om noe som kanskje kan tolkes som kulturpolitisk eller -pedagogisk innflytelse og anseelse:

Æ blir ved min lest og vis dæ kem faen e best / Før selv om æ e uskolert og
punka som Disorder /
Ska æ gjør dritten min te pensum som han Jostein Gaarder / Så mein du seriøst
æ ikke har nå å far med? /
Du e fette gærn som han Elling og han Kjell Bjarne / Æ e en seierherre fra
kysten på Helgeland /
Og gir faen i om du har problema med å svelg det mann / Ikke undervurder /
Æ e skarp som ei ørnekle /
Fuck Bjørnstjerne Bjørnson / Æ e han Jens Bjørneboe (ibid.)

I den forbindelse påberoper Jørg-1 seg også lokalt og personlig kulturhistorisk slektskap med enda en kanonisert tradisjon, idet han oppviser et anegalleri som omfatter den framstående salmedikteren og presten Elias Blix fra Salten i Nordland, som levde og virket på andre halvdel av 1800-tallet:

Og folk ekki vant med / At folk si det som sant e / Så de bli sjokka når de hør
det fra gutten fra Jante /
Men ikke kødd med han på fin lyrikk fra innenriks / Æ har ana som går rett
bak te han Elias Blix ...
(ibid.: 383)

Med sin nynorske salmedikting og bibeloversettelse skapte Blix et religiøst skriftspråk på folkemålet, som senere bibeloversettere og salmediktere – og med dette også hiphopere – har latt seg inspirere av. Med slike henvisninger får Tungtvann kanskje også eksponert kulturell kapital utover den symbolske som er nedfelt i folkelig *attitude* og aktelse (jfr. Bourdieu 1972). De oppnår i alle fall anerkjennelse fra etablerte kulturinstitusjoner, idet fire Tungtvann-tekster – deriblant “Landstryker” – blir inkludert i antologien *Samtidslirykken. Fra Almuens Opera til Gatas Parlament* (Reilstad 2004). Jørg-1 blir for øvrig invitert som medlem i Nordnorsk Forfatterlag. I tillegg hadde Tungtvann allerede i 2001 mottatt Norsk Målungdoms dialektpris for god og kreativ bruk av saltendialekt, og med det tilsvarende språkpolitisk heder. Gruppen trer med denne ballasten inn i en ikke ualminnelig posisjon – eventuelt en selvrefleksiv *positur* – for norske kunstnere og kulturarbeidere i etterkrigstiden. Blant annet som et resultat av velstands- og utdanningssamfunnet foretar mange av disse en veritabel ‘klassereise’ som særlig har vært et tilbakevendende tema i norske romaner fra 1970 og framover. Det kan diskuteres om Tungtvann utfordrer eller lefler med distinksjonen høy/lav kultur – også i den grad denne fremdeles kan sies å virke som hierarkisk grensedragnings i et postmoderne samfunn.⁶ Det er imidlertid megetsigende at Poppa Lars’ beats i nettopp “Landstryker” benytter seg av musikalske virkemidler som nok er relativt utradisjonelle i hiphop, men som konnoterer til et konvensjonelt, høykulturelt klangbilde, med sitt markante innslag av akustiske, ‘klassiske’ orkesterinstrumenter, eller -samples.

På Tungtvanns tredje album, *III: Folket Bak Nordavind* (2004), kommer ytterligere en musikalsk – og *global* – impuls til uttrykk. Tungtvann, særlig Jørg-1 og back-up-rapperen Jan Steigen, hadde lenge vært fascinert av reggae. På kuttet “Vampyra” benyttes reggaebandet Manna istedenfor programmerte og samlede beats. Dette Bodø-bandet bygger igjen på restene av gruppen Irie Darlings, som oppholdt seg lenge i Jamaica på begynnelsen av 1990-tallet, spilte inn et par plater og faktisk hadde en singel på hitlistene der. Det er denne spesielle nordnorsk-karibiske forbindelsen Tungtvann knytter an til med dette samarbeidet, som dermed forteller om både lokale og globale forgreininger.

