



Universiteit Utrecht

Faculteit Sociale Wetenschappen
2013

Vitendo Dhidi Ya Maneno: geen Woorden, maar Daden. Hip Hop en Keep it Real in Dar es Salaam.



Kilinge evenement

Naam student: Aart Berghorst
Studentnummer: 3842193
Opleiding: Master Multiculturalisme (CA)
Docent: Martijn Oosterbaan

Voorwoord

Voor u ligt het resultaat van mijn onderzoek naar hip hop in Dar es Salaam (Tanzania). Voor dit resultaat wil ik iedereen bedanken met wie ik in het kader van dit onderzoek heb gesproken. Het zijn er teveel om op te noemen. In het specifiek wil ik meneer Oosterbaan bedanken voor de feedbackmomenten. Verder wil ik Chatta en Oscar bedanken. Twee informanten die ik nooit zal vergeten.

Vrienden komen en gaan, maar hip hop is een vriend die jouw nooit verlaat. Dit zei een informant van mij in Dar es Salaam en heb ik op mijn levensweg ervaren. Daarom wil ik Tupac Shakur aka Makaveli (R.I.P.) in het specifiek bedanken!! Mijn grote inspiratie op tal van gebieden. Verder wil ik Earl Simmons aka DMX, Lil Boosie aka Bad Azz en Corey Miller aka C-Murder bedanken *for keeping me focused and keeping my mind right!*

Keep it Real!

Aart Berghorst.

Samenvatting

Hip hop in Tanzania is in de jaren tachtig bekend geworden en heeft zich in de loop der tijd door verschillende lokaliseringprocessen ontwikkeld tot een stijl die sterk verschilt van de Amerikaanse variant. Deze lokaliseringprocessen zijn grofweg onder te verdelen in vier soorten waaronder: stijl, taal, *beat* en tekstuele inhoud. Zo kenmerkt hip hop in Tanzania zich op stijlgebied door bewustzijnsrap met sociaal-kritische teksten. Het belangrijkste element hierbij is '*knowledge*'. Hip hop artiesten zien de muziek als educatie. Hip hop dient als een spiegel voor de maatschappij en vertegenwoordigt de cultuur. De raps zijn voornamelijk in Swahili en op 'echte' hip hop *beats*. Op het Kilinge evenement in Dar es Salaam wordt deze vorm van hip hop vertegenwoordigt. Hip hop heeft in Tanzania door de Amerikaanse variant een negatieve reputatie opgelopen. Hip hop in Amerika kenmerkt zich vandaag de dag door andere stijlen, waaronder *gangsta rap* en amusementsrap. Hip hop is in Tanzania populair onder manlijke jongeren en heeft een slechte reputatie bij met name ouderen. Dit zorgt ervoor dat hip hop artiesten moeilijk geld verdienen. Artiesten op het Kilinge evenement proberen een andere kant van hip hop te laten zien. Hierin worden ze gedreven door hun *keep it real* mentaliteit. Hierin staat *staying true to oneself* en *not "selling out" to the mainstream* centraal. Deze mentaliteit komt zowel tot uiting in de muziek, tijdens het Kilinge evenement en in het dagelijks leven.

Inhoudsopgave

Hoofdstuk	Titel	Pagina
1	Inleiding	5
	1.1 Hip hop	5
	1.2 Hip hop buiten Amerika	8
	1.3 Hip hop en mondialisering	9
	1.4 Structuur	11
	1.5 Methodologische reflectie	11
2	Hip hop in Dar es Salaam	13
	2.1 Hip hop in Tanzania	13
	2.2 Hip hop in Dar es Salaam	16
	2.3 Hip hop en zijn negatieve reputatie	17
	2.4 Hip hop op het kilinge evenement	19
	2.5 Scheiding hip hop en bongo flewa	23
	2.6 Rap in Swahili	26
	2.7 Branden van CD's	29
3	Keep it real in Tanzania	32
	3.1 Keep it real in Amerika	32
	3.2 Keep it real in Tanzania	34
	3.3 Censorship	38
	3.4 Keep it real op het Kilinge evenement	39
	3.5 Keep it real in het dagelijks leven	43
4	Conclusie	45
	Literatuurlijst	

Hoofdstuk 1: Inleiding

1.1 Hip hop

Vitendo dhidi ya maneno, is Swahili voor 'geen woorden, maar daden'. In de hip hop gemeenschap in Dar es Salaam (Tanzania) speelt dit een grote rol. Tijdens mijn veldwerk in Dar es Salaam heb ik hip hop en de rol van mondialisering hierin onderzocht. Hierbij is gekeken naar de komst van hip hop in Dar es Salaam en hoe het zich in de loop der jaren heeft ontwikkeld. Hierbij vergelijk ik hip hop in Tanzania met hip hop in Amerika waar het ontstaan is. Mijn informatie heb ik grotendeels verschaft op een wekelijks evenement om hip hop in Tanzania te promoten. Het evenement, genaamd Kilinge, werd elke zaterdag georganiseerd door Tamaduni Musik. Tamaduni is Swahili en betekent culturen. Tamaduni Musik is een muzieklabel en steunt artiesten die op verschillende manieren (muziek, kunst, graffiti) de Tanzaniaanse cultuur vertegenwoordigen.

Hip hop is ontstaan in de jaren zeventig van de twintigste eeuw in New York (Perullo 2005 & Erven 2012 & Mitchell 2001). Hip hop kan in de basis worden onderverdeeld in vier elementen: *rap, graffiti, breakdance en DJ-ing* (Perullo 2005 & Pardue 2008). Alhoewel dit de basiselementen zijn, wordt er veelal een vijfde element '*knowledge*' aan hip hop toegevoegd. Het gaat hierbij niet zozeer om kennis, maar om het proces waardoor kennis verschaft wordt, namelijk educatie (Sneed 2008 & Alim & Pennycook 2007). Hip hop artiesten denken hier niet altijd hetzelfde over. KRS-One opgegroeid in New York bracht in 1987 zijn eerste album uit. KRS-One wordt beschouwd als een rapper van de '*old school*' generatie (jaren zeventig en tachtig). Hij heeft bijnamen als de *teacher* en *philosopher* en is vandaag de dag nog steeds actief in de hip hop scène (KRS-One biography). In 2003 bracht hij het nummer *9 Elements* uit. Hierin beschrijft hij de negen elementen van hip hop. Hieronder verstaat hij: '*break dance, MC-ing or rap, graffiti, DJ-ing, beatboxing, street fashion, street language, street knowledge en street entrepreneur*' (KRS-One – 9 elements). Het is dus niet altijd duidelijk welke elementen er nu precies onder hip hop vallen. Op het Kilinge evenement in Dar es Salaam waren veel KRS-One fans en genoemde elementen speelden hier dan ook een belangrijke rol. Nikki Mbishi (een bekende Tanzaniaanse hip hop artiest) citeerde KRS-One met de uitspraak: '*Rap is something you do! Hip hop is something you life!*'. Of zoals Samy Alim en Alastair Pennycook het stellen: '*hip-hop means the whole culture of the movement. When you talk about rap, you have to understand that rap is part of the Hip-Hop Culture*' (Alim & Pennycook 2007: 89). Tegenwoordig spelen veel van deze elementen een minder grote rol en wordt hip hop door veel mensen (fans) synoniem gesteld aan rap (de muziek). Om duidelijkheid te creëren in mijn onderzoek spreek ik in het algemeen over hip hop, zoals hierboven uitgelegd. Om hip hop in Tanzania te begrijpen is het belangrijk de

negen elementen van KRS-One te kennen en te begrijpen. In het hoofdstuk hip hop in Dar es Salaam zal dit verder aan bod komen.

Hip hop is ontstaan in de Bronx in New York. In deze buurt leefden grotendeels Afro-Amerikanen. Eén van de pioniers van hip hop in Amerika is DJ Kool Herc, geboren in Jamaica en een andere pionier is, Grandmaster Flash, geboren in Barbados. Amerikaanse hip hop is voor een groot deel gebaseerd op de '*Jamaican sound system culture*' (Mitchell 2001: 16). '*Circular diasporic influence has been invoked to justify claims that the roots (of hip hop) are as culturally, eclectically, and syncretically wide ranging as they are deep*' (Toop in Mitchell 2001: 4). Hip hop is een product van verschillende culturele achtergronden. Het is echter wel populair geworden in Amerika. Hip hop '*crosses all lines of color, race, economics, nationality and gender*' (Williams 2007: 7). Hip hop moet dus eigenlijk niet als een 'Amerikaans' product worden gezien. Hip hop heeft zich in de loop der jaren (door mondialisering) over de wereld verspreid. Hip hop is vandaag de dag buiten Amerika sterk vertegenwoordigd.

In mijn onderzoek ligt de nadruk op *rap* en *knowledge* (educatie). *Rap* als muziek is weer te onderscheiden in verschillende stijlen. Sinds het ontstaan van hip hop in de jaren zeventig kent rap verschillende stijlen. Om het onderscheid in de stijlen duidelijk te maken, maak ik gebruik van de onderverdeling die Mir Wermuth maakt. Hierin wordt onderscheid gemaakt tussen bewustzijnsrap (maatschappij- politiek kritisch), seks & geweld rap (ook wel '*gangsta rap*') en amusementsrap.

Wermuth beschrijft bewustzijnsrap als '*die soorten hip hop die met name door hun lyrische inhoud een bepaalde vorm van politiek bewustzijn nastreven*' (Wermuth 2002: 63). De teksten hiervan kenmerken zich door een politieke, dan wel maatschappij kritische boodschap. De *rap* wordt ook wel '*educational*', '*positivity*' of '*message rap*' genoemd. De teksten zijn veelal maatschappij- en politiek kritisch. Deze stijl was met name in de jaren zeventig en tachtig populair. Hierbij is het belangrijk dat de muziek een boodschap brengt.

De *gangsta rap* kan omschreven worden als '*hip hop genres die nogal gewelddadig, seksistisch en/of agressief zijn*' (Wermuth 2002: 65). Het wordt kort samengevat ook wel seks & geweld rap genoemd. Tony Mitchell beschrijft *gangsta rap* als volgt: '*the often brutalizing features of gangsta rap, with its apparent espousal of urban ugliness, greed, misogyny, capitalism, crime, homophobia, joyless sex, male physicality, and violence*' (Mitchell 2001: 2). De stijl is eind jaren tachtig bekend geworden in Amerika. De teksten gaan veelal over het gewelddadige leven in de Amerikaanse *ghetto's* (Forman 2010). Deze stijl won snel aan populariteit, maar er is ook veel kritiek op de gewelddadige teksten (Quinn 2010). Daarbij kenmerken de nummers zich door beats waar goed op gedanst kan worden en het refrein heeft meestal '*catchy oneliners*'. De videoclippen kenmerken zich door beelden van dure auto's, mooie vrouwen en sieraden (Wermuth 2002: 65). Voorbeelden hiervan in

Tanzania zijn de *bongo fleva* videoclipen. Hierover meer in de paragraaf scheiding hip hop en *bongo fleva*. Deze clips en het leven van de artiesten trekken veel media aandacht. Veel mensen zien rap als hip hop en vergeten de eerder genoemde elementen. De hedendaagse *gangsta rap* treedt op de voorgrond en wordt door veel mensen, waaronder in Tanzania, gezien als hip hop. De media aandacht die deze stijl krijgt zorgt ervoor dat het snel aan populariteit wint en in allerlei landen wordt overgenomen. Hoe stoerder de clip hoe meer *gangsta*. In de media wordt hier graag op ingespeeld, aangezien seks en geweld populair zijn. Met name in de westerse samenleving is er op televisie en andere media steeds meer geweld en seks te zien. Met de komst van internet en met name *youtube* heeft het genre zich snel kunnen verspreiden. Onder jongeren is *gangsta rap* populair, maar ouderen kijken er veelal negatief naar. Dit zorgt voor een stereotypering van zwarte mannen en vrouwen, waarbij mannen worden gezien als pooiers en vrouwen als voornamelijk lustobjecten (Wermuth 2002: 65). Deze stijl zorgt ervoor dat hip hoppers, waaronder in Tanzania, soms als *hooligans* worden gezien (Perullo 2005). Tegenwoordig is er een mix te zien tussen *gangsta rap* en amusementsrap, waar artiesten *gangsta rap* gebruiken om beroemd te worden, veranderen ze als ze eenmaal geld hebben naar amusementsrap. Ze rappen dan over hoeveel geld, auto's en vrouwen ze hebben en proberen hun '*gangsta imago*' te behouden.

Amusementsrap is vaak vrolijke, melodieuze rapmuziek (Wermuth 2002: 63). De teksten gaan veelal over de positievere dingen in het leven: liefde, welvaart, plezier en geld. Daarbij is het belangrijk jezelf of jouw groep naamsbekendheid te geven. Deze stijl is met name bekend bij uitgaanspubliek, aangezien er goed op gedanst kan worden. Amusementsrap wordt veelal verward met andere muziekstijlen waaronder R&B, reggae en in Tanzania *bongo fleva*. Deze stijl kenmerkt de hedendaagse hip hop en neemt veelal de overhand. De 'vercommercialisering' binnen hip hop neemt toe, waarbij juist een '*underground*' status belangrijk is.

Er zijn verschillende discussies in hip hop gaande over wat nu precies hip hop is. In 2006 bracht Nas, een hip hop artiest die op het Kilinge evenement wordt gewaardeerd, omdat die 'echte' hip hop maakt, het album '*hip hop is dead*' uit. Hiermee wilde hij een statement maken dat hip hop is veranderd en niet meer is wat het was, zoals in de jaren zeventig en tachtig. In een interview geeft Nas aan: '*there is no political voice. Our way of thinking is dead*' (Nas interview MTV). Hiermee doelt Nas eigenlijk op de afname van bewustzijnsrap. In 1996 zag Greg Tate dit verschijnsel al optreden. Tate zei: '*creatively (U.S.) hip hop (was) withering away, dying a slow, painful death, having become spiritually and politically irrelevant. Citing the death of new talent in a marketplace saturated with sucker MC's*' (Tate in Mitchell 2001: 2). Hip hop is in de jaren daarna op tekstueel gebied 'bergafwaarts' gegaan. Zoals hierboven beschreven trad eerst de '*gangsta rap*' op de

voorgond en later amusementsrap. Media, waaronder MTV, zijn in de jaren negentig op mondiaal niveau aanwezig (Eriksen 2007 & Inda & Rosaldo 2008). Media hebben het 'gangsta' beeld van hip hop versterkt. Hip hop heeft in de jaren een verandering doorgemaakt van 'underground' status naar een 'commerciële' status. Amerikaanse hip hop kenmerkt zich vandaag de dag niet meer door zijn maatschappij kritische teksten die in de ontstaansperiode zeer belangrijk waren. Het is echter te simpel om te zeggen dat alle hip hop in Amerika uit *gangsta rap* of amusementsrap bestaat. Deze stijlen treden echter wel op de voorgond.

Het is dus moeilijk om te zeggen wat 'echte' hip hop is en de discussie is nog steeds actueel hedendaags. Verschillende auteurs, waaronder Jonathan Williams hebben gekeken naar wat 'echte' hip hop nu precies is. In zijn artikel "*Tha Realness*": *In search of Hip-Hop Authenticity*' probeert Williams te beargumenteren wat 'echte' hip hop is en bespreekt hij een aantal elementen die hierbij belangrijk zijn. Hierin geeft Williams een aantal definities van authenticiteit in hip hop. Een aantal definities worden hieronder kort weergegeven. In het hoofdstuk *Keep it real* in Tanzania zal hier verder op worden ingegaan. Belangrijk bij 'echte' hip hop is, '*staying true to oneself*' (Williams 2007: 4), '*not "selling out" to the mainstream*' (Williams 2007: 7), '*adherence to "street" values*' (Williams 2007: 8), '*promoting hyper-masculinity*' (Williams 2007: 10) en '*proving one's knowledge of hip-hop*' (Williams 2007: 10). Hiermee wordt gelijk de complexiteit van 'echte' hip hop aangegeven. Hip hop is moeilijk te definiëren. Hip hop is in de basis gelijk, maar kent vandaag de dag vele verschillende stijlen. De grenzen binnen hip hop zijn fluïde en 'echte' hip hop is moeilijk te definiëren. Wat onder 'echte' hip hop valt en wat niet blijft subjectief. Als er in de scriptie wordt gesproken over echte hip hop in Tanzania, dan wordt hier voornamelijk bewustzijnsrap mee bedoeld. Hoeveel elementen moeten er bij een hip hop artiest terugkomen? Wie bepaalt de grenzen? Er wordt ook wel eens gezegd, hoe meer elementen een hip hop artiest bezit, hoe 'realer' hij is. De vraag die dan overblijft is *who's the realist?* Hierover meer in hoofdstuk 3: *Keep it real* in Tanzania.

1.2 Hip hop buiten Amerika

Tony Mitchell laat zien dat hip hop allang niet meer alleen in Amerika bestaat. '*Hip hop and rap cannot be viewed simply as an expression of African American culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world*' (Mitchell 2001: Introduction 1). Mitchell haalt ook andere auteurs aan die dit bevestigen. '*Rap now is not just an American thing, it's a new universal language*' (Walker in Mitchell 2001: 12). '*Rap is universal in language, in whatever language it happens to be in, and whatever part of the world it is produced*' (Canevacci in Mitchell 2001: 12). Hip hop is een universele muziktaal op mondiaal niveau aanwezig en wordt op bijna alle plekken in de wereld

vertegenwoordigt. Hip hop buiten Amerika neemt een steeds prominentere rol in (Mitchell 2001). De academische belangstelling (en met name de media aandacht) is echter met name gericht op Amerika. Er wordt door verschillende auteurs aangegeven dat academisch onderzoek buiten Amerika sterk achter is gebleven en pas de 'laatste tijd' is toegenomen (Mitchell 2001 & Alim & Pennycook 2007). Verschillende auteurs hebben ook aangegeven dat onderzoek in Tanzania achterbleef (Lemelle 2006 & Remmes 1998). Sindsdien is de academische belangstelling buiten Amerika en in Tanzania toegenomen (Perullo 2005 & Suriano 2007 & Ntarangwi 2009 & Clark 2012). In deze literatuur ligt de focus op hip hop en *bongo fleva*. *Bongo fleva* is een muziekstijl die vroeger werd gezien als hip hop, maar heeft zich in de loop der jaren ontwikkeld tot een aparte muziekstijl (zie paragraaf 2.5). Om hip hop contemporaine te onderzoeken moeten academici ook buiten Amerika kijken. '*For a sense of innovation, surprise, and musical substance in hip hop culture and rap music, it is becoming increasingly necessary to look outside the USA, where strong cultural currents of hip hop indigenization have taken place*' (Mitchell 2001: 2). Hip hop staat niet stil en is constant in ontwikkeling in verschillende culturele contexten. Het is daarom belangrijk om hip hop niet meer vanuit een Amerikaans, dan wel zwart perspectief te bekijken. Hip hop is mondiaal aanwezig onder verschillende culturele, dan wel etnische achtergronden. Om te zien hoe hip hop zich heeft kunnen verspreiden is het belangrijk om naar de rol van mondialisering te kijken.

