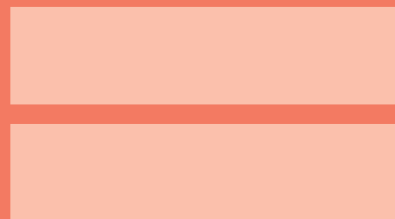


Redaktører:
Jan Sverre Knudsen
Marie Strand Skånland
Gro Trondalen

Musikk etter 22. juli

Musikk etter 22. juli



Norges
musikkhøgskole
Norwegian Academy
of Music

Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 7
NMH-publikasjoner
2014:5

Musikk etter 22. juli

Redaktører:
Jan Sverre Knudsen
Marie Strand Skånland
Gro Trondalen

Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 7
NMH-publikasjoner 2014:5

Musikk etter 22. juli

Redaktører: Jan Sverre Knudsen, Marie Strand Skånland, Gro Trondalen

NMH-publikasjoner 2014:5

Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 7

© Forfatterne og Norges musikkhøgskole

Artiklene er fagfellevurdert.

Redaktørene har likt fordelt redaktøransvar.

ISSN 1893-3580

ISBN 978-82-7853-092-4

Boka er utgitt med støtte fra Høgskolen i Oslo og Akershus.

Norges musikkhøgskole

Postboks 5190 Majorstua

0302 OSLO

Tel.: + 47 23 36 70 00

E-post: post@nmh.no

nmh.no

Trykk: 07 Media AS, Oslo, 2014

Forord

Når musikk betyr noe

I tiden etter 22. juli 2011 — og fremdeles — får Norges musikkhøgskole ved Senter for musikk og helse¹ mange henvendelser om musikkens betydning og bruk for mennesker i krise. Mange søker råd, og flere vil fortelle om egne erfaringer. Musikk betyr mye, den tilhører — og berører oss alle. I dagene etter 22. juli var flere ved senteret aktive i ulike medier, nettopp for å reflektere rundt musikkens betydning når livet tar en brå og uventet vending. Musikere og musikkforskere var også deltakende i det offentlige rom både i ord og toner.

Musikk etter 22. juli dreier seg om sterke opplevelser knyttet til musikkopplevelser som griper og nærer oss, samler eller forstyrrer oss på mange ulike måter. Det handler om musikk som overlevelse. I noen tilfeller i helt bokstavelig forstand, om flyktende ungdommer fra Utøya som synger sammen for å make å svømme videre inn til fastlandet og i sikkerhet. Det dreier seg om å handle gjennom musikk som en del av det individuelle og kollektive arbeidet med å bearbeide sorgen og komme seg videre i livet; om anerkjennelse, tro på fremtiden, og om eksistensielle dimensjoner i møtet mellom musikk og mennesket. Det handler om hvordan musikk formidler verdier og idealer i samfunnet, men også om musikkens plass innenfor de destruktive ideologiske forestillingene som lå til grunn for angrepene denne mørke fredagen i Norges historie. Vi er smertelig klar over at musikk også kan ha en funksjon

¹ <http://nmh.no/sfmh>

som er alt annet enn samlende og oppbyggende; musikk kan brukes i forbedelse og gjennomføring av de mest grusomme handlinger man kan tenke seg.

Bidragene til denne boka er skrevet av forskere fra en rekke ulike felt: populærmusikkstudier, litteraturvitenskap, religionsvitenskap, musikk og helse (musikkterapi) og medievitenskap. Felles for dem alle er at de løfter fram erfaringer og hendelser der musikk har en avgjørende betydning. Det er ikke først og fremst de kunstneriske opplevelsene og verdiene som målbæres, men den funksjon musikalsk erfaring og handling kan få i menneskers motivasjon, sorgarbeid, emosjonelle reaksjon og sosiale samhandling.

I ulike områder av musikkforskning har det vært gjort mange forsøk på å kartlegge og kategorisere musikalske funksjoner. Dette kan handle om hvordan musikk kan tjene formål som glede, følelsesuttrykk, kommunikasjon, underholdning, regulering av sinnstilstander, representasjon og validering av institusjoner (se for eksempel Merriam, 1964; Nettle, 1983; Turino, 2008; DeNora, 2000; Bonde, 2009; Bonde, Skånland, Ruud & Trondalen, 2013). Martin Clayton (2009) foreslår at vi som analyseredskap kan tenke oss fire ulike men nær beslektede funksjoner som musikk kan anta: *regulering av individets kognitive eller fysiologiske tilstand, forhandlinger og kommunikasjon mellom selvet og omverdenen, symbolsk representasjon, og samordning av handling.*

Det er åpenbart stor individuell og kulturell variasjon med hensyn til hvilke musikalske funksjoner som settes i spill og hvordan disse tilføres mening. Det er også viktig å ta høyde for at et enkelt musikkstykke samtidig kan forstås i lys av flere forskjellige, og til og med motstridende funksjoner. En offentlig framføring av en nasjonalsang vil for eksempel kunne berøre alle de fire kategoriene Clayton foreslår. Den kan tjene som en regulering av kognitive tilstander ved å aktivere personlige minner og følelser, den artikulerer forhandlinger mellom selvet og omverdenen ved for eksempel å knyttes til egen opplevelse av tilhørighet til nasjonen, den er åpenbart en symbolsk representasjon av nasjonen, og den kan igangsette fysisk handling ved å inspirere publikum til å reise seg og synge sammen.

Flere av bokas sentrale temaer kan forstås i lys av Claytons (2009) kategorisering av musikalske funksjoner. Den *individuelle regulerende funksjon* blir tydelig i beskrivelser av hvordan musikalske opplevelser, som publikum eller utøver, berører, beveger og endrer kognitive tilstander. Flere av forfatterne

viser til musikalske erfaringer som er sterkt emosjonelle, i visse tilfeller nærmest transcendentale. Å bli følelsesmessig overveldet av musikk ved de sterkt ladede anledningene det vises til, beskrives blant annet som en opplevelse av å gå ut over seg selv og bli ett med en større, kollektiv helhet der alle synes å være berørt av de samme følelsene.

Musikkens funksjon som *kommunikativ «forhandling»* med omverdenen trer i kraft for eksempel når utøvere på et minnearrangement samhandler med sitt publikum, i en interaksjon der begge parter er med på å forme det som skjer. Kommunikasjon står også sentralt i mange av sangtekstene som ble skrevet på bakgrunn av 22. juli. Flere unge låtskrivere lagde musikk som en reaksjon på terrorhandlingene, og brukte disse til å presenterte seg selv og sine opplevelser overfor omverdenen gjennom å distribuere dem på internett. De sterke opplevelsene mange hadde av at visse sanger «samlet oss» i en vanskelig tid, peker også mot det kommunikative potensialet som tilskrives musikken.

Musikk fikk også en funksjon som *symbolsk representasjon* i tiden etter 22. juli. Dette kom tydelig til uttrykk gjennom bruken av musikk ved de offisielle arrangementene der nasjonal konsolidering sto i fokus. Det dreide seg i mindre grad om etablerte nasjonale sanger som skulle representere nasjonen, men heller om nyere musikk som kunne fortelle noe om verdier, idealer og visjoner om nasjonens framtid. Ikke minst dreide det seg om musikk som kunne symbolisere fellesskap på tvers av religiøs eller kulturell tilhørighet. Det er interessant at flere sanger også har fått en ny symbolsk funksjon nettopp ved å knyttes til tiden omkring 22. juli: de er blitt «22. juli-sanger».

Musikkens funksjon i forhold til å *samordne handling* var åpenbar i etterkant av terrorhandlingene. For eksempel var musikken helt avgjørende for å samle de 200.000 menneskene som møtte opp til «rosetoget» på Rådhusplassen i Oslo og ved lignende arrangementer rundt omkring i resten av landet. Musikken bidro til samordning av handling foran scener, i kirker og i konsertsaler ved å inspirere publikum til å synge med eller bevege seg til musikken. Fra utøvernes perspektiv var det å framføre i seg selv også en handling koordinert gjennom musikk, samtidig som handlingene også var formet av kommunikativ interaksjonen med publikum.

I *Musikk etter 22. juli* tematiseres opplevelser som tillegger musikk et spesielt potensial eller en kraft — til å vitalisere, helbrede eller skape opplevelser av å være ett med hverandre. Gjennom musikkopplevelser får mennesker

tilgang til egen styrke, de forteller om håp og helbredelse, og om å føle seg møtt og anerkjent i en vanskelig tid. Dette dreier seg ikke kun om sosiale eller emosjonelle dimensjoner, men knytter an til dypere lag i oss, både på et individuelt og kollektivt nivå. Slik sett vil musikken også kunne utvide vår selvopplevelse og eksistensielle erfaring.

Livets hendelser og egen selvforståelse oppleves gjerne innenfor en narrativ struktur; en personlig fortelling om eget liv, som her omfatter opplevelser og musikkerfaring knyttet til 22. juli. Mennesker har dypest sett behov for å se sammenhenger i tilværelsen og skape seg et overordnet livssyn for å etablere en grunnleggende tillit til livet. Dette kan knyttes til en forståelse av *helse* som et relasjonelt forhold mellom vår psykiske/fysiske tilstand og vår eksistensielle selvforståelse som politiske, kulturelle, reflekterende, sosiale og åndelige individer (Sigurdson 2008). På denne bakgrunn «... er tapet av helse gjennom sykdom eller skade et personlig traume som er mye dypere enn bare opplevelsen av smerte og uførhet. Det truer selve vårt eksistensielle vesen» (van Hooft i Schei, 2009, s. 10). Helse kan altså forstås som en søken etter mening, som en form for væren-i-verden. En slik oppfattelse av helsens vesen, kan danne et bakteppe for å utforske hvordan mennesker brukte og forholdt seg til musikk etter 22. juli.



Denne boka har vært givende og krevende å arbeide med for oss som redaktører, både på grunn av korte tidsfrister og fordi vi alle er berørt av hendelsen 22. juli på forskjellige måter. Samtidig opplever vi at det har vært både faglig interessant og viktig å studere musikkens betydning i en sammenheng der så mye står på spill. Vi har diskutert med hverandre og latt oss berøre og begeistre over tekster og fagfellevurderinger. Som redaktører håper vi at boka også vil engasjere andre og gi nye og utfyllende perspektiver på musikk etter 22. juli.

Takk til alle forfattere som har bidratt med tekster, og til fagfellene som har vurdert disse. Takk for publiseringsstøtte fra Høgskolen i Oslo og Akershus. Takk også til Karette Stensæth, Tore Simonsen og Anders Eggen for administrativ hjelp og ferdigstilling av boka.

Oslo, 20. juni 2014

Jan Sverre Knudsen (HIOA) Marie Strand Skånland (UIO) Gro Trondalen (NMH)

Referanser

- Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske. Introduktion til musikpsykologi*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- Bonde, L. O., Skånland, M. S., Ruud, E., & Trondalen, G. (Red.). (2013). *Musical life stories. Narratives on health musicking*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6. NMH-publikasjoner 2013:5. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Clayton, M. (2009). The social and personal functions of music in cross-cultural perspective. I S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Red.), *The Oxford handbook of music psychology*, 35–44. Oxford; New York: Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Nettl, B. (1983). *The study of ethnomusicology : Twenty-nine issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- Schei, E. (2009). Helsebegrepet — selvet og cellen. I E. Ruud (Red.), *Musikk i psykisk helsearbeid for barn og unge*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse. NMH-publikasjoner 2009:5, 7–14. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Sigurdson, O. (2008). *Vil du bli frisk?* I G. Bjursell & L. V. Westerhäll (Red.), *Kulturen och hälsan. Essäer om sambandet mellan kulturens yttringar och hälsans tillstånd*, 189–218. Stockholm: Santérus Förlag.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press.

Innhold

Forord	3
Kulehull i pianoet <i>Frank Havrøy</i>	11
Mitt lille land: Sørgemusikk og sosiale strømmer <i>Arnt Maasø & Ragnhild Toldnes</i>	25
Den nasjonale minneseremonien etter 22. juli 2011 <i>Jan Sverre Knudsen</i>	49
Fra «en håndfull fred» til «den jævel'n tok med grå kuler»: Om den emosjonelle utviklingen i det musikalske repertoaret etter 22. juli 2011 <i>Marie Strand Skånland</i>	73
«Stemmene vil alltid leve»: Låtskriving som helseressurs etter 22. juli <i>Gro Trondalen</i>	93
“The Path of Dreams”: Breivik, Music, and Neo-Nazi Skinheadism <i>Benjamin Teitelbaum</i>	119
“When light turns into darkness”: Inscriptions of music and terror in Oslo 22 July 2011 <i>Karl-Magnus Bjørøy & Stan Hawkins</i>	139
Nasjonal traumbearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7 <i>Åse Marie Ommundsen</i>	163

Død, oppstandelse og himmelfart:	
Bruce Springsteens religiøse billedbruk på <i>The Rising</i>	189
<i>Robert W. Kvalvaag</i>	
Sangene som samlet oss	217
<i>Øivind Varkøy</i>	
Sangtekster	237
Forfatteromtaler	245

Kulehull i pianoet

Et essay om musikken på Utøya —
om fellesskap — og om nye farger

Frank Havrøy

Vi bestemmer oss for å synge Bysjan, bysjan lite bån som ekstranummer. Den kan passe. Konserten er ferdig, vi har sunget oss gjennom et program med klagesanger og menneskelig lidelse. Det har vært en forferdelig påkjønning, mobiltelefonene våre ligger i garderoben og gløder av meldinger som tikker inn i ett sett, den ene meldingen mer uutholdelig enn den forrige.

Vi står ute i sakristiet et lite øyeblikk, puster ut og går inn i kirkeskipet igjen. Jeg sier et par ord, ord jeg har glemt i det samme øyeblikk jeg har sagt dem. Ord som har problemer med å passere svelget og tungen. Publikum er stille. Alle vi seks sangerne i Nordic Voices plasserer oss rundt dem og begynner å synge denne norske vuggevisen. Vi omkranser vårt tyske publikum med overtonesang, naturtoner og norske ord om trøst og hvile. Våre ansikter er hovne, men vi synger. Vi synger og er ett med publikum. I denne situasjonen er vi ikke lenger artister og publikum er ikke lenger publikum. De er sammen med oss i denne stunden, vi er sammen med dem, og båndet mellom oss er sungen.

Jeg lukker øynene et øyeblikk. Jeg har vært med på dette før. Jeg har sunget om trøst og hvile og sett publikum smelte foran mine øyne. Det kunne ha vært innbilning den gangen for mange år siden, men det var noe som skjedde der jeg sto med gitaren rundt halsen og sang meg gjennom *Night Vision* av Suzanne Vega. Det var et av disse øyeblikkene som for alltid skulle forme meg som musiker, en av de første gangene jeg med sikkerhet kan si at jeg følte at jeg og publikum var ett. De var slitne, slitne etter en uke med politiske diskusjoner, teltliv, regnvær, sene kvelder i kafeen med kortspill

og sang, alltid sang, nye vennskap, tapt kjærlyghet, vunnet kjærlyghet, og musikk. Alltid musikk. Og der var det jeg sto og traff en nerve hos mitt publikum. I kafeen på Utøya.

Men nå er jeg her. I Tyskland.¹ Og jeg tenker at det går en lang linje fra musikeren som hadde sin spede karrièrestart i kafébygget på Utøya til musikeren som avslutter konserten han aldri kommer til å glemme. Det var på Utøya jeg for alvor fikk en scene og et publikum, et publikum som lot oss som kom dit med gitarer og et spedt repertoar få muligheten til å gi av oss selv og eksperimentere med våre egne musikalske krefter.

Utøya var teltliv, politikk, vennskap, kortspill i kafeen, fotballturneringer, Nakenodden (der jeg aldri helt turte å foreslå å skulle gå med noen), kjærlyghet som kom og gikk og kom igjen (men for det meste gikk den), sentralstyrets underholdning, kursene, debattene. Og musikk. Alltid musikk. Sang og musikk. Til enhver anledning. Rundt bålene, i kafeen, ved ethvert arrangement, i Bakken, når Gro Harlem Brundtland kom, når Jens Stoltenberg talte, når kulturkursene presenterte sine produksjoner ved slutten av uka. Alltid sang, alltid musikk. Det var allsang: dette felles språket vi alle hadde. *Vi er AUF'ere*. Jeg kan fremdeles synge sangen, selv om det har gått over 25 år siden jeg sang den sist. I siste vers reiste vi oss, tok hverandre i hendene og sang den litt stolprete lyrikken der «hender» og «venner» selvsagt rimte. Alle var med, alle sang og ingen var i tvil om hvor de hørte hjemme. Selv våre «fiender» i Unge Høyre kunne til en viss grad av og til innrømme at de var misunnelige på sangen vår og det fellesskapet den bygget opp.

Mine minner fra Utøya er sentrert rundt musikk. Det var musikken som dro meg ut dit, år etter år. Musikken som tonsatte alt som skjedde der. Vi visste ikke alltid hvem som skulle tale, ei heller hva som skulle debatteres, men vi visste at det kom til å bli sang og allsang. Det var noe besnærende med denne allsangen. Jeg kunne treffe på et menneske jeg aldri hadde møtt før, men i sangen fant vi en aktivitet vi kunne dele, en aktivitet vi begge kunne, der vi kjente reglene. Sangen bandt oss sammen i et fellesskap. Der lå mine sterkeste minner fra Utøya, og jeg skjønnte det der jeg sto og sang i Tyskland, på en kveld som var så svart som kvelder kan få blitt.

Men disse var mine minner. Var det slik at andre hadde musikalske minner fra Utøya som stemte overens med mine? Hvilken musikk var det som

¹ Konserten det her er referert til var med vokalensemblet Nordic Voices i Evangelische Stadtkirche i Roth, Tyskland.

dannet lydsporet til vår tilstedeværelse der, hvilken funksjon hadde den og hvorfor er det slik at mennesker som søker sammen så ofte synger sammen?

Lydspor fra Utøya

I løpet av min tid i AUF hadde organisasjonen to ledere. Den ene var Turid Birkeland, den andre var Jens Stoltenberg. Jeg bestemte meg for å intervju dem² for å finne ut noe om deres forhold til musikken på Utøya. Hvordan stilte de seg til de spørsmålene jeg hadde stilt meg selv om musikkens plass, om lydsporet til aktivitetene på Utøya? På spørsmål til Jens Stoltenberg om hva slags forhold han hadde til musikken på Utøya, svarer han:

Mitt forhold til musikk på Utøya er allsang rundt bålet, hvor lyden fra sangen og gitarspillet blandes med bålets knitring.

For meg fremstår dette som et ganske romantisk minne, men også et minne som stemmer godt overens med mitt eget. Det sier noe om stemningen, en atmosfære som musikken bygger opp under. Og så er det allsang. Jens sitt minne om musikken er mennesker som synger sammen.

Turid Birkeland³ sin inngang til AUF var på mange måter musikken. Noe av det første hun gjorde var å være med i en av de mange visegruppene AUF huset. Hun sier om musikken at:

... for meg er ikke noen av de sterkeste minnene fra Utøya de såkalte politiske verkstedene eller de politiske debattene i *Bakken*⁴, men det er faktisk musikken.

Når man tenker over de sakene som stod sentralt i den politiske hverdagen på Utøya, som for eksempel EU-kampen, så finner jeg hennes minne nesten oppsiktsvekkende. Samtidig beskriver Turid Birkeland, som Jens Stoltenberg, musikken som «stemningsskaper»:

Hva er det som skaper stemningen på Utøya? Det er allsangen, og så er det de som sitter med gitar rundt bålene, og så er det kafeen hvor den ene etter

2 Denne teksten er blant annet basert på intervjuer med Turid Birkeland, Jens Stoltenberg og Renate Tårnes.

3 Turid Birkeland, tidligere leder av AUF, stortingsrepresentant for Arbeiderpartiet, og kulturminister 1996–1997.

4 *Bakken* på Utøya er den store uteplassen fra hovedhuset og opp mot kafébygget. Denne bakken er det stedet der blant annet Arbeiderpartiets ledere i alle år har kommet for å tale til leirdeltakerne.

den andre kom opp og sang. Jeg husker Monica fra Vestfold som sang. Jeg kan huske enkeltpersoner.

Det er musikk som tonefølge til menneskelige møter, og det er allsangen. Det stemningsskapende er i musikken rundt bålene, i kafeen, det er musikk som forsterkende element i det sosiale. Turid Birkeland innrømmer at det kanskje er romantiserte minner, men hun beskriver også hvordan musikken var til stede nærmest ved alt som skjedde på øya:

I enhver fylkesleir med respekt for seg selv, så var det en som satt og spilte gitar. Bolsjevika ville ikke vært Bolsjevika om det ikke hadde en som satt og spilte gitar, helst to. Selv de politiske møtene... Det var jo ikke en debatt som ikke ble åpnet av allsang i bakken, ikke sant? Og vi hadde, i hvert fall i min tid, mange kulturverksteder i tillegg. Det vet jeg at det ikke alltid har vært, men i de årene jeg holdt på, så var det det alltid. Folk som kom inn og holdt teater- og musikkverksted, enten det var Trygve Hoff eller det var Tramteater-folk.

Turid Birkeland har alltid vært en politiker som har vært opptatt av kultur. Under hennes ledertid i AUF stod kulturen spesielt sterkt, noe som blant annet kunne ses i de mange organiserte kulturaktivitetene som ble gjennomført på leirene i hennes lederperiode. Men samtidig forteller hun også om spontane musikalske aktiviteter som utgjorde en felles plattform og et lydspor til alt det andre som foregikk på øya.

Nå er Turid Birkeland og Jens Stoltenberg, sammen med meg, representanter for 80-tallets generasjon på Utøya. Men også den generasjonen som var der i 2011, var opptatt av musikken. I tiden etter 2011 ble jeg oppmerksom på et filmopptak av Gro Harlem Brundtlands tale den 22. juli. Før hun gikk på talerstolen, ledet Renate Tårnes publikum i allsang. Da jeg så henne, tenkte jeg med en gang at hun hadde overtatt min rolle. Nå var det hun som sto foran og var trubadur, nå var det hun som ledet an allsangen. Hadde det skjedd en forandring siden Turid Birkelands, Jens Stoltenbergs og min tid? På spørsmål om hvilken rolle musikken spilte på Utøya i 2011, svarte Renate Tårnes:⁵

Musikken spilte en stor rolle, slik jeg tror den spiller en stor rolle i alle slags sammenhenger. Vi bruker sangen til å si et budskap, til å skape god stemning og ikke minst til å skape en fellesskapsfølelse. Sånn tror jeg det har vært lenge, og slik er det ennå.

5 Renate Tårnes (f. 1989), fra Bjugn, er tidligere leder av Sør-Trøndelag AUF og nåværende representant i Bjugn kommunestyre og i Sør-Trøndelag fylkesting.

Ifølge Renate Tårnes var musikken høyst viktig også i 2011, den var til stede, slik den var på 80-tallet, ved arrangementene, når hun, som hun sier var «oppvarmer» for publikum eller ledet dem i allsang. Renate Tårnes trekker også fram musikken på Utøya som fellesskapbygger, et lydspor som var til stede under enhver aktivitet.

Hva slags musikk var det som utgjorde dette lydsporet? Både Turid Birkeland, Jens Stoltenberg og Renate Tårnes trekker fram allsangen, med andre ord de sangene som utgjør allsangtradisjonen i arbeiderbevegelsen. Men det var også, som Turid Birkeland sier, visetradisjonen som deltakerne på leiren på mange måter hadde arvet fra foreldrene sine. Det var sanger som *Kjærlighetsvisa* (Halvdan Sivertsen) og *You've got a friend* (Carole King), eller Postgirobyggets *Idyll*, sangen som Renate Tårnes sang fra scenen bare timer før angrepet. Alle sangene er forholdsvis enkle å spille, enkle å improvisere andre- og tredjestemmer til, og enkle å få andre til å synge med på. Det er to funksjoner musikken hadde, og som de alle tre understreker: Det er musikken som stemningsskaper og det er musikken som fellesskapbygger.

Hvorfor sang — og hvorfor synge sammen?

Under minnekonserten i Oslo Domkirke 30. juli 2011 introduserte Hilde Hummelvoll⁶ sangen *Til ungdommen*⁷ (Nordahl Grieg / Otto Mortensen) med å fortelle historien om ungdommene som svømte fra øya og som brukte sangen for å finne styrke for å komme seg til fastlandet. Tyrifjorden er lumsk, med sterke strømmer og en temperatur som aldri kommer opp på et behagelig nivå, i hvert fall ikke for en såpass lang svømmetur som denne. Men historien⁸ til disse ungdommene handlet om hvordan de fant styrke i å søke sammen i denne sangen. Det var en overlevelsesstrategi, og det var sangen som ble verktøyet. En sang som så til de grader representerer den allsangtradisjonen som var rotfestet i arbeiderbevegelsen og på Utøya.

På mange måter likner denne historien på Jon Roar Bjørkvolds innledning til boken *Det musiske mennesket*, der han forteller om sin egen historie om

6 Opptak av hennes introduksjon kan for eksempel finnes her: <http://www.youtube.com/watch?v=d18fHlaV3UA> (25.04.2014)

7 Se sangtekster bakerst i boka.

8 Tønsberg Blad 26.07.2011, nettutgaven: <http://www.tb.no/nyheter/vi-sang-for-a-overdove-skuddene-1.6385180> (25.04.2014)

båtturen i storm som nesten gikk aldeles galt, men der hans datters sang ga ham tilgang til en egen styrke han ikke visste han hadde (Bjørkvold, 2007). Bjørkvolds bok handler om hvordan musikk utløser større krefter i oss, for eksempel i møte med naturkrefter om bord i en liten båt, eller på svøm fra overhengende fare.

At mennesker søker sammen for å synge sammen, er godt dokumentert. Det er anslått at cirka 200 000 mennesker synger i kor i Norge⁹, noe som i tilfelle gjør korbevegelsen til en av de større kulturinstitusjonene i Norge. Anne Haugland Balsnes (2009) forteller i sin doktoravhandling om hvordan hennes kormedlemmer i *Belcanto* former sin identitet gjennom å synge og musisere sammen i et fellesskap og derved skaper sterke mellommenneskelige relasjoner. Man kan selvsagt argumentere for at man vel så raskt kan bygge slike relasjoner i et fotballag, men det er altså noe med å bruke stemmen som gir noe spesielt. Allerede på fosterstadiet kan vi se hvordan barnet reagerer på mors stemme ved at hjerteaktiviteten går betydelig ned etter at moren har sunget for det (Myskja 1999, s. 37). Bradley (2009) hevder at også 9 måneder gamle mennesker er i stand til å koordinere en vokal musikalsk aktivitet (Bradley 2009, s. 277). Slike koordinasjonsprosesser finner vi også i kor. Müller og Lindenberger (2011) har vist at både pust og hjertets aktivitet synkroniseres når mennesker synger sammen, og at resultatene faktisk var klarest når forsøkspersonene sang unisont, altså som en allsang (Müller & Lindenberger, 2011, s. 1).

Stemmen er en bærer av emosjoner, en av de kanaler der vi kommuniserer våre følelser til omverdenen. Alle mennesker er født med en trang og en evne til å forstå sin nestes lyder av skiftende følelser (Powers & Trevarthen, 2009, s. 232). Det er nok ikke veldig dristig å foreslå at en slik trang og evne til å forstå andre mennesker også er sentral for vår overlevelse som art.

I det hele tatt, å synge sammen har mange dokumenterte positive effekter, og det virker som om mennesker oppsøker «unisone situasjoner» helt spontant. I en guide kalt *Singing and Mental Health* (2012) gjennomgår en gruppe forskere fra Canterbury Christ Church University en rekke studier og forskningsresultater som underbygger påstandene om at synging kan være velgjørende for menneskers mentale helse. De oppsummerer med at sang i grupper kan generere positive følelser, skape grobunn for gode

9 Tallet er et anslag gjort i sin tid av Norges Korforbund, basert på Statistisk sentralbyrå sin undersøkelse *Norsk kulturbarometer 2008* (se litteraturliste).

forventninger, gi et bedre selvbilde, øke mestringsfølelse, samt skape sosiale nettverk og struktur (Morrison & Clift 2012, s. 8). Det er med andre ord godt dokumentert at sang er nærliggende for oss mennesker å bruke når vi vil oppnå fellesskapsfølelse med våre medmennesker og også for å rett og slett føle oss bedre. Samtidig er sang en aktivitet vi alle kan bidra til. Instrumentet ligger der for hånden. Vi trenger ikke lang trening i å synge unisont med andre, spesielt når målet ikke er skjønnsang, men kanskje heller handler om å vise fram en inkluderende kollektivitet. Som Turid Birkeland forteller da jeg spurte henne om hvorfor sangen og det å bruke stemmen sammen blir så sentralt for fellesskapet, slik som på Utøya:

Hva skal vi ellers gripe til? [...] Hva annet har vi som tusen mennesker kan gjøre samtidig?

Det er ut i fra erkjennelsen av sang som fellesskapbygger og sangens funksjon som velgjører at arbeiderbevegelsens allsangtradisjon vokser fram. Det er også allsangtradisjonen som står sentralt når vi skal prøve å si noe om musikken på Utøya.

Allsang for fellesskapet

Allsangtradisjonen er sterk i arbeiderbevegelsen. Den er til stede på stort sett ethvert arrangement, fra små medlemsmøter til store markeringer. Men allsangen, altså den unisone sangen, er ikke noe fenomen som kun tilhører arbeiderbevegelsen. I religiøse organisasjoner står allsangen også sterkt, den skaper et bånd mellom menneskene, på lik linje med sangen på et møte i Arbeiderpartiet eller LO.

Det finnes teorier om at til og med grupper av neandertalere brukte en slags sang som et middel for å styrke gruppetilhørigheten, markere revir og som kommunikasjonsmiddel for eksempel i jakt (Hagen & Hammerstein 2009, s. 312). John Potter nevner i sin bok *Vocal Authority* at Homer og Athenaeus skriver om sanger som ble sunget av arbeidere (Potter, 1998, s. 6). Derfra går det en lang linje av kollektiv sang fram til i dag. Vi vet at bondehærene sang sammen da bøndene reiste seg mot adelen under bondekrigene i Tyskland i 1525–1526 (Kjeldstadli, 2013, s. 8) og at korsangene i Frankrike fikk et kraftig oppsving etter revolusjonen i 1789 (Lysdahl, 1995, s. 176). En av de mest kjente sangene som brukes i arbeiderbevegelsen, *Din tanke er fri* (oversatt av Alf Cranner fra *Die Gedanken sind frei*), finnes i tidlige versjoner som i

sangboken *Lieder der Brienzer Mädchen*, trykket i Bern mellom 1810 og 1820. Allsang, det å synge sammen, har med andre ord vært brukt av mennesker helt siden de først befolket jorden og frem til i dag.

Det å gjøre musikk sammen, er viktig for oss fordi musikken på mange måter ikke er et objekt vi observerer, men en aktivitet vi deltar i. Christopher Small introduserte begrepet «to music», og mener med det at alle som involveres i en musikalsk prosess, gjør det han kaller «musicizing» (Small, 1998, s. 50), med andre ord er musikken ikke et objekt, men en prosess i oss og mellom oss. Musikken blir dermed viktig for vår eksistens, eller som Balsnes trekker fram, at ved å delta i musikk spiller vi på våre relasjoner til hverandre og verden og får en følelse av hvordan verden er og hvordan man forholder seg til den (Balsnes, 2009, s. 288).

Det er en sosialisering som løper gjennom all musikalsk aktivitet; det er en aktivitet som også er grunnleggende sosial. Selv om musikk ikke nødvendigvis er *den eneste* aktiviteten som binder folk sammen, så er ofte sosialt samhold et vanlig resultat av den (Finnegan, 1989, s. 329).

Musikalsk aktivitet er sterkt knyttet opp mot utviklingen av identitet. Det er ikke tilfeldig at man på Utøya blant annet finner innslag av visetradisjonen, kampsangene og de sosialt engasjerte tekstene. Det er nok heller ikke tilfeldig at jeg aldri kan huske å ha hørt en klassisk konsert på Utøya noen gang. Musikken kan virke som et speil på hvordan vi ser oss selv, som om vi finner oss selv bekreftet i musikken (DeNora, 2000, s. 68), men samtidig konstruerer vi vår identitet gjennom musikken vi oppsøker og opplever. Vi former vår identitet sammen med andre ved at vi lar musikkvalget danne inngangen til et større symbolsk verdifellesskap. Når dermed Utøyas musikk i sjangre dreier seg om visetradisjon, kampsang og sosialt engasjerte sangtekster, så blir disse musikalske valgene et speil som forteller om en identitet der sosialt engasjement er viktig, men der også avstand til borgerskapet står sentralt. Musikken speiler en identitet som sier at man engasjerer seg for verdier som symboliserer fellesskap mer enn egoisme. Den første linjen i *Vi er Auf'ere*, er ganske talende i så måte:

Skal vi ha kaffe, wienerbrød og egoisme? Nei, røde faner, sang og sosialisme!

Ved å avvise «kaffe, wienerbrød og egoisme», som jo lett kan assosieres med borgerlige verdier, er det kanskje ikke så rart at den klassiske musikken ikke hørte hjemme på Utøya, og at musikken dermed speiler en identitet

som handler om fellesskap, et fellesskap som kommer til uttrykk gjennom allsangen.

Allsang binder mennesker sammen, den skaper et bånd mellom dem. Det er som Turid Birkeland sier: menneskene i organisasjonen kunne krangle så busta føyk i det ene øyeblikket, men deretter reise seg opp, holde naboens hender høyt i været og syngte Stein Ove Bergs *Ta hverandre i handa og hold* av full hals. En slik musikalsk handling fungerte nærmest som en konfliktdemper.

Samtidig er det tydelig at sangen har et budskap. Allsangen i arbeiderbevegelsen springer ut fra arbeiderbevegelsens tankegods rundt det kollektive, der solidaritet er det store etiske ankeret (Kokkvold, 1981, s. 14). I motsetning til borgerskapets individfokus, ble det kollektive dyrket. Tilbake står fellesskapet, og tanken om allsang som møtested for å skape et fellesskap.

Samtidig skal det jo også sies at tanken om å viske ut det individuelle og å dyrke det kollektive, har vært utviklet til det ekstreme og utgjort tankegods som også har representert mørke samfunnskrefter. Allsang har vært ett av elementene som har vært brukt for både å oppildne og indoktrinere mennesker.

Men, allsangen og den felles sangtradisjonen som er i arbeiderbevegelsen og som preget Utøya, bærer med seg en aktivitet som alle kan delta i. Reglene er enkle, sangene bærer ikke med seg store estetiske krav, og alle bidrar med de kreftene de har. En allsangaktivitet bærer også med seg en form for eksklusivitet. Det er sanger som i utgangspunktet kun de innvidde kan, og aktiviteten innebærer regler for fremføringen som utenforstående til en viss grad ikke har tilgang til. På den måten styrker den også båndene til de som er innenfor.

Sangen på Utøya — fellesskap, stemningsskaper og fortrøstning

I 2010 deltok jeg på min siste organiserte samling på Utøya. Sammen med mitt gamle kor fra AUF-tiden var jeg til stede under Veterantreffet som ble arrangert i forbindelse med 60-årsjubileet for overrekkelsen av Utøya fra fagbevegelsen til AUF. Etter vår opptreden, sa Jens Stoltenberg:

Jeg talte her i dag, og mange andre talte her i dag om alle minnene vi har, om vennskap og tilhørigheten vi har til Utøya. Men jeg er redd for at det ikke er mine taler folk husker. De husker ikke noen ting av hva jeg sa. Men de husker sangene dere sang. Rytmen og følelsene de utløste. Så sangen dere formidlet til oss i dag er en viktig del av vår felles identitet ... (Moen & Giske, 2012, s. 238)

På mange måter sier Jens Stoltenberg noe av det samme som Turid Birkeland, at det er atmosfæren og musikken som sitter sterkest igjen i minnet. Han er også tydelig på å understreke Utøya som politisk verksted, slik han sa det i NRK-dokumentaren *Historien om en øy*:

Man kan bare forstå Utøya som et politisk sted, en politisk skoloring og et sted der mennesker møtes, der det blir et fellesskap og der det menneskelige flyter sammen med det politiske.

Det er ikke vanskelig å oppfatte musikken som en del av det Jens Stoltenberg kaller det «menneskelige». Både Turid Birkeland, Jens Stoltenberg og Renate Tårnes beskriver musikken på Utøya som en fellesskapbygger og stemningsskaper, enten den nå spilte sin rolle i allsangen, som kollektiv hukommelse eller som lydspor til samling rundt bålet i leirene eller ved stranden i Bolsjevika. Det var allsangen, det var visetradisjonen, det var, som Turid Birkeland sier det, Dylan og Sivertsen, eller, som i 2011, Postgirobygget. Alle disse sangene som lot seg synge med enkle gitargrep og unge stemmer. Moen og Giske skriver (ibid., s. 204):

Utøya har alltid hatt sine egne gitarhelter. Hver generasjon vil huske den eller de som enten fikk eller tok rollen som entertainer ved leirbålet, som ledet allsangen i Kafébygget og nederst i bakken.

Selv var jeg en av disse. Jeg var ingen retoriker, ingen politikerspire. For meg var det musikken på Utøya som lokket. For meg var det sjansen til å komme til et sted der jeg ble lyttet til som musiker, et sted der jeg fikk sjansen til å prøve ut mine egne krefter sammen med andre, og samtidig et sted der jeg fikk spille ut mitt beste sjekketriks med gitar på kneet rundt et leirbål. Det var allsang, det var viser, det var en åpenhet for de som ville prøve seg som musikere for et velvillig og lyttende publikum. Utøya var et bevis på at mennesker søker sammen i sang, et sted der sangen fungerte som et bånd mellom mennesker fra vidt forskjellige miljøer og steder i landet. Historien til Renate Tårnes forteller at dette musikalske limet var til stede også i 2011.

