

Martine Elise Pedersen

Dissens! En intermedial analyse av Karpes *Heisann Montebello*.

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag

Veileder: Anders Skare Malvik

Mai 2021



Martine Elise Pedersen

Dissens! En intermedial analyse av Karpes *Heisann Montebello*.

Masteroppgave i Lektorutdanning i språkfag
Veileder: Anders Skare Malvik
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur

Sammendrag

I kjølvannet av flyktningkrisen og terroren som preget nyhetsåret i 2015, tok rapduoen Karpe til orde ved å vise holdning gjennom underholdning. De reagerte på hvordan regjeringen håndterte krisen og hvordan flyktninger og innvandrere ble omtalt i media gjennom et problemperspektiv. Karpe mente nordmenn snakket dehumaniserende om marginaliserte grupper og tok det personlig. Som en del av det bestående og det marginaliserte, anså Karpe det som deres samfunnsoppgave å skrike ut følelsene tilknyttet dette gjennom *Heisann Montebello*.

Dette prosjektet er en undersøkelse av det politiske potensialet i Karpes *Heisann Montebello* der jeg fokuserer på hvordan de anvender subkulturposisjonen i musikken for å yte motstand til dominerende samfunnsgrupper. Karpe befinner seg i en splittelse mellom det etablerte og marginaliserte, og det har betydning for hvordan prosjektet kan sies å være en form for politikk. I den intermediale analysen av albumets politiske potensial, vektlegger jeg «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» størst. De andre tekstene i relasjon til musikkvideoene vil derimot spille en rolle i analysen av Montebello og grisen som språklige figurer.

Jeg argumenterer for at Karpe gjennom *Heisann Montebello* forhandler om hva Norge og norskhet er. Gjennom tekstene og videoene utfordrer Karpe vår forestilling om nasjonen, og hva og hvem som representerer Norge ved å kontinuerlig sette nasjonen opp i en diskursiv forhandling. På den måten bidrar Karpe til å produsere en mer dynamisk måte å tenke nasjon og nasjonalitet på. Ved å gjøre dette, utfordrer de også forståelsen av kulturell identitet som de gjennom musikken viser alltid er i endring og prosess.

Karpe anvender musikken for å uttale seg om politikk og adressere norske ministre direkte. Som en del av det bestående som anerkjente artister innenfor underholdningsbransjen og en del av det marginaliserte som følger av deres etniske bakgrunn, har de ikke posisjon til å til orde i det politiske feltet. Når Karpe likevel tar til orde og skaper seg rom i politikken, bryter de med samfunnets rådende konfigurering av det sansbare. På den måten kan *Heisann Montebello* sies å være politisk og jeg mener derfor Karpes prosjekt ikke bare klassifiseres som underholdning, men er både holdning og underholdning i ett.

Forord

Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder Anders Malvik for all veiledning som har gjort det mulig for meg å gjennomføre dette prosjektet. Takk for at du kontinuerlig har utfordret meg med dine kritiske spørsmål og din uvurderlige kompetanse som har lært meg utrolig mye!

Tusen takk til min familie som er mine aller største støttespillere. Uten dere hadde jeg aldri vært der jeg er i dag.

Jeg vil også takke min vennegjeng i Trondheim som har gjort studietiden til den beste. *En tid i livet hadde de tatt hverandres hender og vært smertelig forbundet. Men virkelige venner ble de først da det hele var over.*

En siste takk går til deg, Lina. For deg, tusen ganger til. Noen ganger drar jeg deg, og noen ganger drar du meg.

Trondheim, 2021

Martine Elise Pedersen

Innhold

1.0 Innledning	4
1.2 Bakgrunn for oppgaven	4
1.3 Oppgavens disposisjon	5
2.0 Kontekstualisering	6
2.1 Chirag og Magdi blir Karpe.....	6
2.2 Fra <i>Glasskår</i> til <i>Heisann Montebello</i>	7
2.3 «Dette er ikke musikk, ikke en gang en låt».....	10
2.4 Tidligere forskning	11
3.0 Teori	14
3.1 En afroamerikansk kultur: Hiphops opprinnelse	14
3.2 Hva kjennetegner hiphop som lyrisk sjanger?.....	14
3.3 Postkolonialisme.....	16
3.4 «Wherever he goes, the Negro remains a Negro»	16
3.5 «the Other»	18
3.6 Hvordan tenker vi om nasjon og nasjonalitet?	19
3.7 Kunst som politikk.....	20
4.0 Analyse	23
4.1 Betydningen av Montebello.....	23
4.2 Grisen som symbol	28
4.3 «Alltid <i>ikke</i> nordmenn»	30
4.4 «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din»	33
4.4.1 Fra perspektivet til det bestående	33
4.4.2 Fra det marginaliseres perspektiv	40
4.4.3 «Du blir aldri skandinaver»	44
4.4.4 Skadedyrmetaforen	48
4.4.5 Si det til Anders Anundsen	50
5.0 Avslutning	55
6.0 Litteratur	58
7.0 Oppgavens profesjonsrelevans	63

1.0 Innledning

«Det er jo det man ønsker med kunsten, å skape debatt. Kanskje ikke ta debatten, men i hvert fall skape debatten» (Magdi sitert i Zakariassen, 2016). Slik uttalte Magdi i Karpe seg på talkshowet *Lindmo* i 2016 etter massiv kritikk i forbindelse med låtslippen «Attitudeproblem». Fra debuten med *Glasskår* har målet til rapgruppa alltid vært å «[...] vise holdning, men samtidig være underholdende» (Magdi sitert i Hvidsten, 2016). I lys av den største flyktningstrømmen siden andre verdenskrig og økt terror i Europa, oppskalerte det politiske engasjementet for Karpe i 2015 hvor de med *Heisann Montebello* tar til orde i politikken og snakker direkte til norske ministre gjennom musikken. I dette albumet kommer særlig problematikken om holdning eller underholdning til uttrykk og det er nettopp dette jeg vil gripe tak i. Denne oppgaven er en undersøkelse av det politiske potensialet i Karpes *Heisann Montebello*-prosjekt. Mitt fokus vil være på hvordan Karpe fra en subkulturposisjon er i opposisjon og viser motstand til dominerende samfunnsgrupper. Hvordan kan *Heisann Montebello* være en form for politikk? Fungerer politisk kritikk i populærkulturelle former eller klassifiseres det bare som underholdning?

1.2 Bakgrunn for oppgaven

Min egen reise med Karpe startet i 2008 da jeg på barneskolen ble introdusert til sangen «Vestkantsvartinga» fra *Fire Vegger*. Jeg lyttet til musikken som ren underholdning og reflekterte sjeldent over innholdet i sangtekstene, helt fram til 2015. På Norges mest leste nettavis slapp Karpe 6. november sangen og musikkvideoen «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din»; samme avis jeg daglig leste om mennesker på flukt og økt terrorfrykt. Norges asylpolitikk var stadig oppe til debatt og i denne tida slapp Karpe musikk som satte ord på og visualiserte det mange nordmenn følte i tilknytning til debatten. Gjennom musikken viste Karpe at dette var en debatt som ikke bare var forbeholdt politikerne, men også det norske folk. Som en del av majoriteten i Norge vil jeg aldri kunne fullstendig forstå problematikken Karpe rapper om, men musikken har på mange måter lært meg hvordan det er å vokse opp i Norge for mennesker med etnisk minoritetsbakgrunn. Dette er en kunnskap jeg anser som verdifull da samfunnet i større grad preges av innvandring og det bidrar til å utvikle en forståelse jeg mener er viktig som framtidig lærer.

For meg har *Heisann Montebello* fungert som både holdning og underholdning. Jeg har lest og forstått konseptet som politisk ut fra hvordan jeg forstår politikk, samtidig som jeg lytter til musikken som ren underholdning på lik linje med mainstream-musikk. Jeg ønsket derfor å undersøke denne problematikken nærmere ved å gjennomføre en analyse som kunne bidra til å forstå det politiske potensialet i Karpes *Heisann Montebello*-prosjekt.

1.3 Oppgavens disposisjon

For å kunne undersøke hvordan *Heisann Montebello* er politisk, vil jeg i neste kapittel kontekstualisere Karpe og deres musikkariere for å skape en rød tråd til bakgrunnen for utviklingen av albumet. Deretter vil jeg redegjøre for hiphopens opprinnelse og kjennetegn som lyrisk sjanger for å skape et bakteppe. For å besvare oppgavens problemstilling, vil jeg ta utgangspunkt i Frantz Fanon (2008), Stuart Hall (2017), Homi K. Bhabha (1994) og Jacques Rancière (2008; 2010). Jeg vil anvende Fanons *Black Skin, White Masks* som et grunnlag for hvordan Vesten fremmedgjør mennesker med mørk hudfarge, mens Hall vil bidra til å gi begrep om det marginaliserte som de Andre i møte med det etablerte i forbindelse med kulturell identitet. Bhabha og Rancière vil fungere som redskap for analysen av hvordan man tenker nasjon og nasjonalitet på, og hva politikk er. I analysen vil jeg først analysere det overordnede ved albumet før jeg diskuterer hvordan Karpe befinner seg i splittelsen mellom det marginaliserte og det etablerte der de blir fremmedgjort av nordmenn. Dette etablerer jeg for å vise hvordan de inntar subkulturposisjonen i sangtekstene, noe som har betydning for albumets politiske aspekt. Oppgaven vil ta utgangspunkt i hele albumet, men for å avgrense har jeg valgt å vektlegge «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» i analysen av hvordan albumet kan sies å være politisk.

2.0 Kontekstualisering

2.1 Chirag og Magdi blir Karpe

Den norske rapduoen Karpe ble i år 2000 dannet av Magdi Omar Ytreeide Abdelmaguid og Chirag Rashmikant Patel (Holen, 2018:28). Chirag er hindu med indisk opphav, men er født i Lørenskog og oppvokst i Hovseter som ligger vest for Oslo (Holen, 2018: 30). Denne bydelen er kjent for å være vestkantens østkant fordi Hovseter har høyere forekomst av innvandrere enn i Oslo sentrum. I tillegg er store deler av området preget av blokkbebyggelse, noe som ofte forbindes med det som er «typisk østkant». Magdi er derimot muslim samt halvt egyptisk og halvt norsk. Han er vokst opp på Bogstad, like ved Røa som også ligger vest for Oslo (Holen, 2018: 30). Begge er altså oppvokst på Oslos vestkant, den delen av Oslo med lavest arbeidsledighet, høyest bruttoinntekt og utdanningsnivå (Sandvik & Kvien, 2015). Dette står i kontrast til bydelene i øst som har flere innbyggere med innvandrerbakgrunn og hvor områdene preges av lavere inntekt og utdanningsnivå (SSB, 2015).

Som Øyvind Holen (2018:32) påpeker, var allerede deres bakgrunn en faktor som bidro til at Karpe skilte seg ut i den norske hiphopen; de er fra Oslo vest, barn av innvandrere, de er religiøse og de har gjennomført høyere utdanning. Ikke bare førte disse faktorene til at Karpe skilte seg ut fra hiphoplandskapet, men deres bakgrunn og oppvekst har også ført til at de befinner seg i en splittelse mellom å være minoritet og majoritet. Denne splittelsen har vært utgangspunkt for flere av rapduoenes sangtekster fra starten av musikkkarrieren i 2004.

Først i 2004 debuterte Karpe med EP-en *Glasskår* med blant annet sangen «Kunsten å være inder» som kanskje står igjen som den mest kjente. Plata fikk terningkast fire av VG der kritikeren fremhevet at duoen «definitivt har noe å melde» (Hansen, 2004). I 2006 slapp de første album, *Rett fra hjertet*, og i 2008 det andre albumet *Fire vegger* der begge albumene fikk terningkast fire av både VG og *Aftenposten* (Knapstad, 2008; Østbø, 2006). Med albumet *Aldri solgt en løgn* (2010) endret tonen i anmeldelsene seg (Knapstad, 2008). Albumet fikk terningkast fem av VG, *Dagbladet* og *Aftenposten*, og kritikerne hevdet å merke et stemningsskifte hos rapduoen (Bakke, 2016; Gjestad, 2010; Talseth, 2017). Samme år vant Karpe Bendiksenprisen og Årets Spellemann for albumet (Bjørnås, 2010; Spellemann, 2010). Det fjerde albumet, *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* ble sluppet i 2012 og bærer preg av terroren som rammet Norge 22. juli i 2011, noe som særlig reflekteres i sangen «Påfugl». *Aftenposten* vurderte albumet til en fire på terningen, mens VG derimot lovpriste albumet og kåret det til årets beste norske album (Fossberg, 2012; Hansen, 2012).

Fra november 2015 utga Karpe låter med tilhørende musikkvideo periodevis fram til 2016 som utgjorde albumet *Heisann Montebello*. Albumet fikk høye terningkast og

sangtekstene skapte mye debatt i det politiske landskapet (Talseth & Alvsing, 2015; Soufi-Grimsrud, 2015; Miljeteig, 2015; Rusdal, 2015). I tilknytning til albumet solgte Karpe ut tre konserter i Oslo Spektrum med 27.000 solgte billetter. I ettertid produserte de kinofilmen *Adjø Montebello* (2017) for å avslutte prosjektet, en film som ble svært populær og solgte ut kinoer i løpet av noen få dager. Karpe viste slik en maktdemonstrasjon i underholdningsbransjen, og på slutten av 2017 vant de Edvardprisen i kategorien «tekst» (Holen, 2018:9-40). I forbindelse med filmen utga Karpe to singler, «Dup-i-dup» og «Rett i foret» mot slutten av 2017. Disse har i ettertid blitt lagt til i albumet, men er ikke en del av konseptet og de vil derfor ikke bli vektlagt i denne oppgaven.

Etter *Heisann Montebello* ble det stille en stund før Karpe i 2019 slapp *SAS PLUS/SAS PUSSY* (2020) som er et album der alle låtene er samlet i kun ett spor. Dette falt ikke i smak hos alle, og ble vurdert til fire av blant annet *Aftenposten* (Stuen, 2019). I starten av desember 2019 annonserte Karpe at de skal avholde ti konserter i Oslo Spektrum i august 2021, og bare to uker senere var tre av fire billett kategorier utsolgt (Østbø, 2019). Som følger av koronaviruset ble konsertene utsatt til 2022. Med andre ord ser det ikke ut til at det mindre populære albumet *SAS PLUS/SAS PUSSY* (2020) har endret det norske folks begeistring for Karpe og deres musikk.

2.2 Fra Glasskår til Heisann Montebello

Om man gjennomgår albumene til Karpe fra 2004 til 2015, er det mulig å observere en tendens i tekstenes tematikk. De hyppigst gjentakende er identitet, tilhørighet, etnisitet, rasisme og fordommer. Ifølge Magdi (sitert i Holen, 2018:31) var sangtekstene i starten av musikkkarrieren tredelt der de rappet mest om lokalpolitikk og personlige følelser, mens nasjonal politikk lå litt i bakgrunnen. I et intervju med *Dagbladet* beskriver Karpe plata slik: «Skiva handler om alt fra rasisme til ignorante folk som gir faen [...]» (Hvidsten, 2016). Dette er kanskje mest framtrædende i låten «Kunsten å være inder» der Chirag rapper om opplevelsen av å være innvandrere og ha mørk hudfarge i Norge:

For det er fakta at svartinga er overalt
Og VG vet at de står bak når hvem som helst er overfalt
Kommer til landet ditt, tar med seg en masse dritt
Selger hasj og kebab til barnet ditt
De bor der du bor og det begynner å bli farlig
For i går kom dattera di hjem med en som heter Ali

Chirag i «Kunsten å være inder» (2004).

Chirag rapper her om fordommer han opplever i Norge; at innvandrere er kriminelle og utgjør en trussel for det norske samfunnet. Allerede i denne sangteksten viser Karpe engasjement i den nasjonale politikken ved å henvise til Carl I. Hagen som var Fremskrittspartiets formann fra 1978 til 2006 og er kjent for å ville føre streng asylpolitikk. Her er også første gang vi ser Karpe ansvarliggjøre politikere for håndtering av innvandring, noe som dukker opp i *Heisann Montebello* igjen.

I «Identitet som dreper» fra *Rett fra hjertet* (2006) rapper duoen om deres erfaringer og opplevelser i oppveksten som barn av innvandrere med særlig fokus på Magdi som er halvt egypter og halvt norsk. I sangen tematiserer Magdi problematikken ved å være både svart og hvit, og mangel på følelsen av tilhørighet som følger av det. Han synger om hvordan han blir ansett som fremmed i både Norge og Egypt, og hvordan hans etnisitet kan skifte ut fra referansepunkt. Denne problematikken viser seg gjennom at Magdi rapper første vers på norsk, mens han i andre vers rapper på arabisk. Dette understreker hans todelte identitet som egypter og nordmann, og demonstrerer hvordan det norske samfunnet er flerspråklig.

Identitet, tilhørighet og etnisitet videreføres i *Fire vegger* (2008). I «Vestkantsvartinga» rapper duoen om deres oppvekst som barn av innvandrere på Oslos vestkant og hvordan de ikke passet inn når det gjaldt religion og kultur. Samtidig synger de om hvordan de heller ikke passet inn på østkanten og slik falt mellom to stoler: «Jeg dro til Holmlia, de kalte meg kokosnøtt». Her forteller Karpe hvordan de i huden er mørke, men på «innsiden» er hvite fordi de oppfører seg som etnisk, hvite nordmenn gjennom kulturutøvelse. Samme tematikk finner vi igjen i «Tusen tegninger» fra *Aldri solgt en løgn* (2010) der Magdi igjen rapper både på norsk og arabisk. I tillegg spiller religion, fordommer og toleranse en viktig rolle der Magdi synger om spørsmål han møter på som muslim i Norge. Også i denne teksten blir det fremhevet hvordan Magdi er både svart og hvit, men i tredje vers synger han om hvordan han blir kalt «grå». I boka *Dødtid* (2013) utdyper Magdi dette: Han kalles grå fordi han er muslim og lever religiøst, men er med på aktiviteter som ikke samsvarer med det man tenker er en religiøs livsstil. I tilknytning 22. juli framførte Karpe denne sangen under minnemarkeringa i Oslo Domkirke og Oslo Spektrum, og Magdi stilte seg følgende spørsmål: «Hadde jeg spilt her hvis han hadde vært muslim? Ville vi svart med kjærlighet og mer toleranse da?» (Karpe Diem & Akam1k3, 2013:103). Sangen fikk stor betydning på bakgrunn av dens vekt på toleranse og nestekjærlighet, to verdier som stod sentralt i Norge etter 22. juli.

Disse verdiene blir videreført i *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* (2012) med særlig sangen «Påfugl» som ble skrevet i forbindelse med terroren 22. juli. I India betraktes en påfugl som hellig, og i denne sammenhengen anvendes ordet som et bilde på

mennesker som er fargeklatter; mennesker som våger å stikke seg ut og som derfor er verdifulle for samfunnet. I samme album beskriver Chirag kommentarer han får på Internett som knytter han til Mulla Krekar, vold og kvinneundertrykkelse. Med økt anerkjennelse i underholdningsbransjen, endret disse holdningene seg og dette ser vi i «Jens» der Karpe rapper om hvordan anerkjennelsen førte til at de ble betraktet som enhver nordmann. Det skaper et bilde av at man som innvandrer eller barn av innvandrere må oppnå offentlig suksess for å bli akseptert i det norske samfunnet.

I november 2015 utga Karpe tre nye låter som en del av et større, kommende prosjekt: «Au Pair», «Hvite menn som pusher 50 og «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din». Resten av albumet med «Hus/hotell/slott brenner», «Attitudeproblem», «Den islamske elefanten» og «Gunerius» ble deretter utgitt litt etter litt i 2016. Til sammen utgjorde disse sangene og musikkvideoene prosjektet *Heisann Montebello*. Albumet viderefører mye av samme tematikken som tidligere har vært sentral i andre album, men i 2015 er det også mye som skjer i det politiske landskapet i Norge som engasjerer Karpe på en ny måte. Når NRK skal oppsummere nyhetsåret 2015, er nyhetsbildet sterkt preget av terror i Europa: angrepet mot satiremagasinet Charlie Hebdo i Paris, mot litteraturhuset «Krudttønningen» og en synagoge i København før Paris igjen ble utsatt for et terrorangrep i november (NRK, 2016). En fellesnevner for disse terrorangrepene var bakgrunnen til terroristene: De hadde arabisk bakgrunn og identifiserte seg selv som muslimer. I tillegg var året sterkt preget av en flyktningstrøm som var den største siden andre verdenskrig (NRK, 2016). Ved valget i 2013 ble det et skifte i det politiske landskapet der partiene Høyre, Fremskrittspartiet, Venstre og Kristelig Folkeparti dannet ny regjering, og det betydde en skiftning i innvandringspolitikken; et skifte som påvirket håndteringen av flyktningkrisen. Det ble i denne forbindelsen debatt om hvordan Norge skulle bistå der regjeringen underveis ble enige om å ta inn 8000 kvoteflyktninger over tre år. Dette utløste flere debatter, blant annet om det skulle etableres et akuttmottak på Montebello i Oslo (Slettholm & Arneberg, 2015).

