

Get rich or die tryin'

Hiphop og minoritetsgutter på gata

Sveinung Sandberg

Innenfor hiphop har strukturell undertrykking, diskriminering og rasisme alltid vært viktige tema. Svarte i den amerikanske gettoen har brukt musikkulturen til å gi uttrykk for opplevelsen av marginalisering og følelsen av å stå utenfor. De seneste årene har sjangeren gangstarap, som kretser rundt salg av dop, slagsmål og gjengkonflikter, hatt stor kommersiell suksess. I artikkelen spørres det hvordan hiphop påvirker minoritetsgutter på gata i Oslo. Guttene forteller blant annet hvordan musikken gir dem selvtillit, kompetanse og er en kulturell uttrykksform de opplever som sin egen. Datamaterialet er etnografisk feltarbeid og intervju med 20 unge minoritetsgutter som solgte hasj på gata i Oslo.

I arbeidet med boken *Gatekapital* (Sandberg og Pedersen 2006) hadde jeg en rekke samtaler med etniske minoritetsgutter som solgte hasj på gata i Oslo. De oppholdt seg store deler av tiden i sentrum og var derfor lette å komme i kontakt med. Som oftest hang jeg litt rundt og småsnakket med guttene, før jeg spurte om noen av dem ville være med på lengre intervju. Praten gikk om løst og fast. En dag snakket vi om hvor vanskelig det var å få tak i penger. Da lo en av guttene og sa: «Det er 'get rich or die tryin' vet du». Uttrykket er tittelsporet på gangstarapperen 50 Cents gjennombruddsalbum. Det var en fortolkningsramme han kunne bruke for å forklare sin egen situasjon, om enn kamuflert i en spøk. En annen var ikke i det spøkefulle hjørnet. Han slo ut med hendene: «I don't know man. Det er et hardt liv. Derfor sier jeg 'thug life'. Å komme hit. Gå med feil folk. Jeg må.» «Thug» kan oversettes til smågangster eller råtamp. Uttrykket «thug life» hentet han fra Tupac, en annen rapper. Det er knyttet til kriminalitet og dop-salg, men også til det å være en outsider og rebell. Det dukket ofte opp slike referanser til hiphop, spesielt den amerikanske tradisjonen.



Hiphop-kulturen er mangfoldig og gangstarap er en av mange sjangre. Gangstarap vokste fram som en del av realityrap og beskriver virkeligheten sett fra kriminelles perspektiv. Tekstene kretser rundt stoff og slagsmål og er ofte nedsettende om kvinner, homofile og hvite. I løpet av de siste årene har gangstarap blitt den mest populære sjangeren innenfor hiphop. Den har også blitt den mest utskjelte. Når artister rapper om bruk av vold, dop, damer og raske biler, er det lett å trekke slutningen at dette er dårlig påvirkning for sårbare og identitetssøkende ungdommer (se f.eks. Berman 2001, Kubrin 2005).

Artikkelen tar utgangspunkt i det som kan sies å være kjernen i en slik bekymring: unge minoritetsgutter som driver med kriminalitet. Hvilken rolle spilte hiphop i deres liv? Hvordan brukte de musikkulturen, og hva betydde den for dem? Jeg begynner med å beskrive hiphopens historie og forskjellige sjangre. Deretter diskuteres guttenes forhold til hiphop.

Datamaterialet

Artikkelen er basert på kvalitative intervjuer av én til tre timers varighet med 20 minoritetsgutter som solgte hasj ved Akerselva i Oslo. Datainnsamlingen ble foretatt i forbindelse med en større studie av risikoutsatt ungdom i Oslo sentrum. En del av guttene ble intervjuet flere ganger. Fra de estimatene som ble gjort av politi og hjelpeapparat,¹ var dette omtrent en tredjedel av selgerne ved Akerselva. De fleste selgerne i denne studien har bakgrunn fra Afrika sør for Sahara, og resten har bakgrunn fra arabiske land. Det er få norsketniske og nesten ingen jenter blant selgerne. Aldersspennet er fra 15 til 40 år, men de fleste er i 20-årsalderen. I boken *Gatekapital* (Sandberg og Pedersen 2006) gis en mer inngående beskrivelse av datamaterialet, utvalget og feltarbeidet. Se også Sandberg (2005, 2007, 2008), Sandberg og Pedersen (2005a, 2005b, 2008), Sandberg, Viland og Pedersen (2007).

Hiphop – musikk og kultur

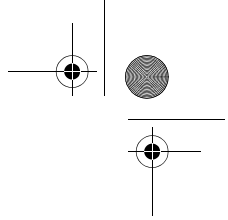
Hiphop refererer som oftest til kulturen som består av fire hovedelementer, nemlig graffiti, breaking, rapping og dj-ing. Røttene til graffiti og rap kan spores tilbake til helleristninger og afrikansk fortellerkunst, mens breaking har røtter i kampsport og en rekke forskjellige akrobatiske danser (Holen 2004). Rap er rytmisk framlegging av rim, som oftest akkompagnert av musikk. I begynnelsen var rapperne hyret inn for å skape liv i publikum for

dj-en, men etter hvert utviklet rappen seg til å bli en viktigere og mer selvstendig del av musikken. I Norge hadde hiphop en liten periode i søkelyset på midten av 1980-tallet, før den kom tilbake for fullt rundt århundreskiftet. Cecilie Høigård har tidligere skrevet om graffitidelen av denne kulturen. I boken *Gategallerier* (2004) beskriver hun et norsketnisk miljø som vokste fram på 1980-tallet i Oslo. Det ble i økende grad kontrollert av politiet. Høigård beskriver også en utvikling hvor graffiti, breaking, dj-ing og rap i begynnelsen var integrert, men senere ble utskilt i spesialiserte miljøer.