Med sideprosjektene Busta Ofte og Raggabalder har dessuten Jørg-1 fått rendyrke sin lidenskap for nyere reggaevarianter som dancehall og ragga. Og på *III: Folket Bak Nordavind* kombineres dette med hiphop.⁷ Særlig gjelder det låten “Flamma”, hvor Tungtvann har med den svenske dancehall-DJen Jogi som gjesteartist. Dermed oppstår et fascinerende, hybrid uttrykk – språklig så vel som rytmisk overlappende – bestående av Jørg-1s nordnorske rapping og Jogis göteborgske *toasting* over Poppa Lars’ tunge beats, som dessuten er

komplettert med spilt – ikke samplet – el-gitar og synth. Her peker Tungtvann ut en ny kurs eller *route* videre, for slik å spille opp til den samme homonymien som John Storey gjør et poeng av ved å diskutere “the ‘roots’ and ‘routes’ of cultural identities” (2003: 78ff).

Som jeg har vært inne på, produserer globalisering to motstridende effekter. På den ene siden får vi en følelse av at verden blir stadig mer enhetlig som følge av det David Harvey (1990) har beskrevet som *time-space compression*. Verdens formentlige utstrekning krymper blant annet på grunn av at nye elektroniske medier gjør det mulig å utvide våre sosiale relasjoner i tid og rom. Det å være nær eller fjern i fysisk eller historisk forstand spiller mindre rolle for hvem eller hva jeg kan oppnå forbindelse med. Jeg kan kommunisere vel så mye og godt med en kontakt på den andre siden av jordkloden – ved hjelp av asynkrone medier også uavhengig av tidsforskjeller – som jeg gjør i direkte møte med naboen. På den måten kan det globale være nærere enn det lokale. Likedan tilbyr fjernsyn og Internett bilder og informasjon om fenomener og hendelser som skjer tusener av kilometer unna. Hvis jeg ikke leser lokalavisen eller aktivt oppsøker lokale nyhetskanaler, vil jeg sannsynligvis være minst like godt orientert om globale forhold som jeg er om lokale. Tid/rom-kompresjonen fører derfor til nærkontakt mellom ytringer, meninger, måter å leve på, samt kulturelle praksiser, som ellers ville vært atskilt av tid og rom.

På den andre siden kjennetegnes globalisering også av en økende bevissthet om og beredskap overfor forskjeller. Det som i første omgang kan se ut som eksport av ensartethet, ender som oftest opp med at det globale må forholde seg til og inngå kompromisser med lokale kulturer og tradisjoner. Endatil kan tendensen til homogenisering tilskynde artikulasjon av ulikheter. Mediært globalisering gjør muligens verden mindre og leder til nye former for kulturell hybriditet, men kan også medføre kritiske konflikter og konfrontasjoner mellom ulike verdier og verdensanskuelser.⁸

Slik Storey (2003: 115) beskriver det, vil derfor noen gladelig utforske nye, globale *routes*, mens andre heller yter motstand mot globaliseringen ved å søke tilbake til lokale *roots*. Innenfor en *glokal* kulturell identitetsforståelse skulle det imidlertid være mulig å opprettholde og dyrke tilknytning til både det lokale og det globale – å ha flere tanker i hodet på samme tid – slik Tungtvann og den re-territorialiserte hiphopen synes å kunne mestre.

Glokalisering, autentisitet og kulturell identitet

Som en sammenfatning av diskursive formasjoner som gir mening til autentisitet og *glokalisering* i norsk hiphop, vil jeg igjen anvende James Lulls terminologi.

I realiteten er det selvfølgelig tale om gradvise, 'uskarpe' overganger mellom de ulike stadiene, og i noen grad også om at forskjellige fenomener – og kulturelle verdier – kan eksistere side om side:

I transkulturasjonsfasen refererer autentisitet primært til en slags idealforestilling om å forholde seg ren og være sann overfor den nylig importerte hiphopkulturen og det som gjerne oppfattes som dens globale normer og idiomer; *keepin' it real*, som det stadig har blitt uttrykt i kulturen selv (jfr. Klein & Friedrich 2003, Neal 2004).

Hybridisering utgjør på den andre siden nyskapende, ofte uvante, blandinger av lokalt og globalt, hvor fortolkningen av autentisitet gjerne også innbefatter en form for stedlig forankret, refleksiv handlemåte overfor de globale modellene; særlig aktuell i så måte er rapping på nasjonalspråket, sampling av lokal musikk og lignende.