Måten folk i Norge snakket om flyktninger, mente Karpe var dehumaniserende og de tok det personlig: «Man snakker om Chirags far en gang i tiden» (Talseth, 2015). Karpe ble derfor engasjert av krisen og den politiske håndteringen av den, og dette engasjementet gjenspeiles i *Heisann Montebello*. Gjennom musikken Karpe valgte å uttrykke politiske holdninger fordi de anser det som deres «samfunnsoppgave» (Talseth, 2015). Sangtekstenes og musikkvideoenes innhold og budskap førte til at resepsjonen av albumet ble noe annerledes sammenlignet med tidligere album. Fordi Karper tar til orde på den politiske arenaen, ble ikke musikken lengre vurdert av bare musikk anmeldere, men også av politikere og andre som lot

seg engasjere. Nå meldte Karpe sin ankomst på den nasjonalpolitiske arena, og de gikk ikke ubemerket i gangene.

2.3 «Dette er ikke musikk, ikke en gang en låt»

«Dette er ikke musikk, ikke en gang en låt. Det er et tåpelig og forkvaklet politisk innlegg forkledt som en låt». Slik lød det fra Oslos tidligere ordfører, Peter N. Myhre fra FrP, i et innlegg på Facebook etter han hadde hørt «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» (Martinsen et al., 2015). Bakgrunnen for uttalelsen lå blant annet i at Karpe kaller daværende justisminister Anders Anundsen for feig. Myhre uttalte at det han reagerte på var «[...] totalen i det hele. [Musikkvideoen] foregår inne i et fryselager for svineskrotter. Det er oppfordring til kriminalitet. Det er veldig hatefullt, og i våre dager så skal vi jo ta avstand fra hatefulle ytringer [...]» (Myhre sitert i Martinsen et al., 2015). Anundsen selv tok det derimot ikke like hardt og viste til at Karpe utøver sin ytringsfrihet. Når sangteksten baserer seg på det Karpe plukket opp i debatten rundt asylpolitikken, mente Karpe det var naturlig å nevne Anundsen, og de anså det som deres jobb å skrike ut følelsene tilknyttet dette (Talseth, 2015). Hatefulle ytringer i kommentarfelt står som sentralt tema i sangen og setningen «hunder født i staller er ikke hester eller gårdsdyr» er et faktisk sitat fra Facebook (Talseth, 2015). Det er derfor ironisk at Karpe fikk massiv hets i VGs kommentarfelt på Facebook tilknyttet anmeldelse av låten; hetsende kommentarer som på mange måter bekrefter det Karpe uttrykker i sangteksten. En skriver for eksempel «Dem burde være takknemlige for at DEM er her! Og ikke I TILLEGG KREVE at Norge skal ta imot så og så mange. Dem burde f ... meg respektere politikere i deres nye hjemland» (Talseth & Alvsing, 2015).

Sangen fikk likevel femmere og seksere av kritikerne, og VGs anmelder kaller teksten for litteratur og musikkvideoen for et «fantastisk stykke filmkunst [...]» (Bøe, 2015). I *Dagsavisen* blir sangen omtalt som «sterk og vond politisk rap», og det at sangen ble tema for regjeringens medlemmer, fører ifølge kritikeren til et bevis på at «kunst virker og at den gjenspeiler virkeligheten» (Rusdal, 2015). I 2019 ble Karpe tildelt prisen for «årets beste musikkvideo» av en jury i *Dagbladet* og *YouTube Musics* som mente musikkvideoen var så bra at det blir umulig å høre låta uten å se for seg videoen (Tvedten, 2019).

«Hvite menn som pusher 50» og «Au pair» skapte ikke like mange kontroverser, og fikk lavere terningkast. Tekstene og musikkvideoene fikk likevel skryt og albumets tre første slipp fikk dermed en god start. «Hus/hotell/slott brenner» gikk også stillere i gangene der *NRK P3* mente at refrenget blir for kjedelig (Mukuria, 2016). Neste låtslipp, «Attitudeproblem», skapte derimot mange kontroverser på grunn av Magdis linje: «Eller fitte eller jøde eller kjødd jeg mener». Passasjen ble opplevd som krenkende for jøder, og Karpe ble anklaget for jødehets og

måtte derfor gå ut med en forklaring på Instagram (Zakariassen, 2016; Elnan & Bergmo, 2016). Duoen fremhevet at det er meningen at tekstene skal sette «ting på spissen», og at ikke alle ord nødvendigvis har en dypere mening (Fossberg, 2016). I juni samme år fulgte Karpe opp med sangen «Den islamske elefanten» som kan leses i sammenheng med forrige låt. Likevel hevder de selv at ikke var en direkte oppfølger av kritikken de mottok den gangen, men at den derimot handler om generelle misforståelser ved bruk av generaliserende ord (Aas & Nytrøen, 2016). Låten fikk terningkast fire av *NRK P3* som mente at teksten og musikkvideoen er «ladd, og fett gjennomført» (Soufi-Grimsrud, 2016). Med den syvende og siste låten, «Gunerius», går rapduoen tilbake til gamle trakter der de rapper mer om egen oppvekst og identitet. Ifølge *Aftenpostens* kritiker var det den «rette avslutningen» og ga sangen terningkast fem (Gjestad, 2016). Prosjektet *Heisann Montebello* skapte altså flere kontroverser, men fikk til gjengjeld gode anmeldelser av kritikerne og mye oppmerksomhet. Chirag fortalte i et intervju med *Aftenposten* hvordan han opplevde kritikken:

Vi er alltid *ikke* nordmenn, og jævlige utakknemlige. Vi hadde årene 2010/2011 der vi satt på voksenbordet på ordentlig, og bare var «fy faen, disse er flotte karer». Og så skulle det ikke så mye til før folk synes at du mangler manerer (Chirag sitert i Gjestad, 2017).

De uttalte at de aldri hadde forestilt seg reaksjonene, og at de i ettertid følte at deres ytringsrom ble innskrenket som følge av kritikken (Gjestad, 2017). Kanskje det kan forklare hvorfor Karpe i *SAS PLUS/SAS PUSSY* (2020) vender bort fra politikken og går tilbake til å rappe om personlige følelser.

2.4 Tidligere forskning

Det er tidligere forsket lite på Karpe og albumet *Heisann Montebello*, men et unntak er Jenny Østraat Andersons masteravhandling *Karpe mellom maktkritikk og definisjonsmakt* fra 2019. Avhandlingen undersøker hvordan musikkvideoen til låta «Den islamske elefanten» bidrar til et større samfunnsperspektiv og hvordan Karpe «utøver maktkritikk i sin kunst og om dette innebærer definisjonsmakt overfor det unge publikum» (Anderson, 2019:3). I boka *Nye hiphop-hoder: Hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen – og endret Norge på veien* presenterer Øyvind Holen (2018) Karpes utvikling som band fra starten fram til samarbeidet i MARS, bestående av Magdi, Arif, Raggen (Chirag) og Stig (Unge Ferrari), og omtaler dem som Norges største band. Med *Heisann Montebello* mener Holen (2018:38) at Karpe fremstår som en «konseptuell, politisk rapgruppe», og at debattene som oppstår i forbindelse med låtene viser at de har nådd et nivå som «bare de færreste kunstnere opplever».

I artikkelen «Unwrapping ‘Norwegianness’: politics of difference in Karpe Diem»

(2015) har Birgitte Sandve 22. juli som utgangspunkt når hun undersøker to forskjellige versjoner av Karpes «Bydner i dur» for å avdekke hvordan problemstillinger angående etnisitet og kulturell tilhørighet blir formidlet gjennom audiovisuelle representasjoner. «From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre» av Torgeir Uberg Nærland har også 22. juli som utgangspunkt. Ved å gjennomgå oppfatninger og anmeldelser av Karpe i media, fant Nærland ut at Karpes musikk fremprovoserte offentlige debatter angående aktuelle kulturelle og politiske temaer (Nærland, 2015:216). Samme utgangspunkt ligger til grunn for artikkelen «Nasjonal traumbearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7» av Åse Marie Ommundsen (2013). Hun undersøker hvordan sanglyrikk bearbeider det kollektive traumat etter 22. juli med utgangspunkt i Ricœurs teori om symboler på ondskap og nasjonale verdier.

Formålet med artikkelen «The Art of Articulation: Political Engagement and Social Movements in the Making among Young Adults in Multicultural Settings in Norway» av Jon Rogstad og Viggo Vestel (2011) er å undersøke opprinnelsen til en kulturell bevegelse der unge innvandrere bruker kunst for å uttrykke sitt politiske engasjement. Forfatterne anvender Karpe som et eksempel når det gjelder problemer tilknyttet til identitetsspørsmål. Silje Vereide (2011) undersøker i *Kunsten å være norsk: Produksjon av kjønn og etnisitet i norske hiphopstekster* hvordan kjønn og etnisitet produseres i hiphoptekstene til Karpe, Cast, Stella Mwangi og Samsaya, og på hvilken måte disse artistene relaterer seg til en bredere kulturell kontekst i relasjon til diskurser på samfunnsnivå. Hun mener artistene forsøker å forhandle fram identiteter som det norske samfunnet kan akseptere som norske gjennom sin forståelse av kjønn og etnisitet i sangtekstene (Vereide, 2011:65).

Som forventet er det en del forskning basert på Karpes tekster fra albumet *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden* og hvilken betydning disse hadde etter terroren i Norge 22. juli 2011. Det er altså blitt gjort liten forskning på albumet *Heisann Montebello*, men i forskningen som omhandler Karpe og deres musikk blir ofte identitet, tilhørighet, kultur og politikk tematisert. Disse temaene vil også være sentrale i dette prosjektet, og det gjør at det er en sammenheng i forskningen. Dette understreker også det jeg tidligere har påpekt; at det er mulig å identifisere en rød tråd når det gjelder tematikken i Karpes musikk.

Det politiske engasjementet som Karpe viser i *Heisann Montebello* skiller seg likevel ut fra deres tidligere sangtekster gjennom direkte henvisninger til det politiske landskapet i 2015 med særlig vekt på flyktningkrisen og terroren som preget året. Med dette albumsippet fremstår de mer enn noen gang som en politisk rapgruppe som yter motstand til norske makthavere, og som slik viser hvordan de representerer en motkultur. Karpe i opposisjon til dominerende

samfunnsgrupper har tidligere ikke blitt utforsket og det er nettopp dette jeg ønsker å undersøke. I dette prosjektet undersøker jeg hvordan Karpe tematiserer og produserer kulturell identitet ved å gjøre seg til representanter for marginaliserte grupper. Jeg vil også undersøke hvordan politikk kommer til syne i både sangtekstene og musikkvideoene i *Heisann Montebello*. Av den grunn er det nærliggende å gjennomføre en intermedial analyse med et teoretisk utgangspunkt i begrep som rim, språklige figurer, fremmedgjøring, «the Other», nasjon og nasjonalitet, og politikk.

3.0 Teori

3.1 En afroamerikansk kultur: Hiphops opprinnelse

Ifølge Mads Krogh og Birgitte Stougaard Pedersen (2008:9) i boka *Hiphop i Skandinavia* var hiphop en afroamerikansk kultur som kan spores tilbake til New York rundt 1970-tallet. På bakgrunn av dette, hevder Johan Söderman (2008:78) at hiphop ofte blir sett på som de undertrykte kultur og musikk, og derfor spiller etnisitet en sentral rolle i hiphopkulturen.

Dagens hiphop har ifølge Krogh og Pedersen (2008:9) tatt med seg den afroamerikanske kulturens tanke om hiphop som «talerør for marginaliserte grupper», slik at hiphopen blir et fellesskap i opposisjon til dominerende samfunnsgrupper. De som anvender hiphop på den måten i dag er ofte de som føler seg marginalisert i andre sammenhenger, som innvandrerbarn i Skandinavia (Krogh & Pedersen, 2008:11). Slik sett kan hiphop representere en form for subkulturell identitet. Når hiphop blir brukt på den måten, oppstår det ifølge Krogh og Pedersen (2008:11) en «motkultur» der det i noen tilfeller kan utvikle seg til en eksplisitt politisk motstand, mens det i andre tilfeller kan føre til en opposisjon til det etablerte, politiske korrekte. Hiphop i dag representerer dog ikke lenger bare en form for subkultur da kulturen har blitt utbredt gjennom massemedier og oppnådd kommersiell suksess som har ført til at musikken har blitt et mainstreamfenomen (Krogh & Pedersen, 2008:10).

3.2 Hva kjennetegner hiphop som lyrisk sjanger?

Ifølge Even Iglund Diesen (2013:166) faller tekstene i rap under kategorien lyrikk. Diesen henviser til Adam Bradley som hevder at en rapsang er et «dikt som venter på å bli framført», men at sjangeren som poetisk kunstform har blitt oversett. I boka *The Poetry of Pop* utdyper Bradley (2017:14) hvordan sangtekster kan fungere som poesi og lyrikk: Linjene er stykket opp, syntaksen er annerledes fra den «normale» talen, det er repetisjon av setninger og ord, og det er ofte rim som man kan forvente å finne i lyrikken. Musikk har i tillegg mer direkte tilgang til våre følelser enn skrift har på papir, og Bradley (2017:17) mener derfor at språket i sangtekster «need not work as hard and [...] is often better served by doing less than the language of page-born poetry».

Når det gjelder det musikalske og rytmiske innenfor rapmusikken, er det ifølge Jan Sverre Knudsen (2008:59) en beat lagd ved hjelp av programmer på datamaskinen som ofte er grunnlaget: «et musikalsk lydspor bestående av gjentatte rytmiske fraser på noen få akter». Disse beatsene fungerer som «et slags musikalsk halvfabrikat» som artistene eller produsentene finner og bearbeider videre til det blir et ferdig rytmisk produkt. Over beaten blir det så lagd en låt ved at man spiller inn en tekst. En typisk hiphoplåt har som oftest en struktur med vers og refreng, men en kan også lage en bridge som en tredje kontrasterende del. Etter dette arbeidet,

lager man det Knudsen (2008:59) kaller back-ups som innebærer at man legger på flere stemmer der man ønsker å fremheve enkelte ord eller gi musikken en ekstra «rytmisk punch».

Knudsen (2008:60) skriver at sarkasme, ambivalens og tvetydighet er sjangerdefinerende trekk ved hiphoptekster. Disse trekkene mener han understreker tilhørigheten til en subkultur ved at tekstene skal gjøre det vanskelig for utenforstående å få tak i alle betydningene. I tillegg er selvpresentasjon og selvhevdelse karakteristiske trekk for kulturen, og disse ligner det Diesen (2013:169-170) kaller for *signifying*. Han trekker fram H. Samy Alims forståelse av begrepet der hun fokuserer på hvordan ferdigheten anvendes i rap for å «[...] sverte andre gjennom bruk av ord, personer og uttrykk hvor de innvidde kan oppfatte skjulte eller doble meninger». I dagligtale kalles dette ofte for dissing som er en forkortelse av ordet «disrespect». Et annet særtegn ved raptekster er at de inneholder generelt flere ord enn noen annen sjanger og de har som regel flere ord per beat (Bradley, 2017:245). Rappere utvider ikke vokalene på en dramatisk måte slik som sangere gjør, og slik blir det rom for å legge til ekstra ord. Rappens store vokabular viser hvordan rap kan ha narrative kvaliteter, noe som fremhever rappens språklige innvirkning. På bakgrunn av de narrative kvalitetene, mener Bradley (2017:246) at rap har tiltrekningskraft som en form for et politisk uttrykk.

Ved hjelp av rim kan rapartister produsere flyt i sangtekstene. Rim bidrar til å styre den rytmiske flyten av språket, og er derfor viktig i rap (Bradley, 2017:112). Sangtekster innenfor hiphop bærer også særlig preg av figurer i språket (Bradley, 2017:140). Figurativt språk er uttrykk man kan anvende for å eksempelvis forsterke og fremheve noe ved det hverdagslige og det hverdagslige språket. Lignelser og metaforer kan bidra til å gjøre språket uforglemmelig, følelsesbetont og særskilt, og dermed gjøre sangteksten minneverdig. Det kan også bidra til å oppmuntre lyttere til å forestille seg en ting som noe annet, eller til å identifisere mønstre, eller til å uttrykke opponerende tanker og ideer (Bradley, 2017:140). Raptekster anvender ofte dette virkemiddelet for å produsere ordspill og tvetydighet slik at teksten oppfordrer lesere til å oppdage nye ting ved etablerte enigheter (Bradley, 2017:143-156).

Hiphop kan fungere som en form for tilhørighet i et fellesskap der en kan dele felles opplevelser med et marginalisert samfunn. Det kan slik bli et fellesskap i opposisjon til dominerende samfunnsgrupper, og på den måten kan hiphop oppstå som en «motkultur» der eksplisitt politisk motstand kan utvikle seg. Samtidig har hiphop gjennom globale massemedier blitt et mainstreamfenomen som ikke lenger bare angår en subkultur. Sangtekstene til Karpe handler om denne konflikten og brytningen mellom det marginaliserte og det som er mainstream. De tematiserer på den måten en kulturell identitet som noe som foregår i en brytning mellom det marginaliserte og bestående, men gjennom denne tematiseringen

produserer de også en form for kulturell identitet. Det er derfor relevant å inkludere postkolonialisme i analysen av *Heisann Montebello* med teoretikere som Homi K. Bhabha, Frantz Fanon og Stuart Hall i spissen. Halls «Cultural Identity and Diaspora» og Fanonas *Black skin, white masks* vil bidra i prosjektets analyse av Karpes fremmedgjørings- og identitetsproblematikk. Med hjelp fra Bhabhas anvendelse av begrepet DissemiNation, kan hans teori om vår forestilling om hva en nasjon er, bidra til å belyse hvordan Karpe utfordrer vår forestilling om Norge og hva det innebærer å være norsk.

3.3 Postkolonialisme

Kjernen innenfor postkolonialismen er å undersøke Vestens maktforhold i relasjon til de som står i opposisjon til Vesten; det som Vesten ofte anser som underutviklet eller usivilisert. Litteratur som bidrar til å opprettholde et slikt verdensbilde med Vesten som den dominerende og litteratur som ytrer motstand mot denne dominansen er det som står sentralt (Claudi, 2013:191). I dette prosjektet er utgangspunktet sangtekster og musikkvideoer produsert i Vesten av artister med innvandrerbakgrunn som opplever å være i en opposisjon til det vestlige. Gjennom musikken undersøker Karpe relasjonen mellom det marginaliserte og majoriteten i Norge, og av den grunn er postkolonialisme som litteraturteori relevant for analysen av *Heisann Montebello*.

Homi K. Bhabha (1994:171) skriver at postkolonial kritikk omhandler de ulike og ujevne kreftene av kulturell representasjon som kjemper om politisk og sosial autoritet i den moderne verdensorden. Ifølge Bhabha (1994:171) retter teoretikerne kritikk mot problemer som omhandler kulturelle forskjeller, sosial autoritet og politisk diskriminering for å kunne avsløre uheldige maktstrukturer. Flere teorier foreslår at det er de som faktisk har opplevd å bli undertrykt som kan lære oss nye måter å tenke og leve på (Bhabha, 1994:172). Det er de som kan bidra til å endre diskursen om etnisitet og hvordan kulturelle identiteter blir innskrevet. Sett i sammenheng med Karpe, forsøker Karpe å utforme en slags postkolonial kritikk mot diskrimineringen av innvandrere i Vesten og endre diskursen om kulturelle identiteter i det norske samfunnet. Med utgangspunkt i Bhabha har Karpe muligheten til å endre denne diskursen fordi de opplever diskriminering og undertrykkelse. Diskriminering og fremmedgjøring av særlig mennesker med mørk hudfarge var en problematikk som opptok Frantz Fanon etter hans møte med Europa, og hans *Black Skin, White Masks* (1952) kan bidra til å sette ord på Karpes fremmedgjøringsproblematikk i *Heisann Montebello*.

3.4 «Wherever he goes, the Negro remains a Negro»

Bakgrunnen for *Black Skin, White Masks* (1952) av Frantz Fanon var hans opplevelser da han som martiniker reiste til Frankrike. Martinique er en fransk koloni som på mange måter ligner

Frankrike kulturelt, og av den grunn identifiserte Fanon seg med den franske kulturen. Da han derimot ankom Frankrike, ble han ansett som en «fremmed» som ikke tilhørte deres kultur. I Martinique var det ikke nødvendig at Fanon identifiserte seg som mørk i huden, men i møtet med Europa innså han hvordan andre identifiserte han ut fra denne karakteristikken. Når Fanon skriver om hvordan han ble fremmedgjort i Frankrike, viser han til et eksempel på hvorfor:

I meet a Russian or a German who speaks French badly. With gestures I try to give him the information that he requests, but at the same time I can hardly forget that he has a language of his own, a country, and that perhaps he is a lawyer or an engineer there. In any case, he is foreign to my group, and his standards must be different. When it comes to the case of the Negro, nothing of the kind. He has no culture, no civilization, no «long historical past» (Fanon, 2008:21).