Det går en lang linje fra den spede starten jeg som musiker opplevde på Utøya sent på 80-tallet til den musikeren som stod og sang for sitt tyske

publikum denne julidagen i 2011. Det var et stille publikum, et publikum som ble ett med oss i vår sang. Sangen fungerte som fortrøstning, som båndet mellom oss. Vi hadde aldri klart det samme om vi kun hadde snakket med publikummet vårt.

Vi mennesker søker sammen i sang. Det er noe av det næreste i oss, det binder oss sammen på en grunnleggende måte. Når Turid Birkeland spør «hva annet skal vi gripe til?», så har hun et poeng. Det er ikke tilfeldig at vi griper til sangen i etterkant av det som skjedde. *Til ungdommen* har fått en annen mening, på samme måte som jeg opplever *Bysjan, bysjan lite bån* annerledes etter å ha sunget den i Tyskland den 22. juli. Jens Stoltenberg sier det samme til meg, at mange av sangene har fått en sterkere betydning. Renate Tårnes ordlegger seg slik:

En del av musikken vil aldri bli det samme igjen. Enkelte sanger er vanskelig å synge, andre gir meg stor glede og andre kan jeg ikke høre en tone av før jeg griner.

Til ungdommen ble et sterkt symbol, både fordi den bar med seg en uhyre kraftfull historie fra den dagen og fordi den representerte Utøyas lange musikktradisjon; fra diktet ble skrevet som en protest mot forsøkene fra Nasjonal Samlings Ungdomsorganisasjon på å kaste styret i Norsk Studentforening i 1936 til den ble en av de viktigste allsangene på Utøya.

Slik er sangene blitt forandret med tiden. Slik bærer *Til ungdommen* nå en ny farge, en ny dybde.

Piano med kulehull

På Utøya står det et piano. Jeg husker godt da det kom ut dit. Vi hadde ønsket oss et piano lenge, men det fantes ikke økonomi til det. Det viste seg vel at vi som maste ikke var høyt nok oppe i hierarkiet, for det var først da noen av de tilreisende musikkjendisene spurte om det samme, at pianoet ble fløyet ut til øya. I april 2012 reiste jeg til Utøya igjen. I kafébygget sto det ennå, og jeg prøvde et par stille akkorder på instrumentet. En ting var at det låt forferdelig ustemt. Noe helt annet var at instrumentet nå var preget av en rekke kulehull. Klangene jeg la var de samme som for 25 år siden, men det låt annerledes. Som *Til ungdommen* hadde pianoet nå en annen farge, en ny dybde og en annen mening.

Musikken på Utøya har vært uhyre viktig for veldig mange mennesker. Den har vært bindemiddel for de mange tusener av ungdommer som har besøkt øya, den har løftet fram et fellesskap og en kollektivitet som har lange tradisjoner i arbeiderbevegelsen. Den har virket som stemningsskaper og historieforteller. Musikken på Utøya og den rollen noen av disse sangene har fått i ettertid, sier noe om musikkens betydning for oss mennesker. Den sier noe om hvordan musikk og kanskje spesielt sang, er så nærliggende å gripe til når vi ønsker å komme nærmere hverandre, oppleve fellesskap og skape nye farger og dypere samspill mellom oss.

Referanser

- Balsnes, A. H. (2009). Å lære i kor. *Belcanto som praksisfellesskap*, Avhandling for graden PhD. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Bjørkvold, J. R. (2007). *Det musiske mennesket*, Oslo: Freidig Forlag.
- Bradley, B. S. (2009). Early Trios: Patterns of sound and movement in the genesis of meaning between infants. I S. Mallock & C. Trevarthen (Red.). *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship* (ss. 263–280). Oxford; Oxford University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, R. (1989). *The Hidden Musicians, Music-making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hagen, E. H. & Hammerstein, P. (2009). Did Neanderthals and other early humans sing? Seeking the biological roots of music in the territorial advertisements of primates, lions, hyenas, and wolves. *Musicae Scientiae*, special issue 2009–2010, 291–320. Finland: University of Jyväskylä.
- Kjeldstadli, K. (2013). Fagbevegelsens sangbok, forord i *Gå inn i din tid*. Oslo: LO og Fagforbundet.
- Kokkvoll, A. (1981). *Av og for det arbeidene folk: Streif i arbeiderbevegelsens kulturhistorie*. Oslo: Tiden.
- Lysdahl, A. J. K. (1995). *Sangen har lysning: Studentsang i Norge på 1800-tallet*. Oslo: Solum.
- Moen, J. S. & Giske, T. (2012). *Utøya: en biografi*. Oslo: Gyldendal.

- Morrison, I. & Clift, S. (2012). *Singing and Mental Health*. Kent: Canterbury Christ Church University Centre.
- Müller, V. & Lindenberger, U. (2011). Cardiac and Respiratory Patterns Synchronize between persons during Choir Singing. *PLOS One*, 6 (9). San Fransisco: www.plosone.org
- Myskja, A. (1999). *Den musiske medisin. Lyd og musikk som terapi*. Oslo: Grøndahl og Dreyer.
- Potter, J. (1998). *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Powers, N. & Trevarthen, C. (2009). Voices of shared emotions and meaning: Young infants and their mothers in Scotland and Japan. I S. Mallock & C. Trevarthen (Red.). *Communicative Musicality. Exploring the basis of human companionship*, 209–240. Oxford: Oxford University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Vaage, O. F. (2008). *Norsk kulturbarometer 2008*. Oslo: Statistisk sentralbyrå.

Mitt lille land: Sørgemusikk og sosiale strømmer

Arnt Maasø & Ragnhild Toldnes

Innledning

Da terroren traff Norge den 22. juli 2011 gikk folk inn i en unntakstilstand på mange områder. Dette gjaldt også musikk- og mediebruken. Den hverdagslige mediebruken preget av rutiner ble satt til side — et vanlig kjennetegn ved store mediehendelser — og bruken gikk inn i en akutt fase. I fasen umiddelbart etter terroren fokuserte folk mest på å få informasjon om det som hadde skjedd, og finne ut av hvordan det stod til med nære og kjære. Folk samlet seg foran radio- og TV-apparatene og oppsøkte nettaviser for å få med seg nyheter (Futsæter, 2011), samtidig som samtaler og tekstmeldinger mellom nære venner og familiemedlemmer økte raskt og sterkt (Sundsøy, Bjelland, Canright & Ling, 2012). Musikklytting både på radio og strømmetjenester gikk derimot kraftig tilbake de første dagene etter terroranslaget (se nedenfor). Samtidig fikk musikk en viktig betydning i sorgbearbeidingen for mange. Enkelte sanger¹ fikk en spesiell rolle og er senere blitt knyttet opp mot terrorhendelsen. En av disse sangene var *Mitt lille land*, som sammen med *Til ungdommen* ble stående som musikalske symboler som markerte et fellesskap og en samlende sorgprosess i de første dagene og ukene etter terrorangrepet.

1 Se sangtekster bakerst i boka.

De siste årenes vending mot forskning på musikkens rolle i hverdagslivet har gitt økt innsikt i «emosjonsarbeid» og måten individer gjør aktive valg for å styre stemninger, følelser og fysisk energinivå gjennom musikk (se DeNora, 2000; Hochschild, 1979; North, Hargreaves & Hargreaves, 2004; Sloboda & O'Neill, 2001; Ruud, 2005). Tia DeNora — en av de mest innflytelsesrike musikk sosiologene siden tusenårsskiftet — viser at musikkbruk for mange av hennes informanter vekker sterke emosjoner, og minner dem om spesifikke tidspunkter, hendelser eller forhold (DeNora, 2000, s. 65). Det er i et slikt perspektiv spredningen av *Mitt lille land* blir interessant å undersøke som et *potensiale* for sterke emosjoner og minner.

Samtidig representerer musikk et bemerkelsesverdig møtepunkt mellom det *personlige, emosjonelle og intime* på den ene siden, og *sosiale, kollektive og delte erfaringer* på den andre (Hesmondhalgh, 2013, s. 2). Og mens DeNora og relatert forskning har gitt viktige bidrag til forståelsen av musikkbrukeres aktive valg, og lytteres bevisste bruk av musikk som stemningsregulator og innsikt i musikkens rolle i hverdagslivet på individnivå, etterlyser både forskere som David Hesmondhalgh (2013, s. 40) og Simon Frith (2002) en rikere og mer detaljert beskrivelse av de *sosiale* aspektene ved slik musikkbruk, og den «aktive» emosjonskontroll i form av kollektive opplevelser, fellesskap og kommunikasjon mellom mennesker. Dette innebærer blant annet, skriver Frith, en mer detaljert empirisk utforskning av sosial musikkbruk:

To my mind, ongoing investigation of people's tastes and the current research focus on issues of identity are much less interesting projects than an ethnography which would try to map in detail people's *timetable of engagement*, the reasons why particular music gets particular attention at particular moments, and how these moments are, in turn, imbricated in people's social networks. (Frith, 2002, s. 46. Kursiv lagt til).

Dette er viktig fordi mønstre i musikkbruk, ifølge Frith (2002, s. 46), tilbyr et bedre *kart* over vesentlige forhold i det sosiale livet enn eksempelvis TV-seing og boklesing.

I dette kapitlet søker vi å gi et mer detaljert kart over viktige aspekter ved den sosiale bruken av *Mitt lille land* etter 22. juli-terroren. Vi gjør ikke dette gjennom en detaljert etnografi, som Frith nevner som eksempel ovenfor, men gjennom en detaljert studie av hvordan sangen ble spredd i tid og rom i strømmetjenesten WiMP og andre medier. Det empiriske materialet bygger på anonymiserte strømmedata fra WiMP og intervjuer med noen av aktørene som var ansvarlige for at denne sangen fikk en sterk spredning i radio

og fjernsyn, og dessuten bidro til den store spredningen i sosiale medier og andre nettbaserte tjenester.²

«In historical terms [...] it is plausible to suggest that there are now unprecedented technological opportunities for individuals to find emotionally resonant music», skriver Hesmondhalgh (2013, s. 27). Ikke bare har hver enkelt av oss større muligheter til å *finne* musikk som resonnerer med en stemning eller følelse vi har. Men som forskere har vi også en historisk enestående muligheter til i detalj å *undersøke* hvordan tusenvis av brukere over hele landet *oppsøkte* slik musikk, gjennom tilgangen til strømmedata.

Materialet vi har undersøkt gir et bilde av en unik og voldsom spredning av sangen blant folk i alle lag og over hele Norge. Opplysningene om bruksmønsteret gir dermed for første gang en detaljert innsikt i spredning av musikk etter en katastrofe vi tidligere bare har kunnet gjette omfanget av basert på lytter- og seertall fra radio og fjernsyn knyttet til spillelister, enkeltprogrammer eller konserter — eller fra salgstall av CD-er eller singler i etterkant av en tilsvarende hendelse.

Materialet og metoder

En del av bakgrunnen for dette kapitlet er basert på masteravhandlingen til Ragnhild Toldnes (2013) som blant annet gjorde kvalitative intervjuer med sentrale personer i medie- og musikkbransjen som Ole Eliassen (merkevareresjef i TV2), Stig Karlsen (prosjektleder for Nasjonal minneseremoni i Oslo Spektrum), Maria Solheim (artist som spilte på Roseseremonien i Oslo) og Tone Donald (redaktør i radiokanalen NRK P3). En nærmere redegjørelse for intervjuene og bruken av disse finnes i Toldnes' masteroppgave (2013). I tillegg til å bruke informasjon fra disse intervjuene i dette kapitlet, bruker vi også kartleggingsarbeidet Toldnes gjorde av bruken av *Mitt lille land* i sosiale medier og netjtjenester som Facebook, SoundCloud og YouTube (Toldnes, 2013).

Hovedkilden til empiri er en stor undersøkelse av musikkstrømming foretatt av forskningsprosjektet Sky & Scene ved Universitetet i Oslo.³ Siden 2010

2 Deler av kapitlet er basert på analyser og materiale innhentet til en av forfatternes masteroppgave: *Vårt lille land* — Musikk etter 22. juli (Toldnes, 2013).

3 Se <http://www.hf.uio.no/skyogscene/>

har prosjektet fått tilgang til anonymiserte brukerdata fra musikkstrømmetjenesten WiMP. Arnt Maasø leder denne strømmeundersøkelsen, og har samarbeidet med forskere fra Telenor og Universitetet i Oslo om dette.⁴ Strømmematerialet som er undersøkt her består av ni uker anonymiserte data med alle strømmer foretatt av alle brukere av WiMP fra slutten av juni til august 2011, i tillegg til logger over søkeord brukt i WiMP i 2011 og 2012. Det ble ikke samlet inn data for å undersøke musikkbruken i forbindelse med 22.juli-terroren spesielt, men terroraksjonen skjedde i en periode da prosjektet allerede loggførte data. Dermed kunne vi få innsikt i mønstre som skiller hverdagsbruken som er hovedfokus for forskningsprosjektet, fra den enestående rollen musikk fikk etter terrorangrepene.

Enhver sang som blir lyttet til i WiMP loggføres med en rekke ulike metadata, som tidskode (på millisekundnivå) for når en bruker begynner og avslutter en sang, alle søk etter musikk som blir gjort i WiMP-spillere, når en bruker oppretter en spilleliste, hvilken plattform brukeren lytter på, hvilket album en strøm tilhører, artistnavn og en rekke andre attributter. For omlag 1/3 av brukerne har vi også anonymiserte data om postkoden der abonnenten bor (i tillegg til kjønn og grove alderskategorier).

Selv om det for en forsker ville vært interessant å gjøre en sosial nettverksanalyse av måten *Mitt lille land* ble spredt mellom mennesker som kjente og kommuniserte med hverandre — og vi ville kunne gjort dette ved å koble tilgjengelig data om brukere i WiMP med data fra Telenor om hvilke brukere som ringte eller tekstet hverandre — er det strenge personvernregler for denne typen forskning i Norge. Dermed var det ikke mulig å koble slike data sammen, selv med krypteringsnøkler som koblet en anonym WiMP bruker x og y med de samme anonyme mobilkundene x og y. Dermed er

4 For den delen av strømmestudien som er presentert her har følgende personer vært involvert i uttrekk, bearbeiding og analyse av strømmedataene: Johannes Bjelland, Pål Roe Sundsøy, Beathe Due og Kenth Engø-Monsen (forskere i Telenor Group), samt Ola Løvholm (forskningsassistent for Sky & Scene). Johannes og Ola har vært mest aktive med uttrekk av antall strømmer, Ola har gjort uttrekk av data fra søkeloggen, mens Pål har gjort det mulig å koble metadata om postkoder knyttet til strømmene til Google Earths kml-format. Alle tre har dessuten gjort en stor jobb med å importere data, eliminere feilkilder, renske data for «outliers», sikre kvaliteten i materialet og arbeide med databasespørringer i SQL. Beathe og Kenth har hatt en mer overordnet og rådgivende rolle med hensyn til samarbeid med WiMP og sikring av kvaliteten i datamaterialet. Alle fem har vært uvurderlige for muligheten til å gjennomføre analysene, og fortjener en stor takk. En stor takk går også til WiMP for å ha stilt datamaterialet til rådighet for uavhengig forskning, noe som har gitt prosjektet en enestående mulighet til å forstå hvordan musikk brukes både i hverdagslivet og i unntakssituasjoner som etter 22. juli.

den sosiale spredningen av strømmer her kun knyttet sosialt sammen i løs forstand, i og med at den viser en spredning over tid, i omfang og geografi av tusenvis av ulike brukere som vi ikke vet om har noen sosial relasjon til hverandre — annet enn at eksempelvis mange bor i nærheten av hverandre.

Dataene som er undersøkt består av alle *søkeord* som er brukt (med tilhørende tidskode for når søkene er foretatt), alle *strømmer* av *Mitt lille land* og det totale antallet daglige strømmer i perioden. Kun en liten del av metadataene og de ulike attributtene som følger med materialet er med andre ord brukt i denne analysen ettersom fokus her kun har vært spredningen av *Mitt lille land* etter terroranslaget. Ved siden av antallet strømmer over tid, har vi også koblet postkodedata til Google Earths kml-format for å kunne visualisere strømmingen av *Mitt Lille Land* på norgeskartet.

Med strømmetjenester som WiMP og Spotify er det for første gang i forskning på musikk og medier metodisk sett mulig å undersøke detaljerte mønstre for spilling av musikk for en stor gruppe mennesker — i dette tilfellet et sekssifret antall personer over hele landet. Ingen andre tilgjengelige metoder, som spørreundersøkelser, intervjuer, observasjon eller paneler av typen som brukes i radio- og TV-meter panel — ville gjort det mulig å undersøke samtlige søk og avspillinger av musikk for en like stor gruppe på det tidspunktet lyttingen skjedde, enten de lyttet hjemmefra, på jobb eller på en mobil. Selv om en med ubegrensede ressurser kunne tenkt seg muligheten for å sette i stand et stort apparat for å overvåke musikkbruken på et mindre detaljert nivå for et landsrepresentativt utvalg — med de feilmarginer dette ville involvert — er musikkbruken etter en terroraksjon en så uventet og ekstrem situasjon at dette praktisk sett ville vært umulig.

I henhold til avtale mellom WiMP, Telenor og forskningsprosjektet om bruken av dataene, har vi ikke anledning til å oppgi eksakte, nominelle tall for antall strømmer, søk eller brukere. I resultatene som her er rapportert bruker vi derfor *relative* verdier (for eksempel for endringer fra dag til dag) eller antyder størrelsesorden, basert på offentlig tilgjengelig informasjon. I børsmeldinger og annen offisiell kommunikasjon har eksempelvis WiMP klargjort at de hadde rundt 100.000 brukere ved utgangen av 2010.⁵ Etter at WiMP inngikk en avtale med Canal Digital våren 2011, steg bruken kraftig og var ved utgangen av 2011 på 300.000 brukere. Vår undersøkelsesperiode ligger mellom disse to tidspunktene, da antall brukere var nærmere det

5 Se pressemeldinger fra WiMP på Aspiro.com og wimpmusic.no.mediaroom.com.

siste tallet enn det første. På den tiden analysene her ble gjort var katalogen til WiMP på mer enn 18 millioner sanger av over en million artister, og har senere passert over 20 millioner sanger med 1,6 millioner artister.

Fra *Ja til EU*-låt til TV2-promo

Mitt lille land ble opprinnelig skrevet av Ole Paus i 1994, og brukt som et innlegg for ja-siden foran EU-folkeavstemningen i 1994. Selv om en god del kjenner sangen fra den opprinnelige konteksten, ble nok mange også kjent med den utover 1990-tallet i forbindelse med dokumentarserien Dokument 2, som omhandler Norge. Fra 2001 begynte TV2 også å ta den i bruk som profilsang for TV2-nyhetene, hvor ulike artister spilte inn egne versjoner av sangen (Eliassen i Toldnes, 2013). Det var i denne sammenhengen Maria Mena spilte inn en cover-versjon for TV2 våren 2011. Ifølge merkevarer sjef i TV2, Ole Eliassen, skjønte de tidlig at de satt med en fantastisk versjon, og at denne grep folk mye mer enn de versjonene som andre artister hadde gjort (Eliassen i Toldnes, 2013).

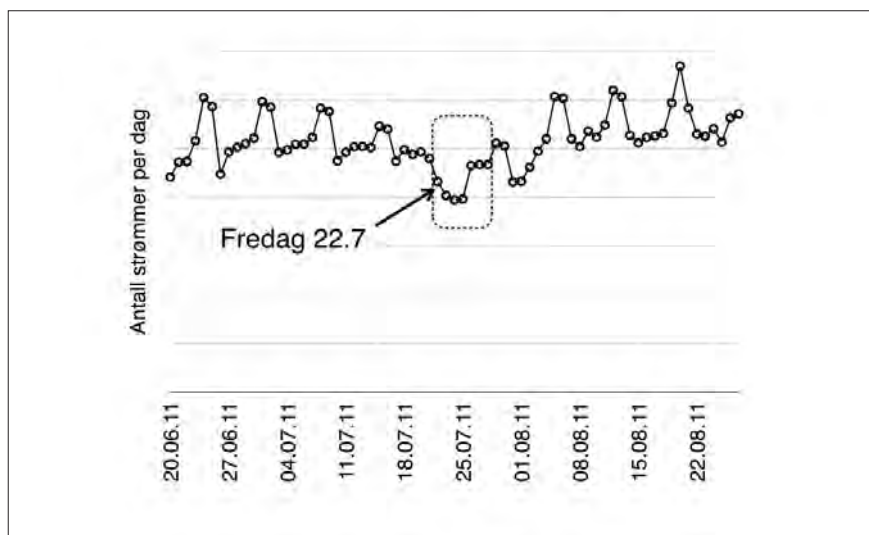
Mitt lille land var, i Ole Paus' innpakning, med andre ord en kjent låt for mange før 22. juli, og gitt den solide daglige dekningen til TV2, fikk nok mange også med seg Maria Menas versjon før 22. juli, noe den gode tilbakemeldingen til TV2 da den først ble sendt på fjernsynet er et tegn på (Toldnes, 2013). Etter terrorangrepene fikk den imidlertid en enda kraftigere spredning, også til grupper som ikke regelmessig følger TV2, gjennom en enorm medieeksponering og oppmerksomhet.

I dette kapitlet er det ikke plass til å drøfte hvilke kvaliteter i sangen til Ole Paus, eller Maria Menas versjon av denne, som førte til at den traff så mange og ble stående som selve symbolet på musikken etter den 22. juli. Her vil vi nøye oss med å antyde at det både handler om tittelen, tekststrofer, melodi, den såre og nære vokalen, Maria Menas utstråling og person, at den går i moll (til forskjell fra dur i originalen) og den visuelle formen sangen fikk i videoen til TV2 som ble spredd på TV og nettet. Ut fra formålet med dette kapitlet er det tilstrekkelig å slå fast at både sangen og versjonen til Maria Mena åpenbart *hadde* de kvalitetene som skulle til for at sangen *kunne* deles; *kunne* være til trøst; *kunne* oppsummere den sorg og det samhold et helt folk opplevde på hver sin måte i dagene og ukene etter katastrofen.

Før vi går nærmere inn på spredningen av *Mitt lille land*, vil vi begynne med å vise hvordan musikklyttingen på et overordnet plan artet seg i tiden før og etter terrorhandlingene.

Regelmessige hverdagsstrømmer og brudd

Lytting på musikk i WiMP gjennom sommeren 2011 viser et mønster som med mindre variasjoner gjentas fra ukedag til helg. Fredager var, etterfulgt av lørdager, toppunkt for strømming blant brukerne de drøyt åtte ukene som er vist i figur 1, mens søndag var den ukedagen folk i minst grad strømmet musikk. Utover i fellesferien avtar strømmingen noe fra uke til uke. På et slikt overordnet nivå ser vi det samme mønsteret også de andre årene vi har undersøkt: musikkstrømming preges av rutiner, hverdager, helger, ferier, dag, natt, jobb og skole. Musikken blant WiMPs sekscifrede antall abonnenter er en del av et sett hverdagsrutiner som forandrer seg lite fra ukedag til ukedag — med et relativt standardavvik (% RSD) på 4,5 % — selv om vi ser noe sterkere endringer fra sesong til sesong, og spesielt fra år til år.⁶



Figur 1: Strømming i WiMP gjennom sommeren 2011. Dato for hver mandag er markert langs x-aksen. Uken som begynner med fredag 22.7 er markert med stiplet linje.

⁶ For eksempel er det sterk vekst i strømmer og søk fra smarttelefoner fra år til år siden 2010.

Da terroren traff — fredag 22. juli 2011 — ser vi at det ble et markant brudd i det gjentatte mønsteret i kurven, med et fall på 26 % i fredagens strømmer sammenlignet med gjennomsnittet for fredager. Fordi høydepunktet for strømming vanligvis var på kveldstid fredager og lørdager (til forskjell fra rundt lunsjtider i hverdagene), var det tydelig at en god del av strømmebrukerne fikk med seg nyheten om terroraksjonen utover ettermiddagen og kvelden, tidspunkter da de ellers ville strømmet mye musikk.

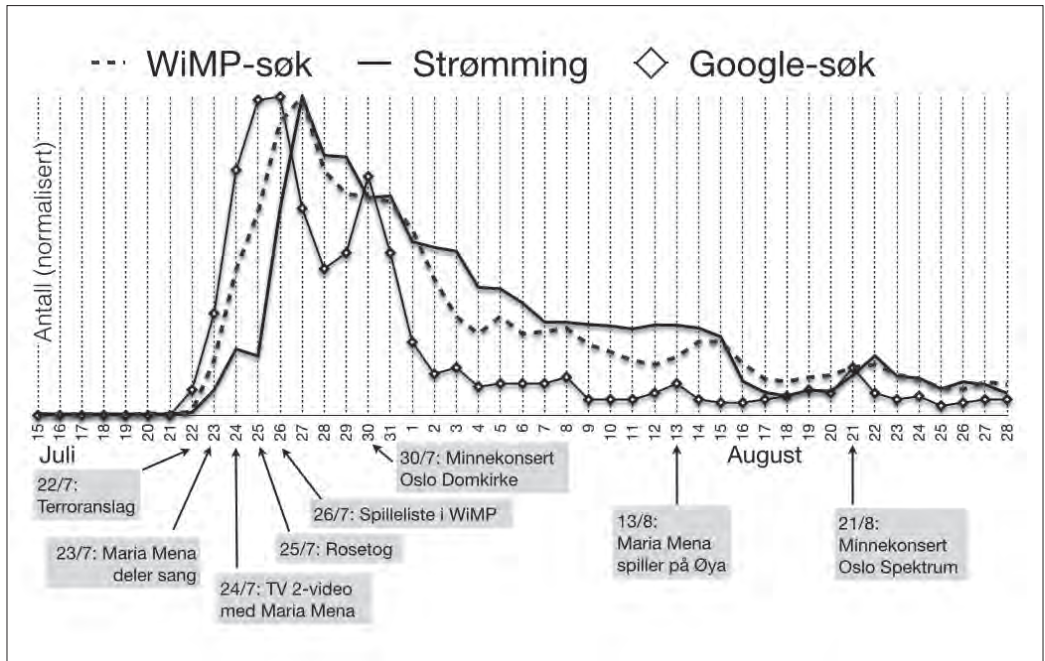
De to etterfølgende dagene falt bruken fremdeles noe, og var på sitt laveste gjennom hele sommeren, før det øker tydelig tirsdag 26. juli — dagen etter rosetoget, som samlet hundretusener i Oslo og ellers i landet, og samme dag som WiMP publiserte en spilleliste med trøstesanger (se nedenfor). Først et par uker etter terroren er musikklyttingen tilbake på omtrent normalt nivå. På dette overordnede nivået er det dermed tydelig at musikklyttingen i WiMP ble sterkt påvirket av terroren, og at musikkbruken de følgende dagene må anses som ekstraordinær.

Mitt lille land i strømming og søk

Selv om musikklyttingen generelt falt markant terrorhelgen, er det samtidig tydelig at en del lyttere allerede da begynner å bruke tjenesten til å *oppsøke* musikk på andre måter enn ellers, og spesielt sanger som det i ettertid er tydelig har fylt en spesiell rolle i forbindelse med terroren. Tydeligst ser vi dette for både søk og strømming av *Mitt lille land*, som begynte å øke allerede fredag den 22. juli.

Figur 2 viser hvordan strømmingen forløp før og etter terrorangrepet. Den viser også en tydelig økning i antall søk etter «mitt lille land» i Google, som når sitt toppunkt søndag 24. og mandag 25. juli. Samtidig viser den stiplede linjen i figur 2 at søk etter «mitt lille land» i WiMP-spillere øker noe senere enn Google, og at musikkøket når sitt toppunkt tirsdag og onsdag etter terrorangrepet. Strømmingen vokser senere, får et kraftig sprang tirsdag 26. og et toppunkt onsdag 27. juli.

Når det gjelder strømmingen av *Mitt lille land*, er det viktig å påpeke at Maria Menas versjon av *Mitt lille land* ikke fantes i WiMPs musikkatalog hverken før eller etter 22. juli (heller ikke i Spotify). Grafen for strømming av sangen gjelder derfor kun originalversjonen til Ole Paus i WiMP. Vi kan ikke vite om det er Maria Menas versjon de fleste *søkte* etter, kun basert på



Figur 2: Søk etter «mitt lille land» i Google, søk etter sangen i WiMP-spillere og strømmere foretatt av *Mitt lille land* i WiMP. De tre kurvene er normalisert til samme maksimalverdi i forhold til hverandre, for bedre å vise forløpet over tid. Strømmedataene kommer fra datamaterialet fra WiMP, mens Google-dataene er hentet fra Google Trends (<http://www.google.no/trends/>).

tekstsøket. Imidlertid ser vi at søk også etter «maria mena» i WiMP økte mye (over 900 % fra fredag til søndag). Likevel utgjorde det nominelt sett bare en brøkdel av søk etter «mitt lille land», som i dagene etter terrorangrepet hadde mange titusen søk i WiMP.

Dagen etter terroranslaget la Maria Mena ut *Mitt lille land* i sin helhet for gratis lytting på musikkplattformen SoundCloud, og lenket videre til denne i sosiale medier som Twitter og Facebook (Toldnes, 2013).



Figur 3: Skjermbilde tatt 20. januar 2012, Maria Mena (Official), Facebook.

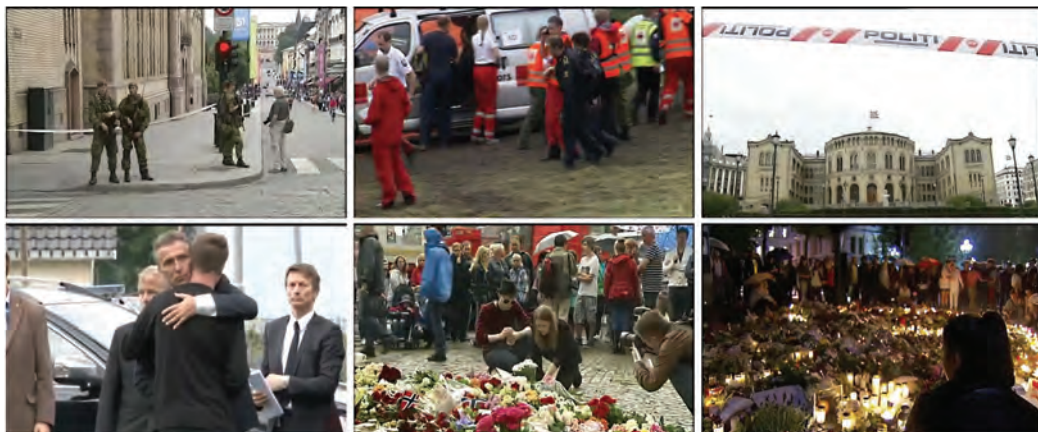
Den samme lørdagen som hun spredte sangen i sosiale medier snakket merkevarsjef i TV2, Ole Eliassen, med nyhetsredaktøren i TV2 og manageren til Maria Mena om å lage en spesialversjon av videoen til *Mitt lille land*. De hadde i utgangspunktet laget en kortversjon av låten på 20–30 sekunder, til promobruk for TV2 Nyhetene. I tillegg fantes det også en langversjon som TV2 også hadde delt på YouTube allerede den 16. juni (Toldnes, 2013). Lørdag kveld fikk Eliassen tak i en regissør som brukte hele natten på å klippe sammen en spesialvideo til langversjonen, med nyhetsbilder fra terroren (uten de sterkeste bildene). Denne videoen gikk på luften søndag morgen (Toldnes, 2013), og ble mye spilt på TV2 utover dagen.

Ifølge Eliassen følte de som avvirket nyhetsendingene at de trengte å gi noe som ga seerne en pause og litt tid til ettertanke. Dette fikk de også positive tilbakemeldinger om fra publikum:



Figur 4: Skjermbilde fra den første spesialversjonen til TV2 av *Mitt lille land*, lastet opp på YouTube av en bruker 24. juli 2011. Her ser vi et helikopterbilde av Utøya fra nyhetsendingene klippet inn i videoen.

Den sterkeste tilbakemeldingen var at [...] med Marias låt og våre bilder, så klarte man å sette ord og musikalske inntrykk og bilder sammen til noe som uttrykte medfølelse og håp. Det er vanskelig å finne ord for den type ting, men mange mennesker trengte trøst, og de tok låten til seg (Eliassen i Toldnes, 2013, s. 44).



Figur 5: Skjermbilder fra senere versjoner av videoen til *Mitt lille land*, med nye bilder fra tiden etter terroren.

Som figur 2 viser, økte søk etter «mitt lille land» også mandag 25. juli, dagen da låten ble fremført av Maria Solheim på Roseseremonien, mens strømningen først har en voldsom stigning tirsdag 26. og onsdag 27. juli — da både søk og strømming når toppunktet i WiMP.

Den kraftige økningen i strømming disse to dagene, kan i stor grad forklares ved at NRK Lydverket i samarbeid med redaksjonen i WiMP opprettet en spilleliste i WiMP den 26. juli som de kalte «Trøstelite: Lyd som lindrer», der det første sporet var *Mitt lille land* med Ole Paus.⁷ Selv om den redaksjonelle spillelisten har en markant effekt på økingen i strømming både av Paus-versjonen og de etterfølgende sangene på listen, er det interessant å se at søk både i WiMP og på Google økte sterkt også før dette, etter at Maria Mena la ut sin versjon og TV2 begynte å spille den.

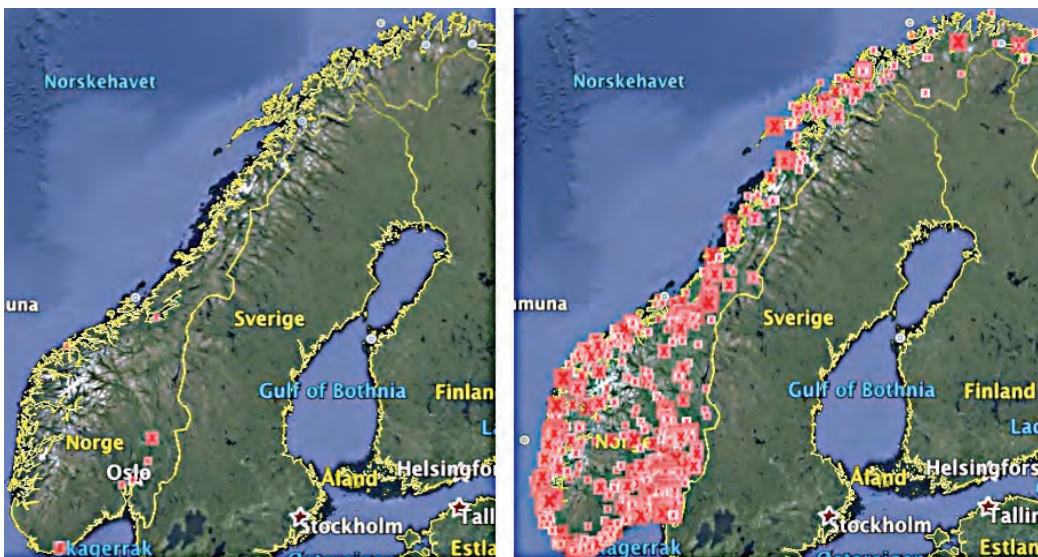
Både økningen i søk og strømming i WiMP er radikal: henholdsvis 17.897 % og 18.803 % i perioden torsdag 21. til onsdag 27. juli. At det dessuten i absolute tall ble foretatt flere søk etter «mitt lille land» i WiMP enn antallet strømmer, er svært uvanlig. Det var samlet sett 17 ganger flere strømmer enn

7 Se <http://wimp.no/wweb/playlist/odee144b-23f3-46d5-b694-7fbd1f177f61>

søk i WiMP gjennom de ni ukene vi har data for i 2011.⁸ Men for *Mitt lille land* var det 9 % færre strømmer enn søk. Dette er dels et tegn på at folk i dette tilfellet søkte etter en enkelt sang — til forskjell fra å søke etter en artist eller et album, der ett enkelt søk gjerne leder til at brukerne spiller et helt album (som i snitt i katalogen til WiMP har 12 spor) eller en artist, og deretter eksempelvis spiller de sangene av denne artisten i synkende rekkefølge fra de mest til minst populære. Dels er det et tegn på at flere WiMP-brukere nok lette spesielt etter Maria Menas versjon av sangen, noe som forklarer at ikke alle søk førte til en *avspilling* av sangen. Igjen er dette et tegn på den helt spesielle rollen Menas tolkning fikk etter 22. juli-terroren.

***Mitt lille land* over hele landet**

Fra og med torsdag 28. juli synker både antall søk og strømmer etter *Mitt lille land* i WiMP. Samtidig fortsatte strømmingen av *Mitt lille land* å øke i



Figur 6: Visualisering av strømmer av *Mitt lille land* fra fredag 22. juli og fredag 29. juli. Nivået på strømmer på kartet er markert fra rosa (middels nivå) til rødt (høyt nivå). Som figur 2 viser, var onsdag 27. juli toppunktet i antallet registrert strømmer. Fredag 29. juli hadde imidlertid den største og sterkeste geografiske spredningen.

8 Siden 2011 er andelen søk per strømmer økt radikalt til om lag ett søk for hver 9. strøm, noe som sannsynligvis skyldes at det ble innført et svært godt prediktivt søk («autocomplete») for iPhone og Android i løpet av 2011, slik at det ble lettere å søke etter musikken brukerne ønsket å høre.

geografisk spredning. Figur 6 viser en visualisering av dette der strømmingen knyttet til de drøyt 4000 ulike postkodene over hele landet der abonnenter av musikkjenesten bor.