Og for det tredje medfører 'indigenisering' av hiphop en kulturell tilstand hvor re-territorialiserte eller *glokaliserte* elementer ikke lenger oppleves som fremmedartede. Autentisitetsdiskursene reflekterer hvordan norske hiphopere benytter globale matriser – rytmiske, metriske og poetiske, så vel som soundmessige og opptaksteknologiske – for å konstruere mening og identitet ut fra subjektposisjoner som er situert i lokal estetikk, kultur og språk, samt i *glokal* historie der narrativer om hiphopens lokale framvekst settes i gjensidig vekselspill med dens globale utvikling – alt dette innenfor en komprimert erfaring av tid/rom, som selvsagt refererer til økt mobilitet i en 'stadig mindre verden', men hvor elektronisk mediering også bidrar til å eliminere fysisk tilstedeværelse i utvekslingsprosessene.

Sentrale omdreiningspunkter for kulturell betydningsdannelse, som rase, etnisitet, nasjonal og regional tilhørighet, samt lokale og globale sammenhenger og legitimeringer, er alle innvevd i de autentisitetsdiskursene jeg har forsøkt å vise glimt av i denne sammenhengen, og som sådanne tilbyr de hiphopere (og andre) mulige subjektposisjoner å forhandle om i konstruksjonen av kulturell identitet. Det mangesidige spørsmålet kapitlet gjennomgående har dvelt ved, er hvordan rapmusikken blir utformet, utført, oppfattet og benyttet, og hvordan den derigjennom kan bidra til å forme kulturell identitet for både artister og publikum.⁹ På samme måte som jeg har forsøkt å overskride tradisjonelle motsetningsforhold mellom produsenter, medier og konsumenter ved å trekke inn primære, sekundære, så vel som tertiære tekster,¹⁰ kan Christopher Smalls (1998) begrep *musicking* og dets bud om å betrakte musikk som et bredt spekter av aktiviteter og praksisformer – som å lage musikk, utøve musikk, lytte til musikk, danse til musikk, eller som dagliglivets aktive forbruk av populærmusikk og mediekultur, istedenfor primært å forstå musikk

som et transcendentalt, estetisk objekt – dermed også bidra til å se kulturelle fenomener, likesom lokale og globale forhold, i større sammenheng.

Med dette kan vi nærme oss en forståelse av ulike relasjoner mellom *glokalisering*, autentisitet og kulturell identitet. Ved å erkjenne identitet som performative, kulturelle handlinger, snarere enn som refleksjon av og uttrykk for vår indre natur, blir musikk også mer enn en sosiokulturell identitetsmarkør; en måte man signaliserer samhörighet eller ulikhet på. Musikk – eller *musicking* – danner på konstituerende vis en arena å leve det ut på: “Making music isn’t a way of expressing ideas; it is a way of living them”, slik Simon Frith (1996: 111) har formulert det i sin kjente artikkel “Music and Identity”, noe som korresponderer med Judith Butlers beskrivelse av (*gendered*) identitet: “Identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its result” (1999: 33). Frith diskuterer videre musikkens funksjon i forhold til å tilby folk ulike subjektposisjoner eller identiteter, blant annet eksemplifisert ved den interessante kjensgjerning at filmmusikk fra *Bollywood* spiller helt konkrete roller i konstruksjonen av kulturell identitet og autentisitet hos den hinduistiske minoriteten på Trinidad. Fra først av var dette indere som hadde innvandret som kontraktarbeidere på kakao- og sukkerplantasjene rundt forrige århundreskifte:¹¹

For these Trinidadians, ‘Indianized pieces, borrowed from a twentieth-century urban Hindi culture’ are therefore heard as ‘more authentic than the local Westernized repertory, a reflection of their New World heritage’. Authenticity in this context is a quality not of the music as such (how it is actually made), but of the story it’s heard to tell, the narrative of musical interaction in which the listeners place themselves (Frith 1996: 124).

Autentisitet kan altså knyttes til egenskaper ved narrativer man tillegger musikken – fortellinger om kulturell betydning som tilhørerne skriver seg inn i – snarere enn til iboende kvaliteter ved dens innerste vesen. I denne diskursive rekonstruksjonen av norsk hiphop har jeg derfor foldet ut en rekke historier, som på et allment plan kan hevdes å tematisere motsetninger mellom for eksempel ekte/uekte, autentisk/*wannabe*, ren/hybrid, lokal/global, og for den saks skyld også mellom høy/lav kultur og de uttrykk for protest/aksept dette har avstedkommet. Mer konkret dreier det seg blant annet om identifikasjon med og løsrivelse fra afrikansk-amerikanske forbilder, om forhandlinger mellom lokalt og globalt språk, om musikk og kulturell tilhörighet, samt om utforming av komplekse, paradoksale – *glokale* – identiteter, hvor man forsøker å navigere etter global kurs samtidig som man fastholder lokal forankring.