1.3 Hip hop en mondialisering

Verscheidene auteurs hebben hun gedachten over mondialisering op papier gezet. Voorheen waren er grofweg twee standpunten namelijk, mondialisering leidt tot homogenisering of mondialisering leidt tot heterogenisering. Auteurs waaronder Anna Tsing, Jonathan Xavier Inda, Renato Rosaldo en Arjun Appadurai tonen aan dat het complexer ligt. Het is niet het één of ander. Het brengt zowel homogenisering als heterogenisering. Inda en Rosaldo zien mondialisering als '*the intensification of global interconnectedness, suggesting a world full of movement and mixture, contact and linkages, and persistent cultural interaction and exchange*' (Inda & Rosaldo 2008: 4). Mondialisering is er eigenlijk altijd al geweest er was alleen nog geen benaming voor (Brook 2009 & Ntarangwi 2009). Mondialisering leidt aan de ene kant tot standaardisatie van culturele goederen, etenswaren en praktijken (Eriksen 2007). Bijvoorbeeld kleren, muziek, architectuur en televisie. Westerse stijlen en merken als Coca-Cola, McDonalds en muziekstijlen als Amerikaanse R&B hebben een mondiale aanwezigheid (Inda & Rosaldo 2008: 5). Het leidt echter niet tot exacte overname van de stijlen. Vaak krijgt iets 'globaals' een lokale invulling. Zo is de mckrokot alleen bekend in Nederland en verschilt de Braziliaanse McDonalds aanzienlijk van de Amerikaanse (Kottak 2011). Mondialisering is dus zowel een proces van

homogenisering als heterogenisering. Thomas Hylland Eriksen laat zien dat het een samenspel is en er geen specifieke richting tot homogenisering of heterogenisering is. *'Local identities are usually strengthened by globalization because people begin to emphasize their uniqueness overtly only when it appears to be threatened. On the other hand, it is evidently true that local power is often weakened as a result of globalization'* (Eriksen 2007: 6). Dit samenspel is aan de hand van verschillende concepten uit te leggen waaronder, *glocalization* van Roland Robertson, *vernacularization* van Arjun Appadurai, *dubbing culture* van Tom Boellstroff en *de/territorialization* van Jonathan Xavier Inda en Renato Rosaldo. Deze begrippen zullen in de scriptie verder worden toegelicht. Hip hop is ook een voorbeeld van dit samenspel. Dit kan ook wel gezien worden als *'the double-edged nature of globalization'* (Ntarangwi 2009: 1). Het heeft zowel positieve als negatieve gevolgen. Veel academici scheiden hip hop in *global* en *local*. *'That hip hop is global is now a truism'* (Kelley 2006 & Mitchell 2002), *and yet the most defining attribute of hip hop is its increased localization* (Bennett 1999 & Condry 2006 & Perullo 2007), *where it not only represents local realities in local languages but also follows local structures and expectations of social decorum'* (Ntarangwi 2009: 21). Hip hop moet echter niet als een *'global'* force gezien worden. Zoals Tsing aangeeft zou er gestopt moeten worden met onderscheid maken tussen *'"global" forces and "local" places'*. Tsing legt uit: *'it draws us into globalist fantasies by obscuring the ways that the cultural processes of all "place" making and all "force" making are both local and global, that is, both socially and culturally particular and productive widely spreading interactions'* (Tsing in Inda & Rosaldo 2008: 90). Zoals eerder gezegd is hip hop ontstaan uit lokale culturele achtergronden. Hip hop kan op dit gebied vergeleken worden met cultuur. Veel artiesten en academici spreken ook wel van hip hop als een manier van leven, een cultuur (KRS-One 2003 & Scarface 2013 & Alim & Pennycook 2007). Hip hop is een dynamisch en abstract begrip. Er kan niet over hip hop gesproken worden als een afgebakend product. Er wordt binnen de antropologie ook niet gesproken over een 'globale' cultuur. Cultuur zelf is echter wereldwijd net als hip hop. Hip hop kan in de beginselen (waaronder de 9 elementen) gezien worden als iets 'universeels', maar wordt in elke context en door ieder persoon anders geïnterpreteerd.

Alim en Pennycook maken het wat duidelijker: *'hip-hop is always both local and global, yet it gains particular relevance to the lives of youth worldwide in the process of becoming local, that is, it is through hip-hop's localization that we can begin to see the limitless, yet local, horizons of significance for these diverse youth communities of practice'* (Alim & Pennycook 2007: 92). Dit is wat ik heb geprobeerd te doen in Tanzania. Door *being there* kan de *localization* van hip hop in Tanzania onderzocht worden. Hiermee wil ik aantonen dat bewustzijnsrap in Amerika niet meer op de voorgrond treedt, maar in Tanzania sterk aanwezig is. Hip hop is meer dan Amerikaanse hip hop. Door vergelijkingen te leggen

tussen Tanzaniaanse hip hop en Amerikaanse hip hop laat ik zien dat de twee stijlen drastisch van elkaar verschillen. Daarbij laat ik zien dat niet alleen de rap of de rappers zelf, maar de hele hip hop industrie in sterke mate verschilt van Amerikaanse hip hop industrie. De hip hop industrie wordt bekeken door een 'mondialiseringslens'. Mondialisering heeft hip hop vanuit Amerika in Tanzania gebracht, maar tegelijkertijd zorgt mondialisering ook voor hele andere ontwikkelingen in de hip hop industrie.

1.4 Structuur

Mijn centrale onderzoeksvraag is: wat voor vorm heeft hip hop in Tanzania en welke invloeden zijn hierbij van belang? Om deze vraag te beantwoorden worden er in de verschillende hoofdstukken en paragrafen verschillende deelvragen beantwoord. In hoofdstuk 2 wordt een beschrijving gegeven van hip hop in Tanzania, Dar es Salaam en op het Kilinge evenement. De motivatie van jongeren om te gaan rappen wordt weergegeven. Er wordt een vergelijking gemaakt met de Amerikaanse hip hop scène om het onderscheid aan te tonen. Verder wordt er gekeken naar de taal keuze en naar de invloed van technologische ontwikkelingen op lokale artiesten. In hoofdstuk 3 wordt er gekeken naar het concept '*keep it real*', hoe Tanzaniaanse artiesten dit zien en hoe zij deze 'mentaliteit' proberen over te brengen op beginnende rappers. Verder wordt er gekeken naar de uiting van het concept in het dagelijks leven. Met mijn onderzoek hoop ik bij te dragen aan een ander beeld van hip hop en te laten zien dat hip hop verder gaat dan alleen Amerikaanse hip hop. Als trouwe hip hop fan irriteerde ik mij al vele jaren aan de 'vercommercialisering' van hip hop in Amerika. De '*keep it real*' mentaliteit wilde ik altijd al onderzoeken alleen wist ik nog niet waar. Met mijn keuze voor Tanzania ben ik achteraf erg blij. Hopelijk heb ik laten zien dat bewustzijnsrap met zijn maatschappij- kritische blik vandaag de dag nog steeds aanwezig is. Verantwoording van mijn benaderingswijze en mijn onderzoeksmethoden vindt u in de volgende paragraaf.

1.5 Methodologische reflectie

De informatie ten behoeve van dit onderzoek is grotendeels verzameld in Dar es Salaam en in het specifiek op het Kilinge evenement. De informatie is grotendeels bijeen gebracht door informele gespreken op het Kilinge evenement, op straat en andere gelegenheden. Daarnaast heb ik interviews gehouden met artiesten en fans. Verder heb ik veel gebruikt gemaakt van observatietechnieken op het evenement, waarvan '*hanging out*' een belangrijke was. Daarnaast heb ik tekstuele analyse uitgevoerd en veel nummers geluisterd, dan wel de clips bekeken.

Tim Ingold geeft aan '*anthropology is not ethnography*' (Ingold 2011: 229). Ingold legt het verschil uit aan de hand van begrippen van Radcliffe-Brown. Hij ziet een etnografie als

idiographic inquiry en antropologie als *nomothetic inquiry*. *Idiographic inquiry* betekent: 'aims to document the particular facts of past and present lives' en *nomothetic inquiry*: 'is to arrive at general propositions or theoretical statements' (Ingold 2011: 229). Een etnografie is niet meer dan een 'a fleeting moment in a never-ending process' (Ingold 2011: 232). In dit 'proces' (Ingold noemt het ook wel een rivier (Ingold 2011)), zijn verschillende auteurs (waaronder ik) in de rivier 'gesprongen' en er naar verloop van tijd weer uit gegaan. Het gehele proces kan gezien worden als antropologie en mijn tijd in de rivier als een etnografie. Mijn veldwerk heeft drie maand geduurd en zie ik daarom als een 'momentopname'. Hierdoor is mijn onderzoek eigenlijk alweer 'geschiedenis'. Mijn bevindingen zeggen niet alles over hip hop in Tanzania, aangezien ik grotendeels mensen uit Dar es Salaam heb geïnterviewd. Het zegt ook niet alles over hip hop in Dar es Salaam, aangezien mijn informatie grotendeels is verschaft op het Kilinge evenement en elk individu anders over hip hop kan denken. Met de artiesten van Tamaduni Musik heb ik een goede band opgebouwd. Mijn onderzoek zegt veel over het Kilinge evenement en hoe artiesten/ organisatoren hip hop hier zien. Ik ben mijzelf er bewust van dat hip hop op het Kilinge evenement niet synoniem staat voor hip hop in Dar es Salaam, dan wel Tanzania. Alhoewel hip hop op het Kilinge evenement als positief kan worden gezien, is niet alle hip hop in Dar es Salaam, dan wel Tanzania positief. De *gangsta rap* komt ook hier voor.

Aan de hand van bevindingen van andere auteurs heb ik echter geprobeerd mijn bevindingen meer kracht bij te zetten. Elke antropoloog is uniek op zichzelf en gebruikt andere onderzoeksmethoden. Door bevindingen van andere antropologen aan mijn eigen onderzoeksbevindingen te verbinden kan er een meer 'gegeneraliseerde' conclusie worden getrokken. Mijn onderzoek zegt op deze manier meer over hip hop in Dar es Salaam en Tanzania. Het brengt het eerder genoemde 'proces' door de verschillende 'momentopnames' beter in beeld. Dit heb ik geprobeerd in mijn scriptie. Er zal veel verwezen worden naar andere auteurs om etnografie en antropologie meer met elkaar te mixen en hopelijk te kunnen bijdragen aan theoretische verklaringen.

Hoofdstuk 2: Hip hop in Dar es Salaam

In dit hoofdstuk wordt hip hop in Tanzania, Dar es Salaam en op het Kilinge evenement beschreven. Verder wordt de hip hop industrie in Tanzania besproken. Hierbij wordt een constante vergelijking gemaakt met de Amerikaanse variant. Aan de hand van verschillende lokaliseringprocessen wordt aangetoond dat hip hop in Tanzania aanzienlijk verschilt van hip hop in Amerika. Verder wordt verduidelijkt dat hip hop en *bongo fleva* vandaag de dag twee verschillende muziekstijlen zijn.

2.1 Hip hop in Tanzania

In de jaren tachtig werd hip hop in Dar es Salaam geïntroduceerd. Jongeren kregen albums en cassettes opgestuurd van familie of van kennissen in het buitenland. In de jaren negentig werd hip hop erg populair in Tanzania. Na het socialistische tijdperk (jaren zeventig en tachtig) van Julius Nyerere, opende Tanzania de grenzen voor het kapitalisme. Privatisering van het bedrijfsleven was hierin één van de speerpunten. Het heeft de Tanzaniaanse bevolking echter niet gebracht wat veel Tanzanianen verwacht hadden. Mondialisering en de daarmee gepaard gaande kapitalistische motor hebben meer onzekerheid gebracht in de Tanzaniaanse samenleving. Veel bedrijven die voorheen sociale diensten verzorgden zijn geprivatiseerd en moeilijk bereikbaar voor de armen (Ntarangwi 2009: 89). Ntarangwi laat zien dat hip hop een product van mondialisering is, en een instrument om het te bekritisieren. Ntarangwi stelt dat: *'hip hop a genre of music that is both a product of globalization as well a medium to critique globalization'* (Ntarangwi 2009: 2). Hip hop is in Tanzania een medium voor de jeugd om het huidige systeem en de gevolgen van privatisering te bekritisieren. Ntarangwi laat ook zien dat hip hop een manier is waardoor jongeren hun stem kunnen laten horen. *'Hip hop is a forum through which East African youth, often left out of important socioeconomic and political commentaries and decision-making processes, attain agency that enables them to variably shape their lives and participate in raising public awareness and consciousness to social and political issues while also appropriating it for their own economic political gain'* (Ntarangwi 2009: 3). Echter dankzij de privatisering van media en de komst van cassettes, CD's en internet kwam de jeugd van Tanzania sneller in contact met verschillende buitenlandse muziekstijlen. Veel van de huidige artiesten zijn in deze periode met hip hop in aanraking gekomen. Bijna alle artiesten die ik gesproken heb, zijn geïnspireerd door artiesten uit Amerika. In de jaren tachtig rapten de Tanzaniaanse jongeren voornamelijk in het Engels en was het een reflectie van de Amerikaanse stijl (Perullo 2005: 95). De raps die zij luisterden gingen veelal over het dagelijks leven. Groepen en artiesten als Public Enemy, KRS-One en NWA waren toen erg populair. Tanzaniaanse artiesten gingen hierdoor ook over het dagelijks leven rappen (Perullo 2005: 95). Later gingen de

jongeren in het Swahili rappen, ook wel *street Swahili* genaamd. Jonge artiesten ontwikkelen nieuwe termen en stijlen, waaronder *Swanglish*, een mix van Swahili en Engels (Suriano 2007 & Perullo 2000). De muziek ging steeds meer over problemen in hun eigen samenleving. Op deze manier creëerden artiesten een eigen stijl, ofwel een proces van lokalisering, oftewel *glocalization*. *Glocalization* is een term die Roland Robertson in 1992 bedacht en betekent: '*local adaptations of global trends*' (Eriksen 2007: 82). Lokalisering vindt hier op twee manieren plaats. Ten eerste door te rappen over de eigen samenleving en ten tweede vervolgens ook in de eigen taal, namelijk Swahili, te rappen. Met name door het rappen in Swahili verspreide rap zich snel in Tanzania (Perullo 2005 & Suriano 2007 & Ntarangwi 2009).

Hip hop in Tanzania kent veel sterke sociaal- maatschappij kritische teksten (Perullo 2005 & Suriano 2007 & Ntarangwi 2009 & Clark 2012). De artiesten in Tanzania zien hip hop als educatie. '*Rap has become a central means for youth to teach others about joblessness, corruption, class differences, AIDS and other problems*' (Perullo 2005: 77). Verschillende artiesten bevestigden dit, waaronder rapper Wakazi. Wakazi is opgegroeid in Tanzania, maar heeft in Amerika gestudeerd. Hij maakt grotendeels sociaal verantwoorde muziek en rapt over veel verschillende onderwerpen. Hij gaf aan dat het grootste geschenk dat hij ooit van zijn familie heeft gekregen geen geld of welvaart is, maar educatie (kennis). Door middel van hip hop kan hij kennis overbrengen aan de jongere generatie. Een andere rapper Nash MC hoort met zijn achtentwintig jaar tot de oudere rappers op het evenement. Nash MC rapt voornamelijk voor mensen in de *ghetto's*. Hij gelooft ook in de waarde van kennis. Hij vindt dat je moet leren en lezen om een goede MC (Master of Ceremonie) te worden en om iets te kunnen veranderen in de wereld. Hiervoor was hij geïnspireerd door Nas. Hij citeerde: '*read more learn more, change the world*'. Hip hop kan op verschillende 'niveaus' plaatsvinden. Dit ligt voornamelijk aan de artiest. Nikki Mbishi een bekende rapper in Tanzania en de persoon die veelal het evenement leidde vertelde in een interview dat hij met hip hop de jeugd iets wil leren. Hiervoor gebruikte hij het voorbeeld van mineralen die uit het land worden gehaald voor buitenlands gebruik. Het concrete voorbeeld was de vis die uit het Victoria Lake wordt gehaald en naar Europa, dan wel Amerika gaat. De Tanzanianen blijven achter met de graten. In de vis wordt zelfs drugs gestopt volgens Nikki Mbishi. De regering zegt alleen dat er een bepaalde hoeveelheid vis naar het buitenland gaat, maar verder laten ze er niks over los. Nikki Mbishi ziet het als zijn taak de waarheid te vertellen. De documentaire *Darwin's nightmare* benadrukt dit probleem ook. Het probleem in de documentaire is kort gezegd aantasting van natuurlijke ecosystemen door menselijk handelen. De muziek van Nikki Mbishi brengt deze gebeurtenissen onder de aandacht van luisteraars en levert hierdoor een educatieve boodschap.