I dag synes graffiti å være en mindre og stadig mer atskilt del av hiphop-kulturen, mens dj-ing og rap har vokst fram som en viktig del av mainstream ungdomskultur. I Norge er kjente artister Cast, Equicez, Diaz, Tungtvann, Paperboys, OnkIP, Madcon, og Klovner i Kamp, for å nevne noen. Likevel er det nok amerikansk hiphop det blir hørt mest på, også i Norge. Dette gjelder kanskje spesielt blant etnisk minoritetsungdom, i hvert fall på gata (se også Sernhede 2002). Hvorfor?

De fleste forskere plasserer hiphop innenfor en urban, afroamerikansk kontekst. Den blir beskrevet som «svart urban» (Baker 1993: 33), «et produkt av afroamerikansk urban kultur» (Potter 1995: 53), «en form som prioriterer svarte kulturelle stemmer fra marginene av det urbane Amerika» (Rose 1994: 2) eller som «overveldende og fundamentalt svart amerikansk – og et uttrykk for den erfaringen» (Perry 2004: 2). Den urbane konteksten viser som oftest til den økonomisk depriverte gettoen. Hiphop regnes derfor ofte som å vokse ut av erfaringer av både etnisk og sosioøkonomisk diskriminering, selv om det først og fremst er en festkultur (Chang 2005). Det etniske elementet var blant annet knyttet til framveksten av Zulu Nation og vektleggingen av opprinnelsen i Afrika. En periode gikk en del hiphopere med tradisjonelle afrikanske klær. Den sosioøkonomiske undertrykkelsen kom tydelig til uttrykk i gettosentrismen og beskrivelser av det vanskelige livet for USAs fattige. Hiphop blir ofte regnet som å være en alternativ subkultur og som reaksjon på et urettferdig «hvitt» majoritetssamfunn. Dette kunne gjøre det vanskelig for hvite rappere å slå gjennom, som for eksempel Vanilla Ice.²

Eminem har klart å unngå dette problemet. Han hadde en vanskelig barndom i en av Detroit's økonomisk depriverte forsteder, og dette gjorde det nok lettere å «keep it real». Hvis hiphop kan sees som et uttrykk for noe etnisk og klassemessig, kunne kanskje Eminem lettere godtas fordi han representerte «white trash», marginaliserte og fattige (om enn hvite) mennesker (Hess 2005). Bortsett fra det åpenbare talentet spilte det nok også inn at musikkens hans ble produsert, og han ble opplært, av den anerkjente tidligere Niggaz With Attitude (NWA)-rapperen Dr. Dre og hadde et svart



«crew». Latinske rappere blir derimot ofte regnet som diskriminerte minoriteter, og i den forstand «svarte». Men ikke bare det. Selv om opprinnelsen og inspirasjonen til hiphop-kulturen og rap ofte føres tilbake til den rytmiske og muntlige kulturen i Vest-Afrika, er det stor enighet om at moderne hiphop vokste ut av Bronx i New York på 1970-tallet. Her var latinamerikanerne sentrale aktører (Keyes 2004: 160).

Vanilla Ice' nedtur illustrerer ikke bare problemene for hvite i hiphop. Den peker også på et viktig prinsipp i kulturen, nemlig ærlighet og autensitet. Det er av stor betydning å «keep it real», eller som flere av guttene i denne studien sa det: «å rappe om ting de har opplevd selv», eller hvordan det var viktig for dem «å være ekte, å være deg selv». Prinsippet om å «keep it real» kan fortolkes på flere måter. Det kan vise til en avvisning av bevisste forsøk på å appellere til et hvitt publikum eller lefling med enkle poprytmer for å selge. Eller det kan vise til fortellinger om livet i gettoen, på godt og vondt. En tredje variant er en glorifisering av våpen og kriminaliteten i gettoen, slik en finner det i gangstarap (Perry 2004: 95–96).

Sjangre i hiphop

Adam Krims (2000) deler hiphop inn i flere sjangre. Fire av de viktigste er «partyrap», «jazz/bohemian», «mack» og «realityrap». Partyrap er laget for å få folk til å danse. Tekstene er ofte de samme som i andre popsanger, for eksempel om temaene kjærlighet og sex. Jazz/bohemian bruker mye jazz, både samplet og live. Ofte er uttrykket avansert, som hos Roots og Guru, og sosialt og politisk bevisst, som hos Kanye West. Jazz/bohemian blir ofte kalt «college boy rap», fordi utøverne er svært musikalsk dyktige, men kan oppfattes arrogante og som å være langt borte fra gettoen.

På den andre enden av skalaen finner vi «mack» eller «pimp» (hallik) som ikke nødvendigvis er beskrivelser av *faktiske* halliker, men heller av «playere», gutter som er attraktive og holder på med flere damer samtidig. Sjangeren henter inspirasjon fra 1970-tallets blacksploitation-filmer og er opptatt av form og stil. Snoop Dogg er kanskje den tydeligste mack-rapperen i dag, med sine stiliserte og kule, men samtidig delvis ironiske framstillinger av seg selv som hallik og player.

