

This document is an historical remnant. It belongs to the collection Skeptron Web Archive (included in Donald Broady's archive) that mirrors parts of the public Skeptron web site as it appeared on 31 December 2019, containing material from the research group Sociology of Education and Culture (SEC) and the research programme Digital Literature (DL). The contents and file names are unchanged while character and layout encoding of older pages has been updated for technical reasons. Most links are dead. A number of documents of negligible historical interest as well as the collaborators' personal pages are omitted.

The site's internet address was since Summer 1993 www.nada.kth.se/~broady/ and since 2006 www.skeptron.uu.se/broady/sec/.

Kommersialism eller konst – social positionering och konstruktion av professionella hip-hop-identiteter

Följande presentation handlar om svenska musiker från det tvärestetiska¹ fältet hip-hop och hur dessa kulturarbetare konstruerar professionella identiteter.

Utgångspunkten är att professionella rappare, så kallade emcees², utgör ett subfält inom det kulturella produktionsfältet (jfr Bourdieus fältteori). Diskursanalys har använts som metod för att synliggöra hur rapparna riktar sin verksamhet mot varandra mer än mot konsumenterna, hur de konsekurerar varandra, hur inträdeskrav och regler existerar inom fältet, hur protektionism upprätthålls och slutligen hur den eviga konflikten mellan konst och pengar tar sig uttryck.

Följande artikel visar hur borgerlig modernistisk diskurs samverkar med marknadsliberal diskurs i fabrikationen av hip-hop-musiker.

Bakgrund

Hip-hop och tidigare forskning

Hip-hoppen uppstod för cirka 30 år sedan i New York och har sedan dess blivit en av världens mest dominerande kulturer. När det gäller skivförsäljning dominerar hip-hop. Aktuella siffror (från USA, Billboardlistan) visar till exempel hur rappare som Jay-Z har sålt fler skivor än Bob Dylan, och att den avlidne hip-hop-legenden Tupac har sålt fler skivor än gitarrikonen Jimi Hendrix (Priesmeyer & Steinberg, 2004). Vid sidan av den kommersiella hip-hoppen existerar samtidigt en ickekommersiell underjordisk hip-hop-kultur över hela världen, där musiken sprids via Internet och genom egentillverkade CD- och vinylskivor. Det lokala i form av språk, dialekt och sociala förhållanden samspelar med den globala hip-hop-musiken från den afroamerikanska diasporan och skapar en ”global” kultur (Giddens, 1991; Gilroy, 1993; Robertson, 1995).

Många människor, både i västvärlden och i tredje världen, är idag fostrade och präglade av hip-hoppen, men de har i vuxen ålder lämnat denna subkultur och integrerat hip-hoppen med övriga identiteter. I likhet med tidigare jazz- och rockgenerationer behålls exempelvis koder, språk, mode och musiksmak från ungdomskulturen och integreras med andra vuxna identiteter.

Toop (2000) beskriver hip-hoppens historia och utveckling i USA och globalt och knyter även ihop den med dess afrikanska rötter. Strage (2001) behandlar hip-hoppens intåg i Sverige och hur hip-hop tolkas och förstås av svenska hip-hop-aktörer. Den akademiska forskningen har sedan 1990-talet intresserat sig för hip-hop och det går att finna en rad amerikanska studier som främst behandlar hip-hop som ett musikvetenskapligt fenomen (Gaunt, 1995; Potter, 1995; Rose, 1994). En mera sociologisk ansats finns hos Sernhede (2002) som beskriver hip-hoppens funktion för de nya svenskarna i Hammarkullen i Göteborg. I ett multietniskt område som Hammarkullen blir hip-hoppen ett slags gemenskapande möteskultur, vilket också producerar stolthet över detta bostadsområde som annars ofta framställs på ett negativt vis i media.

Schloss (2004) har genom en etnografisk studie kartlagt de så kallade producenterna³ inom hip-hop och slår fast att hip-hoppens estetik är ett medvetet val hos upphovsmännen. Han argumenterar mot fördomar och föreställningar kring hip-hop och beskriver också den kreativitet och hantverksskicklighet som finns bland hip-hoppens producenter.

Söderman & Folkestad (2004) beskriver det informella lärandet i två hip-hop-kollektiv i Lund och mötet mellan ord och musik i en studioinspelning, där grupperna skapar varsin hip-hop-låt utifrån en musikbakgrund (beat) som båda gruppernas gemensamma beatmakare

¹ Hip-hoppen består av fyra element: graffiti, breakdance, emceeing, deejaying (se Söderman & Folkestad, 2004)

² Emcee (MC) står för Master of Ceremony eller Mike Controller.

³ Utövarna av elementet deejaying.

(producent) har komponerat. Studien beskriver ordens och musikens självständighet och flexibilitet. Den medvetna och starka intertextualitet som finns inom hip-hoppens text blottläggs och synliggörs.

Postmodernism, modernism och Bourdieu

Hip-hop har betraktats som ett postmodernt löfte av en rad olika skribenter (Sernhede, 2002). Hip-hop ses ibland som en företeelse med tydliga kopplingar till postmodernistiskt orienterade kulturyttringar och detta döljer hip-hoppens modernistiska inslag. Det är lätt att få uppfattningen att det postmoderna har ersatt det moderna i ett slags historisk kronologi. Så är inte fallet utan istället existerar modernism sida vid sida med postmodernism. Det postmoderna kom inte efter det moderna utan var en förnyelserörelse som fanns inom det moderna redan från första stund (Anderson, 1999). Kompositören Cage och konstnärerna Duchamp och Rothko kan ha betraktats som postmodernister men positionerna är rörliga och ändras allt eftersom nya konstnärer dyker upp. Idag kan ovan nämnda konstnärer ses som modernister eller högmodernister (Jameson, 1991). Det verkar som om det finns något rörligt och flexibelt i förhållandet mellan modernism och postmodernism, och det existerar en dialektik dem emellan. Positionerna kan ändras och äldre konst kan få ny mening i relation till senare konst. Habermas ställde frågan, i en föreläsning från 1980, om det moderna är så passé som det postmoderna gör gällande (Anderson, 1999). Svaret på den frågan är, enligt min mening, nej.

Ett aktuellt exempel på dialektiken mellan modernistisk och postmodernistisk estetik är exempelvis Killinggänget. Deras ironi och intertextuella komik, som den såg ut i början av 1990-talet, kan betecknas som postmodernism och många kritiserade dem för kylig ironisk distans och brist på allvar. Idag hyllas de av en enig kritikerkår för sin pretentiösa långfilm *Fyra nyanser av brunt* där just det allvarliga i filmen lyfts fram och hyllas. För att använda Bourdieus terminologi har de positionerat sig i ett konstnärligt fält genom att de nu riktar sin verksamhet mer mot kritiker, långfilmsregissörer och dramatiker än publik och kommersiell framgång. Filmen nådde ingen ekonomisk framgång och försvann lika snabbt som den kom upp. Däremot har den fått guldbaggar vid den svenska filmgalan 2005. Killinggänget har tidigare haft ekonomisk framgång och har nu också nått konstnärlig framgång. På omslaget till dvd-utgåvan av *Fyra nyanser av brunt* hyllar dramatikern Lars Norén filmen och hjälper därmed till att befästa dem ytterligare inom det konstnärliga fältet. Vissa kritiker kommer givetvis inte att hålla med Norén men det är just det som skapar ett fält, enligt Bourdieu; människor kommer överens om att inte vara överens. Denna film är ett exempel på vad Bourdieu (2000) kallar för omvänd ekonomi. Filmens konstnärliga vinst producerar vad Bourdieu kallar kulturellt kapital eller symboliskt kapital, och detta produceras mycket tack vare den begränsade ekonomiska framgången. Killinggänget har därmed gått från postmodernister till modernister. Nu väntar framtida mer postmodernistiska kulturarbetare på att få utmana deras nyvunna konstnärliga legitimitet.