De rappers Zaïd en Nash MC heb ik geïnterviewd en zeiden dat hip hop hen beiden heeft geholpen om met sigaretten en drugs te stoppen. Het heeft hen van de straat gehaald. Mwenda Ntarangwi laat zien dat hip hop jongeren heeft veranderd en een focus heeft gegeven in hun leven. Zonder hip hop zouden verschillende jongens geëindigd zijn in 'self-destruction' (Ntarangwi: 5). Hip hop gaat volgens Tamaduni artiesten over de maatschappij. Hip hop vertegenwoordigt de samenleving, de cultuur, de realiteit. *'Rapping is an expression of culture'* (Mitchell 2001: 112). Perullo laat ook zien dat er een sterke drang naar bewustzijnsrap is. Er gelden bepaalde regels met betrekking tot teksten. *'Songs have to be about important social issues, make sense to local listeners, and avoid the topics of violence and sex'* (Perullo 2005: 96). In de documentaire *Hali Halisi* gemaakt door Thomas Gesthuizen over hip hop in Tanzania komt het belang van sociaal relevante teksten ook naar voren. In de documentaire zegt Dola Soul: *'hip hop shouldn't be all about, I shot your mom... People are dying out there in the streets, people are executed in countries. We want to bring out messages in our rap and tell people what is going on and how we can change the world to make it a better place to live in'* (Gesthuizen 1999). Gesthuizen liet dit in 1998 ook al zien aan de hand van een citaat van Abbas van de rapgroep *Underground Souls*: *'We don't afford Lexus, we don't afford guns. In Tanzania we (are a) peace country. We don't use guns'* (Gesthuizen 1998: 5). Gesthuizen laat in zijn documentaire en artikel zien dat rappers in deze periode (jaren negentig) muziek met een boodschap maakten en *gangsta rap* niet overnamen. Deze stijl krijgt over het algemeen minder media aandacht, dan commerciële vormen. De naam, *Underground Souls*, verklapt dit eigenlijk al. De sterke drang naar maatschappij- politiek kritische teksten is hedendaags nog sterk aanwezig.

Jongeren in Tanzania zijn economisch niet sterk genoeg om invloed uit te oefenen op politiek gebied. De politiek in het land wordt gedomineerd door ouderen (Ntarangwi 2009: 77). Hip hop is voor hen een middel waardoor jongeren zichzelf verstaanbaar kunnen maken en als stem voor de gemeenschap kunnen functioneren. Door middel van hip hop maken artiesten de bevolking (met name de jeugd) bewust van bepaalde gebeurtenissen in het land. Het belang van hip hop in Tanzania en Oost-Afrika wordt met het volgende citaat weergegeven. *'In Tanzania, and perhaps in the whole of East Africa, a song can play a more important role than a politician's speech in promoting or confirming social and political change, or in encouraging the maintenance of the status quo'* (Suriano 2007: 123). Muziek wordt daarom ook wel op politiek gebied ingezet. Artiesten doen dit zowel uit vrije wil, maar worden soms ook onder druk gezet door politieke leiders. Bijvoorbeeld om een verkiezingscampagne meer kracht bij te zetten (Suriano 2007: 213). Hip hop is dus een zeer krachtig middel en wordt daardoor ook gezien als educatie in Tanzania (Oost-Afrika). Waar hip hop in Amerika vandaag de dag bestaat uit *gangsta rap* en amusementsrap en zijn politieke, dan wel educatieve boodschap is verloren (Mitchell 2001 & Nas 2006) speelt

bewustzijnsrap en het element '*knowledge*' (educatie) in Tanzania een belangrijke rol. Zoals aangegeven vertegenwoordigt hip hop de cultuur en Tanzania kenmerkt zich niet door een gewelddadige bendecultuur in tegenstelling tot Amerika (Smiley 2010). Het proces van lokalisering en *glocalization* is op genoemde terreinen terug te zien.

2.2 Hip hop in Dar es Salaam

Veel jongeren die ik heb geïnterviewd kwamen op jonge leeftijd in aanraking met hip hop, via vrienden of familie. In het begin luisterden ze alleen naar de muziek en later begonnen ze zelf met het schrijven van teksten en rappen. Toen ze hip hop voor het eerst hoorden wilden ze het eigenlijk gelijk zelf ook gaan doen. De motivatie om te beginnen met rap verschilt per artiest. Zo zegt Nikki Mbishi dat het komt door de omgeving waarin hij is opgegroeid. Nikki Mbishi heeft aan de universiteit gestudeerd, maar veel mensen in zijn buurt hebben nooit de kans gehad om te studeren. Hij wil hun de realiteit van hun land laten zien en wat er volgens hem fout gaat in de politiek en bij de regering. Nikki Mbishi geeft aan dat de enige manier waarop hij zich verstaanbaar kan maken door middel van hip hop is. Hip hop is ook laagdrempelig, omdat mensen er niet voor hoeven te kunnen lezen of schrijven. Alleen al door het beluisteren van de muziek kunnen jongeren iets leren. Steeds meer wetenschappelijke auteurs zien deze kracht van hip hop ook in. Zo stellen Alim en Pennycook: '*hip-hop is an important site of educational practice. As a form of popular culture it is inevitably part of school culture and becomes either formally or informally, part of the school curriculum*' (Alim & Pennycook 2007). Dit is belangrijk omdat educatie in Tanzania niet goed is (Vavrus & Bartlett 2013). Er zijn weinig scholen, weinig middelen en slechte leraren (Perullo 2005: 88). Veel artiesten werden geïnspireerd door het leven van de straat waar ze voor het eerst met hip hop in aanraking kwamen. Over het algemeen maken de jongeren muziek omdat ze het leuk vinden en uit liefde voor hip hop. Ze houden van de muziek en vinden het leuk om te rappen. Geld is bij veel jongens niet de directe motivatie. Zoals eerder vermeld heeft hip hop een slechte reputatie in Tanzania en zijn er weinig sponsors in de hip hop industrie. Met uitzondering van een aantal artiesten als Fid Q en Professor Jay, kan het merendeel van de artiesten niet rondkomen van het maken van muziek. Nikki Mbishi vertelde zelfs in zijn interview: '*If you hear somebody saying hip hop is really paying, that is not hip hop*'. Alhoewel Nikki Mbishi als een groot hip hop artiest in Tanzania kan worden beschouwd verdient hij er amper geld mee. Terwijl zijn nummers zelfs te horen waren in de rust van een voetbalwedstrijd van het nationale team van Tanzania tegen Marokko. Msi Kibina Clark zegt: '*in Tanzania, the marginalization of hip hop has meant that most hip hop artists are outside of the mainstream. Fid Q and Professor Jay are among the rare hip hop artists to produce socially conscious music and find success and recognition in both pop and hip hop*' (Clark 2012: 29). De directe motivatie van de artiesten is dan ook

liefde voor de muziek. De meeste artiesten dromen er wel van om uiteindelijk in de voetsporen van Fid Q en Professor Jay te treden. P the MC een opkomende rapper uit Dar es Salaam geeft aan dat Fid Q en Professor Jay net als de rappers van Tamaduni Musik zijn begonnen door op kleine evenementen naamsbekendheid op te bouwen en zichzelf langzaam op te werken. Ook zeggen ze dat je een beetje geluk moet hebben om het te maken. De verkoop van gebrande CD's en mixtapes draagt hieraan bij. Velen artiesten hebben een *underground* status. *Bongo fleva* is de grootste concurrent van hip hop op de Tanzaniaanse muziekmarkt en zorgt ervoor dat hip hop in de '*underground scène*' blijft (Clark 2012). Hierover meer in de paragraaf scheiding hip hop *bongo en fleva*.

In de bovenstaande paragrafen is duidelijk geworden dat hip hop in Tanzania verschillende processen van lokalisering heeft doorgemaakt. Allereerst is er de bewustzijnsrap die in Tanzania (Dar es Salaam) sterk aanwezig is. Sociaal-maatschappij kritische teksten zijn belangrijk. Hiermee wordt er ook gelijk op een ander verschil geduid, aangezien de maatschappij, dan wel samenleving overal verschillend is. Tanzania is een totaal ander land dan Amerika. Hip hop vertegenwoordigt de maatschappij en daarmee is de hip hop ook verschillend. Het brengen van een boodschap staat in Tanzania voorop. Hip hop wordt als educatie gezien in tegenstelling tot Amerika waar *gangsta rap* en amusementsrap op de voorgrond treden. Imitatie van deze stijl wordt, zoals hierboven laten zien, veelal niet gewaardeerd. Toch ondervinden Tanzaniaanse artiesten hinder aan de Amerikaanse variant. In de volgende paragraaf zal dit worden uitgelegd.

2.4 Hip hop en zijn negatieve reputatie

Door technologische ontwikkelingen kwam de jeugd in Tanzania voor het eerst in aanraking met hip hop. Media creëerden echter ook het slechte beeld van hip hop. De *gangsta rap* trad op de voorgrond. Tijdens mijn verblijf in Tanzania heb ik ervaren dat hip hop onder ouderen een negatieve reputatie heeft. Het gangster imago dat door media, met name MTV, wordt verspreid zorgt voor een slechte naam. Dit heeft Alex Perullo tijdens zijn verblijf in Dar es Salaam ook ervaren. '*Youth are often associated with words such as hostile, violent and destructive*' (Seekings in Perullo 2005: 76). Hip hop artiesten worden veelal als *hooligans* gezien. Sommigen mensen denken dat 'hip hop' (*gangsta rap*) aanzet tot geweld (Perullo 2005). Uit mijn eigen interviews met artiesten bleek ook dat zij soms het gevoel hebben om als *hooligan*, dan wel crimineel te worden gezien. Rapper Raphaelervaarde dit ook toen hij op jonge leeftijd begon met rappen. Raphael een gastrapper bij het Kilinge evenement is geboren in België, maar verhuisde op zijn negende naar Tanzania. Toen hij begon met rappen steunden zijn ouders hem niet en vroegen hem constant waar hij mee bezig was. Dit duurde lang en stopte pas toen zijn vader mee ging naar een optreden. Toen zijn vader zag hoe Raphael het publiek bewoog en dat hij ook nog iets interessants te zeggen had, kreeg hij

meer waardering voor de muziek en voor wat zijn zoon deed. Hip hop lijkt op het eerste gezicht wat agressief en dat komt mede door de media. Het zijn voornamelijk jongeren die naar de muziek luisteren en ouderen kennen hip hop alleen uit de media. Rapper Nikki Mbishi gaf aan dat sommigen de *gangsterstyle* nadoen, maar zei tegelijkertijd: *'if somebody does somethings related negative to hip hop, that's not hip hop. If you tell people to use drugs, that's not hip hop. Hip hop doesn't tell that'*. Ouderen kennen veelal alleen het negatieve beeld van hip hop en verdiepen zich er niet verder in. Het zorgt er echter wel voor dat hip hop in Tanzania moeilijk aan populariteit wint. Perullo zegt: *'making records and finding a way to sell those records is a constant challenge for Tanzanian musicians. The majority of rappers are never able to make it into the recording studio and release albums'* (Perullo 2000: 81). Media creëren echter het negatieve beeld van hip hop in Tanzania. Zoals eerder vermeld zijn er verschillende stijlen in hip hop en is bewustzijnsrap in Tanzania de bekendste. *'Many rap songs have lyrics that comment on life in Tanzania and do not follow foreign models for rap-music content'* (Perullo 2005: 78). In de volgende paragraaf laat ik zien wat artiesten doen om het negatieve imago van hip hop in Tanzania te verbeteren.

Ouderen zien hip hop niet alleen als negatief door het gangster imago. Een aantal ouderen die ik gesproken heb, zijn bang dat hip hop de traditionele muziek laat verdwijnen. Deze angst is niet ongegrond. *'Hip hop emerged in different phases and forms, at the end of the 1980s and broke with erstwhile traditional or local styles associated with regions or ethnic groups such as benga, muziki wa dansi, or cavacha'* (Ntarangwi 2009: viii preface). Niet alle ouderen zien hip hop als negatief, maar velen zijn wel bang dat oude muziekstijlen verdwijnen. Deze angst is niet geheel gebaseerd op feiten: *'some artists have a desire to project a Western modernity through their music, but there is now a greater majority of localized versions of hip hop as well as those that clearly seek to establish themselves as authentically African'* (Ntarangwi 2009: 42). Hip hop wordt niet een-op-een overgenomen uit het buitenland. Het is echter wel waar dat de meeste hip hop nummers computerbeats kennen en geen traditionele Afrikaanse instrumenten. Er vindt eigenlijk een proces van *vernacularization* plaats (Appadurai 1996), waarin *'local cultural forms of expression and livelihood, sometimes overwhelmed by a Western hegemony are able to "assimilate and indigenize significant elements of Westerns culture while still retaining a sense of cultural integrity'* (Magubane in Ntarangwi 2009: 17). Op deze manier komt er een samenspel tussen de verschillende stijlen. Het belangrijkste voor de ouderen is dat de jongeren de oude muziekstijlen niet vergeten.

Hip hop in Tanzania ondervindt dus hinder aan de Amerikaanse variant en de media versterkt dit beeld. Er zijn ook rappers die de Amerikaanse variant gebruiken en hip hop niet als educatie zien. Rappers proberen echter wel meer acceptatie voor hip hop te krijgen. Het Kilinge evenement is hier ook voor bedoeld.

2.5 Hip hop op het Kilinge evenement

Zoals in de inleiding vermeld, heb ik mijn data grotendeels verzameld op het wekelijkse Kilinge evenement georganiseerd door Tamaduni Musik. Het evenement is in eerste instantie bedoeld om hip hop in Tanzania bekender te maken en zijn reputatie te verbeteren. Nash MC legt uit dat het probleem van hip hop in Tanzania is dat mensen niet weten wat 'echte' hip hop (amusementsrap) is. Nash MC probeert de maatschappij en hip hop met elkaar te verbinden. *'If the society knows about hip hop. They can buy it. Hip hop is the savior. They can escape from everything, but they can't escape from hip hop. They live in hip hop. But they don't know. So we need to connect them'*. Het Kilinge evenement draagt hieraan bij. Het evenement is er ook voor bedoeld om beginnende rappers een kans te geven en jongeren te leren wat 'echte' hip hop is met als speerpunt *knowledge*.

Het wekelijkse evenement begint elke zaterdag om drie uur 's middags en duurt tot ongeveer negen uur in de avond. De entree voor het evenement is 1.500 Tanzaniaanse Shilling (omgerekend 0,75 eurocent). Dit is relatief goedkoop voor de duur van evenement en de naamsbekendheid van de artiesten die er komen. In Tanzania wordt het minimumloon in verschillende schalen ingedeeld. Het laagste minimumloon in Tanzania ligt volgens *U.S. Department of State* in 2010 op 70.000 Tanzaniaanse Shilling per maand (*U.S. Department of State*). De meeste jongeren op het evenement werkten echter niet, maar gingen naar school of waren werkloos. Het is moeilijk in te schatten of het voor hun goedkoop, normaal of duur is. Over het algemeen is het programma van het evenement iedere week hetzelfde. Rond drie uur begint een DJ met het draaien van hip hop nummers en beats. Na een half uur start één van de MC's van Tamaduni Musik met *freestyles*; het improviseren van teksten op een beat. Tijdens de eerste evenementen was het voornamelijk Nikki Mbishi die de show leidde, maar na een aantal weken kwam er meer afwisseling en gingen artiesten als P the MC en Ghetto Ambassador ook shows leiden. Na ongeveer een uur begon de *open mic*. Hierbij werden namen omgeroepen en kregen beginnende rappers een paar minuten de kans om te laten horen wat ze kunnen. De rappers (voornamelijk jongens) moesten zich eerst voorstellen voordat ze begonnen met rappen. Eén keer heeft er een vrouw opgetreden die erg goed was en ook door het publiek werd gewaardeerd. Rappers die erg goed zijn worden na hun optreden apart genomen. Aan het publiek was te zien of iemand goed was. Er werd dan geklapt en/of gejuicht. Wanneer dit gebeurde dan vroeg één van de artiesten van Tamaduni Musik of de rapper zijn naam en nummer kon opschrijven. Met deze jongen werd dan later contact opgenomen. Sommigen die erg goed waren kregen de kans om in de studio een nummer op te nemen. Over het algemeen werden jongens bedankt voor het optreden en mochten ze weer plaats nemen in het publiek. Bij enkele jongens werd de beat soms uitgezet om te kijken of ze zelfverzekerd aan de microfoon waren en zich niet lieten afleiden. Nikki Mbishi vertelde later dat een MC vertrouwd moet zijn met de microfoon en

zelfvertrouwen moet uitstralen. *'You have to be real to be a rapper. You have to do it for real. A lot of MC's are scared of the mic'*. Door de *beat* te laten wegvallen werd dit getest. Bij sommige jongens werd eerst de *beat* uitgezet en daarna de microfoon. Ze bedankten de jongen en die kon weer gaan zitten in het publiek.

Na de *open mic* gaven MC's en andere leden van Tamaduni Musik een soort *feedback* op de *open mic*. Hierin werden tips gegeven aan de jongens. Er werd uitleg gegeven over rijmtechnieken, ademhaling, timing, flow en stijl. Er werden enkele voorbeelden gegeven over technieken door MC's zelf en aan de hand van nummers van bekende hip hop artiesten in de wereld. Sommige jongens spraken de laatste woorden van een zin niet goed uit, omdat ze in ademnood kwamen. Aan hen werd dan verteld hoe ze dit konden voorkomen. Dit was erg belangrijk, omdat juist het laatste woord iemands rijmtechnieken aangeeft.

Na het advies werd er soms een documentaire afgespeeld. Eén van deze documentaires was *Game Time* van KRS-One. De film ging over het ontstaan van het hip hop, het belang ervan voor de zwarte gemeenschap en het brengen van een boodschap in de muziek. Hip hop werd gezien als: *hip hop behind entertainment, hip hop as education*. Een andere keer werden er rap *battles* gehouden, zowel tussen zowel beginnende rappers als gevorderde MC's van Tamaduni Musik. In een *battle* staan twee rappers tegenover elkaar en is het de bedoeling elkaar binnen een minimaal tijdsbestek te 'dissen'. Met 'dissen' wordt belachelijk maken, dan wel beledigen bedoeld. Bij *battles* tussen MC's van Tamaduni Musik mocht het publiek stemmen wie ze wilden zien. Daarna werd er geld opgehaald uit het publiek. Na de *battles*, het advies of een documentaire begonnen de MC'S van Tamaduni Musik en/of een bekende gast MC uit Tanzania met optreden. Het publiek kwam meer los, verlieten hun plaatsten en gingen in een halve kring om de MC's staan. Er werden veelal bekende Tanzaniaanse hip hop nummers gedraaid en het publiek rapte mee. Na de optredens werd iedereen bedankt voor zijn komst en zocht iedereen zijn weg naar huis.