Den siste sjangeren Krims nevner, er realityrap. Her er det viktigste at det som blir sagt, er *sant*. Temaene i tekstene varierer, men de er ofte preget av gettosentrisme. Den mye omtalte og utskjelte gangstarapen vokste fram som en undersjanger av realityrap og beskriver virkeligheten fra de kriminelles perspektiv. En av guttene jeg snakket med, fortalte for eksempel at han først

og fremst hadde et forhold til gangstarap. Han likte best artister som «rapper om seg sjøl, det er de jeg er mest opptatt av». Både blant guttene i denne studien og i musikkhistorien generelt ser vi en slik kobling mellom gangstarap og realityrap (Keyes 2004: 90). Likevel er det jo tydelig at gangstarap også trekker på det som Krims kaller for mack. Gangstarap er med andre ord både delvis ironisk iscenesettelse av stereotypier og litterær realisme samtidig.

Gangstarap vokste fram på midten av 1980-tallet da hiphop spredte seg fra New York til vestkysten og Los Angeles. På vestkysten var utøverne ofte tungt involvert i dopdealing og kriminelle gjenger. Da dopdealerne begynte å rappe, førte «keep it real»-prinsippet til at de rappede som de levde, som gangstere. Tekstene kretset rundt stoff og slagsmål og uttrykte ofte nedsettende holdninger om kvinner, homofile og hvite. I løpet av få år ble denne en av de mest populære og kontroversielle sjangrene innenfor hiphop. Populariteten strakk seg utover gettoen og langt inn i storsamfunnet. I det siste har det vært gangstarap som har hatt størst kommersiell suksess, også internasjonalt. Kanskje fordi den, som en actionfilm, hadde de mest spennende historiene å fortelle.

Guttene langs elva

I *Gatekapital* deler vi selgerne langs Akerselva inn i tre hovedgrupper: «Hiphop-gutta», «falne gangstere» og «flyktninger» (Sandberg og Pedersen 2006). Som navnet indikerer, er hiphop-gutta de viktigste informantene i denne artikkelen. De vokste opp i drabantbyer på østkanten av Oslo. Familieforholdene var vanskelige, og de hadde problemer på skolen og i arbeidslivet. De ble trukket mot hasjsalget og Akerselva på grunn av spenning og for å ha et sted å være. Her fikk de en arena for å spille ut alternative, tøffe maskuliniteter. Pengene de tjente, brukte de på iøynefallende forbruk som merkeklær og uteliv. Navnet «hiphop-gutta» fikk de fordi de identifiserte seg sterkt med hiphop-kulturen, noe som blant annet kom til uttrykk i klær, stil og vokabular. Typisk var store klær, baggy jeans, basketsko, store t-skjorter og capser. Enkelte var også mer markante i en amerikansk hiphop-stil med kjente klesmerker, store smykker, gullringer og sterke matchende farger. De fleste guttene kunne gjengi strofer fra kjente låter, noen hadde kallenavn etter kjente amerikanske rappere, som Tupac eller Biggie. Noen av guttene var også aktive rappere. Hvilken rolle spilte hiphop i deres liv?

Noen ganger er det bare tull

Amin fortalte at han hørte mye på rap. Det gikk i mye forskjellig, fra 50 cent til Busta Rhymes og Fat Joe. Det meste var amerikansk, men innimellom hørte han også litt på norsk rap. Han svarte dette på hva som var det viktigste i en god låt:

Det er ofte de er i sånn konflikter eller problemer. Krangling, slåsskamp, det er skyteepisoder. Det er folk etter hverandre. De har også sånne store gjenger og sånn. De bare snakker stygt om hverandre og sånn. De bare tar det ut på cd, snakker masse stygt om konen hans.

Amin viser her til klassiske konflikter som den mellom østkysten og vestkysten i USA, mest kjent gjennom artistene The Notorious B.I.G og Tupac. Konflikten endte med at begge hiphop-ikonene ble drept. Å slenge dritt, skryte og framheve seg selv er en integrert del av musikken. Det viste seg også i musikken guttene laget selv. Det var imidlertid ikke alltid en klar sammenheng mellom tekstene og guttenes egne liv. Det var ikke alltid et poeng å «keep it real». Amin fortsatte for eksempel, mens han lo: «Noen ganger er det bare tull, når de snakker om at de skal skyte han og han. Sånn tull lik som.» En av de andre guttene som selv drev med hiphop, påpekte om egne tekster:

Men det er ikke noe sånn at hvis jeg sier det, så skal jeg gå og gjøre det. Skjønner du? Det er bare sånn. Jeg vet ikke hvordan jeg skal forklare. Men folk misforstår. Sånn derre. De sier at hvis du sier at du skal drepe en, så skal du gå og gjøre det. Skjønner du?

Det guttene mener, er at fornærmelsene eksisterer innenfor en «battlekultur». En «battle» er en konkurransen om å fornærme andre rappere verbalt. Ord har spesielle betydninger, og referanser til drap fungerer ofte som metaforer for å ta et skikkelig verbalt oppgjør med noen. Likevel ligger ambivalensen like under overflaten hele veien, og det er tydelig at tekstene kan tolkes på flere måter.