Selv om det knapt er synlig i det venstre av de to bildene i figuren fra strømmingen fredag 22. juli, viser dataene at det allerede da var en del strømming av sangen i Oslo-området, Gardermoen, Gjøvik, Hamar, Mandal, Stavanger, Haugesund, Ålesund, Trondheim og Lofoten. I dagene som fulgte spredte strømmingen seg gradvis fra de største byene og langs hele kysten frem til det på det meste dekket så å si hele det bebodde landet fredag 29. juli — slik det er visualisert i bildet til høyre i figur 6.

Lørdag 30. juli ble det arrangert en minnekonsert i Oslo Domkirke i regi av NRK og Kringkastingsorkesteret (KORK). Konserten fikk navnet *Mitt lille land*, og Maria Mena åpnet konserten med nettopp denne sangen.

Selv om den totale musikkbruken i WiMP er tilbake til et normalnivå i omfang ytterligere en uke etter minneseremonien, flater strømmingen av *Mitt lille land* langt saktere ut, og holder seg på et middels høyt nivå ut dataperioden, noe som viser at sangen var viktig for mange lyttere i flerfol-dige uker. At sangen får en langvarig rolle ser vi også da Norsk Folkehjelp to måneder etter terrorhendelsene utga minnealbumet *Mitt lille land* som solgte 80.000 eksemplarer på kort tid. På albumet er Maria Menas versjon av *Mitt Lille Land* åpningssporet, mens originalversjonen til Ole Paus er avslutningssporet (Toldnes, 2013).

På årsdagen for terroraksjonen 22. juli 2012 viser igjen data fra WiMP hvor knyttet sangen er blitt til terroraksjonen året før. Denne dagen er «mitt lille land» det nest mest brukte søkeordet i WiMP (etter «justin bieber»), mens den andre sangen som mange forbandt med tiden etter 22. juli — «til ungdommen» — er det tiende mest brukte søkebegrepet.

Nedenfor vil vi drøfte disse sangene som medierte *musikalske minneobjekter* etter 22. juli-terroren. Først vil vi imidlertid gå nærmere inn på medienes rolle i spredningen av sangen.

Medienes rolle i spredningen av sangen

2011 var året da omsetningen fra strømmetjenestene gikk forbi musikknedlasting i Norge, og den samlede omsetningen fra strømming og nedlasting

gikk forbi CD-salget. Året etter gikk digital omsetning forbi fysisk salg, og musikkbransjen fikk sin første opptur siden nedgangen på 2000-tallet. I juli 2011 var strømmetjenestene Spotify og WiMP blitt hovedkilden til musikklytting for mange hundre tusen nordmenn. Samtidig holdt radiolytting stand. Selv om det ikke publiseres statistikk for hvor mye musikk folk hører gjennom radio, er det grunn til å tro at radioen fremdeles var det mediet de fleste hørte mest musikk fra, med omlag dobbelt så mange minutter lyttetid per dag som strømmetjenestene (86 minutter radiolytting i snitt blant respondenter i alderen 9–79). I tillegg var TV fremdeles det mediet som samlet flest, og som folk brukte mest tid på.⁹ TV har aldri vært et særlig viktig musikkmedium i betydningen at publikum har fått høre mye musikk gjennom TV i hverdagen (Maasø, 2002). Samtidig har fjernsyn vært uvurderlig for raskt og samtidig å spre kunnskap om en sang eller artist til en stor gruppe mennesker — fra tiden da Elvis' vrikkende hofter og The Beatles på Ed Sullivan Show forførte det amerikanske TV-publikumet i henholdsvis 1956 og 1964, til dagens live-opptredener på Skavlan for TV-seere i Norge og Sverige.

Spredningen av kjennskap til musikk, som *Mitt lille land* og Maria Menas versjon av denne, kan skje gjennom en rekke medier så vel som gjennom ansikt-til-ansikt-kommunikasjon mellom folk som bruker WiMP eller andre tjenester for å lytte til denne musikken. Men uten tilgang til informasjon om hvordan den enkelte musikklytter først hørte om en enkelt sang eller hva som motiverte han eller henne til å oppsøke denne i WiMP, på YouTube eller andre tjenester — kan vi overhodet si noe om mediernes betydning i spredningen av sanger som *Mitt lille land* etter terroren 22. juli? Vi kan i det minste peke på noen vesentlige mekanismer og forutsetninger for at en sang som *Mitt lille land* kunne få den spredningen vi har beskrevet ovenfor, selv om det er mange veier til Rom, og den enkelte lytter som fant *Mitt lille land* har hatt sin egen vei frem til denne og sin egen lyttehistorie med sangen etterpå.

Medieforskningen har siden 1940-tallet vist at spredning (diffusjon) av ny kunnskap skjer som en *kombinasjon* av mediert og ikke-mediert kommunikasjon. Ulike hypoteser vektlegger ulike faktorer, som betydningen av opinionslederes samspill med massemediene i *to-steps hypotesen* (Lazarsfeld, Berelson & Gaudet, 1944) eller betydningen av enkeltinnovasjoner,

9 Se medienorge.uib.no for data om mediebruk og omsetning fra ulike undersøkelser og statistikkilder.

kommunikasjonskanaler, sosialt system og hastighet for spredning av ideer og teknologi i *diffusjonsteorien* (Rogers, 1962).

Sundsøy, Bjelland, Canright og Ling (2012) viser hvordan mobilsamtaler i Norge mellom personer med de tetteste sosiale båndene ble viktigst umiddelbart etter at terrorbomben hadde gått av kl. 15:26, og etter at nyheten om Utøya begynte å spre seg mellom 2 og 3 timer etterpå. Etterhvert ble det også ringt og teksten mer til de kontaktene som var lenger ned på listen over kontakter som hyppig ringer eller tekster hverandre, og mellom kontakter som befant seg andre steder i landet enn i Oslo.

Hvordan ikke-medierte samtaler mellom nære og bekjente forløp i tiden etter terroren, kan vi ikke vite noe sikkert om. Men de fleste som var i Norge i timene og dagene etter terroren husker nok hvor altoppslukende forhold som var relatert til terroren var blant de man snakket med i timene og dagene etterpå. Dermed er det også sannsynlig at en del nok har hørt om sangen fra de man har snakket med i dagene etter terroren.

Samtidig er det sannsynlig at langt flere har hørt om den enten gjennom sosiale medier eller massemediene, særlig tv. Som vist ovenfor ble videoen med Maria Mena spilt hyppig på TV2 fra søndag 24. juli, samtidig med at søk etter sangen i Google og i WiMP tar av. Med fjernsynets store rekkevidde, særlig i denne typen nasjonale kriser, fikk nok mange dermed et første møte med sangen her. Mange andre medier — fra nettaviser til radiostasjoner og YouTube — gjorde deretter TV2s video tilgjengelig for videre spredning (se også eksempler i Toldnes, 2013). Slik sett ble sangen spredd gjennom *mange forskjellige medier*, fra nisjetjenester som SoundCloud, strømmetjenester (der enkeltbrukere kunne dele videre til venner i sosiale medier), YouTube, lenker på Twitter og Facebook, og radio. Senere samlet hundretusener seg også foran tv-skjermen der sangen ble spilt på minnekonsertene i Domkirken og den nasjonale minneseremonien i Oslo Spektrum.

Spredning av innhold gjennom en rekke ulike medier er typisk for mediesituasjonen i den digitale tidsalderen, der en enkelt kan dele innhold digitalt fra ett medium til et annet, og der et bredt spekter av medier oppfyller ulike funksjoner og utfyller hverandre (Jenkins, 2006a; Jenkins, 2006b; Chau, 2010). Videoen av *Mitt lille land* var dessuten en type *emosjonelt* innhold som vanligvis egnert seg til å dele (Dobele, Lindgreen, Beverland, Vanhamme, & van Wijk, 2007) — ikke minst i den spesielle situasjonen etter terrorangrepene. I skrivende stund er de fire mest sette versjonen av videoen på

YouTube sett over 1,2 millioner ganger. I tillegg finnes en rekke versjoner som er sett noen hundre eller noen tusen ganger. Hvor mye av dette som skjedde i dagene og ukene etter terroren, er imidlertid umulig å si.

Deling av innhold fra ulike medier muliggjør ulike typer *nettverkeffekter*, der innhold og kunnskap spres ulikt avhengig av styrken i de sosiale båndene, størrelse på nettverk og hvor store eller små nettverk den enkelte er knyttet til (Granovetter, 1973; Granovetter, 1983; McPherson, Smith-Lovin & Cook, 2001; Watts, 2003; Rasmussen, 2008; Hampton, Marlow & Rainie, 2012).

Empiriske studier av millioner av brukere i sosiale medier som Facebook (Bakshy, Rosenn, Marlow, & Adamic, 2012) bekrefter tidligere teorier (Granovetter 1973, 1983) om at *svake bånd* blant bekjente er spesielt viktige for utbredelsen av ny kunnskap raskt blant en stor gruppe mennesker. Med dagens utbredelse av sosiale medier får de fleste av oss daglig se innhold som er delt av langt flere personer som befinner seg i gruppen av våre svake sosiale bånd, enn tidligere da vi langt sjeldnere møtte personer i våre perifere nettverk ansikt-til-ansikt.

I tillegg viser nye studier av over 900 millioner Facebook-brukere at det ikke er *størrelsen* på den enkeltes sosiale nettverk av svake bånd som er viktigst for spredning av innhold, slik en kunne vente fra tidligere studier av sosiale nettverk (se Giles, 2012), men hvor mange *ulike* sosiale grupper ens venne-nettverk består av (Giles, 2012; Ugander, Backstrom, Marlow, & Kleinberg, 2012; Backstrom, Boldi, Rosa, Ugander & Vigna, 2012).

Dette siste er særlig viktig for å forstå hvordan *Mitt lille land* kunne oppnå en så rask og sterk spredning både innenfor WiMP og til å få en posisjon som landets fremste sørgesang i løpet av noen dager. På den ene siden møtte mange på kort tid *Mitt lille land* gjennom innhold spredt gjennom et større nettverk av tette og svake bånd enn det som ville vært mulig før Facebook og andre sosiale medier. Samtidig, dersom en hørte om sangen fra *forskjellige* grupper venner og bekjente — enten disse hadde fått det med seg fra TV, SoundCloud, Facebook eller andre steder — økte sjansene for at en selv skulle undersøke og oppsøke sangen.

Selv om en (som den ene av forfatterne av denne artikkelen) ikke så *Mitt lille land* på TV2 overhodet, tok det ikke lang tid før de møtte innholdet via en av de mange andre mulige veiene kunnskap om sangen kunne gå. Mange møtte den nettopp fra ulike venner og bekjente, og delte den videre til andre.

Det er godt mulig Maria Mena selv la et *grunnlag* for denne spredningen og nettverkseffekter som nådde en god del folk allerede før søndag 24. juli. Mena er kjent for å være en svært aktiv bruker av sosiale medier, med flere tusen Twitter-meldinger, følgere og fans.¹⁰ At hun la ut sangen på SoundCloud og delte den i sosiale medier, *muliggjorde* dermed deling av sangen slik at spredningen og nettverkeffekten kunne begynne.

Strømmingens faser

Forskningen skiller mellom ulike typer hendelser som skjer oss, og de vi får til å skje. Den første kaller Scannell (2002) «happenings» og den andre «events». Her vil vi kalle det *hendelser og mediebegivenheter*. Terroren den 22. juli var en uventet hendelse som førte til en akutt situasjon og endring av både den generelle mediebruken, musikklytting, hva folk snakket om og var opptatt av og stemningen og emosjoner i et helt folk.

Funn presentert i figur 1 viser tydelig hvordan strømmingen falt i denne første *akutte fasen*. Det er også tydelig at strømmebruken gikk inn i en annen fase forholdsvis raskt, etter et par dager og gradvis de neste dagene og ukene for en god del brukere. Her ser vi en sterk økning i strømmingen av *Mitt lille land*, og at folk oppsøker sangen sannsynligvis ut fra både sorg og trøst. I denne fasen er det også en rekke musikalske mediebegivenheter av den planlagte typen, med ulike seremonier preget av sorg, savn og fellesskap; folk synger sammen i Rosetoget, WiMP lanserer trøstelisten, det arrangeres minnekonsert i Domkirken, og senere den nasjonale minneseremonien i Oslo Spektrum. I denne fasen stiger bruken av enkeltsanger som *Mitt lille land*, og senere også andre sanger, som *Kungsholmens hamn*, som blir forbundet med sorgen etter terroren. For mange går imidlertid musikkbruken tilbake til et tilnærmet normalt bruksmønster allerede etter 2–3 uker (figur 1).

I en analyse av den journalistiske mediedekningen etter 22. juli-terroren deler Brurås (2012) dekingen i tre faser, som minner om mønsteret ovenfor: 1) det *første kaotiske døgnet* etter terroren, 2) *seremoniene* som fulgte etter noen dager og 3) fasen med *kritiske og undersøkende journalistikk* 2–3 uker etter terroranslaget. Dette minner samtidig om tilsvarende beskrivelser av

¹⁰ Vi har ikke tall for juli 2011, men per 07. mai 2013 hadde hun skrevet 15,315 twittermeldinger, hadde 30,322 følgere på Twitter og 90,251 som liker fansiden hennes på Facebook.

mediehendelser hos Dayan og Katz (1992), Dayan (2010) og Katz og Liebes (2010), selv om fokuset er forskjellig hos de enkelte, og eksempelvis Dayan og Katz (1992) først og fremst er opptatt av å skjelve mellom og beskrive kjennetegn ved spesielle typer mediebegivenheter.

Det en kan kalle den *seremonielle fasen* er særlig interessant når det gjelder enkeltsanger som *Mitt lille land* og deres betydning for folk i sorg- og minneprosessen. En kvalitativ undersøkelse som Toldnes (2013) gjør av et femti-talls musikklyttere, viser at en del mennesker fant sine *egne* låter til å bearbeide sorgen med i tiden etter terroren, og brukte ulik musikk for å sørge eller gråte. Likevel nevner også flere de *samme* sangene (som *Mitt lille land*). Og som funnene fra strømmeundersøkelsen viser var de langt fra alene. I den seremonielle fasen var det tvert om mye lytting til de samme sangene, noe som utgjorde et viktig sosialt aspekt ved strømmingen. Å strømme *Mitt lille land*, *Til ungdommen*, eller andre sanger på trøstelisten ble samtidig noe den enkelte lytter delte med andre.

Sosiale strømmer og sorgarbeid

Måten *Mitt lille land* ble strømmet og søkt etter både i WiMP og på Google tegner et bilde av aktiviteten til titusenvis av musikklyttere knyttet til musikk som var svært følelsesladet og nært relatert til 22. juli-terroren og minnehøytidene etterpå. Så å si enhver sivilisasjon, kultur og religion har eksempler på musikk i forbindelse med tap og sorg (Berger 2006, s. 3). Musikkbruken etter 22. juli-terroren går slik sett inn i en lang tradisjon. Vi kjenner imidlertid ikke til andre eksempler fra empirisk musikk- eller medieforskning som i like stor detalj viser hvordan titusenvis av enkeltpersoner *aktivt* oppsøker en sang som er forbundet med sorg og trøst knyttet til en helt konkret og tidsspesifikk katastrofe ved å klikke på en spilleliste med trøstesanger, ved å klikke på en lenke noen andre hadde delt i sosiale medier, eller ved aktivt å søke etter sangen i Google eller i søkefeltet i WiMP. Tidligere eksempler som ligner er *salgstall* rapportert etter at kjente artister dør, som Elton Johns nyinnspilling av *Candle in the Wind* etter Prinsesse Dianas død, som satte historiske rekorder for singelsalg.¹¹ Likevel har ingen tidligere eksempler vi har funnet i detalj vist hvordan spredning av selve lyttingen som aktivitet foregikk geografisk eller over tid.

11 Se http://en.wikipedia.org/wiki/Candle_in_the_Wind_1997

Mens mange etter 22. juli opplevde sterke følelser da de hørte den samme musikken på radio eller TV, er strømmingen i enda sterkere grad et tegn på at mange *aktivt oppsøkte* slike emosjoner gjennom musikken etter terroraksjonen; omtrent slik en av informantene i Toldnes' (2013) undersøkelse forteller at hun tok opp alle minnekonsertene på TV, og senere «hentet frem visse opptredener/sanger fra disse konsertene når hun trengte å sørge litt» (Toldnes, 2013, s. 57).

Slik sett viser undersøkelsen landsomfattende musikalsk sorgarbeid (*emotion work*) i stor skala (DeNora, 2000). Strømmingen og søkemønstrene blir et møtepunkt mellom sosiale og individuelle prosesser, fra fellesaktiviteter som kringkastede minneseremonier og samtidig TV-seing, til aktiv musikklytting og søk gjennom strømming i hverdagen til mange enkeltpersoner. På et nivå bidrar dermed undersøkelsen til å tegne et «kart» over vesentlige forhold ved vårt *sosiale liv*, slik Frith (2002, s. 46) etterlyste i innledningen ovenfor.

Denne typen aktiv gjenopplevelse og bearbeiding av minner og emosjoner gjennom strømming av *Mitt lille land* kan en videre knytte til begrepet *musikalsk minneobjekt* — et musikalsk verk som får lov og autoritet til å symbolisere og skape sosiale minner, og som tjener som et minnesmerke. Begrepet er hentet fra Neiger, Meyers og Zandberg (2011) som bruker begrepet «mnemonic cultural object» i sin analyse av musikkbruk i Israel til minne om ofrene etter annen verdenskrig (se også Toldnes, 2013). På årsdagen for 22. juli er den sterke veksten i søk etter «mitt lille land» (det nest mest brukte søkeordet i WiMP etter «justin bieber») et tydelig tegn på den funksjonen sangen hadde fått som et felles, sosialt musikalsk minneobjekt i Norge.

Men hvorfor og hvordan kan musikk fungere som del av et sorgarbeid? Svaret er ikke enkelt, selv om en rekke forskere grunnleggende sett er enige om at musikk kan vekke følelser og andre kapitler i denne antologien utforsker dette på en mer utfyllende måte. Ifølge Juslin (2011, s. 117) tyder ulike studier på at musikklyttere kan oppleve alt fra ren opphisselse, frysninger, «grunnleggende» følelser som lykke og tristhet, til mer «komplekse» følelser som nostalgi og stolthet. I boken *Stårka musikupplevelser* skriver Gabriellsson (2008) blant annet at musikk kan ha stor betydning i sorgarbeid ved å bekrefte følelser, avlede negative tanker, trøste, gi mening og gi kraft til å gå videre. Videre hevder Huron (2011) at musikk kan lede til en følelsesmessig tilstand, som tristhet, og gi lyttere hjelp til å hente frem følelser og få utløp for sorg.

Flere informanter i den kvalitative studien i Toldnes (2013) ga på tilsvarende måte uttrykk for at de fikk utløp for sorg eller tilgang til trøst i musikken etter 22. juli, og at de syntes det var godt å ha musikk de kunne gråte til. Andre informanter hørte imidlertid på musikk de *vanligvis* hørte på, og ga uttrykk for at dette var et bevisst valg for ikke å dvele ved triste og vanskelige følelser. Mennesker bruker med andre ord musikk på ulike måter ved bearbeiding av sorg på et individuelt plan. Samtidig hjelper musikk oss også til å *søke tilhørighet i fellesskap*, noe som var svært tydelig ved bruken av allsang i rosetogene og musikkbruken under de ulike minneseremoniene, hvor flere av låtene som ble musikalske minneobjekter ble fremført.

I studien *Ett år etter 22. juli: Har rosetoget gått* analyserer Wollebæk, Enjolras, Kari Steen-Johnsen og Ødegard (2012) effekten av 22. juli-terroren på sivilsamfunnet, blant annet ut fra samhold og tillit. Det understreker at Norge var et høytillitsamfunn før 22. juli, og at det fortsatt er det. I analysen trekker de frem begrepet «sosial kapital», i betydningen *nettverk og tillit mellom mennesker*, og at dette var avgjørende for måten det norske samfunnet taklet terroren etter den 22. juli. Norges sosiale kapital — tilliten og samholdet — ble en måte å løse det Rittel og Webber kaller «*wicked problems*» — ustrukturerte, dynamiske og komplekse offentlige problemer, som for eksempel terrorisme (Wollebæk, Enjolras, Kari Steen-Johnsen & Ødegard, 2012, s. 76). Forfatterne skriver at denne typen problemer er kjennetegnet av «kompleksitet, et mangfold av interessesentre som har ulike forståelser av problemet, fravær av enkle løsninger, og en stor usikkerhet knyttet til både årsak og utfall av problemet» (Ibid., s. 77).

Kan det være at *musikk* i kraft av å være lite konkret eller representerende som uttrykksform, egner seg spesielt godt som ressurs i en slik situasjon? Ved på den ene siden å være spesielt godt egnet til å uttrykke eller oppsummere emosjoner, samtidig som en sang som *Mitt lille land* var åpen for mange tolkninger, slik at mange individer dermed kunne søke sammen i sorg og enes om en felles opplevelse på tvers av andres meninger og holdninger. Strømming av sanger som *Mitt lille land* kunne dermed bli *sosiale strømmer* og en del av et *felles, aktivt sorgarbeid* etter 22. juli. Slik sett bandt *Mitt lille land* oss sammen som folk, og — som tittelen antyder — gjorde landet mindre.

Referanser

- Bakshy, E., Rosenn, I., Marlow, C., & Adamic, L. (2012). The role of social networks in information diffusion, 519–528. Hentet 15.07.13, fra <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=2187907>
- Backstrom, L., Boldi, P., Rosa, M., Ugander, J., & Vigna, S. (2012). Four degrees of separation, 33–42. Presented at the the 3rd Annual ACM Web Science Conference, New York, New York, USA: ACM Press. doi:10.1145/2380718.2380723
- Berger, J. S. (2006). *Music of the Soul, Composing Life Out of Loss*. New York: Routledge.
- Brurås, S. (Red.) (2012). *Mediene og terroraksjonen*. Oslo: Unipub.
- Chau, C. (2011). YouTube as a participatory culture. *New Directions for Youth Development, 2010*(128), 65–74. doi:10.1002/yd.376
- Dayan, D. (2010). Beyond media events. Disenchantment, derailment, disruption. I N. Couldry, A. Hepp, & F. Krotz (Red.): *Media events in a global age*. New York: Routledge.
- Dayan, D., & Katz, E. (1992). *Media events: the live broadcasting of history*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dobele, A., Lindgreen, A., Beverland, M., Vanhamme, J., & van Wijk, R. (2007). Why pass on viral messages? Because they connect emotionally. *Business Horizons, 50*(4), 291–304. doi:10.1016/j.bushor.2007.01.004
- Frith, S. (2002). Music and everyday life. *Critical Quarterly, 44*(1), 35–48.
- Futsæter, K-A. (2011). *MedieTrender: Det digitalte mediedøgnet*. Oslo: TNS Gallup.
- Gabrielsson, A. (2008). *Starka musikopplevelser: musik är mycket mer än bara musik*. Hedemora: Gidlunds förlag.
- Giles, J. (2012). Computational social science: Making the links. *Nature*. <http://www.citeulike.org/group/2740/article/11118406>
- Granovetter, Mark S. (1973). The Strength of Weak Ties. *The American Journal of Sociology, 78*(6), 1360–1380.
- Granovetter, Mark S. (1983). The Strength of Weak Ties: A Network Theory Revisited. *Sociological Theory, 1*, 201–233.

- Hampton, K., Goulet, L. S., Marlow, C., & Rainie, L. (2012). Why most Facebook users get more than they give. *Pew Internet & American Life Project*, 3.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Hochschild, A. R. (1979). Emotion Work, Feeling Rules, and Social Structure. *American Journal of Sociology*, 85(3), 551–575.
- Huron, D. (2011). Why is sad music pleasurable? A possible role for prolactin. *Musicae Scientiae*, 15, 146–158.
- Jenkins, H. (2006a). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jenkins, H. (2006b). *Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture*. New York: New York University Press.
- Juslin, P. N. (2011). Music and emotion: Seven questions, seven answers. I I. Deliège & J. Davidson (Red.), *Music and the Mind: Essays in Honour of John Sloboda*. New York: Oxford University Press.
- Katz, E. (1992). The End of Journalism? Notes on Watching the War. *Journal of communication*, 42(3), 5–13. doi:10.1111/j.1460-2466.1992.tb00793.x
- Lazarsfeld, P.F, Berelson, B, & Gaudet, H. (1944). *The people's choice: how the voter makes up his mind in a presidential campaign*, Columbia University Press.
- McPherson, M., Smith-Lovin, L., & Cook, J. M. (2001). Birds of a feather: Homophily in social networks. *Annual Review of Sociology*, 415–444.
- Maasø, A. (2002). Rollen til radio og tv i formidling av populærmusikk. I J. Gripsrud (Red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken*, 356–393. Oslo: Norsk kulturråd.
- North, A. C., Hargreaves, D. J., & Hargreaves, J. J. (2004). Uses of Music in Everyday Life. *Music Perception*, 22(1), 41–77.
- Rasmussen, T. (2008). *Nettverksformelen: hvordan det sosiale livet henger sammen*. Oslo: Unipub.
- Rogers, E. M. (1962). *Diffusion of Innovations*. Glencoe: Free Press.
- Ruud, E. (2005). *Lydlandskap: om bruk og misbruk av musikk*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Scannell, P. (2002). Big Brother as a Television Event. *Television & New Media*, 3(3), 271–282.

- Sloboda, J. A., & O'Neill, S. (2001). Emotions in everyday listening to music. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Music and Emotion. Theory and Research*, 415–429. Oxford: Oxford University Press.
- Sundsøy, P. R., Bjelland, J., Canright, G., & Ling, R. (2012). The activation of core social networks in the wake of the 22 July Oslo bombing. *Proceedings of IEEE/ACM Advances in Social Networks Analysis and Mining*. Hentet 15.09.13, fra http://ieeexplore.ieee.org/xpls/abs_all.jsp?arnumber=6425705.
- Toldnes, R. (2013). *Vårt lille land — Musikk etter 22. juli*. Masteroppgave i medievitenskap. Oslo: Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.
- Ugander, J., Backstrom, L., Marlow C. & Kleinberg, J. (2012). 'Structural diversity in social contagion', *Proceedings of PNAS*. Hentet 14.11.13 fra www.pnas.org/cgi/doi/10.1073/pnas.1116502109
- Watts, D. J. (2003). *Six degrees: the science of a connected age*. New York: Norton.
- Wollebæk, D., & Seggaard, S. B. (Red.). (2011). *Sosial kapital i Norge*. Oslo: Cappelen Damm.
- Wollebæk, D., Enjolras, B., Steen-Johnsen, K., & Ødegard, G. (2012). *Ett år etter 22. juli: Har rosetoget gått?* Oslo: Senter for forskning på sivilsamfunn og frivillig sektor.

Den nasjonale minneseremonien etter 22. juli 2011

Jan Sverre Knudsen

Innledning

Terrorangrepene i Regjeringskvartalet i Oslo og på Utøya ble etterfulgt av en lang rekke offentlige arrangementer, de fleste med musikalsk opptreden som en vesentlig uttrykksform. 21. august 2011 ble den offisielle statlige minneseremonien holdt i Oslo Spektrum med opptredener ved noen av Norges mest kjente og populære artister. Dette arrangementet, med 6000 inviterte tilskuere i salen og direkte fjernsynsoverføring til alle de nordiske landene, er tema for dette kapitlet.

En statlig seremoni av dette slaget vil ofte ha et klart uttrykt formål definert av arrangøren — i dette tilfellet Kulturdepartementet og den norske regjering — men henspiller gjennom symboler og handlinger også på langt mer enn det som uttrykkes eksplisitt, og vil kunne bære i seg flere ulike og overlappende betydninger på en gang. Mens seremoniens grunnleggende idé dreide seg om å nå ut til sørgende mennesker, hadde arrangementet åpenbart også andre betydninger — nasjonal konsolidering, transnasjonal forståelse, og forsvar av politiske føringer om kulturelt mangfold og inkludering. Det var en anledning for alle nordmenn til å finne trøst og forsone seg med en traumatisk hendelse, men i en videre forstand dreide det seg også

om utformingen av vår kulturelle identitet ved at seremonien produserte og formidlet forestillinger om nasjonal bevissthet.

Med utgangspunkt i de ulike, og til dels overlappende formålene med seremonien vil dette kapitlet ta for seg det musikalske programmet, utvalgte opptredener og reaksjoner i media. Minneseremonien undersøkes ut i fra tre beslektede men likevel ulike mål: 1.) å tilby trøst og støtte til de etterlatte, 2.) å markere og styrke «flerkulturelt» fellesskap, og 3.) å representere og forme nasjonen i en nasjonal og internasjonal sammenheng. En sentral tanke er at musikkbruken, samt publikums og medias reaksjoner, både kan fortelle noe vesentlig om norsk politikk og kulturliv og gi kunnskap om musikkens rolle i samfunnet. Avslutningsvis, med utgangspunkt i Philip Bohlmans (2011) tanker om en framvoksende *New Europeanness* kobles diskusjonen om musikkens rolle ved dette historiske arrangementet til forestillinger om nasjonen i lys av ideen om det postnasjonale «nye Norge» (Jacobsen, 2012; Åmås, 2011a).

Kapitlet tar utgangspunkt i anerkjennelsen av at det er både legitimt og relevant å forstå utøvende musikk ved høyt profilerte nasjonale hendelser i lys av politiske formål og sosiale funksjoner, enten disse blir eksplisitt uttrykt eller fremmes på en mer subtil måte gjennom symboler og kunstneriske uttrykk. Musikk kan ikke oppfattes som et autonomt sosialt felt. Musikkens funksjoner, formål og betydninger er hverken iboende eller selvinnlysende, men sosialt konstruert og påvirket av sosialt konstruerte konvensjoner (se for eksempel Bohlman, 2011; Clayton, 2009; Curtis, 2008; DeNora, 2000; Martin, 1995). Som jeg vil komme tilbake til senere i kapitlet utelukker likevel ikke denne forståelsen at den umiddelbare reaksjonen på musikalsk lyd også har et fysisk, eller rent kroppslig grunnlag.

Terrorangrepene hadde et omfang og en karakter uten sidestykke i nyere tid. Arrangørene av minneseremonien hadde derfor ikke mye å støtte seg til i form av forhåndsdefinerte prosedyrer, tradisjoner eller ritualer. Vanligvis blir et arrangement av dette omfanget — som for eksempel den årlige Nobelkonserten — planlagt over flere måneder, med god tid til å vurdere bruken av artister, utforming av scenografi og arrangementets dramaturgi. Nå hadde NRK ikke mer enn fire uker på seg. Det er nærliggende å tenke at det i et slikt hastverksarbeid uten klare forbilder ikke var anledning til å tenke nøye gjennom programmet i lys av offisielle kulturpolitiske føringer. Likevel kan det være at dette arrangementet — satt sammen og produsert som en umiddelbar reaksjon på enn kritisk hendelse for nasjonen

— nettopp hadde et spesielt stort potensial når det gjelder å imøtekomme de aktuelle følelsesmessige, kulturelle og politiske behovene (Fast & Pegley, 2006).

Seremoniens publikum besto av overlevende, ofrenes venner og familier, politi, redningsarbeidere og mange andre som var direkte berørt av tragedien. Det offisielle Norge var representert ved statsministeren og kongefamilien samt medlemmer av regjeringen og Stortinget. Blant de internasjonale gjestene var samtlige statsministre og presidenter fra de nordiske landene, kronprinsesse Victoria av Sverige, prins Frederik av Danmark og en lang rekke diplomater.

Utøverne var rekruttert blant de mest toneangivende norske band og soloartister de siste tiårene. Det kunne virke som om de var der alle sammen. Veteranene med bred folkelig appell: A-ha, gjenforent for anledningen, «trønderrocker» Åge Aleksandersen med Sambandet, Bjørn Eidsvåg, det nasjonale ikonet Sissel Kyrkjebø og DumDum boys. Den yngre generasjonen var representert ved hiphopduoen Karpe Diem samt et utvalg populære soloartister: Jarle Bernhoft, Susanne Sundfør, Ane Brun, Sivert Høyem og Ingrid Olava. Den musikalske delen av programmet omfattet i tillegg svenske Melissa Horn samt Kringkastingsorkesteret, som akkompagnerte de fleste av utøverne og dessuten spilte to stykker av Beethoven og Mozart, sistnevnte med Leif Ove Andsnes som solist.

Likevel var dette selvfølgelig ingen konsert, men en nasjonal minneseremoni, om enn med et betydelig musikalsk innhold. I det mange beskriver som den mest følelsesladede delen av programmet ble smilende portretter av de 77 ofrene vist mens navnene ble lest av fem skuespillere. Statsminister Jens Stoltenberg holdt en kort tale med vekt på norske tradisjoner for åpenhet, toleranse og fellesskap i et «lite land» med «et stort folk», mens kong Harald understreket verdier som demokrati, flerkulturell forståelse og behovet for å støtte og ta vare på alle som var berørt av tragedien. Programmet inneholdt dessuten fire opplesninger av skandinavisk poesi.

Den store andelen av populærmusikk — 11 opptredener i alt — kan forstås på flere måter. Flertallet av ofrene var medlemmer av AUF. Musikk som var populær blant dem hadde derfor en opplagt plass i programmet som en hyllest til de unge ofrene. Likevel kan det også sees i lys av populærmusikkens aktuelle rolle i samfunnet. Populærmusikk er i dag ikke nødvendigvis knyttet til ungdomskultur, og blir brukt på mangfoldige vis, blant annet i

forbindelse med sorg, helbredelse, patriotisme og nasjonsbygging (Garofalo, 2007, s. 4). Internasjonalt har det i løpet av de siste 30 årene vært en økende tendens til at populærmusikk brukes ved prestisjetunge nasjonale arrangementer. Kjente eksempler er Elton Johns opptreden i Lady Dianas begravelse i 1997, presidentinnsettelse i USA og en de mange arrangementene i etterkant av terrorangrepene i USA 11. september 2001 (Fast & Pegley, 2006; 2007). Musikken blir i disse tilfellene ikke primært legitimert som underholdning, men som et redskap for å uttrykke, forsterke og utdype følelser og stemninger i en bestemt historisk situasjon av stor betydning for nasjonen.

Minneseremonien ble bestilt av den norske regjeringen gjennom Kulturdepartementet og produsert av NRK. I planleggingsprosessen hadde departementet bedt om en seremoni som først og fremst skulle henvende seg til publikum i salen i Oslo Spektrum.¹ Ifølge prosjektleder Stig Karlsen — ellers kjent som produsent av «Topp 20», «Beat for Beat» og andre populærmusikkprogrammer — innebar disse føringene et uvant fokus. I stedet for å skape et musikkprodukt beregnet på å «nå ut til seerne gjennom TV-skjermene» måtte teamet nå fokusere på å tilby et relevant rom for sorg, samhold og medfølelse. «Hver eneste lille ting, hvert eneste ord og hvert eneste bilde ble målt mot hva de som satt der og hadde mistet noen ville føle. Fokuset var på de som hadde det verst.» (Toldnes, 2013, s. 33). Bruken av lys og kamerakraner var diskret, og i stedet for en vanlig forhøyet konsertscene ble en bred, skrånende trapp bygd for å skape en inkluderende atmosfære og mindre opplevelse av avstand mellom utøvere og publikum. Programmeringen og dramaturgien var utformet i forhold til forventede reaksjoner og de stemninger man ønsket å skape. For å gi rom for ettertanke var begge de to klassiske stykkene plassert umiddelbart etter talte innslag av stor betydning: Kong Haralds tale og lesningen av ofrenes navn. Ved store musikkarrangementer kommer vanligvis de største navnene til slutt, men nå var A-ha plassert i midten av programmet; det sensasjonelle ved deres gjenforening spesielt for denne anledningen skulle ikke få stå som seremoniens «siste ord». De fleste artistene ble ikke introdusert fra scenen — et signal om at dette ikke dreide seg om dem som kjente personer, men som bærere av et budskap til alle de som hadde mistet noen. Dette handlet ikke om underholdning eller om å tilfredsstille et publikum av entusiastiske fans. Som prosjektleder Karlsen fortalte, var diskusjoner om sjanger og musikkstil

1 Opplysninger om planlegging og produksjon av seremonien bygger på intervju med NRKs prosjektleder Stig Karlsen 21. desember 2012, samt Toldnes 2013.

praktisk talt fraværende i planleggingsprosessen. Han hadde rett og slett kontaktet de artistene han antok kunne gi det beste bidraget til en nasjonal minneseremoni. Og de var ikke vanskelige å be. Han ble møtt med en overveldende positiv respons, som for flere utøvere innebar avlysning av konserter og avbrudd i turnéer (Karlsen, intervju. 21. desember 2012).

Et fartøy for følelser

«Nå er nesten alle ord brukt opp» sa en sterkt berørt kong Harald i sin korte tale. Dette kan vi godt forstå som et uttrykk for den opplevelsen av utmattelse eller apati mange følte etter tragedien, men det antyder også at sorgarbeid krever andre uttrykksformer enn verbalt språk, noe som også kommer til uttrykk i vanlige forestillinger om musikk som et følelsenes språk «bortenfor ordene».

Forholdet mellom musikk og følelser kan knyttes til tanken om at musikken *tilbyr* oss visse muligheter som vi kan velge å ta i bruk når vi har et emosjonelt behov for det. Tia DeNora og Eric Clarke kaller dette for musikkens «*affordances*» (Clarke, 2005; DeNora, 2000). I dette ligger det blant annet at det å forholde seg emosjonelt til musikk kan tjene som en «selvets teknologi» for vår bearbeidelse av følelser, som for eksempel personlig eller kollektiv sorg (DeNora, 1999; 2000, s. 109). Ifølge DeNora har musikken vi opplever et potensial til å lede, forme og tilrettelegge for våre tanker og følelser, men uten at den legger klare eller entydige føringer. Individuelle erfaringer og kontekstuelle forhold vil alltid bidra til musikkopplevelsens uforutsigbarhet.