En person med mørk hudfarge blir altså ikke tillagt en kulturell tilhørighet eller historisk fortid fordi hudfargen tillegges ikke et eget språk, slik franskmenn har fransk, eller et eget land, slik franskmenn har Frankrike. Europeerne har ifølge han et fastsatt konsept av mørkhudede, og han mener at europeisk sivilisasjon er ansvarlige for denne koloniale rasismen (Fanon, 2008:66). Fanon (2008:68) hevder at Europa generelt har en rasistisk struktur: En hvit mann vil aldri føle seg mindreverdig selv om han er i mindretall. Hvite anser seg selv som den suverene overfor den med mørk hudfarge og vil derfor aldri føle at hans hudfarge er det som gjør han mindreverdig. Det er når den hvite begynner å diskriminere den mørke at man begynner å lide av å ikke være en hvit mann ved at den hvite «makes me a colonized native, robs me of all worth, all individuality, tells me that I am a parasite on the world» (Fanon, 2008:73). For å unngå diskriminasjon, forsøker den mørke å gjøre seg selv hvit: «Then I will quite simply try to make myself white: that is, I will compel the white man to acknowledge that I am human» (Fanon, 2008:73). Den med mørk hudfarge kan forsøke å forandre seg og tilpasse seg etter hva det vestlige samfunnet forventer, men han vil likevel ikke bli helt lik den hvite europeeren, slik Bhabha (1994:89) skriver: «Almost the same but not white». Den med mørk hudfarge må være mørk i relasjon til den hvite mannen og han kan aldri endre denne identiteten: «Wherever he goes, the Negro remains a Negro» (Fanon, 2008:133).

I Europa står den med mørk hudfarge ifølge Fanon (2008:146) for de dårlige sidene ved en karakter: «Blackness, darkness, shadow, shades, night, the labyrinths of the earth, abysmal depths, blacken someone's reputation [...]». På den motsatte side står derimot den hvite mannen med de gode sidene: «[...] and, on the other side, the bright look of innocence, the white dove of peace, magical, heavenly light». Den med mørk hudfarge står som et symbol av synd i Europa og han representerer arketypen av de laveste verdiene. Han må hele tiden jobbe for å få anerkjennelse, og det er bare når han oppnår anerkjennelse at han blir ansett som menneskelig

(Fanon, 2008:168). Dette er ikke en konflikt som foregår åpent i det offentlige, men det er holdninger og verdier som Fanon mener stammer fra kolonitiden og som fortsatt lever videre.

Kulturell identitet var altså noe som opptok Fanon der det tydelig i hans verk kommer fram at den med mørk hudfarge regnes som den Andre i forhold til den med hvit hudfarge. Stuart Hall var opptatt av hvordan vi tenker om identitet og han identifiserer minst to ulike måter å se kulturell identitet på der den ene handler om hvordan Vesten konstruerer de med mørk hudfarge som «the Other», et begrep jeg vil anvende i analysen av *Heisann Montebello*.

3.5 «the Other»

I «Cultural Identity and Diaspora» argumenterer Stuart Hall (2017) for at vi bør tenke på identitet som et produkt som aldri blir helt komplett, men som alltid er i endring og prosess, og som alltid blir til gjennom en fremstilling (Hall, 2017:1191). Hall (2017:1192) mener det er minst to ulike måter vi tenker kulturell identitet på. Den første definerer kulturell identitet som en delt kultur, en slags kollektiv ‘ett ekte selv’ som gjemmer seg i mange andre, mer overfladisk og påtvunget «selv» som mennesker med en delt historie og bakgrunn har til felles. Ifølge denne definisjonen reflekterer kulturelle identiteter de felles historiske erfaringene og delte kulturelle kodene som gir oss, som «ett folk», stabile, uforanderlige og kontinuerlige rammer av referanser og meninger (Hall, 2017:1192).

En lignende måte å se kulturell identitet på skiller seg fra den første ved at de kulturelle identitetene hele tiden gjennomgår en konstant forandring (Hall, 2017:1193). Kulturelle identiteter er hele tiden underkastet historie, kultur og makt, og det er derfor ikke mulig at en kulturell identitet er konstant. Denne oppfatningen gjør at vi kan forstå det Hall kaller «the colonial experience»: Måtene som mennesker med mørk hudfarge var posisjonert og undertrykt i de dominante regimene av representasjon, var effektene av kulturell maktutøvelse og standardisering. De ble konstruert som «the Other» gjennom kunnskap fra Vesten og de hadde en makt som førte til at de mørkhudede så på seg selv som noe annet. Ut fra dette, har ikke kulturell identitet en fast, bestemt kjerne. Den blir snarere skapt av diskurser og kultur (Hall, 2017:1194). Det er et slikt perspektiv Fanon tar utgangspunkt i når han skriver om fremmedgjøringen i Frankrike og Vestens diskurs om mennesker med mørk hudfarge.

Halls teori viser hvordan Fanon ble «the Other» i Frankrike og dette er også er en problematikk som Homi K. Bhabha er opptatt av i «DissemiNation» der han fokuserer på nasjonal identitet. I dette essayet utfordrer han forestillingen om en nasjon og en nasjonal identitet ved å kritisere historisismen som vektlegger at en nasjon og dets folk kan forankres i én bestemt historie eller historisk øyeblikk. For Bhabha er en nasjons historie og folk derimot noe som «skrives» hele tiden; noe som kontinuerlig produseres gjennom diskursive

forhandlinger. Vår forestilling om en nasjon er derfor i konstant endring. Bhabhas teori om nasjonen kan slik bidra i forståelsen av hvordan Karpe forhandler om hva Norge og norskhet er.

3.6 Hvordan tenker vi om nasjon og nasjonalitet?

Homi K. Bhabha (1994:139) anvender begrepet dissemination fra Jacques Derridas *La Dissémination* fra 1972 i hans argumentasjon for hva en «nasjon» er, men han vrir begrepet om til å tjene hans formål. Bhabha bruker dissemination som en metafor for å overskride ideen om en nasjon der han utfordrer forestillingen om grenser og historisitet som er forankret i ideen om en bestemt nasjonal identitet. Han forsøker altså å skissere en annen måte å tenke om nasjon og nasjonalitet på som skiller seg fra historisismen. Historien om en nasjon eksisterer kun som skrift for oss, men Bhabha argumenterer for at denne skrivingen er noe som foregår kontinuerlig, og som dermed ikke er endelig. Det betyr at vi gjennom språk og kulturell utøvelse produserer nasjonen. En nasjon for Bhabha er altså en abstrakt størrelse som reproducerer seg selv, og denne reproduksjonen er synonymt med det å «skrive» i den betydningen at nasjonen «skrives».

I forbindelse med nasjon, er det viktig å understreke at det ikke er diskursen av nasjonalisme som står sentralt for Bhabhas argumentasjon:

In some ways it is the historical certainty and settled nature of that term against which I am attempting to write of the Western nation as an obscure and ubiquitous form of living the *locality* of culture (Bhabha, 1994:140).

Denne lokaliteten han skriver om, handler snarere om temporalitet enn historisitet for Bhabha. Han foreslår at vi bør tenke på nasjonalitet som en form for sosial og tekstuell tilhørighet, men det betyr ikke at han vil nekte disse kategoriene sin spesifikke historie og mening i ulike politiske språk. Bhabha (1994:140) kritiserer historisismens syn på at en nasjons historie har en «original» eller «opprinnelig» fortid markert av et grunnleggende øyeblikk for nasjonen. Han argumenterer for at historisismens måte å skrive nasjonen på er problematisk fordi det er denne skrivingen som skaper en fast oppfatning av ett folk, én nasjon eller én nasjonal kultur som en kulturell enhet. Det er denne idéen Bhabha (1994:141) utfordrer ved å identifisere en annen temporalitet i den moderne nasjonen, det han kaller «the event of everyday». Dette står i motsetning til historisismens forståelse av «the epochal» der man har en oppfatning av at alle hendelsene i historien har ført til at vi har én nasjon, og at alt i vår historie har skjedd på grunn av oss som et spesifikt folk.

Bhabha (1994:141) hevder at historietiden som et folk av en nasjon beveger seg innenfor, ikke bare er horisontal slik den blir fremstilt i historisismen: «Their metaphoric

movement requires a kind of ‘doubleness’ in writing; a temporality of representation that moves between cultural formations and social processes without a centred causal logic». Han mener derfor at vi trenger en ekstra tid på skrivingen som vil være i stand til å innskrive folket slik det utvikler seg i nasjonen, og det kan «the event of everyday» bidra med. Ved å inkludere denne temporaliteten i nasjonens narrativ, vil det ifølge Bhabha være mulig å tenke nasjon og nasjonalitet på en mer dynamisk måte enn slik det fremstilles gjennom historisismens lineære narrativ. Hans formål er altså ikke å fjerne historisismens «the epochal» i skrivingen av nasjonen, men heller binde det sammen med «the event of everyday» slik at nasjonen kontinuerlig er oppe til (diskursiv) forhandling (Bhabha, 1994:141).

Bhabhas forståelse av en nasjon gir med andre ord en oppfatning av nasjonen som et territorielt område der folket innenfor dette området må tenkes i en dobbel tid; som både objekter og subjekter i form av fortiden og nåtiden. Mennesker som oppfatter seg selv som medlemmer av en nasjon fungerer innenfor «hverdagens tid», men de ser deres egen identitet i forbindelse med nasjonens historie. På den måten er de objekter i form av fortiden. Men samtidig er de også subjekter i form av nåtiden ved at de representerer og produserer folket i samtiden, løsrevet fra tidligere generasjoner og historiske øyeblikk. De er en del av en reprodusert prosess der de gjennom deres handlinger kontinuerlig fremstiller og reproduserer forestillingen om en ‘nasjon’. Med andre ord mener Bhabha at vi må tenke folket som noe som beveger seg mellom tidene «the epochal» og «the everyday», eller som han selv kaller det; mellom det pedagogiske og det performative. For Bhabha er det slik at en nasjons historie og narrativ skrives hele tiden og slik sett endrer seg hele tiden. En nasjons fortelling kan altså ikke forankres i én bestemt historie eller historisk øyeblikk og knyttes til ett folk.

Hittil har jeg redegjort for postkolonialistiske teoretikere som kan bidra til å sette ord på problemer rundt identitet, tilhørighet, etnisitet, rasisme, fordommer og nasjon og folk. Men hvordan kan Karpes *Heisann Montebello* være politisk eller en form for politikk? For å kunne analysere hvordan albumet kan være politisk vil jeg anvende Jacques Rancières begrep om politi og politikk.

3.7 Kunst som politikk

Jacques Rancière argumenterer for at politikk alltid er knyttet til det estetiske. Han fører begrepet estetikk tilbake til det greske verbet *aisthanesthai* som betyr «å sanse», og knytter begrepets politiske dimensjon til det han kaller distribusjonen av det sansbare (Kittang, 2009:56; Malvik, 2011). Estetikk omfatter dermed mer enn bare kunst for Rancière. Slik estetikkbegrepet ble forstått i den greske antikken, er det ment å bestemme

mulighetsbetingelsene for hva som kan sees og ikke sees, for hva vi erfarer som tale og hva vi oppfatter som støy (Malvik, 2011). For Rancière gjelder altså ikke estetikk bare i eller gjennom kunsten, men også i et samfunn. På den måten argumenterer Rancière for at politikk har en iboende estetisk dimensjon, og at estetikk har en iboende politisk dimensjon.

Politikk, slik Rancière forstår det, har en annen betydning enn slik vi bruker begrepet i dagligtalen. Det vi i dagligtalen omtaler som politikk, altså den daglige administrasjonen og forvaltningen av et samfunn, omtaler Rancière (2010:36) som *politi*, noe som i hans forståelse er politikkens motsetning. Essensen av politiet ligger i en inndeling av det sansbare der samfunnet består av grupper av mennesker knyttet til spesifikke «modes of doing» hvor enkelte grupper har en gitt posisjon i samfunnet, mens andre ikke har det. Et slikt samfunn befinner seg i en tilstand av konsensus med en forestilling om hva som er passende og upassende innenfor et samfunn der alles tale er bestemt når det gjelder deres passende plass og funksjon (Rancière, 2010:42). Denne politiordenen kan likevel bli brutt ved å skape en dissens i samfunnets konsensuelle distribusjon av det sansbare (Malvik, 2011). Det innebærer at mennesker som er ekskludert fra politiordenen, de som ikke har en posisjon, gjør seg sett eller hørt som talende subjekter (Rancière, 2010:38).

Når dissens forstyrrer samfunnets rådende konfigurering av det sansbare, inntreffer *politikk* (Malvik, 2011). *Politi* blir altså politikk i det den som ikke skal sees viser seg fram, den som ikke skal høres tar til orde, eller når den som ikke har en plass i politiordenen skaper seg et rom. Rancière (2008:537) viser i denne forbindelsen til Aristoteles som hevdet at mennesket var politisk i seg selv fordi det var i besittelse av ordet, mens dyret kun hadde stemme som kunne bare gi uttrykk for nytelse og smerte. For Rancière blir spørsmålet da hvilke mennesker som er i besittelse av ordet, og hvilke mennesker som kun har stemme. Politikk oppstår når de som «ikke har tid», tar seg den tiden som trengs for å plassere seg som samfunnsborgere i et felles rom og beviser at deres stemme også besitter ord, hvor de kan uttrykke mer enn bare smerte og nytelse. Denne fordelingen og omfordelingen av posisjoner og identiteter, av det synlige og usynlige, av støy og ord, er det Rancière kaller for delingen av det sansbare:

Politikken består i å rekonfigurere delingen av det sansbare som definerer det som er felles i fellesskap, og å innlemme nye subjekter og objekter i det, å gjøre synlig det som før var usynlig og å la de som tidligere ble oppfattet som larmende dyr bli hørt som talende mennesker (Rancière, 2008:537).

Kunstens politiske potensial i denne sammenhengen blir for Rancière hvordan kunsten selv deltar i delingen av og rekonfigureringen av det sansbare på. Kunst kan være politisk fordi den kan produsere en dissens ved å utfordre det som kan sies, tenkes og gjøres, og slik bryte

gjennom en politiorden. Kunsten er ikke politisk fordi den egner seg til å tematisere dagsaktuelle problemstillinger på en treffende måte og slik engasjere til debatt, men fordi den har evne til å skape nye synsmåter og perspektiver som utfordrer den offentlige orden.

Kunsten kan ifølge Rancière altså bidra til å bryte opp og reorganisere vår sanselige verden, og slik sett bidra i en kontinuerlig forhandling om samfunnets distribusjon av det sansbare (Malvik, 2011). Sett i sammenheng med Bhabhas begrep om det pedagogiske og performative, ligner Rancières politi på den pedagogiske historiefortellingen om nasjonen som forankres i en original eller opprinnelig fortid. I den pedagogiske fortellingen er det fastsatt hva og hvem som er en del av nasjonens historie, på samme måte som alle har sin faste plass i en politiorden. Når den pedagogiske fortellingen om nasjonen «stivner» og nasjonen ikke lenger blir skrevet i «the event of everyday», kan den også minne om prosessen der politikk blir politi, fra dissensus til konsensus. I forbindelse med analysen av Karpes *Heisann Montebello* kan Rancières måte å tenke politikk på, belyse hvordan Karpe tar plass, tar til orde, gjør seg sett og hørt, adresserer politikere og det politiske feltet. Det er dette som gjør prosjektet politisk og albumet kan på den måten sies å forstyrre samfunnets rådende konfigurering av det sansbare.

4.0 Analyse

For å avgrense analysen har jeg valgt å vektlegge «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din», «Attitudeproblem» og «Den islamske elefanten» da det var hovedsakelig disse som ledet til debatt og kontroverser. Selv om jeg har gjort et utvalg, vil jeg likevel inkludere de andre sangene for å danne et overblikk over helheten. Før jeg analyserer de utvalgte sangene og musikkvideoene, vil jeg analysere albumets tittel og coverbilde fordi det er to språklige figurer som vil bidra i forståelsen av konseptet og vil dermed sette premissene for tekstene og bildene.

4.1 Betydningen av Montebello

Som motiv fremtrer Montebello både i sangtekstene, musikkvideoene og ikke minst i albumets tittel og coverbilde. Slik fremstår Montebello som en fellesnevner for hele konseptet. Sett i sammenheng med boligområdet i Oslo, er Montebello et strøk forbundet med høy inntekt og utdanning, og mange assosierer det med luksus (Kindt, 2019:31-33). I tillegg er det en bydel der få med innvandrerbakgrunn bor sammenlignet med andre bydeler som Grorud, Stovner og Søndre Nordstrand (SSB, 2015).

Montebello kan leses som en referanse til flere historiske og politiske hendelser. Mellom 1830 og 1920 emigrerte 800 000 nordmenn fra Norge til andre deler av verden, hovedsakelig Amerika, i søken etter lykke som følger av økonomiske kriser i Norge (Myhre, 2020). Utvandringen skjedde samtidig som utviklingen av dampskip i 1860-årene og et av dampskipene som fraktet nordmenn over havet, het nettopp Montebello (D/S Montebello, 2020). På den måten er Montebello en henvisning til emigrasjon og belyser slik albumets tematikk. Navnet får et ironisk aspekt når dampskipet hjalp nordmenn til å emigrere og Karpe anvender det til å tematisere nordmenns negative holdninger mot innvandrere som flykter fra krig og dømmer de for å være «lykkejegere» når det var akkurat det nordmenn var selv. I denne forbindelsen er det viktig å påpeke at selv om det i sangtekstene og i dette prosjektet kan fremstå som at dette er holdninger som den generelle nordmannen har, er det vanligere med positive enn negative holdninger til innvandrere blant nordmenn (Strøm, 2019).

Heisann Montebello kan også fortolkes som en referanse til diskusjonen i 2015 som omhandlet etableringen av akuttmottak for asylsøkere og flyktninger, men den største inspirasjonen ser ut til å komme fra programmet «Trotto Libre». Programmet var en norsk humorserie av Trond Kirkvaag og Otto Jespersen på NRK mellom 1996 og 1998 (NRK, u.å.). I serien var det faste innslag av «Heisann Montebello» der Kirkvaag spilte nyhetsanker i en lokal TV-stasjon tilegnet Montebello. Innslagene er satire der Kirkvaag gjør narr av beboerne gjennom ulike nyhetsreportasjer fra boligstrøket. Det er nettopp dette Karpe også gjør i albumet; de kritiserer eksplisitt og gjør av narr av hvite, rike mennesker på Montebello for deres kultur

og holdninger. Det at Karpe ble inspirert av en TV-serie fra 1996 understreker hvor levedyktige disse typer holdninger er da kritikken er like relevant tjue år senere. Ved å bruke samme navn på albumet som dette innslaget gir Karpe en indikasjon på hva albumet handler om og hvem kritikken i sangtekstene og musikkvideoene er rettet mot: velstående, hvite nordmenn og deres kultur. For å anvende Diesens (2013) begrep, dissers Karpe denne gruppen i albumet; et trekk som typisk brukes innenfor rap for å sverte andre. Dette gjør de for å frata majoritetens makt til å påtvinge minoriteten kunnskapen om at de er de Andre og demonstrere hvordan Norge er et flerkulturelt samfunn der alle kulturer bør verdsettes.

Montebello blir direkte henvist til i flere sanger, blant annet i refrenget til sangen «Au pair»: «Au pair, au pair, au pair, au pair, au pair, au pair (0379)». 0379 refererer i denne forbindelsen til postnummeret på Montebello. I teksten og videoen gjør de narr av familier på Montebello som betaler etniske minoriteter for å fungere som mor for barna og håner denne kulturen. Implisitt viser Karpe til hvordan nordmenn ikke kan passe sine egne barn og det er derfor ironisk at nordmenn er kritiske til innvandrere når de har behov for deres hjelp. Gjennom dette viser altså Karpe hvordan nordmenn har behov for innvandring. I «Hvite menn som pusher 50» synger Karpe om hvordan de ble kalt «neger» av de som bodde på Montebello selv om de tilpasset seg kulturen og ga avkall på sin egen. Karpe problematiserer hvordan nordmenn likevel vil se på etniske minoriteter som de Andre selv om de integrerer seg, og slik fremmedgjøre de fra den norske kulturen. I sammenheng med Hall og Fanon, handler dette om oppfatningen av en kulturell identitet som er forankret i felles historiske erfaringer og delte kulturelle koder som gjør oss til «ett folk». Etniske minoriteter i det norske samfunnet er i denne forestillingen ikke en del av dette folket fordi de deler ikke samme historie og bakgrunn med majoriteten. Karpe viser slik hvordan denne forståelsen av kulturell identitet kan produsere utenforskap og rasisme.