Det mest markante sjangerkjennetegnet ved hiphop er det vi kan kalle intertekstualitet, et begrep som stammer fra den russiske filosofen og litteraturviteren Mikhail Bakhtin (1981). Det peker på at tekster henter inspirasjon, språk og begreper fra et mangfold av kilder, og at teksten dermed får flerfoldige stemmer. Låtene har ofte flere lag, ikke bare i dybden, men også parallelt. De åpner for flere fortolkningsmuligheter. Dette betyr at de kan appellere til flere grupper samtidig. En av guttene påpekte for eksempel om

den mest populære rapperen: «Tupac er konge. Han er både gangstarap, men han hadde sånn respekt for damer, ikke sant. Det er begge sider.» I utsagnet er det implisitt at gangstarap har et dårlig kvinnesyn, men Modi trekker fram at Tupac vekslet mellom tekster som hyllet kvinnen, og som degraderte dem (se også Perry 2004: 6). Det samme ser vi hos andre gangstarappere, ambivalensen ligger som et teppe over tekstene. Det er vanskelig å vite hva som er ironi, sarkasme, billedlig, bokstavelig – ofte er det selvmot-sigende.

Ambivalensen og flertydigheten i hiphop er så dominerende at dette kanskje kan sees som et definerende kjennetegn. Det spiller seg inn i en lang afroamerikansk tradisjon for lek med ord og varierende mening etter kontekst. Det krever kyndighet og kompetanse for å beherske. Blant annet har «bad» betydning bra i en del av disse miljøene, og «nigga» har helt forskjellig betydning alt etter hvem som sier det, og hvor det blir sagt (Keyes 2004: 132). Et annet kjennetegn er bruk av ironi og avvæpnende kommentarer. Eminem avslutter for eksempel låten «White America», som er en kraftig kritikk av USA, med kommentaren: «Hahaha! I'm just playin' America, you know I love you».

John Fiske (1989) sier at muligheten for flertydighet og ambivalens kjennetegner populærkulturen. Han peker på at populærkulturelle teksters flertydighet er basert på intertekstualitet. Dermed kan mottakeren hente ut den meningen de selv er mest interessert i. Derfor blir populærkulturen populær. Ambivalensen og flertydigheten gjør for eksempel at hiphop appellerer til flere grupper i samfunnet samtidig. At hiphopen spiller på det flertydige, åpner for at publikum kan ta med egne erfaringer inn i fortolkningen. Dermed har den noe de fleste kan sympatisere med eller kjenne seg igjen i. Dette blir spesielt betydningsfullt fordi hiphop er mer tekstsentrert enn andre musikkformer.

En fare er at søkende ungdommer kan blande sammen «mack» og «reality». Som Krims (2000) påpeker, er dette to distinkte sjangre, hvor «mack» overdriver stilistisk vold og gangsta- og pimpimage, på samme måte som en kan se i filmer, bøker og tegneserier. Her skal det være kult, og det er åpenbart at fortellingen går inn i en fantasiverden. Reality, derimot, legger vekt på at det som sies, skal være sant og reflektere artistenes *faktiske* liv. Hvis en blander disse sjangrene, kan glorifiseringen av gangsta-imaget virke som en idyllisering av kriminell aktivitet. Aki i Geir Moshuus' (2004) studie er et eksempel på en ung mann som synes å forstå seg selv utelukkende i et slikt gangsta-univers. Guttene langs Akerselva tok, derimot, som regel markant avstand fra gangstarap. Det ble ofte gjort narr av Cast og andre norske rappere som prøvde å være gangsta. Heller enn at risikoutsatt ungdom direkte

kopierer gangstarap, er gangsta-fortellingene de gode og salgbare historiene. Dermed kan de på mer subtile måter opprettholde og inspirere lovløse liv. Uskyldige «battles» hvor fornærmelser er en del av sjangeren, kan for eksempel utvikle seg til voldelige konflikter. Spesielt når de finner sted innenfor miljø preget av voldelig gatekultur (Bourgois 2003) og protestmasculinitet (Connell 1995), hvor toleransen for fornærmelser er liten.

Jeg kunne alt

Hiphop har et bredt nedslagsfelt, men musikkulturen har en spesiell appell til etniske minoriteter og ikke minst til personer som befinner seg innenfor det som ofte kalles gatekulturen. «Gata» knyttes ofte til vold, kriminalitet og illegal rus (Bourgois 2003). Når det gjelder hiphop, vokser det imidlertid fram noe annet: en kompetanse, kreativitet og selvsikkerhet som kan slå flere veier. Her får også begrepet «gata» ny mening, og erfaringer fra gata får nye fortolkningsrammer.

Ebo og Denis rappet og var godt kjent med hiphop-kulturen. De hadde vært venner lenge og hadde en svært samkjørt historie, flere ganger avsluttet de hverandres setninger. Hiphop spilte seg inn i deres liv på en helt spesiell måte. De fortalte om oppveksten i en av Oslos drabantbyer:

E: Alle hørte på hiphop, på en eller annen måte. Men ... Som jeg sa, det bodde mye rart der. Det var ikke alle som var fans. Som tyrkere og sånne folk, de hørte på mye techno og sånn musikk da. Det var en sånn lang technoperiode også, jeg husker det ... [latter fra D]. Sånn lang periode, uansett hvor du gikk dem spilte techno [...]

I: Så da var dere ganske tidlig?

D: Alt hiphop vi hørte på også, det var ikke ute, det var hjemme. På cd-spiller'n din eller på kassettpiller, og vi hadde der, liksom. Du var jo ikke noe sånn på ungdomsklubben og hørte hiphop liksom. Det var techno der ass.