DeNoras i all hovedsak sosiologiske forståelse har nylig blitt kritisert for å overvurdere menneskers frihet til å bruke musikk som de ønsker for å ivareta sine emosjonelle behov (Hesmondhalgh, 2013, s. 6, 117). Det bør understrekes at tanken om at musikk tilbyr (*affords*) rom og anledning til bearbeidelse av følelser ikke utelukker de musikkopplevelsene som tilsynelatende står utenfor bevisst kontroll, der man kan føle seg «grepet» eller «revet med» av musikken. Å reagere umiddelbart på lyd er noe fundamentalt menneskelig, noe som igjen legger et grunnlag for emosjonelle reaksjoner og den sosiale konstruksjonen av musikalsk mening. Som Bruce Johnson har påpekt, setter kroppen visse grenser for omfanget av fortolkningsmuligheter

som så gjøres tilgjengelige for kulturell formidling² (Johnson, 2008, s. 44). Nettopp dette samspillet — spenningen mellom den umiddelbare kroppslig funderte reaksjonen og de tilgjengelige mulighetene for fortolkning som musikken tilbyr — reiser sentrale spørsmål om musikkbruk, ikke minst ved følelsesladede anledninger som minneseremonien 21. august 2011. Musikk er på den ene siden, en ressurs som kan brukes bevisst som et redskap for egen bearbeidelse av følelser, men på den andre siden, må vi også være åpne for at musikkens lyder og former kan igangsette eller nøre opp under spontane emosjonelle reaksjoner av mer uforutsigbar karakter. To observasjoner av publikums reaksjoner ved minneseremonien kan belyse dette forholdet.

Under det avsluttende innslaget, «Til ungdommen»³ framført av Sissel Kyrkjebø og Kringkastingsorkesteret i Øyvind Westbyes nyskrevne arrangement,⁴ reagerte publikum med et slående kollektivt og spontant uttrykk. I overgangen mellom andre og tredje vers, samtidig som musikken modulerer en heltone opp fra f-moll til g-moll og hele orkesteret settes inn i en crescendo med paukevirvel og harpe-glissando, høres en klapping av stoler fra bakerst i salen. Noen reiser seg, responsen sprer seg som en bølge, og snart står store deler av publikum og synger med. Kyrkjebø, som tydeligvis legger merke til reaksjonen, smiler og løfter armene i en gest som nærmest minner om en prest som gir tegn til at menigheten skal reise seg under gudstjenesten. Publikum blir stående og synge også gjennom siste vers, som er tilbake i f-moll, i langsommere tempo og med den siste verselinjen a capella; Sissel alene i samhandling med publikum — *som om vi bar et barn varsomt på armen* — før en stigende coda i tutti løfter musikken fram mot en avsluttende mollakkord. På denne måten endte seremonien i kollektiv deltagelse gjennom kroppslig handling og sang, noe som åpenbart styrket opplevelsen av medfølelse og fellesskap.

Denne kollektive fysiske reaksjonen kan vi godt forstå som et uttrykk for at publikum benytter seg av de mulighetene (*affordances*) for emosjonell

2 «... the body sets limits on the interpretive range, which is then made available for cultural mediation» (Johnson, 2008, s. 44).

3 Se sangtekster bakerst i boka.

4 Ifølge Øyvind Westbye var orkesterarrangementet skreddersydd for anledningen. «Alle de musikalske valgene er gjort helt bevisst ut fra situasjonen, teksten, melodien og at Sissel skulle synge. [...] Det var veldig mye følelser ute og gikk. Vanligvis er jeg veldig forsiktig med å overdrive, men akkurat i denne sammenhengen her synes jeg det passet. [...] Jeg overdrev kontrastene for å skape størst mulig effekt.» (Intervju med Øyvind Westbye 21. februar 2014).

respons som musikken tilbyr, men samtidig kan reaksjonen også knyttes mer direkte til musikalsk lyd, nærmere bestemt til den modulerende overgangen i arrangementet, som signaliserer kraft og energi. I dette tilfellet stimulerer det til, eller nører opp under, publikums affektive og kroppslige respons. (Heltonemodulasjonen oppleves gjerne som et løft i musikken, men gir en helt annen effekt enn den mer vanlige halvtone-modulasjonen, som i vestlig populærmusikk er en kulturelt etablert musikalsk gest, eller klisjé, for eksempel før den siste repetisjonen av refrenget i en «Grand Prix melodi»).

En annen, fullstendig hjerteskjærende reaksjon fant sted under Kringkastingsorkesterets framføring av andre sats fra Beethovens syvende symfoni som fulgte direkte etter lesningen av de 77 ofrenes navn. I det de siste taktene ebber ut, begynner en far, tilsynelatende med bakgrunn fra Midtøsten, å skrike høyt, og desperat rope ut navnet på sitt myrdede barn før han raskt blir tatt hånd om av familiemedlemmer og sikkerhetsvakter og fulgt ut fra Oslo Spektrum.

I likhet med tilfellet med publikum som reiser seg under «Til ungdommen», kan man også se denne fortvilte reaksjonen til en far i sorg i lys av hva musikken tilbyr. Det er en handling initiert av flere forhold i en bestemt situasjon, også av den musikalske lyden. Det er neppe tilfeldig at reaksjonen inntreffer i dette spesielle øyeblikket, da den svinnende lyden fra orkesteret gradvis etterlater et åpent rom, muligens opplevd som en metafor for tomhet, eller for liv som ebber ut, og underbygger den opplevelsen av tap og fortvilelse som trolig var grunnlaget for reaksjonen.

Denne siste observasjonen understreker også at følelser og følelsesuttrykk er sosialt konstruert og kulturelt forankret. Martha Nussbaum viser til den store kulturelle variasjonen som finnes, ikke bare i atferd forbundet med følelser, men også i selve følelsesopplevelsen: følelser formes ulikt av ulike samfunn (Nussbaum, 2001, s. 141). Sorgritualer i Norge og i den vestlige verden for øvrig kjennetegnes stort sett av at de frammøtte forholder seg i stillhet, noe som også var tilfellet under seremonien 21. august. Rammene rundt seremonien, med et sittende publikum plassert vendt mot scenen legger til rette for reseptiv lytting og tilbyr i liten grad muligheter for handling. Hulking og gråt kunne høres under noen av de mer dempede innslagene, og spesielt i forbindelse med lesningen av ofrenes navn, da mange av presentasjonene ble fulgt av hørbare sorgreaksjoner fra de ulike stedene i salen der venner og familie til ofrene satt. Som en motsetning til dette syntes

den nevnte reaksjonen til en far fra Midtøsten å gjenspeile de kraftige emosjonelle utbruddene som gjerne inngår i begravelsesritualer i dette området. I Oslo Spektrum, innenfor rammene av en offisiell norsk minneseremoni, var det åpenbart ikke plass til dette uttrykket for smerte og fortvilelse.

Mange artister ble sterkt berørt av å opptre på minneseremonien og de andre arrangementene i etterkant av 22. juli. For Ingrid Olava ble denne tiden et personlig og kunstnerisk vendepunkt. Hun reflekterer⁵ over sin rolle som artist ved å framheve at musikken både for henne og andre artister er en spesiell gave som gjorde at de kunne tjene som et «fartøy for følelser» for de berørte. Dette kan forstås som at artisten representerer og lever ut publikums følelser gjennom sin opptreden. Tilhøreren tilbys å «stige om bord i fartøyet» gjennom en identifikasjon med artistens person og formidling, slik at egne følelser aktiveres og bearbeides.

En identifikasjon med tekstens innhold er også av betydning. Mens tekstene i populærmusikk gjerne er skrevet i første person er «jeg-et» oftest uten navn og skal i de fleste populærmusikksjangere ikke nødvendigvis forstås som identisk med utøveren. Forestillinger om kvalitet og autenticitet er mindre knyttet til hvorvidt utøveren klarer å synge om sitt eget liv på en troverdig måte enn til hvorvidt vi som lyttere blir berørt av det vi hører, og anspores til å knytte vår egen livserfaring til sangens fortelling og det emosjonelle landskapet som legges fram (Schippers, 2010). Dessuten, når tekstene oftest er uspesifiserte når det gjelder tid og sted, får sangene en åpen karakter som tilbyr et rom for helt personlige assosiasjoner, minner og følelser. Første persons «jeg-et» i sangene framført i Oslo Spektrum uttrykte, på den ene siden, tap og sorg: «I was lost, it was dark, I kept stumbling» (Jarle Bernhoft, «Stay with Me») og «Jag ser mig i spegeln med ögon röda av gråt» (Melissa Horn, «Kungsholmens Havn»). På den andre siden uttrykte «jeg-et» også håpefulle og oppmuntrende budskap: «We shall meet, I know, I know» (A-ha, «Stay on these roads»), «I will comfort you, [...] I will ease your mind» (Ingrid Olava, «Bridge Over Troubled Water»). På denne måten tilbød framføringene ulike følelsesmessige forbindelser, åpne for at de berørte kunne knytte an til dem, kjenne seg igjen i dem og gjøre bruk av dem i sitt eget personlige sorgarbeid etter tragedien.

5 Ingrid Olava i «Radiodokumentaren» NRK P2, 10. juni 2014.

Det flerkulturelle

Minneseremonien ble produsert som en nasjonal respons på en terrorhandling som eksplisitt og utvetydig var rettet mot «multikulturalisme». I det 1500 sider lange «manifestet» som Anders Behring Breivik publiserte på Internett få timer før bombingene i Oslo sentrum, anklages den «multikulturelle ideologi» samt navngitte politikere og intellektuelle for å undergrave europeiske idealer, samfunn og kultur. Breiviks hovedfiende var ikke islam eller innvandrere, men «multikulturalisme» og «multikulturalister» som han holdt ansvarlig for å åpne opp for «skadelig innvandring».

I mer enn to tiår har politiske ambisjoner om å fremme et mangfoldig, flerkulturelt samfunn hatt en markant innflytelse på norsk kulturliv, ikke minst når det gjelder musikk. Musikkens potensial som redskap til å bygge broer, fremme forståelse og motvirke segregering har vært framhevet i utallige offentlige tiltak med fokus på innvandrer miljøer og innen utdanning. Musikkformidling og musikkundervisning anses som nyttige virkemidler for å bygge et flerkulturelt samfunn. Gjennom statlig støtte og subsidier har sjangere og artister som passer inn i den offisielle mangfoldspolitikken blitt løftet fram, både som virkemidler for å fremme interkulturell forståelse i Norge, og gjennom internasjonal eksport, for å vise fram norsk mangfold og toleranse utlandet. Flerkulturelle musikkfestivaler er for en stor del avhengige av offentlig finansiering. Den årlige Mela-festivalen i Oslo, med gratis adgang, toppartister fra hele verden og anslagsvis 300.000 besøkende over tre dager, er i sin helhet finansiert av Kulturdepartementet og Oslo Kommune. I dette perspektivet må vi også forstå programmering og opptredener på minneseremonien som en tilsiktet manifestering av offisiell norsk mangfoldspolitikk.

Debatten om det flerkulturelle Norge må sees i sammenheng med en historisk satsing på likeverd og likestilling, så vel som den sosialdemokratiske tradisjonen som denne politikken er tuftet på. Det offisielle Norge markedsføres gjerne som en human, flerkulturell nasjon som tror på åpenhet, på forhandlinger framfor konfrontasjon; en internasjonal fredsbevarende kraft som når ut til andre nasjoner og samtidig oppmuntrer til mangfold hjemme ved å fremme toleranse og like rettigheter for egne minoritetsgrupper. Som Jens Stoltenberg proklamerte allerede om kvelden den 22. juli, bør terrorismen møtes med «mer åpenhet, mer demokrati».

Mangfoldspolitikken har imidlertid også klare begrensninger. Ifølge Randi Gressgård (2010) er den nordiske debatten om kulturelt mangfold preget av en iboende spenning mellom likhet/likeverd og kulturell forskjell/egenart. Enkelt personer anses å være like, beskyttet av individuelle rettigheter, mens de samtidig betraktes som kulturelt ulike i kraft av tilhørighet til etniske eller religiøse grupperinger. Dette skillet blir spesielt merkbart når visse tradisjonelle skikker — rituell slaktning av dyr, omskjæring eller bønnerop fra moskeer — kommer i konflikt med «felles verdier». Som Gressgård hevder: «Kulturelt mangfold blir sett på som en positiv faktor i den grad det fremmer rådende verdier og ikke utfordrer de etablerte institusjonene og de fellesverdier som er nedfelt i disse institusjonene.»⁶ (Ibid., s. xi).

Gressgårds skille mellom likhet/likeverd og forskjell/egenart er av betydning i forhold til flere av kulturbegivenhetene i kjølvannet av 22. juli, ikke minst minneseremonien. Det er verdt å merke seg at produksjon, programmering og artistvalg ved seremonien viser en ganske annen profil enn det vi har sett i de statsstøttede musikkprosjektene og festivalene nevnt ovenfor, som i stor grad promoterer musikk som synliggjør forskjeller knyttet til nasjonal bakgrunn og etnisk egenart, ofte i form av tradisjonsmusikk. Selvfølgelig dreier det seg om et arrangement av en ganske annen karakter, men vi kan likevel se det som et tegn på en annen forståelse av hvordan musikk kan benyttes i forhold til politiske ambisjoner om et mangfoldig og inkluderende samfunn. I økende grad, mens unge «andregenerasjons» innvandrere har blitt mer synlige på kulturelle arenaer, har internasjonalt populærmusikk også utviklet seg til et felt med en «flerkulturell» appell. Dette gjelder særlig angloamerikanske sjangre som soul og hip-hop. I mange «multietniske» ungdomsmiljøer framstår disse musikkjangrene, som ikke er «arvelig belastet» med etniske eller nasjonale føringer, som en spesielt relevant måte å kommunisere og engasjere seg aktivt i musikk (Knudsen, 2011). Musikken fungerer som en arena der unge kan møtes på like vilkår; der kulturell egenart ikke spiller noen avgjørende rolle som sosialt differensierende kategori.

Minneseremoniens flerkulturelle ambisjoner var tydelige og umiskjennelige. Jens Stoltenberg talte om å oppmuntre til mangfold og toleranse. En filmsekvens viste ledere fra fem forskjellige religiøse menigheter i sine

6 «Cultural diversity is seen as a positive factor only to the extent that it promotes prevailing values and does not challenge the established institutions and shared values embodied in those institutions».

seremonielle antrekk, pluss lederen av Human-Etisk Forbund, som leste utvalgte passasjer fra sentrale skrifter og tekster. Opptakene inneholdt nøye gjennomtenkte overlappinger av bilde og lyd. For eksempel ble ansiktene til en rabbiner og en hinduistisk prest vist mens vi hørte en imam lese fra Koranen. Sekvensen ble avsluttet med et bilde der alle seks ledere står tett sammen og ser direkte mot oss. Det var også andre klare manifestasjoner av det flerkulturelle. Skuespiller og danser Adil Khan (av pakistansk/afghansk opprinnelse) leste noen av ofrenes navn, og den gambisk-norske programlederen og artisten Haddy N'jie, hadde fått oppdraget med å lede hele denne offisielle statlige seremonien; et klart vitnesbyrd om offisiell mangfoldspolitik.

Den musikalske framføringen som tydeligst fokuserte på kulturelt mangfold var utvilsomt «Tusen tegninger»⁷ med Karpe Diem, en hiphop duo med en stor tilhengerskare av unge med ulik nasjonal bakgrunn. Magdi, ulastelig kledd i hvit skjorte og slips, introduserte framføringen slik:

Kjære Norge, jeg er muslim, Chirag her er hindu og våre venner ser ut som en boks med Non Stop. Men vi har aldri følt oss så norske, og så lite annerledes som etter 22. juli. Noe har endret seg, og det kan være naivt, men jeg skulle ønske at denne endringen vil vare evig.

Framføringen innledes med en religiøs muslimsk sang, som et refreng eller «hook», sunget av vokalgruppa Traces ledsaget av bandets pulserende hiphop beat og etter hvert også hele Kringkastingsorkesteret.

Yaom al iama, gn oa nar
Oa kano iama, fishof Allah

(Dommedagen, paradiset eller helvete
Hvis det er paradiset, vil jeg se Allah)

Selve rap-teksten, fortalt i første person, forteller historien om en ung muslimsk mann som misliker å bli konfrontert med stereotypier fra norske jevnaldrende (spesielt jenter), mens han også uttrykker en frykt for at de skal oppdage at han er en praktiserende muslim; han holder sin bønne-matte skjult. Mot slutten av sangen, utvides perspektivet i form av uttrykk for tverrkulturell forståelse. En sentral verselinje meddeler at «brorskapet er ikke lenger mellom de som tror det samme». I Oslo Spektrum, ble denne meldingen forsterket av projiserte bakgrunnsbilder fra den offisielle «Tusen tegninger»-videoen som viser symboler og religiøs praksis fra ulike

7 Se sangtekster bakerst i boka.

menigheter i Oslo-området: muslimske, jødiske, hinduistiske, sikh, buddhistiske, katolske og protestantiske.

Karpe Diems symbolrike framføring åpner for ulike forståelser og fortolkninger. De performative ytringene kan knyttes til spørsmål om etnisitet, kjønn, religion, kulturelle tabuer og ungdomskultur. De kan også kobles til politiske føringer i lys av den spesielle seremonielle settingen og til Kringkastingsorkesterets akkompagnementet, som både tjener som en musikalsk representasjon av et større, utvidet fellesskap og som en offisiell sanksjonering av ytringene formidlet fra scenen (Se Fast & Pegley, 2007). Fra Karpe Diems ståsted kan denne spesielle framføringen av «Tusen tegninger» betraktes både som et relevant svar på terrorhandlingene og som et forsøk på å forhandle fram en gyldig posisjon i spenningsfeltet mellom likhet og kulturell egenart i et komplekst landskap av kulturelle og religiøse identifikasjoner.

Nasjonal konsolidering og representasjon

Minneseremonien var åpenbart også en nasjonal seremoni; bestilt av den norske regjering og produsert av statseide NRK. Den var rettet mot å mobilisere og produsere forestillinger om nasjonen og å representere disse til egne innbyggere så vel som tilskuere i de andre nordiske landene. Som andre seremonier med et sterkt nasjonalt innhold — idrettsarrangementer, åpnings og avslutningsseremonier ved de olympiske leker, kongelige bryllup eller statlige begravelser — skaper en seremoni av denne typen en plattform for et nasjonalt narrativ. Musikk framføres i nasjonalstatens tjeneste og i samsvar med dens mål og idealer. Framfor alt dreier dette seg om politisk representasjon. Makten til å velge ut hvem som skal inkluderes i kategorien nasjonal musikk kan forstås som en måte å definere nasjonen sosialt (Perelson, 1998).

I sin innflytelsesrike drøfting av nasjonalstaten som et sosialt konstruert «forestilt fellesskap», hevder Benedict Anderson (2006 (1983)) at framveksten av de trykte medier — «trykke-kapitalismens standardiserte språk» — hadde en dyptgripende innflytelse på utviklingen av nasjonalstater ved at den tillot mennesker å forestille seg at de kunne ha en felles identitet med noen utenfor sin umiddelbare, erfarte omgangskrets. Selv om nasjonen i dag fortsatt utgjør det viktigste grunnlaget for dannelsen og artikuleringen av

et forestilt kollektivt «vi», har prosessene som former nasjonen endret seg siden den nasjonsbyggingen i det 19. århundre som Anderson viser til. I dag formidles forestillinger om nasjonale og globale fellesskap i stor utstrekning gjennom fjernsyn og Internett. Fjernsynsoverføringer som ses av det store flertallet av en befolkning har langt på vei tatt over rollen til de trykte medier som den primære arena for nasjonsbygging, ikke minst ved nasjonalt betydningsfulle anledninger. En felles, simultan medieopplevelse som er strukturert av arrangørene, produsentene og i siste instans av fjernsynskameraene, gir en sterk opplevelse av det nasjonale «vi», ikke minst gjennom framføring av musikk.

Ifølge Anderson produserer den kollektive opplevelsen av å synge en nasjonalsang en *unisonans* (*unisonance*), en spesiell erfaring av samhörighet gjennom lyd, som en «fysisk realisering av det forestilte fellesskap»⁸ (Anderson, 2006 (1983), s. 149). For de som synger fungerer forestillingen om at andre, for dem ukjente mennesker, samtidig stemmer i med den samme sangen som en strategi som forener og skaper opplevelser av nasjonalt fellesskap. Når det gjelder minneseremonien kan det argumenteres for at noen av musikkinnslagene i den direkte sendte fjernsynsoverføringen produserte en mer moderne form for *unisonans*. Tilskuerne foran TV-skjermene kunne forestille seg at millioner av andre, ukjente mennesker samtidig så, lyttet, og om de ikke akkurat sang med, så kunne de i hvert fall oppleve å «taust klinge med på»⁹ sangene i sitt indre (Ibid., s. 149). Gjennom direkte medieoverføring av kjente og nasjonalt ladede musikalske uttrykk skapt *unisonans*, en konkret erfaring av det nasjonale fellesskapet.

Det var knapt nok noe som kan kategoriseres som strengt «nasjonal» musikk i Oslo Spektrum. Likevel vil dette seremonielle arrangementet opplagt tilskrive musikken nye lag av nasjonal betydning. Som Philip Bohlman framholder, kan enhver musikkform eller sjanger artikulere de prosesser som former nasjonalstaten. Ingen musikk kan ekskluderes fra muligheten for å tjene som kilde til nasjonal identitet (Bohlman, 2011, s. xxiv, 5). Seremoniens nasjonale fokus bidro til rekontekstualiseringer som i praksis merket flere av sangene som «nasjonale» ved å tilskrive dem nye konnotasjoner.

Tia DeNora argumenterer for at musikk har en sosial identitet som « — i likhet med alle sosiale identiteter — oppstår gjennom samhandling og

8 « ... a physical realization of the imagined community».

9 «... silently chiming in with».

sammenstilling med andre, mennesker og ting»¹⁰ (DeNora, 2000, s. 31). Denne tanken, at et stykke musikk kan ha en sosial identitet, innebærer at den akkurat som menneskelige identiteter også vil være gjenstand for endringer. Slik menneskers sosiale identitet påvirkes av interaksjon og møter med andre, vil den sosiale identiteten til en sang eller et musikkstykke være påvirket av historisk bruk, og i prinsippet, også av enhver offentlig eller privat framføring, formidling eller omtale. For den individuelle lytter utgjøres den sosiale identiteten til et stykke musikk av summen av all erfaring og kunnskap man måtte ha om den, enten det gjelder faktakunnskap eller personlige minner om tidligere møter med musikken. Ved hver nye erfaring legges nye lag med mening til og påvirker musikkens sosiale identitet.

De to sangene som åpnet og avsluttet seremonien — «Mitt lille land» og «Til ungdommen» — gjennomgikk begge bemerkelsesverdige endringer i sin sosiale identitet i kjølvannet av tragedien. Begge var gjenstand for slående rekontekstualiseringer og vil langt inn i framtiden bli oppfattet som «22. juli-sanger» med en vesentlig samlende nasjonal betydning. Som Philip Bohlman påpeker kan «uoffisielle» nasjonale sanger i noen tilfeller ha et enda større samlende potensial enn de offisielle, siden de ofte vil ha en mer umiddelbar historisk eller moderne relevans. De vil være løsrevet fra offisiell tilknytning til nasjonalstaten og vil derfor kunne framstå som mer folkelige uttrykk for intimitet og solidaritet (Bohlman, 2011, s. 150).

«Mitt lille land»¹¹ ble opprinnelig skrevet av Ole Paus på oppdrag fra organisasjonen «Fra nei til ja» i forbindelse med valgkampen i forkant av folkeavstemningen om norsk medlemskap i EU i 1994. I denne historiske konteksten ble den enkle, nesten banale teksten av mange forstått ironisk, som en stereotyp framstilling av nordmenn som et selvgodt folk, motvillige til å se lengre enn sin egen koselige bakgård. Muligheten for en ironisk tolkning ble understreket av noen innledende takter med hardingfele i en slags "Fanitullen-stil", så vel som av de tre andre åpenbart sarkastiske sangene på singelen. Også omslaget bidrar til et ironisk preg med en karikaturtegning av en norsk geitebukk som forsvarer sitt «lille land» mot EU — representert ved gule stjerner mot en blå bakgrunn nederst i bildet. Det skal imidlertid påpekes at ifølge Ole Paus selv var sangen aldri ment ironisk, og at han følte seg såret når den ble karakterisert slik i pressen (Paus, 2011). For ham var

10 «– like all social identities—emerges from its interaction and juxtaposition to others, people and things.»

11 Se sangtekster bakerst i boka.

det opprinnelige utgangspunktet for sangen nå blitt helt uinteressant: «Det eneste som betyr noe er om noen finner en form for trøst i den» (Skogrand, 2011).

Fra siste halvdel av 1990-tallet ble «Mitt lille land» brukt i TV2-programmet Dokument 2, og senere også i profilering av TV2-nyhetene. I denne forbindelse fikk en rekke unge talentfulle artister muligheten til å spille inn sine coverversjoner av sangen, blant dem Maria Mena med en versjon som skulle bli nær koblet til 22. juli (Toldnes, 2013). Tre dager etter terrorangrepet ble «Mitt lille land» sunget av Maria Solheim under «Rosemarsjen» da anslagsvis 200.000 osloborgere tok til gatene med roser i hendene. Senere ble den framført ved de fleste større arrangementer som markerte tragedien. I denne nye historiske konteksten er sangen fullstendig ribbet for ironiske så vel som politiske konnotasjoner; den er til og med blitt omtalt som en ny nasjonalsang (Bjerkestrand, 2011; Tageson, 2011).

Under minneseremonien 21. august, ble «Mitt lille land» følsomt framført av Susanne Sundfør til eget pianoakkompagnement, som en enkel



Figur 7: Mitt lille land 1994 (Utgitt av «Fra nei til ja»).



Figur 8: Mitt lille land 2011 (Gjengitt med tillatelse fra Chris Collings & Thomas Borgvang).

kjærlighetssang til et lite og sårbart land. Den nye sosiale identiteten til sangen kan tydelig illustreres ved å sammenligne omslagsbildet fra den originale utgivelsen i 1994 med en samle-CD med samme tittel utgitt «til minne om 22. 7. 11». Sistnevnte inneholder to ulike innspillinger av sangen: en enkel versjon av Ole Paus fra 1994 (uten hardingfele) og 2010-versjonen av Maria Mena, som var en av de første artistene til å framføre sangen offentlig etter 22. juli.

På tilsvarende måte gjennomgikk «Til ungdommen»¹² (Nordahl Grieg / Otto Mortensen) en annerledes, men ikke mindre slående rekontekstualisering. Nordahl Grieg var humanist, sosialist og en sterk tilhenger av Stalins politikk i Sovjetunionen; til og med en forsvarer av de beryktede Moskvaprosessene. «Til ungdommen» ble skrevet i 1936 i skyggen av den gryende nazismen i Europa. Den ble en viktig del av Arbeiderpartiets og hele venstresidens sangkanon, og har etter hvert også blitt adoptert av humanister og fredsorganisasjoner. Sangens plass i minneseremonien var innlysende siden den ofte ble sunget ved AUFs sommerleir på Utøya. Ifølge overlevende ungdommer ble den også sunget 22. juli for å holde motet oppe og unngå å høre skuddene mens de svømte for livet bort fra øya (Beyer-Olsen, 2011). Ved minneseremonien ble sangen praktisk talt «gjort nasjonal» gjennom framføringen til Sissel Kyrkjebø, som selv har blitt referert til som nasjonalt symbol og «gallionsfigur for norskhet» (Augestad, 1997, s. 129). Projeksjoner av fjorder og snøkledd fjell, samt Kringkastingsorkesterets akkompagnement medvirket utvilsomt også til denne effekten. At den ble sunget av Kyrkjebø — «hjemmekjær» og anerkjent «fellesnevner for nasjonal enhet» (Augestad, 1997, s. 147; 2002) — medvirket til å løsne sangens historiske bånd til det politiske venstre og knytte den til det større politiske prosjektet som handler om å bygge forestillinger om et nasjonalt fellesskap.

I begynnelsen av 2012, oppsto en debatt som følge av «Til ungdommens» nye sosiale identitet. På bakgrunn av den samlende rollen sangen spilte i sorgarbeidet foreslo Kirkerådsdirektør Jens-Petter Johnsen at den skulle innlemmes i den kommende utgaven av Salmebok for Den Norske Kirke. Forslaget vekket engasjement både i og utenfor kirken. Det ble møtt med sterke protester fra Nordahl Griegs etterkommere og Human-Etisk Forbund, mens biskop Laila Riksåsen Dahl mente sangen «mangler en begrunnelse i Gud og teologisk overlys» (Berge & Skrede, 2012). Forslaget fikk et knapt flertall

¹² Se sangtekster bakerst i boka.

i både kirkerådet og bisperådet, men ble i april 2012 endelig avvist ved det nasjonale kirkemøtet med 65 mot 46 stemmer (Ibid.).

Et par lignende tilfeller i andre land kan være av interesse. Etter terrorangrepene i USA 11. september 2001 fikk «God Bless America» en ny, fremtredende posisjon gjennom bruk ved både offisielle og uoffisielle markeringer. Samme ettermiddag, like etter en direktesendt pressekonferanse, ble den sunget spontant av et stort antall kongressmedlemmer utenfor Capitol, og på slutten av den nasjonale minnekonserten «A Tribute to Heroes» to uker senere ble den framført av Celine Dion med et gospelkor. I oktober 2001 ble et lovforslag om å gjøre «God Bless America» til USAs offisielle nasjonale hymne fremmet for kongressen, men ble avvist under komitebehandling før det ble gjenstand for votering (Kaskowitz, 2013). Rekontekstualiseringen av «Til ungdommen» bærer også en viss likhet med Derek Scotts beskrivelser av hvordan sanger skrevet for og brukt i «borgerlige» miljøer i viktariatidens England gjennomgikk en klassereise ved de at ble tilskrevet nye politiske betydninger av arbeiderklassen og nasjonalistiske irske opprørere (Scott, 1989). «Til ungdommens» resepsjonshistorie har imidlertid en annen karakter siden den praktisk talt har gått i motsatt retning: fra ikonisk sang innen det politiske venstre til felles nasjonal eiendom. Noe av det som gjør det mulig for sangen å gjøre denne reisen er åpenbart det åpne og uspesifiserte preget i teksten som bidrar til at den lett kan brukes til å tjene ulike sosiale eller politiske mål under forskjellige omstendigheter. Likevel er det neppe tilfeldig at de tre versene (vers 3, 4 og 5) i det opprinnelige diktet som stort sett har blitt «glemt» etter hvert som sangens sosiale identitet har endret seg, kan synes å gjenspeile den sovjetiske ideologien på 1930-tallet som Grieg hadde stor beundring for: «ubygde kraftverker» skal skapes av «dristige hjerner», og «Edelt er mennesket, jorden er rik / finnes der nød og sult / skyldes det svik». Ved minneseremonien, som ved de fleste andre arrangementer i etterkant av terrorangrepene, ble bare de fire mest vanlige versene sunget.

De andre nordiske landene var involvert i minneseremonien både gjennom offisiell representasjon og opptredener. Som Haddy N'jie kunngjorde: «Våre nærmeste venner i sorgen har vært vår nordiske familie». Den danske skuespilleren Sofie Gråbøl leste Klaus Rifbjergs nyskrevne dikt som knyttet det aktuelle behovet for solidaritet til Norgeshjelpen under andre verdenskrig, da pakker med mat og klær ble sendt fra dansker til sultende nordmenn som et «broderkyss». Melissa Horn trakk en parallell til Sverige gjennom

sin enkle og vare sang «Kungshomens Hamn», om et tilsynelatende rasistisk motivert drap på gaten i Stockholm i 2007. Den internasjonale medieoverføringen inspirerte også en bølge av reaksjoner fra de nordiske landene. Klipp fra seremonien publisert på YouTube fikk kommentarer som oppmuntret til nordisk fellesskap og solidaritet i denne vanskelige tiden. Kommentarene til «Til ungdommen», som også er en kjent og kjær sang i Danmark, inkluderte blant annet følgende:

En besked fra Danmark; I er og vil altid blive vore brødre. Vi har været adskilt siden Kalmar-unionens fald, men Norge er og vil for altid forblive mit brødreland. [...] Dette har været min favoritsang siden jeg i 9. klasse skulle lære norsk («Molly 502001»).

Jag såg också på denna ceremoni här i Sverige och mina tårar ville aldrig sluta rinna. Mina tankar finns hos alla er drabbade hela tiden. Hela Sverige står bakom er! («ImpulsiveMusic»).

Det postnasjonale «nye Norge»?

Minneseremonien 21. august 2011 ble planlagt og gjennomført i samsvar med ulike mål: sorgarbeid og medfølelse, fellesskap og solidaritet, og manifestasjonen av en åpen og inkluderende nasjon. Som Haddy N'jie oppsummerte i sitt siste innslag: «Vi har blitt minnet på hvilket folk vi ønsker å være». Men hva slags forestilt fellesskap peker dette mot? Og hvilke endringer i våre forestillinger om folket og nasjonen kan spores i musikkframføringene i kjølvannet av tragedien? Uansett hvilken innflytelse seremonien kan ha hatt på nordmenns selvbilde og vår forståelse av nasjonen er dette bare en del av et større bilde. Andre nasjonale, eller nasjonalt symbolske hendelser vil ha en annen karakter og en annen bruk av musikk. Likevel, som nevnt tidligere, innebærer kanskje mangelen på en forhåndsdefinert mal for produksjonen at minneseremonien kan tolkes som et direkte og spesielt relevant tilsvar til de akutte behovene til en nasjon som opplever en krise. Dette gjør seremonien spesielt interessant som fortelling om nasjonal identitet og «hvilket folk vi ønsker å være».

Det var knapt noen som ikke ble dypt beveget av minneseremonien. I medieomtaler dominerte en utbredt anerkjennelse av at arrangementet var meningsfullt, verdig og gripende. Likevel fantes det enkelte kritiske røster. Medieviter Jostein Gripsrud (2011) hevdet at den musikalske delen av programmet framstilte bildet av en monokulturell, ahistorisk nasjon. Han viste

til en uforholdsmessig stor andel «angloamerikansk-dominert populærmusikk» og det totale fraværet av nasjonalt symbolsk musikk så vel som musikk som historisk kan knyttes til «de etniske minoritetene vi nå elsker å ønske velkommen».

Kanskje denne kritikken går glipp av et vesentlig poeng ved at den fokuserer utelukkende på nasjonal og etnisk representasjon i musikkframføringene på bekostning av de andre vesentlige formålene som lå til grunn for arrangementet. Det er ikke vanskelig å se poenget om «monokulturelle» aspekter, i den forstand at utøverne stort sett var artister med etnisk norsk bakgrunn som nesten utelukkende framførte populærmusikk med angloamerikanske røtter fra de tre siste tiårene. Det bør imidlertid bemerkes at denne formen for «monokultur» — som Gripsrud med rette hevder — kan sies å være ahistorisk i nasjonal forstand, noe som nettopp kan være et sentralt poeng. Det dreier seg nemlig *ikke* om musikk som er innleiret i norsk tradisjon, egenart eller historisk forankret «norskhet», men som er knyttet til dagens populære artister og noen av deres mest elskede sanger, som har fungert som kulturelle referanser både for etniske nordmenn og innbyggere med innvandrerbakgrunn.

Forestillinger om et nasjonalt fellesskap kan også ha en skyggeside som kommer til syne når grunnlaget for fellesskapet skal etableres og dets grenser trekkes. I en kritisk gjennomgang av den norske innvandringsdebatten advarer Marianne Gullestad ved å hevde at en forestilling om nasjonal tilhørighet som fortrinnsvis bygger på kulturarv, tradisjon og opphav lett vil kunne danne en «common ground» mellom nasjonalisme og rasisme, noe som bidrar til å bygge «usynlige gjerder» som ekskluderer innvandrere fra det nasjonale «vi» og hindrer dem i å bli akseptert som fullverdige borgere (Gullestad, 2002, s. 59). Det kan synes som dette var noe man søkte å unngå ved minneseremonien. Som prosjektlederen også forklarte, hersket det i produksjonsteamet en klar bevissthet om at seremonien ikke måtte gjøres «for nasjonalistisk» (Karlsen, intervju 21. desember 2012). Bortsett fra et utdrag fra Edvard Griegs «Air», spilt mens publikum fant sine plasser før selve starten av seremonien, ble ingen forestillinger om en nasjonal historisk fortid mobilisert gjennom musikk. Selv om bidragene fra kong Harald og statsminister Stoltenberg, samt Sissel Kyrkjebøs opptreden, åpenbart handlet om nasjonal identitet, så var ikke dette gjennom henvisning til nasjonens historie eller en felles kulturarv. Det var ingenting i det musikalske programmet som kunne tolkes som en utvetydig symbolsk

representasjon av en bestemt gruppe eller etnisitet, inkludert nordmenn. Bortsett fra en diskret bruk av riksvåpenet inneholdt seremonien heller ikke noen av de offisielle nasjonalt samlende symbolene; ingen flagg, ingen nasjonalsang. Dette var verken anledningen til å fremme den musikalske kulturarven til en dominerende majoritet, eller til å feire de mangfoldige etniske minoritetene i Norge. Etablerte og «hjemmekjære» artister med bred folkelig appell ble brukt for å representere og konsolidere spesielle forestillinger om nasjonalstaten og det norske folk som en reaksjon mot en ødeleggende trussel.

Det kan i denne forbindelse være verdt å merke seg at under «Rosetoget», bare tre dager etter terrorhandlingene, ble de to første versene av «Ja vi elsker» sunget spontant av de anslagsvis 200.000 framfødte. Mens det offisielle Norge altså valgte bort nasjonalsangen som samlende uttrykk i en kritisk stund ble nasjonalsangens sterke posisjon tydeliggjort av innbyggerne selv i en kollektiv manifestering av *unisonans*.