«Den islamske elefanten» er et eksempel på hvordan Montebello på en eller annen måte alltid kommer fram i framførelsen. I dette tilfellet blir ikke Montebello eksplisitt nevnt i teksten, men det kommer fram i musikkvideoen ved at Chirag og Magdi er innsatt nummer 0379 i fengselet. Postnummeret vises blant annet når de blir fotografert mens de holder et skilt med ordene «muslimjævel» og «innvandrertritt» sammen med «0379 Montebello». I denne relasjonen fungerer Montebello som et visuelt virkemiddel på hvordan majoriteten dømmer Karpe og andre etniske minoriteter for å være en belastning på det norske samfunnet. Montebello som motiv settes altså opp i mange ulike relasjoner i både tekst og bilde, og det fører til at Montebello blir mer enn bare et motiv: Montebello får en større betydning og blir en metafor. Montebello representerer altså ikke bare Montebello som i boligstrøket på vestkanten i Oslo og deres innbyggere, men brukes som uttrykk i overført betydning for Norge og

nordmenn som representanter for majoriteten. Karpe tematiserer historisismens fremstilling av Norge der vi har én felles bakgrunn og én felles historie som danner grunnlag for oppfatningen om at vi er ett folk med én kultur. I denne forestillingen er det derfor ikke plass til etniske minoriteter. Som Bradley (2017:140) skriver, kan metaforer oppmuntre lyttere til å forestille seg en ting som noe annet, til å identifisere mønstre, eller til å uttrykke oppopperende tanker og ideer. Ved å sette Montebello opp i ulike relasjoner, er det akkurat slik metaforen fungerer til albumet. Den skal bidra til å identifisere rasistisk struktur og uttrykke oppopperende tanker mot hvordan vi tenker om hva og hvem som representerer Norge og norskhet.

I andre vers av «Attitudeproblem» rapper Chirag om majoritetens forestilling om Norge og hva som er norsk:

Fortell meg mer om at du skal til svigers på kaffe og kake
Og snakke saklig i vaffeljakke
Kank'ke du fortelle enda mer om ferien deres?
Om lille Lotte som pottetrenes
Kompis, åssen enes dere om at det der
Er tingene Raggen burde lære seg
Bro, du kunne fulgt din egen drøm
Overført din egen lønn
Isteden valgte du en sveis som passer inn på Ernst & Young
Det finnes ingen ønskebrønn, hvordan skal vi ikke le av det
At livet ditt går ut på å finne en å gå på IKEA med
Du pleide å ha personlighet, du pleide være kreativ
Nå har du kragen oppe og ber Raggen om å få seg et liv

Chirag i «Attitudeproblem» (2016).

Her setter Chirag spørsmålstegn ved den norske kulturen og hvordan de kan mene kaffe og kake, ferie og barn er noe han må engasjere seg i for å bli regnet som godt integrert og norsk. Han stiller seg altså kritisk til nordmenns forestilling om hva som er norsk og hvordan dette kan bidra til utestengelse av etniske minoriteter. En sveis som passer inn i Ernst og Young, er en streit sveis som ikke skiller seg ut i mengden. I større betydning er sveisen en metafor for valg av en livsstil som innenfor norsk kultur er en A4-tilværelse der man lever etter en standard som majoriteten passer inn i; en 08-16 jobb, ekteskap, barn, rekkehus og stasjonsvogn. Med dette følger også et klasseaspekt som impliserer at alle nordmenn befinner seg i enten middelklassen eller overklassen, og at det ikke eksisterer en «underklasse». Chirag gjør narr av denne forståelsen av Norge når han «ler av det» og viser hvordan det å følge majoriteten fører til at

man mister personlighet fordi man lever et liv andre forventer du skal leve i frykt for utenforskap. Det fører altså til at man får et «blast» samfunn. Karpe viser dermed hvordan etniske minoriteter og ulike kulturer tilfører mangfold, personlighet og «farge» til samfunnet.

Leser vi montebellometaforen i en større kontekst, representerer Montebello det vestlige samfunnet. Ser vi dette i forbindelse med teksten og bildene til «Den islamske elefanten», viser Karpe hvordan Vesten generelt dømmes innvandrere og arresterer dem for å være skyldige i det å være muslim, innvandrer og/eller ha mørk hudfarge. I starten av musikkvideoen problematiserer Magdi dette gjennom en monolog der han stiller spørsmål om han er uskyldig til det motsatte er *følt* av noen eller alle, og om de er fengslet for noe de har gjort eller fordi han er «den islamske elefanten inni rommet ditt». Sangtittelen stammer fra det metaforiske uttrykket «elefanten i rommet» som refererer til at det eksisterer et problem ingen er villige til å diskutere og Karpe anvender uttrykket for å ta diskusjonen om hvordan Vesten tenker om minoriteter, særlig muslimer. Monologen har som hensikt å sette premisser for den videre tolkningen der lytterne blir gjort oppmerksomme på tematikken og gjennom Magdis problematisering, oppfordrer Karpe lytterne til å reflektere rundt hvordan det vestlige samfunnet behandler og tenker om marginaliserte grupper. Det Karpe forsøker å gjøre gjennom sangen er å skape nye synsmåter og perspektiver som utfordrer den offentlige orden om vestlig kulturs forestilling om minoriteter og hva som er vestlig. Hvis sangen evner å gjøre dette, har den evne til å produsere dissens og dermed være politisk jamfør Rancière.

Gjennom sangen forteller Karpe at Vesten også forskjellsbehandler marginaliserte grupper der muslimer blir straffet hardere enn andre. I relasjon til sangteksten viser Karpe hvordan det har sammenheng med at Vesten kobler terror i større grad til islam etter terrorangrepene i New York og Washington 11. september 2001 (Elster, 2011). Dette forteller Magdi ved å rappe «Stikk og heng med border kollien din, og la meg boarde kollien min i fred». Det at muslimer blir hardere straffet blir ytterligere fremhevet i videoen av Chirag der han forklarer til fengselsbetjenten at han bør slippes fri fordi han er hindu og ikke muslim:



Som metafor fungerer altså Montebello som en måte å avsløre maktstrukturer mellom majoritet og minoritet samt identifisere mønstre i holdninger og rasisme mot folk med mørk hudfarge, innvandrere og muslimer innenfor den vestlige kulturen. Her ligger albumets politiske potensiale om vi tenker det med Rancière.

I Rancières (2010:36) politiorden, har menneskene i et samfunn faste posisjoner der alles tale er bestemt når det gjelder deres plass og funksjon. I denne tilstanden av konsensus har en etnisk nordmann med hvit hudfarge en annen posisjon enn det innvandrere, muslimer og de med mørk hudfarge har, og det er derfor ulik aksept for hva disse menneskene kan uttale seg om og hvor de kan skape rom. I forbindelse med debatten om asylpolitikk og kritikk mot politiske institusjoner som Karpe tar til orde for i musikken, er det en konsensus i politiordenen om at det er den hvite nordmannen som er i besittelse av ordet, mens minoritetene derimot ikke har en viktig stemme som bør høres. Som norskfødte av foreldre med innvandrerbakgrunn, mørk hudfarge og annen religiøs tro, har Karpe en bestemt posisjon i denne politiordenen som bestemmer hva de kan uttale seg om for at det skal bli akseptert. Samtidig befinner Karpe seg i en splittelse der de på den andre side er anerkjente artister i underholdningsbransjen. Dette påvirker hva som er akseptabelt for Karpe å uttrykke der det blir forventet i politiordenen at de ikke bruker stemmen til å ytre meninger og holdninger om tema som ikke har med musikk å gjøre. Når Karpe derimot anvender musikken til å avsløre og identifisere uheldige maktstrukturer samt ytre holdninger tilknyttet Norges asylpolitikk der de henvender seg direkte til norske politikere, skaper de seg et rom og tar til orde på en plass de i en tilstand av konsensus ikke skal ha en viktig stemme. Gjennom musikken viser Karpe at de likevel har en viktig

stemme i flyktningdebatten ved å gjøre seg sett og hørt. På den måten bryter de med Rancières politiordenen og slik inntreffer politikk i *Heisann Montebello*.

4.2 Grisen som symbol



I starten på hver musikkvideo blir man introdusert til albumcoveret bestående av en gris med røyk i munnen som trækker i en bursdagskake. På grisen er det tegnet en partyhatt og rundt ligger det norske flagget ved siden av alkohol. Sett i sammenheng med islam og Koranen, er det forbudt for muslimer å spise svinekjøtt. I *Aftenposten* uttaler Basim Ghozlan, forstander for Det islamske samfunnet i Norge, at «[...] en gris betegner det som er stygt» og Walidad al-Kubaisi mener «En gris er en kilde til det man på godt norsk vil kalle styggedom» (Tjønn, 2010). Med andre ord blir en gris innenfor islam ansett som noe negativt, noe det også kan bli i norsk kultur. I norsk sammenheng blir gris ofte brukt i nedsettende betydning, slik som f.eks. å «være grisete». Samtidig er grisen innenfor norrøn mytologi knyttet til guden Odin (Næss, 2018). Grisen Særimne ble slaktet og spist som festmåltid av Odins krigere da de gjenoppstod fra de døde, og slik kan grisen fungere som et herskersymbol. Grisen representerer i denne forbindelsen majoriteten som det herskende i samfunnet, altså den hvite etniske nordmannen der røyken, flagget, alkoholen og kaken representerer privilegium. Samtidig kan det forstås som en representasjon av godene nordmenn har i samfunnet, eller lykken man har ved å bo i Norge.

Grisen har altså en dobbelthet ved seg fordi den åpner opp for ulike betydninger innenfor norsk kultur og islam, og det er nettopp derfor Karpe har valgt å anvende grisen framfor et dyr som har lik betydning i de fleste kulturer. Ved å anvende ulike kulturers betydning av et ord, poengterer Karpe at Norge er flerkulturelt. I et intervju med *Dagbladet* understreker Karpe dette selv: «- Grisen har liksom samme effekt som det vi gjør, noen elsker gris, andre hater gris – gris

betyr lykke og gris betyr noe ekkelt [...]» (Hanstveit, 2016). Hva grisen tilknyttet til albumet symboliserer, blir av den grunn opp til hver enkel mottaker å tolke. På samme måte som Montebello, spiller grisen flere roller ved at den opptrer på albumcoveret og i musikkvideoene der den noen ganger fremstår som noe negativt og noen ganger som lykke. I musikkvideoen til «Hvite menn som pusher 50» er det et bilde av en minigris som sitter på en stol og spiser pasta. I sammenheng med sangteksten der Karpe rapper om at de har «klart det i Norge» og «fucker med noen hvite menn som pusher 50», er grisen et symbol på hell og lykke for at de med innvandrerbakgrunn har lykket i å oppnå et bedre liv.

I musikkvideoene til «Attitudeproblem» og «Den islamske elefanten», derimot, representerer grisen politiet ved at politiet er utkledd med grisemasker og har uniform der det står skrevet P.U.R.K. Purk har sitt opphav fra norrønt og brukes om en 'gretten, tverr person', og blir i muntlig tale brukt som et nedsettende uttrykk for politiet. Den er derfor negativ i denne relasjonen. I «Attitudeproblem» står en miniatyrversjon av Magdi foran et stort grisehode der grisen fungerer som illustrasjon på det han står opp mot. Bruken av grisen som symbol på denne måten fungerer som et bilde på det Karpe står i opposisjon mot og representerer på den måten makten de står overfor. Det gjør at grisen ligner Montebello når det gjelder betydning, men der Montebello representerer de vestlige verdiene og kulturen som Karpe står overfor, representerer grisen maktøverne og byråkratiet de står mot. I tolkningen av grisen som symbol er det i tillegg relevant å inkludere bakgrunnen til Karpe for å avdekke dens fulle betydning. I denne konteksten er det en rapgruppe der den ene er hindu og vegetarianer, mens den andre praktiserer en religion som anser gris for å være uren. Dette sett i sammenheng med hvordan gris ofte blir anvendt i nordmenns tale, gjør at grisen framstår som et symbol på noe negativt framfor positivt.

Ved at grisen representerer noe hellig innenfor norrøn historie og noe stygt innenfor islam, representerer den det marginaliserte og det bestående. Samtidig er det også en overensstemmelse der den i ulike relasjoner kan ha negativ betydning i begge kulturene. Dette er en ambivalens som preger hele prosjektet gjennom at Karpe i seg selv representerer det marginaliserte og det bestående, og dette har betydning for Karpes plass i Rancières politiorden og i nasjonens historiefortelling der den pedagogiske tiden dominerer. I en slik historiefortelling vil ikke Karpe kunne regnes som nordmenn.

4.3 «Alltid ikke nordmenn»

Selv om Karpes utgangspunkt ikke er Vestens maktforhold i relasjon til opposisjonen innenfor litteratur, men heller maktforholdet mellom majoritet og minoritet i det norske samfunnet, vil jeg argumentere for at det Karpe gjør gjennom konseptet er en form for postkolonial kritikk. Gjennom dissingen mot det vestlig bestående og hvite, etniske nordmenn utformer de kritikk rundt problemer som omhandler nettopp kulturelle forskjeller, sosial autoritet og diskrimineringer, og avslører maktstrukturer som eksisterer mellom det etablerte og det marginaliserte i Norge.

Det er slike tekster som Karpes sangtekster som kan lære oss nye måter å tenke og leve på fordi kritikken som utøves i tekstene kommer fra noen som har opplevd å bli undertrykt. Det er ifølge Bhabha (1994:172) de som kan bidra til å endre hvordan kulturelle identiteter blir innskrevet. Karpe tematiserer en kulturell identitet som noe som foregår i en brytning mellom det marginaliserte og bestående, og gjennom denne tematiseringen produserer de en form for kulturell identitet. Chirag og Magdi er en del av en marginalisert gruppe i Norge ved at de begge er barn av innvandrere, har mørk hudfarge og tilhører hinduismen og islam. Samtidig er de en del av det etablerte ved at de er født i Norge og har oppnådd status som anerkjente artister i underholdningsbransjen som gjør at de har en viktig stemme innenfor den norske populærkulturen. Likevel uttaler Chirag til *Aftenposten* at nordmenn påpeker at de er «alltid ikke nordmenn, og jævlig utakknemlige».

Her beskriver Chirag hvordan de blir fremmedgjort i Norge fordi nordmenn ikke anser de for å tilhøre den norske kulturen og det norske folk, og identifiseres kun som innvandrere med mørk hudfarge. Fanon (2008) mener en person med mørk hudfarge ikke blir tillagt en kulturell tilhørighet, men i tilfellet med Karpe vil jeg argumentere for at nordmenn tillegger de en kulturell tilhørighet, men at denne tilhørigheten blir knyttet til deres innvandrerbakgrunn og hudfarge som nordmenn mener strider mot den norske kulturen. Tall fra Integreringsbarometeret viser at 3 av 10 nordmenn mener at «norsk avstamning» er svært eller ganske viktig for å kunne bli betraktet som norsk, mens halvparten mener at det er viktig å være født i Norge (Sørgjerd et al., 2020). Enda viktigere er det å kunne snakke norsk og respektere norske lover og politiske institusjoner for å bli regnet som norsk. Både Magdi og Chirag er født i Norge og har norsk som morsmål, så hvorfor opplever de at de alltid ikke er nordmenn?

Problemet er at Karpes kulturelle tilhørighet tilknyttet til deres foreldres bakgrunn, blir i nasjonsfortellingen der den pedagogiske tiden dominerer forstått som uforenelig med den norske kulturen blant annet på grunn av deres religiøse tro. Dette gjenspeiles i resultatene fra Integreringsbarometeret som viser at omtrent halvparten av den norske befolkningen er

skeptiske til personer med muslimsk tro og 52 prosent mente at verdiene i islam ikke er forenelige med grunnleggende verdier i det norske samfunnet (Schwencke & Kallelid, 2020). Med andre ord mener over halvparten av den norske befolkning at Magdis verdier ikke er forenelige med nordmenns verdier og det fører til at han ikke anses som norsk av de som mener norske og islamske verdier er motsetninger. Dette bidrar til at Karpe alltid ikke vil være nordmenn og vil derfor fremmedgjøres. Selv om Karpe krysser av sjekklisten for hva nordmenn krever av innvandrere for å bli regnet som norsk, vil de alltid være en del av det marginaliserte på grunn av deres kulturelle tilhørighet, religiøse tro og hudfarge som nordmenn mener står i kontrast til forestillingen om norskhet. Dette viser hvordan mennesker kan bli ekskludert hvis den pedagogiske historiefortellingen av nasjonen dominerer. En slik holdning ligger nært Halls (2017) første måte å oppfatte kulturell identitet på der man definerer kulturell identitet som en kollektiv 'ett ekte selv' som mennesker med en delt historie og bakgrunn har til felles. Med Karpes bakgrunn tatt i betraktning, kan ikke deres kulturelle identitet være likt nordmenns ifølge dette perspektivet. Gjennom musikken inntar Karpe denne subkulturposisjonen som nordmenn tillegger dem, og de gjør seg til representanter for andre marginaliserte grupper og tar til orde for de som blir ekskludert fra forestillingen om Norge og norskhet.

Den doble identiteten ved å være både norsk og ikke-norsk, tematiserer Karpe i «Hvite menn som pusher 50», «Hus/hotell/slott brenner» og «Gunerius». I førstnevnte rapper de eksplisitt om hvordan de er en del av både det bestående og det marginaliserte ved at de har tilhørighet til det etablertes kultur, men likevel opplever rasisme og blir marginalisert. De er altså en del av kulturen fordi de er vokst opp i den, men samtidig ikke på grunn av deres etniske bakgrunn. I første vers forteller Chirag om hvordan han har tilegnet seg den norske kulturen:

Jeg er så hvit jeg kunne vært på et frimerke på ski
Men jeg har fått det til i Norge da, det får'n si
Mista religion og morsmål, roper bånnski

Chirag i «Hvite menn som pusher 50» (2015).

Chirag har altså tilpasset seg den norske kulturen i så stor grad at han mistet de karakteristikkene som bidro til at han skilte seg ut som etnisk minoritet til fordel for å bli regnet som norsk av nordmenn. Karpe viser dermed hvordan integrering i Norge ikke kun fører til tilegnelse av kultur, men at integreringen også fører til en tapserfaring der man må gi avkall på kultur for å bli norsk. Når Chirag synger at han er hvit, mener han det altså ikke bokstavelig talt. Det er en metafor for å fortelle at hans kultur og levemåte er blitt så lik nordmenns at han har «mistet» sin etnisitet og kulturen tilknyttet til den. Dette kan leses i sammenheng med Fanon (2008:73)

som mener den med mørk hudfarge forsøker å gjøre seg selv hvit for å unngå diskriminasjon og forandrer seg etter samfunnets forventninger. I refrenget forteller Karpe hvordan de likevel opplever utenforskap på grunn av deres hudfarge og det bekrefter Fanons poeng om at den mørke aldri kan bli helt lik den hvite og vil derfor fremmedgjøres. Med andre ord er Karpe «[a]lmost the same but not white» (Bhabha, 1994:89). Det betyr at det ikke bare er Karpes kulturelle bakgrunn som strider med forestillingen om norskhet i den pedagogiske historiefortellingen, men også hudfargen.

I «Jens» viser Karpe hvordan den med mørk hudfarge må jobbe for anerkjennelse hos den hvite og hvordan de gjennom suksess innenfor underholdningsbransjen oppnådde denne anerkjennelsen (Fanon, 2008:168). Her forteller de hvordan anerkjennelsen førte til at hudfargen ble irrelevant og hvordan suksessen gjorde at de i større grad ble en del av forestillingen om norskhet. Med låtslippene til *Heisann Montebello* snudde derimot disse holdningene mot Karpe igjen. Dette tematiserer de i «Hus/hotell/slott brenner»:

Ring en annen hvis du trenger mannekenger med no' sang
Jeg er'ke han,
«Dans neger, negerdans
Kast glans, mine venner, dere selger da», da vi vant
Var jeg varmt, jeg er'ke relevant lenger, eller hva?

Magdi i «Hus/hotell/slott brenner» (2016).

Magdi forteller hvordan Karpe oppnådde anerkjennelse for musikken da de rappet om tema som innenfor Rancières politiordenen var akseptabelt i samfunnets rådende konfigurering. Etter slippet av «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» ble de derimot de Andre igjen som følger av at de tok til orde innenfor politikken. Det førte til at de igjen ble fremmedgjort og opplevde rasisme og utenforskap. Dette impliserer at Karpe ikke har rett til å kritisere asylpolitikken i Norge fordi de ikke er en del av nasjonens «originale» fortid slik nasjonen skrives i den pedagogiske tiden. Dette demonstrerer hvordan enkelte grupper har en bestemt plass i politiordenen som avgjør hva man kan uttrykke og ikke. Samtidig viser det hvor lett man kan bli ekskludert fra nasjonsfortellingen om man bryter med politiordenen.

