

Positioner i dansk hiphopkritik

Mellem kultursektionen og 'Real Rap'

Af Mads Krogh

Formålet med dette arbejdsblad er at tegne en skitse af den tradition for kritik af hiphop, som er udviklet i danske medier over de sidste godt tyve år. Dette gøres gennem en optik inspireret af Pierre Bourdieus kultursociologi, idet det er min tese, at der efterhånden kan tales om et hiphopkritisk felt på baggrund af den dominerende tradition for rockkritik.¹ Fremstillingen tjener som forberedelse til et mere detaljeret studie af hiphopkritikkens diskurs, og der præsenteres således ikke her en detaljeret læsning af hiphopkritikkens tekster. De eksempler, som udlægges undervejs, tjener udelukkende til at illustrere det overordnede rids af kritikken som felt. Fokus er her dels på relationen mellem kritikken af hiphop og den etablerede tradition for rockkritik² og dels på relationer inden for den fremvoksende danske hiphopkritik.³ Fremstillingen er disponeret kronologisk og for overskuelighedens skyld opdelt i et anslag samt tre overordnede perioder.⁴

Anslag

Hiphop var indtil starten af 1980'erne et stort set ukendt fænomen i Danmark, men i 1983 ændres denne situation. Danmarks Radios P3 sender dette forår to udsendelser,

- 1 En introduktion til Bourdieus kultursociologi kan findes i Bourdieu (1993) og (1996) samt Lindberg et al. (2000), hvor teorien udfoldes i forbindelse med en undersøgelse af rockkritik. Jeg afklarer enkelte centrale begreber undervejs (jf. note 14, 15 og 26).
- 2 Udviklingen af denne beskrives i Michelsen (2000).
- 3 Min brug af både begreberne kritik, hiphop og rap fortjener en kort afklaring. Ved kritik forstås vurderende og resonerende tekster, dvs. først og fremmest anmeldelser men også klummer, dybdegående interviews og featureartikler. Her er tale om en relativt åben definition, idet alle tekster principielt kan være kritiske – musikjournalistik og -kritik er således ikke skarpt adskilte størrelser; og idet den traditionelle forståelse af kritikken som anmeldelse og 'dagbladskritikeren' netop udfordres i forbindelse med hiphop.
I min brug af begreberne hiphop og rap følger jeg overordnet den traditionelle forståelse af hiphop som betegnelse for en (sub)kultur, hvor rap udgør et af de fire centrale elementer (de andre er breakdance, graffiti og dj'ing). Hiphop og rap anvendes imidlertid undertiden synonymt, og jeg vil, i tilfælde hvor kritikken udlægges, følge den praksis som findes i den givne sammenhæng.
- 4 Det må erindres, at fremstillingen er en skitse og således ikke udtømmende i alle henseender. Den er baseret på en række interviews samt gennemlæsning af et udsnit af den hiphopkritik, som forefindes i danske aviser, blade og magasiner fra 1983 til i dag – et udsnit som er forsøgt 'skåret', så hele feltet dækkes og et overblik gives. Også selvom positioner, som kunne have været inddraget, måtte være udeladt.

hvor dansk-amerikaneren Al Jones spiller og fortæller om hiphop, og samme forår frigives en del af de allerede dengang klassiske hiphopsingler fra pladeselskabet Sugarhill Records⁵ – pladeselskabet havde indtil da kun været i begrænset distribution i Skandinavien. Senere samme år hitter breakdancegruppen The Rock Steady Crew med nummeret '(Hey you) The Rock Steady Crew', og gruppen optræder i filmen *Flashdance*, som fik et stort publikum også i Danmark. Den spirende hiphopkultur viser sig i første omgang ved grupper af breakdancende drenge på Strøget i København og også på gågader i provinsen, og dansen finder vej til danseskolerne, hvor der afholdes konkurrencer. Året efter vises filmen *Wildstyle*, hvor de danske fans kunne se, hvordan hiphop skulle leves 'rigtigt' i New York, og 1984 er også året for den første hiphopkoncert i Danmark: Grandmaster Flash and the Furious Five, 3. april i Alexandra Rock Teater, København.

Første berøring: Rap i rockteatret (1983-87)

Koncerten med Grandmaster Flash and the Furious Five afstedkommer den første større omtale af hiphop i den danske presse: I *Ekstrabladet* på dagen i to interviews med dels rapper Melle Mel (alias Mel Glover), dels Finn, 16 år og hiphopfan;⁶ i *BT*, *Politiken*, *Berlingske Tidende* og *Information* i anmeldelser⁷ og i *MM* i først en anmeldelse og siden et interview, ligeledes med Melle Mel.⁸

Omtalen præges af to tilgange. For det første en nyhedsvinkel, hvor den nye 'dille' præsenteres positivt interesseret, men samtidig let undrende – gruppens sceneshow og kostumer, fansenes opførsel og udseende samt ikke mindst musikken blev betragtet som noget lidt kuriøst. For det andet en mere 'informeret' tilgang, hvor rappen historiseres og hiphopkulturen kontekstualiseres og udlægges som en ny kulturel og æstetisk udtryksform. Fælles for begge tilgange er en stor opmærksomhed på genrens oprindelse i New Yorks sorte ghettoer.

Som eksempel på den første tilgang kan fremhæves Marcus Mandal og Anders Rou Jensens anmeldelse i *Politiken* med overskriften: Der er rap i luften – den nye musikdille demonstreres i Alexandra. De to kritikere beskriver i anmeldelsen hele koncertsituationen: publikum, som står og råber "rap-rap-rap-rap", "fyren, der [udenfor] forsøgte at holde sine fingre varme ved at lave electric-boogie-bølge-bevægelser" og som nu har slæbt "break- og boogiedansernes statussymbol, ghetto-blasteren, med inden døre [sic!]", hvor han "forsøger [...] at parkere den overdimensionerede kassettebåndoptager i et lystårn"; "lasershowet, der efter sigende er super avanceret" og skiftevis danner "geometriske mønstre, billeder af en nøgen dame og af en tækkeligt påklædt Fedtmule"; merchandisesælgeren, der går rundt blandt publikum, som "med deres

5 Bl.a.: 'Rapper's Delight' (Sugarhill Gang, 1979), 'The Adventures of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel' og 'The Message' (Grandmaster Flash and the Furious Five, 1982) – disse numre samlet på Lp'en *Rap Attack* (SOS Recording); jf. Lars Villemoes: Stormester Lyn og hans elever. *Information*, 31. august 1983.

6 Sang sig ud af Ghettoen og Danser sig ud af kedsomheden. *Ekstrabladet*, 12. april 1984; de to interviews er underskrevet hhv. -kark og A.D.M.

7 Radi Mohr: Breakguruen byens bedste »rap«. *BT*, 4. april 1984; Marcus Mandal og Anders Rou Jensen: Der er rap i luften. *Politiken*, 5. april 1984; Ebbe Rossander: Den ægte danse-vare i Alexandra. *Berlingske Tidende*, 5. april 1984; Lars Villemoes: Lyn og ridser. *Information*, 7-8. april 1984.

8 Jørgen Bennetsen (1984): Grandmaster Flash & The Furious Five. *MM* 4: 39; Michael Gradenwitz (1984): Ghettoens stemme. *MM* 5: 27.

mærkepullovers og velblæste hår bestemt ikke ser ud til at stamme fra nogen dansk slum". Endelig beskrives også musikken:

Ved discjockeybordet leverer mesteren selv musikken fra de to grammofoner ved at lade pladerne køre frem og tilbage i samme rille idet de skånselsløst bliver startet og stoppet med tommel og pegefinger. Det giver sikkert masser af pletter, men det giver også den forvrængede, stakåndede rytme, der har givet effekten sit navn. Scratch, scratch, scratch siger det.