Den 22. juli 2011, ble bildet av Norge som et harmonisk samfunn med en vel fungerende velferdsstat brått snudd på hodet. Terrorhandlingene utløste en nasjonal selvransakelse i media som blant annet utfordret selvgode og ekskluderende tendenser i den offentlige debatten. Det framkom også fortellinger om holdningsendringer. Enkelte muslimer ble om kvelden 22. juli utsatt for trakasseringer innen det ble kjent hvem som sto bak terrorhandlingene, mens flere kunne fortelle at de i dagene som fulgte ble møtt med mer positiv oppmerksomhet og følte seg mer inkludert i det norske «vi» enn tidligere (Andersson, 2012, s. 424).

Som Philip Bohlman (2011) framholder vil sosial og politisk endring med nødvendighet også medføre endringer i forestillinger om det nasjonale og «... reise nye spørsmål om hva nasjonen er»¹³ (ibid., s. 231). Oppløsningen av Øst-blokken fra 1989 og framover ledet til framveksten av et nytt Europa, og følgelig også en «ny europeiskhet» (*new Europeanness*). I Bohlmans gjennomgående optimistiske framstilling, har denne nye forestillingen om europeisk fellesskap et samlende, og til og med et helbredende potensial som kan imøtekomme aktuelle utfordringer og anta former som kan brukes til å reparere historiske splittelser og motsetninger mellom folkegrupper og nasjoner. Musikkens rolle i dette scenariet er betydningsfull både som en stemme fra de «nye europeerne» — enkeltmennesker, lokalsamfunn og grupper med

13 «... raising new questions about what the nation is».

en kultur og musikk som historisk sett har ligget utenfor nasjonale strukturer — og som et maktinstrument nasjonale styresmakter kan ta i bruk for å opprettholde og konsolidere nasjonen (ibid., s. 232).

En parallell til Bohlmans «new Europeanness» ser vi i forestillingen om «det nye Norge» som dukket opp i den offentlige debatten i kjølvannet av 22. juli (Jacobsen, 2012; Åmås, 2011a, 2011b). Begrepet knyttes til aktuelle demografiske og politiske endringer, og peker mot en ny, moderne norsk identitet som også innebærer mentalitetsendringer i både offentlige og private sfærer. «Det nye Norge» handler om å oppmuntre til en korreksjon av nordmenns selvpoppfatning, et fornyet fokus på felles verdier og rettigheter, samt større anerkjennelse av forskjell og kulturell kompleksitet. Det kan stå for en mer inkluderende holdning til innvandrere og en avvisning av ekstremisme i enhver form; et fokus på suksesshistorier om integrering og en nådeløs kamp mot skjult hverdagsdiskriminering og ekskludering (Åmås, 2011b).

I den offentlige debatten ble 22. juli beskrevet som et vannskille og et startpunkt for «det nye Norge». Musikkens potensial som tverrkulturell brobygger ble framhevet. Musikalsk praksis i ungdomskulturer, spesielt hiphop, ble beskrevet som en refleksjon av «det nye Norge» med henvisning til musikkens positive rolle i multietniske miljøer (Opsahl, 2011). Karpe Diem ble omtalt som symboler på «det nye Norge» — en realisering av begrepets sentrale verdier og prinsipper (Jacobsen, 2012; Åmås, 2011a). Dette kan utvilsomt tilskrives duoens mange opptredener med «Tusen Tegninger», som har fått status som en av de mest kjente «22. juli-sangene».

I tråd med Bohlmans håpefulle visjon om utviklingen av nasjonale og transnasjonale fellesskap i Europa kan vi også forstå minneseremonien og de andre kulturarrangementene i kjølvannet av 22. juli som indikatorer på hva dette forestilte «nye Norge» kan innebære. Vi kan se for oss en nasjon som legger større vekt på å fremme kulturell anerkjennelse og respekt mens den samtidig evner å forhandle konstruktivt i spenningsfeltet mellom likestilling/likeverd og kulturell forskjell/særpreg (Gressgård, 2010). Det kan dreie seg om en kulturelt kompleks og kosmopolitisk «postnasjonal» nasjon (Corona & Madrid, 2008) som kjennetegnes av en dreining i kulturelle prioriteringer: fra vedlikehold av et sammenhengende, historisk forankret kulturelt sentrum til byggingen av en nasjonalstat som et konglomerat av ulike kulturer. Vi kan forestille oss «det nye Norge» som en nasjon der bakgrunn og etnisitet i mindre grad er avgjørende for opplevelsen av nasjonal tilhørighet og der de musikalske landskapene som mobiliseres i byggingen

og vedlikeholdet av nasjonal enhet ikke lenger er basert på tilknytning til en felles historie, bakgrunn eller tro. Eller som Karpe Diem synger, der «brorskapet er ikke lenger mellom de som tror det samme».

Referanser

- Anderson, B. (2006 [1983]). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (Rev. utg.). London: Verso.
- Andersson, M. (2012). The debate about multicultural Norway before and after 22 July 2011. *Identities: global studies in culture and power*, 19(4), 418–427.
- Augestad, K. (1997). «Å, Sissel, Sissel, når eg ser deg slik» — En sangartist som nasjonalsymbol. I S. Time (Red.), *Om kulturell identitet : ei essaysamling*, 129–150. Landås: Høgskolen i Bergen, Avdeling for lærarutdanning.
- Augestad, K. (2002). Guds resonanskasse: om Sissel Kyrkjebøs vokale retorikk. I M. Eide (Red.), *Skråblikk: medievitenskapelige formidlingsfrukter*, 205–221. Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Berge, G. I. & Skrede, K. M. (2012). «Til ungdommen» vraket i ny salmebok. *NRK nyheter*. Hentet fra <http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/ostafjells/1.8078549>
- Beyer-Olsen, A. (2011, 26. juli). Vi sang for å overdøve skuddene, *Tønsberg blad*.
- Bjerkestrand, F. (2011, 30. juli). Verdig tilstandsrapport fra nasjonalartistene, *Bergens Tidende*.
- Bohlman, P. V. (2011). *Focus : music, nationalism, and the making of the New Europe* (2. utgave). New York: Routledge.
- Clarke, E. F. (2005). *Ways of listening: an ecological approach to the perception of musical meaning*. Oxford; New York: Oxford University Press.
- Clayton, M. (2009). The social and personal functions of music in cross-cultural perspective. I S. Hallam, I. Cross & M. Thaut (Red.), *The Oxford handbook of music psychology*, 35–44. Oxford; New York: Oxford University Press.

- Corona, I. & Madrid, A. L. (2008). Introduction: The postnational turn in music scholarship and music marketing. I I. Corona & A. L. Madrid (Red.), *Postnational musical identities: cultural production, distribution, and consumption in a globalized scenario*, 3–22. Lanham, Md.: Lexington Books.
- Curtis, B. W. (2008). *Music makes the nation: nationalist composers and nation building in nineteenth-century Europe*. Amherst, NY: Cambria Press.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics : international review for the theory of literature*, 27, 31–56.
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Fast, S. & Pegley, K. (2006). Music and Canadian Nationhood Post 9/11: An Analysis of Music Without Borders: Live. *Journal of popular music studies*, 18(1), 18–39.
- Fast, S. & Pegley, K. (2007). «America: A Tribute to Heroes»: Music, mourning and the unified American community. I J. Ritter & J. M. Daughtry (Red.), *Music in the post-9/11 world*, 27–42. New York: Routledge.
- Garofalo, R. (2007). Pop goes to war, 2001–2004: U.S. Popular music after 9/11. I J. Ritter & J. M. Daughtry (Red.), *Music in the post-9/11 world*, 3–26. New York: Routledge.
- Gressgård, R. (2010). *Multicultural dialogue: dilemmas, paradoxes, conflicts*. New York: Berghahn Books.
- Gripsrud, J. (2011, 27. august). Monokulturell minneseremoni, *Dagens Næringsliv*.
- Gullestad, M. (2002). Invisible fences: egalitarianism, natuionalism and racism. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 8, 45–63.
- Hesmondhalgh, D. (2013). *Why music matters*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Jacobsen, R. E. (2012, 25. oktober). Fest og forståelse, *Haugesunds avis*.
- Johnson, B. (2008). «Quick and dirty»: sonic mediations and affect. I C. Birdsall & A. Enns (Red.), *Sonic mediations : body, sound, technology*, 43–60. Newcastle: Cambridge Scholars Pub.
- Kaskowitz, S. (2013). *God bless America : the surprising history of an iconic song*. Oxford; New York: Oxford University Press.

- Knudsen, J. S. (2011). Music of the Multiethnic Minority: A Postnational Perspective. *MAIA — Music and arts in action*, 3(3), 77–91.
- Martin, P. J. (1995). *Sounds and society: themes in the sociology of music*. Manchester: Manchester University Press.
- Nussbaum, M. C. (2001). *Upheavals of thought: the intelligence of emotions*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.
- Opsahl, C. P. (2011, 25. august). Speiler det nye Norge. *Aftenposten*.
- Paus, O. (2011, 29. september). Ikke ironisk. *Dagbladet*.
- Perelson, I. (1998). Power relations in the Israeli popular music system. *Popular music* 17(1), 113–128.
- Schippers, H. (2010). *Facing the music — Shaping music education from a global perspective*. Oxford University Press.
- Scott, D. B. (1989). *The singing bourgeois: songs of the Victorian drawing room and parlour*. Milton Keynes, England; Philadelphia: Open University Press.
- Skogrand, M. (2011, 28. august). Fra EU-debatt til felles sørgesang, *Dagbladet*.
- Tageson, S. (2011, 21. august). Nu hedras terroroffren, *Aftenbladet*.
- Toldnes, R. (2013). *Vårt lille land — Musikk etter 22. Juli*. (Master thesis). Oslo University, Oslo.
- Åmås, K. O. (2011a, 22. august). Når ordene tar slutt. *Aftenposten*.
- Åmås, K. O. (2011b, 3. desember). Syv punkter om det nye Norge. *Aftenposten*.

Fra «en håndfull fred» til «den jævel'n tok med grå kuler»: Om den emosjonelle utviklingen i det musikalske repertoaret etter 22. juli 2011

Marie Strand Skånland

I de første dagene og ukene etter tragedien 22. juli 2011 fikk musikk og sang en sentral rolle i bearbeidelsen av sjokk og sorg. Noen sanger ble sunget og referert til igjen og igjen, og har i ettertid fått en egen posisjon i forhold til 22. juli. «Mitt lille land», «Til ungdommen» og «Barn av regnbuen» er sanger som ble brukt så ofte at de nærmest er blitt symbol på den første tiden etter 22. juli¹. Felles for disse sangene er at de ikke fokuserer på hat og hevn, men har tekster som underbygger håp og fred. Disse verdiene ble lagt særlig vekt på i den første bearbeidelsen av tragedien, og bruken av sangene underbygget at dette var verdier det norske folk ønsket å fokusere på og verne om.

På ettårsmarkeringen på Rådhusplassen i Oslo 22. juli 2012, ble også disse sangene sunget eller spilt. Men i tillegg ble det nå fremført låter som var skrevet i tiden etter tragedien og som refererte direkte til den. «Påfugl» av Karpe Diem og «Vi ser dere nå» av Lars Lillo-Stenberg var to av disse. Det som skiller disse sangene fra det repertoaret som var fremtredende i den

¹ Se sangtekster bakerst i boka.

første tiden etter 22. juli 2011 er at de er mer direkte og uttrykker mer sinne og sorg. Fordi sanger som «Mitt lille land» og «Til ungdommen» så tydelig fokuserer på fredelige verdier, ble kontrasten til disse sangene spesielt synlig.

En rekke andre sanger ble også spilt og sunget i tiden etter tragedien, på minneseremonier, gudstjenester og markeringer. I denne teksten velger jeg likevel å konsentrere meg om de nevnte sangene og bruke dem som eksempler på den emosjonelle utviklingen i det musikalske repertoaret som ble brukt i den første tiden etter 22. juli 2011 og i musikken som ble fremført ett år etter. Samtidig vil jeg se på musikkens funksjon i bearbeidelse av sorg, og musikkens relasjon til følelser og følelsesregulering. *Sangtekstene* kommer til å bli viet mye plass, men jeg vil senere i artikkelen også si noe om *musikkens* rolle i opplevelsen av sangene. Jeg vil bruke medieoppslag med reaksjoner på sangene som ble sunget og fremført for å belyse musikkens funksjon. Tekstens teoretiske fundament er basert på teorier om musikk og følelser.

Jeg vil først gjøre kort greie for hvordan musikk kan bli brukt i kriser og sorgarbeid, før jeg ser nærmere på de nevnte sangene som ble fremtredende i tiden etter 22. juli 2011. Deretter vil jeg utforske musikkens emosjonelle funksjon før jeg til slutt vil oppsummere og avrunde.

Bakgrunn — musikk i kriser

Det er ikke noe nytt at musikk blir brukt i forbindelse med sorg og kriser. Både på nasjonalt og individuelt plan kan musikk tilby trøst og støtte når tragedier rammer. Det finnes en rekke eksempler på hvordan mennesker kan bruke musikk for å bearbeide ulike sorgopplevelser. Her har jeg plass til å bare nevne noen få. Vist og Bonde (2013) skriver om hvordan en kvinne brukte musikk da barnet hennes døde. Hun forteller hvordan hun opplevde at enkelte sanger «kom til henne». Hun opplevde med andre ord at *musikken* møtte *henne*, og at den møtte henne der hun var: «In a world that seemed meaningless, she felt acknowledged by the music, which afforded some sort of meaning to her» (Vist & Bonde, 2013, s. 150). Gjennom musikken turte kvinnen å konfrontere følelsene. Til tross for at det kunne oppleves skremmende, erfarte kvinnen at musikkopplevelsene lot henne åpne opp for følelser «på en fin måte» (2013, s. 152). Musikken ga altså rom for å både kjenne på og mestre følelser som sto i sterk kontrast til hverandre, og tillot henne

å skifte mellom disse følelsene på en måte som ikke opplevdes farlig (2013, s. 152). Vist og Bonde kommenterer at denne kvinnens historie bekrefter hovedfunn fra andre relevante studier:

Music can support and facilitate grief work by mirroring emotions in an embodied, non-verbal medium, by enabling emotional expression and catharsis, and by evoking and stimulating multi-modal imagery as material for psychological exploration and interpretation. (Vist & Bonde, 2013, s. 154)

Ruud (2013a) forteller om en annen kvinnes bruk av musikk i bearbeidelsen av mannens død. I en kompleks sorgreaksjon som også innebar skyldfølelse, sinne og skam, brukte denne kvinnen aktivt musikk for å jobbe seg gjennom krisen. Framfor å bruke musikk som en distraksjon fra følelsene, oppsøkte hun bevisst det som var vanskelig gjennom å lytte til musikk. Gjennom musikken fikk hun tilgang til å utforske følelsene sine. Musikklyttingen var altså ikke noe som opplevdes behagelig, snarere det motsatte, siden hun bevisst brukte musikken for å gå inn i de vanskelige følelsene. Musikken hjalp henne med å identifisere og tolerere følelsene hun hadde, og kvinnen opplevde selv at hun ble sterkere nettopp ved å konfrontere det smertefulle gjennom musikken. Selv om denne kvinnens historie er en annen enn historien til kvinnen i Vist og Bondes (2013) studie, kan vi se markante likhetstrekk i hvordan musikken synes å gi tilgang til å kjenne på de vanskelige følelsene. I begge studiene ser vi hvordan musikken gir kvinnene en trygg ramme for å utforske og kjenne på det som er vondt og skremmende, og på den måten få bearbeidet sorgen og de ulike følelsene som følger med den.

Også Bossius og Lilliestam (2011) skriver om hvordan deres 42 informanter i prosjektet «Musik i Människors Liv» kan bruke musikk for å bearbeide sorg:

Musiken skapar en plats — ett klingande musikaliskt rum — där de kan få vila i sorgen, där de kan få sjunka in i den och där musiken hjälper dem att hantera och bearbeta den och på så sätt gå vidare i livet. Den här musiken, som alltså väcker så starka känslor och skakar liv i det svåra och tunga, hjälper dem också att komma nära och kunna ta tag i det, att hålla fast det och bit för bit forma om det till någonting som är uthärdligt och hanterligt, och som därmed blir möjligt att bära med sig när man lämnar den stationen i livet och går vidare. (Bossius & Lilliestam, 2011, s. 264)

Vi har dessuten flere historiske eksempler på at musikk blir brukt når nasjonale tragedier inntreffer. Sanger skrevet som respons på slike kriser minner oss på dette; for eksempel Band Aids «Do They Know it's Christmas?» (Storbritannia, 1984), amerikanske «We Are the World» (1985) og norske «Venn», skrevet til støtte for ofrene av tsunamien i Asia (2005). Tettere på

opplevelsene etter 22. juli er kanskje musikk skrevet som reaksjoner på terrorangrepene i New York 11. september 2001, som Bruce Springsteens album *The Rising* (2002) (se Gengaro, 2009 og Kvalvaag, denne antologien). Felles for disse ulike artistene synes å være behovet for å bidra. Med referanse til Springsteens *The Rising*, påpeker Gengaro at motivasjonen bak albumet på den ene siden var helt personlig; «that of an artist who works through his own grief with music» (2009, s. 31), og på den andre siden var basert på en opplevelse av ansvar. Vi kan altså merke oss hvordan artister kan skrive musikk som en måte å bearbeide sin egen, personlige sorg, og på samme tid bidra til sorgbearbeidelse for et helt samfunn. Det å *bidra* kan i seg selv også bli en del av artistenes egen bearbeidelse. For eksempel uttrykte Leif Ove Andsnes et håp om at hans bidrag til minnekonserten i Bergen domkirke etter 22. juli kunne bidra med trøst og helbredelse.² Flere andre norske artister uttrykte også takknemlighet for å kunne *bidra* i den vanskelige tiden etter 22. juli. Dette kan sees i sammenheng med opplevelsene etter terrorangrepet i New York 11. september 2001. Gengaro skriver (2009, s. 33):

Music has always been a vehicle for artists to deal with tragic and troubling events. [...] In the wake of 9/11, the emotions of the country were raw. Music very quickly became the salve. As a nation, Americans turned to music to unite themselves through patriotic songs, and to soothe themselves with perennial favorites. When artists began to write new music, they were working through the same range of emotions all Americans felt. They spoke for the victims, the families of victims, the rescue workers, and the average American who felt powerless and vulnerable, or even angry and vengeful.

Også Stein (2004) henviser til musikkens plass i sorgreaksjoner i tilknytning til terroren 11. september 2001. Han skriver at musikkens mest sentrale trøstende element handler om dens evne til å fostre egenomsorg. Musikk kan vekke en internalisert «annen», og kan oppfattes som et responderende objekt, der vi føler oss holdt, forstått og trøstet. Stein bruker mye plass på å beskrive typisk «sørgemusikk». Selv om han påpeker at enhver type musikk kan ha en auditiv symbolsk funksjon, og derfor i prinsippet kan brukes i møte med sorg, finnes det et stort repertoar «especially suited to mourning», skriver han (2004, s. 791). Om kjennetegnene ved slik sørgemusikk skriver han blant annet:

In general, mourning music is associated primarily with reverentially hushed tones, steady, restrained, and measured tempi, a relatively uncomplicated

² URL: http://www.bt.no/bergenpuls/Minnekonsert-for-ofrene-etter-Oslo-tragedien-2543354.html#.UxRXQKU_6U8 (lesedato: 10.01.14).

and stable metric structure, and a straightforward, even spare thematic motif. (Stein, 2004, s. 793)

Musikken som ble brukt etter 22. juli var ikke slik «sørgemusikk», men fikk likevel en viktig rolle i denne tiden, som vi skal se. Det er nok derfor mer riktig at musikkens effekt avhenger av kontekst, tid og sted, og at den ikke trenger å ha vært skrevet som sørgemusikk for å få en slik funksjon.

På de neste sidene vil jeg se nærmere på effekten av det musikalske repertoaret som ble brukt i den første tiden etter 22. juli 2011 og det nyskrevne materialet som ble fremført ett år senere, før jeg utforsker musikkens emosjonelle funksjon.

De første dagene — ønsker om håp og forsoning

De første dagene etter terroren 22. juli 2011 var preget av sjokk og dyp sorg. Mange var direkte berørte av tragedien, men hele landet deltok i sorgen. Det er naturlig å anta at individer opplevde en rekke ulike følelser; redsel, sjokk, smerte, forvirring, usikkerhet, tomhet og så videre. I et mylder av ulike følelsesreaksjoner og kanskje ukjente emosjoner, var det for mange vanskelig å finne ord. «Nå er nesten alle ord brukt opp», sa Kong Harald i sin tale ved minneseremonien i Oslo Spektrum 22. august (se Knudsen, denne antologien). I de første dagene etter tragedien fikk musikk og sang en spesiell plass i bearbeidelsen av disse følelsene, kanskje fordi de kunne uttrykke noe det var vanskelig å verbalisere. Norges innbyggere møttes i ulike sammenhenger der musikk fikk en sentral plass: i minneseremonier, minnekonsserter og rosemarsjer.³ Mennesker kom sammen og sang, noe som i seg selv kunne oppleves som uvant i Norge, der sorg ofte anses som noe privat, og det å sørge ofte foregår i intime, private sammenhenger.

Felles for mye av repertoaret som ble brukt i tiden etter 22. juli er at tekstene er på norsk (med unntak av Lalehs «Some die young» og Springsteens fremføring av «We shall overcome» (se Kvalvaag, denne antologien)). Dette har kanskje hatt betydning for den psykologiske kraften sangene kunne få i en slik nasjonal krise — uten at jeg velger å gå nærmere inn på dette i denne

3 De store arrangementene ble overført via rikskringkastende tv slik at alle Norges beboere, ikke bare de som var fysisk tilstede på arrangementene, kunne følge minneseremonier, minnekonsserter, rosetog og andre samlinger. Se oversikt over markeringene her: http://snl.no/Markeringene_etter_terrorangrepene_i_Norge_22._juli_2011 (lesedato: 10.01.14).

teksten. Samtidig er det viktig å påpeke at ikke alle Norges innbyggere har norsk som morsmål. Sangene som ble brukt i den offentlige sørgeprosessen kan derfor ha hatt ganske ulik funksjon for ulike publikum.

Særlig tre sanger ble sunget og referert til i mange situasjoner: «Mitt lille land», «Til ungdommen» og «Barn av regnbuen»⁴. Der det var vanskelig å finne ord fikk disse sangene uttrykke de verdiene som ble gjeldende i tiden etter 22. juli: et ønske om fred, håp og forsoning, og samtidig en vektlegging av å ikke gjengjelde ondt med ondt. Statsminister Jens Stoltenberg gjentok stadig oppfordringen om «mer demokrati, mer åpenhet» og refererte til en ung jentes budskap; «hvis én mann kan vise så mye hat, tenk hvor mye kjærlighet vi alle kan vise sammen».⁵ I stedet for reaksjoner basert på hat og hevn ble det altså oppfordret til å fokusere på demokrati, fred, håp og kjærlighet. Sanger som «Til ungdommen» underbygget dette budskapet:

[...]

Krig er forakt for liv.
Fred er å skape.
Kast dine krefter inn:
Døden skal tape!

Den som med høyre arm
Bærer en byrde,
Dyr og umistelig,
Kan ikke myrde.

Dette er løftet vårt
Fra bror til bror:
Vi vil bli gode mot
Menneskenes jord.

Vi vil ta vare på
Skjønnheten, varmen
Som om vi bar et barn
Varsomt på armen

(Nordahl Grieg, 1936)

4 Se sangtekster bakerst i boka.

5 Helle Gannestad, medlem av AUF Møre og Romsdal, twitret opprinnelig meldingen «Når en mann kan forårsake så mye ondt — tenk hvor mye kjærlighet vi kan skape sammen.» Budskapet ble senere gjengitt av hennes venninne Stine Renate Håheim, som overlevde skytingen på Utøya, i et intervju med CNN. Se for eksempel <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/22-juli/artikkel.php?artid=10080708> (lesedato: 05.11.13) og http://en.wikipedia.org/wiki/Stine_Renate_Håheim (lesedato: 05.11.13).

Både «Til ungdommen», «Mitt lille land» og «Barn av regnbuen» hadde opprinnelig et annet budskap enn det innholdet som ble lagt i tekstene etter 22. juli. «Til ungdommen» ble skrevet av Nordahl Grieg i 1936 som respons på fascismens framvekst i Europa (diktet ble senere tonesatt av Otto Mortensen), «Mitt lille land» ble opprinnelig skrevet av Ole Paus som et ja-innlegg i EU-debatten i 1994, og «Barn av regnbuen» er Lillebjørn Nilsens oversettelse av Pete Seegers «My rainbow race», skrevet som støtte for miljøbevegelsen i 1967. Etter 22. juli ble sangtekstene tolket på nye måter og fikk dermed nye funksjoner. Gjennom denne nye bruken av sangene fikk de ny mening, som nå dreide seg om å ta vare på hverandre og landet vårt gjennom empati og omsorg for hverandre.

Kan det ha vært slik at musikken som ble brukt i den første tiden etter terroreren tilbød en alternativ realitet for den norske befolkningen? Der virkeligheten var ufattelig tragisk og vond å ta innover seg skapte disse sangene et fokus på fred, håp og nestekjærlighet framfor hat, terror, uforsonlighet og håpløshet. Stein (2004, s. 807) påpeker at «music in mourning proposes a creative solution to an intolerable reality (and its consequent affects).» Han fortsetter:

One way, then, in which music consoles—and with such satisfaction—is in temporarily relieving or diminishing feelings of pain by providing an illusory response ensconced in rhythm and sound to the dominant wish of the bereaved—reunion with the lost object.

Tapet etter 22. juli var mangefasettert. Det var konkrete tap av barn, ektefeller, venner og kjære. Det var tap av trygghet og glede hos de berørte og de som overlevde terroreren. Men det var også hos noen en opplevelse av tap av Norges uskyld og naivitet, og sikkerheten om at landet var et grunnleggende trygt og godt sted å bo. Slik kan musikkvalgene forstås som et forsøk på å holde fast ved forestillingen om et trygt, fredelig, lite land, der godhet og nestekjærlighet dominerer.

En kan spørre om disse sangene ble valgt ut fra et politisk perspektiv, med formål om å beholde ro og anstendighet blant folk framfor å piske opp stemningen med lovnader om hevn, slik vi så i president Bush' retorikk etter terroreren i New York i 2001. Det er likevel tydelig at disse sangene også ble omfavnet av befolkningen. Tekstene ble gjengitt i sosiale medier og folk møtte opp for å synge sammen. Det virket som om det var et reelt ønske om å fokusere på de verdiene som disse sangene uttrykte, ikke bare fra politisk

hold. Når det er sagt, vet vi at musikk kan være et godt verktøy for å samle mennesker og koordinere stemningsleie og aktivitet i store grupper:

From an evolutionary perspective, music has been linked to physical grooming among primates in that it provides an opportunity for social bonding. The advantage of music over speech, in this respect, is that large groups of people can participate in music-making simultaneously, and all can make a contribution to the collective activity. For example, music's ability to synchronize mood states in large numbers of people promotes coherent behaviour, allowing coordinated collective action. (Clarke, Dibben & Pitts, 2010, s. 102)

At sanger som «Mitt lille land» og «Til ungdommen» ble spilt og sunget så ofte i tiden etter 22. juli gjorde sannsynligvis noe med stemningen som preget Norges innbyggere i denne første perioden etter terrorren. Om vi skal følge Clarke et. als resonering, kan bruken av disse sangene ha koordinert Norges befolkning og gitt retning til den stemningen og de holdningene som ble gjeldende i denne tiden. Uavhengig av om dette var bevisst eller ikke fra politisk hold, syntes sangtekstenes innhold å representere det mange følte og tenkte. Denne sammenhengen mellom sangene som ble sunget og de verdiene, holdningene og følelsene som dominerte, kan ha virket to veier; på den ene siden kan sangene ha vært et uttrykk for de følelsene mange allerede hadde, og sangtekstene kan ha hjulpet med å artikulere disse følelsene når det ellers var vanskelig å finne ord. På den annen side kan sangene ha hatt en «smitteeffekt» på menneskers stemningsleie, og gitt retning til de følelsene og tankene som ble bevisstgjort hos individer. I et kaos av ulike følelser kan det nettopp ha vært de følelsene (og tankene) som kunne gjenkjennes i sangene som ble tydelige og holdt fast ved. Bevisst eller ubevisst, kan mange ha opplevd dette som det tryggeste alternativet fordi andre følelser kan ha vært skremmende å kjenne på. Det er ikke usannsynlig at det har vært en toveis relasjon mellom musikken og følelsene — at de følelsene mange opprinnelig hadde påvirket hvilken musikk som ble dominerende, og at musikken igjen styrket og ga retning til følelsene. Det var lite synlig aggresjon i det offentlige rom i denne tiden. Samtidig opplevdes det nok godt for mange å stå sammen, skulder ved skulder, og synge disse sangene i en ellers vond og ubegripelig tid.

Når mennesker kom sammen for å synge fikk sangene og musikken altså flere funksjoner. På ett nivå kunne den uttrykke og sette ord på det som var vanskelig å ordlegge; sangtekstene kunne uttrykke de verdiene som opplevdes viktig og nødvendig å verne om. Samtidig kunne det å synge

være uttrykk for en rekke følelser — både de private følelsene hvert individ opplevde og følelser som handlet om empati og omsorg. I tillegg kan musikken ha styrket og gitt retning til følelsene. Videre kunne det å stå sammen og syngende både gi opplevelser av og uttrykk for fellesskap, tilhørighet og samhold. Det emosjonelle aspektet i allsangen og de felles musikkopplevelsene var tydeligvis sentralt i bearbeidelsen av tragedien for mange individer.

Ett år etter — direkte tekster og sterke reaksjoner

22. juli 2012 — ett år etter terrorhandlingene — ble det holdt en minnekonsert på Rådhusplassen i Oslo. Her ble flere av sangene som hadde fått en spesiell plass det siste året fremført, men det ble også sunget nyskrevne sanger av artister som Lars Lillo-Stenberg/DeLillos, Karpe Diem og Bjørn Eidsvåg. For første gang fikk altså mange høre sanger som direkte refererte til terroren ett år tidligere. Innholdet i flere av disse skilte seg i sterk grad fra sanger som «Mitt lille land» og «Til ungdommen». Nå var uttrykket mer konkret og direkte, og det emosjonelle innholdet i sangene kunne kanskje oppleves mer brutalt, noe som kanskje er naturlig siden sangene nettopp var skrevet som respons på terroren. Spesielt Lillo-Stenbergs sang «Vi ser dere nå⁶» vakte sterke reaksjoner, der han innledningsvis eksplisitt beskriver terroristens handlinger:

Han sprengte en bombe
for å dra til en øy.
Der skjøt han ned unge
som om det var gøy.

Han sa det var grusomt,
men at han var nødt.
Selv om det var brysomt
så smilte han støtt.

Det kunne virke som om det var disse to innledende versene som vekket sterkeste reaksjoner etter fremføringen. Flere kommenterte at de opplevde sangen som brutal og upassende.⁷ I et intervju med Dagbladet sa for

6 Se sangtekst bakerst i boka.

7 Se for eksempel <http://www.dagbladet.no/2012/07/23/kultur/minnekonsert/delillos/musikk/22645205/>; http://www.nrk.no/kultur/_haper-ingen-fikk-odelagt-kvelden-1.8254910; og <http://www.nrk.no/kultur/kulturministeren-stotter-delillos-1.8256287> (lesedato 11. november 2013).

eksempel en overlevende fra Utøya at han ikke syntes låta skulle fått plass i programmet til det som skulle være en verdig konsert. En av flere kritiske twitter-meldinger kom fra forlagsredaktør i Cappelen Damm, Olav Brostrup Müller: «Jeg er så lei meg for at Lars Lillo skreiv den sangen om 22. juli, og at han ikke gadd å gjøre et skikkelig arbeid. Grusomt» (Dagbladet, 23. juli 2012). Lillo-Stenberg gikk selv ut etterpå og beklaget dersom noen følte seg støtt. Likevel opplevde ikke alle sangen som upassende. I et kommentarfelt på NRK.no (23.07.2012) var det flere som hevdet at sangen var både passende, verdig og fin. Én kommenterer hvordan han opplevde sangen som en balansegang:

Da teksten seg innover meg, tenkte jeg: Oj, dette er balansegang. Jeg holdt nesten pusten mens han sang, og etterpå syntes jeg han klarte den balansen. Vi trenger også det direkte, det konkrete, det brutale (som uansett blir nesten ingenting i forhold til virkeligheten), ikke bare de lindrende metaforene og omskrivingene. (NRK.no, 23. juli 2012)

Resten av teksten henvender seg til ofrene etter terroren, og ville kanskje ikke vekket like kraftige reaksjoner om den sto for seg selv:

Så mange uskyldige
blir drept i en krig,
for oss så utydelige
i en tall-statistikk.

Vakre og sterke,
vi ser dere nå.
Hver dag kan vi merke
at vi ikke kan forstå

En meningsløs død
for viljesterke liv,
som med ungdommens glød
så et livsperspektiv.

Vår eneste støtte
til mening og trøst,
er at alle vet dette
er helt meningsløst.

(Lars Lillo-Stenberg, 2011)

«Vi ser dere nå» sto opprinnelig på trykk som et dikt i Dagbladets minnebilag 22. august 2011, og vekket da, ifølge Lillo-Stenberg, kun positive reaksjoner (NRK.no, 23. juli 2012). Det var først når teksten ble fremført som en sang at mange syntes å reagere på det brutale innholdet. Kan dette ha noe å gjøre

med at musikk kan oppleves mer direkte enn en tekst alene? Var det noe i melodien og fremføringen som gjorde at teksten ble opplevd på en bestemt måte?

Lillo-Stenbergs tekst var ikke den eneste som beskrev terroren på en direkte og detaljert måte. De tre forfatterne Åsne Seierstad, Karl Ove Knausgård og Frode Grytten leste egne tekster knyttet til terrorangrepene. I teksten «Rettsal 250» refererte Seierstad til rettssaken mot terroristen, og beskrev hvordan ungdommene kjempet for livet sitt på Utøya: «De krøp langs kjærlighetsstien. Tunge skritt i lyngen. Et ladegrep, den unge gutten blir skutt i bakhodet. Hun som krøp foran, raser ned skrenten og treffes av ett, to, tre, fire, fem skudd. Nå dør jeg, gisper hun.»⁸ Denne teksten beskriver det som faktisk skjedde, som man også kan si at Lillo-Stenbergs tekst gjorde. Likevel vakte ikke denne opplesningen like tydelige reaksjoner. Derfor kan vi kanskje anta at musikken har spilt en rolle i hvordan teksten og sangen ble oppfattet. Måten Lillo-Stenberg presenterte sangen på — kun med vokal og gitar, i et rolig tempo — gjorde at teksten kom ekstra tydelig fram.⁹ Enkelte har kommentert hvordan teksten minnet om et kvad, på linje med et skaldedkvad der konger og voldsmenns udåder ble skildret med stor patos (NRK.no, 23. juli 2012). Kan den melodiske framførelsen av teksten ha gjort at den ble oppfattet mer direkte enn den ville blitt dersom den ikke var tonesatt?

Andre sanger refererte også til terroren, men kanskje ikke på en like konkret måte. Karpe Diems fremføring av sangen «Påfugl»¹⁰ beskrev opplevelsen av å skille seg ut, å være annerledes. Med tanke på terroristens begrunnelse for sine handlinger, som han selv beskrev som en reaksjon på en gjeldende mangfoldpolitikk, ble dette temaet særlig relevant. Selv om ikke hele teksten refererte direkte til terroren, slik «Vi ser dere nå» gjør, traff kanskje strofer som «de på første rad er overlevende» og «samma hva du tenkte timen etter at det smalt» publikum spesielt hardt:

[...]

Fordi en jævel hata påfugler
Tok den jævel'n med seg grå kuler
Og det e'kke første gang jeg står på en scene
Men de på første rad er overlevende

8 Se fremføringen av hele teksten her: http://www.nrk.no/video/asne_seierstad_rettssal_250/99114ACF3590B108/emne/utøya/ (lesedato: 05.11.13).

9 Se fremføringen her: <http://www.youtube.com/watch?v=iwNnSPbhRxw> (lesedato: 05.11.13).

10 Se sangtekst bakerst i boka.

Og jeg er påfugl, fjærene gjemmer gåsehud
 Og livet mitt er all good og venna mine er non-stop
 Men lillebror er påfugl på stedet der jeg vokste opp
 Og vårt språk er stygt, han gråter i det stille
 Og byen vår har fått bikiniskille
 Annerledes, finner du'kke drømmene til en pjokk
 Jeg pleide å prøve å lage midtskill ut av krøllene med voks
 Han gjord' det samme i fjor, han gjemte et fargekart
 Men når det barnet er stort, så ser det halen bak
 Så man ska' være stolt, det bildet byen hans har malt
 Samma hva du tenkte timen etter at det smalt¹¹
 (Karpe Diem, 2012)¹²

Uttrykket i det nyskrevne musikalske materialet står altså i sterk kontrast til de sangene som ble sunget og fremført ett år tidligere. Et fokus på fred, håp og kjærlighet er byttet ut med direkte henvisninger til terroren og de vonde opplevelsene som fulgte med den. Musikkens «illusjonære» budskap om et trygt og fredelig Norge er erstattet med et mer realitetsorientert innhold. Var det ikke lenger et like sterkt behov for å fokusere på det landet og de verdiene det var ønskelig å bevare? Eller handlet dette skiftet om at den kollektive sorgprosessen nå hadde tatt ny form, og at musikken derfor kunne få andre emosjonelle funksjoner?