Guttene var populærkulturelle innovatører. Ebo og Denis plukket opp inspirasjon fra utlandet og skapte sin egen musikk. En musikk som gjorde dem spesielle, og som styrket en selvforståelse som overlegne og annerledes. De norsk-afrikanske guttene ble mer tiltrukket av den svarte hiphopen enn den europeiske technoen, som også den store gruppen av etniske minoriteter fra arabiske land som Pakistan, Tyrkia og Marokko knyttet seg til. Etter hvert gjorde tilknytningen til hiphop det lettere å få kontakt med jenter. Ebo fortalte:

E: Du veit, på gamle dager, når mange. Vi gutta som begynte å kjøre sånn der. Gå i gruppe. Kjøre sånn der hiphop-stil. Skjønner du. Det var ikke så mange som kjørte hiphop-stilen da. På den tiden der. Så vi var sånn der. Vi kjente mange jenter. De bare digger det [...] Så bare jenter vi aldri vet om prater om oss. Når vi er i byen, de bare kommer bort til deg. «Jeg liker deg» og sånn [...] Når vi opptrer, drar jentene i oss. Vi hadde på sånne klær fra en som jobbet på en butikk. Han ga oss de nyeste hiphop-klærne. Alle vi brukte sånn. Og når vi var på sånn derre rom, backstage, det var mange jenter som ville komme med og sånn. Du kan ikke si nei til sånt, skjønner du. Bare «vær så god kom» [ler].

Ebo beskriver hvordan forbindelsen til hiphop åpnet nye dører. På grunn av forbindelsen til en voksende ungdomskultur fikk de plutselig en helt annen status. De svarte norskafrikanerne var vant til å bli sett som uhippe og annerledes. I ungdomskulturen som kom fra den afroamerikanske gettoen, ble de derimot et naturlig midtpunkt.

De norskafricanske guttene hadde erfaringer som pionerer og bærere av en ny og etter hvert betydningsfull subkultur. Rashid var litt eldre enn Ebo og Denis. Han var tenåring i overgangen mellom techno og hiphop, hvor breakingen og dansedelen sto sterkere enn den gjør i dag. Han fortalte at de hadde hatt danseforestillinger på skoler og klubber:

R: Det var med teater. Jeg var en av de beste hiphop-danserne der. Og når vi dro på klubbene og sånt, fredager og lørdager og dansa og sånn [...] Det var en måte å uttrykke seg selv på. I sånn dans. Det fikk du mye respekt av altså. Fikk alle de damene du ville ha med sånn dansing.

I: Hvordan følte det, hvordan var det?

R: Det var kult det. Ble populær. Du kunne dra til hvilket som helst diskotek, så ble du kjent ved å danse, alle visste hvem du var når du kom inn. Alle sammen fjerna seg fra dansegulvet. Så ble det battles. Det ble det. Det var kult den tiden, jeg husker det.

I: Men når dere begynte, så var det techno som var den store mainstream?

R: Vi dansa til techno i begynnelsen, ja. Det er ikke lett. Men vi lærte hvordan vi skulle danse. Vi lærte forskjellige danseteknikker. Hvordan kombinere ting for at det skal se kult ut. Det var bra det, ass. Jeg kunne jo alt, jeg.

Rashid hadde en følelse for det siste nye. Han kom fra et hjem med ressurs-svake foreldre, lite penger, i ytterkant av det norske samfunnet. På tross av (eller kanskje på grunn av) den underlegne posisjonen, fant han seg til rette i denne nye subkulturen. Der kunne han konkurrere på linje med sine jevnaldrende norskretniske venner, og briljere.

Begrepet subkultur sikter til spesielle gruppers spektakulære verdier og levesett. «Sub» konnoterer underordnet, likevel kretser mye av forskningen på feltet rundt aktive og symbolsterke ungdomsgrupper og deres uttrykksformer. Tidlige bidrag ble levert av forskere i kjølvannet av den såkalte Chicagoskolen (for en innføring, se Hauge 2001). Arbeidene deres kretset rundt begrepet *avvik*. Fra tidlig på 1970-tallet leverte den britiske Birmingham-skolen de viktigste bidragene (se Gelder og Thornton 1997). Nøkkelbegrepet her ble *motstand*. Ideen var at undertrykte grupper, oftest med bakgrunn i arbeiderklassen og i utakt med middelklassens verdigrunnlag, formulerte et aktivt opprør mot den dominante kulturen.

Rashid hadde stor selvtillit og mye kunnskap om nye retninger i populærkulturen. Han fortalte inngående om prosessene som måtte til for å få en ny trend til å slå gjennom: Det måtte være nyskapende. Det måtte kobles til noen kjente ansikter, og det måtte se bra ut. Med en selvtillit som han syntes å mangle på de fleste andre områder, slo han fast: «Å skape mote har jeg skjønt meg på for lenge siden. Det er ikke noe vanskelig. Jeg har alltid visst hvordan man skal gjøre det.» Ifølge seg selv behersket han populærkulturen på måter andre ungdommer bare kunne drømme om.

Selvtilliten, dametekket, følelsen av å være trendsettende og kul som Rashid, Ebo og Denis beskriver, ligner mye på det Sarah Thornton (1995) beskriver som *subkulturell kapital*. Hun studerer den britiske klubbscenen og er inspirert av Pierre Bourdieu. Thornton mener at det hun kaller «hipness», har mange fellestrekk med kulturell kapital. Likheten kan sees i hårfrisyrer, klesstil, platesamlinger, «being in the know», bruk av den riktige slangen og å se ut som om en var født til å utføre de nyeste dansetrinnene (Thornton 1995). Subkulturell kapital ligner også kulturell kapital ved at den kan omgjøres til økonomisk kapital, gjennom platekontrakter og jobber som dj, klesdesignere og mote- og musikkjournalister. Bourdieu (1984) mener imidlertid at populærkulturen bare er knyttet til arbeiderklassen og befester dennes lave posisjon i det sosiale hierarkiet. Det kan ikke gi økt kulturell kapital. Derfor har Bourdieu ofte blitt kritisert for å undervurdere subgruppers muligheter for å utøve relativ autonomi (se blant annet Jensen 2006, Hall 1992).