Det skinner klart igennem, at rap er noget ganske nyt (og kuriøst), som må forklares, og der er ikke tale om nogen særlig reflekteret eller elaboreret dom, hvilket passer fint med opfattelsen af rap som et forbigående modelune, en dille (jf. anmeldelsens overskrift).

Herved adskiller anmeldelsen sig fra fx Lars Villemoes' anmeldelse i *Information*, som udgør den vægtigste omtale af koncerten og som kan eksemplificere den mere informerede tilgang. Villemoes' anmeldelse er først og fremmest væsentlig længere end nogen af de andre, og den yder en grundig kontekstualisering af koncerten. Anmeldelsens første halvdel består således i et rids over hiphoppens historie i USA og Danmark, hvorefter koncerten (sceneshowet, kostumer, repertoire, brugen af *call-response*-teknikker, 'stormesterens' mix og budskaberne i teksterne) beskrives med reference til den sorte kultur. Villemoes er generelt positiv, men slutter med at konstatere:

Stormesterens *scratching* og brugen af diverse *vocoder* effekter var effektiv, men rapformen har ikke fornyet sig siden den kom frem. Her var ingen nye melodier eller egentlige klangmæssige overraskelser i forhold til pladerne og trods budskaberne om fred, kærlighed og tolerance og hele den grovkornede og autentiske præsentation, var koncerten mere en status over det *rap*-musikken er end et bevis på dens fremtidige udviklingsmuligheder. Sjældent har man dog fra en dansk scene følt sig ført så tæt på virkeligheden bag den sorte popmusik. [kursiveringer i original]

Altså en anderledes reflekteret og elaboreret dom end hos Mandal og Rou Jensen med vægtning af indhold, udtryk og udførelse, og Villemoes fremstår informeret. Han regner ikke 'rap-musikken' for blot en dille, men har forventninger til dens videre udvikling.

Villemoes fremstår i det hele taget som den mest informerede af de tidlige kritikere af hiphop, og han skriver allerede i august 1983 en helsides artikel om rap til *Information*, som del af en serie om sort popmusik. Han anmelder her et bredt udsnit af de i 1983 udgivne singler fra Sugarhill Records, og hele teksten til nummeret 'The Message' er gengivet. Artiklen er ud over sin længde og grundighed påfaldende, idet Villemoes lancerer en ganske teoretisk funderet forståelse af hiphopmusikken. Han skriver:

De brutalt afbrudte, men minutiøst sammenklippede sekvenser udsættes endvidere for *scratching* [...] og stemmer forsinkes, så de ufrivilligt gentager enkelte betoning. Grandmaster Flashs rappers, The Furious Five, snapper og snerrer, men Flash's mixing er hovedsagen. Den spændingsladede krydsklipning fremkalder sammenstød og betydningsopløsninger, et lydbillede af flimrende hurtighed og fragmentering fremkaldes. »[The] Adventures ... [of Grandmaster Flash on the Wheels of Steel]« bliver en art tidsdokument. Brudstykker af den foreliggende musik gøres til abstrakte tegn. En verfremdungseffekt opstår.

Grammofonen er her virkelig blevet et kunstnerisk værktøj. Alligevel er »Adventures ...« fnisende leg, pop, fysisk medrivende dansemusik. Instinktiv modernisme [...] (31. august 1983).

En så intellektuel og teoretisk funderet tolkning er usædvanlig i dansk populærmusik-kritik – ikke bare på dette tidspunkt og ikke bare i forhold til hiphop; og Villemoes bryder her med det dominerende journalistiske paradigme i dansk (rock)kritik, hvor en intenderet objektiv beskrivelse (reportage) nærmere end intellektuelle tolkninger sættes i højsædet (jf. Michelsen 2000: 326).⁹

Den var formentlig heller ikke gået på *MM*¹⁰ – tidens førende jazz- og rockmagasin (jf. Michelsen 2000), der anmelder både en række af de hiphoplader, som udsendes i 1983 og 1984 (ganske korte anmeldelser), og koncerten med Grandmaster Flash samt en enkelt jazzkoncert, hvor der rappes;¹¹ herudover bringes et interview med først Grandmaster D.S.T., som scratcher på Herbie Hancocks single 'Rockit' (1983),¹² og siden med Melle Mel, efter koncerten i Alexandra. De gennemgående navne bag *MM*'s dækning er Michael Gradenwitz og Jørgen Bennetsen, mens Paul Brasso anmelder Grandmaster Flash's 'The Message'.¹³ Stilen er som i de fleste af dagbladene seriøs og journalistisk og tilgangen informeret, men mere nøgtern end hos fx Villemoes – bladets kritikere historiserer, beskriver forskellige dj-teknikker (fx *scratch* og *fast cutting*), hæfter sig ved energien og ved hiphoppens realisme som udtryk for de sortes situation i New Yorks ghettoer.

MM begynder sidst i 1970'erne at åbne sine spalter for nye genrer (punk, reggae, heavy), og der er således ikke noget overraskende i, at hiphop i 1983 tages ind uden større problemer. Med til at legitimere genren og til at få den til at fremstå mindre 'fremmed' eller kuriøs (end for fx Mandal og Rou Jensen) har også været, at der qua fx 'Rockit' var en reference til jazz, hvorfor scratch og rap kunne forstås som (blot) nye kunstneriske virkemidler. Samtidig betød hiphoppens rødder i tidligere genrer som reggae, soul og funk dvs. i tidligere sort musikkultur at den kunne tilskrives en vis autenticitet.

Dækningen af den tidlige hiphop i Danmark spænder som antydnet over hele det kritiske felt. Der er dog særligt tale om en dækning ved feltets autonome pol¹⁴ af

9 Ved journalistisk sprog forstås en flydende, let læst skrivemåde, gerne billedskabende og med vægt på det formidlende.

10 Villemoes virkede selv på *MM* få år tidligere som kritiker og i en periode redaktør.

11 Bøgh, Peter (1983): Per Cussion All Stars featuring Grandmaster Funk. *MM* 9: 38 – Grandmaster Funk præsenteres som breakdancer og rap-singer.

12 Michael Gradenwitz (1984): Pladespilleren som instrument. *MM* 2: 11.

13 Paul Brasso (1983): Grandmaster Flash & the Furious Five – The Message. *MM* 3: 24.

14 Pierre Bourdieus kultursociologi bygger på den antagelse, at den sociale verden konstitueres ved et sæt af relationer mellem forskellige aktører (personer og institutioner, fx kritikere eller musikbladene) inden for forskellige interesseområder (fx musiklivet eller -kritikken). De forskellige aktører relateres inden for et givet område i forhold til deres respektive anseelse og magt, og man kan således betragte et interesseområde som fx kritikken som et felt, hvor nogle aktører sætter dagsordenen (sætter kriterierne for god musik og -kritik), mens andre retter ind eller nedvurderes. De toneangivende aktører (og deres synspunkter) konstituerer, hvad man kalder feltets *autonome* pol, mens 'underordnede' aktører tilskrives feltets *heteronome* pol. Inden for kritikens felt har det traditionelt været fx dagbladene, som har sat dagsordenen for god (seriøs, lødig, reflekteret) kritik, mens sensationsjournalistik, fan- og ungdomsblade traditionelt er blevet nedvurderet, fordi de fx har fulgt mere kommercielle hensyn.

allerede etablerede aktører (morgenaviserne og *MM*), og det er således for tidligt at tale om en selvstændig hiphopkritik. Her er nærmere tale om en inkludering af hiphop i det rockkritiske felt, hvor viden om en ny genre kunne være et middel for kritikerne til at distingvere sig. Særligt hvis man, som det ses hos Villemoes og i *MM*, kunne optræde informeret i forhold til det nye. Man kan som modsætning hertil diskutere om ikke den manglende forhåndsviden, som Mandal og Rou Jensen demonstrerer, skubber dem i retning af sensationsjournalistikken og *Ekstrabladet* ved feltets heteronome pol, hvorfor hiphopkritikken for dem bliver et eksempel på en 'fejlslagen kulturel investering'.¹⁵