Musikkens emosjonelle funksjon

En av hovedårsakene til at mennesker velger å engasjere seg i musikk er sannsynligvis dens tilknytning til følelser (Juslin & Sloboda, 2001; Juslin & Laukka, 2004). Det finnes ikke noe entydig svar på hvorfor musikk virker på oss slik den gjør, men flere forskere har utforsket temaet (Clarke, Dibben & Pitts, 2010; DeNora, 2000; Egermann & McAdams, 2013; Juslin & Västfjäll, 2008; Juslin, 2011; Ruud, 2013b). Juslin og Västfjäll (2008) foreslår seks forklaringer på hvorfor musikk vekker følelser i oss: 1) hjernestammerefleks, 2) evaluerende kondisjonering, 3) emosjonell smitte, 4) visuell bildedannelse,

-
- 11 Denne linjen er en henvisning til de umiddelbare reaksjonene etter bomben gikk av i Oslo sentrum, der mange utpekte muslimer som terroristene — og mange muslimer opplevde hets og trusler. Se http://www.regjeringen.no/smk/html/22julikommissjonen/22JULIKOMMISSJONEN_NO/CONTENT/DOWNLOAD/221/1720/VERSION/2/FILE/NOTAT_9_22_JULI_RAPPORT_ANTI_R.PDF (lesedato: 11.11.13).
- 12 Se fremføringen av «Påfugl» her: http://www.nrk.no/video/karpe_diem_fremforer_sangen_kjaere_pafugl/93FAFCEFD432F4/emne/22.%20juli%20minnekonsert/ (lesedato: 05.11.13).

5) episodiske minner, og 6) musikalsk forventning.¹³ Jeg skal ikke gå inn i alle disse aspektene her, men ønsker å vise til at sammenhengen mellom musikk og følelser er kompleks. Sannsynligvis må vi ta hensyn til en rekke sammensatte faktorer knyttet til psykologi, kultur og identitet når vi skal forstå hvordan musikk virker på følelsene våre. Dette er fortsatt et felt under utforskning.

Det er imidlertid interessant å se litt nærmere på Juslin og Västfjälls (2008) forklaring om emosjonell smitte. Med dette mener forfatterne at en emosjon eller følelse blir skapt fordi lytteren oppfatter følelsesuttrykket i musikken, for deretter å «imitere» følelsesuttrykket i seg selv. Slik blir følelsen også vekket hos lytteren. Såkalte triste uttrykk i musikken som rolig tempo, lavt toneleie eller lavt volumnivå kan for eksempel vekke tristhet hos lytteren. Ruud (2011) viser til nettopp denne prosessen når han skriver om Maria Menas versjon av «Mitt lille land», som ble hyppig spilt i tiden etter 22. juli (se Maasø og Toldnes, denne antologien). Ruud påpeker at en del av Menas uttrykk er en bevisst brist i stemmen, «en 'brist' som ligger nær opp til gråten» (2011, s. 3). Måten Mena fremførte «Mitt lille land» kunne på den måten vekke — eller forsterke — sørgelige følelser hos lytterne ved at de imiterte musikkens følelsesuttrykk som kunne minne om gråt. Innspillingen er utover dette enkelt instrumentert, i et rolig tempo, og oppleves dempet, nærmest som et «sukk».¹⁴ Denne fremføringen av en tekst som handler om «et lite sted, en håndfull fred slengt ut blant vidder og fjord» kan i konteksten av terrorhandlingene ha blitt opplevd som en sørgesang over det mange fryktet var tapt — et fredelig, lite land, preget av uskyld.¹⁵

De sangene som ble sunget i tiden like etter 22. juli 2011 var kanskje ikke spesielt triste i seg selv. «Mitt lille land» beskriver for eksempel Norge som et land «der havet stryker mildt om rygg, som kjærtegn fra kyst til kyst». Når sangene ble brukt i sammenhenger som var så tynget av vanskelige følelser, brakte de likevel frem tårer. Ruud (2011, s. 23) skriver:

Men musikk gjør oss også mer sårbar [sic.], den retter oppmerksomheten innover. Vi opplever at tårene ikke kan holdes tilbake når musikken klinger.

13 (1) brain stem reflexes, (2) evaluative conditioning, (3) emotional contagion, (4) visual imagery, (5) episodic memory, (6) musical expectancy (Juslin & Västfjäll, 2008, s. 563).

14 Dette er min personlige tolkning.

15 Det er interessant å merke seg at Maria Menas innspilling av «Mitt lille land» var produsert før 22.07.11. Etter oppfordringer lastet hun den opp på Soundcloud etter terrorangrepene. Hør låta her: <https://soundcloud.com/maria-mena/maria-mena-mitt-lille-land> (lesedato: 05.11.13).

Det forsvaret vi forsøker å bygge opp med intellektet bryter sammen. Det speil musikken holder fram for oss gir lisens til å kjenne etter hvordan kroppen vår har det, til å slippe det såre fram, til å oppløses.

Konteksten sangene ble brukt i — og måten de ble fremført på — var altså avgjørende for måten de vekket eller forsterket følelser i oss. Kanskje kan kontrasten mellom de grufulle hendelsene bare dager før, og sangtekster som uttrykte fred, omsorg og håp ha bidratt til ekstra sterke reaksjoner nettopp fordi sangene lot oss kjenne på det vi fryktet var tapt. Slik kan de nyskrevne sangene ett år etter ha vekket like sterke reaksjoner fordi de minnet oss om det vi faktisk hadde mistet.

Både «Mitt lille land», «Til ungdommen» og «Barn av regnbuen» er rolige og melodiose sanger som er sangbare og som sannsynligvis opplevdes å reflektere den stemningen mange var i den første tiden etter terroren. På denne måten kan både sangtekstene og melodiene ha gitt gjenklang for det mange kjente på i disse dagene, samtidig som de også kan ha gitt retning til følelsene. Dersom man først finner gjenkjennelse for følelsene sine i musikken, kan dette bidra til å styre følelsene videre i en bestemt retning. Som DeNora (2000, s. 57) skriver: «One may say to one's self, 'this music is how I feel' and one may grow tense and relax as the music does, when the music does.» Jeg har vært inne på dette tidligere, som et mulig aspekt ved den måten sangene som ble sunget og framført i tiden etter 22. juli kan ha påvirket det rådende stemningsleiet hos den norske befolkningen og gitt retning til den stemningen som dominerte.

Ofte velger mennesker å lytte til musikk som vekker positive følelser, og det ser ut til at mange forbinder musikk med nettopp positive opplevelser (Bossius & Lilliestam, 2011; Gabrielsson, 2001; Juslin & Laukka, 2004; Sloboda & O'Neill, 2001). Menneskers omgang med musikk er imidlertid mer sammensatt. Hvilken musikk vi velger å lytte til er som regel situasjonsbestemt, og konteksten vi befinner oss i er ofte avgjørende for musikkvalg (Clarke et al., 2010; DeNora, 2000; Ruud, 2013b). Det er ikke uvanlig at vi velger å lytte til musikk som forlenger den tristheten eller sorgen vi føler (Skånland, 2012; Vist, 2011). Mange søker bevisst musikk som vekker triste følelser i dem, og kan oppleve dette som noe positivt (Garrido & Schubert, 2011; Huron, 2011; Vist, 2011; Vuoskoski, Thompson, McIlwain & Eerola, 2012). Det kan være ulike årsaker til dette. Musikkens estetiske funksjoner må ikke undervurderes, og mange opplever nettopp trist musikk som spesielt vakker (Vuoskoski

et. al., 2012). Musikken kan dermed bidra til å gjøre sorgen eller tristheten til noe som også oppleves som vakkert (Vist, 2011; Skånland, 2012).

Samtidig kan vi oppleve gjenkjennelse og aksept i musikken. Ved å høre noen uttrykke noe av det samme som vi selv føler, kan det være lettere å akseptere de følelsene vi har, nettopp ved at vi opplever en anerkjennelse av dem. Det å forstå at vi ikke er alene om disse følelsene, kan videre gi en opplevelse av samhold og delte opplevelser. Dette kan kanskje forklare hvorfor enkelte opplever musikken som en «venn», som noe vi kan henvende oss til når ting oppleves vanskelig, og hvor vi opplever å bli møtt og forstått (Laiho, 2004; Skånland, 2013).

I tillegg kan musikken gi ny innsikt og forståelse for de følelsene vi har. Ved å gjenkjenne noe av det vi selv opplever i musikken, kan følelsene bli tydeligere for oss, og musikken kan bidra til å klargjøre de følelsene vi har og hvorfor vi har dem (Skånland, 2012). Dette syntes også å være en faktor i sorgbearbeidelsen til kvinnene i studiene til henholdsvis Vist og Bonde (2013) og Ruud (2013a), nevnt innledningsvis. Når man står midt i sorgen kan man oppleve et kaos av sammensatte følelser. Musikken kan bidra til å tydeliggjøre følelsene; begge kvinnene brukte musikk aktivt for å konfrontere de følelsene de opplevde. Det er en viss gjenklang her med hvordan musikken ble brukt, i hvert fall i det offentlige rom, etter 22. juli 2011. Musikken ble *ikke* brukt som en *distraksjon* fra de vonde følelsene, men snarere som en trygg ramme for å kjenne på følelsene. På den måten fungerte musikken som en start på bearbeidelsen av den kollektive sorgen hele landet gjennomgikk.

Som vi har sett, var uttrykket i sangene skrevet i året etter terroren en annen enn i sangene som ble spilt og sunget i den første tiden etter tragedien. Ett år etter var nok også både menneskers følelsesopplevelser og behov annerledes enn direkte etter 22. juli 2011. Der vi kan anta at folks følelser og tanker i den første tiden var preget av sjokk, fornektelse, angst og fortvilelse er det naturlig å tro at sorgen hadde endret karakter ett år senere.¹⁶ Kanskje var det derfor NRK, som arrangerte minnekonserten på ettårsmarkeringen, valgte å utvide det musikalske repertoaret.

Sangene som ble fremført på ettårsmarkeringen vekket også ulike reaksjoner. Mens enkelte mente at Lillo-Stenbergs sang var brutal og upassende, har

16 I sin tekst om musikk og sorg, henviser Vist og Bonde til de ulike stadiene i en sorgprosess som utvikler seg over tid; fornektelse, sinne, depresjon, forhandling og aksept (Kübler-Ross, 1986, 2005, i Vist & Bonde, 2013). De påpeker at sorgreaksjoner kan følge andre baner, kanskje særlig i mer individualiserte og følelseskontrollerte vestlige samfunn.

andre kommentert at det må være rom for ulike sorguttrykk og reaksjoner etter en slik hendelse. Karpe Diem syntes å fange den rette tidsånden i sin sang «Påfugl», såvel som i andre låter som «Tusen tegninger»¹⁷ og «Byduer i dur», som de fremførte under tidligere minnemarkeringer, og som også omhandler temaer som virket direkte relevante i kjølevannet av terroren.¹⁸ Som introduksjon til fremføringen av «Tusen tegninger» i Oslo Domkirke, sa Magdi Omar Ytreeide Abdelmaguid følgende:

På scenen nå så står det en hindu, en muslim, to kristne, en tvilende og en ateist, og vi spiller i en kirke med KORK. Jeg *elsker* at dette er normalt. Jeg har aldri elsket landet vårt som den siste uken, aldri elsket byen vår som den siste uken. For et par år siden skrev jeg en låt som handler om toleranse, om å være ung og religiøs, og ung og muslim, i det klimaet som var. Den heter «Tusen tegninger», og den går sånn her...¹⁹

Karpe Diem syntes med disse sangene å treffe en emosjonell nerve i befolkningen, og ble i motsetning til Lillo-Stenberg og DeLillos omfavnet av publikum.²⁰ Kanskje kan de ulike reaksjonene på sangene komme av at sorgprosessene i befolkningen nå var på ulike stadier. Mens den første tiden var preget av fellesskap og sterk omsorg for de berørte, ble det kanskje tydeligere på dette tidspunktet at de individuelle opplevelsene og erfaringene faktisk varierte i sterk grad. Mens enkelte i stor grad var ferdige med sin sorgprosess, sto andre fremdeles midt oppi den.

Når vi snakker om sangene som ble skrevet og fremført i året etter terroren, må vi også huske på at denne musikalske prosessen sannsynligvis har fungert som en del av en sorgbearbeidelse for artistene selv. Som jeg nevnte innledningsvis kan artister skrive musikk både som en måte å bearbeide sin egen, private sorg, og på samme tid bidra til sorgbearbeidelsen for et helt samfunn. Blant annet fortalte Lillo-Stenberg etter kritikken av «Vi ser dere nå» at han opplevde det som en viktig, personlig seier å skrive låten: «DeLillos og jeg har i alle disse 25 årene vi har laget sanger tatt tak i ting

17 Se sangtekst bakerst i boka.

18 Se fremføringen av låtene i Oslo Domkirke her: <https://www.youtube.com/watch?v=ohX1liGG-rs> og her: <https://www.youtube.com/watch?v=vNUPjqwuqfg> (lesedato: 11.11.13).

19 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vNUPjqwuqfg> (lesedato: 11.11.13).

20 Mye kunne skrives om Karpe Diems rolle etter 22. juli 2011, spesielt med utgangspunkt i deres multikulturelle bakgrunn og tekster som omhandler temaer som annerledeshet og toleranse. Det er det ikke rom for innenfor rammene av denne teksten. Se imidlertid Ommundsen og Knudsens kapitler i denne antologien for mer om gruppens tekster og rolle i minnemarkeringene.

som skjer oss i livet. Hvis jeg ikke skulle satt meg ned og skrevet en tekst om denne hendelsen ville det vært litt feil. Da ville gjerningsmannen også ha seiret litt over meg» (NRK.no, 23.07.2012). Samtidig ser vi hvordan Karpe Diem utforsker og uttrykker sine egne, personlige erfaringer i «Påfugl»; «og venna mine er non-stop / Men lillebror er påfugl på stedet der jeg vokste opp». At lyttere kunne speile sine egne følelser i teksten (og det musikalske uttrykket), viser at musikken kan gi rom for å utforske og bearbeide sorgen for både artist og publikum (jf. Gengaro, 2009). Selv om publikums reaksjoner varierte, skapte artistene et musikalsk uttrykk for flere av de følelsene mange hadde kjent på i tiden etter terroren, ikke bare de som handlet om fred og forsoning.

Avslutning — musikkens plass i nasjonale traumer

Musikken som ble spilt og sunget i etterkant av terroren 22. juli 2011 var ikke typisk «sørgemusikk», jf. Stein (2004). Det dreide seg om sanger som opprinnelig var skrevet med utgangspunkt i helt andre motiver, men som i denne konteksten fikk en ny funksjon og således et nytt meningsinnhold.

Vi har sett hvordan musikken etter slike tragedier kan få flere funksjoner. For mange kan den fungere som en trygg ramme til å kjenne på og utforske de ulike følelsene man opplever. Musikken kan både speile og gi retning til følelsene, og vi kan oppleve at vi blir møtt og forstått i musikken. Samtidig kan musikken gi innsikt og klarhet i de følelsene vi har. På et annet nivå skaper fellesskapsopplevelsene rundt musikken opplevelser av samhold, empati og omsorg, og musikken kan gi en felles retning til det rådende stemningsleiet.

Spesielt for tragedier som 22. juli er at det i tillegg til den individuelle, private sorgen foregår en kollektiv, nasjonal sørgeprosess. Musikken som ble brukt etter terroren skapte en tydelig ramme for nettopp denne sorgen. Mens sangene som ble sunget i den første tiden etter tragedien uttrykte det vi ønsket å fokusere på og verne om, og slik sett kan forstås som en «kreativ løsning på en utolerbar realitet» (jf. Stein, 2004, s. 807), henviste sangene som ble spilt ett år senere konkret til terroren og opplevelsene av den. Uttrykket i det musikalske repertoaret i året etter terroren hadde således en klar utvikling som kanskje også speiler en utvikling i den nasjonale sorgbearbeidelsen. Samtidig kan de ulike reaksjonene på de nyskrevne sangene

tydeliggjøre at de individuelle sorgprosessene til enhver tid er ulike og på forskjellige stadier.

Referanser

- Bossius, T. & Lilliestam, L. (2011). *Musiken och jag: Rapport från forskningsprosjektet Musik i Människors Liv*. Göteborg: Bo Ejeby Forlag.
- Clarke, E., Dibben, N. & Pitts, S. (2010). *Music and Mind in Everyday Life*. New York: Oxford University Press.
- Dagbladet (2012). Utøya-overlevende kritiserer DeLillos' minnekonsertlåt. URL: <http://www.dagbladet.no/2012/07/23/kultur/minnekonsert/delillos/musikk/22645205/> (Lesedato: 09.09.13).
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Egermann, H. & McAdams, S. (2013). Empathy and Emotional Contagion as a Link Between Recognized and Felt Emotions in Music Listening. *Music Perception*, 31(2), 139–156.
- Gabrielsson, A. (2001). Emotions in Strong Experiences with Music. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Music and Emotion: Theory and Research* (ss. 431–449). New York: Oxford University Press.
- Garrido, S. & Schubert, E. (2011). Individual Differences in the Enjoyment of Negative Emotion in Music: A Literature Review and Experiment. *Music Perception*, 28(3), 279–295.
- Gengaro, C. L. (2009). Requiems for a City: Popular Music's Response to 9/11. *Popular Music and Society*, 32(1), 25–36.
- Huron, D. (2011). Why is sad music pleasurable? A possible role for prolactin. *Musicae Scientiae*, 15(2), 146–158.
- Juslin, P. N. (2011). Music and emotion: Seven questions, seven answers. I I. Deliège & J. Davidson (Red.), *Music and the mind: Essays in honour of John Sloboda*, 113–135. New York: Oxford University Press
- Juslin, P. N. & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33(3), 217–238.
- Juslin, P. N. & Västfjäll, D. (2008). Music and Emotion: The Need to Consider Underlying Mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, 559–621.

- Laiho, S. (2004). The Psychological Functions of Music in Adolescence. *Nordic Journal of Music Therapy*, 13(1), 47–63.
- NRK (2012). –Håper ingen fikk ødelagt sin minnemarkering. URL: http://www.nrk.no/kultur/_-haper-ingen-fikk-odelagt-kvelden-1.8254910 (Lesedato: 05.11.13).
- Ruud, E. (2011). Musikk og sorg. *Musikkterapi*, 3, 23–24.
- Ruud, E. (2013a). Music, Grief and Life Crisis. I E. Ruud, L. O. Bonde, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musical Life Stories. Narratives on Health Musicking*, Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6, 165–180. Oslo: NMH-publikasjoner 2013:5.
- Ruud, E. (2013b). *Musikk og identitet*. 2. utgave. Oslo: Universitetsforlaget.
- Skånland, M. S. (2012). *A technology of well-being. A qualitative study on the use of MP3 players as a medium for musical self-care*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing.
- Skånland, M. S. (2013). A Young Woman's Narrative on the Role of Mobile Music in Coping with Everyday Life. I E. Ruud, L. O. Bonde, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musical Life Stories. Narratives on Health Musicking*, Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6, 59–74. Oslo: NMH-publikasjoner 2013:5.
- Sloboda, J. A. & O'Neill, S. A. (2001). Emotions in Everyday Listening to Music. I P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Music and Emotion: Theory and Research*, 415–429. New York: Oxford University Press.
- Stein, A. (2004). Music, mourning, and consolation. *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 52(3), 783–811.
- Vist, T. & Bonde, L. O. (2013). «Then Certain Songs Came»: Music Listening in the Grieving Process after Losing a Child. I E. Ruud, L. O. Bonde, M. S. Skånland & G. Trondalen (Red.), *Musical Life Stories. Narratives on Health Musicking*, Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6, 139–163. Oslo: NMH-publikasjoner 2013:5.
- Vuoskoski, J. K, Thomsson, W. F, McIlwain, D. & Eerola, T. (2012). Who Enjoys Listening to Sad Music and Why? *Music Perception*, 29(3), 311–317.

«Stemmene vil alltid leve»: Låtskriving som helseressurs etter 22. juli

Gro Trondalen

Denne teksten tar for seg låtskriving som helseressurs. Teksten presenterer intervjuer med tre kvinner som skrev egne låter som en respons på den mørke fredagen i Norges historie, 22. juli 2011. Mennesker trøstes, æres og minnes gjennom sangene, idet verdier som samhold og demokrati målbæres. Denne teksten viser hvordan låtskriving kan ha en svært viktig funksjon med tanke på å integrere og bearbeide traumatiske hendelser. Innenfor et forebyggende og helsefremmende tenkesett kan bruk av musikk — og i denne sammenheng låtskriving — forstås som en kreativ ressurs innenfor en kulturell helsepraksis. En slik musikalsk helseatferd kan motvirke stress og traumereaksjoner, og bidra til håp og fremtidstro.

Musikk og kriser

Musikk, følelser og traumer

Musikk og følelser har en nær sammenheng. Noen lytter til ordløs musikk for å få nye livgivende krefter, mens andre synger sanger for å uttrykke en

sorg en selv ikke har ord for. Opplevelser, følelser og tanker kan bearbeides og deles gjennom musikk (North, Hargreaves & Hargreaves, 2004; Bonde, 2009; Sloboda & O'Neill, 2001). Gjennom slike former for musikalisk selvomsorg og reflekterende arbeid med musikk, vil vi kunne utvikle vår identitet, og bli helere som mennesker (Ruud, 2013b; Skånland 2012).

Mange følelser ble aktivert denne mørke fredagen i Norges historie, 22. juli 2011. Hendelsen er et såkalt type 1 traume. Det vil si en enkelthendelse som for eksempel et terrorangrep, en voldsepisode eller en naturkatastrofe som en tsunami. Vanlige reaksjoner i en slik sammenheng, er at alle sanser opphører til opplevelsen av trygghet inntreffer når faren er over (Brymer et.al., 2011). Et hovedtrekk ved traumereaksjoner er opplevelsen av at traumet fortsatt skjer her og nå. Ved slike hendelser vil altså evnen til å bruke den reflekterende delen av hjernen være mindre tilgjengelig, mens følelsene er mer aktivert og trenger å roes, stabiliseres og få hjelp til å finne egnede uttrykkskanaler. Musikk kan være en slik uttrykkskanal. Erfaringer peker entydig i retning av musikkens betydning for mennesker som er blitt utsatt for menneske- eller naturskapt traumer, idet behovet for å komme ut av en fastlåst følelse for å kunne leve videre på gode måter melder seg (Johns, 2011; Vist & Bonde, 2013).

Det er store individuelle forskjeller i hvordan et traume påvirker mennesker. Dette er særlig avhengig av tidligere erfaringer, tilknytningsforhold og kontekstuelle faktorer som for eksempel opplevelse av mestring, noe som kan gi ulike utviklingsforløp etter et traume. Fokuset må rettes mot stabilisering, relasjonsbygging og integrering og bearbeiding av den traumatiske opplevelsen (Berkowitz et al., 2010). Å lage låter, komme sammen i musikkgruppe — spille sammen og lytte til musikk, samt dele erfaringer og uttrykke viktige følelser sammen, synes å ha en svært viktig funksjon for å gjenopprette et funksjonelt dagligliv og gi fremtidshåp (Baker & Wigram, 2005; Blume, 2003; Sutton, 2002). Etter jordskjelvkatastrofene i for eksempel Kina, Tyrkia og Haiti trakk flere hjelpearbeidere frem hvordan mennesker spontant brukte musikk, blant annet sang, for å trøste og roe hverandre, stabilisere og mobilisere indre ressurser, samt styrke fellesskapet (Tiao, 2011).

Musikk, sorg og musikalisk engasjement

I musikkhistorien er det mange eksempler på den nære forbindelsen mellom musikk og sorg. Eksempler fra en vestlig tradisjon er Requiem (dødsmesse),

spirituals eller blues. Tilsvarende finner vi i andre verdensdeler med for eksempel sufisanger i Pakistan, kinesisk buddhistisk shen-guan eller baj-hansanger blant hinduene (Horden, 2000; Ruud, 2013a). Til minne om ofrene i Hiroshima skrev for eksempel Penderecki «Threnody», og flomkatastrofen i New Orleans i 2005 gav Louis Armstrongs klassiker «Do you know what it means to miss New Orleans» ny aktualitet, da den ble framført av Harry Connick i kjølvannet av 22. juli (Ruud, 2011).

Personlige kriser kan også føre til behov for å uttrykke og bearbeide følelser gjennom tekst og musikk. Et kjent eksempel i så måte er Eric Clapton som skrev «Tears in Heaven» etter han hadde mistet sin fire år gamle sønn, Conor. I avisartikkelen «Når sorg blir musikk» forteller musikerne Ottar 'Bighand' Johansen og Tord Gustavsen om hvordan det å skrive musikk kan føles både krevende og meningsfylt i en sorgprosess. Gustavsen fremhever imidlertid at han ikke tror musikk i seg selv kan bearbeide sorg, men at «... musikk kan være med på å skape et terapeutisk univers. Et rom der man kan kjenne på følelsene sine, og få satt dem i bevegelse» (Holst-Hansen, 2005). Tom Christian Lindbäck, som selv opplevde massakren på Utøya, forteller i et intervju med NRK¹ at han begynte å skrive rap etter opplevelsen den 22. juli. Han sier at det er «... terapi å jobbe med musikk, spesielt med den låta [Livet e tungt, det e ingen tvil om det] og med det å få ut visse følelser».

Vi vet at når kriser rammer, enten i det offentlige eller private rom, er musikere ofte til stede som bidragsytere og kulturformidlere. I forbindelse med 22. juli gjaldt dette både ved konserten på Rådhusplassen i Oslo, og ved den nasjonale minneseremonien i Oslo Spektrum 21. august 2011.² I juni 2012 inviterte Festspillene i Nord-Norge til arrangementet: «Å reise seg etter en rystelse — er det mulig?». Også her var musikeren med som bidragsyter: 15 år gamle Taiga Tojo fra Japan, som er en av verdens største fiolintalenter, spilte til ære for ofrene etter terrorangrepene i Oslo og på Utøya, og for ofrene etter jordskjelvkatastrofen i Japan i 2011.

Innenfor feltet musikk og helse finnes det tverrfaglig kunnskap om betydningen av musikk som helsefremmende virksomhet. Helse er en ressurs vi alle forvalter: hvert individ med sitt personlige utgangspunkt. Mange fagpersoner som arbeider med psykisk helse er oppmerksomme på musikkens

1 http://www.nrk.no/kanal/nrk_sapmi/1.7817469 Publisert 3.10.2011.

2 Se Knudsen i denne boka.

og kunstens muligheter til å kanalisere, uttrykke og bearbeide sorg (se for eksempel Ruud, 2009).

Også innenfor musikkterapi som fagfelt er det stor kunnskap om musikk og sorgarbeid. Fra denne profesjonspraksisen vet vi mye om for eksempel sangskrivning som respons på, og bearbeiding av kriser (Aasgaard, 2002; Baker & Wigram, 2005; Skewes, 2001). Ett eksempel er musikkterapeutene som engasjerte seg i sorgarbeidet etter angrepet i New York 11. september 2001, gjennom prosjektet «Caring for the caregivers» (Loewy & Hara, 2007). Her ble det særdeles tydelig hvordan musikk kunne brukes til å hjelpe i forhold til selvforvaltning — det vil si at musikk ble brukt som helsefremmende tiltak i forbindelse med sorgbearbeiding, med vekt på også å kunne anvende musikken som egenhjelp i fremtiden.

Musikk, sorg og musikalsk engasjement uttrykker til enhver tid en kompleks samtidshistorie, men synliggjør samtidig noe genuint menneskelig — at musikk brukes og oppleves på tvers av kulturer, konvensjoner og religiøs tilknytning. Den videre teksten tar opp nettopp dette ved at tre kvinner, som har skrevet egne sanger som respons på 22. juli, forteller om sine tanker rundt låtskrivingen.

Intervju med låtskriverne

Det empiriske grunnlaget for denne teksten er intervjuer med tre kvinner mellom 25 og 35 år som alle har skrevet låter knyttet til hendelsen den 22. juli. Sangtekstene er presentert i teksten, men det er det kvinnene forteller i intervjuene som danner grunnlaget, ikke låtene eller sangtekstene i seg selv. Med låtskrivernes samtykke er sangtekstene gjengitt med forfatterens navn.

I presentasjonen av intervjuene, er utsagnene fra de tre kvinnene ikke knyttet direkte til navn. Dette fordi formålet med denne teksten er å sette fokus på *temaer* knyttet til låten og låtskrivingen, mer enn å skape en bred kontekstuell forståelse av hver låtskrivers livsverden. På den ene siden kan en slik fremgangsmåte ha gått på bekostning av kommentarer knyttet til en spesiell sang og dermed gitt en trangere kontekstuell ramme enn ønskelig. På den andre siden har en slik prosedyre gitt rom for å se på låtskriving på

et noe mer generelt grunnlag enn om hvert av utsagnene skulle blitt knyttet til én identifiserbar person.³

Ett semi-strukturert intervju ble gjennomført ansikt til ansikt,⁴ mens de to andre intervjuene ble gjort via e-post (Kvale, 1994/97). De tre intervjuene er behandlet som én case studie (Stake, 1995). Analysen av data er fenomenologisk inspirert (Polkinghorne, 1989), samtidig som fortolkende aspekter kommer inn ved en kombinasjon av beskrivelse (basert på opplevelse) og kondensering av mening. Følgelig inneholder fremgangsmåten både deskriptive og fortolkende dimensjoner. Det er informantenes beskrivelser av sine opplevelser, som danner grunnlag for analysen.

Sangene

Oslo⁵

There was a sweet little place
A town where we all could feel safe
Now it's a draffee museum
Someone blewed our heart away

There was a peaceful Island
Young people gathered there each year
How can a man shoot in paradise?
When love was all our friends wanted to share

Do we really feel okay?
Or have our lives changed a lot since that summer day?
Do you really feel okay?
Or has your life changed a lot?

3 Alle informantene har fått teksten tilsendt, og dermed fått mulighet til å lese og kommentere denne.

4 Takk til Karette Stensæth for hjelp til intervjuoppsett, for gjennomføring av ett intervju og for arbeidet med godkjenning i forhold til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste AS (NSD).

5 Teksten er gjengitt med tillatelse fra Andrea Rydin Berge ©. Låten er spilt inn i 2012, på musikkalbumet *Andrea Kvintett*.

Den rose som jeg kjempet for vil alltid leve evig⁶

Jeg står her utenfor
med mitt budskap om fred
men det har blitt borte
et sted

I samhold og i troen om
det som skulle bli,
men det ble en terrorkrig

Det var du som så meg
Det var du som hørte meg si:
Den rose som jeg kjempet for vil alltid leve evig.
Den tanke som er fri
for vårt demokrati

Den troen om vårt land
Vi kjempet for og vant
vil alltid leve evig i vårt
fedreland

||: Jeg ber deg om å aldri glemme meg
Husk meg og legg en rose på min grav :||

||: Den rose som jeg kjempet for vil
alltid leve evig
Den tanke som er fri er for
vårt demokrati
Den troen om vårt land
Vi kjempet for og vant
vil alltid leve evig i vårt
fedreland :||

Husk meg

Tjueto Sju Tjue Elleve⁷

6 Teksten er gjengitt med tillatelse fra Heidi Tollefsen Hafstad ©, og kan lyttes til via linken <http://youtu.be/rTcvYegOgXg>

7 Teksten er gjengitt med tillatelse fra Ragnhild Zeigler ©, og kan lyttes til via linken <https://soundcloud.com/thebeesiece>

Noen ganger holder det å bare si et tall
Tjueto sju tjue elleve
Noen ganger holder det og bare si et tall
Tjueto sju tjue elleve

Noen ganger finnes det ingen ord
Tjueto sju tjue elleve
Og alle rundt oss blir en søster eller bror
Tjueto sju tjue elleve

Det kan ikke stemme
Skulle holdt oss hjemme
Vil bare glemme
trenger noen å klemme

Hva skal vi gjøre nå
Kan ikke forstå
Hvordan kunne dette skje
Ville bare leve i fred

Noen ganger trenger vi å snakke om noe fint
Kjærlighet og demokrati
åpenhet og tillit, frihet og fred
ikke oss og dem, men vi

Ungdommen, roser og fellesskap
kjærligheten til en far og mor
håp og drømmer og engasjement
troen på en bedre jord

||: Tjueto sju tjue elleve :||

...

Kjærlighet og demokrati
åpenhet og tillit, frihet og fred
ikke oss og dem, men vi

Låtskriverne forteller

I dagene etter 22. juli 2011, var det mange som ønsket å bidra på forskjellige måter. Låtskriverne forteller, gjengitt under overskriftene: *Låter med*

budskap, Å trøste — og bli trøstet, og Å gi ære — og minnes. Til hver av overskriftene hører også noen undertemaer, som presenteres i tilknytning til hovedtemaene. Etter hvert tema kommer en refleksjonsdel, før en oppsummerende drøfting med tittelen *Låtskriving som helseressurs*.

Låter med budskap

Beskrivelsene knyttet til denne overskriften handler om *komposisjonen* (tekst, melodi, fremføring og innspilling), samt selve *sangens budskap*.

«Sangen bare kom til meg», sier én, mens en annen forteller: «Den første linja i sangen som kom var «Noen ganger holder det å bare si et tall: tjueto sju tjue elleve». I mange uker hadde jeg bare den linja gående i hodet». Resten av teksten kom senere.

En låtskriver hadde melodien ferdig:

Det var som sangen gikk og ventet på en hendelse for å kunne bli ferdig. Etter 22. juli datt bitene på plass og jeg skrev tekst og melodi ferdig på kort tid. Sangen ble min reaksjon på 22. juli, og var i første omgang en måte for meg å reagere på.

Teksten er viktig for alle tre: den skal ha en rød tråd. Det vil si at sangen skal ha et indre budskap, noen ganger som en metafor eller knyttet til et symbol.

Musikken i låtene varierer, men alle tre er opptatt av det musikalske uttrykket. En av dem sier:

I første del av verset er melodien lett, drømmende og idyllisk. I andre del av verset der teksten beskriver terror og skyting endrer melodien også karakter. På denne måten bygger melodien opp under tekst og dramaturgi i sangen. Instrumentalmelodien som ligger i saksofon som intro og mellom vers er også viktig. Det skaper rom for undring og setter oss inn i stemningen av idyllen som en gang var.

En annen informant er opptatt av at melodien skal være enkel, uten å ta for mye av oppmerksomheten til lytteren. Melodien skal slik sett bære frem, og støtte opp under teksten: «Det er musikk fylt av ettertanke».

Tekstene er viktige. De beskriver flere følelser under og etter 22. juli: sjokket, spørsmålene man sitter med, rådvillheten, sorgen, hvordan folket kom sammen til rosetoget og selve rosetoget. «Teksten er veldig enkel og kortfattet. Nesten bare stikkord», sier én og knytter dette til den helbredende mulighet som tekstene tilbyr:

Jeg tror at tekstens enkelhet gir rom for egne tanker, og at det er dette som kan virke helbredende. Man får tenkt mye selv og satt egne bilder til ordene. Jeg presser meg ikke på med mine meninger eller tanker [...] Resten av sangen skjer inne i lytteren.

Alle låtskriverne har stor bevissthet rundt innspillingen av låtene:

Selve innspillingen av sangen var også en viktig del av formidlingen. På plata [...] kan man høre sangen «Oslo» med lyden av byen i bakgrunnen. Opptaket av byen er gjort midt i Oslo og man hører både fuglesang og biler. Opptaket gir et bilde av skiftet mellom det skjøre / vakre (fuglesang) og det brutale og harde (bil, menneskeskapt ondskap) på samme måte som sangen ellers tar opp denne tematikken.

En annen forteller:

I innspillingen har jeg gitt lytterne noen instrumentale pusterom for å fordøye teksten, og for at det ikke skulle bli for intenst. Jeg prøvde med harmonier, men jeg foretrakk til slutt den helt enkle framføringa. Gitaren spiller enkle akkorder og gjentar melodien i mellomspillene.

Informantene setter også fokus på sangens budskap. En informant sier at hun ønsker «å bidra med å formidle budskap om at de som var på Utøya må bli hørt: *Stemmene vil alltid leve.*» På samme tid gir låtskriverne sine stemmer for å målbære «budskap om fred, frihet og demokrati».

En låtskriver forteller at hun tenkte på rosetoget, samholdet og kjærligheten som var så sterk i dagene og ukene etter 22. juli. Hun sier hun ønsket å formidle de gode tankene, og det hun kaller «den helbredende energien» fra rosetogene. Slik sett er denne sangen «mitt bidrag til budskap om fred».

Refleksjoner

Både tekst og musikk er viktige for låtskrivere, noen ganger kommer musikken først, andre ganger teksten. I *Songwriters on Songwriting* forteller verdensberømte låtskrivere om sine tanker og opplevelser (Zollo, 2003). Pete Seeger⁸ forteller for eksempel om hvordan noen verselinjer av den kjente «Where have all the flowers gone» kom etter å ha lest romanen «And Quiet Flows the Don». Resten av teksten kom først fem år senere:

Meanwhile, I'm sitting in a plane, kind of dozing. And you know, when you're dozing, that's when the creative ideas come. And all of a sudden came a line I had thought about *five* years earlier: "long time passing." I thought that those

8 Pete Seeger har også skrevet «My Rainbow Race», oversatt av Lillebjørn Nielsen til «Barn av regnbuen», en sang som ble sunget og brukt mye i Norge som en respons på terroren 22. juli (se Skånland i denne boka).

three words sang well: “long time passing.” And all of a sudden I fitted the two together, along with the intellectual’s perennial complaint, “When will they ever learn?”

Melodien kom enda et år etter denne hendelsen (Ibid., s. 7). Tilsvarende forteller Susanne Vega (Ibid., s. 119):

For the last few months I’ve been finding that the work comes at absolutely unexpected times. I had one period last summer where every day for four days I woke up *exactly* at 5:30 in the morning with lyrics—I did not set an alarm. Woke up at 5:30 every day with some song in my head. It was like, “Wow ... that is great.”