Jamfør Rancière, ble ikke Karpes tekster i *Heisann Montebello* akseptert i politiordenen fordi Karpe tar til orde og skaper seg rom der de som musikkartister ikke har en posisjon. I det de tar til orde og gjør seg sett og hørt innen politikken, blir de utstøtt fordi politiordenen slår ned på at de beveger seg utenfor deres faste rammer og posisjon. Deres plass og funksjon i det etablerte tillater ikke dem til å komme med slike ytringer fordi det blir regnet som upassende

(Rancière, 2010). Karpe produserer en dissens ved å forstyrre samfunnets rådende konfigurering av det sansbare gjennom å ta til orde og skape rom der de egentlig ikke har en plass. I det neste vil jeg vise hvordan Karpe rekonfigurerer det sansbare gjennom «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din».

4.4 «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din»

Utgangspunktet for «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» er nordmenns kommentarer på Internett tilknyttet etniske minoriteter, og dette preger tekstens språk. Gjennom et figurativt språk med bruk av ironi, ambivalens og metaforer forsøker Karpe å ta til orde på en plass der de ikke har en posisjon og ikke skal høres, og det bidrar til å gjøre sangteksten minneverdig (Bradley, 2017). I analysen av sangteksten vil jeg undersøke vers, refreng og bridge hver for seg for å avdekke betydningene og budskapet til Karpe. I denne forbindelsen har jeg valgt ut bilder fra musikkvideoen som fremhever hver bestanddels betydning.

4.4.1 Fra perspektivet til det bestående

I første vers rapper Karpe fra majoritetens perspektiv og i de første linjene tematiseres rasisme og fordommer som nordmenn har mot etniske minoriteter:

Apekatter i min blokk og Abu Bakr i min cockpit

(Er det dette skattepenga mine går til?)

Ankerbarna dine kom, så mokka menn kan vinne i lotteri

(Er det dette skattepenga mine går til?)

De sa de kom fra fattigdom, men hadde råd til båt hit

(Er det dette skattepenga mine går til?)

Hunder født i staller er'ke hester eller gårdsdyr

(Er det dette skattepenga mine går til?)

Dere er alle av samme ulla

(Alle skal bli knulla)

Mulla, mulla, mulla, mulla, mulla

Dere er alle av samme ulla

(Alle skal bli knulla)

Mulla, mulla, mulla, mulla, mulla

Magdi i «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» (2015).

Her setter Karpe det marginaliserte og det bestående opp mot hverandre gjennom bruk pronomenene «mine» og «dine» der «dine» representerer de med mørk hudfarge og innvandrere, mens «mine» representerer nordmenn som har en fastsatt posisjon i politiordenen og den pedagogiske historiefortellingen om nasjonen. I verset representerer Karpe det bestående

ved at de rapper «Apekatter i *min* blokk og Abu Bakr i *min* cockpit» og «*De sa de* kom fra fattigdom, men hadde råd til båt hit». De ser altså ut til å identifisere seg med majoriteten, men fordi vi vet Karpes bakgrunn og hva de står for, identifiserer vi teksten som ironisk fordi teksten og Karpe står i motsetning til hverandre. På den måten vet vi at Karpes budskap er det motsatte av det som står skrevet i teksten. Gjennom bruk av ironi leser vi derfor teksten som rasisme- og asylkritisk framfor innvandrerkritisk, og dette er et virkemiddel de anvender i store deler av teksten for å la deres egentlige mening og budskap skinne igjennom.

Allerede i første linje spiller Karpe på flertydighet gjennom bruk av «Abu Bakr». Abu Bakr al-Siddiq var den første som ble valgt til kalif etter profeten Muhammads død og han fikk tilnavnet «den sannferdige» (Vogt, 2018). Innenfor islam har dette navnet dermed en positiv assosiasjon. Innenfor vestlig kultur, derimot, blir navnet hovedsakelig forbundet til lederen i terrorgruppa IS, Abu Bakr al-Baghdadi, som i 2019 ble drept av amerikanske spesialstyrker (Olsson & Tandstad, 2019). Abu Bakr har altså en dobbelthet ved seg slik som grisen har, der navnet både kan representere noe hellig og noe ondt. Ambivalensen ved navnet viser splittelsen Karpe befinner seg i, særlig for Magdi som er muslim. Som en del av den norske kulturen er Abu Bakr en terrorist for Magdi, men som muslim er Abu Bakr også hellig. Når Karpe velger å sette navnet Abu Bakr sammen med «i min cockpit», er det en henvisning til de vestliges fordommer om at det er en sterk kobling mellom islam og terror; en fordom som særlig vokste fram i Vesten i tiden etter terrorangrepene i New York og Washington (Elster, 2011).

Det er likevel ikke selvsagt at muslimer leser navnet som referanse til noe hellig og heller ikke at nordmenn forbinder navnet med islam. Tolkningen av linja vil derfor kunne være forskjellig ut fra mottakerens kunnskap. Samtidig er det et ikke et typisk vestlig navn og det gjør at tolkningen dreier seg mot at dette er navnet på en person med ikke-vestlig bakgrunn og derfor øker sannsynligheten for at han er muslim. Ved å anvende slike ord som har slike dobbeltheter ved seg, understreker Karpe deres tilhørighet til en subkultur ved at de gjør enkelte deler av teksten vanskelig for utenforstående å få tak i alle betydningene (Knudsen, 2008:60). For å forstå ambivalensen ved Abu Bakr må en som utenforstående for islam altså søke informasjon om navnet for å gripe tak i dens fulle betydning. Som konsekvens av Vestens aktive kobling mellom terror og islam, særlig i forbindelse med luftfart, skaper dette navnet i relasjon med «cockpit» frykt.

I neste linje viser Karpe til oppfatningen om at innvandrere befinner seg overalt og at nordmenn bør frykte dem fordi noen kan vise seg å være terrorister. Disse virkemidlene fører til det ironiske budskapet om at nordmenn bør frykte alle som ikke er nordmenn slik vi definerer det som «ett folk» i den pedagogiske fortellingen om nasjonen. Dette fremmer et syn der det å

kunne kulturelt identifisere seg som nordmann innebærer at man ikke kan identifisere seg som muslim eller mørkhudet; man er hvit, har kristne verdier og er født i Norge, og det er det som gjør oss til «ett folk» (Hall, 2017). Disse karakteristikene er konsekvenser av den pedagogiske historiefortellingen om Norge som nasjon der vi har en fast oppfatning om hva som er norsk kultur og hva det vil si å være norsk (Bhabha, 1994). Karpe viser dermed hvordan den pedagogiske nasjonsfortellingen kan produsere rasisme og utenforskap. Ved hjelp av slike virkemidler, iscenesetter Karpe en situasjon der den pedagogiske historieversjonen av Norge er truet, og denne iscenesettelsen er dypt ironisk fordi den utsies av nettopp Karpe.

Ankerbarn er en betegnelse på barn som sendes til Norge av sin familie slik at familien kan søke om oppholdstillatelse på bakgrunn av reglene om familiegjenforening. Det blir derfor ofte ansett som et triks for å lure systemet og ordet er dermed negativt ladet (Babus, 2021). I relasjon til «mökkamenn» handler det om hvordan de med mørk hudfarge forsøker å lure seg til asyl. «Mökkamenn» er en referanse til da Madcon delte ut Spellemannspris i 2012 for «Årets hit» for låta «Mökkamenn» til Plumbo, og vokalisten i bandet kalte Tshawe og Yosef for mökkamenn, et skjellsord han brukte fordi de har mørk hudfarge. Karpe viser her hvordan rasisme eksisterer i samfunnet ved å referere til en faktisk rasistisk hendelse i nyere tid. Denne hendelsen viser samtidig at rasistiske ytringer ikke bare eksisterer på Internett uttrykt av mennesker i en «kjellerleilighet», men også i offentligheten blant respekterte mennesker innenfor underholdningsbransjen.

Dette demonstrer hvordan den med mørk hudfarge innenfor den pedagogiske nasjonsfortellingen fremmedgjøres og alltid vil være den Andre selv om han oppnår anerkjennelse og suksess (Bhabha, 1994; Fanon, 2008; Hall, 2017). Selv om Fanon (2008:168) skriver at kampen om anerkjennelse ikke er en konflikt som foregår åpent i det offentlige, er dette eksempel på hvordan det likevel kan komme til syne i form av den hvites behandling av den mørke. Det Karpe forsøker å gjøre gjennom denne linja, er å bryte gjennom den pedagogiske fortellingen ved å skrive nasjonen i «the event of everyday» slik at vi kan tenke nasjon og nasjonalitet på en mer dynamisk måte som ikke er knyttet til bare ett folk som har en «opprinnelig» fortid markert av et grunnleggende øyeblikk (Bhabha, 1994). Ved å tenke at folket beveger seg mellom den pedagogiske og den performative tiden, vil vi kunne tenke folket og identitet som noe som endrer seg i takt med utviklinga av samfunnet. På den måten vil etniske minoriteter skrives inn i nasjonens historiefortelling.

Med andre ord synger Karpe om fordommene om at innvandrere med mørk hudfarge sender barna sine til Norge for å vinne i lotteriet; lotteriet der premien er at de får oppholdstillatelse i Norge. Begrepene «ankerbarn» og «mökkamenn» fungerer til å generalisere

mennesker der flere marginaliserte grupper blir redusert til én gruppe klassifisert kun basert på hudfarge og etnisitet. Det fører til at gruppene mister verdi og betydning, og det har som virkning at man enklere fremmedgjør disse gruppene. Ved å redusere disse gruppene til én gruppe, forteller Karpe hvordan nordmenn tenker de med mørk hudfarge som immigrerer til Norge ikke immigrerer som følger av dårlige levekår, men for å søke lykken og et bedre økonomisk liv på bekostning av nordmenn.

Forstår man «lotteri» som dens direkte betydning der en vinner pengepremier, kan linja leses som at folk med mørk hudfarge immigrerer til Norge for å få penger fra staten. Siden staten finansieres av blant annet skatt, vil det implisitt bety at immigrantene mottar penger fra nordmenn, og det fører til at nordmenn kan tenke at immigrantene får penger fra dem direkte. Hvis immigrantene lurer staten for oppholdstillatelse og penger, vil nordmenn oppleve det som at de lurer dem. På den måten blir de med mørk hudfarge fremstilt som kyniske. Immigranter med hvit hudfarge blir derimot ikke redusert til slike karakteristikk fordi deres hudfarge forteller at de har en viss tilhørighet til norsk kultur da tolkningen av hvit hudfarge ofte befester seg i at personen stammer fra Vesten (Fanon, 2008). Europeere som immigrerer til Norge er i tillegg en del av nasjonens historie fordi disse immigrantene deler en opprinnelig fortid med nordmenn ved å være del av samme kontinent og de har derfor en felles historie (Bhabha, 1994). Fordi de deler den samme historien, ligner disse innvandrerne mer om det som fremstilles som norskhet i den pedagogiske fortellingen. De vil derfor enklere kunne skrives i nasjonens historie og bli en del av det man tenker som «ett folk», og dermed ha samme rettigheter som nordmenn. Dette viser hvordan Europa har et fastsatt konsept av mennesker med mørk hudfarge der de for vestlig kultur fremstilles som kyniske og kriminelle, mens den hvite representerer de gode sidene fordi vi kan relatere oss til dem (Fanon, 2008).

Fremstillingen av mennesker med mørk hudfarge som kyniske dras videre i neste linje der Magdi rapper sarkastisk om immigranternes intensjoner ved å flykte. Linjen er en direkte referanse til flyktningkrisen i 2015 der en stor andel av flyktningene ankom Europa i båt via Middelhavet. Senere kom det fram i media at mange av flyktningene hadde betalt store summer for å krysse havet, og ifølge Tøllefsen (2018) kostet det mer penger enn hva en vanlig flybillett til Europa ville kostet. Gjennom en slik fremstilling virket det som om flyktningene ikke flyktet på grunn av dårlige forhold siden de hadde penger til å betale for reisen og det indikerer at flyktningene løy. Som konsekvens blir denne gruppen mennesker fremstilt som kyniske som misbruker flyktningkrisen som et skalkeskjul for å få opphold i Vesten. I forbindelse med dette kunne man i flere kommentarfelt på Facebook lese fordomsfulle og rasistiske ytringer fra nordmenn der flyktningene ble omtalt som «lykkejegere» som var her for å «ta våre goder».

Det er nettopp slike kommentarer som har inspirert flere av linjene i sangteksten og «Hunder født i staller er'ke hester eller gårdsdyr» er et direkte sitat.

Sitatet er en metafor Karpe anvender for å fortelle hvordan mennesker født i Norge av innvandrereforeldre, aldri vil kunne identifiseres som nordmann; han vil alltid være innvandrere og den Andre. I metaforen ligger det derfor implisitt at man kan prøve så hardt man bare vil for å passe inn i Norge, men utseendet vil likevel avsløre den «egentlige» identiteten. Dette ligger tett opp til Fanons (2008:133) sitat om at «Wherever he goes, the Negro remains a Negro» som innebærer at en med mørk hudfarge alltid vil bli identifisert som mørk uansett hvor han drar. Slike utsagn fungerer til å distansere innvandrere fra nordmenn ved at kommentaren forteller at minoriteter aldri vil kunne skrives inn i nasjonens historiefortelling der den pedagogiske tiden dominerer på grunn av at deres etnisitet og kultur ikke er forenelig med det som forstås som Norges «opprinnelige» fortid. Gjennom denne fremmedgjøringen blir innvandrerne gjort til de Andre av nordmenn, og når nordmenn uttrykker offentlig at innvandrere aldri vil passe inn, vil dette føre til at innvandrere ser på seg selv som de Andre (Hall, 2017).

Distanseringen og fremmedgjøringen til de med mørk hudfarge kommer ytterligere fram gjennom sangens back-up-stemme. For hver linje Karpe rapper, er det en mørkere back-up-stemme som synger en linje som er ment som en ekstra «punch». I andre linje av back-upen representerer stemmen nordmenns kritikk over hvordan skattepengene blir fordelt. Ved å bruke pronomenet «mine» i stedet for «våre», ligger det en forutinntatt antakelse om at innvandrere med mørk hudfarge ikke betaler skatt. Når disse da mottar ytelser og velferdsgoder fra staten, kan det bli sett på som at nordmenn betaler deres regninger. Uttrykket impliserer dermed at innvandrere ikke skal ha samme rettigheter til å motta ytelser og velferdsgoder som nordmenn fordi de bidrar ikke i betalingen av det. Slike holdninger skaper oppfatninger om at det eksisterer et «vi» og «dem», der «dem» blir de Andre som ikke er en del av våre «egne». Fordi de Andre ikke er en del av den pedagogiske nasjonsfortellingen, er de ikke «en av oss» og derfor skal de ikke ha samme rettigheter på goder. Når det er slik, har den pedagogiske fortellingen om nasjonen «stivnet» og ved å rappe om slike holdninger, setter Karpe det etablerte i spill med det performative der de skriver den Andre inn i historien. På den måten bryter Karpe gjennom offentligheten og skaper en form for dissens der Karpe insisterer på at de har en posisjon i det etablerte som en del av fellesskapet.

Bradley (2017:115-117) fremhever at artister gjennom rim har mulighet til å understreke tanker og følelser, og at det er særlig disse linjene mottakerne husker fordi de er vanedannende. Det er akkurat slik Karpes rim fungerer i de fire siste linjene der de understreker koblingen Vesten gjør mellom mennesker med mørk hudfarge og terror. Ifølge Stephen Sondheim (sitert

i Bradley, 2017:126) er ethvert rim i en sang ment for å rette søkelys på ordene, og dette bygger Karpe opp under ved å understreke sangens budskap gjennom rimord der de retter kritikk mot Vestens tanker og behandling av de med mørk hudfarge og innvandrere. Ved å rappe «dere er alle av samme ulla» og rime det med «mulla», forteller Karpe hvordan man innenfor vestlig kultur antar at de med mørk hudfarge, innvandrere eller muslimer er som Mulla Krekar; en innvandrer som er knyttet til terror. I frykt skjærer Vesten de med mørk hudfarge over samme kam der alle blir forhånds dømt og behandlet basert på terrorhandlinger som personer med lignende utseende som Mulla Krekar har utført. Når back-upen synger at innvandrerne skal bli «knulla», er det et figurativt språk for at alle som minner om Mulla Krekar straffes av Vesten som konsekvens av deres etniske og religiøse bakgrunn. Dette demonstrerer igjen hvordan vestlig kultur har et fastsatt konsept av innvandrere med mørk hudfarge der de representerer de dårlige sidene ved samfunnet fordi de har lik hudfarge som Mulla Krekar. Fordi de med mørk hudfarge minner om Mulla Krekar og står som et symbol på synd i Europa, må de straffes før de får muligheten til å straffe vestlig kultur (Fanon, 2008).



Musikkvideoen innledes med bilder av Magdi som sitter i en bil i et mørkbelagt Oslo. Jeg har valgt ut dette bildet til å representere første vers fordi her ser man at Magdi har sorte øyne, og dette er et visuelt virkemiddel som Karpe anvender gjennom hele videoen. I musikkvideoen møter vi flere ulike mennesker, men en ting de har til felles er at de har mørk hudfarge, mørke trekk og/eller bærer religiøse symboler som ikke representerer majoritetens religion. Dette er et

bevisst valg for å vise hvilke grupper Karpe rapper om; de marginaliserte. Et annet trekk som er uunngåelig, er at alle har sorte øyne slik som Magdi i bildet. Det at Magdi har like øyne som de marginaliserte, viser hvordan Karpe er en del av denne gruppa selv. I musikkvideoen gjør de altså motsatte grep av det de gjør i teksten. I teksten rapper Karpe fra det bestående sitt perspektiv på det marginaliserte, mens i musikkvideoen er de visuelt sett en del av det marginaliserte. Denne motsetningen bidrar til at vi oppfatter første vers som ironisk da det tydeliggjør at dette ikke er holdninger Karpe står for, men som de blir utsatt for. Gjennom disse grepene viser Karpe hvordan de befinner seg nettopp i splittelsen mellom det marginaliserte og det bestående. Det innebærer at de representerer den siden i sangen som kritiserer, generaliserer og har fordommer mot de med mørk hudfarge og innvandrere, *samtidig* som de er en del av gruppen som blir utsatt for dette.

Sorte øyne er et virkemiddel Karpe anvender for å dehumanisere og fremmedgjøre menneskene som representerer minoriteten. Ved å fjerne øynene til disse menneskene, mister de menneskelig verdi og man stripper de for personlige egenskaper. På den måten blir det enklere å dømme disse menneskene basert på det visuelt ytre slik som hudfarge, religiøs tro og etnisitet. Det fører til at det blir lettere å generalisere disse menneskene slik at fordommene om kynisme, terrorisme og holdningen om at disse menneskene ikke har en fastsatt posisjon i den pedagogiske historiefortellingen, samt at de er de Andre i relasjon til den hvite nordmann, består. Dette er et grep Karpe tar i bruk for å vise hvordan en stivnet pedagogisk historiefortelling om nasjonen i verste fall kan bidra til at enkelte grupper av mennesker i samfunnet fremstår som mindre verdt enn andre.

Som bildet viser, er musikkvideoen særpregnet av mørke farger. Personene er ikledd sorte klær og filmen er spilt inn på kvelden, og dette bidrar til å skape en bestemt stemning. Dette er bevisste valg der fargene har en symbolsk virkning. Sort er i de fleste kulturer et symbol for sorg, død eller ondskap, og gir en tungsinn, dyster stemning. I sammenheng med hva det lyse og det mørke symboliserer, står det marginaliserte og bestående på hver sin side som motsetninger på godt/ondt, sant/falsk og uskyld/skyld. I denne forbindelsen symboliserer det marginaliserte det mørke der innvandrere, flyktninger og de med mørk hudfarge representerer det onde gjennom terror, frykt, kynisme og det Andre; det som er galt i et samfunn. I motsetning står det bestående som symbol på det lyse der den hvite nordmannen representerer de gode sidene ved samfunnet; det gode, renhet og fred. Det er akkurat slik Fanon (2008:146) beskriver Europas bilde på den med mørk hudfarge: Han står for de dårlige sidene ved en karakter gjennom «blackness, darkness, shadow, shades, night [...]», mens den hvite er «[...] the bright look of innocence». Karpe demonstrerer altså gjennom fargebruk hvordan vestlig kultur

karakteriserer innvandrere og mennesker med mørk hudfarge, og på den måten får de fram budskapet om hvordan den Andre står for den mørke baksiden av samfunnet. Slik komplementerer videoen teksten der bildene bidrar til å fremheve tekstens betydning.

4.4.2 Fra det marginalisertes perspektiv

I overgangen fra vers til refreng, skifter Karpe perspektivet fra majoriteten til det marginaliserte gjennom endringen i bruk av pronomen:

Om du visste hva jeg ville gi for å bli som deg
Bli som deg, baba, bli som deg
Om du visste hva jeg ville gi for å bli som deg, din feiging
Og det er så lett å være rebell i kjellerleiligheten din
Det er så lett å være rebell i kjellerleiligheten din
Det er så lett å være rebell i kjellerleiligheten din, din feiging

Chirag i «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» (2015).