Inden for den mere informerede kritik kan der yderligere skelnes mellem to vinkler eksemplificeret ved henholdsvis Villemoes' intellektuelle og *MM*'s mere journalistiske stil. De to vinkler eksemplificerer to positioner ved rockkritikkens autonome pol, som lancerer lidt forskellige legitimeringsstrategier i forhold til hiphoppen. For Villemoes legitimeres hiphoppen som et nyt, originalt (og radikalt) æstetisk og kulturelt udtryk. Han stiller forventninger til genreens videre udvikling og betragter Grandmaster Flashs mixing som en art betydningsleg, hvor de musikalske brudstykkers kendte betydninger støder sammen og opløses i sammenklipningen med andre (jf. citatet ovenfor, *Information*, 31. august 1983). Han fokuserer med sin udlægning på hiphoppens nyskabende og subversive potentiale (hvilket bliver helt klart med talen om en verfremdungseffekt), og denne subversive søgen væk fra det kendte harmonerer godt med Villemoes' baggrund. Han hører sammen med Anders Rou Jensen til punkgenerationen i dansk rockkritik (jf. Michelsen 2000: 330). I modsætning hertil legitimerer *MM* hiphoppen ved en reference til det kendte. Bladets skribenter signalerer godt nok viden om og interesse i det nye, men legitimerer det med henvisning til jazz.

Med udgangen af 1984 begynder interessen for hiphop at falme. 'Dillen' går over – i hvert fald i de skrevne medier, og den nyetablerede (fan)kultur glider væk fra gågaderne og ned i undergrunden, hvor miljøet trives de næste år. Fortrinsvis på to københavnske ungdomsklubber Thomas P. Hejle ved Nørreport og senere Klub 47 på Amager. Man kan betragte årene 1985-87 som en konstitueringsfase for dansk hiphopkultur, hvor en række navne, som siden præger kulturen, færdes i det samme københavnske miljø.

Feltet konstitueres:

Relancering og nye dedikerede stemmer (1987-95)

Næste gang hiphop for alvor kommer på dagsordenen i den danske presse er med to koncerter i 1987 og 1988 og med udgivelsen af de første dansksprogede rapalbums i 1988 og 1989.

15 Aktørernes status og magt i feltet er ifølge Bourdieu et spørgsmål om deres *kapital*, og ved siden af økonomisk kapital arbejder Bourdieu med et begreber som social og kulturel kapital. Social kapital betegner bekendtskaber, fx den værdi, som kan ligge i at kende de rigtige personer i forhold til erhvervelsen af et nyt job, en ny lejlighed osv. Ved kulturel kapital forstås groft sagt viden om og følgelig anseelse i forhold til kulturelle emner (fx musik). Logikken er, at det ifølge Bourdieu er viden, som giver aktører i kulturelle felter deres anseelse, status, autoritet og følgelig magt. I aktørernes handlinger investerer de så at sige deres kapital, og vinder den givne handling anseelse (regnes fx en given anmeldelse for god), kan man tale om en succesfuld kulturel investering, hvorved aktøren (kritikeren) har forøget sin kulturelle kapital – sin anseelse.

De to koncerter med henholdsvis LL Cool J og Public Enemy i Saga (15. november 1987) og Public Enemy og Run-DMC i KB-Hallen (17. oktober 1988) omtales i forskræp og anmeldelser i en bred vifte af de danske dagblade og musikmagasiner (*MM* og *Gaffa*).¹⁶ Gengangere fra dækningen i 1983-84 er Villemoes og Rou Jensen samt Paul Brasso,¹⁷ og stilen er igen gennemgående seriøs og beskrivende. Undtagelsen er måske *Ekstrabladet*, der under overskriften „Publikum er deres fjende“ (16. november 1987) anmelder Public Enemy og LL Cool Js koncert og lægger en mere sensationsjournalistisk vinkel. Sensationen ligger i de to rap-ensemblers hardcore militarisme, etnocentrisme og mandschauvinisme, som *Ekstrabladets* anmelder Lisbeth Møllegaard tager stærkt afstand fra; og denne afstandtagen deles af de fleste kritikere, om end den formuleres mindre direkte og mere reflekteret (kritikerne finder generelt sexismen og militarisme fremmed i en dansk kontekst), og idet denne afvisning for de fleste blandes med begejstring over det kontante, radikale, nye socialt og æstetisk relevante udtryk. Run-DMC fremhæves for deres dynamiske stil, rytme og minimale virkemidler.

Begge koncerter giver også anledning til igen at beskrive den danske hiphopkultur, som nu kom frem fra undergrunden. Man gør meget ud af publikum: at der eksisterer en fanskare, at det er unge/børn, deres opførsel og påklædning ('uniform': caps, guld-kæder, basketstøvler eller Adidassko etc.). Omtalen bærer stadig præg af, at hiphop for nogle er et ret nyt fænomen, som må forklares, men de fleste giver indtryk af at være velinformerede. Det gælder bl.a. Anders Rou Jensen, som nu kan korrigere Public Enemys udtalelse fra scenen om, at deres koncert skulle være den første hiphop koncert i Danmark (*Politiken*, 17. november 1987).

Mellem de to koncerter udsendes den første *dansksprogede* hiphopudgivelse, nemlig MC Einars *Den Nye Stil*, der udsendes sommeren 1988, og januar året efter følger Rockers By Choice's (i det følgende Rockers) *Opråb! til det danske folk*. Begge udgivelser, og særligt Rockers', anmeldes, og de to grupper optræder i interviews, ligesom andre repræsentanter for det københavnske hiphopmiljø trækkes frem i rampe-lyset. Kritikerne hæfter sig især ved MC Einars humoristiske og provokerende tekster om hverdagslivet som "asocial og outsider-solidarisk" ung,¹⁸ mens meningene om musikken og brugen af samples fra dansktop- og -rocken er delte. Rockers fremhæves for deres direkte, socialt bevidste og politiske tekster, som matches af den rå energi i fremførelsen og i det musikalske udtryk. Særligt gruppens tilknytning til Amager fremhæves og bruges til at tilskrive udtryk og udsagn autenticitet – her var den baggrund i slummen, som Mandal og Rou Jensen manglede hos publikum fem år tidligere.

Rockers og MC Einar medvirker stærkt til at relancere hiphop i Danmark. Begge grupper har solide hits, turnerer og opnår status på linje med danske rockstjerner. Så meget, at en af de dominerende skikkelser i dansk rockkritik, Torben Bille (på dette tidspunkt ansat på *Ekstrabladet*) anmelder *Opråb! til det danske folk* og MC Einars

16 Ved koncerten medvirkede også Derek B som opvarmning, men han udelades stort set i kritikken.

17 Lars Villemoes: Hardcore contra pop. *Information*, 17. november 1987. Anders Rou Jensen: Provokerende rap til ghettoblasteren. *Politiken*, 13. november 1987; Euforisk møde med hip og hop. *Politiken*, 17. november 1987; Hip-hop top. *Politiken*, 14. oktober 1988; Hidsende dialog. *Politiken*, 19. oktober 1988. Paul Brasso: En rapper fra New York. *Jyllands-Posten*, 13. november 1987.