Op het evenement wordt geprobeerd op verschillende manieren het imago van hip hop te verbeteren. Het '*knowledge*' element van hip hop wordt erg benadrukt. Hip hop gaat over de maatschappij en niet jezelf. De MC's van Tamaduni Musik zien de veranderingen in hip hop en het kopiëren van de *gangsta rap* uit Amerika. Eén van de organisatoren van het Killinge evenement zei hierop het volgende: *'even here (in Tanzania) people make music like Americans. So everywhere hip hop changed. But the real underground hip hop is still there. So there changing the way. The call it modern hip hop, but we don't have it over here. We have hip hop'*. Hij zei zelfs dat Rick Ross (een grote hip hop artiest in Amerika) geen hip hop vertegenwoordigt. One Incredible geeft het probleem van hip hop aan: *'thats just the problem of hip hop nowadays. Cause hip hop nowadays is all about what I got, not about what's going on, what's in the generation, what's in the street'*. Hieruit valt te zien dat wat hip hop precies

is, subjectief is. Het wordt door verschillende mensen anders gezien. Tom Boellstroff gebruikt het begrip *dubbing culture*. '*Where to dub means, to provide an alternative sound track to*' (Boellstroff in Inda & Rosaldo 2008: 304). Op het Kilinge evenement wordt er eigenlijk een alternatief geboden voor de hedendaagse Amerikaanse variant van *gangsta rap*, dan wel amusementsrap. Zoals Boellstroff aangeeft speelt *agency* hier een grote rol in. De artiesten van Tamaduni Musik vertegenwoordigen hip hop, zoals zij het zien. Er wordt niet iets 'nieuws' gecreëerd, er wordt alleen een alternatief, dan wel andere kant van hip hop laten zien. Het evenement wil hip hop promoten zoals het vroeger is ontstaan. '*The idea of 'dubbing culture' indicates that the root of the problem is the notion of authenticity itself*' (Boellstroff in Inda & Rosaldo 2008: 322). Het Kilinge evenement is er om te laten zien dat hip hop meer is dan het beeld dat veel mensen van Amerikaanse hip hop hebben. Ze laten eigenlijk hun eigen 'vorm' van hip hop zien. De negen elementen van KRS-One, eerder genoemd, spelen hier allemaal een rol in. Veel mensen in Tanzania (en buiten) denken dat hip hop rap is, maar hier gaat het om alle elementen met als belangrijkste element '*knowledge*', ook wel '*education*'. Hip hop is het leven. Nikki Mbishi schreeuwde wel eens: '*real hip hop is over here*' en het publiek moest hem dan na schreeuwen.

De organisatoren van het Kilinge evenement letten bij de *open mic* op verschillende dingen. In het algemeen op tekst, *flow*, *timing*, rijmen en stijl. Ze horen veelal dezelfde stijl. Vaak rappen jongens in de *open mic* over hoe goed ze zijn. Ze proberen zichzelf als het ware te verkopen en scheppen op. Na de *open mic* is een veel gehoord advies dat mensen focus in hun muziek moeten hebben. Niet constant dezelfde stijl. Nash MC vertelde dat dit iets is wat zij de jonge artiesten moeten leren. '*We need to focus on the real shit. Teach them how to represent their real culture. In a hard country like this, poverty, bad conditions of life. They need to focus on representing their real culture. Most MC's don't want to learn and read*'. Ze moeten weten wat 'echte' hip hop betekent en dat het draait om het vertegenwoordigen van de cultuur. Nash MC ziet 'echte' hip hop eigenlijk als bewustzijnsrap. Mensen moeten bewust worden gemaakt van problemen in de samenleving. In een ontwikkelingsland als Tanzania kun je hier niet je ogen voor sluiten. Alhoewel bewustzijnsrap al veel voorkomt in Tanzania, '*rappers write about problems they see in their communities*' (Perullo 2005: 79), zijn er nog rappers die een andere stijl hanteren. Aan de hand van documentaires van onder andere KRS-One wordt er ook geprobeerd dit duidelijk te maken. De beginnende artiesten zijn hier echter niet echt in geïnteresseerd. Na de documentaire klaagden een aantal jongens uit het publiek over de documentaire en zeiden dat ze muziek wilden horen. Nash MC vond dit erg jammer, aangezien de documentaire de kracht van hip hop weergaf.

In Amerika wordt hip hop vaak verbonden aan drugs, en dan met name wiet. Op het Kilinge evenement wordt geprobeerd drugs buiten hip hop te houden om op deze manier de

reputatie te verbeteren. Zo riep een oudere rapper die aan het eind van de avond optrad tijdens zijn optreden: '*hip hop without drugs is possible*'. Nikki Mbishi zei in een interview: '*We say, do what I say, know what I do. I can smoke, but I tell you not to smoke. That's what we do here*'. Een ander punt is de bling bling cultuur in de Amerikaanse *gangsta rap*, dan wel amusementsrap scène. Zoals eerder gezegd is Tanzania een ontwikkelingsland en verdienen hip hop artiesten amper geld met hun muziek. Op het evenement dragen rappers en/of fans amper sieraden. Een enkele keer heeft iemand oorbellen in, ringen om en/of een ketting om. Daarbij zijn de jongens ook niet gekleed als de Amerikaanse rappers. Over het algemeen dragen de artiesten, dan wel fans geen petten, doekjes en/of zonnebrillen. Het is echter de vraag of de jongens er bewust niet van houden of er geen geld voor hebben. Het is echter ook weer zo dat kleding, dan wel een zonnebril niet veel hoeft te kosten. Andere muziek genres waaronder *bongo fleva* kenmerken zich wel door deze bling bling cultuur. Hierover meer in de volgende paragraaf scheiding hip hop en *bongo fleva*. De organisatoren op het Kilinge evenement zijn er serieus mee bezig de reputatie van hip hop te verbeteren en de jongeren te helpen.

Tijdens de *open mic* zijn er een aantal zogenoemde *dont's*. Zo mag er niet gescholden worden tijdens het rappen. Er mogen geen *beefs* (ruzies) worden aangehaald tijdens optredens en imitatie van Amerikaanse *gangsta rap* is niet toegestaan. De meeste jonge rappers houden zich aan de regels. Zo is schelden erg ongepast in Tanzania en gebeurt het überhaupt weinig. '*To avoid cursing is also an important part of the local rap scène, since most Tanzanians consider swearing unacceptable in public*' (Perullo 2005: 96). Artiesten die het wel doen worden gewoonlijk niet op de radio afgespeeld en op het Kilinge evenement ook niet (Perullo 2005). De enige *beef* die de jongens wel eens aanhalen en die overigens wel geoorloofd wordt is de *beef* met *bongo fleva*. Hierover meer in de volgende paragraaf. Over het algemeen hebben jongens een eigen stijl, maar een enkele keer wordt de microfoon uitgezet tijdens het rappen of wordt een jongen na zijn optreden terug geroepen wegens imitatie.

Tamaduni Musik probeert meer geld in te zamelen om het evenement uit te breiden. In de toekomst willen ze een nieuwe DJ-set en een muur om graffiti op maken zijn. Zoals eerder vermeld is hip hop meer dan alleen rap en wil Tamduni Musik de negen elementen op het evenement vertegenwoordigen. Naast dat ze op zoek zijn naar sponsors gebruiken ze andere creatieve manieren om geld in te zamelen. De verkoop van T-shirts met verschillende opdrukken is één van de manieren. Een T-shirt met de opdruk '*Vitendo Dhidi ya Maneno*' is de bekendste. Het betekent: 'geen woorden, maar daden'. Op het evenement wordt niet gepraat over 'echte' hip hop, maar het wordt laten zien. Dit is ook een boodschap naar de fans. Als ze van hip hop houden, koop dan de T-shirts en de CD's en/of mixtapes. Vaak blijft het bij praten, zeggen de artiesten. Ze krijgen complimenten over hun albums, maar niemand

koopt het. Verder zijn er T-shirts met de opdruk *Young Black Gifted*, BAWA (*Black Africa With Art*), Tamaduni Musik en een T-shirt met *Tek N Hama* met de afbeelding van een pistool in een rondje met een streep erdoor. Op deze manier proberen ze geld in te zamelen om de het evenement uit te breiden. Een T-shirt kost 15.000 Tanzaniaanse Shilling (omgerekend 7,50 euro). Op deze manier wordt er geld ingezameld om het evenement uit te breiden. Hier komt het element ‘*street entrepreneur*’ van KRS-One ook terug. De jongens ondernemen zelf dingen om geld in te zamelen.

De artiesten zijn er serieus mee bezig de reputatie van hip hop te verbeteren. Zoals hierboven beschreven gebeurt dit op verschillende manieren. Hier zijn weer verschillende processen van lokalisering terug te zien. ‘Echte’ hip hop wordt er gepromoot en ‘echte’ (*old school*) hip hop, vertegenwoordigt de cultuur. Kortgezegd bewustzijnsrap. Hiervoor worden ‘echte’ hip hop *beats* gebruikt. Zoals laten zien gaat Amerikaanse hip hop vandaag de dag over de persoon zelf en niet over de maatschappij. De Tanzaniaanse hip hop ‘cultuur’ kenmerkt zich niet door auto’s, een bling bling cultuur, veel geld, schelden, drugs, geweld en andere dingen wat bij Amerikaanse artiesten veel meer voorkomt. Vanuit dit oogpunt komen deze aspecten ook niet voor op het Kilinge evenement. Toch komt de bling bling cultuur en de auto’s ook voor in Tanzania. Zowel bij sommige hip hop artiesten, als in *bongo fleva*.

2.6 Scheiding hip hop en bongo fleva

Rap viel in de jaren tachtig en negentig in Tanzania onder de naam *bongo fleva*, wat staat voor ‘*brain flavour*’. Hiermee werd geduid op een goed verstand en sluwheid die je nodig hebt om in Tanzania (Dar es Salaam) te overleven (Suriano 2007: 207). Door de jaren heen hebben *bongo fleva* en hip hop zich los van elkaar ontwikkeld en zijn het twee op zichzelf staande stijlen geworden. De scheiding in Tanzania tussen hip hop en *bongo fleva* is vandaag de dag duidelijk waar te nemen. *Bongo fleva* werd in de jaren negentig en in de beginjaren van de eenentwintigste eeuw erg bekend en er waren dan ook veel academici die erover schreven. Koen Stroeken laat zien dat de Tanzaniaanse hip hop scène in deze periode gelijk werd gesteld aan *bongo fleva* (Stroeken 2005: 488). *Bongo fleva* kenmerkte zich in het begin door sociaal relevante teksten. Het was niet alleen bedoeld voor stedelijke jeugd, maar voor de hele maatschappij (Stroeken 2005: 493). Hoewel Stroeken hip hop en *bongo fleva* aan elkaar gelijk stelt is Maria Suriano twee jaar later strikt in de scheiding. Suriano geeft aan dat het waar is dat *bongo fleva* vroeger gelijk werd gesteld aan ‘Tanzaniaanse hip hop’, maar geeft ook aan dat dit al lang niet meer het geval is. Alhoewel de grenzen fluïde zijn, behandelt Suriano het als onafhankelijke stijlen. Suriano gaat zelfs zo ver dat zij zegt: ‘*those scholars who use the term bongo fleva as Tazanian Rap in Swahili, “have missed the point”*’ (Suriano 2007: 209). Vanaf het begin van de éénentwintigste eeuw ging *bongo fleva* al grotendeels over *love* en was het hip hop dat zich kenmerkte door

sociale kwesties (Suriano 2007: 217). Rapper Nikki Mbishi die ik hierover geïnterviewd heb zei het volgende: *'bongo means Ubongo. Ubongo means brain in Swahili. So we use it to spread our minds, our brains and put a lot of thought in our music. But in the end it became more commercial. People changed that shit. They did it considered music and to entertain people and also educate. And also to do a little stuff to influence people to do some social cultural activities and work. But in the end it became more commercial. So some switched but not me. So, I think when money became involved in hip hop is where we get bongo fleva. So in the beginning speaking of bongo fleva was just talking about hip hop, but nowadays bongo fleva is another genre of music. Speaking of bongo fleva is not hip hop anymore'*.

Deze duidelijke scheiding heeft Msia Kibona Clark die in 2012 onderzoek naar hip hop in Dar es Salaam heeft gedaan duidelijk aangegeven. Het grootste verschil is het tekstuele aspect en de *beats* (Clark 2012). *Bongo fleva* gaat tegenwoordig over liefde en het hebben van een plezierige tijd. Hip hop gaat over een breed scala aan onderwerpen, waaronder ook politieke en sociale kwesties (Clark 2012: 29). Clark geeft aan dat de artiesten zelf nu ook de scheiding duidelijk willen maken. *'In Tanzania, hip hop artists are fighting back and trying to challenge the bongo flava machine by drawing a line in the sand between hip hop and bongo flava'* (Clark 2012: 28). Deze duidelijke scheiding heb ik zelf ook ervaren en er kan zelf gesproken worden over een *'beef'* tussen beide groepen. In verschillende nummers vallen hip hop artiesten *bongo fleva* in het algemeen aan. Nikki Mbishi zegt in het nummer *Friday 'bongo fleva RIP'* (Nikki Mbishi – Friday). Nadat ik in het nummer Swahili van Stereo (voormalig rapper Tamaduni Musik) *bongo fleva* had gehoord, vroeg ik P the MC wat hij hiermee bedoelde, hij zei dat Stereo duidelijk wilde maken dat: *'bongo fleva is just like the girls in college. After college you don't know her anymore. Bongo fleva changes all the time, like the girls'*. Hierna maakte hij de vergelijking tussen *bongo fleva* en hip hop. *Bongo fleva* is als meisjes in *high school*, die komen en gaan. Hip hop is als je vrouw en die verlaat je niet. Kort gezegd *bongo fleva* is voor even en hip hop voor het leven. Op het evenement kwam de *bongo fleva 'beef'* ook terug. Zo werd verschillende keren de begrafenis van *bongo fleva* aangekondigd. Andere keren werd er gezegd *'fuck bongo fleva'*. Hip hop fans zeiden eens tegen mij: *'bongo fleva is about dancing, hip hop is about rapping'* of *'hip hop is about life, bongo fleva about love'*. De scheiding is tegenwoordig zeer duidelijk.

Bongo fleva is zeer populair in Tanzania. Het is veel op televisie te zien, het is makkelijk mee te zingen en er kan goed op gedanst worden, iets dat in Tanzania erg belangrijk is. Hierdoor is het met name populair onder de vrouwen. Hip hop is niet populair onder vrouwen, maar voornamelijk onder jonge mannen. Bijna iedereen kan echter relateren aan liefde waar het grootste deel van de *bongo fleva* nummers over gaat. De muziek was dan ook veel te horen op straat, in de bus en de discotheken. De bekendheid van *bongo fleva* heb ik zelf ervaren toen ik een hip hop fan op straat ontmoette en hij mij na een

gesprek bij hem thuis uitnodigde. Het was in één van de armere buurten van Dar es Salaam. Toen er een nummer op televisie kwam van de grote *bongo fleva* artiest Diamond zong een vriend van hem het nummer grotendeels mee. De clip was een afspiegeling van de vercommercialiseerde Amerikaanse R&B/hip hop die zich kenmerken door het uitten van rijkdom. In de clip is Diamond te zien in dure nette kleren, veel sieraden, een zonnebril en een dikke sigaar. De verschillende scènes in de clip spelen zich af in een limousine waar de champagne rijkelijk vloeide, in een winkel waar Diamond en zijn vriendin aan het shoppen zijn en in een casino waar ze aan het gokken zijn. Het nummer gaat erover zijn overwegingen over hoe hij zijn vriendin aan zijn ouders moet voorstellen, want ze moet wel normaal en netjes overkomen (Diamond – *Kesho*). Een andere grote *bongo fleva* artiest Rich Mavoko is in zijn clip *marry me* ook te zien met dure kleren, veel sieraden en een zonnebril (Mavoko – *Marry me*). Het laat zien dat liefde en sterren allure overal verkopen, zelfs in ontwikkelingslanden als Tanzania. De bling bling cultuur is misschien niet zo sterk in hip hop aanwezig, maar in *bongo fleva* wel. De teksten van *bongo fleva* hebben hun sociale relevantie verloren. *Bongo fleva* is vandaag de dag zoals Ntarangwi zegt: ‘*music with very little social relevance beyond entertainment... Lyrics glorify self and extol bling bling*’ (Ntarangwi 2009: ix preface). Hip hop artiesten weten dat *bongo fleva* populairder is, maar proberen terrein terug te winnen. Nash MC zei: ‘*the people here, they like the music even if they have a hard life*’. Ntarangwi geeft aan dat veel Oost-Afrikanen willen klinken als Amerikanen, omdat dat hen een hogere sociale status geeft (Ntarangwi 2009: 54). Zelf heb ik ook ervaren dat er wordt opgekeken naar mensen die goed Engels spreken en een Westerse uitstraling hebben. Mondialisering met zijn kapitalistische motor is op deze manier overal terug te zien. Muziek wordt steeds meer *business* in plaats van hobby.

Thomas Turino vraagt zich af of artiesten het *for love or money* doen. Hij erkent dat geld een steeds prominentere rol gaat spelen. ‘*The forces behind capitalist expansion are particularly strong and the media blitz that is naturalizing the idea of ‘global culture’ is affecting views of reality*’ (Turino 2008: 226). De ‘*global culture*’ pakt steeds meer terrein, maar Turino laat ook zien dat mensen creatief blijven en niet zomaar al het ‘nieuwe’ accepteren. Zoals in de inleiding en met hip hop is beschreven blijft het een samenspel. In het hoofdstuk *Keep it real* in Tanzania komt de vraag *for love or money* terug. *Bongo fleva* is sterk veranderd in de loop de jaren en is uiteindelijk meegegaan met de ‘*hype*’. ‘Echte’ hip hop en *bongo fleva* zijn zoals hierboven beschreven vandaag de dag strikt gescheiden.