Mytologiske konstruksjoner av gata

I en studie av svenskchilenske gutter påpeker Philip Lalander (2005) at gata blir fylt med mening gjennom å være en arena hvor problemer blir løst og spennende ting skjer. Gata representerer noe autentisk og ekte som guttene kan knytte seg til. De som ikke har levd her, har ikke levd. Hiphop og reggae var viktige elementer i mytologiske konstruksjoner av gata.

Den franske strukturalistiske retningen i samfunnsvitenskapen forstår ofte mening i fraværet av det som blir sagt. Claude Lévi-Strauss (1963, 1967) forstår for eksempel ord og begreper ved å beskrive hva de sees i motsetning til. Hans utgangspunkt er at tenkning og persepsjon er basert på todelinger eller dikotomier. Snakker vi om kriminalitet, illegal rus og vold, framstår ofte *gata* som en motsetning til det trygge og moralske *hjemmet*. På gata har ikke voksne kontroll, og derfor regjerer asfaltjungelens lov (Perkins 1975: 26). Snakker vi om musikk, mote, estetikk og livsstil derimot, er ikke hjemmet gatas viktigste motsetning. Negasjonen er da *platestudioet* og *klesindustrien*, som representerer det kommersialiserte, kalkulerte og ovenfrastyrte. Gata er det autonome, alternative og *ekte*. Det som er felles for både motsetningen til hjemmet og musikkindustrien, er at gata representerer noe annerledes. Noen ganger oppfattes det som spennende og et uttrykk for ekte og autonomt levd liv. Andre ganger er det bare skremmende og fremmedgjørende.

Selv om guttene på gata i denne studien var ressursvake etter vanlige målestokker, har de trekk av det Thornton beskriver som subkulturell kapital. Tydeligst er dette i forhold til hiphop-kulturen. Guttene behersket denne på en avansert måte, som ga dem sosiale posisjoner, anerkjennelse og selvtillit. Guttene med afrikansk utseende hadde også en spesiell form for kroppsliggjort kapital innenfor hiphop: De lignet på de store afroamerikanske stjernene. Til slutt gjorde den symbolske betydningen av gettoen og «the street» at de fikk enda en spesiell form for kapital. De var nærmere det mytologiske hiphop-universet fordi de hadde erfaring med hasjsalg, slagsmål og livet på gata. De hadde gatekapital (Sandberg og Pedersen 2006).

Det er ikke slik at minoritetsguttenes subkulturelle kapital eller gatekapital nødvendigvis gir dem suksess i storsamfunnet. Den danske maskulinitetsforskeren Sune Qvotrup Jensen kritiserer Thornton for å akseptere «fantasien om klasseløshet». Dermed mister hun en avgjørende del av samhandlingen mellom klasse, kjønn og etnisitet, mener han (Jensen 2006: 12). Når det gjelder Thorntons klubbvankere fra middelklassen, er dette kanskje ikke så alvorlig. Utelates det økonomiske aspektet fra marginaliserte grupper, er det alvorligere. Å mestre subkulturen kan gi sosial anerkjennelse innad. Å

overføre subkulturell kapital til andre sosiale sammenhenger og felt er vanskelig. Men det var heller ikke derfor guttene drev med hiphop.

Vi kan si akkurat hva vi vil

Daniel og Mattar var to andre gutter som drev med hiphop samtidig som de solgte hasj på gata. I en vanskelig periode opplevde de at musikken ga dem noe de ikke kunne få andre steder. De fortalte blant annet hvorfor de skrev tekster:

D: Vi prater om liksom det vi har gjennomgått, hvordan ting er, hvordan ting liksom foregår. Ja, liksom. Spesielt om livet og hiphop.

M: Si ting på akkurat den måten du vil si det på. Du har friheten til å si det akkurat på den måten du vil. Akkurat hva du vil.

D: Akkurat hva du vil.

M: Du kan si hva du vil på din måte. Det er liksom.

I: Så det er liksom frirom?

D: Ja, det er liksom sånn det viktigste i hiphopen for oss da, at vi kan si akkurat hva vi vil. Det er ingen som skal sette spørsmål på det, liksom, for man har musikken.

I offentlige diskusjoner rundt musikkultur og kriminelle ungdomsmiljø legges det ofte vekt på det negative. Bevisst eller ubevisst er studier av kriminalitet og illegalt rusbruk også ofte ute etter forklaringer og forståelser på denne atferden. Musikk kan dermed tolkes inn i en slik ramme, spesielt når den har en flertydighet som gjør at enkelte elementer lett kan fortolkes som idylliserende for et gangsta-image. Musikk virker imidlertid først og fremst på helt andre måter. Intervjuet med Daniel og Mattar illustrerer dette. De var ikke opptatt av kriminalitet og stoff når de snakket om hiphop. De var opptatt av hvordan musikken åpnet en arena for dem hvor de kunne uttrykke det de følte, i et språk og på en form som de behersket. Som andre kunstformer gir også hiphop først og fremst mening gjennom gjenkjenning og beherskelse.