18 Karakteristikken er Villemoes' i: Rap for anti-skuflere. *Information*, 29. juni 1988.

andet album *Arh Dér!* (1989). Bille hæfter sig som resten af kritikerkæden ved Rockers rå politiske udtryk, mens MC Einar afvises som "høflige".¹⁹

Ved siden af den generelle opmærksomhed som følge af de to koncerter samt MC Einar og Rockers' første albums styrkes senfirsernes relancering af hiphop af nogle nye stemmer i det kritiske felt. Vigtigst er måske Henrik List (1965-), som fra 1987 gennem en stribe reportager og anmeldelser er med til at trække hiphoppen ind på *MM*.²⁰ Han overtager også i 1989 posten som bladets redaktør for en kort bemærkning, inden han i starten af 1990'erne ansættes på *Berlingske Tidende*. Herfra dækker han hiphoppen gennem resten af årtiet.²¹

List havde tidligere skrevet artikler om amerikansk hardcore, og han har en fortid som punker i Esbjerg. Punkken opgives imidlertid i løbet af 1980'erne til fordel for hiphop og siden techno, og denne bevægen sig i subkulturerne er vigtig for Lists kritiske selvforståelse.²² Han rapporterer fra miljøerne og forsøger at registrere det nye, og sidst i 1980'erne opleves hiphoppen som tidens mest radikale udtryk – der hvor det sker:

Den nye generation i hiphop er det mest radikale udtryk siden Sex Pistols – og dens indflydelse på rock/funk/soul og mainstream pop er meget større end punkens. Dens metoder har sneget sig ind i snart sagt ethvert pladestudie, og dens skærpede holdninger sætter ind dér, hvor punken løb ud i sandet. Det hele er endda kun lige begyndt.²³

Idealet om at bevæge sig i og med miljøerne giver sig også udslag i en moderat demonstration af *insiderviden* (brug af tekniske termer og slag) – moderat fordi List aldrig forlader den journalistiske stil, men det er vigtigt for ham, at miljøet kan kende sig selv i beskrivelsen. Endvidere ser man i Lists reaktion på de tidlige dansksprogede hiphop-udgivelser en gengivelse af holdningen i miljøet; nemlig at dansksproget rap umiddelbart syntes umulig, men at den, i fald forsøget gøres, må være tro mod hiphoppens oprørske attitude, scratch- og breakbeatæstetik. MC Einar findes derfor for let, mens Rockers fremhæves for deres hardcore musikalske og politiske udtryk.

En anden skribent, som sidst i 1980'erne vender sig mod hiphop efter i en årrække at have skrevet om eksperimenterende rock, er Per Reinholdt Nielsen (1958-).²⁴ Som kritiker havde Reinholdt Nielsen tidligere virket for *Gaffa*, men i 1987 begynder han at skrive freelance for *Information*, hvor han de følgende år leverer en stribe artikler om hiphop og interviews med genrens danske navne – og senere, da Lars Villemoes forlader avisen, overtager han også anmeldelserne. Reinholdt Nielsen vedbliver gennem 1990'erne med at skrive om hiphop, primært for *Berlingske Tidende*, hvor han virkede til november 2003. I dag er han ansat på *Weekendavisen*.

Reinholdt Nielsen har som freelancer til stadighed dækket det nye, som bladenes mere etablerede kritikere ikke har kunnet eller villet, og som til gengæld er det, han

19 Torben Bille: Fremad, Ama'r. *Ekstrabladet* 27. januar 1989; Ulden Rap. *Ekstrabladet*, 13. oktober 1989.

20 *MM* har sågar Run-DMC på forsiden af december/januar-nummeret 1987/88.

21 En del af denne kritik findes samlet i List (1999).

22 Personligt interview foretaget af Morten Michelsen 3. oktober 2000.

23 Henrik List (1988/89): Hip hop city. *MM* 12: 56-59.

24 Det følgende er, med mindre andet angives, baseret på et personligt interview (5. december 2003).

finder mest interessant. Herved ligner han List, og de deler også (en i hvert fald mental) baggrund i punken,²⁵ hvilket for Reinholdt Nielsen giver sig udtryk i en fremhævelse af det oprørske, alternative og originale vs. fx konformiteten i den etablerede pladebranche. Modsat List har Reinholdt Nielsen imidlertid aldrig haft tilknytning til hip-hopmiljøet (qua sin alder og et ønske om at kunne forholde sig uvildig), og han indtager således en mere distanceret position som interesseret lytter og iagttager.

List og Reinholdt Niensens udgangspunkt i punken indskriver dem i en vis forstand i den punkgeneration, som også tæller nogle af de tidligste hip-hopkritikere (jf. ovenstående). Og med den etablerede position, som denne generationen indtager i rockkritikken sidst i 1980'erne, kan denne forbindelse for List og Reinholdt Nielsen betragtes som en kilde til legitimitet inden for det (rock)kritiske felt. Det er også oplagt, at List og Reinholdt Niensens reflekterede attitude og stadige fokusering på det nye (originale, radikale) kan ses i forlængelse af den intellektuelle tilgang, som man ser hos Villemoes i den tidligste hip-hopkritik. Således lægger ingen af de to sig umiddelbart ud med rockkritikfeltets ortodoksi²⁶ – og når Henrik List måske alligevel kan betragtes som heterodoks, hænger det sammen med hans afspejling af miljøet i sin kritik, der kan ses som en demonstration af subkulturel kapital (jf. nedenfor).²⁷

Endnu en stemme, som med afsæt i *Gaffa* entrerer feltet sidst i 1980'erne, er Niels Pedersen (1965-).²⁸ Pedersen begynder egentlig som radiomedarbejder (studievært, programchef, interviewer, journalist etc.) først på Radio SLR i Slagelse og fra 1987-95 på Radio Uptown i København. I 1989 hyres han af *Gaffa* til at skrive om den nye elektroniske musik ("senfirsernes acidhouse-bølge") og om hip-hop; fra september 1989 i en fast klumme under overskriften "Groove",²⁹ hvor begge genrer dækkes. Samtidig varetager han bladets regulære anmeldelser af begge genrer. Pedersen skriver for *Gaffa* og en række andre blade (*Chili*, *Levende Billeder*, *MM* og *Mix*) frem til 1993, hvor han tilknyttes *Jyllands-Posten* som anmelder uden anden genremæssig specifikation end 'det nye'. *Jyllands-Posten* havde frem til dette tidspunkt stort set ikke beskæftiget sig med hip-hop.

Pedersen havde, før han begyndte på *Gaffa*, kun skrevet ganske lidt, og han havde således ingen fortid med skriverier om andre genrer end hip-hop og electronica. Hans

25 Reinholdt Nielsen havde nogle af sine første opgaver som skribent for Dansk Sam, daværende distributionsknudepunkt for den 'alternative' pladebranche i Danmark.

26 Bourdieu arbejder med begreberne *ortodoksi* og *heterodoksi* som betegnelse for hhv. de etablerede værdier i feltet (de holdninger som pt. konstituerer den autonome pol, fx dagbladskritikkens idealer for god kritik) og holdninger, som udfordrer det etablerede. Logikken er, at nogle aktører vil forsøge at sætte en ny og egen dagsorden for således at avancere i feltets hierarki. Sådanne oprørske, nyorienterede aktører kaldes *heterodokse*, mens establishmentet, som kæmper for det bestående, kaldes *ortodokse*. Modsætningen mellem ortodokse og heterodokse er en polarisering ved feltets autonome pol, om end jeg vil hævde, at de heterodokse ofte søger materialet for deres nyorientering ved feltets heteronome pol (i den hidtidige lavkultur). Der er således ofte tale om en legitimering af populærkulturelle emner som ny finkultur.

27 Begrebet *subkulturel kapital* er hentet hos Thornton (1995) og betegner besiddelsen af den viden og de værdier, som er centrale i subkulturen. Jeg har valgt at arbejde med begrebet, om end det stadig mangler afklaring – særligt hvad angår forholdet mellem subkulturel og mere generel kulturel kapital.