Som representanter for det marginaliserte, synger Karpe om ønsket om å passe inn blant det bestående i den pedagogiske nasjonsfortellingen av Norge. På den ene siden er de en del av det bestående ved at de er født og oppvokst i Norge samt anerkjente artister. På den andre side viser de i refrenget hvordan de ikke er en del av det bestående fordi det bestående innehar egenskaper som de mangler for å kunne bli regnet som norsk i en pedagogisk nasjonsforståelse av Norge. Som de synger om allerede i «Kunsten å være inder», er de ikke en del av det etablerte fordi de er «[...] feil mann med feil navn og farge». Ønsket om å «bli som deg» kan derfor forstås som et ønske om å bli ansett som en del av «folket» slik en hvit nordmann blir i nasjonens pedagogiske historiefortelling. Det er et ønske om å ikke bli utsatt for slike fordommer og rasisme som Karpe rapper om i første vers, og å bli behandlet som likeverdig. Det Karpe gjør i denne forbindelsen er å utøve en performativ kamp mot den pedagogiske nasjonsforståelsen ved å utfordre hvordan vi tenker hvilke mennesker som representerer Norge. Som konsekvens utfordrer Karpe dermed hvordan vi også tenker om kulturell identitet. De demonstrerer gjennom sangteksten og musikkvideoen hvordan kulturell identitet aldri er stabilt og uforanderlig, men tvert imot alltid i endring og prosess (Hall, 2017).

Tolker man refrenget fra flyktningenes perspektiv, kan en forstå «hva jeg ville gi for å bli som deg» som et ønske om å ha privilegiene som en nordmann i Norge har gjennom gode levekår. For en mottaker som er en del av det bestående, fungerer linjen som en påminnelse om hvor heldige nordmenn er som bor i Norge og alle privilegiene som følger med det. På den måten kan linjen ha evne til å skape medfølelse for innvandrere. I tillegg kan det fungere som

en øyeåpner for majoriteten når det gjelder de marginaliseres erfaringer fra vestlig kultur og slik utfordre den offentlige orden om hvordan man tenker og snakker om det marginaliserte. Evner teksten og musikkvideoen å skape nye synsmåter og perspektiver som utfordrer den offentlige orden, har Karpes konsept et politisk potensial og et potensial til å «skrive» nasjonen i en dobbel tid slik at nasjonens historiefortelling kontinuerlig er oppe til diskursiv forhandling.

Ikke bare skifter Karpe perspektiv fra det bestående til det marginaliserte, men selve tonen i budskapet endrer seg fra å være ironisk i første vers til å bli seriøs i refrenget. I første vers er det tydelig at Karpes budskap spiller på ironi gjennom bruk av motsetninger og kontraster. Når Karpe i refrenget derimot synger om at de ønsker å bli som en hvit nordmann, vet vi at det er det de faktisk mener fordi dette er en problematikk de har tematisert i tidligere sangtekster. På den måten blir refrenget et uttrykk for Karpes faktiske mening i motsetning til første vers. En annen endring som er verdt å merke seg, er rytmen av musikken og aggresjonen i Karpes fremførelse som utvikler seg gradvis gjennom sangen. Som de fleste poplåter, har låta et fast tempo og en repetert rytmefigur, men der versene har en rask rytme, preges refrenget av en langsommere rytme. Med flere ord og en raskere rytme, fremfører Karpe første vers med en større aggresjon som sammen med ironi har som funksjon å understreke at verset er et angrep og et oppgjør med det bestående, politiordenen og den pedagogiske historiefortellingen av Norge. Samtidig representerer aggresjonen også den fiendtligheten som det bestående har overfor de marginaliserte gruppene i Norge; en fiendtlighet som blir uttrykt gjennom ord i teksten, men som aggresjonen bidrar til å fremheve. At aggresjonen tones ned i refrenget er derfor naturlig da Karpe synger om minoritetenes ønsker om å ville være norsk.

I andre linje gjentar Karpe de siste ordene fra første linje som forsterker budskapet om at de som representanter for det marginaliserte ønsker å være en del av majoriteten. Et ord som derimot bemerker og skiller seg ut, er ordet «baba» som spiller en viktig rolle. Ifølge Store norske leksikon stammer ordet «baba» fra tyrkisk og betyr «pappa» eller «far» (Nilstun, 2020). En viktig dimensjon ved ordet er at det ofte brukes som et hedrende tilnavn, og i dette tilfellet brukes det som et hedrende tilnavn til nordmenn. Det at det lyriske jeget henvender seg til nordmannen er et etablert poetisk motiv i sangteksten, men baba åpner også muligheten for at det lyriske jeget henviser til sin faktiske far eller farsfigur. Ordet lar seg altså ikke fange i én fortolkning og det understreker nettopp det som er på spill; den performative nasjonsforståelsen. Ved å bruke ord som ikke er norsk, understreker Karpe at de synger fra det marginaliseres perspektiv samtidig som de demonstrerer at Norge er et flerspråklig samfunn. Her skriver Karpe nasjonen i både «the epochal» og «the event of everyday» der de bryter med ideen om ett homogent folk basert på en opprinnelig fortid som utfolder seg i én nasjonal kultur med kun ett

språk som representativt for folket. Karpe viser gjennom bruk av både norske og fremmed ord i sangteksten at hva og hvem som representerer Norge og det norske har utviklet seg gjennom tidene. Slik åpner de for en forståelse der man tenker folket dynamisk ved at det er noe som kontinuerlig er i endring og prosess. De skaper altså brudd i den pedagogiske skrivingen av hva og hvem som representerer Norge, og da produserer Karpe en form for dissens ved at de skriver marginaliserte grupper inn i nasjonens historiefortelling og demonstrerer hvordan de har en posisjon i politiordenen.

I sangteksten viser «baba» til hvordan det regnes som ærefullt å være nordmann for de som ikke regnes som nordmenn. Begrepet avslører samtidig det asymmetriske forholdet mellom majoriteten og minoriteten der det å være nordmann betraktes som opphøyd prestisje, mens det å være innvandrer eller en med mørk hudfarge ikke har samme posisjon. Utenforskapet som medfører av å være ekskludert fra den pedagogiske nasjonsfortellingen og ønsket om å være norsk forsterkes i bildene der man ser en naken mann med mørk hudfarge stå utenfor et typisk norsk hus i høstvær:



Selv om bildet alene ikke tilsier at huset skal tilhøre en hvit, norsk mann, legger sangen opp til en slik tolkning gjennom kontrastene. Gjennom teksten og videoen blir det marginaliserte og bestående kontinuerlig satt opp mot hverandre gjennom motsetninger, kontraster og bruk av pronomen. I dette bildet representerer mannen utenfor huset det marginaliserte ved at han står utenfor og er en del av mørket. Huset er derimot i fargen hvit og lyser opp i mørket, og representerer det varme, gode som med Fanon representerer den hvite mannen. Huset er på den

måten en representant for det bestående som den nakne mannen står utenfor; både bokstavelig og figurativt sett. Den nakne mannen står ute i kulden mens han beundrer lyset og varmen i huset. Han beundrer altså det etablerte som han ønsker å være en del av; det norske og de privilegiene som følger med det å være nordmann.

I linje tre tiltaler det lyriske jeget baba for feiging. Tar man utgangspunkt i at baba representerer nordmenn, kaller Karpe nordmenn for feiginger som kritikk til deres atferd på Internett. Ved å kalle denne oppførselen feig, impliserer Karpe at nordmenn ikke har mot til å uttrykke holdningene ansikt til ansikt med personene de uttaler seg om. Samtidig kan «feiging» leses i sammenheng med flyktningkrisen der Karpe kritiserer nordmenn for å ikke bistå med mer hjelp. Fordi baba ikke kan fanges i bare én betydning, kan «din feiging» også forstås som at det er det marginaliserte jeget som kaller sin far for feig. I denne sammenhengen kan det å være feig leses som at farsfiguren mangler mot til å stå opp mot det bestående og demonstrere hvordan han er en del av Norges historiefortelling. Siden hatefulle og rasistiske kommentarer mot innvandrere på sosiale medier var inspirasjon for teksten, vil jeg likevel lese «din feiging» som en henvendelse til nordmenn. Linje fire er den setningen som utgjør utgangspunktet for sangtekstens tittel og er et figurativt uttrykk for hvordan nordmenn oppfører seg på Internett. Bruk av pronomenene avdekker også hvem som er feig. Fordi Karpe synger fra det marginalisertes perspektiv i refrenget, vil «kjellerleiligheten *din*» være en henvendelse til det etablerte da «din» står i motsetning til «min» på samme måte som det bestående står i motsetning til det marginaliserte. Dette støtter opp min lesning om at det er majoriteten det lyriske jeget kaller feig.

Å være rebell i kjellerleiligheten er et språklig uttrykk Karpe bruker for å utøve kritikk mot nordmenn som gjemmer seg bak tastaturet og uttrykker opprørske, fiendtlige kommentarer på nett. I første omgang kan det virke som Karpe generaliserer dette til å gjelde alle nordmenn, men å være rebell er å sette seg opp mot normer og regler. Av den grunn kan det ikke gjelde *alle* nordmenn fordi hvis alle nordmenn uttrykte negative holdninger mot innvandrere, hadde ikke slike kommentarer blitt ansett som rebelsk fordi da hadde det vært normen. Setningen er et nedsettende uttrykk på grunn av indikasjonen «kjellerleilighet» gir. På samme måte som bydelen Montebello gir assosiasjoner til en viss klasses tilhørighet, gjør også en kjellerleilighet det. I motsetning til Montebello, gir en kjellerleilighet assosiasjoner til lavere klasses tilhørighet som innebærer lavere utdanning og lavere inntekt. På den måten har det lyriske jeget og den feige i kjellerleiligheten en klassemessig tilhørighet til hverandre der de begge er «outsidere» fra majoriteten. I stedet for solidaritet er det derimot antagonisme der majoritetens underklasse står mot andre undertrykte grupper i stedet for å stå opp mot makten som marginaliserer de.

Karpe dissler altså denne gruppa ved å vise til deres lave klassetilhørighet og dissingen kommer ytterligere til syne når Chirag kaller de for feige. Dette signaliserer at det å forhåndsdomme og være rasistisk over nett er en enkel og æreløs utvei, og implisitt oppfordrer Karpe derfor alle til å opptre varsomt på nett. Ironisk nok ble budskapet mottatt med motsatt oppførsel i kommentarfeltene.

4.4.3 «Du blir aldri skandinaver»

Etter refrenget, vender Karpe tilbake til å rappe fra perspektivet til det bestående og hvordan de tenker om etniske minoriteter:

Jeg skiter i om du er Tshawe eller Vinz eller Nico
(Er det du som skal med dattera mi på kino?)
Du er kanskje kul i dag, men hun gifter seg med Kygo
(Er det du som skal med dattera mi på kino?)
Har du hijaben i baksetet, skal hun bli muslim nå?
(Er det du som skal med dattera mi på kino?)
Jeg er ikke rasist, men skal liksom liksom-passet ditt bety noe?
(Er det du som skal med dattera mi på kino?)
Plukker frukt i våre haver
(Du blir aldri skandinaver)
NAVer, NAVer, NAVer, NAVer, NAVer
Plukker frukt i våre haver
(Du blir aldri skandinaver)
NAVer, NAVer, NAVer, NAVer, NAVer

Magdi i «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» (2015).

Karpe går tilbake til å rappe om de marginalisertes kamp om anerkjennelse fra majoriteten der de setter opp ulike artistnavn opp mot hverandre ut fra deres kulturelle identitet. Tshawe, Vinz og Nico representerer i denne sammenhengen det marginaliserte, mens Kygo står som bilde på det etablerte. Gjennom bruken av anerkjente artistnavn, forteller Karpe om hvordan selv en høyt ansett innvandrer med mørk hudfarge aldri kan vinne mot en hvit nordmann når det gjelder å oppnå anerkjennelse fra en norsk kvinnes foreldre. Dette er et grep for å vise hvordan den med mørk hudfarge aldri vil kunne vinne mot den hvite nordmannen på de fleste arenaer i Norge som konsekvens av at han ikke er en del av forestillingen om norskhet og norske verdier slik nasjonen skrives innenfor den pedagogiske tiden. Med andre ord bekrefter Karpe det Fanon (2008) beskriver: Den med mørk hudfarge får verdi når han oppnår anerkjennelse av den hvite, men den hvite vil fortsatt være den suverene.

I 2009 ble begrepet «snikislamisering» introdusert i det politiske landskapet av Siv Jensen der hun i denne forbindelsen trakk fram eksempler om hijabbruk i Norge (Larsen, 2019). Dette begrepet impliserer at muslimene skal lure nordmenn til å konvertere til deres kulturelle og religiøse normer og regler, og fremstiller muslimer som fiendtlige med onde hensikter. Å ha «hijaben i baksetet» er en metafor Karpe bruker for å få fram det ironiske budskapet om at muslimer har skjulte intensjoner med å omvende Norge til islam og konvertere nordmenn. Budskapet blir særlig ironisk når det er Magdi som rapper det fordi han er muslim selv. I en historiefortelling der den pedagogiske tiden dominerer, finnes det én nasjonal kultur som har rot i kristendommen som følge av historisismens lineære narrativ. Karpe viser gjennom denne linja hvordan en «stivnet» pedagogisk fortelling kan bidra til å produsere frykt mot andre kulturer og religioner der grupper blir satt i opposisjon mot hverandre på en fiendtlig måte slik at det alltid vil være en Annen basert på ulike referansepunkt (Hall, 2017). Magdi bryter med fortellingen ved å uttrykke at denne forestillingen om muslimer er feil. Han setter det etablerte i spill med det performative når han viser hvordan han er en del av nasjonens historie selv om han er muslim og slik forstyrrer han samfunnets rådende konfigurering av det sansbare.

Å innlede en argumentasjon med «Jeg er ikke rasist, men [...]» er en retorikk man ofte anvender for å hvitvaske utsagn knyttet til fremmedfrykt og fordommer, og som bidrar til å føre det uakseptable inn i den akseptable diskursen. Det er en måte å beskytte seg selv fra å bli stemplet som rasist etter man har ytret en mening som man vet er kontroversiell. I denne sammenhengen har uttrykket en ironisk funksjon der den virker til den hensikt at Karpe forteller hvordan den pedagogiske fortellingen av Norge kan produsere rasisme ved å ekskludere enkelte grupper i samfunnet gjennom krav. For når kan man regnes som norsk? Er det når man kan snakke norsk og har jobb? Eller når man har norsk statsborgerskap? Disse spørsmålene utfordrer Karpe når de spør om «liksom-passet» betyr noe. Ser vi på tallene fra Integreringsbarometeret mener halvparten av det norske folk at det er viktig å være født i Norge for å være norsk (Brekke et al., 2020). Kravene for å få norsk statsborgerskap er derimot at man har oppholdt seg i Norge i fem år i løpet av de siste syv årene. Med andre ord holder det ikke at innvandrere får norsk pass for at de skal kunne representere det norske folk. Karpe utfordrer gjennom denne linja den rådende forestillingen om at man må være født i Norge for å være norsk og de utfordrer slik den offentlige orden ved at de åpner opp for nye perspektiver for hvilke krav som skal gjelde for å kunne være norsk. Slik produserer de dissens.

Versets siste linjer bygger videre på den rådende konfigureringen av hvem som kan regnes som norsk gjennom bruk av aggresjon, ironi og figurativt språk. «Plukker frukt i våre haver» er en metafor for at innvandrere stjeler fra fellesskapet og betydningen har tett

sammenheng med linjene der Karpe ironisk roper «NAVer» til innvandrerne. Ordet har en negativ assosiasjon fordi det først og fremst ble brukt av ungdommer der betydningen var «å ta seg et friår som er dekket av støtte fra Nav» (VG, 2012). Å «Nave» betyr altså at man mottar ytelse fra staten uten å betale skatt og dermed bidrar ikke en Naver til at andre kan få slike nytelser. Det fører til at man blir ansett som en snylter. Historisismen fremmer en forståelse av nasjonen der Norge har en original fortid med ett spesifikt folk som har jobbet for å bygge velferdsstaten. Innenfor den pedagogiske tiden vil det derfor være det samme folket som bidrar til å utvikle velferdsstaten og dette spesifikke folket inkluderer ikke etniske minoriteter. Når Karpe derimot anvender nordmenns holdninger mot innvandreres arbeidsmoral ironisk, demonstrerer de at det marginaliserte bidrar i samfunnet på samme måte som nordmenn. Da skriver Karpe nasjonen i en dobbel tid der folket beveger seg mellom det pedagogiske og det performative. I denne doble tiden ser man som nordmann sin identitet i forbindelse med Norges historie, samtidig som man er løsrevet fra tidligere generasjoner fordi vi gjennom våre handlinger reproducerer forestillingen om 'nasjonen'. Karpe produserer altså folket i Norge slik det er i samtiden der det bestående og marginaliserte jobber sammen for utviklingen av velferdsstaten.

Gjennom bruk av ironi i back-up-stemmen, forteller Karpe hvordan nordmenn er negativt innstilte til å få en svigersønn med innvandrerbakgrunn i redsel for at det kan føre til at datteren blir konvertert og undertrykt, eller mister den norske kulturen. I disse linjene og gjennom bruk av ordet «have» gir Karpe en indikasjon på hvilken gruppe sangens budskap hovedsakelig er siktet til. «Have» er det danske ordet for «hage» og sett i sammenheng med den norske embetsstandens forbindelse til dansk, signaliserer dette ordvalget at Karpe sikter seg mot eldre generasjoner og/eller personer med høyere klassetilhørighet. Når det lyriske jeget spør om det er «du som skal med dattera mi på kino», avslører Karpe at de sikter budskapet i sangteksten til en eldre generasjon enn dem selv. Dette tatt i betraktning, befinner holdningene som Karpe rapper om først og fremst hos den eldre generasjonen, og ikke den yngre.

Karpe belyser ikke bare hvordan de med mørk hudfarge eller innvandrerbakgrunn aldri vil bli aksepterte som *nordmenn*, men også som *skandinavere* innenfor en dominerende pedagogisk nasjonsfortelling. Ved å rappe «(Du blir aldri skandinaver)», utfordrer Karpe samfunnets rådende konfigurering av den nordiske delen av Europa som en samlet enhet. Norge deler mange historiske øyeblikk med disse landene og på mange måter kan Skandinavia knyttes til ett folk som framfor alt er hvitt og har nordisk avstamning. Med samtida tatt i betraktning, prøver Karpe derimot å vise hvordan dette bildet ikke lenger er representativt ved å skrive i «the event of everyday». Når en skriver en nasjon i både en performativ og pedagogisk tid, kan ikke

en nasjons fortelling forankres i en bestemt historie eller knyttes til ett folk da nasjonen er kontinuerlig oppe til diskursiv forhandling. Gjennom språket i sangteksten og Karpes kulturelle utøvelse, reproducerer Karpe altså nasjonen. Det betyr at Karpe demonstrerer hvordan mennesker med hvit hudfarge med nordisk avstamning *ikke alene* er representativt for Norge eller Skandinavia slik det er i dag.

I bildene til andre vers, fremstiller Karpe to ulike parforhold som både bekrefter og avkrefter holdningene og fordommene de rapper om.



Til de første linjene er det disse bildene vi ser; et par som tilsynelatende nettopp har giftet seg om man skal bedømme ut fra klærne. Mannen røyker en sigar ved bilen, mens kona sitter på huk og urinerer. Som symbol fungerer sigaren som et tegn på makt og har spilt en symbolfunksjon i avbildninger av Che Guevara og Fidel Castro samt Winston Churchill og gangsteren Al Capone. For gangsteren er sigaren en konnotasjon på *stjålet* makt, noe som fra et vestlig kapitalistisk ståsted også gjelder kommunistkrigerne Che Guevara og Castro. I dette bildet er det nettopp en gangster mannen fremstilles som, altså en kriminell. Som et naturprodukt fra koloniene i Mellom-Amerika understrekes mannens tilhørighet til det marginaliserte. På den måten visualiserer Karpe fordommene som nordmenn har mot menn med innvandrerbakgrunn og frykten for at døtrene skal gifte seg med dem. I kontrast står derimot bildene av to ungdommer:



For første gang i musikkvideoen kan vi se glimt av lykke. Slike følelser står i kontrast til det Karpe rapper i de tilhørende linjene, og har som hensikt å vise hvordan ungdom oppfører seg som ungdom uansett etnisitet. Karpe visualiserer altså hvordan ungdom med innvandrerbakgrunn ikke skiller seg fra norsk ungdom, men de vil likevel aldri i en stivnet pedagogisk nasjonsfortelling kunne bli skrevet inn i nasjonens historie som skandinaver. De er «Almost the same but not white» (Bhabha, 1994:89). Deres kulturelle identitet har ikke en plass i den «opprinnelige» norske fortiden og de kan derfor ikke i en dominant pedagogisk fortelling være «en av oss». Når Karpe derimot viser hvordan disse menneskene oppfører seg som enhver norsk ungdom, forstyrrer de bildet av den med mørk hudfarge som representant for de laveste verdiene. Selv om ungdommene i bildet har mørke øyne, viser Karpe hvordan de likevel har menneskelig verdi gjennom ulike følelsesuttrykk som glede og usikkerhet; følelser alle kjenner på. Det bidrar til å skape medfølelse for det marginaliserte, og musikkvideoen har dermed evne til å produsere nye perspektiv på hvordan vi tenker om minoriteter.