Liotard (1986) menar, kanske ironiskt, att för att något ska bli modernt måste det först ha varit postmodernt och detta konstaterande är Killinggängets kulturella resa ett exempel på. Hip-hoppen har beskrivits som postmodern på grund av sin kollageaktiga kompositionsform. Men där finns också ett regelverk och en tydlig ram av vad som är riktig hip-hop som skulle kunna härledas till modernismen, där varje subfält skapar autonomi genom olika trosföreställningar (Bourdieu, 2000). Hip-hop-musikerna är även präglade av modernistiska konstnärliga myter och föreställningar. Hip-hoppen kan sägas ha utvecklats från en postmodern företeelse till en modern och detta är också i linje med Lyotards antagande. Inom kulturella produktionsfält kan postmodernistisk estetik ersättas av modernistisk estetik, enligt min mening. Bourdieu betecknar detta fenomen som ”rummet av möjligheter”. Ericsson (2002) skriver om det modernas själavandring och menar att ett konstnärligt uttryck, som

betraktas som postmodernt när det först etableras, efterhand kategoriseras med hjälp av moderna värdekriterier. Det existerar således en dialektik mellan postmodernism och modernism inom kulturella produktionsfält och estetik.

Identitet

Enligt Hall (1996) kan man se identitet som en mötesplats för (sociala och kulturella) tillgängliga diskurser. Med ett sådant synsätt blir det problematiskt att hävda att det existerar ett sammanhållet subjekt. Det existerar uppfattningar och föreställningar om att människor bör, kan och ska vara sanna mot sig själva. Ett konsistent subjekt beskrivs i människors tal om det "sanna jaget". Det sanna jaget existerar inte, enligt detta synsätt, utan istället använder människor en rad olika diskurser i sina konstruktioner av identitet. Potter & Wetherell (1987) beskriver hur människor tycks tro att det finns vad de kallar "ärliga själar"; att man är sann mot sig själv. Att vara ärlig mot sig själv kan utifrån ett socialkonstruktionistiskt perspektiv betraktas som en myt.

Ett antagande för denna presentation är att identitet är sammansatt och bygger på olika diskurser, alltså en ickesammanhållen eller spridd identitet som är socialt konstruerad. Identitet är därför något man *skapar* eller *gör*. Det kan jämföras med ett skådespel, där människor som har spelat en roll tillräckligt länge börjar tro att de är rollen de spelar (Hall, 1996). Brake (1985) drar dramaturgiska paralleller till identitet, och menar exempelvis att att vara punkare handlar om att spela en roll. En identitet som punkare eller hip-hoppare innebär alternativa identiteter som skiljer sig från de identiteter skola, arbete, social klass och kön kan erbjuda. Hur dessa alternativa identiteter legitimeras och fabriceras är centrala och intressanta frågor.

Said (1993) menar att identitet handlar om vem man inte vill vara. Den eftertraktade identiteten är således den föraktade identitetens spegelbild. Exempelvis är den antiborgerliga bohemen en del av det borgerliga samhället och diskursen. Bourdieu (1992) kallar konstnärernas kritik av det borgerliga samhället för fraktionsstrider. Han menar att det är den styrande eliten som utmanar varandra. Den intellektuella eliten med kulturellt kapital, makt och inflytande i samhället utmanar eliten med ekonomiskt kapital. Genom val av social identitet visar man vilka grupper man tar avstånd ifrån.

Människor försöker göra motstånd mot kategoriseringar av dem själva. Exempel på det finns hos Widdicombe & Wooffitt (1995), där ungdomar mot sin vilja blir kategoriserade som punkare av forskarna. Genom att synliggöra hur oreflekterat Widdicombe & Wooffitt själva kategoriserar ungdomar, riktas en skarp kritik mot en rad andra studier av subkulturer inom den så kallade cultural studies-traditionen där ungdomar ibland buntas ihop och kategoriseras som medlemmar av en viss subkultur. Kritik riktas även mot att subkultur ibland beskrivs som ett slags motstånd mot det kapitalistiska samhället. Istället lyfter Widdicombe & Wooffitt fram förhandlingssituationen inom subkulturella stilar. Även i denna studie, som denna presentation tar sin utgångspunkt i, finns exempel på hur intervjuaren (undertecknad) möter motstånd från informanterna. De två kvinnliga rapparna gjorde kraftigt motstånd mot kategorin "kvinnliga rappare" som omedvetet och slarvigt skapades i interaktionen mellan forskaren (undertecknad) och informanter. De kvinnliga rapparna ville kategorisera sig som rappare på samma villkor som sina manliga kollegor.

Sanning och verklighet

Med början i strukturalistisk och poststrukturalistisk teori har ett ifrågasättande av en fast grund för kunskapsanspråk allt oftare kommit till uttryck. Det existerar idag inom vetenskapliga kretsar en ständig diskussion kring relativismens problematik, ibland även inom discipliner med samma teoretiska och metodologiska utgångspunkter. Diskursanalysen är en sådan, där exempelvis Potter (1996) hävdar att någon enskild sanning inte existerar. Han menar också att sant eller falskt inte existerar. Sanningen finns istället någonstans där emellan. Det vi

bör fundera över istället är, enligt Potter, hur saker och ting *blir* sanna. Det finns *versioner* av sanningen enligt Potter. Detta ses som en extrem position och den har kritiserats starkt av Fairclough (1995) som, trots att han bekänner sig till både poststrukturalism och socialkonstruktionism, menar att det är ohållbart att hantera företeelser som förintelsen, patriarkatet och klassamhället om sanningen inte existerar. Fairclough inser att sanningen inte går att uppnå, men han menar att det blir absurt om forskaren inte tror på någon slags sanning eller vision om samhället: "truth is a slippery business, but abandoning it altogether is surely perverse" (1995, s. 47).

Den nya kapitalismen koloniserar det privata, enligt Fairclough, och detta vill han ständigt tydliggöra. Hans forskning uppfattas därför ibland som normativ av Potter, som försöker sätta parentes kring sina egna värderingar, för att undvika normativ forskning. Kritik mot Fairclough och den kritiska diskursanalys som han företräder kommer även från Börjesson (2003), som menar att kritisk diskursanalys inte är tillräckligt reflexiv. Han menar också att kritisk diskursanalys och kritisk teori i allmänhet har en tendens till en modernistisk upplysningsagitation, där den "rätta" läran förkunnas.

Var positionerar sig denna artikel då mellan dessa båda ansatser? En helt värderingsfri forskning som Potter eftersträvar är, enligt min mening, en utopi och får nästan en positivistisk underton. Däremot är jag benägen att hålla med Potter (1996) om att det inte existerar någon "versionslös" verklighet. Människor använder språket till att konstruera sina versioner av verkligheten och därför blir det svårt att hävda att den så kallade verkligheten existerar. Men i likhet med Fairclough ansluter jag mig till antagandet att den marknadsliberala diskursen eller berättelsen⁴ koloniserar kulturformer och samhället så starkt, att den eliminerar möjligheten till alternativa artikuleringar.

En tredje väg framträder hos Parker (2002), som kombinerar dessa ansatser i det han benämner som kritisk diskurspsykologi. Parker kritiserar diskurspsykologin för dess jakt på en ickenormativ forskning, och menar att det är omöjligt att uppnå. Han är starkt kritisk till den extremt minutiösa och noggranna transkriptionen av inspelat tal där även "pustar" och andetag skrivs ut och analyseras. Parker döljer inte sitt intresse för marxismen i sin forskning men menar att det går att vara inspirerad av marxismen utan att vara marxist. Det han beskriver är ett slags reflexiv postmarxism. Börjesson (2003) kallar sin ansats för reflexiv diskursanalys och menar i likhet med Bourdieu att en forskare måste vara reflexiv och medveten om sin egen roll i interaktionen med informanterna.