28 Det følgende er med mindre andet angives baseret på et personligt interview (4. december 2003).

29 Første udgave fra september 1989 hed "Groove-check".

indgangsbillet til kritikken var hans viden om de nye genrer, og drivkraften var fra starten et stærkt personligt engagement – den nye musik var efter eget udsagn det eneste, han gik op i på det tidspunkt. Hans tilgang var således mere umiddelbar og uden den distance, som kan ligge i en mere intellektuel optik (som hos fx Villemoes, List eller Reinholdt Nielsen). Det københavnske acid-house- og hiphopmiljø, som Pedersen færdedes i, var som følge af rockens dominans præget af en 'os mod verden'-holdning. Man finder spor af denne holdning i noget af Pedersens tidlige kritik, men overordnet og især efter ansættelsen på *Jyllands-Posten* holdes stilen pænt journalistisk, og han er med tiden vokset fra miljøet, således at han dag indtager en mere udefra seende og måske mindre personligt engageret holdning.

Pedersen har undtaget *Jyllands-Posten* skrevet under navnet Niels 'Fez' Pedersen. Brugen af pseudonymer eller kaldenavne er et af hiphoppens særkender og således en måde at markere en subkulturel affinitet. Hans ry som 'kender' bevidnes af, at han i vinteren 1998/1999 opfordres til over samlet 14 sider at skrive den danske hiphops historie til kulturmagasinet *Blender* (Pedersen 1998/1999 og 1999). Selv begrundet han 'tilbuddet' med, at han var den eneste, der kunne gøre det – han havde interviewet alle de centrale personer efterhånden.

En anden personlig engageret bannerfører med udgangspunkt og et fast ståsted i hiphopmiljøet er Jeppe Bisgaard (1972-), dedikeret fan siden 1983 og en af dansk hiphops entreprenører.³⁰ Bisgaard er fra Haslev og var ikke del af midtbyens københavnske miljø. Han flytter imidlertid til København i 1989 og må herefter regnes til miljøets inderkreds. I 1988 får han sin første artikel i *MM*; en anmeldelse af koncerten med Public Enemy og Run-DMC (hvor han krediteres som "16-årig hip hopper fra Roskilde"), og anmeldelsen følges af et mindre antal artikler i 1989. Sideløbende starter han med at skrive for *Mix*, en kontakt, som også kom i stand til koncerten i november 1988 (hvor Bisgaard havde været til pressemøde sammen med sin far, tv-journalist mm. Hans Otto Bisgaard). En af de første artikler til *Mix* var et interview med Rockers, som han efterfølgende genbrugte til en artikel til *MM*, hvilket udløste en mindre konflikt i forhold til *Mix*'s redaktion. Med den overstået hyres han imidlertid til at skrive en fast side om hiphop og rap med playlister, anmeldelser, månedens plade, nyheder og en fast klumme under overskriften "Real Rap". Den faste side i *Mix* kører til 1995, og gennem 1990'erne skriver han endvidere for bl.a. *Ekstrabladet* og rockmagasinet *Zoo Magazine*, for endelig i 1999 at være medudgiver af magasinet *F100* (jf. nedenfor).

Bisgaard bliver qua sin faste side i *Mix* den måske mest vedholdende og dedikerede stemme i dansk hiphopkritik – en "hellig kriger" i hiphoppens navn. Han mener ikke at have forsøgt at repræsentere hiphopmiljøet, men indrømmer, at han qua den voldsomme eksponering af hans person (i *Mix*, i talrige interviews i andre medier, som konferencier ved hiphoparrangementer, som manager og promoter for forskellige hiphopgrupper og pladeselskaber etc.) er blevet opfattet sådan. Hans udvikling har som Pedersens været fra en radikal afvisning af alt andet end *real rap* mod en bredere orientering – dog mest privat. Som kritiker har han holdt hiphopstien ren, og han har med sin skrivestil signaleret en helt anden affinitet med subkulturen end nogen af de hidtidige skribenter. Her i en udgave af "Real Rap" fra februar 1995:

30 Det følgende er med mindre andet angives baseret på et personligt interview (12. januar 2004).

Light my peoples! Ild, vand, jord, blålyn, 40s, Øagers burgere og det i den grad og på den breddegrad, hvor Jay-B lights up the pen for the Real Rap symphony! Er hiphop en kultur, religion eller noget helt tredje ...? Kan vi ikke bare blive enige om, at hiphop er alt!!! Kom træt hjem efter en fucked up dag. Sæt **BDP's** 'Criminal Minded' på og det føles, som om man har nakket fem koffein tabletter og har vundet i Lotto. Føler man et øjeblik, at tilværelsen er for grå og indholds-løs ... Prop 'Style Wars' i videoen og lad farverne, stemningerne og bevægelserne løfte dig op på et højere niveau. Et kæmpe shout out til **Sabe, Sek, Rens, Fae, Bates, Paks** og alle de andre graf skrivere, der forsøder tilværelsen for DSB og hele den danske befolkning. Let it be known that my ego's only partially grown ... [fremhævelser i original]³¹

Her findes en stribe af, hvad man kan kalde subkulturelle markører: brug af slang, interne referencer, indforstået namedropping, og som Pedersen skriver Bisgaard under forskellige pseudonymer ('Busy', Jay-B, Lil Jeb, Jeep van Exel). Endvidere ligger der i denne opvisning i 'real'hiphopattitude, en form for *posing*, hvor Bisgaard selvbevidst fremstiller sig selv som hiphopper. Man kan efter min mening hævde, at den voldsomme eksponering af stil opbløder grænsen mellem teksten som 'autentisk' udtryk for Bisgaards oprigtige holdninger (som man ville forvente det i traditionel rockkritik) og teksten som et humoristisk *show-off*. Sidste udlægning styrkes selvfølgelig af brugen af pseudonymer, men pointen er, at teksten formentlig er begge dele (både oprigtig og spil). Og denne posering er, vil jeg hævde, om ikke særlig, så i hvert fald særligt hyppig i forbindelse med hiphop i forhold til fx rock, og herved bliver den så at sige endnu en subkulturel markør. Både sproglig stil, pseudonymer og poseringen signalerer indforståethed og konstituerer en gruppe af læsere som *insidere*. Nemlig de, som kender koderne, de som er *in the know*. Dvs. miljøet, som Bisgaard så det som sin opgave at oplyse og måske samle (ikke bare i København, men også "alle de kids der sidder i Jylland"). Derfor også den kraftige demonstration af subkulturens værdier (fx i forhold til graffiti i citatet ovenstående) og det kraftige fokus på autenticitet som en markering af subkulturens grænser (jf. overskriften 'Real Rap'). Han refererer til det amerikanske hiphopmagasin *The Source* som forbillede – et blad, der netop fungerer som informationskilde og bindeled i den amerikanske hiphopkultur (*the hiphop nation*).

For Bisgaard selv indebærer stilen en klar demonstration af subkulturel kapital, som i nogen udstrækning kan 'veksles' til økonomisk, social og en mere generel kulturel kapital (jf. nedenstående). Med Internettets vækst og hiphopkulturens konsolidering i sidste halvdel af 1990'erne ser han sin mission opfyldt og den faste side overflødiggjort.

Bisgaard er det klareste eksempel i nærværende undersøgelse på, hvordan vilkår i opvæksten sætter et livsforløb.³² Hans dedikation til hiphoppen og vilje til at oplyse det danske hiphopmiljø kan ses som udtryk for hans egen opvækst som 'outsider' i periferien (i den "dybt religiøse ... indremissionske by" Haslev). Han er autodidakt, men omgangen med medier har ligget lige for som følge af hans familiemæssige baggrund

31 Jeppe Bisgaard (1995): Real Rap. *MIX* 2: 48.

32 Bourdieu arbejder med denne forestilling i sit begreb om *habitus*. Ideen er her, at vore hidtidige vilkår, socialt, økonomiske kulturelt etc. aflejres i os som et sæt af dispositioner, vaner, forestillinger etc., som er med til at styre vores forståelse, værdier og følgelig handlinger i fremtidige situationer. Habitus er så at sige en inkarneret version af vores hidtidige færden i forskellige sociale sammenhænge (felter).

og opvækst i et 'mediemiljø', ligesom starten var direkte foranlediget af faderens deltagelse i en pressekonference. Styrken i den familiemæssige baggrund indikeres også af, at Bisgaards søster Mette Marie Bisgaard også har virket som musikskribent.