In deze paragraaf is naar voren gekomen dat de bling bling cultuur ook voorkomt in Tanzania. Veel artiesten, dan wel Tanzanianen dromen van een leven in het Westen. De media creëert ook het rooskleurige beeld van het Westen en tijdens mijn verblijf heb ik de drang van mensen naar het Westen ervaren. Niet alle muziek die in Tanzania wordt uitgebracht is sociaal relevant.

2.7 Rap in Swahili

Swahili is de officiële landstaal van Tanzania, maar wordt in meer Afrikaanse landen gesproken. Swahili stamt af van de Bantu groep van Afrikaanse talen en wordt gesproken door ongeveer 140 miljoen mensen (Irele & Jeyifo 2010). Swahili heeft veel Arabische invloeden, maar de taal is ook beïnvloed door andere talen. De taal kan gezien worden als een soort mengelmoes van verschillende talen en is ongeveer begin achttiende eeuw ontstaan (Polomé 1967 & Myachina 1981). In het ontstaan van Swahili als officiële landstaal heeft het kolonialisme grote invloed gehad. Het Duitse kolonialisme dat ongeveer van 1884 tot 1919 duurde moedigde het gebruik van Swahili aan (Perullo 2000). Dit in tegenstelling tot veel andere kolonistoren die hun eigen landstaal invoerden. De Duisters dachten dat de goed geletterde Tanzanianen anders een bedreiging voor hun konden vormen. Toen de Engelsen na de Eerste Wereldoorlog de macht overnamen, gebeurde het tegenovergestelde. De Engelsen voerden de Engelse taal in op scholen en administraties. Op de lagere school bleef echter Swahili de eerste keus. Na onafhankelijkheid in 1961 werd Swahili de officiële landstaal. Engels werd nog wel gegeven op de middelbare school en universiteit, maar zijn invloed nam steeds meer af. Engels werd in 2000 maar door vijf procent van de Tanzaniaanse bevolking gesproken (Perullo 2000: 75).

De meeste artiesten rappen in Swahili, maar Engels is ook vertegenwoordigd. Vanaf de jaren tachtig werd hip hop populair in Tanzania, maar pas in 1990 kwam het eerste officiële album in Swahili uit. Het album was uitgebracht door Saleh Aljabry en heette Swahili rap. Aljabry maakte voor dit album veel gebruik van Amerikaanse artiesten, waaronder Vanilla Ice en Naughty by Nature (Perullo 2000: 76). Zoals eerder aangegeven imiteerden de Tanzaniaanse artiesten in het begin Amerikaanse hip hop. Perullo geeft aan dat de keuze voor taal tegenwoordig ook al iets zegt over de tekstuele inhoud van een nummer en een bepaalde ideologie vertegenwoordigt. *'The use of one language or another depends very much on the local configuration of culture, language, and politics. Language use in any context is subject to the interpretation of those languages through local language ideologies'* (Alim & Pennycook 2007: 92). Engelse rap lijkt veel op Amerikaanse hip hop en cultuur. De meeste nummers gaan over feesten, vrienden, over jezelf of over de groep die je vertegenwoordigt. Rap in Swahili focust zich op relevantie onderwerpen voor Tanzanianen zoals: AIDS, drugs gebruik, corruptie, werkeloosheid en problemen met het regelen van een visum wanneer je het land wil verlaten (Perullo 2000: 74).

Het is echter niet strikt gescheiden. Rap in Engels kan sociaal relevant zijn en rap in Swahili kan ook voor *entertainment* zijn, maar met de keuze voor een taal wordt er tegelijkertijd voor een bepaald publiek gekozen. Nikki Mbishi rapt voornamelijk in het Swahili en zijn reden hiervoor is: *'swahili is my culture, it's my language. It really delivers the real message to the people I intend to get my message to. Swahili is best understandable for*

people in this country'. Nikki Mbishi geeft aan dat hip hop de maatschappij vertegenwoordigt. Het gaat om de 'cultuur' en is bedoeld voor de samenleving. Veel artiesten zien het als educatie. Vanuit dit oogpunt is het belangrijk om in Swahili te rappen. *'Even those who could speak English, relied on Swahili as it gave them a voice to speak about issues relevant to Tanzanians'* (Perullo 2000). De meeste artiesten kunnen zich beter uitdrukken in Swahili, dan in Engels, aangezien het hun geboortetaal is. Jongens die gestudeerd hebben spreken goed Engels, maar het grotendeel van de mensen heeft nooit gestudeerd. Voor de meeste jongens is Swahili de eerste taal. Toen er op het Kilinge evenement een documentaire van KRS-One werd laten zien klaagden veel jongens dat ze het niet konden verstaan. Nash MC zei hierop, om hip hop te begrijpen moet je de ontstaansperiode van hip hop kennen en daarbij de grondleggers. Hiervoor moet je Engels kunnen. Je kunt volgens hem niet een goede MC worden zonder eerst de legendes bestudeerd te hebben.

De Tanzaniaanse artiesten doen voornamelijk inspiratie op in het buitenland, maar gebruiken de Engelse taal weinig. De artiesten en mensen in het land zijn trots op Swahili. Veel artiesten schoten gelijk in de verdediging toen ik vroeg, wat hun hoofdreden was om in Swahili te rappen. Ze zeiden dat de taal in veel landen en door veel mensen word gesproken en het een rijke taal is. Een aantal artiesten willen de taal graag groter maken. Zo hoopt P the MC Swahili groter en bekender te maken. Dolasoul zei: *'I just want to make my language more acceptable internationally'* (Perullo: 2000). Het taalaspect wordt door verschillende auteurs, waaronder Alim en Pennycook onderzocht. Op deze manier zorgt het rappen in de lokale taal voor '*limitation*' (beperkende reikwijdte), maar ook voor '*expansion*' (uitbreiding). *'Well it's kind of a way to slowly teach people, you know. If somebody doesn't know (Spanish), I'm pretty sure that somebody knows somebody that's Spanish and if they're really intrigued they'll ask. Some people might see it as a limitation, you know, that's one side of it. But if you look at it on the other side, it's more of an expansion'* (Sarkar & Allen in Alim & Pennycook 2007: 92). Dit voorbeeld gaat over het Spaans, maar geldt net zo goed voor Swahili en andere talen. Met Engels kunnen Tanzaniaanse artiesten misschien meer mensen bereiken, maar door in hun eigen taal te rappen kunnen ze het Swahili uitbreiden waar veel rappers waarde aan hechtten.

Eriksen laat zien dat de Engelse taal een steeds prominentere rol in de wereld inneemt. Door in Swahili te rappen blijft de taal meer 'behouden' en kan (zoals hierboven is aangetoond) in zekere mate uitbreiden. Ik kreeg zelf wel eens te horen van artiesten dat ik Swahili moest leren als ik vroeg om een vertaling van teksten. Op een dag praatte ik met een jongen die net in het Engels had opgetreden. Zijn ouders komen uit Tanzania, maar hij was in België geboren. Op zijn negende verhuisden zijn ouders met hem naar Tanzania. Hij spreekt beide talen, maar kan zich beter uitdrukken in Engels. Toen ik na het evenement nog met hem aan het praten was liep Nikki Mbishi langs. Hij vroeg waarom ik nog zo laat

aanwezig was. Ik antwoordde dat we aan het praten waren over hip hop in Tanzania. Hij zei: wat kan hij jou vertellen over hip hop in Tanzania? Hij rapt zelf in het Engels. Hierna brak er een discussie los tussen Nikki Mbishi en de jongen. Hiermee werd voor mij aangetoond hoe belangrijk het is voor rappers van Tamaduni Musik om in Swahili te rappen. Artiesten die voornamelijk in het Engels rappen vertegenwoordigen, zoals hierboven beschreven, geen 'echte' hip hop uit Tanzania.

Dit betekent niet dat rappers geen Engels gebruiken. Sommigen gebruiken Engelse woorden door het Swahili heen. Een aantal artiesten hebben zelfs complete Engelse nummers. Wakazi gebruikte een mix 'Swanglish' om zich te onderscheiden van de rest. Hij wil echter ook bekend worden buiten de 'Swahili grenzen' en daarvoor moet hij Engels gebruiken. Hij heeft veel van hip hop geleerd in Amerika waar hij studeerde en daarom gebruikt hij beide talen. Veel rappers gebruiken Engels alleen om buiten de grenzen naamsbekendheid op te bouwen en om de aandacht van buitenlandse platenmaatschappijen te trekken. *'Many Tanzanian rap artists stated that English, rather than Swahili, was more beneficial for attaining a recording contract or airtime on local radio stations'* (Perullo 2000: 81). Zo heeft rapper One Incredible die voornamelijk in het Swahili rapt een aantal Engelse nummers. One Incredible is een bekende, maar nog steeds opkomende artiest. Door in het Engels te rappen probeert hij meer naamsbekendheid op te bouwen. In één van zijn Engelse nummers, *Got em* getiteld, wordt in het begin gezegd: *'make us rich nigga'* (One Incredible – *Got em*). Dit geeft aan dat geld ook wel één van de redenen voor hem is om te rappen. Al is het misschien niet de belangrijkste reden voor hem. Engelse nummers trekken nu eenmaal meer buitenlandse aandacht. In het nummer, *Debut*, geeft One Incredible aan dat zijn *flow* Europees is met de volgende zin: *'the swagga is Tanzania, but the flow is European'* (One Incredible – *Debut*). De artiesten weten veelal wel wat ze moeten doen om bekendheid te krijgen, maar willen ook vast blijven houden aan hun normen en waarden.

Sommige artiesten geloven erin dat juist door in Swahili te rappen er mensen buiten Tanzania kunnen worden bereikt. De rapper II proud heeft door Europa en de Verenigde Staten gereisd en kwam erachter dat het publiek liever Afrikaanse talen (waaronder Swahili) hoort in Afrikaanse muziek (Perullo: 81). Nash MC zegt: *'I use my own language to represent the real culture. Hip hop is all about that'*. Nash MC komt uit Tanzania en ziet geen reden om in Engels te rappen, aangezien hij niet uit Engeland of de Verenigde Staten komt. Nash MC gaf aan dat als hij naar Engeland of de Verenigde Staten gaat, mensen aan hem zullen vragen om te rappen. Als hij dan in het Engels gaat rappen, zullen mensen vragen waarom hij in het Engels rapt, aangezien hij uit Tanzania komt. Op deze manier vertegenwoordigt hij dan niet de 'echte cultuur'. Nash MC zegt: *'hip hop is all about representin the real culture'*. Nash MC hecht veel waarde aan het rappen in Swahili. De CD die ik van Nash MC kocht heette Shaaban Robert en deze persoon had de bijnaam *Father of Swahili*. Shaaban Robert,

geboren in Tanzania was een dichter en intellectueel op het gebied van Swahili. Nash MC wilde deze man bekend maken bij de jongeren en hun laten inzien wat hij voor Swahili heeft betekend. Nash MC schrijft geen politieke teksten, maar alleen voor de straat en met Swahili kan de straat het best bereikt worden. De redenen om in het Swahili dan wel Engels te rappen verschillen per artiest. De taalkeuze speelt ook een rol in de *keep it real* mentaliteit. Hierover meer in hoofdstuk 3. Hier kan dus uit worden opgemaakt dat 'echte' hip hop in eerste instantie de cultuur (maatschappij) vertegenwoordigt. Aangezien Swahili de officiële taal is en daarmee onderdeel van de cultuur wordt deze gebruikt om in te rappen. De mensen voor wie de boodschap bedoeld is (Tanzanianen) kunnen deze dan ook het beste begrijpen. 'Echte' hip hop verschilt op dit gebied altijd van Amerikaanse, omdat taal of anders cultuur altijd verschilt en daarmee ook de hip hop.

In deze paragraaf heb ik een proces van lokalisering laten zien op taalgebied. Het kan gezien worden als een proces van *vernacularization*. Er zijn Westerse invloeden te vinden in de muziek, maar over het algemeen blijven eigen culturele waarden belangrijk. Rap in Tanzania is voornamelijk in het Swahili. De meeste artiesten zijn trots op de taal en willen de taal graag uitbreiden. Toch zijn er artiesten die in het Engels rappen, maar dit is de minderheid.

2.8 Branden van CD's

Waar mondialisering de hip hop in Tanzania bracht, zorgen technologische ontwikkelingen voor een aantal tegenstrijdigheden bij het verkopen van CD's. De meeste CD's worden gebrand, aangezien er niet genoeg sponsors in de hip hop industrie zijn om officiële CD's uit te brengen. Mocht dit gebeuren dan zouden de meeste mensen de voorkeur geven aan branden, aangezien dit een stuk goedkoper is. Ntarangwi geeft het 'probleem' van branden aan, maar geeft tegelijkertijd ook aan dat het de realiteit van lage inkomens is (Ntarangwi 2009: 84). De mensen in Tanzania hebben niet veel geld en er zijn belangrijker dingen (basislevensbehoeften) om geld aan uit te geven. Toen ik P the MC wilde interviewen hadden we afgesproken bij zijn 'shop'. Een kleine ruimte die hij voor 30.000 Tanzaniaanse Shilling (omgerekend vijftien euro) in de maand huurde. Hier luisterde hij naar zijn muziek en schreef hij teksten. Jongeren uit de buurt kunnen langs komen om even rond te hangen. Na het interview waarin hij zelf aangaf dat het branden van CD's een groot probleem is, vroeg ik hem om wat muziek. Een aantal weken later kreeg ik een gebrande CD van X Plastaz (een bekende rapgroep uit Tanzania) waar hij zelf ook op stond. Hij brandde ook een CD met alleen Engelse nummers, zodat ik de tekst kon verstaan. Hij gaf aan dat hij hier vaker CD's brandde voor vrienden en buurtbewoners tegen een kleine vergoeding. Het is dus zeer tegenstrijdig, maar de artiesten hebben geen keus. Ntarangwi beschrijft hoe hij opzoek ging naar lokale originele CD's en dat hij die niet kon vinden. Uiteindelijk besloot hij om 'lokaal' te

gaan en een gebrande CD te kopen. Hierna maakte hij een scherpe conclusie. '*It meant that technological innovations and market constraints had robbed many musicians of their income through pirated music. Yet it allowed many young people source of livelihood by selling pirated music, which, in turn, increased the popularity of musicians*' (Ntarangwi 2009: 84-85). Dit heb ik zelf ook ervaren na een interview met Nash MC. Na het interview vroeg hij mij of ik zijn CD wilde kopen. Als bedankje voor zijn interview was ik bereid dit te doen. Toen ik hem vroeg wat het kostte zei hij 5.000 Tanzaniaanse Shilling (omgerekend 2.50 euro). Het was een kartonnen hoesje met een afbeelding van hemzelf erop. Toen ik later de CD uit het hoesje haalde was het een gebrande CD. Artiesten bieden hun eigen CD dus ook gebrand aan. Wat in het Westen strafbaar is, gebeurt hier dagelijks en de artiesten doen er zelf ook aan mee. Zoals Ntarangwi uitlegt, is het wel een directe inkomstenbron voor de artiesten. Er zitten geen platenmaatschappijen tussen en er wordt geen belasting betaald. Het is een informele economie. Andere artiesten die ik heb gesproken gebruikten dezelfde strategie. Zij namen altijd gebrande mixtapes en/of CD's mee naar evenementen (waaronder het Kilinge evenement). Na hun optreden gaven ze aan, dat geïnteresseerden een CD, dan wel mixtape bij hen konden kopen. Veel artiesten zijn afhankelijk van het verspreiden van hun CD's op 'strategische plekken', zoals evenement en het internet, aangezien ze weinig tot geen zendtijd op de radio krijgen (Ntarangwi 2009: 34). De artiesten gebruiken de evenementen om aan populariteit te winnen en naamsbekendheid op te bouwen. De gebrande CD's dragen hier aan bij. Rapper Wakazi zei dat dit het 'voorwerk' is. Eerst naamsbekendheid opbouwen en dan pas een 'echte' CD uit brengen. Hij was nu nog niet groot genoeg om een 'echte' CD uit te brengen. Op deze manier gaat er geen materiaal verloren, onder het mom van 'slechte' promotie.

Artiesten verdienen in Tanzania moeilijk geld met rappen. Het is een constante uitdaging om manieren te vinden om naamsbekendheid op te bouwen en wat geld te verdienen. Dit geldt niet alleen voor de opkomende artiesten, maar ook voor de gevorderde artiesten. In tegenstelling tot Amerika waar gevorderde artiesten zich op financieel gebied niet meer druk hoeven te maken.

Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik aangetoond dat hip hop in Dar es Salaam en in het specifiek op het Kilinge evenement heel wat anders is dan hip hop in Amerika. Door verschillende processen van lokalisering en met behulp van begrippen als *glocalization*, *vernacularization* en *dubbing culture* heb ik dit proberen duidelijk te maken. Deze processen van actieve lokalisering kunnen op verschillende manieren gezien worden. Allereerst is er de verandering op gebied van stijl. In Tanzania is bewustzijnsrap belangrijk waar in Amerika de *gangsta*, dan wel amusementsrap op de voorgrond treedt. In Tanzania is het belangrijkste element *knowledge*

en daarmee wordt hip hop als educatie gezien. Ten tweede is er het gebruik van taal. Waar in Tanzania de meeste rappers in Swahili rappen is de taal in Amerika Engels. Ten derde verschillen de *beats* in veel opzichten. Op het Kilime evenement worden 'echte' hip hop *beats* gebruikt waar veelal Afrikaanse invloeden te horen zijn. Ten vierde wordt de lokalisering het meest gekenmerkt door de tekstuele inhoud. 'Echte' hip hop wordt in Tanzania gezien als bewustzijnsrap en vertegenwoordigt de cultuur (maatschappij) en verschilt dus eigenlijk altijd per plek, dan wel land. Hiermee wordt ook gelijk bedoeld op de afwezigheid van scheldwoorden, drugs, beefs, bling bling cultuur en het promoten van seks in de Tanzaniaanse hip hop. Tanzania en Amerika zijn twee totaal verschillende landen en de hip hop laat dit zien. Verder heb ik laten zien dat hip hop en *bongo fleva* vandaag de dag strikt gescheiden zijn. *Bongo fleva* heeft zich in de loop der tijd ontwikkeld tot een aparte muziekstijl. Verder verschilt de hele hip hop industrie aanzienlijk met die van Amerika. Waar de hip hop industrie in Amerika een miljoenen industrie is, verdienen artiesten in Tanzania amper geld. Al met al zijn hip hop in Tanzania en Amerika vandaag de dag amper met elkaar te vergelijken.