Ideologi

Ideologi kan ses som diskurser som kategoriserar världen på ett sätt som bidrar till att legitimera och bevara sociala mönster. Jag ansluter mig till den ideologiuppfattning som Fairclough (1995) redogör för. Diskursens ideologiska innehåll kan bedömas utifrån dess verkan eller effekt. Syftet är att demonstrera att effekten av vissa diskurser är att en grups intressen främjas på bekostnad av en annan grupp.

Fairclough menar att alla texter har ideologiska funktioner och att uppgiften för forskaren är att avtäcka dessa. Hans definition av ideologi är "mening i maktens tjänst". Alla sociala praktiker är således byggda av nätverk av maktrelationer (Chouliaraki & Fairclough, 1999). Hos Parker och Fairclough finns det ideologiska arvet efter marxismen tydligt kvar vilket är mera osynliggjort hos exempelvis Potter. Börjesson (2003) menar att den kritiska diskursanalysen i stort sett bara har bytt ut ordet ideologi mot diskurs. Diskurs producerar ideologi och ideologi producerar diskurser och ibland är det samma sak. Barthes (1969) slår

⁴ Berättelsen eller diskursen om marknaden är vår tids "grand narrative" eller "master narrative". Lyotard (1986) menar att i det postmoderna tillståndet existerar istället många "småberättelser". Kanske befinner sig samhället fortfarande i ett modernt tillstånd där marknadsekonomi och demokrati har blivit ett slags religion och överideologi.

fast att ideologi finns i alla myter som existerar i samhället. Myter och berättelser har också en nära relation till diskurser. Ideologi och diskurs konstitueras och produceras i människors tal och berättelser vilket också producerar myter.

Wetherell & Potter (1992) avtäcker befintliga diskurser och lyfter dolda ideologier till ytan utan en normativ och marxisminspirerad ansats. Vardagsrasismen synliggörs bland nya zeeländare och blottläggs. I informanternas vardagsspråk går ett slags kulturrasism att skönja där kultur ses som något statiskt och något som måste bevaras. Vissa minoritetskulturer (i detta fall de ursprungliga nya zeeländarna) ses, med Wetherell & Potters ord, som museivaktmästare för sin egen kultur. I nästa uttalande anses de behöva anpassa sig till den europeiska kultur som, enligt informanterna, hör hemma i Nya Zeeland.

Föreställda gemenskaper

Nationalstaterna kan beskrivas som föreställda gemenskaper (Anderson, 1991). Inom nationalstaterna finns etniska och sociala gemenskaper. Laclau & Mouffe (1985) beskriver varför fackförenings- och arbetarrörelserna inte etablerade sig lika starkt i USA som i Europa; den etniska gemenskapen i USA var starkare än klassgemenskapen.

Hip-hop skulle kunna betraktas som en föreställd gemenskap där det etniska ibland har haft en central roll. Men vad kvalificerar medlemskap i en sådan gemenskap? Den amerikanska rapparen Vanilla Ice blev diskvalificerad som rappare av publik och kollegor, på grund av att han spred falska uppgifter om sin bakgrund. Han försökte konstruera en historia om sig själv som gangster. Hans brist på autenticitet och det faktum att han var vit (i en kultur som vid slutet av åttiotalet dominerades av afroamerikaner) diskvalificerade honom som rappare.

Kulturella produktionsfält

Bourdieu och hans medarbetare har med sin reflexiva kultursociologi utvecklat en begreppsapparat, där bland annat den så kallade fältteorin ingår. Bourdieus (1991) definition av fält lyder: "Med fält menar jag en plats för spel, ett fält av objektiva relationer mellan individer eller institutioner i konkurrens om samma kampobjekt" (s. 214). Bourdieu menar att social interaktion bara kan förstås utifrån det fält där det utförs. Inom det kulturella produktionsfältet existerar det subfält enligt denna teori. Det som bland annat kännetecknar subfält är att det existerar en doxa, en uppsättning regler och förhållningssätt. Det existerar något att vara överens om eller att något att vara överens om att inte vara överens om. Det existerar ett spel mellan aktörerna inom fältet. Två begrepp från Bourdieus sociologi är habitus och symboliskt kapital. Habitus är en aktörs samlade trosföreställningar som kan skapa konsekvensmöjligheter från de andra aktörerna inom fältet, om aktörens habitus överensstämmer med övriga aktörers habitus. Aktören är således beroende av sitt habitus för att kunna agera inom fältet och för att överhuvudtaget bli insläppt på fältet.

Bourdieu använder sig av termer från ekonomin när han beskriver det kulturella produktionsfältet. Han menar att det kulturella produktionsfältet är som det ekonomiska systemet fast omvänt. Symboliskt kapital är den vinst aktören erhåller i form av erkännande från de andra aktörerna inom subfältet. Ett exempel på det är hans begrepp omvänd ekonomi, som han använder för att beskriva hur ekonomiskt misslyckad kultur istället kan erövra högt kulturellt erkännande med hjälp av, eller tack vare, det ekonomiska misslyckandet. Symboliskt kapital erhålls således när aktören konsekreras av de andra inom fältet. Det symboliska kapitalet kan omvandlas till kulturellt kapital beroende på subfältets ställning, acceptans från hela det kulturella produktionsfältet och position.

Hos Bourdieu (2000) beskrivs framväxten av ett litterärt fält bland franska författare under 1800-talet. Han beskriver modernismens framväxt och menar att kulturella fält ser likadana ut som under 1900-talet. Bourdieu (2000) kan således betraktas som en metodbok för studier i kulturella fält. Det går således att se att rapparen Vanilla Ice, i exemplet ovan, inte blev

insläppt i subfältet av de andra aktörerna därför att han saknade ett gångbart habitus. Hans konsekurationsmöjligheter uteblev därför som följd.

Tillvägagångssätt

I en empirisk studie som denna är det viktigt att vara medveten om forskarens roll i kontakten med informanterna. Det finns en medvetenhet om att interaktionen mellan forskare och informanter i intervjusituationen påverkar utsagorna. Reflexivitet är således ett nyckelbegrepp i detta sammanhang. Beronius (1999) menar att det för samhällsvetenskaperna mer handlar om att arrangera fakta än att addera fakta. Det handlar om att skapa ett begripligt sammanhang. Börjesson (2003) menar att den socialkonstruktivistiska forskaren konstruerar sin historia med hjälp av de diskurser som väljs att synliggöras. Han varnar dock för ”stora diskurser” som kan dölja andra mindre diskurser för forskaren. I denna studie blottläggs både stora och små diskurser och en medvetenhet finns om faran med att fastna i stora diskurser. Analys har startat på mikronivå för att avslutningsvis diskuteras utifrån ett makroperspektiv.

Diskursanalys

Den inriktning inom diskursanalys som har använts är den så kallade diskurspsykologin (DP). DP härrör från socialpsykologin och är inspirerad av mikrosociologiska metoder som etnometodologi och konversationsanalys. DP är lämpligt för att analysera samtal och har utarbetat effektiva verktyg för sådana studier. DP fokuserar på hur människor använder olika diskurser när de interagerar med varandra. Därför är DP mer fokuserad på agenten till skillnad från en mer foucaultinspirerad analys där diskurserna talar genom subjektet. Allt eftersom kontexten ändras i samtalet kan agenten bygga sitt tal på helt motsatta diskurser. På grund av antagonismen hos utsagorna är analysen alltid på kollektiv nivå. Tre användbara verktyg från DP är variation, funktion och konsekvens. Genom variation kan agenten tala om samma fenomen utifrån olika diskurser, eller tolkningsrepertoarer som det ibland också kallas (Potter, 1996). Frågor kring utsagornas funktion och konsekvens har applicerats på empirin under hela analysarbetet.