Men Bisgaard er gået videre end musikpressen. Han startede allerede i 1991 pladeselskabet Soul Power sammen med dj'ene Cutfather og SoulShock som et underselskab til Medley og har siden arbejdet på BMG og EMI samt som manager, dj og konferencier ved diverse hiphoparrangementer. Indgangsbilletten til både kritikken og disse sidebeskæftigelser har været Bisgaards viden om hiphop og føling med hiphopmiljøet, og karrieren eksemplificerer således en overførsel af subkulturel kapital til økonomisk og mere generel social og kulturel kapital. Dobbeltbeskæftigelsen som henholdsvis kritiker og branchemand er i øvrigt bemærkelsesværdig, fordi den indebærer en overskridelse af den skarpe grænse mellem kritik og kommercialisme, dvs. mellem det kulturelle felts autonome og heteronome pol. Kommercialisme opfattes imidlertid ikke nødvendigvis som et onde i hiphopmiljøet,³³ hvorfor dobbeltbeskæftigelsen harmonerer fint med det subkulturelle ståsted. Det må også bemærkes, at Bisgaard ikke betegner sig selv som kritiker (om end han er det efter mine begreber). Hans afvisning af kritikerbetegnelsen skal formentlig søges i netop denne betegnelses associationer i retning af en mere 'ren' beskæftigelse med kritikken uden personlig eller kommerciel involvering.

Bisgaards overskridelse af grænsen mellem kritik og kommercialisme illustrerer et karakteristisk træk ved det felt for hiphopkritik, som begynder at tegne sig sidst i 1980'erne. Det er et felt, hvor en gruppe af kritikere med baggrund i rockkritikken markerer en ortodoks position ved feltets autonome pol. Denne position, som eksemplificeres ved de fleste af dagbladene, kan ses som en videreførelse af den hiphopkritik på rockkritikkens præmisser, som praktiseredes fem år tidligere; og man kan stadig så at sige lokalt inden for denne position skelne mellem en henholdsvis intellektuel og mere journalistisk vinkel. Den intellektuelle vinkel videreføres som anført af Villemoes og i større eller mindre grad Reinholdt Nielsen og List.

Dét nye, som konstituerer et i hvert fald semiautonomt hiphopkritisk felt, er tilsynecomsten af en række aktører, som ikke skriver inden for eller i forlængelse af rockkritikken, men derimod fra et ståsted i hiphop miljøet – i subkulturen. Herved etableres en position, som kan opfattes som både heteronom og heterodoks i forhold til den ortodokse position ved feltets autonome pol. Heteronom, fordi den traditionelle grænse mellem kritik og kommercialisme overskrides (jf. Bisgaards dobbeltbeskæftigelse som kritiker og branchemand, og Pedersen, der begynder som kritiker sideløbende med et arbejde som vært på en kommerciel radiostation). Kritikerne kan her forstås som promotere for hiphoppen, hvad enten de laver radio, producerer plader eller skriver for et blad. Heterodoks, fordi disse nye skribenter hævder værdien af en ny (sub)kulturel kapital, dvs. en anden kapital end den gældende inden for den ortodokse position, der som nævnt kunne betragtes som en videreførelse af rockkritikken.³⁴

33 Hiphop begyndte som en sort 'proletarkultur' og er altid internt i kulturen (trods stadige krav om loyalitet mod 'the hood') blevet opfattet som en legitim vej ud af ghettoen. Dette demonstreres fx af succesfulde hiphopartisters forkærlighed for ekstravagant *show-off* (store biler, smukke kvinder, guldkæder, -ringe og -tænder etc.).

34 En egentlig karakteristik af dansk rockkritik ville række for vidt her. I stedet henvises til Michelsen (2000); stikord kunne imidlertid være: journalistisk, seriøs og beskrivende, æstetisk og kulturelt reflekteret (fokuseret på forskellige former for autenticitet), men uden at det bliver teoretisk højtravende.

Det interessante er, at overskridelsen af grænsen mellem kritik og kommerzialisme til en vis grad udgør den mest radikale heterodoksi – dér, hvor de nye aktører med subkulturen i ryggen for alvor kunne udfordre ortodoksien. At strategien ikke bare afvises blankt, kan begrundes med, at der i dansk rockkritik siden begyndelsen af 1970'erne har eksisteret et stærkt dogme om, at skribenter bør have føling med musikmiljøerne (jf. Michelsen 2000: 337). Dogmet legitimerer demonstrationen af subkulturel kapital, som jo netop indikerer en stærk føling med miljøet. Herved 'veksles' den subkulturelle kapital til en mere generel kulturel kapital i det kritiske felt, og legitimering af den subkulturelle kapital kommer således også til at gælde hiphoppens afslappede forhold til det kommercielle.

At overskridelsen alligevel er og har været kontroversiel, illustreres måske ved Bisgaards egen afvisning af kritikerbetegnelsen, og ved at hiphopkritikkens heterodoksi udvikles af aktører placeret ved det kritiske felts heteronome pol – på henholdsvis et gratis- og et ungdomsblad (*Gaffa* og *Mix*). Her får de mere personlige og måske nyskabende måder at skrive på plads, modsat på aviserne, hvor det journalistiske paradigme dominerer. Vi ser også dette eksemplificeret ved Bisgaards skrivelser for det seriøse rockmagasin i anden halvdel af 1990'erne. Her er stilen noget mere afdæmpet end i "Real Rap".

Det nye hiphopkritiske felt er således heller ikke fuldstændig autonomt. Dertil er det journalistiske paradigme, som overtages fra rockkritikken, for dominerende, de subkulturelle aktører for få, og samtidig indebærer overskridelsen af skellet mellem kritik og kommerzialisme en svækkelse af feltet i forhold til det overordnede kulturelle felt, hvor dette skel stadig er helligt.

Den bølge af opmærksomhed, som rejser sig om dansk hiphop i perioden 1987-89, ebber ud i de følgende år. MC Einars *Arh Dé!* (1989) og Rockers andet album *Klar til Kamp* (1992) flopper begge, og heller ikke andre af de hiphopgrupper, som popper op bag Einar og Rockers slår igennem. Resultatet er, at hiphoppen igen fortrækker – i hvert fald fra det meste af dagspressen. Den store forskel på situationen nu sammenlignet med omkring 1985 er, at denne gang er hiphopkritikken (som netop beskrevet) etableret ved en række vedholdende stemmer, som bidrager til at artikulere genren i perioden frem til det endelige gennembrud omkring 1995. I pressen generelt bliver den største anledning til at skrive om hiphop i 1990'ernes første halvdel to knivdrab i 1993, begået af 'hiphoplignende' typer – de såkaldte 'hiphopmord'.³⁵

I 1994 får hiphopkritikken endnu en stemme, idet *Gaffa* fra da og årtiet ud lægger fast spalteplass til en hiphopklumme skrevet af Michael 'C.U.P.' Rasmussen (1973-), der ligesom Jeppe Bisgaard skriver som en udpræget insider, henvendt til miljøet og med brug af alle subkulturens diskursive markører (slang, indforståede referencer etc.). En særlig fokusering på miljøet viser sig ved promoveringen af hiphopjams og anmeldelsen af demobånd – en tradition på *Gaffa*, som Rasmussen tager op. Rasmussen har også som Bisgaard haft nogle bibeskæftigelser, bl.a. som arrangør af 'Pule-jam' (1989-2001) – miljøets årlige komsammen 2. juledag; og han indskrives sig således i feltets heteronome/heterodokse position.