Den amerikanske låtskriveren John Blume, som akkurat hadde gjennomført et konferansefremlegg om låtskriving da han fikk høre om terroren i New York og Pentagon 11. september, forteller:

[...] an uninvited thought popped into my head. I recognized it as the beginning of a song idea. I didn’t want to write a song, but the melody insisted on being heard and the words came forth as if they had a will of their own. (Blume, 2003, s. 97).

I tiden etter 11. september mottok han e-post med tekster, dikt og sanger fra hele verden. Han mener låtskriverens jobb er viktig: «As songwriters, we give listeners the words they wish they could say — and those they long to hear. Our music provides a reason to dance and to sing» (Ibid., s. 98).

Mange låtskrivere er opptatt av å nå frem med et særlig budskap, enten dette dreier seg om budskap som reaksjon og protest, om ikke å glemme, eller å spre et budskap om fred. Pete Seeger sier (Zollo, 2003, s. 6f.):

As a matter of fact, I’m convinced that musicians have got a more important role to play in putting a world together than they’re usually given credit for. Because musicians can teach the politicians: Not everybody has to sing the melody.

Susanne Vega forteller at hun er inspirert av Dylan, Michell og Baez, som hun mener har «a very mystic significance to society». De er ikke kun popstjerner, men har «religious responsibility [...] I wanted to join them.» (Ibid., s. 566).

En annen internasjonal låtskriver, John Lennon, sier det var lyttingen til Dylan som «allowed him to make the leap from writing empty pop songs to expressing the actuality of this life and the depths of his own soul.» (Ibid., s. 70). Med andre ord, låtskriving har betydning både på et personlig og et sosialt plan.

Noen ganger har låtene et budskap om ikke å glemme. De blir klingende minnealbum om personer eller hendelser, der også innspillingen påvirker opplevelsen. Musikken kan gi rom for sorgbearbeiding, og muligens helbredelse, gjennom å skape et « ... et terapeutisk univers. Et rom der man kan kjenne på følelsene sine, og få satt dem i bevegelse», sier Gustavsen (Holst-Hansen, 2005). Med andre ord, låtskriving kan til enhver tid utfordre og berøre, og fungere som et gjensvar på en kompleks samfunnshistorie.

Å trøste — og bli trøstet

Beskrivelsene knyttet til denne overskriften handler om låtskrivernes og lytternes opplevelse av sangenes *betydning og funksjon*. Sangene blir en måte å minnes på, et bidrag til å bearbeide en kollektiv sorg. Flere kjenner seg trøstet gjennom sangene, og låtskriverne kjenner selv på hvor meningsfylt det er å få bidra gjennom musikk.

Flere av låtskriverne erfarte selv å få bearbeidet 22. juli hendelsen gjennom å skrive låter. Alle låtskriverne valgte også å gi låten en større lytterskare ved å fremføre dem offentlig slik at de kunne fungere trøstende for andre også.

Én låtskriver er opptatt av den kollektive sorgen. Hun sier hun gikk rundt i gatene i Oslo alene og sammen med andre: «Jeg kjent den [sorgen], jeg var veldig på vakt. Jeg så mer politi og kjente frykten [...] det gikk jo inn på meg».

Låtskriverne ønsker å bidra på ulike måter. Ett uttalt ønske er å kunne formidle trøst:

Om sangen så bare betyr noe for ett menneske, er det betydningsfullt. Jeg tenkte at det spiller ingen rolle om ingen andre liker den, for har den betydning noe for ett menneske, så er det nok.

En av kvinnene forteller at hun har forsøkt å ikke putte så mye av sine egne ord inn i sangen, men heller si ting som andre sa; ord som ble sagt offentlig, og som hun opplevde at mennesker syntes var trøstende der og da:

Mange begynte å gråte da jeg fremførte den. Det var veldig sterkt, og det viste seg at flere mente sangen kunne være helbredende og trøstende, så tenkte jeg at jeg måtte spille den inn og legge den ut så flest mulig kunne få høre den, kanskje den kunne ha en positiv effekt.

En annen erfarer:

[...] publikum blir ofte helt stille også en stund etter at jeg har sunget sangen. Jeg har også opplevd at noen gråter, og opplever dette som et tegn på at sangen berører og formidler noe viktig.

Den positive reaksjonen gjennom deling via Facebook, blir også trukket frem. Et menneske låtskriveren ikke kjente tok kontakt med henne og takket for sangen, som hun syntes var trøstende. Dette ble betydningsfullt for låtskriverens egen selvopfatning:

Samtidig har jeg en sterk tro på sangers helbredende evne fordi jeg ofte bruker låtskriving for å bearbeide hendelser i mitt liv. Derfor turte jeg å tro at jeg kunne bidra med noe gjennom denne sangen.

En av låtskriverne sier at hun ofte skriver musikk når hun opplever sterke følelser. Hun sier at selv om hun ikke opplevde 22. juli direkte på kroppen, så var hendelsen rystende, på lik linje med det å oppleve noe i eget liv. Sangen vokste ut av empati med — og som del av — fellesskapet som hun syntes Norge viste etter 22. juli.

Som resten av befolkningen har låtskriverne fulgt med i dagsaviser og presse og blitt følelsesmessig berørt. Én sier at hun har hatt en spesiell historie fra media med seg som et «indre mentalt bilde under innspillingen av låta». Disse bildene bidro til følelser som sorg, håp og fremtidstro. «Jeg følte jeg skulle skrive denne sangen, og gjorde det», sier hun.

Låtskriverne forteller også om gleden og betydningen av å arbeide med musikk. Det oppleves som «Vitaliserende [...] det gir livskraft», sier en, og fortsetter: «Gjennom musikken har jeg kunnet ta grep om eget liv. Gjennom å arbeide med musikk har jeg helsegevinst»:

I livet mitt kan jeg ha ganske store kroppslige smerter, men allikevel har jeg klart å holde en konsert [...] Endelig hadde jeg funnet min måte å drive med musikk på, hvor jeg kunne være helt meg selv. Det var det som gjorde meg bra. Musikk betyr svært mye for meg. Det viktigste for meg er å skape og utøve musikk fordi det er en naturlig og nødvendig måte for meg å uttrykke hva jeg tenker og føler.

Gjennom låtskrivingen kunne hun selv bearbeide frykt og sorg på en slik måte at noe nytt kunne få vokse frem. Hun sier hun kjente på sine egne følelser gjennom musikk, og kunne bearbeide det hun opplevde 22. juli og i dagene som fulgte.

Refleksjoner

I de første dagene etter 22. juli var sjokket stort og forvirringen rådet. Samtidig opplevde mange en god nærhet til venner og kjente. Kong Harald kommenterer dette i sin tale under minneseremonien i Oslo Spektrum den 21. august:

Når det sterke fellesskapet vi har følt på denne tiden, ikke er fullt så merkbart lenger. Da trengs det medmennesker som ser dem som sørger og dem som sliter med livene sine — noen som kan være hos dem når oppmerksomheten lys begynner å slukne. Når hverdagen skal leves. (*Mitt lille land*, 2011).

Forvirring og opplevelse av tap går forut for sorgen, med alle dens fasetter. Det er kun med tiden at individet og nasjonen kan sørge med alle følelser det involverer. Dette er et stykke individuelt og nasjonalt sorgarbeid. Å kjenne på tap og å gi sorgen plass i møte med slik påført terrorhandling, er særdeles vanskelig (Alexander, 2011; Johns, 2011), ikke minst fordi et hovedtrekk ved traumereaksjoner er opplevelsen av at traumet fortsatt skjer her og nå.

Det er nettopp i denne konteksten at musikerne tyr til låtskriving. De erfarer at låtene trøster i møte med tap og sorg, og opplever selv å bli trøstet gjennom å lage musikk, fremføre den og ta til seg de positive reaksjonene de får. En av låtskriverne opplever til og med at hun selv blir endret: hun får «helsegevinst» gjennom denne prosessen. Det å kunne handle selv og påvirke situasjonen gjennom å dele musikalske erfaringer og uttrykke viktige følelser, har altså en svært viktig funksjon for å gjenopprette og opprettholde et funksjonelt dagligliv (Blume, 2003; Thompson & Neimeyer, 2014).

Alle låtskriverne har en sterk identitet knyttet til musikk. De fremhever gleden og betydningen av å kunne jobbe med musikk som fungerer vitaliserende og «gir livskraft». For låtskriverne er musikken særdeles viktig i deres liv og nært knyttet til deres profesjonelle og personlige identitet (Ruud, 2013b; Trondalen, 2013b). I vår tid er ofte komponister og tekstforfattere lite synlige i det offentlige rom. Noe annerledes er det med artister som både komponerer og fremfører sine egne låter. De gjør en personlig fortolkning av låten, basert på egen musikalsk og personlig identitet. På denne bakgrunn kan låten og fremføringen av denne bli lydspor til selve livet (Ruud, 2005).

Å gi ære — og minnes

Låtskriverne har et ønske om å ære de berørte. Beskrivelsene knyttet til dette temaet handler om verdier, demokrati, betydningen av å *ikke glemme*, og et *budskap om fred*.

Låtene bidrar til at vi husker. De blir klingende minnealbum. Sangene om 22. juli minner oss på at vi ikke skal glemme. Låtskriverne peker på verdier som frihet og demokrati. Alle er opptatt av å vise respekt for ofrene, og for dem som var berørt på ulike vis. «Jeg har ikke lyst til å lage noe som kunne brukes som en hyllest til hendelsen», sies det. En er opptatt av at hun ikke ønsket å skrive noe som potensielt kunne såre eller fornærme noen: «Det var så mange ting man kunne gjøre feil. Jeg var jo ikke direkte påvirket, hvilken rett hadde jeg til å si noe offentlig om 22. juli?».

Én låtskriver peker på det økonomiske perspektivet, og ønsker for sin egen del ikke å tjene penger på låten:

Jeg var veldig bevisst på ikke å bruke sangen for å fremme meg selv, eller prøve å tjene penger på den. Derfor har den hele tiden vært ute til gratis nedlastning, og jeg har spesifisert dette alle steder jeg har lagt den ut.

Gjennom å formidle sangene sine er låtskriverne opptatt av at vi, som folk, ikke må glemme det som skjedde. «Jeg syns vi glemte det igjen så fort. Sangen er en måte å minnes på, en måte å ære de som er gått bort [...] sangen er til for at publikum ikke skal glemme». Fredsbudskapet er viktig, symbolisert ved en rose i en av sangtekstene. En låtskriver sier helt tydelig:

Vi skylder alle de som døde å opprettholde de sterke gode verdiene som det norske samfunnet har vært så stolte av. Samhold, antirasisme, antidiskriminering, likestilling, rettigheter, solidaritet, kjærlighet, demokrati, åpenhet, tillit.

Frihet og demokrati er viktige verdier. Det var disse verdiene «ofrene stod for», ifølge en låtskriver. Sangene som ble sunget ble «symbol for disse verdiene [...] og jeg ønsker å formidle samholdet og de gode verdiene». Låtskriverne ønsket alle å formidle et budskap om fred, og formidle dette gjennom *sin* stemme. Én påpeker at vi ikke må glemme for fort:

Og jeg mener vi ikke må glemme hvilke krefter og ideologier som drev den mannen til å drepe alle de uskyldige menneskene. Vi må aldri slutte å bekjempe de kreftene. Vi må slåss for de gode verdiene våre akkurat som det sies så fint i sangen *Til ungdommen*.

Det understrekes at det politiske og verdimessige engasjementet ikke må bli borte.

Refleksjoner

Tiden etter 22. juli var krevende. Hele Norge var berørt. Mange ble redde og urolige og strevde med å skape mening og sammenheng i det som skjedde. Musikken og sangene i det offentlige rom kunne bidra til å bygge fellesskap, og motvirke isolasjon og håpløshet.

Låtskriverne ønsker å vise respekt for, ære og minnes ofrene. Å lage disse låtene og å uttrykke sine følelser er viktig med tanke på å anerkjenne historien, stabilisere, integrere og bearbeide en slik traumatisk hendelse, samt gjenopprette håp om en god fremtid. Alt dette er sentrale elementer for å minske faren for fremtidig posttraumatisk stressyndrom, depresjon og angsttilstander (Brymer et.al., 2011).

Låtene har også et budskap om å opprettholde «gode verdier», som frihet og demokrati. «Jeg holder fast ved troen på at friheten er sterkere enn frykten», sa kong Harald under minneseremonien den 21. august (*Mitt lille land*, 2011). Kanskje brukte han disse ordene nettopp fordi han visste at ved en slik uventet og meningsløs terroropplevelse som 22. juli er frykten sterk, og følelser tar mange former ettersom omfanget av tragedien siger inn over folket. Kong Harald fortsetter:

Jeg holder fast ved et åpent demokrati og samfunnsliv. Og jeg holder fast ved troen på våre muligheter til å leve fritt og trygt i vårt eget land [...] Som nasjon skal vi ta denne tiden med oss i våre hjerter, i vår erfaring — og huske at vi er vekket til en ny bevissthet om hva som virkelig betyr noe for oss.

Det finnes mange teorier og innfallsvinkler knyttet til livskvalitet og det gode liv. Verdier som frihet og demokrati trekkes frem som viktige katalysatorer. Imidlertid er det ulike forståelser av hvordan slike idealer og grunnleggende mål for tilværelsen realiseres (Næss, 2011). Tap og sorg ble nøkkelord og mange kjente seg triste. Sorg er tilknytningens pris. Tristheten og sorgen har en verdi fordi den sier noe om hva som er viktig i livene våre (Stålsett, 2012).

Låtskriving som helseressurs

Norges folk ble skaket 22. juni 2011. Fysiske, psykiske og eksistensielle dimensjoner ble satt i spill. I tiden som fulgte hadde musikk og kultur en fremtredende plass i sorg- og minnearbeidet, både i det private og offentlige rom. Ved at noen lagde egne låter og fremførte disse vevdes musikken tett inn i våre fortellinger om 22. juli og i ettervirkningene av terroren, både gjennom egen deltakelse og som et kulturelt gjensvar til en uendelig tragisk hendelse. I den følgende drøftingen settes fokus på *Musikk og helse*, *Musikk som helseatferd*, samt *Låtskriving som livstolkning*.

Musikk og helse

I våre dager er det en gryende tendens til å knytte kultur og helse sammen på nye måter idet det hevdes at musikk og kulturopplevelser lindrer smerte, gjør oss friskere og lar oss leve lenger. Aktiv deltakelse i meningsfylte kulturaktiviteter bidrar til økt livskvalitet, bedret evne til å mestre egen livssituasjon og bedret helse (Knudsen, Holmen, & Håpnes, 2005a, 2005b; Ruud, 2009). Kunst kan gi gode opplevelser, og bidra til forståelse for at det sårbare er et generelt menneskelig trekk, og at grensene mellom det normale og unormale ikke er gitt en gang for alle (Sosial- og helsedirektoratet, 2005). Følgelig bør sammenhenger mellom musikk og helse utforskes, nettopp med tanke på å begripe mer av hvordan en estetisk praksis kan forstås som en verdi i en helsekultur, og hvordan en slik praksis kan påvirke helse.

Låtskriverne brukte sine egne kreative og skapende ressurser i låtskrivingen. En slik myndiggjørende estetisk praksis kan forstås som «an assemblage of activities designed to promote health and prevent sickness» (Aldridge, 2004, s. 37). Helsefremmende og forebyggende aktivitet blir knyttet til en kreativ praksis basert på personlige og kulturelle verdier. Helse blir forstått gjennom en overordnet kategori som opplevelse, i stedet for primært å bli knyttet til en biomedisinsk forståelse av individet. En slik tenkning innebærer en nedskalering av patologiske aspekter ved en persons liv til fordel for helsedimensjoner, noe som legger til rette for selvaktualisering og meningssøkende virksomhet. Et slikt humanistisk og ressursorientert perspektiv, tar høyde for individets helse i et biomedisinsk perspektiv, men anerkjenner at dette skjer i dialog med, og gjennom en stryking av, kreative ressurser for å møte en utfordring som 22. juli.

Helse er et mangefasettert begrep som kan oppfattes på flere vis og på mange plan. For det første kan det forstås på et overordnet nivå som en opplevelseskategori. For det andre er helse en praktisk ressurs vi alle forvalter, på ulikt vis. For det tredje kan helse forstås som en kontinuerlig prosess knyttet til opplevd livskvalitet på et individuelt, kollektivt og sosialt nivå. På det konkrete plan betyr dette at helse blir en relasjon mellom dimensjonene fysisk /psykisk helse og eksistensiell velvære. Med andre ord et kontinuum, idet den fysiske helsen påvirker den psykiske — og vice versa (se også Kirkengen & Ulvestad, 2007; Sigurdson, 2008).

I intervjuene fikk vi høre at låtene fungerte forløsende på en fastlåst (kropp)s tilstand, vitaliserte og synliggjorde verdier. På samme tid syntes låtene å trøste og gi håp på en slik måte at mennesker følte seg møtt og anerkjent på et eksistensielt nivå i en vanskelig tid. En slik bruk av musikk som estetisk praksis, bekrefter nettopp en forståelse av helse som et relasjonelt forhold mellom vår fysiske/psykiske helse og vår eksistensielle helse som politiske, kulturelle, reflekterende, sosiale og åndelige individer (Schei, 2009; Trondalen & Bonde, 2012). Mot en slik fortolkningsbakgrunn kan musikken fungere som en stabiliserende faktor, og en måte å integrere og bearbeide den traumatiske hendelsen 22. juli, med tanke på å motvirke og forebygge utvikling av traumereaksjoner.

Musikk som helseatferd

Nyere forskning innen sosiologi og psykologi har utfordret det tradisjonelle etos om musikk som en autonom kunstform. Flere har identifisert hvordan bruk av musikk kan ha en regulerende funksjon både på kropp og psyke. Eksempler på slike forklaringer er musikk som «emosjonell smitte», og hvordan vår egen opplevelse av rytmer, melodier og harmonier i musikken skaper gjenklang og smelter sammen med vår egen opplevelse. Vi får følelsesreaksjoner på bakgrunn av vår kulturelle arv og fellesskapsopplevelser, idet vi responderer på musikk med visuelle forestillinger eller kroppsfornemmelser (Bonde, 2009; Bonde et.al, 2013; Ruud, 2012; Skånland, 2012).

Bruk av musikk kan forstås som en del av et repertoar vi alle forvalter, en form for selv-teknologi der musikken tilbyr (*affords*) noe, og det er opp til hver enkelt hvordan vi benytter oss av (*appropriate*) denne (DeNora, 2000). I denne teksten forteller låtskriverne om en musikalsk helseatferd som gir nye dimensjoner til livet både for dem selv og andre, en følelse av å

være knyttet til andre, regulering av følelser og energi, og opplevelser av å kjenne seg mer avslappet og fornøyde. Dette er i tråd med nyere forskning innen musikk og helse (Batt-Rawden, DeNora, & Ruud, 2005; MacDonald, Kreutz, & Mitchell, 2012; Sloboda & O'Neill, 2001). Jeg forstår det slik at ethvert menneske kan erfare — og ta opp i seg musikken og gjøre den til sin egen — på bakgrunn av personlig beskaftenhet og kulturelle muligheter.

Låtskriverne komponerte alle egne sanger og fremførte disse. Musikken var en integrert del av deres liv. Dette er i tråd med hva andre musikere forteller; musikken er *Livet* (Trondalen, 2013a, 2013b). Et slikt forhold til musikk gjør musikere og låtskrivere sterke og sårbare på samme tid. I forbindelse med tiden etter 22. juli tilbød låtskriverne sine musikalske bidrag i denne kollektive rystelsen, og erfarte at låtene ble tatt i mot. Slike erfaringer viser at låtskriverne både ga — og fikk noe tilbake. Deres musikalske identitet ble knyttet til en kollektiv identitet, der musikken fikk en vesentlig rolle.

Låtskriving i enhver tidsepoke griper fatt i det som hver generasjon er opptatt av. Låtene fungerer som speil idet de reflekterer de til enhver tid rådende kulturelle, politiske og filosofiske holdninger. Susanne Vega sier i et intervju: «You have to call it [the song] up and tell the story again, that means that you have to have the need to tell it. And that's the nature of songs. [...] It's a part of your life.» (Zollo, 2003, s. 580). Låter er ikke fysiske i sin natur. Som fenomen er de hele tiden temporale, de er ferskvare, som på nytt og på nytt kan gi ny mening for mennesker i ulike livssituasjoner. På det personlige plan kan låtskriving gi låtskriverne næring både til en personlig og en profesjonell identitet.

Låter kan også vandre fra det personlige rom til nye sosiale arenaer (Aasgaard, 2002), og gjennom det tilby ny mening i livet. Even Ruud (2005, s. 10) sier:

Singer-songwriters are the heroes of today's popular culture. Songs are chronicles, not only of the private and personal, but also of everyday occurrences and political issues. The current plurality of genres and styles of songwriting have made this musical form into an ever-present soundtrack of our lives. [...] There is a song for everyone and for everything.

Låtene blir lydspor, der personlig og kollektiv historie smelter sammen. Lydsporene i våre liv kan forstås som musikalske fortellinger om virkeligheten.

Gjennom tekst og musikk innbyr låtene til en integrering av hele følelsesregisteret: det er lov å uttrykke motstridende følelser. Det vil si å være sint på noe/noen — og glad og vital på samme tid. Sinnet kan i denne sammenheng rette seg mot mannen som utførte ugjerningen, eller mot samfunnets/enkeltmenneskers reaksjon. Traumeekspert David Alexander sier: «... very angry people find it harder to come to terms with loss, and find it harder to adjust». Et sinne som aldri går over «is what we call a bad prognostic indicator» (Alexander, 2011, s. 38). Imidlertid er det av stor betydning at alle følelser gis rom i møte med en slik uventet terrorhendelse som 22. juli.

Nettopp slike motstridende følelser var det mange av i dagene etter 22. juli. For eksempel kunne det være vanskelig å tillate seg å glede seg over å overleve, samtidig som en hadde mistet en god venn, som ikke overlevde. Det er kort vei til skyldfølelse og skam. Sorgen og gleden ble vevd sammen på krevende vis. Musikalske lydspor kan gi mening og livssammenheng med tanke på å integrere og bearbeide 22. juli-hendelsen, og ta inn over seg konsekvensene av denne. En musikalsk helseatferd kan motvirke stress og traumereaksjoner, og bidra til håp og tro på fremtiden.

Låtskriving som livstolkning

Vi mennesker opplever og erfarer våre liv her og nå, i et nåværende øyeblikk (Stern, 2004). Deretter forteller vi historien om våre liv gjennom fortolkning og meningsskaping. Vi gir fortellingen om livet en narrativ form (Aaslestad, 2005). Et slikt narrativ kan forstås som en grunnleggende menneskelig aktivitet — en aktivitet som sier noe viktig om vår forståelse av selve tilværelsen, hvem vi er i verden og vår opplevelse av sosial tilhørighet.

Låtskriving i forbindelse med 22. juli kan forstås som et *musikalsk narrativ*: en historie vi stadig gjenskaper, fornyer og fortolker gjennom musikk. Låten, som i utgangpunktet kan forstås som et «jeg-narrativ», bygger implisitt på et «vi-narrativ», gjennom en felles — men ikke identisk — opplevelse av terroranslaget mot Norge. Låtskriverne fikk positive tilbakemeldinger på sangene sine og fremføringen av disse. Livet til én låtskriver ble forandret: «Det var det som gjorde meg bra», sier hun. Låtskriving og fremføring av låten ble en måte å ta vare på seg selv, og fortellingen om henne selv, som individ i kontekst, endret seg.

Låtskriving kan også forstås som en del av en historie, som er overordnet den menneskelige opplevelsen og knyttet sammen i et «meta-narrativ». Sangene i denne teksten speiler verdier som antirasisme, åpenhet, tillitt, demokrati og rettferdighet. Dette legger til rette for å forstå låtskriving også innenfor rammen av et «masternarrativ», som tar opp i seg verdisystemer og ideologisk tenkning. En slik tenkning, overordnet selve opplevelsen, har en sammenbindende og fellesskapsgivende funksjon (Engedal, 2003). Låtene kan inngå i en større historie som handler om å forsøke å gi mening til hva 22. juli kan innebære og bety både her og nå, og i et fremtidsperspektiv. En slik forståelse inkluderer også den eksistensielle opplevelse av hvordan verden faktisk kan være, både verdimeslig og ideologisk. På denne bakgrunn mener jeg låtene kunne fungere som *klingende minnealbum*, idet hver enkelt person fortolket musikken inn i sin individuelle og kollektive livssammenheng.

Tilbakemeldinger etter konserter, via sosiale medier og låtskrivernes egen opplevelser viser at musikken ærer og minnes de som er berørt, formidler et budskap med verdier, og gir trøst både til låtskriver og lytter. Dette kan bidra til opplevelse av sammenheng, kontinuitet og mening, og er avgjørende med tanke på å fremme psykisk helse ved traumatiske hendelser (Alexander, 2011; Antonovsky, 1987).

Avslutning

Bruk av musikk og låtskriving som kreativ helseressurs gir mange muligheter, og kan få ringvirkninger både på individ-, gruppe- og samfunnsnivå. Låtskriverne satte ord på hendelsen og uttrykte følelser gjennom musikken, noe som viser seg å ha en svært viktig funksjon for å gjenopprette daglig fungering og fremtidshåp. Låtene synes å ha vitaliserende kraft, og fungerer som klingende minnealbum om personer og hendelser. Innenfor et forebyggende og helsefremmende tenkesett kan bruk av musikk — og i denne sammenheng låtskriving — forstås som en interaktiv ressurs og kulturell praksis for mennesker i krevende livssituasjoner.

Referanser

- Aasgaard, T. (2002). *Song Creations by Children with Cancer — Process and Meaning*. (Ph.D.), Aalborg University, Aalborg.
- Aaslestad, P. (2005). *Narratologi. En innføring i anvendt fortellerteori* (5. utg.). Oslo: Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag.
- Aldridge, D. (2004). *Health, the Individual, and Integrated Medicine. Revisiting an Aesthetic of Health Care*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Alexander, D. (2011). Greaving after Disasters. *Impuls*, 64(1), 36–42. Intervjuet av Hanne M. Knudsen og Nina Tangstrøm.
- Antonovsky, A. (1987). *Unraveling the Mystery of Health. How People Manage Stress and Stay Well*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
- Baker, F., & Wigram, T. (Red.). (2005). *Songwriting. Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Batt-Rawden, K. B., DeNora, T., & Ruud, E. (2005). Music Listening and Empowerment in Health Promotion: A Study of the Role and Significance of Music in Everyday Life of the Long-Term Ill. *Nordic Journal of Music Therapy*, 14(2), 120–136.
- Berkowitz, S., Bryant, R., Brymer, M., Hamblen, J., Jacobs, A., Layne, C., Osofsky, H., Pynoos, R., Ruzek, J., Steinberg, A., Vernberg, E. & Watson, P. T. N. (2010). *Teknikker for psykologisk rehabilitering: Feltmanual*. The Center for PTSD (NCPTSD) & the National Child Traumatic Stress Network (NCTSN).
- Blume, J. (2003). *Inside Songwriting. Getting to the heart of creativity*. New York: Watson-Guption Publications.
- Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske. Introduktion til musikkpsykologi*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- Bonde, L. O., Skånland, M. S., Ruud, E., & Trondalen, G. (Red.). (2013). *Musical Life Stories. Narratives on health musicking*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6. NMH-publikasjoner 2013:5, 181–200. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Brymer, M., Jacobs, A., Layne, C., Pynoos, R., Ruzek, J., Steinberg, A., Vernberg, E. & Watson, P. (2006/2011 (norsk oversettelse)). *Psykologisk førstehjelp* Oversatt til norsk ved Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk

- stress (NKVTS). National Child Traumatic Stress Network and National Center for PTSD/Nasjonalt kunnskapssenter om vold og traumatisk stress (NKVTS).
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Engedal, L. G. (2003). Mange fortellinger — et liv. Momenter til belysning av narrativ teori. *Tidsskrift for sjelesorg*, 23(3), 165–179.
- Holst-Hansen, T. (2005). Når sorg blir musikk. *Dagbladet*. 2.4.2005. <http://www.dagbladet.no/magasinet/2005/04/02/427691.html>. Lastet ned 30. april 2011.
- Horden, P. (Red.). (2000). *Music as Medicine. The History of Music Therapy since Antiquity*. Aldershot, Burlington USA, Singapore, Sidney: Ashgate.
- Johns, U. T. (2011). Om traumer og barn/unges bearbeiding. *Musikkterapi*(3), 19–20. Intervjuet av Ingelill Eide.
- Kirkengen, A. L., & Ulvestad, E. (2007). Overlast og kompleks sykdom—et integrert perspektiv. *Tidsskrift for Den norske legeforening*, 123(24), 3228–3231.
- Knudsen, M. S., Holmen, J., & Håpnes, O. (2005a). Hva vet vi om kultur deltakelse og helse. *Tidsskrift for den norske legeforening*, 123(24), 3418–3420.
- Knudsen, M. S., Holmen, J., & Håpnes, O. (2005b). Kulturelle virkemidler i behandling og folkehelsearbeid. *Tidsskrift for Den norske legeforening*, 123(24), 3434–3436.
- Kvale, S. (1994/97). *Interview. En introduksjon til det kvalitative forskningsinterview* (oversatt av B. Nake). København: Hans Reitzels Forlag.
- Loewy, J. V., & Hara, A. F. (Red.). (2007). *Caring for the Caregiver: The Use of Music and Music Therapy in Grief and Trauma* (2. utgave). Silver Spring: American Music Therapy Association, Inc.
- MacDonald, R., Kreutz, G., & Mitchell, L. (2012). *Music, Health and Wellbeing*. Oxford: Oxford Publishers.
- Mitt lille land. Minnebok etter 22. juli 2011*. (2011). Oslo: Aschehoug og Gyldendal.
- North, A. C., Hargreaves, D. J., & Hargreaves, J. J. (2004). Uses of music in everyday life. *Music Perception* 22(1), 41–77.

- Næss, S. (2011). Teorier. I S. Næss, T. Moum & J. Eriksen (Red.), *Livskvalitet. Forskning om det gode liv*, 69–82.
- Polkinghorne, D. E. (1989). Phenomenological Research Methods. I R. S. Valle & H. Sten (Red.), *Existential-Phenomenological Perspective in Psychology. Exploring the Breaths of Human Experience*, 41–60. New York, London: Plenum Press.
- Ruud, E. (2005). Foreword: Soundtracks of Our Life. I F. Baker & T. Wigram (Red.), *Songwriting. Methods, Techniques and Clinical Applications for Music Therapy Clinicians, Educators and Students*, 9–10. London, Philadelphia: Jessica Publishers.
- Ruud, E. (Red.). (2009). *Musikk i psykisk helsearbeid med barn og unge*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 2. NMH-publikasjoner 2009:5. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Ruud, E. (2011). Musikk og sorg — etter 22. juli. http://www.nmh.no/Senter_for_musikk_og_helse/arkiv/2011/musikk_og_sorg-etter_22._juli Lastet ned juli 2011.
- Ruud, E. (2012). Musikalsk egenomsorg i sorg og livskrise. *Musikkterapi*(4), 6–13.
- Ruud, E. (2013a). Music, Grief and Life Crisis. I L. O. Bonde, M. S. Skånland, E. Ruud & G. Trondalen (Red.), *Musical Life Stories. Narratives on Health Musicking*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6. NMH-publikasjoner 2013:5. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Ruud, E. (2013b). *Musikk og identitet* (2. utgave). Oslo: Universitetsforlaget.
- Schei, E. (2009). Helsebegrepet — selvet og cellen. I E. Ruud (Red.), *Musikk i psykisk helsearbeid for barn og unge*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 2. NMH-publikasjoner 2009:5, 7–14. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Sigurdson, O. (2008). Vil du bli frisk? I G. Bjursell & L. V. Westerhäll (Red.), *Kulturen och hälsen. Essäer om sambandet mellan kulturens yttringar och hälsans tillstånd*, 189–218. Stockholm: Santérus Förlag.
- Skewes, K. (2001). *The Experience of Group Music Therapy for Six Bereaved Adolescents*. (PhD), University of Melbourne, Melbourne.
- Skånland, M. S. (2012). *A technology of well-being: A qualitative study on the use of MP3 players as a medium for musical self-care*. LAP Lambert Academic Publishing.

- Sloboda, J. A., & O'Neill, S. (2001). Emotions in Everyday Listening to Music. In P. Juslin & J. A. Sloboda (Red.), *Music and Emotion: Theory and Research*. Oxford: Oxford University Press.
- Sosial- og helsedirektoratet (2005). Psykisk helsearbeid for voksne i kommunene. *Veiledere*. <http://www.helsedirektoratet.no/publikasjoner/psykisk-helsearbeid-for-voksne-i-kommunene/Sider/default.aspx>. Lastet ned 25. april 2007.
- Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks, London, New Dehli: SAGE Publications.
- Stern, D. (2004). *The Present Moment In Psychotherapy and Everyday Life*. New York, London: W.W. Norton & Company.
- Stålsett, G. (2012). Sorg er tilknytningens pris. *Lys og liv. Temanummer: Sorg*(3), 8–9.
- Sutton, J. P. (Red.). (2002). *Music, Music Therapy and Trauma. International Perspectives*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Thompson, B. E., & Neimeyer, R. A. (Red.). (2014). *Grief and the Expressive Arts. Practices for Creating Meaning*. New York and London: Routledge.
- Tiao, J. H.-Y. (2011). *Music Therapy to Stable Land: Post-earthquake crises intervention in China*. Paper presented at The 13th World Congress of Music Therapy, Sookmyung Women's University, Seoul, South-Korea.
- Trondalen, G. (2013a). Musical performance as health promotion. A musician's narrative. I L. O. Bonde, M. S. Skånland, E. Ruud & G. Trondalen (Red.), *Musical Life Stories. Narratives on Health Musicking*. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6. NMH-publikasjoner 2013:5, 181–200. Oslo: Norges musikkhøgskole.
- Trondalen, G. (2013b). Musicians. I L. Eyre (Red.), *Guidelines for Music Therapy Practice in Mental Health*, 840–872. Gilsum: Barcelona Publishers.
- Trondalen, G., & Bonde, L. O. (2012). Music Therapy: Models and Interventions. I R. MacDonald, G. Kreutz & L. Mitchell (Red.), *Music, Health and Wellbeing*, 40–62. Oxford: Oxford University Press.
- Vist, T., & Bonde, L. O. (2013). 'Then Certain Songs Came'. Music listening in the grieving process after losing a child. I L. O. Bonde, M. S. Skånland, E. Ruud & G. Trondalen (Red.), *Musical Narratives. Narratives on Health Musicking*, 139–164. Skriftserie fra Senter for musikk og helse, vol. 6. NMH-publikasjoner 2013:5. Oslo: Norges musikkhøgskole.

Zollo, P. (2003). *Songwriters on Songwriting* (4. utgave). Cambridge: Da Capo Press.

“The Path of Dreams”: Breivik, Music, and Neo-Nazi Skinheadism

Benjamin Teitelbaum

What was your relationship with the so-called neo-Nazis, skinheads and right wing people at that time?

It was simple. They loved metal and we loved hip-hop. Being into the very small right wing community or the larger mainstream rock community meant Goth girls and hard rock. I disliked both. [...] The big irony is that [those in the right-wing community] were a lot more 'normal' than us during this period. They were peaceful while we were violent. They followed the law and rules while we broke the law and ignored the rules again and again. At the same time, the hip-hop community was cheered by the media, praised as the pinnacle of tolerance among the new generation, while THEY were condemned for their political views, systematically harassed and beaten by non-white gangs, extremist Marxist gangs (Blitz etc) and the police. It's quite ironic and shameful (Breivik, 2011, p. 1391).

The quote above comes from Anders Behring Breivik's manifesto *2083: A European declaration of independence* (henceforth 2083). Breivik published the 1500+-page manifesto online on July 22, 2011—just hours before detonating a bomb in central Oslo and embarking on a shooting spree at a youth camp on the island of Utøya. In this section of the manifesto, the author interviews himself about his teenage years in mid-1990s west Oslo, a time when he first grew critical of immigration. The young Breivik was

not alone in his newfound convictions. Rather, he shared these views with members of an expanding transnational youth subculture. Neo-Nazi skinheadism exploded across the western world during the 1980s and 1990s (Hebdige, 1988; Mercer, 1994; Brown, 2004), providing an organizational and expressive platform for young whites to lash out at minority groups and leftism. Likewise, the skinheads who dotted the social landscape of Breivik's youth presented him an opportunity to establish fellowship and solidarity with others who shared his opposition to immigration and multiculturalism.

But Breivik declined to associate with this subculture, first as a teenager, and even later as his views grew increasingly fanatical. He would come to identify as a nationalist—a heading which in Scandinavia often encompasses widely divergent forms of anti-immigrant ideology, including National Socialism (Teitelbaum, 2013). In his manifesto, however, he would cite fundamental differences between himself and the neo-Nazi skinhead movement, claiming that less than 5 % of the “hardcore white supremacist” community would be receptive to his message (2011, p. 673). He disagreed with the latter's celebration of Hitler, as well as their insistence on the importance of race. Breivik described himself as a supporter of Jews and Israel, and he renounced ethnonationalism—the belief that membership in national communities hinged upon race or ethnicity (2011, p. 1435, p. 1170). Instead he claimed to be a cultural nationalist, an activist who opposed multiculturalism, immigration, and Islam based on the threat these forces posed to the cultural (rather than ethnic) integrity of Norway and Europe more broadly.