Design

Intervjuer har genomförts med sex professionella rappare, fyra män och två kvinnor i åldrarna 19-31 år.⁵ Samtliga är professionella emcees (rappare), och de är också offentliga personer som är vana vid att figurera i svensk media. Två av informanterna har egna radioprogram, en av dem arbetar som frilansjournalist, en av dem har medverkat i en dokumentärfilm om sig själv och en är, vid tiden för studien, en av Sveriges mest framgångsrika artister oavsett genre.

Intervjuerna har liknat samtal även om det har funnits en klar struktur och på förhand definierade frågeteman. Intervjumaterialet har bearbetats med hjälp av följande frågor: Hur fabriceras en hip-hop-musiker? Vilken funktion har olika uttalanden? Hur legitimeras de olika identiteterna? Vilka diskurser bygger informanterna på när de konstruerar sig som professionell hip-hop-musiker?

Vad informanterna säger ses inte som sanning utan betraktas som olika versioner av verkligheten. En viktig utgångspunkt för studien är att människor säger emot sig själva och att en viss grad av antagonism alltid existerar i människors tal och historier. För mycket material kan göra analysen svårare, enligt Potter (1996). Eftersom Potter har ambitionen att presentera allt råmaterial finns det ingen anledning att ha ett för stort material. Vidare finns det en gräns för hur mycket som kan exponeras i en text. Likaledes kan diskurs(er) komma till uttryck i ett ganska begränsat material.

⁵ Informanterna, med fingerade namn, är följande: Daniel, Peter, Janne, Mårten, Petra och Nadja.

Rapport från emceefältet

Hip-hop - ett subfält

Enligt min mening utgör de professionella rapparna ett autonomt subfält inom det kulturella produktionsfältet. I intervjuutdragen nedan exemplifieras hur de riktar sin verksamhet mot varandra. Vidare visas hur inträdeskrav existerar. Det går att se hur subfältet är autonomt. Konsekrationsmöjligheter existerar också och även protektionism. Det Bourdieu kallar ”den eviga konflikten mellan konst och pengar” är tydlig i empirin. För att synliggöra fabrikationen av en professionell hip-hop-musiker används diskursanalys som metod. Följ med ut på emceefältet:

I analysen av intervjuerna framträder tre diskurser i konstruktionen av professionell hip-hop-musiker:

- (a) rapparen som affärsman
- (b) rapparen som specialist
- (c) rapparen som konstnär

Samtliga informanter använder dessa tre diskurser i konstruktionen till professionell hip-hop-musiker. De tre olika diskurserna kan motsvaras av tre nyckelord: (a) affärsman - överlevnad, (b) specialist - protektionism och (c) konstnär - respekt. Detta utvecklas vidare i texten nedan. Hur informanterna legitimerar de olika diskurserna kommer också att synliggöras. Tre teman presenteras i form av framgångshistorier, flitighetshistorier och inget val-historier.

(a) Rapparen som affärsman - överlevnad

Rapparen som affärsman skapas för att informanten ska kunna överleva ekonomiskt på sin verksamhet. Andra försörjningsmöjligheter än att konkurrera på marknadens villkor är dolda för informanterna. Denna marknadsliberala diskurs skapar en hegemoni och blockerar föreställningen om andra försörjningsmöjligheter. Daniel överger engelskan av hänsyn till marknaden:

Daniel: Det går inte att konkurrera med det (rapp på engelska, min anmärkning). Som affärsman måste man se kollegorna som hot och konkurrenter. Man är konkurrenter så är det bara. Här i Malmö är det så att man vet att om den rapparen är med på det teveprogrammet så har jag mindre chanser att vara med...Man slåss på marknaden som fan...

Daniel beskriver marknaden som ett slagfält där det gäller att slåss för sin överlevnad. Enligt Daniels retorik går det inte att konkurrera med de amerikanska rapparna och därför riktas fokus mot den inhemska marknaden och det svenska språket. I utsagan ses kollegorna som hot och konkurrenter och det artikuleras en föreställning om en mättad marknad för hip-hop i Sverige. Det finns inte plats för hur många rappare som helst. Marknaden sköter saneringen och det accepterar rapparna. Daniels uttalanden bygger också på en flitighetsdiskurs där budskapet är att varje människa måste kämpa i livet.

Nadja, som har etablerat sig som politisk rappare och än så länge bara figurerat på skivor utgivna av ett politiskt och marxistiskt ungdomsförbund, konstruerar även hon sig som affärsman:

Nadja: Man måste lära sig skriva bra texter och så affärsdelen så klart. Den har varit annorlunda för mig eftersom jag har mest haft politiska spelningar, gratisspelningar här och där. Men nu har vi sagt att vi ska ha ett fast pris för att det ska bli lättare för oss också. Även om jag älskar det jag gör och älskar det jag håller på med så är det ändå ett jobb. Man

måste tjäna pengar på det, man kan inte bara syssla med välgörenhetsspelningar. [...] Dom tjänar ju på mig och då vill jag också tjäna något på det.

Nadja framställer det som att idealism inte fungerar fullt ut. Hon måste lära sig att ta betalt och börja konstruera sig som affärsman. För att överleva ekonomiskt måste hon bygga på en affärsmannadiskurs även om det innebär antagonism i förhållande till hennes politiska verksamhet som kämpar mot just marknadskrafterna. Nadja hamnar i ett ideologiskt dilemma. Hennes retoriska strategi blir att beskriva en situation där hon inte har något val. Hon ger sin verksamhet funktionen av ett jobb och därför måste hon tjäna pengar. Den som lägger ner tid på något ska få utdelning i form av pengar, menar Nadja, och i hennes retorik beskrivs en så kallad djungelns lag.

Under våren 2004, när intervjuerna genomförs, visas en populär dokusåpa i svensk teve; *Fame Factory*. Programmet handlar om en utbildning av artister i Skara. Rektor för *Fame Factory* är affärsmannen och skivbolagskungen Bert Karlsson. Frågor om en motsvarighet inom hip-hop ställs:

Johan: Går det att bygga upp en *Fame Factory*-hip-hop-skola?

Janne: Det kanske går men varför? Det vore illojalt mot de grundläggande värderingarna inom hip-hop.

Funktionen med detta uttalande är att befästa hip-hop som en kulturyttring som står över schlagermusik. Dessutom ger Janne uttryck för en moral i sin retorik där hip-hop inte går i spekulativa skivbolagskungars ledband. Lojalitet mot den föreställda gemenskapen hip-hop märks också tydligt i utsagan.

Ett genomgående tema i intervjuerna är en stark misstro mot skivbolagen och musikbranschen i stort. Rapparna har ett problematiskt förhållande till skivbolagen och strävar efter oberoende. Paradoxalt nog drömmer de om skivkontrakt och ser dessa bolag som födkrokar. Peter resonerar i marknadstermer och artikulerar en oro för att marknaden kan bli mättad:

Peter: Efter det har det blivit en del som har hört av sig från Danmark. Spelningar och bolag som intresserade. De svenska bolagen har redan en, två rappare så det är ganska svårt att bli sajnad i Sverige tror jag. [...] Folk laddar ner och man måste vara riktigt bra för att kunna sälja mycket.

Hip-hoppen har ett begränsat kommersiellt utrymme på marknaden, enligt denna utsaga. Peter inser också att musikkonsumenterna köper mindre skivor eftersom de laddar ner musik från nätet. De skivor som säljs måste vara riktigt bra, enligt Peter. Denna retoriska strategi artikulerar en föreställning om att hip-hoppen blir bättre tack vare Internet. Gratis musik gör att de som vill ta betalt måste skapa en produkt med mycket hög kvalitet. Det går att skönja antagonism i detta uttalande och dubbla tolkningsmöjligheter ges. I ett ickekapitalistiskt samhälle där kultur är gratis blir hip-hoppen därmed bättre, enligt detta sätt att resonera. Eller är det så att det sker en självsanering tack vare den konkurrens som finns i ett kapitalistiskt samhälle?