Aktørene orienterer seg inn i de subjektposisjonene historiene tilbyr, og konstruerer kulturelle identiteter ved å 'musikke' – det vil si å utøve performative aktiviteter som å produsere, praktisere, konsumere og diskutere hiphop. Dette gjelder prinsipielt alle deltakere i diskursene – artister, media, publikum – og uansett hvilket intertekstuell nivå og hvilke representasjonsformer de primært opererer ut fra:

In this way, the performance of identity is the accumulation of what is outside (in culture) as if it were inside (in nature). In other words, our identities are made from a contradictory series of identifications, subject positions, and forms of representation which we have made, occupied, and been located in when we constitute and are constituted by performances that produce the narrative of our lives. Popular culture is a fundamental part of this process (Storey 2003: 91).

Dermed kan norsk hiphop også representere et betydningsfullt innslag i den kontinuerlige utvekslingen mellom interne og eksterne identitets- og kulturelementer – med sine diskursive subjektposisjoner og *gløkale* sosiokulturelle dimensjoner.

REFERANSER

- Androutsopoulos, Jannis (red.) (2003): *HipHop: Globale Kultur – lokale Praktiken*. Bielefeld: Transcript.
- Androutsopoulos, Jannis (2005): "Hip-hop and Language. Vertical intertextuality and the three spheres of pop culture". Dyndahl, Petter; Kulbrandstad, Lars Anders (red.): *High fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Androutsopoulos, Jannis; Scholz, Arno (2003): "Spaghetti Funk: Appropriations of Hip-Hop Culture and Rap Music in Europe". *Popular Music and Society* 26, 4.
- A-Team (1991): *Rage*. CD. PolyGram.
- Barker, Chris (2001): *Cultural Studies. Theory and practice*. London: Sage.
- Beat Street* (1984). MGM.
- Beau, Marie-Agnès (1999): "Hip Hop and Rap in Europe. The culture of the urban ghetto's", i *Soundscapes. Journal on Media Culture* 2.
(http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/DATABASES/MIE/Part2_chaptero8.shtml; hentet 15.9.2006)
- Bendix, Regina (1997): *In Search of Authenticity. The formation of folklore studies*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Bennett, Andy (2000): *Popular Music and Youth Culture. Music, identity and place*. Basingstoke: Macmillan.
- Berger, Harris M.; Carroll, Michael Thomas (red.) (2003): *Global Pop, Local Language*. Jackson: The University Press of Mississippi.
- B.O.L.T. Warhead 1993: *The Re-Enforcement*. CD. PolyGram.
- Bourdieu, Pierre (1972): "Le sens de l'honneur". *Esquisse d'une théorie de le pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Libraire Droz.
- Brunstad, Endre (2005): "Identitet og purisme i ein hipphopp-diskusjon". Dyndahl, Petter; Kulbrandstad, Lars Anders (red.): *High fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Butler, Judith (1999): *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Den store Hip Hop-tråden* (første innlegg: 9.10.2004; <http://www.diskusjon.no/index.php?showtopic=310302>; hentet 1.4.2006)
- Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dyndahl, Petter (2003): "Truly yours, your biggest fan, this is Stan" – Dramaturgi, remediering og iscenesettelse hos Eminem. Høgskolen i Hedmark: Notat nr. 1. (http://fulltekst.bibsys.no/hihm/notat/2003/01/noto1_2003.pdf; hentet 24.12.2003)