4.4.4 Skadedyrmetaforen

Før jeg beveger meg til bridgen i låta, vil jeg trekke fram ett bilde fra det andre refrenget som spiller en viktig rolle gjennom musikkvideoen.



Skadedyr er et visuelt virkemiddel som brukes i alle bildene der de kryper rundt minoritetenes eiendeler og det har derfor en viktig funksjon som symbol. Slik som ved Montebello, er skadedyrene satt opp i mange ulike relasjoner og grepet får derfor en større betydning. De fungerer som en metafor som i overført betydning handler om mennesker som gjør stor skade eller har en ødeleggende innflytelse på samfunnet.

Når skadedyrene spiller med det marginaliserte i musikkvideoen, har de som funksjon å understreke at disse gruppene blir ansett som et problem som samfunnet må bli kvitt. Det er akkurat denne type metafor Fanon (2008:73) bruker i sin beskrivelse av hvordan den hvite ser på den med mørk hudfarge: «[...] tells me that I am a parasite on the world». Ikke bare påfører skadedyr skade, men de forårsaker også økonomiske tap, og dette fremhever Karpe gjennom linja «Er det dette skattepenga mine går til?». I media ble flyktninger ofte fremstilt som en homogen gruppe innenfor et problemperspektiv, og det er dette Karpe utøver kritikk mot gjennom skadedyrmetaforen: «I klimaet akkurat nå, og hvordan regjeringen håndterer krisen vi står overfor, er det *kun* snakk om et problem – hvor stort antall mennesker, og hva det koster» (Magdi sitert i Talseth, 2015; Hognestad & Lamark, 2017). Likt med virkemidlet av å anvende mørke øyne, virker skadedyrene til å dehumanisere menneskene i videoen; strippe de for menneskelig verdi og se de kun som problemer, statistikk og kostnader.

Hvis vi tenker dette med Rancière, beveger Karpe seg her inn på det politiske feltet der slike ytringer fra Magdi anses som upassende i en konsensuell tilstand fordi Karpe har ikke posisjon eller rom til å kritisere hvordan flyktningene blir omtalt og hvordan staten skal bevilge penger til bistand. Likevel skaper de seg rom innenfor musikken til å uttale seg om politikk

gjennom å utnytte deres posisjon som anerkjente artister. De tar seg tida og beviser at deres stemme som representanter for det marginaliserte har betydning i debatten, og at den derfor bør høres. Det er dette som gjør *Heisann Montebello* politisk.

4.4.5 Si det til Anders Anundsen

I bridgen øker aggresjonen ved at Karpe har gjort verset lengre, lagt på flere ord per beats og de banner. I tillegg anvender ikke Karpe ironi som tidligere og det er færre tvetydigheter. Denne endringen kommer av at Karpe her snakker direkte til politikere:

Gutta mine bare: «fuck, fy faen, fy søren
Hvem passer på purken, hvem klipper frisøren?»
Stiller provoserte spørsmål, kvasi-smarte
Drikker Nikka, røyker noe som gjør de asiater
Til noen sier hver regjering trenger sin ape
Alle synes at det er et godt ordspill
For det betyr to ting
Og det er på en måte kravet for noe sånt, yeah
Anders, Anders, Anders Anundsen
Svartinga mine sa noen kloke ord:
«Karpe har åpna nok dører nå, på tide å lukke noen»
Hvis ikke Arif eller Kaveh eller asylbarna slipper inn
Hva faen skal du gjøre da, bror?
Si det til Anders, Anders, Anders Anundsen
Lett å være rebell i leiligheten din
Tett av skjelett i kjellerleiligheten min
Jeg kommer til å ende opp som deg - feig
Oh lord, oh lord, kan du tilgi Lillelord
For å ville ha bil og båt - nei
Oh lord, oh lord, kan du tilgi Lillelord
For å ville ha bil og båt – nei

Chirag i «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» (2015).

Innledningsvis henviser Karpe til «the barber paradox» som innebærer at frisøren klipper alle, men hvem klipper frisøren? I dette tilfellet handler det derimot om politiet og hvem som passer på at politiet følger loven og ikke misbruker makt, for hvem er ansvarlige for dem som feiler sitt ansvar? Implisitt signaliserer Karpe her at politiet ikke alltid følger loven selv. Sangens budskap og musikkvideoen tatt i betraktning, handler dette om at politiet jakter etniske minoriteter uten at noen lovbrudd nødvendigvis er begått og slik diskriminerer det

marginaliserte. Med andre ord bidrar politiet til å stigmatisere disse gruppene ved å blant annet stille «provoserte spørsmål» der de leker smarte. Karpe kritiserer altså politiet og det bestående for behandlingen av de med mørk hudfarge og innvandrere.

For første gang forklarer Karpe eksplisitt i teksten at de leker med ordspill. På den ene side bruker Chirag «ape» som en metafor for en person som «driver gjøn» eller «lager oppstyr»; på den andre side henviser ordet til det politiske partiet Arbeiderpartiet som har forkortelsen Ap. Chirag rapper altså om hvordan hver regjering trenger et parti som Arbeiderpartiet som representerer venstresiden av politikken. Det er fordi venstresiden står for en mer liberal flyktning- og asylpolitikk enn høyresiden med eksempelvis FrP som ønsker strengere regulering. Når Chirag to linjer senere roper «Anders, Anders, Anders Anundsen» er det nettopp Anders Anundsen han kaller en ape for måten Anundsen håndterte flyktningkrisen i 2015. «Apen» som Anders Anundsen står altså i kontrast til Arbeiderpartiet, og måten Karpe anvender ordet har derfor en ambivalens ved seg. Ved å kalle Anundsen for «ape», utøver Karpe kritikk mot at han under flyktningkrisen vektla å innføre strengere grensekontroll og stramme inn flyktningpolitikken framfor å hjelpe. Her ser vi første direkte henvisning til det politiske feltet der Karpe tar et eksplisitt politisk standpunkt til Norges asylpolitikk hvor de taler for en mer liberal tilnærming. Som artister har ikke Karpe i politiordenen en stemme som skal høres i det politiske feltet, men her ser vi hvordan de likevel tar plass i debatten og adresserer politikere. De bryter gjennom politiordenen og skaper en dissens ved å ta til orde og beviser at deres stemme likevel har betydning i politikken. Når Karpe gjør seg til representanter for disse menneskene, forsøker de å skape nye perspektiver som utfordrer den offentlige orden. De tegner altså opp det Rancière ville kalt en redistribusjon av det sansbare der rappere med innvandrerbakgrunn kan snakke direkte til norske ministre.

I bridgen uttrykker Karpe at de er bevisste over at de utfordrer den offentlige orden. Ved å slippe en låt som lar de forstyrre samfunnets rådende konfigurering av det sansbare, synger de om hvordan de har åpnet en dør mellom musikken og politikken; en dør som ikke skal være åpen for dem i politiordenen og som derfor må lukkes etter prosjektet. Karpe er altså klar over at de skaper seg et rom i politiordenen der deres stemme egentlig ikke skal høres, men som en del av både det marginaliserte og det bestående, opplever de det som deres samfunnsoppgave å bryte inn i hvordan Vesten tenker og snakker om innvandrere (Talseth, 2015). Fordi de vet at de ikke har plass på den nasjonalpolitiske arenaen, forteller de om hvordan de etter prosjektet vil gå tilbake til at «[...] rapperne rapper og ministrene ministrerer», som da betyr tilbake i en tilstand av konsensus (Zakariassen, 2016). Ved å henviser til Arif, Kaveh og asylbarna i samme linje senere, viser Karpe til hvordan flere anerkjente artister er en del av både det bestående og

marginaliserte. Når de kategoriserer disse artistene i samme gruppe som flyktingene, forteller de hvordan flyktingene kan oppnå samme suksess om de bare får sjansen. Med det forsøker Karpe å fjerne problemperspektivet flyktinger ofte blir fremstilt i, og vise hvordan mennesker på flukt også kan oppnå suksess.

Karpe gjør Anundsen ansvarlig for dette problemperspektivet og for å ikke hjelpe under krisen der de kritiserer han for å ikke slippe inn flyktinger. Her spiller Karpe på politikernes følelser ved å synge «asylbarna» da barn i krise ofte vekker sterke følelser (Johnsen et al., 2015). Karpe anvender dette virkemiddelet for å ta til orde for at regjeringen skulle øke antall kvoteflyktinger som Norge skulle ta imot under krisen. I denne sammenhengen kaller Chirag Anundsen for en «rebell i leiligheten». I motsetning til det bestående som Karpe rapper om tidligere i teksten, tilhører ikke Anundsen «kjellerleilighet»-gruppa, og denne endringen er et bevisst valg for å vise klasseforskjellen mellom politikere og den gjengse nordmann. Anundsen og politikere tilhører altså en høyere klasse enn gruppa Karpe synger om i refrenget. Til 730.no uttalte Chirag at når han skrev «lett å være rebell», handlet det om at disse menneskene var «care-free» og har et enkelt syn på verden. Med andre ord kritiserer Karpe Anundsen for å ha et forenklet syn på verden som deler mennesker inn i kategorier, og dømmer og behandler de deretter. Samtidig er det ikke bare Anundsen Karpe kritiserer i bridgen. De kritiserer også seg selv: «Tett av skjelett i kjellerleiligheten *min*». For det første signaliserer Karpe ved bytte til *kjellerleilighet* at det er et classeskille mellom dem og Anders Anundsen, der Karpe har tilhørighet til samme gruppa som de henviser seg til i refrenget. For det andre forteller Karpe at de har et ansvar og kritiserer seg selv for å ikke ha hjulpet nok. På den måten kommer de til å ende opp som Anders Anundsen; feig.

Karpes kritikk mot seg selv tydeliggjøres mot slutten. Her bruker Karpe metaforen «lord» for det bestående, mens «Lillelord» representerer det marginaliserte; flyktinger, innvandrere og etniske minoriteter. Som metaforer fungerer «Lillelord» som et nedsettende begrep om disse gruppene. Sett i sammenheng med Karpes bakgrunn der de står som representanter for det marginaliserte og bestående, har de gjennom karrieren tematisert identitetsproblematikk i særlig sammenheng med det marginalisertes tilpasning i det norske samfunnet. Lillelord kan derfor leses som en referanse til Johan Borgens roman *Lillelord* (1955) som skildrer en persons søken etter sin egen identitet. I denne linja representerer Karpe både lord og Lillelord avhengig av referansepunkt. I sammenheng med den hvite nordmannen er Karpe Lillelord, men sett i sammenheng med menneskene på flukt i 2015, er Karpe lord. Når det lyriske jeget spør om lord kan tilgi Lillelord «for å ville ha bil og båt», handler det om nordmenn kan tilgi flyktinger og asylsøkere for å emigrere til Norge for søken etter et bedre

liv der de får ta del i fellesskapet og fellesskapets goder. Til dette har Chirag kommentert at han «stiller spørsmål om jeg er villig til å oppgi min drøm om bil og båt for en fyr i Syria jeg ikke kjenner, det er kvalmende ukontroversielt. Nesten flaut [...]» (Holen, 2018:39). Det er nettopp dette som er grunnlaget for at Chirag rapper om at han har «tett av skjelett i kjellerleiligheten» og at han «kommer til å ende opp som deg – feig».

Dette spørsmålet handler også om skyld og skam knyttet til privilegiet ved å være skandinaver og bo i Skandinavia. Dette problemet har Det humanistiske fakultet ved Universitetet i Oslo hatt som sitt utgangspunkt i deres tverrfaglige forskningsprosjekt *Skandinaviske fortellinger om skyld og privilegier i en globaliseringstid* der de kaller denne skam- og skyldfølelsen for *ScanGuilt*. Som følge av globaliseringen, blir vi gjennom media og innvandring konfrontert om de Andres lidelse mens Skandinavia gang på gang blir kåret til verdens rikeste og lykkeligste land. Dette bidrar til å skape en skyldfølelse hos skandinavere som Elisabeth Oxfeldt (2016:10) karakteriserer som et «symptom på et ubehag vi som skandinavere og nordmenn føler over global urettferdighet» som følger av at «våre privilegier er forankret i strukturelle økonomiske og politiske (mis)forhold som gjør at våre privilegier skapes gjennom andres mangel på det samme [...]». Leser man dette i sammenheng med bridgen, handler det altså ikke bare om å tilgi innvandrerne som flykter til Norge for et bedre liv. Chirag rapper også om skyldfølelsen han opplever ved å være privilegert som bor i Skandinavia og ber i den forbindelsen om tilgivelse fra innvandrerne for hans velstand som følger av deres mangel på det.



Mens tidligere bilder preges av mørke farger som representerer det marginaliserte i samfunnet, er bildene til bridgen preget av sterke, lyse farger. I disse bildene befinner Chirag seg inne på et griseslakteri ikledd helhvite klær samtidig som også han har sorte øyne. Med de sorte øynene visualiserer han hvordan han er en del av det marginaliserte, men med de lyse fargene og hvite klærne, signaliserer han at han er en del av det bestående. I denne sammenhengen er det verdt å merke seg at Magdi opptrer kun i musikkvideoen når det er kveld og mørkt, mens Chirag opptrer i lyse farger. Dette har sammenheng med at vi tenker forskjellig om ulike minoritetsgrupper der noen grupper i større grad blir marginalisert. I dette tilfellet er det av betydning at Magdi er muslim, og det at han kun opptrer i mørket er et budskap om at muslimer i større grad blir marginalisert enn hinduer.

Det er i bridgen grisen som symbol først dukker opp. I bildene er Chirag omringet av slaktede griser mens han rapper og går til angrep på det bestående som innebærer både han selv, politikere og nordmenn generelt. Som nevnt tidligere, fungerer grisen i *Heisann Montebello* som et bilde på makthaverne og byråkratiet Karpe står overfor. Bildene er altså lyse fordi det er her majoriteten først blir visualisert i videoen om vi tenker det med Fanon. Det at han befinner seg i et slakteri der grisene er slaktet, er et virkemiddel Karpe anvender for å tydeliggjøre at de slakter det bestående i overført betydning: De kritiserer Norges håndtering og behandling av innvandrere og flyktninger hardt. Hardest er det Anders Anundsen som blir kritisert som ikke bare blir nevnt eksplisitt i sangteksten, men som også får navnet sitt visualisert. Dette gjør Karpe for å understreke at han som tidligere justisminister hadde et ekstra samfunnsansvar under flyktningkrisen, et ansvar Karpe mener han ikke oppfylte.

5.0 Avslutning

Målet med denne oppgaven har vært å undersøke hvordan Karpe gjennom musikken tok del i det politiske landskapet i en tid preget av terror samtidig som Norge og Europa stod overfor den største flyktningstrømmen siden andre verdenskrig. Ved hjelp av Frantz Fanon (2008) og Stuart Hall (2017) har jeg satt ord på hvordan Karpe gjør seg til representanter for marginaliserte grupper i Norge ved at de har innvandrerbakgrunn og mørk hudfarge. Dette fører til at de blir «the Other» i Norge på samme måte som Fanon ble i Frankrike. Som jeg har problematisert gjennom oppgaven, befinner Karpe seg i en splittelse mellom det etablerte som populære artister innen underholdningsbransjen og det marginaliserte som barn av innvandrere. I musikken inntar Karpe bevisst subkulturposisjonen og dette har betydning for hvordan prosjektet kan sies å være politisk. På mange måter er det sammenheng mellom min oppgave og tidligere forskning på Karpes musikk ved at temaene identitet, tilhørighet, etnisitet og rasisme går igjen. Der tidligere forskning har vært interessert i hvordan sangtekstene produserer (kulturell) identitet samt musikkens påvirkning på unge og dens funksjon i etterkant av 22. juli, har jeg derimot vært interessert i å avdekke hvordan *Heisann Montebello* er politisk og hvordan Karpes musikk «skriver» nasjonen og rekonfigurerer det sansbare. Ambisjonen har vært at dette prosjektet skal bidra i forskningen om hvordan musikk og kunst kan fungere politisk og hvordan underholdning også kan være holdning ved at den kan utfordre det som tenkes, sies og gjøres.

Gjennom sangtekstene og musikkvideoene illustrerer Karpe Vestens maktforhold i relasjon til de som står i opposisjon; det som Vesten ofte anser som underutviklet eller usivilisert, altså det marginaliserte. Ved å anvende Bhabhas (1994) forståelse av nasjon og nasjonalitet, har jeg vist hvordan Karpe utfordrer vår forestilling om Norge og hva det innebærer å være norsk gjennom konseptets diskursive forhandling om norskhet. For Bhabha er nasjonens historie og folk noe som «skrives» hele tiden, og produseres derfor kontinuerlig gjennom diskursive forhandlinger. På den måten er vår forestilling om en nasjon i konstant endring. Dersom en «stivnet» pedagogisk historiefortelling om nasjonen derimot dominerer, legitimeres tanken om en nasjons folk som ett homogent folk som har én felles historie og opprinnelse. Gjennom sangtekstene og musikkvideoene, viser Karpe hvordan en slik skriving av nasjonen i verste fall kan produsere rasisme og ekskludere grupper fra samfunnet.

Som følge av globalisering, konfronteres det vestlige samfunnet i større grad av innvandring og det påvirker skrivingen av nasjonen, og det er nettopp dette Karpe demonstrerer gjennom musikken; at vi er blitt et mer sammensatt og komplekst folk. I analysen har jeg vist hvordan Karpe utfordrer den pedagogiske historiefortellingen av nasjonen ved å skrive nasjonen i både «the event of everyday» og «the epochal». Ved å gjøre dette setter de det

pedagogiske narrativet på spill ved å utfordre våre tanker om hva og hvem som utgjør Norge, samt hva og hvem som regnes som norsk. I sangtekstene anvender Karpe fremmedord blandet med norske ord i samspill med visualiserte bilder av etniske minoriteter i det norske samfunnet, og viser på den måten hvordan det norske folk i dag ikke kun kan karakteriseres av én hudfarge, kultur eller religiøs tro. Slik illustrerer Karpe at nasjonens historie skrives hele tiden, og de bidrar til å produsere en mer dynamisk måte å tenke nasjon og nasjonalitet på. På den måten utfordrer Karpe også vår forståelse om kulturell identitet. Som konsekvens av en mer dynamisk måte å forstå nasjon, nasjonalitet og folk på, viser Karpe hvordan kulturell identitet aldri er stabilt og uforanderlig da forståelsen av hva norskhet er konstant oppe til diskursiv forhandling og derfor i endring. De tematiserer og produserer altså en kulturell identitet gjennom musikken.

I sammenheng med Rancièrre bryter Karpe opp og reorganiserer vår sanselige verden ved å utfordre en nasjonsforståelse der den pedagogiske tiden dominerer skrivingen av nasjonen. I likhet med at alle har sin faste plass i Rancièrres *politiorden*, er det i den pedagogiske fortellingen fastsatt hva og hvem som er en del av nasjonens historie. Jeg har i dette prosjektet vist hvordan Karpes konsept *Heisann Montebello* kan være en form for politikk gjennom bruk av Rancièrres begrep om politikk og politi. Som en del av det marginaliserte, har ikke Karpe en posisjon til å uttale seg om verken asylpolitikk eller adressere politikere direkte slik de gjør i «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din». I Rancièrres forståelse av politiordenen, har Karpe en bestemt posisjon i samfunnet basert på deres innvandrerbakgrunn og hudfarge, og deres tale er knyttet til underholdning og det vi tenker er mainstream-hiphop som omhandler identitet, vold, sex og dop. Når Karpe derimot anvender musikken for å ta plass og ta til orde innenfor det politiske feltet, bryter de med politiordenen og samfunnets rådende konfigurering av det sansbare. Karpes prosjekt blir da *politisk* slik Rancièrre forstår det. På den måten viser albumet hvordan hiphop kan fungere som talerør for det marginaliserte og som opprør mot det etablerte.

Men hva er egentlig politisk litteratur? Er det litteratur som kritiserer samfunnet eller kan det være litteratur som bare *handler om* politikk? Ifølge Rancièrre må litteraturen produsere en dissens som forstyrrer samfunnets rådende konfigurering av det sansbare for å kunne sies å være politisk. Litteraturen må kunne utfordre det som kan sies, tenkes og gjøres med en evne til å skape nye synsmåter og perspektiver som utfordrer den offentlige orden. Det betyr at ikke all litteratur er politisk fordi det er ikke all litteratur som utfordrer den offentlige orden og produserer en dissens. Med dette følger da at litteratur som omhandler politikk, ikke nødvendigvis er politisk slik Rancièrre forstår begrepet. Med andre ord er ikke «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» politisk fordi Karpe adresserer norske politikere, men fordi musikken evner å produsere en dissens og rekonfigurere det sansbare. Fredric Jameson

(2000:37-42) argumenterer derimot for at man bør lese all litteratur politisk fordi enhver tekst for han er en symbolsk handling som griper inn i virkeligheten og bidrar til å produsere den fordi vi strukturerer våre omgivelser gjennom språk. Hva som kan regnes som politisk litteratur kan dermed sies å være avhengig av hvordan man definerer politikk. Atle Kittang (sitert i Kvalvaag, 2007) har også et bredere syn på hva politisk litteratur er enn Rancièrè. Han deler politisk litteratur i tre kategorier: litteratur som medium for å debattere et spesifikt tema, litteratur som er skrevet fra et (parti)politisk standpunkt og litteratur som blir politisk i kraft av form og språk.