Idag förs en kamp mot Internet ledd av skivbolagsindustrin, eftersom olagliga nedladdningar av musik utmanar den kapitalistiska hegemonin. Artisterna är klivna i sina inställningar, och de påminner om vatten- och markägare som vill förbjuda fritidsfiske eller allemansrätt. Hos informanterna finns det trots allt en föreställning om att kapitalismen ska transformeras ytterligare och att den ska överleva anarkin på Internet.

Enligt Petras retorik förstår inte vanligt folk hennes musik. Däremot vill hon lura dem att köpa hennes skivor genom en trallvänlig refräng. Hon konstruerar sig därmed som affärsman, men även som specialist eftersom andra rappare är de enda som är kompetenta nog att förstå

hennes konstnärliga verksamhet. En konstnärsidentitet konstrueras också genom uttalandet, och den lierar sig med myten om den missförstådda konstnären. De tre diskurserna existerar således samtidigt i utsagan:

Petra: Men folket uti Sverige kommer inte fatta vad jag snackar om förutom refrängen som kommer sätta sig.

Affärsmannadiskursen dominerar dock eftersom andra försörjningar inte artikuleras:

Petra: Du vet jag är inte sådan där som säger att jag är underground och skiter ifall jag säljer två skivor och sånt där jävla snack. Jag vill hålla på med det här.

För att överleva ekonomiskt argumenterar Petra för att hon måste sälja skivor. Någon annan möjlighet finns inte enligt denna argumentation. Men samtidigt beskrivs relationen till skivbolagen som problematisk: de betraktas som onda och de förstår sig inte på den konstnärliga verksamhet som utövas. Antagonismen kommer till uttryck när hon samtidigt eftersträvar ett eget bolag:

Petra: De vill ju bara ha en sak pengar (skivbolagen, min anmärkning). Jag vill bygga ett eget imperium. Jag har ett finger med i allt som rör min karriär.

Daniel vill kommunicera med så många som möjligt och ser kommersiella möjligheter i att människor utanför hip-hop-gemenskapen uppskattar hans musik. Han konstruerar sig som en försäljare som vill skapa en större kundkrets och därmed få en större andel av marknaden:

Daniel: Det viktigaste är egentligen att nå dom som i vanliga fall inte lyssnar på hip-hop. Göran i Svedala liksom. Det är sådana man vill nå ut till. Man vill ju nå ut till många som möjligt.

Självständighet är något som samtliga informanter argumenterar för. Enligt retoriken i utsagorna är det viktigt att inte enbart bli en del av den kollektiva hip-hop-gemenskapen. Den individuella personligheten måste betonas i konstruktionen till hip-hop-musiker. Bland rapparna i denna studie tar sig individualismen uttryck i en strävan bort från de ”hemska” och storskaliga skivbolagen. De vill ha en egen kontroll över verksamheten. Individualism genomsyrar affärsmannadiskursen:

Petra: Sen flyttade jag till Göteborg på egen hand och har pushat för mig själv helt på egen hand. Det är ganska skönt på ett sätt. Jag är självständig och det är ganska skönt.

Det är viktigt att göra ett val för samtliga informanter, men det kan också innebära ett risktagande som skapar oro. Mårten är inte beredd att sluta jobba med andra saker för att kunna försörja sig på sin hip-hop-verksamhet. Janne har däremot redan gjort valet:

Mårten: Visst kan man göra valet att bara ägna sig åt detta men då får man leva på knäna också. Det är ett val man gör.

Janne: Jag bestämde mig egentligen -96 för att försöka leva på det. Att det var det jag skulle göra. Jag bestämde mig -96 men jag kunde inte faktiskt leva på det förrän -98.

Engelskspråkig svensk pop- och rockmusik säljer bra utomlands och ibland hävdas det att Sverige skulle vara den tredje största musikexportnationen. Det kraftigt lokala inslaget i hip-hop gör att det är mer kommersiellt gångbart att använda svenska istället för engelska på den inhemska marknaden. Det går att skönja ett visst underdog-perspektiv i följande utsaga:

Daniel: Jag tycker om att rappa på engelska men de två senaste åren har det bara blivit svenska. Det var mest Dogge (Latin Kings, min anmärkning) som fick in mig på det. Han sa det är fett på svenska och jag svarade först sån bull, bara slå i Sverige liksom. Men det är för jag är en tröskalle hade jag börjat tidigare med att rappa på svenska hade jag varit här för länge sen. Du vet, drömmen som musiker är att slå så stort som möjligt liksom och inte bara slå i Sverige. Norden är så litet så drömmen har varit hela världen eller åtminstone hela Europa. Men faktum är att man tävlar ju alltid med de amerikanska artisterna. Men man har ju inte samma respekt om någon ser min skiva i USA jämte amerikanska rapp-skivor kommer köparen välja den amerikanska plattan framför min eftersom de rappar på sitt amerikanska modersmål. Det går inte att konkurrera med det, så är det bara. Hade det varit så hade alla svenska rappare slagit igenom för länge sen, så är det bara.

Daniel artikulerar en föreställning om att svenska rappare inte har samma respekt som amerikanska rappare vid eventuell export. En förklaring kan vara att det saknas svenska exportförebilder inom hip-hop, vilket det däremot finns inom pop och rock. Inom hip-hop är det lokala mer kommersiellt gångbart överallt i världen. Den lokala dialekten och sociolekten som finns i områden som Rinkeby fungerar och blir mer trovärdig i en hip-hop-kontext där det finns en kollektiv medvetenhet om att hip-hop är de nya svenskarnas musik. På samma vis blir också den lokala förankringen en kommersiell faktor och som garanterar varans äkthet.

Mårten betonar det skånska i form av dialekt och lokalromantik. I likhet med musikern Peps Persson kombinerar han det med musik från den afrikanska diasporan:

Mårten: Jag nämnde inte Sjöbo och landet så jävla mycket då. Det märkte jag ju inte förrän senare att inte nog med att det att rappare berättar varifrån de kommer så var det kommersiellt gångbart. Det var intressant för andra lyssnare som inte varifrån Stockholm och det var väldigt mycket Stockholm under den perioden.

(b) Rapparen som specialist - protektionism

Rapparen som specialist konstrueras för att skydda och bevaka den specialistkompetens som utvecklas inom subfältet. I denna protektionism artikuleras en mystifiering av rapparnas kunskaper för att de ska kunna erbjuda något unikt till sina kunder. Protektionismen och det faktum att de riktar sin verksamhet mest mot varandra innebär antagonism i förhållande till affärsmannadiskursen, där målet är att så många som möjligt ska förstå och attraheras av verksamheten. Ett fackspråk utvecklas inom kollegiet och det finns en uppfattning om att det bara är andra väl insatta kollegor som kan förstå en rapptexts komplexitet fullt ut. Petra framställer det exempelvis som att en musikhjälte är en mera kompetent lyssnare än en lekman:

Petra: Folk tar ju inte åt sig av musiken som dom som är insatta gör t ex du är ju musikhjälte och du lyssnar nog på musik annorlunda än vad Bengt nere vid kiosken gör.

Johan: Men är målet att nå Bengt nere vid kiosken?

Petra: Nej, nej okej om han tycker det är bra men jag tror inte han fattar vad jag säger.

Janne konstruerar sig som specialist och skapar också bilden av ett globalt emceefält:

Johan: Är det så att lyssnaren bjuds in att skapa sin förståelse av rappen?