Hoofdstuk 3: Keep it real in Tanzania

In dit hoofdstuk wil ik laten zien wat *keep it real* in Tanzania betekent. Dit is belangrijk om de drang naar bewustzijnsrap en het zien van hip hop als educatie te begrijpen. In het begin zal worden uitgelegd hoe *keep it real* in Tanzania is ontstaan en hoe het tot uiting komt. Daarna wordt gekeken naar *keep it real* in Tanzania op tekstueel gebied, maar ook in de praktijk. In de laatste paragraaf wordt gekeken naar *keep it real* in het dagelijks leven.

3.1 Keep it real in Amerika

Keep it real is een 'houding' (levensstijl) in hip hop die is ontstaan in de jaren negentig in Amerika. De betekenis ervan verschilt veelal per persoon, maar komt in het algemeen redelijk overeen. Auteurs gebruiken verschillende definities: *'the expression keepin' it real is practically a mantra in hip-hop, exhorting individuals to be true to their roots and not to "front" or pretend to be something they are not'* (Rickford and Rickford in Culter 2003: 212) of *'the expression keepin' it real is a central theme in hip-hop that means that people should be true to their roots and give "props" or credit where credit is due'* (Morgan in Cutler 2003: 218). Anderen verwijzen meer naar de banden die rappers onderhouden met hun gemeenschap. De *'organic relationship with the communities creating it'* (Perry in Pardue 2008: 25). In het begin van hip hop (ongeveer jaren zeventig tot begin jaren negentig) refereerde het vaak naar de zwarte gemeenschap. De betekenis is echter in de loop der jaren veranderd. Monique Guillory en Richard Green tonen dit aan de hand van het volgende citaat aan: *"keep it real" is generally used when one wants to let the world know how much you're sacrificing for the cause of the true. This can lead to excessive of how real you've been keeping it'* (Guillory en Green in Forman 2002: 92). In het begin van hip hop in Amerika was bewustzijnsrap sterk aanwezig en was het belangrijk om naar de zwarte gemeenschap te refereren. Rappers als Tupac Shakur en Public Enemy zijn hier voorbeelden van. Uiteindelijk kiest Cecilia Cutler in haar artikel twee thema's die erg belangrijk zijn: *'the idea that realness has to do with being connected to and achieving respect on the streets'* en *'the idea that people should represent themselves as what they are'* (Cutler 2003: 218). Beide thema's komen terug en zijn grotendeels ook belangrijk in Tanzania, hier ga ik in de volgende paragraaf dieper op in. Letterlijk betekent *keep it real*: 'hou het echt'. Met echt wordt ook veel trouw bedoeld. In hip hop wordt het op vele verschillende manieren gebruikt. Zoals in het citaat van Perry wordt er verwezen naar het trouw blijven aan je gemeenschap. Veel rappers gebruiken het echter in verschillende contexten.

Met *keep it real* kan verwezen worden naar het 'echt' (trouw) blijven aan jezelf, familie, vrienden, vriendin, gemeenschap, land, volk enzovoort. Met name Amerikaanse rappers (2pac, Lil Boosie, C-Murder, Soulja Slim, DMX) maken gebruik van *keep it real* om

zichzelf te onderscheiden van de meer 'commerciële' rappers. Enkele voorbeelden: *'that's my girl, she left me, she ain't keep it real with me'* (C-murder), *'still keep it real with my nigga's'* (Soulja Slim), *'just keep it real partner give to the needy'* (DMX). In deze teksten wordt verwezen naar een vriendin, vrienden en naar de armere in de gemeenschap.

Vaak is er verwarring tussen *keep it real* en *(being) real*. *Keep it real* staat altijd in relatie tot, bijvoorbeeld vrienden, gemeenschap, vriendin enzovoort en *(being) real* staat voor het leven dat iemand leidt. Leidt iemand echt het leven (of heeft het geleefd) waarover gerapt wordt. Hiermee wordt veelal verwezen naar het 'ghetto' leven. Dit geeft veelal de mate van 'realness' aan (Cutler 2003). Voorbeeld: *'peep this real shit of top men I'm the realist. Why Lil Boosie? Because I live this'* (Lil Boosie). In Amerika is dit verschil gekomen omdat veel rappers het 'gangsta imago' gebruikten om geld te verdienen en dus niet echt zo'n leven hebben geleid. In het programma *let the hood talk* wordt dit verschil ook aangehaald door iemand uit de *ghetto*. In het programma gaat Ameer Baraka de *hood* (gemeenschap) van rappers in om te kijken *if they keep it real*. Het programma speelt zich voornamelijk af in het zuiden van Amerika. Een stuk uit een aflevering geeft het concept '*keep it real*' duidelijk aan. De aflevering speelt zich af in een *ghetto* in New Orleans. Een bewoner uit de *Calliope Projects* wordt gevraagd naar C-murder (een Amerikaanse rapper afkomstig uit deze *hood*). Hieronder citeer ik de definitie die de bewoner van *keep it real* geeft: *'he (c-murder) is a real nigga. When I say a real nigga. Then don't get it twisted. A lot of people think a real nigga gotta be somebody slingin a gun, selling drugs or something like that. How we look at a real nigga here. Is a nigga who come through, take care of the children in the hood, the old people. He (c-murder) is a super star, but is here accepted like I am accepted. The money didn't change him. He always comes back to the hood. He helps people to get in the music industry. Give financial support to schools. It's about doing something positive for the community'* (Baraka 2012). In het voorbeeld wordt duidelijk aangegeven waar het bij *keep it real* om gaat. Het draait om loyaliteit naar onder andere de gemeenschap. De gemeenschap heeft bijgedragen aan identiteitsvorming en de rapper uiteindelijk gemaakt tot wat die vandaag de dag is. De rapper moet nooit vergeten waar die vandaan komt en dit ook laten zien. Om het überhaupt *real* te kunnen houden, moet je wel opgegroeid zijn in een '*ghetto*' (Cutler 2003 & Forman 2002). Naar de *ghetto* wordt veelal gerefereerd als de *hood* of *block*. De persoon die erover rapt moet ook echt zo'n leven hebben geleid. Met zo'n leven wordt bedoeld; het *ghetto* leven met al zijn problemen als armoede, geweld, drugs, corruptie enzovoort. In mijn onderzoek heb ik mij gefocust op *keep it real*. Robin Kelley: geeft aan '*to be a 'real nigga' is to have been a product of the ghetto*' (Kelley in Forman 2002: 91). Dit is echter stap één. Zoals het citaat laat zien uit het programma *let the hood talk* gaat het verder. In Amerika komt de *keep it real* mentaliteit onder druk als rappers echt geld gaan verdienen. Veel rappers veranderen dan, waaronder 50 cent en Lil Wayne.

Keep it real kan dus verschillende gradaties hebben. Karin Stanford laat dit zien aan de hand van Tupac Shakur. Tupac (overleden in 1996) is één van de bekendste rappers en wordt gewaardeerd om zijn teksten, waarin hij het *ghetto* leven beschrijft. 2pac uitte '*keep it real*' niet alleen op gemeenschapsniveau, maar ook op 'landelijk niveau, dan wel politiek niveau'. Zo rappen veel artiesten over hun (in mindere mate het) leven in hun gemeenschap. De problemen worden niet geanalyseerd. Laat staan dat ze deze problemen kunnen verbinden aan politieke debatten in het land. Tupac was één van de weinige rappers die dit kon. Tupac kwam uit een *Black Panther* familie. De *Black Panther Party* was een politieke beweging die op kwam in de jaren zestig voor de rechten van zwarte mensen. Door de vele verhuizingen die Tupac in zijn jeugd mee maakte, leerde hij vele *ghetto's* kennen, waardoor hij zich steeds meer verbonden voelde met zwarte mensen uit de *ghetto* (Stanford 2010 & Shakur 2003). De muziek die Tupac maakte ging over het *ghetto* leven. '*Tupac Shakur expressed the hopes, aspirations, worries, pain, suspicions, and experiences of young people living in disadvantaged communities*' (Stanford 2010: 42). Naast muziek droeg Tupac bij aan verschillende campagnes om geweld te laten afnemen en veilige seks te bevorderen (Stanford 2010). Om deze redenen was Tupac geliefd in de *ghetto's* van Amerika. Veel mensen konden zich relateren aan zijn muziek.

In deze paragraaf is *keep it real* in Amerika uitgelegd. Het verschil tussen *keep it real* en *real* is behandeld. In Amerika is de relatie tussen *keep it real* en de *ghetto* erg belangrijk dit komt met name door de *gangsta rap*. Zoals in het vorige hoofdstuk aangegeven komt *gangsta rap* weinig voor in Tanzania en verdienen rappers over het algemeen weinig tot geen geld. *Keep it real* is bekeken vanuit de artiesten en fans en het betekent voor elke artiest wat anders. In de volgende paragraaf wordt uitgelegd wat *keep it real* in Tanzania betekent en hoe het tot uiting komt.

3.2 Keep it real in Tanzania

Keep it real is zoals hierboven beschreven een uitdrukking ontstaan in Amerika. Het is grotendeels bekend bij hip hoppers. De letterlijke betekenis 'hou het echt' zorgt ervoor dat iedereen het iets anders ziet. Iedereen hecht waarde aan verschillende dingen die aan *keep it real* te verbinden zijn. In Tanzania heb ik de diversiteit van het begrip zelf ervaren. Het begint eigenlijk al met de motivatie om te gaan rappen. Deze vraag stelt Thomas Turino aan het eind van zijn boek: '*for love or money*' (Turino 2007: 225). Dit is zeer belangrijk. Als de motivatie geld is, dan zijn personen eerder bereid te veranderen van stijl om hun doel te bereiken. Turino geeft aan dat kapitalisme een sterke kracht is en de media ons wereldbeeld beïnvloedt. Toch blijven er mensen die zich er tegen verzetten en niet meegaan met deze zogenaamde '*global culture*' (Turino 2007: 226). Turino sluit af met: '*I argued that even where capitalism has made major inroads into other cultural formations, people are critical*

and creative and do not just accept what is handed to them' (Turino 2007: 226). Artiesten blijven dus creatief en accepteren niet zomaar nieuwe buitenlandse stijlen. Een voorbeeld van muziekgenre die zich wel laat beïnvloeden is *bongo fleva*. *Bongo fleva* is een muziekstijl die met de markt mee gaat. De vraag is dan, in hoeverre artiesten de waarheid blijven spreken als er continue van stijl wordt veranderd? Een ouderwets gezegde: het doel heiligt de middelen. Het verkopen van je ziel kan een optie zijn. En als het doel (veelal rijkdom) eenmaal bereikt is, maakt het niet zoveel meer uit wat je doet, aangezien je rijkdom hebt verschaft. Verschillende auteurs, waaronder Turino en ikzelf hebben ervaren dat geld niet altijd de directe motivatie is.

Rapper P the MC die ik hierover geïnterviewd heb zei het volgende: *'people change to bongo fleva, to music they don't even understand. Chasing money you know. Money is the problem. I don't like being a slave, doing something I don't like because I wanna get money. I'm doing what I love even if it doesn't bring money to me. That's doing it for real'*. KBC een rapper van de Kwanza Unit laat zijn 'trueness' ook zien: *'according to KBC, he became popular because he would mention the names of his friends in his raps. For the moment he was simply doing it for the love of it: 'It was not about the money but about earning respect and representing'* (Gesthuizen 1998: 3). Hier komt de definitie van Morgan terug *'give "props" or credit where credit is due'* (Morgan in Cutler 2003: 218). Trouw blijven aan je vrienden. Rapper Muka Garang laat zien dat het doel niet de middelen heiligt: *'I try my best to earn an honest living. I will not sell my soul in order to make it. I will not sing nonsense so as to be played on the radio'* (Ntarangwi 2009: 119). Hier is *keep it real* meer op de persoon zelf betrokken. *'Being true to yourself, like don't act, don't act like, you know, someone that's not you'* (Cutler 2003: 221). Het werd mijzelf duidelijk toen ik een interview had met rapper Wakazi. Hij vertelde dat hij in Amerika gestudeerd had en daardoor goed Engels sprak. Hij trad veel op in Amerika en verdiende er wat geld. Na zijn studie was hij weer terug gekomen naar Tanzania. Toen ik hem vroeg waarom die niet daar was gebleven, aangezien de hip hop scène in Amerika groter is en er makkelijker en meer geld te verdienen is zei hij: *'but I mean the roots, I'm from Africa, Tanzania. I can go there and try to be American, but that won't be me. Same thing of keeping it real. And I could be out there try to represent Tanzania, but you can't be far from the people who really support you, especially the majority'*. Voor Wakazi betekende *keep it real*: *'just be yourself and live by the morals and values you live by'*. Hij zei in eerste instantie moet ik mezelf goed voelen met de muziek die ik uitbreng. Dan pas kan ik de mensen om mij heen en anderen goed laten voelen.

Verscheidene auteurs laten zien dat velen (in Tanzaniaanse hip hop) het na-apen van 'Amerikaanse clips en teksten' verafschuwen. Zo laat Gesthuizen in 1998 al zien dat mensen het niet op prijs stellen: *'yo, you're saying that; I was riding in the Lexus, driving Mercedes, know what I'm saying, and I got a VCR. That was really... Fuck yours! Even though you're*

putting these things in the rhymes and in the video, even though you can't afford it. That is not keeping it real! We don't afford Lexus, we don't afford using guns. In Tanzania we (are a) peace country. We don't use guns' (Gesthuizen & Haas 1998: 5). Suriano geeft in haar artikel tien jaar later tal van voorbeelden waarin dit naar voren komt. Hiermee duidt ze in eerste instantie op de scheiding tussen hip hop en *bongo fleva*, maar ook op sommige hip hop artiesten. Suriano geeft een citaat waarin blijkt dat deze 'images' niet gewaardeerd worden: *'where on the earth did we get these things from like images of big cars mounted into our video's? It's sick. It would be cool if the cars were real. Because if these videos are seen in other countries, the message would be that we too, Tanzanian artists have loads of cash. But this style of putting images (of false cars), even if we make them look like real cars, it's really stupid'* (Suriano 2007: 213-214). Zoals in de paragraaf scheiding hip hop en *bongo fleva* is beschreven, is deze vercommercialiseerde vorm van muziek zeer populair. Nikki Mbishi gaf aan dat een aantal van zijn vroegere hip hop vrienden de stap naar *bongo fleva* hebben gemaakt. Nikki Mbishi zelf maakt hip hop, maar zijn tekstuele inhoud is niet altijd sociaal relevant. Zo heeft ook Nikki Mbishi het nummer *Friday*, waarin wordt gerapt dat elke dag een vakantie dag is en niet alleen vrijdag. Dit is zeker in Tanzania niet het geval. Het verschilt dus ook in zekere mate in hoeverre rappers constant en principieel blijven in hun normen en waarden.

De *keep it real* mentaliteit is in Tanzania met name op tekstueel gebied terug te zien. Zoals in het hoofdstuk hip hop in Dar es Salaam is aangegeven is de sociale boodschap in de muziek erg belangrijk (Perullo 2007 & Ntarangwi 2009 & Clark 2012 & Suriano 2007). Het belang van deze sociale mentaliteit is moeilijk te achterhalen. De rappers zelf geven een soort verklaring voor het belang van een sociale boodschap in hun muziek. Verschillende artiesten die ik heb geïnterviewd heb ik gevraagd, waarom het belangrijk is een sociaal dan wel politieke boodschap in hun muziek te brengen. Zoals eerder vermeld, zeiden Nash MC en Zaïd dat hip hop hen beiden heeft geholpen om met sigaretten en drugs te stoppen. Zij hebben op verschillende manieren van hip hop geleerd. Zij zien het als hun taak iets terug te doen. Zaïd zei: *'hip hop is the school to me'*. Ook hij citeert KRS-One met: *'each one, teach one'*. Dit ziet hij als zijn motto. *'I learn through hip hop and I wanna teach my society through hip hop'*. Andere rappers geven vaak aan dat Tanzania een ontwikkelingsland is en alle problemen hun, dan wel hun gemeenschap beïnvloeden. Het is de realiteit. Zo zei Raphael: *'honestly, I see no point talking about cars, chains and stuff like that. Cause if I talk about a chain, I no there a lot of people who can afford to buy a chain, so why am I talking about that? If I talk about money I know a lot of people who don't have money, so why should I talk about money? I talk about more factual things'*. Het leven in Tanzania is nu eenmaal anders dan het leven in Amerika. Veel artiesten van Tamaduni Musik geven aan dat hip hop de cultuur en maatschappij vertegenwoordigt. Hun *keep it real* mentaliteit zorgt ervoor dat ze dit

ook echt doen. Perullo geeft een andere verklaring voor het belang van de sociale boodschap in de muziek.

Perullo geeft aan dat er een link is tussen socialisme en de relevantie van een sociale boodschap in de muziek. Het socialisme werd rond de jaren zestig ingevoerd door Julius Nyerere. Hierin centraal stond *ujamaa*, Swahili voor *familyhood*. Het doel van *ujamaa* was de verschillende stammen die in Tanzania leefden in vrede met elkaar te laten leven (Fattou 1985). Voor Nyerere betekende Afrikaans socialisme: *'the foundation, and objective, of African socialism is the extended family. The true African socialist does not look on one class of men as his brethren and another as his natural enemies. He does not form an alliance with the 'brethren' for the extermination of the 'non-brethren'. He rather regards all men as his brethren- as members of his ever extending family'* (Nyerere in Fattou: 1985).