35 Mordene medførte en mindre 'pressehætz' anført af *Ekstrabladet*, hvilket kaldte nogle af kritikerne til forsvar for hiphoppen.

Konsolidering og opsplitning:

Flere stemmer i dagspressen og fra miljøet (1995-)

Gaffas opprioritering af hiphoppen forvarsler det brede gennembrud, som genren oplever de følgende år med først Østkysthustlers' *Verdens Længste Rap* (1995) og Humleridderens *Jeg Gir' En Omgang, Hvis Du Gir' To!!* (1995), året efter med udgivelsen af mere end fyre danske hiphopgrupper og heri blandt Østkysthustlers med albummet *Fuld af løgn* (1996), som sammen med Den Gale Poses *Sådan er reglerne* (1998) markerer dansk raps endelige mainstreamgennembrud. Der udsendes selvfølgelig også engelsksprogede (danske og udenlandske) hiphopalbums i Danmark. Men hvad angår salgstal og følgelig den generelle interesse fra medierne, er der ikke noget, som måler sig med den dansksprogede rap og i særdeleshed disse albums, som således agerer løftestang for også kritikens styrkede og fornyede interesse i genren. At jorden for hiphoppens endelige gennembrud til dels har været gødet af hiphopkritikken siden årtiets start er formentlig ingen overdrivelse, ligesom gennembruddet trækker på et frodigt undergrundsmiljø, som dele af kritikken har understøttet.

Gennembruddet får aviskritikken til at vokse de følgende år³⁶ – fx *Ekstrabladet* forsøger sig en overgang med Bisgaard som kritiker, og også *Politiken*, som, hvad hiphop angår, var noget bagud i årtiets første halvdel, kommer gradvist med. I 1993 ansættes Dorte Hygum (1961-), som sammen med Per Juul Carlsen dækker hiphoppen i en årrække. Hygum udgiver i 1996 bogen *Hip hop* (den første og eneste skildring af genren i bogform på dansk) men betragter ikke sig selv som ekspert,³⁷ og vinklen i bogen er ikke insiderens betragtninger, men derimod en relativt sociologisk orienteret beskrivelse af hiphop som kultur styret af interview med genrens danske repræsentanter (bl.a. Jeppe Bisgaard). *Politiken* får først i 1999 med Janus Køster-Rasmussen (1972-) en specialiseret kritiker af hiphoppen.

Den sociologiske og kulturelle interesse, som Hygum demonstrerer i *Hip hop*³⁸ overføres i varierende grad til hendes virke som kritiker; og det er en ambition som Køster-Rasmussen deler. Begge er de optagede af musikkens kulturelle signaler – den måde den afspejler tiden eller en bestemt (urban) livsstil på. Herved udtrykker de samme intellektuelt reflekterede søgen efter det interessante som fx Reinholdt Nielsen. Begge skriver de imidlertid også inden for det dominerende journalistiske paradigme, hvor beskrivelsen af musikken, musikere eller koncerten (reportagen) sættes før en evt. kulturel kontekstualisering.

Sidste halvdel af 1990'erne ser også en vækst i danske musikmagasiner. I første omgang med rockmagasinerne *Wild Magazine* (1995-96) og *Zoo Magazine* (1996-99), hvor hiphop dækkes sporadisk (i *Zoo Magazine* af bl.a. Pedersen samt Mette Marie og Jeppe Bisgaard); senere med kulturmagasinet *Blender* (1998-2000), hvor Pedersen som sagt bidrager. Det samme gør Janus Køster-Rasmussen og Henrik List samt endnu en skribent med solide rødder i hiphopmiljøet, Rasmus Poulsen.³⁹

I 1989 debuterer også det hidtil mest seriøse bud på et stort anlagt glittet magasin med (særligt) fokus på hiphop og electronica, *F100* (1998-1999). Magasinet adskiller

36 Det kan konstateres ved en simpel søgning på avisdatabasen Infomedia som går tilbage til ca. 1995.

37 Det følgende er baseret på et personligt interview (5. december 2003)

38 Hun har et bifag i kultursociologi, men er i øvrigt uddannet journalist.

39 Poulsen har bl.a. udgivet en bog om graffiti, *Graffiti i Danmark* (1997).

sig markant fra den hidtidige dækning af de nævnte genrer, både i omfang (knap 200 sider per nummer og ganske lange artikler), og ved den dybdegående fremstilling og det ambitiøse layout. Initiativtagere og redaktionel kerne var Jeppe Bisgaard, Christian Buksti (fra producerteamet The Prunes, under pseudonymet Arne) samt grafiker Jakob Wildschjødtz. Magasinets levetid blev kort (fire numre), men det nåede ifølge Bisgaard at sætte en ny dagsorden:

Vi fik sgu' (endnu engang) taget et godt initiativ, jeg mener, ligesom sat en standard ... For jeg mener, det vi gjorde med det blad, det var der sgu ingen andre der kunne, ... og jeg kunne godt se, hvad *Blender* gjorde, men ... vi var bare lige det der ... Vi ku' tillade os at være lidt mere snævre, du ved ... og tage lidt mere sygt dybt pis på tingene. Jeg mener, det var også det jeg elskede, at vi gjorde med *F100*, jeg mener, en ting var, at vi var meget respektfulde over nogen ting, som folk ikke anede man skulle være respektfulde over, på den måde som *Grand Royal* [hiphopmagasin udgivet af Beastie Boys] gør det så fantastisk, og så tog vi dybt pis på de ting man rent faktisk skulle ... det kan godt være vi faktisk bare rippede *Grand Royal* af, og bare gjorde det med et engelsk inspireret design. (personligt interview, 12. januar 2004)

Den dobbelthed, som Bisgaard omtaler med reference til *Grand Royal*, er karakteristisk for *F100*. Bladet balancerer midt mellem at være undergrund og feinschmecker, hvor nogle (indimellem ukendte) fænomener dækkes seriøst og indgående, mens andre underlægges en 1990'er-ironisk distance, og hvor man gerne skal være *in the know* for at kunne skelne og værdsætte begge dele. Markant var det også, at *F100* artikulerede miljøet direkte ved at inkludere musikere i listen over skribenter (bl.a. Opiate alias Thomas Knak og Arne). Bladet bød også på en revival for klummen "Real Rap", hvor Bisgaard denne gang over flere sider kunne berette fra sin ind imellem meget personlige hiphopfront. *F100* var "hiphop og skaterdrengene, der endelig var blevet voksne"⁴⁰ – en demonstration af miljøets koder og *insidermentalitet*, men i et magasin der på stil og seriøsitet kunne konkurrere direkte med tidens øvrige musik- og kulturmagasiner.

Herved står *F100* i en midterposition mellem den etablerede presse (dagbladene og de brede kultur- og musikmagasiner) og en række rene subkulturelle positioner, som også dukker op i perioden fra midt i 1990'erne til i dag. Blandt disse er en række hiphopfanzines, fx bladene *Underground Pages* og *5Svin Magazine*, som begge udkom i et par numre i 1995 (*Underground Pages* fra december 1994),⁴¹ samt *Hiphopmagasinet Lederen*, et fotokopieret blad i A4-format, som udkom i fire numre i 1996.⁴² *Underground Pages* og *5Svin Magazine* udkom med udgangspunkt i Odense, mens *Lederen* blev udgivet af en kreds med centrum i Holstebro, og alle tre blade demonstrerer således et aktivt hiphopmiljø i provinsen. Stilen i *Lederen* forsøges gennemgående

40 Henrik Lists karakteristik af bladet ifølge Bisgaard (personligt interview, 12. januar 2004).

41 De to blade omtales af Michael C.U.P Rasmussen i hans klumme i *Gaffa* i marts og april 1995, men det har ikke været muligt forud for udfærdigelsen af nærværende arbejdsrapport at fremskaffe eksemplarer af bladene.