Ann-Kristin Gresaker (2007) har studert unge minoritetsgutter fra østkanten i Oslo som driver med hiphop. Det mest interessante er kanskje hvordan det å skrive hiphop-tekster beskrives som en måte å bearbeide hverdagsopplevelser, for dermed å komme seg videre. Slike opplevelser kan være knyttet til opplevelser av diskriminering, rasisme, familieproblemer eller vold. En av guttene Gresaker intervjuet, fortalte blant annet at: «De

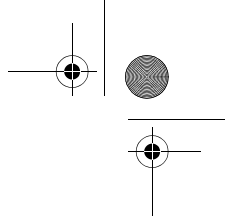
hvite bare ser ned på deg. Jeg har skrevet en sang om det også; den skal alle høre.» En annen sa at han hadde skrevet en del tekster han aldri hadde tenkt å gi ut fordi de ble for personlige.³

Cheryl L. Keyes (2004) har studert amerikansk hiphop fra framveksten på slutten av 1970-tallet og fram til i dag. Hun er opptatt av de positive funksjonene musikken har for marginaliserte ungdommer. Keyes påpeker at hiphop først og fremst er en arena for utøvelse av kulturelle verdier og estetikk. Det er lett å glemme i opphetede diskusjoner om gangstarap. Hiphop virker på samme måte som andre kunstformer, bare for andre deler av befolkningen. Perry vier hele sin bok *Prophets of the Hood* (2004) til slike estetiske, artistiske og ideologiske aspekter. Han mener at hiphop har fått for lite oppmerksomhet som en kunstform, og at de historiske og sosiologiske analysene har fått dominere så langt. Hiphop er et redskap for selvutfoldelse. Gjennom musikken får ungdommene selvtillit, selvsikkerhet og kunnskap om seg selv. Hasjselgerne på gata i Oslo brukte for eksempel hiphop-sjargong til å ta tilbake stigmatiserte benevnelser som «svarting» og «neger». På samme måte som homofile har gjort med «homse», tok de over negative kategoriseringer, tilla dem positive egenskaper og ufarliggjorde dem.

Keyes (2004) peker videre på at musikkulturen skaper kreative og effektive muligheter for utøvelse av sosial kontroll og sammenheng i ungdomskulturen. Hiphop er et politisk forum som gjør det mulig for ellers politisk marginaliserte grupper å komme med politiske ytringer. Den skaper også etnisk stolthet både blant utøvere og tilhengere. Dette var nok hovedgrunnen til at de norskafricanske hasjselgerne identifiserte seg med musikkulturen. Hiphop var en av svært få arenaer hvor de fikk se positive bilder av unge mørkhudede menn. Innenfor hiphop-kulturen var afroamerikanerne de dyktigste musikerne, trendsetterne, og de var politisk bevisste og ikke minst seksuelt attraktive. Artistene satte også gode eksempler. De viste at det var mulig å ha suksess selv om en kom fra marginaliserte og vanskeligstilte grupper. Det ga håp for ungdommer som var etnisk og klassemessig undertrykt.

Avslutning

Det er mulig at gangstarap kan drive søkende ungdommer inn i en ond sirkel, dersom de ikke har den nødvendige avstanden og ironien til en del av tekstene. Som John Fiske påpeker, tolker imidlertid publikum populærkultur inn i egne livserfaringer og adopterer ikke nødvendigvis de holdningene



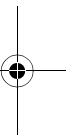
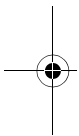
og verdiene som formidles. Vi blir ikke mafiabosser av å se Gudfaren-triologien. Slik er det også med gangstarap. Kulturell kapital, bakgrunn som flyktning og sosioøkonomiske faktorer er viktigere enn hiphop for unge gutters rekruttering til kriminelle miljø (Sandberg og Pedersen 2006).

Analysen i artikkelen har lagt vekt på at hiphop ga minoritetsguttene på gata i Oslo en subkulturell kapital, som kunne knytte dem til storsamfunnet gjennom en privilegert posisjon i en voksende ungdomskultur. Når hiphop ble mainstream, ble også tilknytningen til gata en ressurs, som kanskje kunne overføres til storsamfunnet. Den ga i hvert fall ungdommene et visst nivå av stolthet og selvspekt som kan være nødvendig for å ta tak i egne liv.

Sårbare, ressursvake og marginaliserte ungdommer er ofte ekskludert eller fremmedgjort fra storsamfunnets nøkkelinstitusjoner. De fungerer ikke i skolesituasjonen, på arbeidsplassen eller i familien. Dette er institusjoner hvor de fleste andre henter identitet og selvtilit. Marginaliserte grupper vil derfor ha behov for å konstruere eller søke seg mot alternative sosiale rom de kan beherske, eller subkulturer hvor annerledesheten kan bli en ressurs. Hiphop-kulturen kan være en slik arena. Her er det bedre å være svart enn hvit. Det er også bedre å komme fra «gata» enn fra velmøblerte hjem. Slik er det få andre steder i samfunnet.

Noter

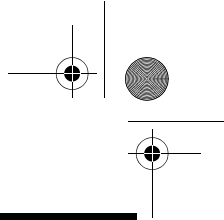
1. Moses Kuvoame ved Uteseksjonen anslår det til å være 50–60 aktive minoritetsgutter i miljøet (*Aftenposten* 10.01.2006). Politiet opererte våren 2006 med 79 selgere, men det er litt uklart hva de refererer til (VG 20.06.2006).
2. Vanille Ice var for eksempel den første hvite rapperen som fikk et kommersielt gjennombrudd. Han ble imidlertid raskt et symbol på uautentisk og kommersiell hiphop ettersom det viste seg at han både skrøt på seg å ha vokst opp i et vanskeligstilt område og å være trent av «hard core»-rappere. Suksessen ble kortvarig, og Vanilla Ice dukker nå ofte opp som skjellsord i raptekster.
3. I amerikansk hiphop er kanskje Eminem den mest kjente utøveren av en slik utleverende dagbok-rap. Han rapper for eksempel om sitt dårlige forhold til mor og kone samt sin dårlige samvittighet overfor datteren.