Nyerere is in 1985 zelf afgetreden. Echter veel ouders hebben in deze periode kinderen (waaronder huidige artiesten) gekregen. Het is moeilijk te zeggen in hoeverre het socialisme het belang van een sociale boodschap in de muziek heeft bevorderd. Veel jongeren kunnen niet reflecteren op hun opvoeding en vinden het veelal normaal. Perullo probeert echter wel een verbinding te maken. *'Although socialism officially ended in the 1980s, it remains an important influence on local cultural and educational practices. Many musicians view their role in society as educators of the public- a conception that was greatly strengthened during the socialist period. Tanzanian rappers adopted this "educational voice" in an attempt to legitimize their music to a wider community and form an outlet for youth voices. An "educational voice" allows youth to disrupt conceptions that people have of youth as hooligans'* (Perullo 2005: 96). De *keep it real* mentaliteit en het zien van hip hop als educatie kan verbonden worden aan het socialistische tijdperk. Het is echter moeilijk te zeggen in hoeverre dit het geval is. Aan de hand van cultuur wordt echter wel geprobeerd het gedrag van mensen te verklaren. De Tanzaniaanse cultuur en Amerikaanse zijn twee totaal verschillende culturen. Waar Tanzania een socialistisch tijdperk kende, kenmerkt Amerika zich door het kapitalisme en een sterke individualistische samenleving. In Amerika is het meer ieder voor zich. Deze mentaliteit is terug te zien in de muziek, waar veel Amerikaanse rappers, nadat ze rijkdom hebben verschaft geen relatie meer onderhouden met hun gemeenschap, dan wel vrienden. 50 cent zegt aan het eind van zijn boek: *'that's one of the reasons (jealousy) that I'm glad to be out the hood. People ask me all the time if I miss home. Fuck no. I'm glad to be gone. I spent twenty-six years trying to get out of that motherfucker. Let me spend a few years somewhere else'* (Jackson 2005: 220). Hij is dus eigenlijk blij dat die uit de *ghetto* is. De *keep it real* mentaliteit kan dus per land, maar net zo goed per persoon verschillen. De *keep it real* mentaliteit is bekend geworden omdat rappers geen relatie meer onderhielden met hun gemeenschap dan wel 'vrienden'. De *keep it real* mentaliteit is overgekomen naar Tanzania. Jonathan Xavier Inda en Renato Rosaldo tonen

met het begrip de/territorialization aan dat het niet precies wordt overgenomen. *'The term captures at once the lifting of cultural subjects and objects from fixed spatial locations and their relocalization in new cultural settings'* (Inda & Rosaldo 2008: 14). Hiermee willen de auteurs duidelijk maken dat: *'cultural flows not just float ethereally across the globe but are always reinscribed (however partially or fleetingly) in specific cultural environments'* (Inda & Rosaldo 2008: 14). De *keep it real* mentaliteit komt in Tanzania, zoals eerder aangegeven, heel anders tot uiting. Er wordt ook meer waarde aan gehecht. Dit verschil in interpretatie laat Ian Condry ook zien met zijn onderzoek in Japan. Hij zegt: *'"keeping it real" for hip-hopppers in Japan means paying attention to local realities'* (Condry 2001: 386). In de volgende paragraaf en de paragraaf *keep it real* in het dagelijks leven komen de verschillen in interpretatie nog duidelijker tot uiting.

3.3 Censorship

In Tanzania is er met betrekking tot bepaalde onderwerpen een soort *censorship*. De *keep it real* mentaliteit staat in Tanzania daarom soms onder druk. Er is een soort *censorship* in de muziek en artiesten voelen zich niet compleet vrij om te zeggen wat ze willen zeggen. *'Rap songs about social conditions are often far grimmer than political commentary, since they add personal narratives that explore the harsher realities of living in urban Africa'* (Perullo 2005: 86). Veel rappers die ik heb gesproken kunnen zich niet echt negatief over de regering uit laten. Het uitspreken van persoonsnamen of partijnamen gebeurt al helemaal niet. Dit gebeurt voornamelijk om twee redenen: mensen uit de politiek kunnen je de mond snoeren en mensen die zaken doen met de regering kunnen boos worden. Nikki Mbishi gaf hier het voorbeeld van een dokter die in protest ging tegen de regering. Hij pleitte voor hogere lonen voor dokters en zette een beweging op. De dokter is gekidnapt en meegenomen naar een bos. Daar is die mishandeld en onder druk gezet. De dokter heeft zijn protest teruggetrokken en heeft er tot op de dag van vandaag niks over gezegd. Nikki Mbishi geeft aan dat als hij hierover zou rappen, hij zelf moet gaan oppassen. Op zijn minst wordt je aangeklaagd, maar er kunnen ook ergere dingen gebeuren. Tanzania lijkt voor de buitenwacht een stabiel land, maar van veel mensen heb ik gehoord dat corruptie en machtsspelletjes binnen de regering aan de orde van de dag zijn. Tanzania kent maar één politieke partij die al vele jaren aan de macht is. Alle artiesten die ik gesproken heb zeggen geen *'real freedom of speech'* te hebben. *'Although most rappers believe that they are free to state their opinions in rhythm, none directly mentions individuals or political parties in their lyrics. The same can be said of radio announcers'* (Perullo 2005: 84). Er is ook bijna niemand die zich eraan waagt. Er wordt hooguit in het algemeen over politiek gepraat, maar er worden nooit directe partijen, dan wel personen genoemd.

De auteurs die beargumenteren dat hip hop in Tanzania een sterke sociaal relevante boodschap heeft, geven echter ook gelijk aan dat lang niet alle hip hop sociaal relevant is en dat er ook nog genoeg hip hop artiesten Amerikaanse '*gangsta rap*' maken. De populariteit van *bongo fleva* laat zien dat commerciële muziek verkoopt. Veel hip hop artiesten komen dan ook voor de keuze te staan om zich af te zonderen of om in deze stijl mee te gaan. Ntarangwi wijdt hier net als Turino een hoofdstuk aan: '*Staying True to the Cause*', waarin hij de moeilijke vraag stelt waar jonge artiesten in Oost-Afrika voor komen te staan: '*should they stay true to their social messages and have little airplay and popularity or sing about sex and partying and sell more records?*' (Ntarangwi 2009: 119). Artiesten worden constant geconfronteerd met de harde werkelijkheid in Tanzania als ontwikkelingsland. Uiteindelijk moet iedereen geld verdienen. Deze keuze is lastig, maar op het Kilinge evenement heb ik gemerkt dat de artiesten van Tamaduni Musik grotendeels voor 'echte' hip hop, ook wel bewustzijnsrap kiezen.

Keep it real in Tanzania is voornamelijk aanwezig op individueel vlak en muzikaal vlak. Zo is het voor de meeste artiesten belangrijk om zichzelf te blijven en 'echte' hip hop te produceren. In dit opzicht verschilt het van *keep it real* in Amerika. Op het Kilinge evenement worden deze twee elementen in praktijk gebracht.

3.4 Keep it real op het Kilinge evenement

Elke zaterdag krijgen de beginnende rappers na de *open mic feedback* op hun optredens. Veelal zijn het tips over ademhaling, *flow*, *timing*, rijmtechnieken en stijl. Een enkele keer krijgt een rapper gelijk na zijn optreden te horen of het goed dan wel slecht was. Eén keer werd een beginnend rapper die teveel Amerikaanse *gangsta rap* imiteerde terug geroepen, nadat die was gaan zitten. Hem werd verteld dat die talent had, maar een eigen stijl moest creëren. Elke rapper kan een kans krijgen bij het Kilinge evenement, maar de persoon moet zich wel bewijzen. Is het optreden erg slecht, dan wordt de *beat* uitgezet en uiteindelijk de microfoon. Tamaduni Musik wil een bepaald niveau om het evenement aantrekkelijk te houden en jongens die nog niet klaar zijn moeten gewoon meer oefenen. Op het Kilinge evenement staat 'echte' hip hop centraal en eigen stijl. Hier helpen de gevorderde artiesten de jongeren bij. *Keep it real* speelt een belangrijke rol op het evenement, maar iedereen geeft er een eigen invulling aan.

Artiesten aanwezig op het Kilinge evenement zien *keep it real* allemaal anders. Hieronder zal ik bespreken hoe artiesten die ik heb geïnterviewd *keep it real* zien en wat het voor hun betekent. Voor Nikki Mbishi betekent *keep it real*: '*just keep something original. You don't have to fake. You don't have to pretend. You have to tell the truth*'. Veel artiesten doen anderen na en doen zichzelf anders voor dan zij zijn, alleen omdat mensen de waarheid niet weten. Het belangrijkste is dat je zelf weet wie je bent en dan komt erkenning van zelf. Voor

rapper Wakazi betekent *keep it real*: 'to be honest with yourself. Just being yourself and stand by the values and morals you live by'. De definitie heeft net als de definitie van Nikki Mbishi betrekking op de persoon zelf. Andere artiesten zien *keep it real* echter weer anders.

Voor Nash MC betekent het: '*represent the realness. Represent the street. Represent everything we see. Represent what you live. That's keep it real. Not faking it*'. Nash MC geeft aan dat het van de '*real brothers*' kwam in *the golden area of hip hop* (jaren zeventig en tachtig). Hip hop zou volgens Nash MC de samenleving moeten vertegenwoordigen. Nash MC betreft hip hop meer op de elementen en de oorsprong van hip hop en in mindere mate op zichzelf. P the MC werkt deze definitie van *keep it real* verder uit. P the MC zegt: '*we make a promise. That we swear in the name of hip hop that we will not abandon the music. So, we still keep it real to the day we retire, maybe we stop the music, but we don't change the music*'. Deze *keep it real* mentaliteit is meer gericht op de muziek. Het gaat erom 'echte' hip hop te maken en als artiest ben je als het ware 'verplicht' hier aan bij te dragen. '*Keep it real with the game*' (Williams 2007: 3). Rapper Raphael zag *real* als een afkorting voor: *reflect, entertain/ edutain and acknowledge love. Reflect: 'the job of an artist is to reflect social reality, you like a mirror'. Entertain or edutain: 'entertain and teach'. Edutain is een woord bedacht door KRS-One om entertainment en education te combineren. Acknowledge love: 'cause is all about love'. Me giving out a message for free, that's love*'. De liefde van de artiest voor de fans en de liefde van het publiek voor de artiest, daar draait het om. De wederzijdse liefde voor hip hop.

Rapper One Incredible sprak liever niet van '*keep it real*'. Hij zei: '*well, real is an image. Me I prefer keep it you. Because at the end of the day, that's who you are. When you make your music that's your feeling, that's your creation and you put it out there, then that's you. That's keeping it real, but then a lot of people believe that real is a image of somebody that they portray as real. So being real is just being you*'. Dit *image* gaat met name in Amerika veelal gepaard met *hyper-masculinity* (Williams 2007). Hiermee komen we terug bij het verschil tussen *keep it real* en *real*. *Real* gaat veelal samen met *hyper-masculinity* (*gangsta*) en het *ghetto* leven. Veel mensen hebben al een beeld van hoe zo'n iemand moet zijn. One Incredible ziet *real* als echt en dus wie je daadwerkelijk bent. Hij geeft echter aan dat fans en de media al een bepaald beeld hebben gegeven van zo'n iemand die *real* is en er dus een soort *image* aan te pas komt. Een beeld van hoe zo'n persoon moet zijn. Vanuit dit oogpunt spreekt One Incredible liever over '*keep it you*'.

Nu wordt het een complex verhaal, want wanneer portretteert iemand een *image*? Rappers in Amerika gebruiken vaak het '*gangster image*' om de muziekindustrie binnen te komen en geld te verdienen. Iedereen kan zich gedragen als een *gangsta* in de muziek en voor de camera. Het is moeilijk te controleren in hoeverre iemand zichzelf is. Media creëren het beeld en de fans zien een 'echte' *gangsta*. One Incredible geeft ook aan dat '*real*', dan

uiteindelijk wordt gebruikt als excuus. *'oke, I have a lot of money, now I can rap about it'*. Na hun opkomst veranderen ze en vergeten ze als het ware waar ze vandaan komen. One Incredible zegt echter, hoeveel geld je ook hebt, je kunt niet doen alsof je de problemen om je heen niet ziet. Het moet echter wel in de aard van de persoon zitten om zo'n instelling te hebben. Anthony Giddens zegt: *'we are, not what we are, but what we make ourselves'* (Giddens in Forman 2002: 89). Wat maakt onszelf dan? Dat zijn over het algemeen geen woorden, maar daden. In Tanzania (een ontwikkelingsland) leeft het grotendeel van de mensen in armoede. Zij kunnen doen niet doen alsof. Het is de keiharde realiteit. 'Echte' hip hop gaat in Tanzania zoals eerder gezegd over de maatschappij en vertegenwoordigt de cultuur. Dit is tegenwoordig het grote verschil tussen hip hop in Amerika en hip hop in Tanzania. In Amerika vertegenwoordigen rappers zichzelf (*gangsta*, geld, auto's, vrouwen) en in Tanzania de maatschappij (armoede, corruptie, politiek, ziekten). De waarheid spreken en dat zijn de feiten (daden van de mensen) en vaak niet de woorden (niet altijd gebaseerd op feiten, maar ook meningen). Kortom geen woorden, maar daden. Dit is precies wat centraal staat op het Kilinge evenement. Hier wordt later verder op ingegaan.

Jonathan Williams probeert zoals in de inleiding vermeld 'echte' hip hop te ontrafelen. Belangrijk bij 'echte' hip hop is, *'staying true to oneself'* (Williams 2007: 4). Je eigen ervaringen en daarmee je eigen identiteit eerlijk vertellen. Niet jezelf anders voordoen, dan je bent. *'Not "selling out" to the mainstream'* (Williams 2007: 7). Je blijft muziek maken voor jezelf en 'jouw' mensen. Je maakt muziek, omdat het 'echt' is en niet om te verkopen. *'Adherence to "street" values'* (Williams 2007: 8). Zoals eerder vermeld moet de artiest wel 'real' zijn. De artiest moet het leven waar die over rapt ook geleid hebben. Daarbij moet een artiest nooit vergeten waar die vandaan komt. *'Promoting hyper-masculinity'* (Williams 2007: 10). Hiermee wordt bedoeld dat de artiest hard, gewelddadig en stoer moet lijken. Een artiest moet een zogenaamde 'gangsta' zijn. Dit punt is belangrijk in Amerika en speelt in Tanzania een minder grote rol. *'Proving one's knowledge of hip-hop'* (Williams 2007: 10). Om een goede MC te kunnen zijn, moet je andere rappers bestudeerd hebben. Een artiest moet de geschiedenis van hip hop kennen. Door deze kennis te demonstreren in nummers kan de artiest laten zien 'echte' hip hop te kennen (Williams 2007).

Deze elementen komen eigenlijk bijna allemaal terug in de *keep it real* mentaliteit van rappers op het Kilinge evenement. Zo hecht de rapper Nikki Mbishi veel waarde aan *staying true to oneself*. Hecht Nash MC meer waarde aan *adherence to "street" values*. Het vertegenwoordigen van de straat. Voor P the MC is het belangrijk *not "selling out" to the mainstream*. Niet zoals *bongo fleva* artiesten meegaan met de 'hype'. Het is echter allemaal nauw met elkaar verbonden. Als een artiest niet van de commerciële muziek houdt, maar het toch gaat maken, blijft die niet zichzelf. Dan gaat de artiest mee met de 'hype', verliest met het veranderen van stijl en op tekstueel gebied het respect van de straat en zijn *masculinity*.

Nummers die voornamelijk over liefde gaan komen niet 'stoer' over. Dit is ook de hoofdreden, waarom veel hip hoppers niet over stappen naar *bongo fleva*. Het is hun muziek niet en daarbij zullen ze het respect van hun omgeving verliezen. Iemand die toch de overstap maakt wordt gezien als een *sell out*. Iemand die zijn ziel verkoopt om zijn doel te bereiken. Het is niet het één of ander, maar alle elementen zijn met elkaar verbonden en hoe meer elementen een rapper bezit, hoe meer respect de artiest over het algemeen krijgt. Op het Kilinge evenement proberen artiesten op verschillende manieren de *keep it real* mentaliteit over te brengen op de jonge rappers.

Op het Kilinge evenement worden alleen 'echte' hip hop *beats* afgespeeld. P the MC zei: '*rappers are only allowed to rap on real hip hop beats*'. Jonge artiesten kunnen hier geen invloed op uitoefenen. Er is altijd een DJ aanwezig, veelal van Tamaduni Musik die de beats verzorgt. Veelal zijn het dezelfde beats. Dit wordt niet heel strikt toegepast. Eén keer kreeg een hip hop/ R&B rapper de kans om zijn CD te laten horen. Toen ik P the MC vroeg waarom dit werd toegelaten en hij niet werd gestopt, gaf hij toe dat zij hem hadden moeten afkappen. Op deze manier wordt de 'echte' hip hop laten zien. *Vitendo dhidi maneno; action against words*. Oscar een belangrijke informant van mij zei hierover: als je wilt stoppen met roken, dan moet je er niet de hele tijd over praten, maar moet je het gewoon doen. Geen woorden, maar daden. Dit is het motto van Tamaduni Musik. Het staat op een groot spandoek achter het podium en wordt op T-shirts gedrukt. Een rapper moet niet zeggen dat die goed is, maar het te laten zien. Er wordt niet gepraat over 'echte' hip hop, maar het wordt laten zien. P the MC zegt: '*we show the action more than the words. Some people are just talking, this is real hip hop and this and that. And Tamaduni Musik show the real hip hop: battles, freestyles, DJ-ing, streetknowledge, entrepreneurship...*'. In de toekomst willen ze ook *grafitti* en uitbreiden naar andere elementen van hip hop, maar daar is momenteel geen geld voor.

Het belangrijkste bij de *keep it real* mentaliteit is geen woorden, maar daden. Waar eerst het begrip *keep it real* is uitgelegd in woorden heb ik nu geprobeerd aan de hand van praktijkvoorbeelden te laten zien dat het niet alleen bij woorden blijft. Op verschillende manieren wordt geprobeerd 'echte' hip hop over te brengen op de jonge rappers. Nash MC gaf echter aan dat die er soms moe van werd, omdat jonge rappers de '*old school*' generatie amper kennen. Ze zijn niet geïnteresseerd in de ontstaansgeschiedenis van hip hop. Toch blijven de rappers op het Kilinge evenement *feedback* geven en laten ze zien hoe het moet. *Keep it real* kan op tekstueel gebied worden geuit, op evenementen waaronder Kilinge en in het dagelijks leven. In volgende paragraaf wordt punt *keep it real* in het dagelijks leven verder uitgewerkt.