42 *Lederen* var realiseringen af en ide, som var startet med pamfletten *West Jutland Underground Rap Magazine* to år tidligere. Følgende er baseret på et personligt interview med medstifter af *Lederen* Søren Klinkby 13. december 2003.

holdt journalistisk, dog krydret med slang og hiphopjargon, og alle hiphopkulturens traditionelle elementer dækkes. Herved understøtter bladet forestillingen om én samlet (sub)kultur.

I 1996 åbner også hjemmesiden Copenhagen Rapspot (www.rapspot.dk), som eksisterer endnu, men som i dag er én blandt en stribe danske hiphophjemmesider.⁴³ Disse *netzines* indeholder ofte de traditionelle elementer for et blad (artikler, anmeldelser (også af demobånd), reportager, noter osv.), stilen minder om et fanzine med demonstration af de subkulturelle markører, men man forsøger sig ofte med en rimelig journalistisk skrivemåde. For flere gælder det, at nogle af skribenterne er udøvende musikere,⁴⁴ og ellers er der tale om mere eller mindre centrale personer i miljøet. *Netzines* har den fordel i forhold til almindelige fanzines, at man qua internettets muligheder for interaktivitet kan have debatter og fora kørende, og fx ses tekstskrivningsfora, hvor håbefulde rappere kritiserer hinandens tekster. Dén form for samspil, og den konstante nyhedsstrøm, som disse sider udspreder, er selvsagt med til at konstituere en fælles referenceramme i et miljø, som i forhold til 1980'erne og starten af 1990'erne er vokset så meget, at sammenhængen og enhedskarakteren trues.⁴⁵

I feltterminologi indebærer anden halvdel af 1990'erne en konsolidering af de allerede beskrevne positioner, som alle styrkes. Særligt den ortodokse position, som stadig eksemplificeres ved dagbladene, er i dag så veletableret, at det er vanskeligt at forestille sig, at hiphoppen skulle forsvinde fra aviserne, og samtidig er det næsten lige så vanskeligt at forestille sig, at stilen (det seriøse, journalistiske paradigme) skulle ændres ret meget. *F100* står som periodens mest seriøse forsøg på fra miljøets side direkte at udfordre den ortodokse position. *F100* holder imidlertid ikke længe, og med opgivelsen af Bisgaards side i *Mix* tidligere i årtiet og af Rasmussens klumme i *Gaffa* siden hen forsvinder de mest prægante repræsentanter for den heterodokse position. Positionen repræsenteres imidlertid i dag af de mange netsider, som dækker hiphoppen i et omfang som aldrig før. Man kan måske observere en vis opsplitning i feltet, fordi berøringen mellem subkulturens egne positioner på nettet og aviskritikken er fraværende eller i hvert fald meget lille. Man har indtrykket af, at miljøet i dag kan selv uden behov for aviskritikken; mens hiphoppen for aviskritikken er blevet et musik- og kulturjournalistisk emne på linje med mange andre. Hvis denne opsplitning er en realitet betyder det selvfølgelig en de facto opløsning af det felt, som jeg har skitseret i det foregående. Til gengæld kan man måske tale om to felter: ét for subkulturen internt og ét for den trykte presse.⁴⁶

43 Andre er www.flavourz.dk; www.danskrap.dk; www.undergrunden.dk, www.urbanvillage.dk; www.gam3.dk; www.hiphop.dk.

44 Fx Nick Coldhands (alias Nicholas Kvaran) fra Den Gale Pose og dj Phase 5 (alias Henrik Marquart) – begge skriver for www.urbanvillage.dk.

45 Hiphoppens sejrsgang og skifte fra undergrund til mainstream gennem 1990'erne har åbnet for en bred vifte af tilhørsforhold i forhold til genren og miljøet – fra den lejlighedsvis hiphoplytter til den dedikerede fan. Denne udvikling kommenteres ofte i interviews med 'gamle' hiphoppere, idet miljøet i 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne beskrives som mere samlet – alle kendte alle, alle var aktivt udøvende graffitimalere, breakdansere osv., og alle var outsiders i forhold til tidens dominerende pop- og rockorienterede musiksmag.

46 Denne tolkning støttes af, at man fx ser både en journalistisk og en mere subkulturel stil appliceret på hjemmesiderne, dvs. en mulig polarisering inden for subkulturens positioner.

Afrunding

Intentionen med dette arbejdspapir har været at skitsere dansk hiphopkritiks udvikling fra 1983 til i dag, og jeg mener at have godtgjort, hvordan man kan betragte kritikken som et fremvoksende kulturelt felt. Beskrivelsen af kritikken som felt sætter fokus på dels hiphopkritikkens forhold til rockkritikken, som den vokser ud af og i en vis forstand fra; dels relationer i hiphopkritikken internt.

Dansk hiphopkritik får konturer af et felt sidst i 1980'erne, og feltet konstitueres i første halvdel af 1990'erne. Årtiets sidste halvdel ser på den ene side en endelig konsolidering, på den anden side en opsplitning mellem de to positioner omkring feltets autonome pol, som tegnes af henholdsvis miljøet og den etablerede kritik (dagbladene). At der kan tales om et felt skyldes en for alle implicerede fælles bevidsthed om og interesse i hiphop som en selvstændig genre. I perioden fra 1983 til 1987 kan man endnu ikke tale om et hiphopkritisk felt. Her er nærmere tale om at hiphoppen kritiseres inden for den etablerede rockkritik. Denne tilgang til hiphoppen videreføres og kommer til at tegne den ortodokse position ved den autonome pol i det fremvoksende hiphopkritiske felt. Modsætningen hertil bliver en række nye aktørers fremhævelse af en subkulturel kapital, hvorved en heteronom og heterodoks pol konstitueres – i en vis forstand som sider af samme kritik. Feltets aktører hylder i vid udstrækning den samme hiphopkanon, men deres værdier og måden disse værdier artikuleres varierer og skaber polariseringerne inden for feltet. Med rockkritikkens videreførelse i hiphopregi og med nogle kritikeres overskridelse af grænsen mellem autonomi (heterodoksi) og heteronomi fremstår det hiphopkritiske som blot semiautonomt, dvs. relativt svagt i forhold til det overordnede kritiske felt.

Litteratur

- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Refleksiv sociologi*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Hygum, Dorte (1996): *Hip Hop*. København: Tiderne Skifter.
- Lindberg, Ulf; Gudmundsson, Gestur; Michelsen, Morten; Weisethaunet, Hans (2000): *Amusers, Brusers & Cool-Headed Cruisers: The Fields of Anglo-Saxon and Nordic Rock Criticism*. Århus: Eget forlag.
- List, Henrik (1999): *Deadline 2000*. København: Rosinante.
- Michelsen, Morten (2000): "Journalister, digtere og "seriøs" musik: Rockkritikken i Danmark". I Lindberg *et al.*
- Pedersen, Niels (1998/1999): Atomerne splittes – historien om dansk hiphop, del 1. *Blender* 3 (dec./jan).
- Pedersen, Niels (1999): Fra asken til ilden – historien om dansk hiphop, del 2. *Blender* 4 (feb.).
- Poulsen, Rasmus (1997): *Graffiti i Danmark*. Århus: Klematis.
- Thornton, Sarah (1995): *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press

Interviews

- Jeppe Bisgaard, personligt interview, 12. januar 2004.
- Dorte Hygum, personligt interview, 5. december 2003.
- Søren Klinkby, personligt interview, 13. december 2003.
- Janus Køster-Rasmussen, personligt interview, 4. december 2003.
- Henrik List, interview foretaget af Morten Michelsen, 3. oktober 2000
- Per Reinholdt Nielsen, personligt interview, 5. december 2003
- Niels Pedersen, personligt interview, 4. december 2003