Litteratur

- Baker, H. (1993). *Black studies: Rap and the academy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogical Imagination: Four Essays*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Berman, M. (2001). Justice/Just Us. Rap og social retfærdighed i Amerika. *Social Kritik*, 13: 6–19.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgment of taste*. London: Routledge.
- Bourgois, P. (2003). *In search of respect. Selling crack in El Barrio*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chang, J. (2005). *Can't stop, won't stop: A history of the Hip-hop generation*. London: Ebury Press.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Fiske, J. (1989). *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Gelder, K., S. Thornton (1997). *The Subcultures Reader*. London/New York: Routledge.
- Gresaker, A. (2007). *Det finnes ingen gangstere i Norge*. Masteroppgave i sosiologi. Oslo: Universitetet i Oslo. Publisert på www.duo.uio.no
- Hall, S. (1992). The capital's of culture. I M. Lamont og M. Fournier (red.), *Cultivating Differences: Symbolic boundaries and the making of inequality*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hauge, R. (2001). *Kriminalitetens årsaker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hess, M. (2005). Hip-hop realness and the white performer. *Critical Studies in Media Communication*, 22 (5): 372–389.
- Holen, Ø. (2004). *Hiphop-hoder. Fra beat til bygde-rap*. Oslo: Spartacus.
- Høigård, C. (2002). *Gategallerier*. Oslo: Pax.
- Jensen, S.Q. (2002). *De vilde unge i Aalborg Øst*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Jensen, S.Q. (2006). Rethinking subcultural capital. *Young*, 14(3): 257–276.
- Keyes, C.L. (2002). *Rap music and street consciousness*. Chicago: University of Illinois Press.
- Krims, A. (2003). *Rap music and the poetics of identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kubrin, C.E. (2005). Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in Rap Music. *Social Problems*, 52(3): 360–378.
- Lalander, P. (2005). Loading the Street: The Creation of the Callejero Lifestyle. I P. Lalander og M. Salasuo, *Drugs and Youth Cultures: Global and Local Expressions*. Helsinki: NAD.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. Vol. 1. Basic Books. New York.

- Lévi-Strauss, C. (1967). *Structural Anthropology*. Vol. 2. Basic Books. New York.
- Moshuus, G. (2004). Samtale med Aki. Det jeg lærte av å lære om gangstara-
rap. I Ø. Fuglerud (red.), *Andre bilder av «de andre»*. Oslo: Pax.
- Perkins, E. (1975). *Home is a dirty street. The social oppression of black children*. Chicago: Third World Press.
- Perry, I. (2005). *Prophets of the hood: Politics and Poetics in Hip Hop*. Durham/London: Duke University Press.
- Potter, R.A. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: State University of New York Press.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, N. H.: Wesleyan University Press.
- Sandberg, S. (2005). Stereotypiens dilemma: Scenesetninger av etnisitet på «gata». *Tidsskrift for Ungdomsforskning*, 5(2): 27–46.
- Sandberg, S. (2007). Syndens Søtsaft – Samtaler med en kriminell muslim. *Nytt Norsk Tidsskrift*, 2: 115–125.
- Sandberg, S. (2008). Street Capital: Ethnicity on the streets of Oslo. *Theoretical Criminology*. Under publisering.
- Sandberg, S. og W. Pedersen (2005a). «Rett fra pikerommet, med ransel på ryggen?» – Om ungdom som oppholdt seg rundt Plata. *NOVA-rapport 6/2005* Oslo: NOVA.
- Sandberg, S. og W. Pedersen (2005b). Døden på Oslo S. *ARR – idéhistorisk tidsskrift*, 17 (4): 68–78.
- Sandberg, S. og W. Pedersen (2006). *Gatekapital*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Sandberg, S. og W. Pedersen (2008). «A magnet for curious adolescents» – The perceived dangers of an open drug scene. *The International Journal of Drug Policy*. Under publisering.
- Sandberg, S., C. Viland og W. Pedersen (2007). «Joint, joine, dele, være sammen» Hasjmarkedets konsekvenser for bruk, risiko og avhengighet. *Sosiologisk Tidsskrift*, 15(4): 317–336.
- Sernhede, O. (2002). *Alienation is My Nation. Hip-hop och unge mäns utenförskap i Det Nya Sverige*. Stockholm: Ordfront förlag.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures. Music, media and subcultural capital*. Cambridge: Polity Press.



Summary

Get rich or die tryin'

– Hip-hop and ethnic minority boys on the street

Hip-hop is a music culture that grew out of the Afro-American ghetto in the 1970's. It was mainly a party culture, but it also expressed feelings of marginalization, discrimination and racism. Lately, gangstarap emphasising gangs, fights and illegal drugs, has become the most commercially successful genre of hip-hop. The article discusses the role played by hip-hop in the lives of a group of young ethnic minority men on the streets of Oslo, Norway. More than increasing their association with a violent street culture, it seemed to provide them with self-confidence and pride which could help them cope with life. Data are ethnographic fieldwork and interviews with 20 ethnic minority boys who were selling cannabis on the streets of Oslo.