Janne: Visst är det så men de som förstår hela bilden av låten är andra rappare. Jag kan ha åtta rim på två rader. Någon tycker bara att det låter coolt men en rappare vet att jag har det. En rappare hör när t ex Eminem i andra versen börjar rimma hela rader så att alla stavelser ljudmässigt är rim. Det är helt jävla sinnesjukt samtidigt som han berättar hela handlingen från en film i kronologisk ordning. Det tror jag inte alla hör. Ingen lyssnar på rapp som en rappare gör. Därför rappar man mest för andra rappare eftersom det är bara de som kan fatta vad man gör. Så är det fortfarande. De som fattar mest utav det jag gör är andra rappare.

Janne framställer det som att specialisterna blir sporrade av varandra och utvecklas genom konkurrens. Specialistdiskursen samverkar också med den marknadsliberala diskursen där budskapet är att konkurrens är nyttigt för alla sektorer i samhället. Det artikuleras en föreställning om att man måste underkasta sig vissa koder och regler för att bli en aktör på emceefältet:

Mårten: Naturligtvis utvecklas man ju mer man skriver. Jag kan inte snacka för andra musikgenrer men i hip-hoppen är man extremt tävlingsinriktad och man kan få en ny platta i sina händer som gör att man blir inspirerad. Man måste höja ribban inför andra svenska rappare.

Janne: Okej vissa vill inte lära sig eftersom det är rätt mycket konkurrens mellan grupper. Vissa vill hellre konkurrera med att underkasta sig det som det innebär om man lyssnar på det du vill säga till dom som vill va som en författare. Men dom vet och jag vet att jag vet mer. Man ger inte det till alla heller. [...] För att få mina mentorer var jag tvungen att visa att jag var värd det. Att jag var lojal mot dem. Samtidigt ge dom någonting.

Janne beskriver hur aktörerna stöttar varandra och hur nätverk byggs upp. En kåranda skapas och lojalitet är viktigt för att givande och tagande ska kunna ske inom den primärt manliga gemenskapen. Det existerar en medvetenhet om att protektionism måste upprätthållas inom fältet, för att utestänga oseriösa aktörer som inte har kvalificerat sig för medlemskap.

(c) Rapparen som konstnär - respekt

Rapparen som konstnär har syftet att skapa respekt hos aktörer inom det stora kulturella produktionsfältet. Eftersom informanterna till viss del har lämnat ungdomskulturen hip-hop och försöker etablera sig som kreativa kulturarbetare, är det viktigt med acceptans och respekt från hela det kulturella produktionsfältet. Epitetet musiker behöver inte befästas i lika hög grad som övriga konstnärsidentiteter hos rapparen. I en borgerlig och modernistisk kulturdiskurs anses det litterära ha högre konstnärlig rang än det musikaliska. Janne, som redan är respekterad bland musiker, behöver istället befästa och konstituera sig litterärt, vilket kan resultera i hög utdelning i form av kulturellt kapital:

Johan: Känner du dig samhörighet med musiker som t ex Peps som du står på scen med ibland?

Janne: Nej eftersom det är lika mycket en litterär konstform som musikalisk. Jag har mer gemensamt med Bob Hanson (poet från Malmö). [...] Skrivandet är ju också en så jävla ensam grej.

Genom Jannes sista mening lierar han sig med kulturarbetare från hela det kulturella produktionsfältet. Janne framställer rapparen som en skapande enstöring tillsammans med författare, diktare, låtskrivare, bildkonstnärer och forskare. Han beskriver också sin skapandeprocess som speciell, vilket bygger på föreställningen om konstnären som en egocentriker, vars kreativitet uppstår i samklang med det okonventionella:

Janne: Jag kan bara göra det för hand. Nån gång har jag försökt göra det på dator men nej det funkar inte. Jag skriver alltid på sådana här matte, räkneblock. Skriver bäst på det av någon jävla anledning. Det är ju indelat i små rutor. Jag vet hur min handstil kontra de där rutorna passar in. Jag mäter det så och sen mäter jag det givetvis med rimmen och takterna. Men samtidigt har jag skrivit rim på allting, den här servetten kan jag använda t ex. Allt som är tillgängligt men helst skriver jag på räkneblock.

Konstnärsdiskursens antagonistiska förhållande till affärsdiskursen går att skönja i följande uttalande av Janne:

Johan: Nu är du kommersiell. Du är väl den mest kommersiella av alla rappare egentligen?
Janne: Men det är jag ju inte egentligen eftersom det inte är självvalt. Jag gjorde detta innan min musik sålde någonting. Jag kommer att göra detta efter min musik har slutat sälja. Man kan aldrig tillåta sig tänka kommersiellt då blir man bransch. Fångad i nån slags jag vet inte vad.

Jannes retorik går ut på att ställa sig kallsinnig till hur verksamheten fortlöper ekonomiskt. Genom att inte dra för höga växlar när det går bra förbereder sig Janne för sämre tider. I en konstnärsdiskurs, som bygger på modernism och borgerlig bohemkultur, finns det en föreställning om att konstnären inte ska bry sig om hur det går ekonomiskt. Denna borgerliga och modernistiska diskurs befinner sig i ett motsatsförhållande till affärsmannadiskursen. Han inser också faran med ekonomisk framgång. Hans verksamhet kan plötsligt få för stor kommersiell framtoning vilket kan medföra minskning av symboliskt och kulturellt kapital.

Janne identifierar sig gärna med förebilder från musikens värld med tydliga litterära ambitioner, men konstruerar sig samtidigt som specialist genom att påpeka att det finns en spetskunskap inom rappen. Följande uttalande visar också att subfältet är autonomt i förhållande till andra kulturella subfält:

Janne: Många av Peps texter är sjukt feta. Cornelis flowar helt grymt precis som Bob Dylan på It's alright ma. Han flowar nästan rappar men det är inte så snygga rim. Det är ju så med sing'n'song-writers att de har aldrig några snygga rim. Språkets takt är aldrig så snygg som jag hade behövt göra det. Eftersom jag lever efter vissa regler i min musik. Det jag gör har vissa regler, jag måste göra så. Jag kan inte bara bortse från det och bara rimma på sista stavelsen och tro att jag ska vara nöjd med det och tro att det är en låt för det är ingen låt för mig. En dålig låt i så fall.

Gemenskap med andra kreativa och konstnärliga personer är också en viktig del av positioneringarna. Nadja förklarar vem hon inte känner gemenskap med:

Nadja: Jag kan känna gemenskap med vem som helst som gör något kreativt. Det är det som är det viktiga den känslan. Du vet folk som inte gör något kreativt, bara pluggar och går och tränar och går hem och sover. De känner inte samma känslor, du vet man blir så himla glad när man har skapat något. Förstår du? En lerkruka, en målning, en låt, det är skit samma. Man känner att det här har jag gjort, det är den känslan. Jag känner mig mer som författare än journalist för journalister skapar ju inte något utifrån sig själva, fattar du vad jag menar? Men författare eller musiker, konstnär, alla de där estetiska formerna.

Trots att Nadja arbetar som frilansjournalist identifierar hon sig i detta uttalande mer med författare. Journalister har inte funktionen som konstnärer vilket däremot författare har. Det är tydligt att det endast är vissa yrkesgrupper som kvalificerar till konstnärer.

Det existerar distinktioner mellan högt och lågt inom kulturella uttrycksformer. Utsagorna visar hierarkin inom det kulturella produktionsfältet; att vara författare framstår som det mest prestigefyllda konstnärliga arbetet. Janne har uppenbara litterära ambitioner i sina utsagor. Petra berömmar och konsekurerar en annan berömd rappare:

Petra: Han är en riktigt bra textförfattare. Han skulle kunna skriva böcker som skulle kunna uppskattas av många. Riktigt smart snubbe!