- Dyndahl, Petter (2005): "Kulturens Xerox-grad eller remixet autentisitet? Gjenbruk og originalitet i hiphop og samplingkultur". Dyndahl, Petter; Kulbrandstad, Lars Anders (red.): *High fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetikk*. Vallset: Oplandske Bokforlag.
- Fiske, John (1987): *Television Culture*. London: Methuen.
- Forman, Murray (2002): *The 'Hood Comes First. Race, Space, and Place in Rap and Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Foucault, Michel (1969): *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- Frith, Simon (1996): "Music and Identity". *Stuart Hall & Paul du Gay (eds): Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gulbrandsen, Erik (2003): "Jessheims store sønn". *Aftenposten Aften*, 9. mai.
- Hansen, Cathrine Krane (2000): "Alt for hip-hop kidsa". *Bergens Tidende Morgen*, 1. juli.
- Harvey, David 1990: *The Condition of Postmodernity*. London: Blackwell.
- Judy, R.A.T. (2004): "On the Question of Nigga Authenticity". Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Kelley, Robin D.G. (1996): "Kickin' Reality, Kickin' Ballistics. Gangsta Rap and Postindustrial Los Angeles". Perkins, William Eric (red.): *Droppin' Science. Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*. Philadelphia: Temple University Press.
- Kelley, Robin D.G. (2004): "Looking for the 'Real' Nigga: Social Scientists Construct the Ghetto". Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Keyes, Cheryl L. (2002): *Rap Music and Street Consciousness*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Klein, Gabrielle; Friedrich, Malte (2003): *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krims, Adam (2000): *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia (1969): *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- Lull, James (1995): *Media, Communication, Culture. A global approach*. Cambridge: Polity Press.
- McLuhan, Marshall (1967): *Understanding Media*. London: Sphere.
- Mitchell, Tony (red.) (2001): *Global Noise. Rap and hip-hop outside the USA*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Myers, Helen (1991): "Indian, East Indian, and West Indian Music in Felicity, Trinidad". Blum, Stephen; Bohlman, Philip V.; Neuman, Daniel M. (red.): *Ethnomusicology and Modern Music History*. Urbana: University of Illinois Press.
- Neal, Mark Anthony (2004): "No Time for Fake Niggas. Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates". Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Negus, Keith (2004): "The Business of Rap; Between the Street and the Executive Suite". Forman, Murray; Neal, Mark Anthony (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Nordeng, Jørgen (2004): "Landstryker", i Jan Inge Reilstad (ed.): *Samtidstrykken. Fra Almuens Opera til Gatas Parlament*. Oslo: Damm.
- Pen Jakke (2000): *Østen*. CD. Oslove.
- Piratene 1983*. Norsk Film.
- Potter, Russell A. (1995): *Spectacular Vernaculars. Hip-hop and the politics of postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Radano, Ronald (2003): *Lying up a Nation. Race and Black Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Reilstad, Jan Inge (red.) (2004): *Samtidstrykken. Fra Almuens Opera til Gatas Parlament*. Oslo: Damm.
- Richardson, Elaine (2006): *Hiphop Literacies*. London/New York: Routledge.
- Robertson, Roland (1995): "Glocalization - Time-space and Homogeneity-Heterogeneity". Featherstone, Mike; Lash, Scott; Robertson, Roland (red.): *Global Modernities*. London: Sage.
- Rose, Tricia (1994): *Black Noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Schloss, Joseph G. (2004): *Making Beats. The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher (1998): *Musicking. The meanings of performing and listening*. Hanover: The University Press of New England.
- Stokes, Martin (1994): "Introduction: Ethnicity, Identity and Music". *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford/Providence: Berg.
- Storey, John (2003): *Inventing Popular Culture. From Folklore to Globalization*. Oxford: Blackwell.
- Tungtvann (2000): *Nord og ned*. CD. EMI.
- Tungtvann (2002): *Mørketid*. CD. EMI.
- Tungtvann (2004): *III: Folket Bak Nordavind*. CD. C+C Records.
- Whiteley, Sheila; Bennett, Andy; Hawkins, Stan (red.) (2004): *Music, Space and Place. Popular music and cultural identity*. Aldershot: Ashgate.