3.5 Keep it real in het dagelijks leven

Zoals Stanford liet zien was Tupac ook buiten de muziek betrokken bij de gemeenschap. Zo droeg hij bij aan verschillende campagnes om geweld te laten afnemen en veilige seks te bevorderen (Stanford 2010). Dit getuigd ervan dat artiesten zich echt betrokken voelen bij de gemeenschap, aangezien dit 'vrijwilligerswerk' is en er geen geld mee wordt verdiend. Het draagt misschien bij aan de reputatie van de artiest, maar de meeste rappers in Tanzania doen het uit sociale overwegingen. Veel artiesten die ik heb geïnterviewd in Tanzania zijn ook in het dagelijks leven op een positieve manier actief in de samenleving. Zo huurt P the MC in de wijk waarin hij woont een ruimte waar hij muziek afspeelt, zijn teksten schrijft, CD's brandt voor belangstellenden en vrienden kunnen er rondhangen. Nash MC wil graag een 'lecture' voor hip hop worden. Hij gaat langs universiteiten om hip hop te promoten. Op deze manier hoopt hij de connectie tussen hip hop en de maatschappij te kunnen leggen. Rapper Wakazi is met zijn moeder, twee zussen en broer een kleine school begonnen in zijn gemeenschap, omdat hij kennis als het grootste geschenk ziet en geen geld of materiele zaken. One Incredible is bezig met het oprichten van een NGO om diskettes in te zamelen voor scholen. Hij heeft er met een aantal mensen over gepraat en is van plan om met meerdere artiesten door Tanzania te toeren en geld in te zamelen. Verschillende artiesten zijn dus ook actief in de samenleving.

Het is waar dat artiesten in Tanzania amper geld verdienen en dus ook niet snel in de verleiding komen om te veranderen in tegenstelling tot Amerikaanse artiesten. Artiesten die het voor Tanzaniaanse begrippen gemaakt hebben, tonen echter aan dat *keep it real* belangrijk blijft. Zoals eerder vermeld zijn Fid Q en Professor Jay één van de weinige rappers die 'echt' geld verdienen en bekendheid genieten (Clark 2011). Toch kwam Professor Jay zaterdag vaak naar het Kilinge evenement. Soms om gewoon te kijken, andere keren om te gaan rappen. Fid Q ben ik twee keer tegen gekomen op openbare plekken en heb één keer een praatje met hem gemaakt. Deze rappers blijven zichzelf en doen zichzelf niet anders voor dan ze zijn. Ze voelen zich niet te goed om naar het evenement te komen of om een praatje op straat te maken. Fid Q heeft een eigen programma, genaamd *Fidstyle Friday*, waarin onder andere rappers als Nikki Mbishi en Zaïd (die ik beide heb geïnterviewd) een kans hebben gekregen zichzelf te promoten (Fid Q 2011). Daarbij is Fid Q ook begonnen met het geven van les op scholen. Een andere rapper die in de documentaire Hali Halisi van Gesthuizen in 1999 is te zien is een mooi voorbeeld van de *keep it real* mentaliteit. In de documentaire geeft Mr. II aan: *'I'm talking about what is going on in my society. Im talking about politics, misusing of powers and everything. I just do what I feel, I just express myself, I just tell them, I just be open. I mean if somebody takes it or doesn't take it, I don't care. What I want is to give out what is in my heart'* (Gesthuizen 1999). Deze rapper is in 2010 de politiek in gegaan en is vandaag de dag lid van het parlement (Habari 2010). Zijn mentaliteit

heeft hem tien jaar later in een positie gebracht waar die niet meer alleen problemen analyseert, maar zelf ook directe invloed op de politiek kan uitoefenen.

Rappers laten het er na hun 'succes' niet bij zitten. Deze mentaliteit bewijst dat de *keep it real* mentaliteit in de 'persoon' zit. Het laat zien dat rappers in Tanzania zelfs in het dagelijks leven sociaal actief zijn. De maatschappelijk betrokkenheid gaat verder dan de muziek.

Conclusie

De *keep it real* mentaliteit in Amerika verschilt aanzienlijk met die van Tanzania. *Keep it real* in Amerika draait meer om *real*. Hierbij zijn *adherence to "street" values* en *hyper-masculinity* erg belangrijk. Laten zien dat je van de straat komt en dat je, ondanks je succes, nog steeds stoer bent. In Tanzania draait het meer om eigen waarden en muzikaal gebied. Hierbij zijn *staying true to oneself* en *not "selling out" to the mainstream* belangrijk. In beide landen verschilt de mentaliteit dus aanzienlijk van elkaar. Zoals proberen te laten zien verschillen de 'culturen' (samenlevingen) ook van elkaar. De *keep it real* maakt dus ook een proces van lokalisering door. Het wordt dus anders geïnterpreteerd in een andere culturele context.

4. Conclusie

In deze scriptie heb ik proberen duidelijk te maken dat hip hop vandaag de dag meer is dan Amerikaanse hip hop. Bewustzijnsrap treedt in Amerika niet meer op de voorgrond, maar is in Tanzania sterk aanwezig. Waar hip hop in Amerika over het individu gaat, vertegenwoordigt Tanzaniaanse hip hop de samenleving. De 'echte' hip hop ontstaan in New York is hedendaags aanwezig, maar treedt alleen niet op de voorgrond. Antropologen die geïnteresseerd zijn in hip hop zullen veldwerk moeten verrichten en op zoek moeten gaan naar de lokale hip hop scènes buiten Amerika. Hip hop heeft in Tanzania verschillende transformaties door gemaakt. Lokaliseringsprocessen hebben ervoor gezorgd dat hip hop uit Amerika overgekomen zich heeft ontwikkeld tot een eigen stijl. Er zijn vier actieve vormen van lokalisering te onderscheiden die hier een grote invloed op hebben gehad.

Ten eerste op het gebied van stijl. In Tanzania is bewustzijnsrap sterk aanwezig. Dit zorgt ervoor dat er sociaal-maatschappij kritische teksten zijn. Dit is de 'echte' hip hop. Hip hop die de cultuur (maatschappij) vertegenwoordigt.

Dit zorgt ook gelijk voor de tweede vorm van lokalisering, dit is de tekstuele inhoud. De teksten gaan over de gemeenschap waarin de artiesten leven. Hierbij is het element '*knowledge*' zeer belangrijk. De hip hop wordt als educatie gezien. Gemeenschappen verschillen altijd van elkaar en daarmee ook de hip hop.

Ten derde is er een proces van lokalisering op taal gebied. Tanzaniaanse artiesten rappen voornamelijk in Swahili. Deze drie punten zijn echter allemaal terug te brengen op 'echte' hip hop. 'Echte' hip hop in Tanzania is bewustzijnsrap en is bedoeld als een spiegel voor de maatschappij. Dit is bewustzijnsrap. Bij bewustzijnsrap horen de sociaal-maatschappij kritische teksten, waarin '*knowledge*' een belangrijk element is. De hip hop is bedoeld om luisteraars iets te leren en mensen ergens bewust van te maken. Om de maatschappij te bereiken moet er in de lokale taal worden gerapt en dat is Swahili.

Als laatste proces van lokalisering worden er 'echte' hip hop *beats* gebruikt met Afrikaanse invloeden. Artiesten hechtten veel waarde aan de vier vormen van lokalisering en bewaken dit ook. Dit komt voort uit de *keep it real* mentaliteit die in Tanzania sterk aanwezig is.

Alhoewel de artiesten in Tanzania amper geld verdienen komt geld voor veel artiesten ook op de tweede plaats. Veel artiesten maken hip hop uit liefde voor de muziek. Vanuit dit oogpunt hechtten ze veel waarde aan 'echte' hip hop. Op het Kilinge evenement werden deze waarden sterk vertegenwoordigt. De belangrijkste waarden waren *staying true to oneself* en *not "selling out" to the mainstream*. De '*underground*' 'echte' hip hop, zoals ontstaan in de jaren zeventig is vandaag de dag sterk aanwezig in Dar es Salaam.

Met mijn onderzoek heb ik aan de hand van verschillende lokaliseringsprocessen aangetoond dat hip hop in Tanzania een samenspel is van zowel het lokale als het globale.

Zowel de muziek als de motivatie van artiesten is totaal anders dan de commerciële hip hop in Amerika hedendaags. De media en de entertainmentindustrie hebben echter veel invloed in Tanzania en de zogenoemde *global pop*, dan wel *global culture* verspreid zich snel. Aan de hand van *bongo fleva* en de invloed van commerciële gangsta rap heb ik dit aangetoond. Verschillende stijlen komen over uit het buitenland naar Tanzania, maar worden in elke culturele context anders geïnterpreteerd zoals laten zien met hip hop en *keep it real*. De processen treden alleen niet op de voorgrond en moeten echt onderzocht worden. Geen woorden, maar daden. Deze *keep it real* mentaliteit kan als concept op meerdere plekken onderzocht worden. Zoals in de scriptie aangegeven verschilt de betekenis per land, persoon en gaat het verder dan alleen muziek. Zoals Zaïd zei: '*no more hip hop on the radio, hip hop is in the street*'. Op de straat ontstaan constant nieuwe stijlen van hip hop. Jongeren in Tanzania zijn creatief en accepteren niet zomaar buitenlandse muziekstijlen. Het onderscheid tussen het culturele en het commerciële is duidelijk aanwezig. Alleen kunnen media ons beeld vervormen, het is echter de taak aan antropologen om een alternatief beeld te bieden. Om hierachter te komen moet er veldwerk verricht worden. 'Echte' hip hop blijft echter moeilijk te beschrijven en het wordt eigenlijk overal anders gezien. Een beschrijving van 'echte' hip hop blijft subjectief en verschilt per artiest, dan wel fan. In Tanzania kan 'echte' hip hop gezien worden als bewustzijnsrap, maar dit kan per land verschillen. Vanuit dit oogpunt blijft het belangrijk hip hop te onderzoeken waar het is ontstaan, op de straat.

Literatuurlijst

Alim, H. S. & Pennycook, A. (2007). *Glocal Linguistic Flows: Hip-Hop Culture(s), Identities, and the Politics of Language Education*. University of California and Sydney.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press.

Baraka, A. K. (2012). Let the hood talk. <http://letthehoodtalk.com/about>
<http://www.youtube.com/watch?v=kjLHdfO7mFI>

Bennett, A. (1999). Hip Hop am Main: The Localization of Rap Music and Hip Hop Culture. *Media, Culture, and Society* 21(1): 71-91. University of Kent at Canterbury.

Boellstroff, T. (2003). *Dubbing Culture: Indonesian Gay and Lesbi Subjectivities and Ethnography in an Already Globalized World*. University of California, Irvine.

Brook, T. (2009). *Vermeer's Hat. The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*. Bloomsbury Press.

Clark, M. K. (2012). Hip Hop as Social Commentary in Accra and Dar es Salaam. *African Studies Quarterly*. University of Florida.

C-Murder. (2005). Nummer Locked Up.
http://ohhla.com/anonymous/c_murder/truest/lockedup.cmd.txt

Condry, I. (2001). Japanese Hip-Hop and the Globalization of Popular Culture. In *Urban Life: Readings in the Anthropology of the City*. Waveland Press.

Condry, I. (2006). *Hip hop in Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham, N.C.: Duke University Press.

Cutler, C. (2003) "Keepin It Real": White Hip-Hoppers' Discourses of Language, Race, and Authenticity. State University of New York at Stony Brook.

Diamond. (2012). Nummer Kesho.
<http://www.youtube.com/watch?v=4razH2A6W1I>

DMX. (1998). Nummer Stop Being Greedy.

http://ohhla.com/anonymous/dmx/dark_and/greedy.dmx.txt

Eriksen, T, H. (2007). Globalization. The key concepts. Berg Publishers.

Erven, van, E. (2012). Van de verwaarloosde straat naar uitverkochte theaters. Onderzoek naar de aanwezigheid van esthetische aspecten van hip hop dans van de jaren zeventig in twee voorstelling in het theater in Nederland anno 2012. Universiteit Utrecht.

Fatton, R. JR. (1985). The political ideology of Julius Nyerere: the structural limitations of "African socialism". University of Virginia.

Fid Q. (2010). Fidstyle Friday.

<http://www.youtube.com/watch?v=Nv98VFB0LRA>

Forman, M. (2010). Conscious Hip-Hop, Change, and the Obama Era. American Studies Journal.

Forman, M. (2002). "Keeping it real"?: African Youth Identities and Hip Hop. Rodopi.

Gesthuizen, T & Haas, P. (1998). Ndani ya Bongo. Kiswahili rap Keeping it Real.

Gesthuizen, T. (1999). Hali halisi. Rap as alternative medium in Tanzania.

<http://www.youtube.com/watch?v=CYCycR2vfpA>

Habari, the. (2010). Tanzanian hip-hop legend Joseph Mbilinyi takes oath as MP.

<http://www.thehabari.com/habari-tanzania/tanzanian-hip-hop-legend-joseph-mbilinyi-takes-oath-as-mp>

Inda, J, X. & Rosaldo, R. (2008). The anthropology of globalization. A reader second edition. Blackwell Publishing.

Ingold, T. (2011). Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description. Routledge.

Irele, A. & Jeyifo, B. (2010). The Oxford encyclopedia of African thought, Volume 1. Oxford University Press.

Jackson, C. 50 cent. (2005). From pieces to weight: Once upon a time in Southside Queens. MTV books.

Kelley, R. (2006). Foreward to Basu an Lemelle. Plutto Press. i-x.

Kottak, C, P. (2011). Cultural Anthropology. Appreciating Cultural Diversity. University of Michigan.

KRS-One. (2003). Nummer 9 Elements.

http://ohhla.com/anonymous/krs_one/styles/elements.krs.txt

KRS-One. (2001). Biography.

<http://www.rollingstone.com/music/artists/krs-one/biography>

Lemelle, S.J. (2006). 'Ni Wapi Tunakwenda': Hip-Hop Culture and the Childeren of Arusha, in Basu, D & Lemelle, S. J (eds.) The Vinyl Ain't Final: Hip-hop and the Globalization of Black Popular Culture. Pluto Press. London. (pp. 230-255).

Lil Boosie. (2011). Nummer Streets Mine.

<http://www.youtube.com/watch?v=2qcPU-QVbto>

Mavoko. (2012). Nummer Marry me.

<http://www.youtube.com/watch?v=or6zi-1Q3Fc>

Mitchell, T. (2002). Global Noise: Rap and Hip-Hop Outside the USA. Wesleyan University Press.

Myachina, E. N. (1981). The Swahili Language: a Descriptive Grammar. Routledge.

Nas. (2006). Interview MTV News Exclusive: Nas previews new LP.

<http://www.mtv.com/news/articles/1542740/mtv-news-exclusive-nas-previews-new-lp.jhtml>

Ntarangwi, M. (2009). East African Hip Hop. Youth Culture and Globalization. University of Illinois Press.

One Incredible. (2012). Nummer *Debut*.

<http://www.youtube.com/watch?v=IT8YHeoegAY>

One Incredible. (2012). Nummer *Got em*.

<http://www.youtube.com/watch?v=MAAp0aLr6kA>

Pardue, D. (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. Palgrave Macmillan.

Perullo, A. (2007). Here's a Little Something Local: An Early History of Hip Hop in Dar es Salaam, Tanzania, 1984 -1997. In *Dar es Salaam: The history of an Emerging East African Metropolis*, ed. James Brennan, Andrew Burton, and Yusuf Lawi, 250-72. East Dar es Salaam, Tanzania: Mkuki na Nyota.

Perullo, A. (2005). *Hooligans and Heroes: Youth Identity and Hip-Hop in Dar es Salaam, Tanzania*. Indiana University Press.

Perullo, A. & Fenn. J. (2000). *Language choice and hip hop in Tanzania and Malawi*. Indiana University. Routledge.

Polomé, E. C. (1967). *Swahili language handbook*. Center for Applied Linguistics.

Quinn, E. (2010). *Nuthin' but a "G" Thang: The Culture and Commerce of Gangsta Rap (Popular Cultures, Everyday lives)*. Colombia University Press.

Remmes, P, W. (1999). Global Popular Musics and Changing Awareness of Urban Tanzanian Youth. *Yearbook for Traditional Music*, 31, 1-26).

Robertson, R. (1992). *Globalization: Social and Global Culture*. London: Sage.

Scarface. (2013). Scarface asks "Who stole the soul of hip hop?" Says Hip hop is now a drive-through.

<http://www.youtube.com/watch?v=Si-Qn0FG2dQ>

Shakur, A., Toffler, V., and Gale, D, (Executive Producers), & Lazin, L. (Director). (2003). *Tupac: Resurrection (DVD)*. Hollywood: Paramount.

Smiley, S. L. (2010). *Exclusionary Space in Dar es Salaam: Fear and Difference in Expatriate Communities*. Indiana University Press.

Sneed, P. (2008). Book review. Pardue, Derek. Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop. New York: Palgrave McMillan. University of Kansas.

Soulja Slim. (2002). Nummer Years Later.

<http://www.youtube.com/watch?v=-8NW2NZcu1c>

Stanford, K. L. (2010). Keepin' It Real in Hip Hop Politics: A political Perspective of Tupac Shakur. Journal of Black Studies.

Stroeken, K. (2005). Immunizing strategies: hip-hop and critique in Tanzania. Edinburgh University Press.

Suriano, M. (2007). 'Mimi ni msanii, kioo cha jamil': Urban youth culture in Tanzania as seen through bongo fleva and hip hop. Swahili forum.

Turino, T. (2008). Music as Social Life. The politics of participation. The University of Chicago Press.

U.S. Department of State. Bureau of Democracy, Human Rights and Labor. Country Reports on Human Rights Practices for 2012. Tanzania.

<http://www.state.gov/j/drl/rls/hrrpt/humanrightsreport/index.htm#wrapper>

Vavrus, F & Bartlett, L. (2013). Teaching in Tension. International Pedagogies, National Policies, and Teachers' Practices in Tanzania. Sense Publishers.

Wermuth, M. (2002). No Sell Out. De Popularisering van een Subcultuur. Aksant Amsterdam.