Utsagan är ett tecken på att högt och lågt finns bland kulturmänniskor och att en hierarki existerar bland olika konstformer. Författarskapet tycks således inneha en högre rang i denna hierarki än i emceeskapet.

Framgångshistorier

”The American dream” handlar om människors fascination inför kreativa människor som startat med två tomma händer och blivit rika och framgångsrika. Fascinationen inför dessa framgångshistorier bottenar i en tro på kommande personlig framgång i framtiden. Det handlar om hopp och tro på sin egen lycka, särskilt om man väljer en tuff bransch.

Samtliga informanter är imponerade av Jannes framgång, av den anledningen att han har skapat allt själv utan ett stort bolag i ryggen. Bland informanterna är det inte eftersträvansvärt att vara i skivbolagens våld. Det florerar föreställningar om att en del människor har tur och bara får ett kontrakt med ett skivbolag utan att anstränga sig. Enligt denna story förtjänar de inte samma respekt som den som är ”the self made man”.

Daniel: Janne t ex han är värd all cred i världen. Han har sin egen label och är den största hip-hop-artisten just nu. Han har gjort allting själv. Det är ju inte så att han haft ett stort skivbolag bakom sig. Han har gjort allting själv. Det är beundransvärt liksom.

Framgångsdiskursen fungerar ideologiskt och vidmakthåller dominansförhållanden. Genom ”The American dream” kan människor acceptera ett samhälle där de rika behåller allt mer av sina inkomster och de fattiga blir fattigare. Framgångshistoriernas ideologiska funktion blir att vidmakthålla människors tro på det kapitalistiska samhället. I en relativt liten bransch, i detta fall svensk hip-hop, behövs framgångshistorier och myter för att rapparna inte ska tappa tron på verksamheten. Alla gemenskaper behöver också sina hjältar för att inspirera noviser på området.

Flitighetshistorier

Framgångshistorier och flitighetshistorier liknar varandra i konstruktion och uppbyggnad, eftersom framgångshistorien delvis bygger på flitighet. Arbetsmoral är viktigt och ingenting anses vara gratis. Budskapet i flitighetshistorierna är att du måste anstränga dig själv för att uppnå dina mål. Daniel uttrycker det så här:

Daniel: Jag har pressat mina tolvor. Åkt till Stockholm, Göteborg, Köpenhamn och fått det sålt på det viset. Man kan ju inte sitta hemma och vänta på att någon ska komma och knacka på din dörr och säga: skivkontrakt. Man måste jobba själv.

Den nordeuropeiska lutherska kyrkan har förknippats med budskapet om arbetets nyttighet. Vidare fyller det flitighetshistorierna också en ideologisk funktion; folket måste uppfostras till att arbeta. Det finns en rädsla hos informanterna för att inte vara tillräckligt flitiga och att inte kämpa tillräckligt. Petra tror att det är bra att bli misstrodd som kvinnlig rappare eftersom hon då kämpar hårdare.

Petra: Då tvingas man kämpa och jag tycker inte det finns någon kvinnlig rappare som kan mäta sig med mig. Tekniskt, skrivande och bara vara tajt finns det ingen som kan mäta sig med mig, faktiskt.

Samma historier hörs i debatten om kvinnliga chefer i näringslivet, där budskapet är att en kvinnlig chef måste vara dubbelt så duktig som en manlig chef för att bli accepterad.

Nadja resonerar på följande vis när hon får frågan om hon ser sig själv som professionell:

Nadja: Ser man själv som professionell så finns det en fara att man börjar ta sin talang för givet och inte anstränger sig. Jag vill inte se mig som professionell. Det är väldigt många förfarande som inte vet vem jag är.

Det är viktigt att anstränga sig och det finns en rädsla för att bli lat. Inom andra konstnärliga områden finns det många exempel på plötslig framgång som aldrig upprepas igen, på grund av att aktörerna tycks passiviseras av alltför plötslig succé.

Inget val-historier

Inget val-historierna bygger på föreställningar om den missförstådda konstnären som går under om han eller hon inte får uttrycka sig konstnärligt. Samtidigt artikuleras en föreställning om att det bara är vissa yrken som är kreativa och konstnärliga. Utan hip-hoppen eller annan konstnärlig verksamhet hade Petra gått under enligt retoriken i följande utsaga:

Johan: Hur tror du din identitet har formats av hip-hoppen? Hade den varit annorlunda om du inte hade gått in i hip-hoppen?

Petra: Det är svårt att tänka sig men jag hade nog gjort något konstnärligt kanske målat, uttryckt mig på något sätt. Jag har alltid haft mycket musik i familjen så hade jag inte rappat hade jag kanske sjungit. Men jag kan inte ens tänka mig hur mitt liv hade sett ut utan hip-hoppen.

Johan: Om du inte hade fått göra något konstnärligt då?

Petra: Då hade jag suttit på något hem! Men någonting, skrivit böcker, målat.

Daniel beskriver hur han hade kanske suttit i fängelse utan kärleken och musiken:

Daniel: Hade jag inte haft musiken och min brud hade jag suttit på Kumla och på ett jävligt långt fängelsestraff.

Genom inget val-historien legitimeras en konstnärsidentitet och den fungerar även ideologiskt; det är bara vissa som tilldelas funktionen som konstnärer i vårt västerländska samhälle. Vidare får inget val-historien funktionen av att kvalificera för ett slags utvaldhet.

Sammanfattning

Den marknadsliberala berättelsen utgör en hegemoni i vårt moderna västerländska samhälle. Den blockerar andra möjliga ekonomiska diskurser och legitimerar den nya kapitalismen. Samtidigt producerar den myter. En myt är att kulturarbetare, som rapparna är, inte ser andra försörjningsmöjligheter än att konstruera sig som affärsmän. Statligt understödda rappare finns inte i vår tankevärld och vittnar om en starkt cementerad diskurs där marknaden styr vilken kultur som gäller. Att professionella rappare skulle kunna vara statligt finansierade och därmed kunna åka runt på skolor och uppträda, ses inte som något realistiskt scenario. Samtidigt existerar annan statligt finansierad kultur, vilket vittnar om en borgerlig kulturdiskurs där konstnärliga hierarkier existerar. I denna hierarki kvalificerar sig inte hip-hop för statligt kulturstöd.

Det finns också en myt om att vissa människor är utvalda till konstnärer. Marknadsliberal och borgerlig modernistisk kulturdiskurs samverkar således i fabrikationen av hip-hop-musiker. Detta är också exempel på vad Ericsson (2002) menar med det modernas själavandring. Vissa kulturformer får med automatik större status än andra konstformer. Det moderna, i detta fall kulturella hierarkier, vandrar vidare utan att ifrågasättas.

Eftersom specialistdiskursen samverkar med marknadsdiskursen skapas protektionism för att emceekunskapen inte ska bli allmångods. Kunskapen behöver mystifieras och hållas inom kollegiet. Rapparna riktar sin verksamhet mot varandra och det är viktigt med acceptans inom subfältet. Detta producerar också en autonomi i förhållande till hela det kulturella produktionsfältet.

Informanterna själva legitimerar och cementerar en borgerlig kulturdiskurs i sina utsagor genom att ge den litterära konstformen högre status än andra konstformer. De kämpar emellertid för att få funktionen som konstnärer, och de visar att de har en tro på sig själva som utvalda. För att legitimera sig själva som konstnärer konstruerar de inget val-historien. Möjligheten att samtliga människor skulle kunna vara organiska konstnärer artikuleras inte i informanternas utsagor.