NOTER

- 1 Se ellers også Krims (2001), Forman (2002), Keyes (2002), Judy (2004), Kelley (2004) og Neal (2004).
- 2 Jfr. Derridas neologisme *différance*, som spiller på ulike meningsaspekter ved *différence*, idet verbet *diffère* både kan bety 'å utsette' og 'å atskille seg fra noe' på fransk.
- 3 "A-laget" er tidligere omtalte A-Team, mens "Snublende Bevegelser" refererer til breakerne Stumblin Moves. "Stormester Lyn" er en typisk Pen Jakke-oversettelse av Grandmaster Flash.
- 4 *Den store Hip Hop-tråden*. Første innlegg var 9. oktober 2004, og diskusjonen lever i skrivende stund (juli 2007) i beste velgående.
- 5 Jørg-1 har publisert denne teksten under sitt sivile navn, Jørgen Nordeng.
- 6 I USA har (altoverveiende 'svart') hiphop etter hvert oppnådd betydelig anerkjennelse og makt i musikk- og kulturindustrien, kanskje vel så mye på grunn av enorm økonomisk suksess som kulturell kapital, riktignok (jfr. Negus 2004).
- 7 Blanding av hiphop og reggae-elementer er selvsagt ikke et eksklusivt norsk fenomen. Tungtvann er imidlertid nokså alene om det i norsk hiphop.
- 8 Jfr. hvordan publisering av de såkalte 'Muhammed-karikaturene' i danske og norske medier forårsaket betydelig diskursiv, kulturell og global polarisering i 2005/06.
- 9 Med det slutter jeg meg i all hovedsak også til Adam Krims' (2001) argumenter for at både rapping og beats – hiphopens lydige elementer – spiller avgjørende rolle for musikkformens kulturelle betydning, især når det gjelder identitetskonstruksjon. I denne sammenhengen er det særlig hans forståelse av hvordan historiske, geografiske, etniske, kjønnsmessige og andre diskursive, ideologiske og identitetsmessige elementer på relasjonelt vis kan være innskrevet i sjanger, stil, sound, flow, samt språklige og semantiske temaer og referanser, som har fungert inspirerende. Imidlertid finner jeg det på sin plass å avgrense et slikt perspektiv fra essensialistiske utlegninger av musikkens betydningsskapende 'selv' – noe for så vidt også Krims gjør når han på den ene siden hevder at musikalske sjangrer først og fremst konstitueres av sosiale diskurser, og på den andre siden tolker stil som "*everyday music theory structuring social interaction*" (ibid.: 90). I den forbindelse utlegger han 'musikkteori' som en form for overordnet begrepsliggjøring av musikk – eller *musikalsk poetikk* – som legger vesentlig vekt på hvordan dens klingende organisering inngår i mer omfattende kulturelle prosesser. Det bidrar dermed betydelig til Krims' innsikt og fortjeneste at han makter å håndtere tradisjonelle motsetninger mellom musikkanalytiske og sosiokulturelle betraktningmåter på en måte som legitimerer både/og, selv om han ikke støtter seg aktivt til for eksempel Derridas dekonstruktive tilnærming til sosialt og kulturelt betingede opposisjonsforhold og verdihierarkier i den sammenheng.

- 10 Jfr. John Fiskes *Television Culture* (1987), hvor han appliserer Julia Kristevas (1969) begrep *intertekstualitet* på medie- og populærkultur. Ifølge Fiske kan man i den forbindelse operere med tre tekstuelle nivåer. Anvendt på hiphop-kulturen og dens musikalske uttrykksformer vil et primært tekstnivå først og fremst utgjøres av innspilt musikk, konserter eller musikkvideoer, men det kan også inkludere paratekster (jfr. Genette 1982) som omslagstekster, coverdesign eller lignende. Innenfor mediestudier blir gjerne horisontal intertekstualitet knyttet til kommunikasjon og sammenheng mellom primærtekster som episoder i dramaserier eller såpeoperaer, for å ta et typisk eksempel, men termen vil også dekke et fenomen som at en rapper som Eminem lar forskjellige låter fra ulike album referere eksplisitt til hverandre eller til andre artisters diskografi (Dyndahl 2003, 2005). Imidlertid blir også primære tekster beskrevet, vurdert og promovert på vertikale måter; ved hjelp av sekundære tekster som anmeldelser, referater, intervjuer, radio- og TV-presentasjoner eller reklame. Motsvarende eksempler på tertiære tekster er synkrone og asynkrone samtaler og meningsutvekslinger blant publikum om rap og hiphop, reproduksjon av primære og sekundære tekster, samt fan-produksjoner. Særlig interessant i et intertekstuellet perspektiv er selvsagt berøringer eller spenninger mellom tekster, eller mellom ulike horisontale og vertikale tekstsfærer.
- 11 Frith refererer her til Helen Myers' (1991) feltarbeid i den overveiende hinduistiske landsbyen Felicity på Trinidad.