Ut fra Jamesons og Kittangs forståelse av politisk litteratur, kan all litteratur være politisk. Det betyr dog ikke at all litteratur har politisk slagkraft og det er i denne forbindelsen jeg mener Rancièrès forståelse av politisk litteratur egner seg best i analysen av *Heisann Montebello*. Hvis litteraturen evner å rekonfigurere det sansbare og utfordre det som kan sies, tenkes og gjøres ved å få oss til å se det som ikke skal ses og høre det som ikke skal høres, har den evne til å kunne produsere politisk endring i samfunnet. Selv om Karpes prosjekt er politisk i Rancièrès forståelse, betyr det ikke at prosjektet har politisk slagkraft. Har politisk kritikk i slike populærkulturelle former politisk slagkraft eller går det bare under som underholdning?

Når Karpe produserer dissens og slik etablerer en ny fordeling av det sanselige, inntar de subkulturposisjon og tar avstand fra det etablerte. Karpe tar et nasjonalpolitisk standpunkt i debattene rundt innvandring, flyktningstrømmen og terror, og på den måten er ikke prosjektet bare underholdning, men også uttrykk for motstand og brudd med konvensjoner. Det at ministre og andre politikere tok seg tida til å kommentere tekstene og videoene som om det var offentlige debattinnlegg, mener jeg vitner om at prosjektet faktisk har politisk kraft fordi tekstene skapte diskusjon blant det etablerte som nettopp har makten til å skape endring. Gjennom musikken menneskeligjør Karpe innvandrerne som blir dehumanisert og fremmedgjort i media, og de visualiserer likheten mellom oss som nordmenn og innvandrere. På den måten bidrar Karpe til å endre diskursen om innvandrere og bringer inn nye perspektiver på hvordan man tenker og snakker om marginaliserte grupper. Prosjektet kan slik ha bidratt til å gjøre nordmenn mer bevisst over holdninger og fordommer, og i beste fall fjerne noen. Likevel er debattene i 2015 like relevante i 2021 og det vitner om at prosjektet kanskje har hatt begrenset med mulighet for faktisk endring i samfunnet. Likevel førte albumet til kontroverser og Karpe evnet å skape debatt, og jeg vil derfor si meg enig med Holen (2018:40-41) som skriver at *Heisann Montebello* kan sies å være «holdning og underholdning i ett».

6.0 Litteratur

- Aas, M. L. & Nytrøen, O. (2016, 6. juni). Karpe Diem om ny låt: - Handler om misforståelser. *NRK, Kultur*. <https://www.nrk.no/kultur/karpe-diem-om-ny-lat>
- Anderson, J. Ø. (2019). *Karpe mellom maktkritikk og definisjonsmakt. En undersøkelse av Karpes musikkvideo «Den islamske elefanten»*. [Mastergradsavhandling]. Høgskolen i Sør-Øst-Norge.
- Bahus, V. B. (2021, 29. januar). *Ankerbarn*. Store norske leksikon. <https://snl.no/ankerbarn>
- Bakke, S. O. (2016, 11. november). Norges nye singlemestere, uansett sjanger. *Dagbladet, Kultur*. <https://www.dagbladet.no/kultur/norges-nye-singlemestere-uansett-sjanger>
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Bjørnås, S. I. (2010, 20. mai). Karpe Diem fikk Bendiksenprisen. *NRK, Kultur*. <https://www.nrk.no/kultur/karpe-diem-fikk-bendiksenprisen-1.7132657>
- Bradley, A. (2017). *The Poetry of Pop*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Brekke, J.P., Fladmoe, A. & Wollebæk, D. (2020). *Holdninger til innvandring, integrering og mangfold i Norge. Integreringsbarometeret 2020*. (IMDi 2020:8). <https://www.imdi.no/om-imdi/rapporter/2020/integreringsbarometeret-2020/>
- Bøe, T. M. (2015, 5. november). Låtanmeldelser: Karpe Diem. *VG, Musikk*. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/7enzK/laatanmeldelser-karpe-diem>
- Claudi, M. B. (2013). *Litteraturteori*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Diesen, E. I. (2013). Norsk rap – om hiphopkultur og raplyrikk. I O. Karlsen (Red.), *Nordisk samtidspoesi: Særlig forholdet mellom musikk og lyrikk* (1. utg., s. 163-184). Vallset: Oplandske Bokforlag DA.
- D/S Montebello (b. 1890, Richardson Duck & co, Stockton). (2020, 11. september). I *Norsk Maritimt Museum*. <https://digitaltmuseum.no/d-s-montebello-b-1890-richardson-duck-co-stockton>
- Elnan, C. & Bergmo, T. (2016, 15. april). Karpe Diem svarer på jødehetsanklagene. *NRK, Kultur*. <https://www.nrk.no/kultur/karpe-diem-svarer-pa-jodehetsanklagene>
- Elster, K. (2011, 7. september). – Fremmedfrykten var der før 9/11. *NRK, Urix*. <https://www.nrk.no/urix/-11.9.-utloste-ikke-fremmedfrykt-1.7781654>
- Fanon, F. (2008) [1952]. *Black skin, white masks* (Get political). London: Pluto.
- Fossberg, H. (2012, 21. september). Voksen hip-pop fra Karpe Diem. *Aftenposten, Byliv*. <https://www.aftenposten.no/oslo/byliv/i/dO43z/voksen-hip-pop-fra-karpe-diem>
- Fossberg, H. (2016, 29. august). Karpe Diem: - Vi hadde aldri forestilt oss reaksjonene. *Aftenposten, Kultur*. <https://www.aftenposten.no/karpediem>
- Gjestad, R. H. (2010, 20. april). Imponerende ærlighet. *Aftenposten, Byliv*. <https://www.aftenposten.no/oslo/byliv/i/4qLr6/imponerende-aeligrlighet>
- Gjestad, R. H. (2016, 29. august). Anmeldelse: Den rette avslutningen fra Karpe Diem. *Aftenposten, Kultur*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/myaKv/anmeldelsekarpe>
- Gjestad, R. H. (2017, 20. april). Karpe Diem: - Vi føler at ytringsrommet er innskrenket. *Aftenposten, Kultur*. <https://www.aftenposten.no/kultur/i/11M6W/karpe-diem>
- Hall, S. (2017) [1990]. Cultural Identity and Diaspora. I J. Rivkin & M. Ryan (Red.), *Literary theory: An anthology* (3. utg., s. 1191-1209). Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell.
- Hansen, E. (2004, 25. mai). Karpe Diem: «Glasskår». *VG, Musikk*. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/OEj0BG/karpe-diem-glasskaar>

- Hansen, H. K. (2012, 2. desember). Karpe Diem med «årets beste norske album». VG, *Rampelys*.
<https://www.vg.no/rampelys/i/AOyJ3/karpe-diem-med-aarets-beste-norske-album>
- Hanstveit, I. I. (2016, 18. juli). – Vi kan anmelde alle sammen, men det har jeg ikke tid til. Jeg har tvillinger. *Dagbladet, Kultur*. <https://www.dagbladet.no/kultur/vi-kan-anmelde-alle-sammen>
- Holen, Ø. (2018). *Nye hiphop-hoder: Hvordan Karpe Diem og generasjon 1984 tok en undergrunnskultur til pophimmelen - og endret Norge på veien*. Bergen: Vigmostad & Bjørke.
- Hognestad, L. I., & Lamark, H. (2017). Flyktningene kommer! Lokale mediers dekning av flyktningkrisen. *Norsk Medietidsskrift*, 24(2), 1-19.
- Hvidsten, S. (2016, 11. desember). Griper hitlista. *Dagbladet, Kultur*.
<https://www.dagbladet.no/kultur/griper-hitlista/65969188>
- Jameson, F. (2000) [1981]. On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act. I Hardt og Weeks (red.), *The Jameson Reader* (s. 33-60). Malden, Oxford and Carlton: Blackwell publishing.
- Johnsen, A. B., Johnsen, N. & Ertzaas, P. (2015, 8. april). Erna om asylbarna: En vanskelig sak. VG, *Innenriks*. <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/J01LJ/erna-om-asylbarna-en-vanskelig-sak>
- Karpe. (2004). *Glasskår*. Patel & Abdelmaguid Foundation.
- Karpe. (2006). *Rett fra hjertet*. Patel & Abdelmaguid Foundation.
- Karpe. (2008). *Fire vegger*. Patel & Abdelmaguid Foundation.
- Karpe. (2010). *Aldri solgt en løgn*. Patel & Abdelmaguid Foundation.
- Karpe. (2012). *Kors på halsen, ti kniver i hjertet, mor og far i døden*. Patel & Abdelmaguid Foundation.
- Karpe. (2016). *Heisann Montebello*. Apen & Kjeften AS
- Karpe. (2020). *SAS PLUS/SAS PUSSY (PAF VERSION)*. Patel & Abdelmaguid Foundation.
- Karpe Diem & Akam1k3. (2013). *Dødtid: Bilder og turnénotater*. Oslo: Aschehoug.
- Kindt, K. T. (2019). *En by for de mange – ikke for de få. Rapport om forskjeller i Oslo 2019*.
https://forrige.sv.no/oslo/Forskjellsrapport_2019_SV_nettpdf
- Kittang, A. (2009). *Diktekunstens relasjonar: Estetikk, kultur, politikk*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Knapstad, M. L. (2008, 1. oktober). Lunkne anmeldelser, hot salg. *Aftenposten, Byliv*.
<https://www.aftenposten.no/oslo/by/byliv/i/OQXOE/lunkne-anmeldelser-hot-salg>
- Knudsen, J. S. (2008). Glatte gater. Musikkproduksjon i et urbant ungdomsmiljø. I M. Krogh & B. S. Pedersen (Red.), *Hiphop i Skandinavien* (1. utg., s. 49-74). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Krogh, M. & Pedersen, B. S. (2008). Hophop i Skandinavien. I M. Krogh & B. S. Pedersen (Red.), *Hiphop i Skandinavien* (1. utg., s. 9-21). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Kvalvaag, H. (2007, 24. juni). *God litteratur er politisk*. Forskning.no.
<https://forskning.no/universitetet-i-bergen-partner/god-litteratur-er-politisk/1009397>
- Larsen, M. H. (2019, 20. september). 2009-2019: Ti år med begrepet «snikislamisering». *Dagsavisen, Oslo*.
<https://www.dagsavisen.no/oslo/nyheter/2009-2019-ti-ar-med-begrepet-snikislamisering/>
- Malvik, A. (2011, 2. desember). Det muligens kunst. Jacques Ranciére og distribusjonen av det sanselige. Hentet fra <https://artscene.no/jacques-ranciere-og-det-sanselige/>

- Martinsen, E., Mukuria, A., Hamnes, B. J. & Horori, A. (2015, 6. november). Karpe Diem: Justisministeren er en ganske naturlig fyr å henvende seg til. *NRK, Oslo og Viken*. <https://www.nrk.no/justisministeren-er-en-ganske-naturlig-fyr-a-henvende-seg-til>
- Miljeteig, M. (2015, 5. november). Karpe Diem langer ut mot Anundsen – hylles av musikk anmelderne. *TV2, Underholdning*. <https://www.tv2.no/a/7594271/>
- Mukuria, A. (2016, 1. februar). Lei av å være rollemodeller. *NRK P3, Musikk*. <https://p3.no/musikk/lei-av-a-vaere-rollemodeller/>
- Myhre, J. E. (2020, 2. november). *Utvandring fra Norge*. Universitetet i Oslo. <https://www.norgeshistorie.no/industrialisering-og-demokrati/1537-utvandring-fra-norge.html>
- Nilstun, C. (2020, 15. juni). *Baba*. Store norske leksikon. <https://snl.no/baba>
- NRK. (2016, 12. april). Først- med hele bildet. *NRK, Årsrapport*. <https://www.nrk.no/aarsrapport/2015/nrk-nyheter--nrks-aarsrapport-2015-1.12827550>
- NRK. (u.å.). *Trotto libre*. <https://tv.nrk.no/serie/trotto-libre>
- Nærland, T. U. (2015). From Musical Expressivity to Public Political Discourse Proper: The Case of Karpe Diem in the Aftermath of the Utøya Massacre. *Popular Communication, 13*(3), 216-231.
- Næss, E. M. (2018, 18. desember). *Særimne – i norrøn mytologi*. Store norske leksikon. <https://snl.no/S%C3%A6rimne-i-norr%C3%B8n-mytologi>
- Olsson, S. V. & Tandstad, B. (2019, 31. oktober). Dette er Abu Bakr al-Baghdadi. *NRK, Urix*. <https://www.nrk.no/urix/dette-er-abu-bakr-al-baghdadi-1.14758439>
- Ommundsen, & M. (2013). Nasjonal traumbearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7. *Barnelitterært Forskningstidsskrift, (1)*, Barnelitterært forskningstidsskrift, 2013-12-31 (1).
- Oxfeldt, E. (2016). Innledning. E. O. (Red.), *Skandinaviske fortellinger om skyld og privilegier i en globaliseringstid* (1. utg., s. 9-31). Oslo: Universitetsforlaget. <https://doi.org/10.18261/9788215028095-2016-01>
- Rancière, J. (2008) [2004]. «Estetikken som politikk»: Fra Malaise dans l'esthétique. I K. Bale & A. Bø-Rygg (Red.), *Estetisk teori: En antologi* (1. utg., s. 533-554). Oslo: Universitetsforlaget.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Redigert og oversatt av Steven Corcoran. London: Continuum.
- Rogstad, J., & Vestel, V. (2011). The Art of Articulation: Political Engagement and Social Movements in the Making among Young Adults in Multicultural Settings in Norway. *Social Movement Studies, 10*(3), 243-264.
- Rusdal, E. H. (2015, 5. november). Sterk og vond politisk rap. *Dagsavisen, Kultur*. <https://www.dagsavisen.no/kultur/musikk/sterk-og-vond-politisk-rap-1.432664>
- Sandve, B. (2015). Unwrapping 'Norwegianness': Politics of difference in Karpe Diem. *Popular Music, 34*(1), 45-66.
- Sandvik, S. & Kvien, V. (2015, 4. september). Ti grafer som viser Forskjells-Oslo. *NRK, Norge*. <https://www.nrk.no/norge/ti-grafer-som-viser-forskjells-oslo-1.12521009>
- Schwencke, M. & Kallelid, M. (2020, 11. juni). Ny undersøkelse: Dette gjør nordmenn skeptiske til islam. *Aftenposten, Norge: Integrering*. <https://www.aftenposten.no/ny-undersokelse-dette-gjoer-nordmenn-skeptiske-til-islam>

- Slettholm, A. & Arneberg, H. (2015, 16. desember). Folkemøte om asylmottak på Montebello: Vi betrakter dette som en invasjon. *Aftenposten, Oslo*.
<https://www.aftenposten.no/folkemoete-om-asylmottak-paa-montebello>
- Soufi-Grimsrud, A. (2015, 9. november). Trippelanmeldelse: Karpe Diem. *NRK P3, Musikk*.
<https://p3.no/musikk/trippelanmeldelse-karpe-diem/>
- Soufi-Grimsrud, A. (2016, 6. juni). La oss snakke om det. *NRK P3, Musikk*.
<https://p3.no/musikk/la-oss-snakke-om-det/>
- Spellemann. (2010). Arkiv. <https://spellemann.no/arkiv/?sok=2010>
- SSB. (2015, 14. oktober). *Innvandrere på Oslo-kartet*.
<https://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/innvandrere-pa-oslo-kartet>
- Strøm, F. (2019, 25. mars). *Folk flest er positivt innstilt til innvandrere*. SSB.
<https://www.ssb.no/befolkning/folk-flest-er-positivt-innstilt-til-innvandrere>
- Stuen, E. A. (2019, 22. februar). Anmeldelse: «Med én eneste halvtimelang låt serverer Karpe nok et ambisiøst prosjekt». *Aftenposten, Kultur*.
<https://www.aftenposten.no/med-en-eneste-halvtimelang-laet-serverer-karpe-nok-et-ambi>
- Söderman, J. (2008). «Ingen lyssnar på rapp som en rappare gör»: Tolkningsrepertoarer, identitet och hiphopmusiker. I M. Krogh & B. S. Pedersen (Red.), *Hiphop i Skandinavien* (1. utg., s. 75 -102). Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Sørgjerd, C., Rias, W. K., Ringnes, T., Schwencke, M. & Bjørge, S. (2020, 11. juni). Fire av fem mener innvandrere opplever diskriminering i Norge. *Aftenposten, Norge*.
<https://www.aftenposten.no/fire-av-fem-mener-innvandrere-opplever-diskriminering-i-norge>
- Talseth, T. (2015, 5. november). Karpe Diem angriper Anders Anundsen: «Din feiging». *VG, Musikk*. <https://www.vg.no/rampelys/musikk/karpe-diem-angriper-anders-anundsen>
- Talseth, T. & Alvsing, F. (2015, 6. november). Karpe Diem tar oppgjør med «netttroll» - får massiv hets. *VG, Musikk*. <https://www.vg.no/musikk/karpe-diem-tar-oppgjoer>
- Talseth, T. (2017, 9. august). Karpe Diem – «Aldri solgt en løgn». *VG, Musikk*.
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/dy07z/karpe-diem-aldri-solgt-en-loegn>
- Tjønn, H. (2010, 20. februar). Hva er det med grisen? *Aftenposten, Verden*.
<https://www.aftenposten.no/verden/i/B112e/hva-er-det-med-grisen>
- Tvedten, H. M. (2019, 26. mai). Karpe har laget tiårets beste musikkvideo. *Dagbladet, Kultur*.
<https://www.dagbladet.no/kultur/karpe-har-laget-tiarets-beste-musikkvideo/71108800>
- Tøllefsen, T. O. (2018, 7. februar). *Flyktningkrisen i Middelhavet*. Store norske leksikon.
https://snl.no/Flyktningkrisen_i_Middelhavet
- Vereide, S. (2011). *Kunsten å være norsk: Produksjon av kjønn og etnisitet i norske hiphoptekster* (Masteravhandling). Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim.
- VG. (2012, 5. desember). Årets nyord: Å «nave». *VG, Innenriks*.
<https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/w17g5/aarets-nyord-aa-nave>
- Vogt, K. (2018, 1. november). *Abu Bakr al-Siddiq*. Store norske leksikon.
https://snl.no/Abu_Bakr_al-Siddiq
- Zakariassen, G. (2016, 7. mai). – Kan ikke ha det på oss at Karpe er antisemitter. *NRK, Kultur*. <https://www.nrk.no/kultur/karpe-diem-braket-rundt-attitudeproblem>
- Østbø, S. (2006, 13. juni). Karpe Diem «Rett fra hjertet». *VG, Musikk*.
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/9jw8d/karpe-diem-rett-fra-hjertet>

- Østbø, S. (2019, 20. desember). Karpe-salget skyter fart. *VG, Rampelys*.
<https://www.vg.no/rampelys/musikk/i/RR21Lr/karpe-salget-skyter-fart>
- 730.no (2015, 9. november). *Karpe Diem har landets mest spilte norske låt*.
<https://730.no/karpe-diem-har-landets-mest-spilte-norske-lat/>

7.0 Oppgavens profesjonsrelevans

Denne oppgaven er relevant for Lektorutdanningen i språkfag på flere måter. I den overordnede delen av LK20 fremhever Utdanningsdirektoratet at kulturforståelse blir stadig viktigere som følger av at vi befinner oss i en tid der det norske samfunnet blir påvirket av ulike kulturtradisjoner og befolkningen er mer sammensatt enn noen gang. Gjennom bruk av Karpes musikk i litteraturundervisning kan elevene utvikle åpenhet og forståelse for andre kulturer og lære å verdsette mangfold i samfunnet. Med en mer sammensatt befolkning, vil også klasserommet være mer sammensatt. Prosjektet har gitt meg dypere innsikt i utfordringer som minoriteter i Norge møter, og denne innsikten har gitt meg en forståelse av likheter og ulikheter mellom minoritet og majoritet som er uvurderlig som lærer. Selv om prosjektet har utgangspunkt i nordisk litteratur, vil bruk av Karpes musikk i undervisningen kunne fungere som et tverrfaglig prosjekt mellom norsk og samfunnsfag/samfunnskunnskap der elevene gjennom en litterær analyse får reflektere over likheter og ulikheter i kulturuttrykk, identitet og levesett innenfor og mellom majoritet og minoritet i Norge.