Det är uppenbart att det för rapparna gäller att kvalificera sig för konstnärsfunktionen. Det gör de med hjälp av konstnärsmyter och historier kring den kompromisslösa konstnären. Det går också att spåra en tro på dem själva som övermänniskor i konstnärsidentiteten. Denna går att härleda till 1800-talet och dess romantiska föreställningar om geniet. Genom introspektion gäller det att plocka fram all genialisk konst som finns i den unika människans inre. I motsats till religionen där en avmystifiering har skett i västvärlden⁶ så mystifieras det konstnärliga, kreativa och estetiska till något andligt som inte behöver definieras i dagens samhälle. En demokratisering av det konstnärliga ter sig långt borta, eftersom konstnärerna själva har motiv att upprätthålla hegemonin. Den eviga konflikten mellan konst och pengar blir, enligt Bourdieu, också synlig i antagonismen mellan affärsmannadiskursen och konstnärsdiskursen. Det gäller att artikulera ett slags preventiv argumentation för att verksamheten, trots ekonomisk framgång, ska framstå som äkta och konstnärlig.

Genom Internet har det blivit lättare sprida sina alster och därmed lättare att visa upp sin hip-hop-verksamhet, även om man är novis på området. Många rappare och hip-hop-musiker talar om att det behövs en självsanering inom rappkollektivet. Rapparna stödjer sig på den marknadsliberala diskursen där konkurrens är ett nyckelord. Denna diskurs kräver även att emceekollegiet måste skaffa sig specialistkunskaper och hantera dessa kunskaper protektionistiskt. På så vis kan de erbjuda marknaden en spetskunskap. Det är möjligt att statligt understödda (fria) emcees lättare hade kunnat agera pedagoger.

Exempel på emceen som pedagog finns, paradoxalt nog, i det kapitalistiska samhällets högberg USA. Detta kan härledas till att det i den afroamerikanska gemenskapen finns en stolthet över och en medvetenhet om hip-hop som kulturyttring. Det påminner om den folkbildning som skedde i Sverige under arbetarrörelsens begynnelse. Enligt retoriken i den marknadsliberala diskursen är staten både förmyndare och förtyckare. Statligt understödd kultur ses därför som ofri kultur, medan den kultur som konkurrerar på marknaden villkor betraktas som fri och otyglad. Däremot ses sällan läkare eller lärare i statlig tjänst som ofria. Den marknadsliberala diskursen och den borgerliga modernistiska diskursen samverkar således i fabrikationen av professionella hip-hop-musiker.

Framgångshistorier och flitighetshistorier fungerar ideologiskt och legitimerar det kapitalistiska samhället. Om människor tror att de själva ska lyckas är de mindre benägna att kritisera orättvisor och missförhållanden i samhället. Det cirkulerar myter i samhället om att vissa människor får framgång utan ansträngning. Därför känner människor behov av att lyfta fram vissa hjältar som har kämpat. Framgångshistorier och flitighetshistorier hjälper till att legitimera västerländska samhällen och döljer alternativa samhällskonstruktioner för medborgarna.

Vidare är det intressant hur Janne konsekreras av de övriga aktörerna inom emceefältet. Janne försöker också befästa sig litterärt och därmed erövra symboliskt kapital som kan generera kulturellt kapital inom hela det kulturella produktionsfältet. Enligt Bourdieus definition är en intellektuell någon som använder ett konstnärligt eller vetenskapligt hantverksskunnande i ett politiskt syfte. Detta har Janne gjort genom en rad politiska hip-hop-låtar varvid en var ett öppet brev till statsministern⁷.

Rapparnas verksamhet bygger på en marknadsliberal och borgerlig modernistisk diskurs som är en spegel av vår tid och vår samhällsutveckling. Denna studie vill blottlägga hur historierna som florerar kring dessa diskurser, och som samtidigt hjälper informanterna att fabricera identitet, blockerar och cementerar alternativa diskurser.

⁶ Den religiösa fundamentalismen breder allt mer ut sig i världen och i USA tycks religionen betyda mer för människor än i Västeuropa. Det verkar alltså som om en neomystifiering av religionen sker runt om i världen.

⁷ Statsministern svarade också på brevet i SSU:s tidning under sommaren 2004

Referenser

- Anderson, B. (1991). *Den föreställda gemenskapen*. Göteborg: Daidalos.
- Anderson, P. (1999). *Postmodernitetens ursprung*. Göteborg: Daidalos.
- Barthes, R. (1969). *Mytologier*. Staffanstorps: Cavefors.
- Beronious, M. (1999). *Genealogi och sociologi. Nietzsche, Foucault och den sociala analysen*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Bourdieu, P. (1991). *Kultur och kritik*. Göteborg: Daidalos.
- Bourdieu, P. (1992). *Texter om de intellektuella*. Stockholm/Stehag: Symposion
- Bourdieu, P. (2000). *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm/Stehag: Symposion.
- Brake, M. (1985). *Comparative youth culture: The sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada*. London: Routledge.
- Börjesson, M. (2003). *Diskurser och konstruktioner. En sorts metodbok*. Lund: Studentlitteratur.
- Chouliaraki, L. & Fairclough, N. (1999). *Discourse in late modernity. Rethinking critical discourse analysis*. Edinburgh: Edinburgh University press.
- Ericsson, C. (2002). *Från guidad visning till shopping och förströdd tillägnelse. Moderniserade villkor för ungdomars musikaliska lärande*. Malmö: Musikhögskolan.
- Fairclough, N. (1995). *Media discourse*. London: Edward Arnold.
- Gaunt, K. (1995). The veneration of James Brown and George Clinton in hip-hop music: Is it live! Or is it re-memory? *Popular Music: Style and Identity*. Montreal, Quebec: Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions.
- Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Cambridge: Polity Press.
- Gilroy, P. (1993). *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Hall, S. (1996). "Who needs 'identity'?", i S. Hall & P. du Gay (red.), *Questions of Cultural Identity*, London: Sage.
- Jameson, F. (1991) *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Laclau, E. & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and socialist strategy. Towards a radical democratic politics*. London: Verso.
- Lyotard, J-F. (1986). Svar på frågan: Vad är det postmoderna? I O. Löfgren & A. Molander. *Postmoderna tider*. Stockholm: Nordstedts.
- Parker, I. (2002). *Critical Discursive Psychology*. Chippenham, Eastbourne: Palgrave Macmillan.
- Potter, J. (1996). *Representing reality. Discourse, rhetoric and social construction*. London: Sage.
- Potter, J. & Wetherell, M. (1987). *Discourse and social psychology*. London: Sage.
- Potter, R. (1995). *Spectacular Vernaculars*. New York: State University of New York Press.

- Priesmeyer, M & Steinberg, S. (2004) Charting rap's success, *American Way*, December 1, s. 28-29. American airlines publishing: Irving.
- Robertson, R. (1995). Globalization: time-space homogeneity-heterogeneity, I M. Featherstone, S. Lash & R. Robertson (red) *Global modernities*. London: Sage.
- Rose, T. (1994). *Black Noise*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Said, E. (1993). *Orientalism*. Stockholm: Ordfront.
- Schloss, J. (2004). *Making beats. The art of sample-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Sernhede, O. (2002) *Alienation is my nation: Hip-hop och unga människors utanförskap i Det Nya Sverige*. Uddevalla: Ordfront.
- Strage, F. (2001). *Mikrofonkåt*. Nörhaven: Atlas.
- Söderman, J. & Folkestad, G. (2004) How hip-hop musicians learn: strategies in informal creative music making, *Music Education Research*, Vol. 6, No. 3, s. 313-326. Hampshire: Carfax Publishing.
- Toop, D. (2000). *Rap Attack 3: African Rap to Global Hip-hop*. London: Serpent's Tail.
- Wetherell, M. & Potter, J. (1992). *Mapping the language of racism. Discourse and the legitimation of exploitation*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.
- Widdicombe, S. & Wooffitt, R. (1995). *The language of youth subcultures. Social identity in action*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.