His disinclination towards neo-Nazi skinheadism was not exclusively ideological, however. Rather, in statements like that above, Breivik emphasized cultural differences between himself and skinheads. He writes disparagingly about their fashion and portrays them as naïve, uneducated, and brutish.¹ But his main criticism of this culture regards its musical practices. The expansion of neo-Nazi skinheadism was predicated on the rise of a new music genre: white power. Lyrics to white power music typically described contempt and hatred for Jews and non-whites, admiration for historical National Socialism, pride in a national ethnic or transnational racial community, and hope for violent revolution against an allegedly anti-white political establishment. Additionally, nearly all radical nationalist music produced

1 See also Breivik (2011, p. 1379).

during the early 1990s was punk or heavy metal; loud, charging music often with screamed vocals.

It was a music style, further, that the teenage Breivik loathed. Indeed, he presents his aversion towards hard rock as evidence of his distance from the neo-Nazi scene.² Breivik was at the time a breakdance connoisseur and notorious graffiti artist. Despite his political leanings, his musical instincts led him to align with the far left and ethnically diverse hip hop community. Though he would later condemn hip hop, he never developed an appreciation for rock.

Breivik thus opposed both the content and the forms of neo-Nazi skinhead activism. Or so he would have us believe. While Breivik’s distaste for rock music and the culture of skinheadism was enduring, a close reading of his manifesto shows his rejection of anti-Semitism, ethnonationalism, and even neo-Nazism to be disingenuous—products of a propaganda effort to ensure that mainstream readers would consider his appeals (see Teitelbaum, 2014b). He writes plainly regarding ethnonationalism,

[E]ven though ethnicity and race still is relevant, it is not in our best interest to talk about it. If we do, we are only increasing the risk of destroying our own credibility which is lethal for individuals aspiring to reach a large audience (2011, p. 665–666).

In other words, he endorsed some of radical white nationalism’s most incendiary ideals, but decided not to express them for fear of increased social stigmatization.

Breivik’s musical practices encapsulate his divided posture towards neo-Nazism—a posture that embraces the agenda of contemporary revolutionary white separatism while rejecting its attendant subculture. Breivik writes about music on multiple occasions in his manifesto, discussing, among other topics, musicians and songs that inspired and sustained him while preparing for his 2011 attack. He devotes most of this commentary to Saga—a nationalist female singer from Sweden with whom I have had extensive contact as an ethnographer (Teitelbaum 2013, 2014a, see also Turner-Graham, 2012 and Stroud, 2013). Saga began her career during the turn of the twenty-first century as a backup singer for the Swedish white power band Pluton Svea and as vocal soloist in the thrash metal act Symphony of Sorrow. She first achieved international fame, however, when she recorded three albums

2 See Breivik (2011, p. 1388) in addition to the quote above.

covering the songs of flagship British white power band Skrewdriver and its deceased leader Ian Stuart Donaldson.

Though she is one of the most celebrated musicians in the contemporary white ethnonationalist and neo-Nazi world, her output diverges from the prevailing musical models in this scene. Saga's singing style has always been polished and full voiced—a marked contrast to the screamed vocals standard in white power. She avoids texts that explicitly demonize minority groups or call for violence.³ Finally, though she began her career producing heavy metal, her chosen instrumental backing has gradually moved towards a new genre with catchy guitar riffs, atmospheric synthesizer, and r&b beats—a genre of her own that she calls “freedom pop.”⁴ But despite her stage persona and musical style, Saga's lyrics articulate values and themes endemic to neo-Nazi ideology. Breivik's admiration for the Swedish artist thus simultaneously resonates and conflicts with his declared positions and tastes.

In this chapter, I consider the ways Breivik's interest and engagement with Saga's music can illuminate his relationship with neo-Nazism. Focusing on his main discussion of the Swedish artist—that in Chapter 3.29 of his manifesto—I seek to uncover the channels through which Breivik came into contact with Saga's work, what he knows about her past and fan base, and whether or not he is aware of all references in her lyrics. By investigating these questions, I provide insight into Breivik's level of contact and familiarity with the wider neo-Nazi and white nationalist subculture as well as the extent to which Saga's lyrics represent his true ideology.

Beats, Boots, and Martyrs

The neo-Nazi skinheads that Breivik encountered in secondary school likely had connections to the BootBoys—the first and largest neo-Nazi skinhead group in Norway (Øimoen, 2012). They may have consumed the music of local white power acts, such as Norhat, Norske Legion, and the Rinnan Band.

3 This has required her to be selective in the Skrewdriver songs that she has covered. Openly revolutionary and xenophobic lyrics have been most prominent in her *Symphony of Sorrow* recordings.

4 This term parallels an emerging insider label for standard white power rock and metal in the Nordic region: «freedom rock.»

And it might seem as though these Norwegians would have occupied a privileged position in the transnational skinhead scene. In parallel with World War II Nazis, skinhead groups from France, to Australia, to Brazil saturated their iconography with themes from Norse mythology and Viking history. Likewise, racial ideologies prevalent in these groups would frame Nordics as the standard-bearers of whiteness.

Norwegians and their music industry, however, would be overshadowed by their neighbors to the east. Sweden was home the largest and most ideologically dynamic neo-Nazi scene in the Nordic region. The seemingly disproportionate size of this activism carried over into musical production (Lagerlöf, 2012). By 2005, Sweden appeared to have nearly three times the number of white power bands than could be found in all the other Nordic countries combined, and a higher rate of bands per capita than any other country in the world.⁵ Likewise, a 1997 study of listening habits among 6–12 grade students throughout Sweden revealed that 12.2 % youth overall listened to “white power music” sometimes or often. That number was 15.3 % when limited to boys overall, and 18.9 % when limited to boys in grades 10–12 (Lange, Löow, Bruchfeld & Hedlund, 1997).

If Sweden was neo-Nazism’s Nordic hub, its global intellectual and cultural centers were to be found in Great Britain and the United States. Indeed, despite local variation in transnational skinheadism, activists throughout the world focused their textual output on celebrating, not just historical National Socialism, but also the lives of a handful of deceased latter-day activists from the English-speaking world. Norwegian skinheads’ focus on these contemporary Anglo-American figures may have been especially pronounced given that, as Katrin Fangen claims, Norwegians were less celebratory of historical Nazism than their Swedish and Danish counterparts (1998, p. 41, see also Löow, 1998, p. 446). One individual often showcased in transnational neo-Nazism’s “cult of martyrs” (Löow, 1993, p. 70) is Ian Stuart Donaldson. Hailing from Poulton-le-Fylde, England, Donaldson formed

5 I base this claim on the Anti-Defamation League’s 2005 database of white power bands throughout the globe (http://archive.adl.org/learn/ext_us/music_country.asp), and 2005 population estimates from the United Nations (<http://www.un.org/en/development/desa/population/>) and the Office for National Statistics (<http://www.ons.gov.uk>). Sweden, with 44 white power bands and a population of 9,041,000, has a per capita rate of 205,000. Note that the Anti-Defamation League’s 2005 database has a number of flaws, such as making multiple entries for a single band that changed its name, the omission of prominent acts, and the inclusion of groups whose status as «white power» is questionable.

the band Skrewdriver in 1976. Though originally a standard punk band, Skrewdriver's lyrics grew more politically charged and more reactionary throughout the end of the decade. As this ideological character took shape, the band also began embracing skinhead style. The mixture would prove enduring. As Brown writes, Donaldson and his band «did more than anyone else to forge connections between right-wing rock music and the skinhead scene, and between the skinhead scene and the radical right» (2004, p. 164). Taking the title of one of the band's songs as a namesake, this emerging genre would come to be known as "white power." Skrewdriver's move into explicit racial politics and neo-Nazism gained momentum when, in 1979, Donaldson and members of the white nationalist National Front founded the political action group and record label White Noise. White Noise, and later the German label Rock-O-Rama, promoted Skrewdriver and similar groups throughout Northern and Western Europe.

Skrewdriver would go on to release nine original studio recordings. And powered in large part by Donaldson's charisma, they achieved an unparalleled level of popularity in the scene. The band's career would be cut short, however, when Donaldson died in car accident in 1993. Since that event, Donaldson has obtained an almost deity-like status in the international scene. His image can be seen blanketing t-shirts and flags, his biography and poetry is sold through online retailers, and memorial concerts throughout Europe commemorate his death each year.

Ian Stuart Donaldson shares this elevated status with a handful of white nationalist activists from the United States. Foremost among these are Robert Jay Mathews and David Lane. The two were leading figures in a neo-Nazi terrorist group called the Order. The Order gained international attention during the mid 1980s as they carried out bank robberies and bombings, as well as the murder of a high-profile Jewish radio personality. Federal police were in pursuit of the group throughout these events, and they eventually cornered Robert Jay Mathews in a shootout on Whidbey Island outside of Seattle, Washington. Mathews died in this conflict when the police firebombed his compound. Some sympathizers today claim that his body was found charred, but with gun in hand.⁶ Much like the commemorations for Ian Stuart Donaldson, neo-Nazis around the world stage memorial events for Robert Jay Mathews on December 8—the date on which he was killed.

6 See <http://vnnforum.com/showthread.php?t=4096>

David Lane, like many other order members, was instead captured and convicted, and would die in an Indiana prison in 2007. He denied guilt throughout this period, and claimed that his imprisonment had been the doing of anti-white Jewish interests. Incarceration would prove profitable to Lane in one respect, however. During his time in prison, he accelerated his writing activities, authoring poems and treatises on topics from Norse mythology, to historical Nazism, to the plight of contemporary white activists. These texts would be disseminated throughout the wider neo-Nazi world, often making their way into the lyrics of white power songs. And his famous statement dubbed the 14 words—“We must secure the existence of our people and a future for white children”—would in many cases supersede the sayings of Adolf Hitler to become the chief motto for neo-Nazis from California to Irkutsk (Michael, 2009).

Neo-Nazism’s prevailing themes and ideals—its revolutionary ethnonationalism, its celebration of historical Nazism, and its tribute to the lives of select latter-day “martyrs”—surface in Breivik’s manifesto. Breivik would not be the one to articulate those themes, however. He consistently condemns Nazism, and never discusses Donaldson, Mathews, or Lane, though he does urge his followers to avoid “14-words rhetoric” (2011, p. 678). Instead, these themes are voiced by the woman he regarded as his a chief source of inspiration; Saga, whom he profiles in Chapter 3.29 of his manifesto.

3.29

In the heart of *2083*, from pages 848–1114, Breivik outlines methods to plan and carry out violent terrorist attacks. This section contains 46 mini-chapters on topics like financing, concealing planning activities, acquiring weaponry, bomb making, and strategies for finding a good defense lawyer. The character of the writing throughout this section oscillates. At times, Breivik provides a dispassionate, abstract how-to guide. Other times, he writes in the style of a first-person diary, outlining the steps and daily routines he followed in the years leading up to his attacks in 2011.⁷

Chapter 3.29 contains both of these formats. Here, Breivik reflects upon the challenge of staying motivated during lengthy periods of planning. He

7 In contrast to Anton Shekhovstov’s claim (2013, p. 277), however, the writing is not an instance of Breivik interviewing himself, the likes of which we see later in *2083*.

considered motivation a key concern, not only for himself, but also for his imagined followers. This section of the manifesto addresses a reader who—like himself—would plan and execute an attack alone. Lacking the inspiration and support of an activist community, Breivik suggests that individuals operating in isolation must devise their own means of maintaining resolve. He admonishes his followers,

You have to overcome difficult initial psychological challenges and perform a slight subsequent mental check every single day until the operation is complete. This shouldn't be underestimated as it is perhaps the most important aspect of being a part of an "open-source resistance network" where you rely on being able to motivate yourself. [...] This is a factor that a majority of resistance fighters ignore and is why a majority of novices become de-motivated after a certain period. They are not doing what is required of them due to lack of training [and] knowledge and eventually lose the will to fight due to lack of motivation (2011, p. 854).

Breivik recommends that resistance fighters perform exercises, or "mental checks" daily to preserve their inspiration and commitment during periods of solitary preparation. Moving from the abstract to the concrete, he reveals the mental checks he had been using in the years preceding his 2011 attack. He writes,

I do a mental check almost every day through meditation and philosophizing. I simulate/meditate while I go for a walk, playing my iPod in my neighbourhood. This consists of a daily 40 minute walk while at the same time philosophizing ideologically/performing self indoctrination and the mental simulation of the operation while listening to motivational and inspiring music (2011, p. 854).

Though Breivik does not specify the content of his philosophizing, he continues to say that his fantasizing or "simulating" of his future actions included visions of "confrontations with police, future interrogation scenarios, future court appearances, [and] future media interviews."

As his discussion proceeds, he turns his attention to the sounds he played in his iPod on these semi-daily walks. Breivik describes listening to English composer Clint Mansell and Norwegian singer Helene Bøksle during his mental checks. However, the bulk of his discussion focuses on his admiration for the music of Swedish nationalist singer Saga. The terrorist devotes nearly a page of writing to Saga, opening with praise of her music, moving to a defense of her ideology, describing the political and cultural resistance she has faced, and finally issuing a call for his followers to embrace her music

for “self-motivating purposes.” He closes this section by listing the lyrics to twelve of her songs.

Breivik provides little detail as to how he came into contact with Saga’s music. Likewise, his writing appears ignorant of much of her history. Whereas she had been producing heavy metal music from 1998 through 2005, Breivik’s image of Saga seems to have been shaped by her more recent light pop projects. He writes,

She is, as far as I know, the best and most talented patriotic musician in the English speaking world. And for those of you, like myself, who hates ‘metal’, Saga is one of the few sources available that offers quality patriotic pop-music with brilliant texts (2011, p. 855–856).

One would only be able to classify Saga as a pop, rather than a metal artist by disregarding most of her recording projects—her contributions as a background vocalist to white power band Pluton Svea, her career with thrash metal band Symphony of Sorrow, and the bulk of her tribute recordings to Skrewdriver.

Though Breivik distances Saga from his least favorite musical style, he nonetheless acknowledges other ways in which she could be seen as conflicting with his agenda. He writes, namely, that National Socialists patronized her music. In step with his denunciations of Nazism, he appears uncomfortable with the notion that his musical tastes would align with those of contemporary National Socialists; so much so that he makes a strained attempt to undo a potential link between Saga and neo-Nazism. Focusing on an organization in Sweden, he writes

Although the environment surrounding Saga, the former NSF — National Socialistisk Forening (a former Swedish Indigenous Rights Movement demonised as “evil Nazi monsters”), used to be self-proclaimed national socialists; it has become evident that most of them now has [sic] embraced a more national conservative ideological denomination of conservatism, very similar to that of Knights Templar Europe (2011, p. 865; parenthetical in original).

The organization Breivik mentions—“National Socialistisk Forening”—is correctly named National Socialist Front (Nationalsocialistisk front, or NSF).⁸ NSF was a semi-militant neo-Nazi political party in Sweden active during the early twenty-first century. And rather than deny their interest in Saga,

⁸ Breivik mistakenly reads the «F» in the acronym NSF as ‘Forening’ (the Norwegian word for ‘association’).

he strives towards reconciliation by undermining this organization's status as National Socialist. As he wrote this section, he may have been aware that NSF had renamed itself the People's Front [Folkfronten] in 2008 and later the Party of the Swedes [Svenskarnas parti] in 2009, gently distancing itself from explicit Nazism in the process. In the citation above, however, he defends this organization in both its old and new forms, deriding commentary that would name the earlier self-identified Nazi group "evil Nazi monsters" (it must have been the "evil" and the "monster" designations he objected to in this case), and pointing out that the group had later moved away from National Socialism and towards a position like that of his own imagined activist fellowship, the Knights Templar Europe.⁹

Breivik's mention of NSF may also provide insight into how he accessed Saga's music. Saga has in fact seldom collaborated directly with NSF or its successor parties. The closest she came was in 2007 when she headlined at the Nordic Festival [Nordiska festivalen] in Sweden. This large nationalist gathering featured performances by international acts like the American child duo Prussian Blue and German singer songwriter Frank Rennicke. It also brought together multiple ethnonationalist retailers and political groups throughout the region, including National Socialist Front.¹⁰ Though a now defunct group called the Nordic League sponsored the event, NSF left its mark by producing a music video based in part on recordings of Saga's performance at the festival. This video, featuring her song "Ode to a Dying People," became perhaps the most viewed white nationalist music video on Youtube.com. And throughout its scenes, NSF's small emblem appears in the upper right corner of the frame (see Figure 1).

We can be relatively certain that Breivik was one of over 500,000 who have viewed this video on Youtube.com given that this is one of the only traces of a connection between Saga and NSF. Further, were this video his main exposure to NSF, it would explain his generally uninformed presentation of the

9 Note that the Party of the Swedes—the most recent incarnation of the National Socialist Front organization—remains vehemently ethnonationalist and generally anti-Semitic despite its subtle departure from Nazism. Given that Breivik also condemns ethnonationalism and anti-Semitism more generally in his manifesto (see Teitelbaum, 2014b) his apparent embrace of this group would seem to remain problematic.

10 I was not present at this festival. Rather, I learned details about it through conversations with attendees, including Nordic League co-founder Daniel Friberg (D. Friberg, personal communication, August 4, 2012).



Figure 1: Screenshot of ‘Ode to a Dying People’ on Youtube.com. Emblem of National Socialist Front (NSF) in upper-right corner of frame.

organization, a presentation marked by his incorrect reading of the acronym NSF.

NSF was only one of multiple neo-Nazi and anti-Semitic organizations associated—however loosely—with Saga. Sweden’s Midgård Records, which has released all of Saga’s recordings to date, caters to musicians and audiences who openly identify as National Socialists. The same was true for the American white power label Resistance Records, an organization Saga collaborated with while she was living in the U.S. Breivik does not discuss any of these groups, despite the fact that they have had far more influential roles in her career than Sweden’s NSF. The lack of attention to Midgård and Resistance may reflect a general ignorance of organized white nationalism: Breivik may not have addressed these organizations because he was unaware of their ideological orientation. Similarly, this missing discussion could provide additional evidence that his exposure to Saga primarily took place through less ideologically marked venues, like Youtube.com or even Saga’s own homepage.¹¹

The insecurity Breivik felt surrounding Saga’s potential links to Nazism fades as his chapter moves on to more focused discussion of her persona and music. Following his paragraph on her fan base, he paints a portrait of

¹¹ Note also that in his discussion of Helene Bøksle, he provides URL addresses to uploads of her songs on Youtube.com.

Saga herself, one that presents her as a nationalist dissident more generally. Breivik writes of Saga,

[...] she has been a Swedish and European conservative resistance fighter for more than 10 years, working for the political and cultural interests of Sweden and the interests of all Swedes, Scandinavians and Europeans.

Saga and similar patriotic heroes and heroines of Scandinavia, who unlike individuals like myself who has yet to come out of the “revolutionary conservative closet,” has had to face political persecution and demonisation for years. Yet they continue their brave struggle to prevent the demographical and cultural genocide of the Scandinavian and European tribes (2011, p. 856).

Here, Saga provides an opportunity for the author to dwell upon society’s mistreatment of nationalists—a line of argument saturating the entire manifesto. Breivik does not elaborate as to how exactly he believes Saga has been demonized. Indeed, public condemnation of the Swedish artist has been minimal. Prior to Breivik’s attacks and the public attention on her they generated, Saga had been largely unknown among non-specialist commentators—and this despite the fact that hers is one of the biggest profiles in the international white nationalist scene.¹²

“Learn the texts as well”

Breivik’s chapter proceeds to a discussion of Saga’s songs. And though he initially trains his celebration of Saga on her musical features, his discussion moves to emphasize the words she sings. Breivik writes,

I have listened to many of [Saga’s] tracks several hundred times and I don’t seem to get tired of them. I would HIGHLY recommend that all Justiciar Knights of Europe and other revolutionary conservatives use these tracks for self-motivating purposes. Don’t just listen to the tracks but learn the texts as well. It has worked brilliantly for me and it will likely work just as well for you (2011, p. 856).

He lists the lyrics to twelve tracks using miniature size-1 font, likely to save space. He attributes all of these songs to Saga’s solo albums *Pro Patria III* (2003) and *On My Own* (2007). These two albums marked her departure from hard rock and embrace of ‘freedom pop’ as her preferred musical genre. *Pro Patria III* was the final release of a three-part series initiated by Midgård

¹² I have argued elsewhere that Saga’s recent music serves to frame her as a victimized figurehead of the white race (Teitelbaum, 2014a).

Records. The goal of the Pro Patria series pursued the label’s larger goal to “[...]reach more people with music and try new styles, styles that were non-existent in [radical nationalist music]” (Midgård Records, 2013).¹³ The first and second albums in this series featured female singer Frigg (Ulrica Pettersson, later of the Viking rock band Hel) and a duo composed of Swede Fredrik J. and Australian Nigel Brown respectively. These releases experimented with industrial, psychedelic, and soft rock styles. Likewise, Saga’s *Pro Patria III* fuses catchy guitar riffs, r&b beats, and synthesizers in a style easily contrasted with standard white power metal. This album would also be Saga’s first solo album with only Swedish lyrics—nearly all of which she wrote herself.

Addressing Scandinavian readers, Breivik lists untranslated Swedish lyrics to five tracks from this album: “Valkyrien [The Valkyrie],” “Yttrandefrihet [Freedom of Speech],” “Krigarens Själ [Warrior’s Soul],” “Frihetens Fana [Banner of Freedom],” and “Drömmarnas Stig [The Path of Dreams].” With the exception of “Yttrandefrihet,” these tracks have a similar textual theme, paying homage to heroic, warrior-like, and typically male fighters in the cause.¹⁴ The following excerpt from “Krigarens Själ” provides an example of the prevailing themes in these lyrics:

His body is tired and hungry, but he will not rest.
He has devoted his life to the struggle, the struggle that is his faith.
The thirst for freedom sets a fire in his soul.
For the warrior seeks freedom and refuses to be a slave.¹⁵

Such celebration of steadfastness, devotion, and righteous *kampf* resonates with Breivik’s understanding of himself. Other sections of these lyrics speak in greater specificity to the terrorist’s declared need for continued motivation and inspiration while planning his attacks. This is most obvious in the song the terrorist called his favorite, “Drömmarnas Stig,” the chorus to which is as follows:

Wouldn’t it be easy to close your eyes,
To walk away from the path of our dreams?

13 Vi ville nå fler människor med musiken och testa nya stilar. Stilar som inom genren frihetsrock inte förut existerat.

14 For more on this aspects of Breivik’s self-image, see Bjørøy & Hawkins in this volume.

15 Hans kropp är trött och hungrig men han får aldrig ro. Han har vikt sitt liv åt kampen, kampen som är hans tro. Törsten efter frihet tänder eldar i hans själ. Ty krigaren söker frihet och vägrar att bli träl.

Wouldn't it be liberating to forget,
To renounce the obligation of [your] people's soul?¹⁶

Though we can link the sentiments expressed in these lyrics to Breivik's agenda and self-image, other excerpts from the five *Pro Patria III* tracks appear to conflict with his stated ideals. Specifically, these tracks frame membership in a national community as a matter of race—an idea Breivik renounces. Consider the chorus from “Krigarens Sjal:”

Courageous — with the bravery of a hundred lions.
Swedish — with the purest blood.
Proud — never a slave.
Warrior — with a soul.¹⁷

The lyrics to “Krigarens Sjal” thus constitute one of multiple instances in 2083 where Breivik appears to welcome the ethnonationalism he otherwise condemns.

Like *Pro Patria III*, Saga's 2007 release *On My Own* eschews the heavy metal sound in favor of a light pop backing. However, this album contains exclusively English-language lyrics, most of which are covers. Saga, in fact, did not write any of the five sets of lyrics Breivik lists from *On My Own*. Breivik may have been aware of this. Before listing the lyrics, he writes an incomplete sentence: “Some lyrics are created” and ends without punctuation. Perhaps he intended to complete the sentence, “...by others.”

Regardless, the five songs he lists from Saga's album *On My Own* were written by three high-status men in the neo-Nazi and white nationalist world. A man named Kenneth from Västergötland in Sweden wrote two of these songs, “One Nation Arise” and “Hypocrite.” Kenneth was an active performer in Sweden's white power music scene during the 1990s and early twenty-first century, and was the lead singer for the skinhead band Storm. “Ode to a Dying People”—Saga's most popular and nuanced recording (see Teitelbaum, 2014a)—was written by George Burdi (a.k.a George Eric Hawthorne). Burdi, founder of the American neo-Nazi record label Resistance Records, wrote the song for his band Rahowa (short for Racial

16 Vore det inte simpelt att bara blunda, att avvika från våra drömmars stig? Vore det inte en befrielse att glömma, att avsvära sig folksjärens plikt?

17 Tapper — med hundra lejons mod. Svensk — med det renaste blod. Stolt — Aldrig bli en träl. Krigare — med en själ.

Holy War). And the lyrics to “Black Bannered Legion” and “The Nation’s Fate” were written by none other than Order militant David Lane.

While Breivik would likely object to associating with these three figures, the lyrics they wrote also appear counter to his declared ideology. Like those Swedish-language songs Saga wrote herself, some of these lyrics channel unmistakable ethno and race nationalism. Burdi’s “Ode to a Dying People,” for example, includes the lines,

The greatest race to ever walk the earth,
Dying a slow death with insane mirth.
The tomb has been prepared, our race betrayed,
White man, fight the flight towards the grave.

The song from On My Own most obviously opposed to Breivik’s declared ideological orientation, however, is “Black Bannered Legion.” David Lane’s lyrics to this song include the following section:

Raise the flag of solid black to keep the memory alive
Of black clad legions who fought and died for our folk in forty-five

Black is the color of mourning for the martyrs of Vinland too
Mathews and Kirk and Singer and Rockwell and Kahl stood true

Raise the flag of destiny as black as the wing of a raven
And change it not nor raise another ‘til we have a folkish haven
Raise the flag of destiny...the flag of destiny!

Black is the color of midnight which the tyrant shall learn to dread
As we honor fallen martyrs with steel and fire and lead

The ancient Aryan symbol is also drawn in black
So underneath that color we will take our nations back

Lane wrote this and many other poems while incarcerated in Indiana, USA. Breivik may not have been cognizant of all of the references in Lane’s lyrics. The names listed in the second verse, for example, belong to leading American National Socialists and white nationalists including Order founder Robert Jay Mathews and American Nazi Party founder George Lincoln Rockwell. The lyrics describe these individuals as «martyrs of Vinland»—Vinland being the name historic Viking explorer Leif Eriksson gave to part of North America. Contemporary white nationalists in North America use the

name in an attempt to establish racial precedent and claim to the territories of the United States and Canada.

While these references might escape the attention of outsiders to the American scene, other lines in "Black Bannered Legion" blatantly channel white power rhetoric. The poem celebrates an "ancient Aryan symbol" and pays tribute to those who "fought and died for our folk in forty-five." These statements describe the swastika (or the sun wheel) and Axis soldiers in World War II. And Lane's move to link contemporary activism with historic Nazism is standard, not only in his own writings, but also in the lyrics of radical nationalist skinhead music during the 1990s. Saga's rendition of the poem was preceded by settings of "Black Bannered Legion" by multiple white power punk and metal acts throughout the west, including Canadian white power band Stormfront in 1997, and Swedish white power band Heysel in 1998.

"Kenneth," Burdi, and Lane are not the only problematic authors to be found in Breivik's list of lyrics. Though Breivik initially attributes all twelve tracks to Saga's albums *Pro Patria III* and *On My Own*, his list includes two songs from her earlier recordings: "Tomorrow Belongs to Me" and "The Snow Fell." These tracks come from Saga's third Skrewdriver tribute album, though Breivik makes no mention of this fact. It is unlikely that Breivik owned this album, and he may not have been aware that it was the source of the two tracks either: Whereas all other lyrics he lists were copied from Saga's website, lyrics to her Skrewdriver tribute albums were never posted on this site.¹⁸ The written formatting of these lyrics in the manifesto also differs from that of the other ten tracks. And whereas Saga uses the title "Snow Fell" on her CD and on her website, Breivik calls the song "The Snow Fell" in parallel, not only with Skrewdriver's original nomenclature, but also with most Youtube.com uploads of Saga's cover. It is possible that Breivik consumed these songs without knowing of their history, encountering them only in online forums that do not provide information about the album they came from. Alternately, he may have chosen not to mention the tracks' connection to Skrewdriver in an effort to guard Saga's, and thereby his own integrity.

Saga's recordings of "Tomorrow Belongs to Me" and "The Snow Fell," while not embodying the light pop feel of her later work, nonetheless depart from

¹⁸ There has been a link to these lyrics on Saga's homepage since 2009. But the link to date has never been functioning.

heavy metal style. Like most tracks on her third volume of tributes, these two pair a light piano accompaniment with Saga’s soft singing. But though their instrumental character seems to align with Breivik’s declared tastes, their lyrics do not. “Tomorrow Belongs to Me” was written for the 1966 Broadway musical *Cabaret* by Fred Ebb—a prolific New York Jewish songwriter (Belleto, 2008). In *Cabaret*, the song is sung by dreamy-eyed Nazi Youth, and includes a rousing final verse:

Fatherland, Fatherland,
Show us the sign
Your children have waited to see.
The morning will come
When the world is mine.
Tomorrow belongs to me!

It was this staging, likely, that inspired Skrewdriver to cover the song on their 1984 album *Hail the New Dawn*.

Breivik may not have known about the song’s origins. The lyrics themselves are rather benign, and express a generic nationalist patriotism without demonizing minorities or referencing Nazism explicitly. The same cannot be said for “The Snow Fell”—the second track Breivik lists from Saga’s third Skrewdriver tribute album. This insider favorite was written by Skrewdriver frontman Ian Stuart Donaldson, and it describes the plight of German Nazi soldiers in Russia during World War II. The lyrics are unequivocal in their celebration of the Nazis. The second verse, for example, rings,

They took the old roads
that Napoleon had taken before.
They fought as a force as a light
against the darkness in a holy war.

Whose Voice?

In sum, whereas Breivik’s manifesto denounces Nazism and race and ethnicity-based activism countless times, and whereas he devotes a paragraph to dismissing Saga’s limited association with a National Socialist organization, he reproduces ethnonationalism and barefaced references to Nazism in her lyrics without comment. We might interpret his unqualified admiration for

Saga's music as a continuation of his genre-centric attitude towards music: His musical aesthetics may hinge so heavily on instrumental style that he overlooks the content of lyrics. Indeed, much of Breivik's presentation of Saga, and his efforts to contrast her with other radical nationalist musicians, centered on her status as a "pop," rather than metal artist.

But Breivik's own writing prohibits us from dismissing his investment in Saga's lyrics. He claims to have memorized these texts, and he encourages his followers to do the same if they are to mimic his activities. In other words, these lyrics mattered to him.

How, then, could he have reconciled his opposition to using the language of Nazism and ethnonationalism with his celebration of Saga's texts? Perhaps, like many of us, he was more tolerant of ideological and social deviance if it took place in music (Negus & Velazquez, 2002). Music may have presented him a safe domain in which to experiment with ideologies he otherwise condemned. Were this the case, we would be unjustified in interpreting Saga's lyrics as expressions of Breivik's deepest and most honest self. Alternately, he may have been willing to celebrate Saga by assuming that we, his readers, would show more receptiveness to incendiary ideas were those ideas transmitted via music. Relying on others' increased tolerance for deviance in music, he may have exempted the artform from the scrutiny he exercised with other communicative domains (see Breivik, 2011, p. 665–666). Were this the case, then we might be tempted to look at his music, not to learn about ideological heresy he permitted himself. Rather, music may have been for him a venue to say what he felt otherwise could not be said.

References

- Belleto, S. (2008). *Cabaret* and antifascist aesthetics. *Criticism*, 50, 609–630.
- Breivik, A [psyd. Andrew Berwick]. (2011). *2083: A declaration of European independence*. N.p.:N.p.
- Brown, T. S. (2004). Subcultures, pop music and politics: Skinheads and "nazi rock" in England and Germany. *Journal of Social History*, 38, 157–178.
- Fangen, K. (1998). Right-wing skinheads: Nostalgia and binary oppositions. *Young*, 6, 33–49.
- Hebdige, D. (1988). *Subculture: The meaning of style*. London: Routledge.

- Lagerlöf, D. (2012). The Rise and fall of Swedish white power music. In A. Shekhovtsov & P. Jackson (Eds.) *White power music: Scenes of the extreme-right cultural resistance*. Northampton: University of Northampton.
- Lange, A., Lööv, H., Bruchfeld, S., & Hedlund, E. (1997). Utsathet för etniskt och politiskt relaterat hot m.m., spridning av rasistisk och antirasistisk propaganda samt attityder till demokrati m.m., bland skolelever [Vulnerability for ethnic and politically-related threats etc. the spread of racist and antiracist propaganda, as well as attitudes towards democracy]. Report for CEIFO/BRÅ.
- Lööw, H. (1993). The cult of violence: The Swedish racist counterculture. In T. Bjørge & R. Witte (Eds.) *Racist violence in Europe*. Basingstoke: St. Martin's Press.
- Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle: New positions in black cultural studies*. New York: Routledge.
- Michael, G. (2009). David Lane and the 14-words. *Totalitarian Movements and Political Religions*, 10, 43–61.
- Midgård Records. (2013). *Om oss*. Retrieved November 14, 2013, from <http://midgaardshop.com/om-oss>.
- Negus, K. & P. R. Velazquez. (2002). Belonging and detachment: Musical experience and the limits of identity. *Poetics*, 30, 133–145.
- Stroud, J. (2013). The importance of music to Anders Behring Breivik. *Journal of Terrorism Research* 4. <http://ojs.st-andrews.ac.uk/index.php/jtr/article/view/620/537>.
- Teitelbaum, B. R. (2013). *“Come hear our merry song:” Shifts in the sound of contemporary Swedish radical nationalism*. (Unpublished doctoral dissertation). Brown University, Providence.
- Teitelbaum, B. R. (2014a). Saga's sorrow: Femininities of despair in the music of radical white nationalism. *Ethnomusicology* 58(3).
- Teitelbaum, B. R. (Forthcoming, 2014b). Did Breivik care about race? Scandinavian radical nationalism in transition. In U. Lindquist & J. Björklund (Eds.) *Dimensions of diversity in Norden*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Turner-Graham, E. (2012). 'Resistance never looked so good:' Women in white power music. In A. Shekhovtsov & P. Jackson (Eds.) *White power*

music: Scenes of the extreme-right cultural resistance. Northampton: University of Northampton.

Øimoen, C. J. (2012). «Nynazisme i Norge og Sverige: Fra partiorganisering til revolusjon» [Neo-Nazism in Norway and Sweden: From party organizing to revolution]. Master's Thesis, University of Oslo.

“When light turns into darkness”: Inscriptions of music and terror in Oslo 22 July 2011

Karl-Magnus Bjørøy and Stan Hawkins

The objective of this article is to examine the links between music, terror and gender through the politics of right extremism. Six hours before the bombing of Oslo’s centre and the massacre on the island of Utøya on 22 July 2011, a sinister YouTube video was released. This would be the precursor for the dispatchment of the manifesto of the Norwegian terrorist Anders Behring Breivik. Music would contribute significantly to his chilling message. An interpretation of the role of music in this attack on Norway addresses critical questions of white masculinity, ethnicity, nationalism, and the function of music in war games.

Staging the Act

Breivik would turn to the Norwegian female singer Helene Bøksle and her tracks “Ere the World Crumbles” and “The Dreaming Anew” from the multiplayer online role-playing game *Age of Conan: Hyborian Adventures*.¹ Her voice supported Breivik’s personal account of ‘actions of martyrdom’. “It is an angelic voice that strengthens one’s resolve in battle,” he has claimed.

¹ Developed by a Norwegian computer game company, Funcom, this game profiles players in roles of conflict.

“When your time is up, this voice is all you hear as your light turns into darkness and you enter the Kingdom of Heaven. With this voice in your ears it must be the most glorious way to claim the honor of martyrdom in battle.” Also the international hit, “Lux Aeterna” by British composer Clint Mansell was a favorite of Breivik: “I’ve listened to this track several hundred times and I never seem to get tired of it. The track is very inspiring and invokes a type of passionate rage within you [...] I will put my iPod on max volume as a tool to suppress fear if needed—and to dampen the noise of people screaming as they are being shot!”²

By 6.34 pm on the 22 July 2011, in one of the worst single-handed massacres in modern times, seventy-seven people had been murdered by a single white male with hundreds left seriously injured and bereaved.³ Having bombed the government quarters in Oslo’s centre and disguising himself as a policeman Breivik arrived at the small island of Utøya, north-west of Oslo. The Labour Party, he knew, was holding its annual summer youth camp there. Gathering young people around him, he would explain that he had arrived to inform them about the Oslo bombing. Quickly changing his tack, he targeted his gun at one of the youths, shouting: “You will all die. You’re all going to end up dead.” With this the shootings commenced.

In the space of hours it dawned on an entire nation that the perpetrator was someone from within. Contrary to what many first believed he was a white, softly spoken, middle-class Norwegian from the affluent west side of Oslo and not a Muslim, an illegal immigrant or asylum seeker. Before Breivik’s identity had been confirmed, there were assumptions that the terrorist had to be a Muslim. This was apparent in social media, such as Facebook, and it is known that foreign-looking people were even harassed in the streets (See e.g. Zondag, 2011). Describing himself as a conservative Christian, staunchly opposed to multiculturalism and the Norwegian Labour Party (whom he held responsible for the influx of people of non-European descent into Norway), violence was his only choice for exterminating the ruling social democrats and clearing the path for a full ethnic cleansing of Norway and Western Europe. According to his manifesto the master plan was to eradicate 200,000 people in, what he termed categories, A and B that

2 All quotes taken from Breivik’s written manifesto — 2083: *A European Declaration of Independence* (2011). Available online.

3 See Kjetil Stormark’s *Da terroren rammet Norge* (2011) for a detailed account of the events of 22 July.

identified ‘traitors to the nation’. Tangled up in ideology, mass murder was politically and ethically justifiable. Support for this, he would argue, could be achieved by establishing networks with likeminded individuals in Norway and Europe.

We now know from his manifesto that popular music had a huge impact on Breivik, which is of prime relevance in this study. To date numerous studies have linked music to all kinds of forms of social and political activity, where subjectivity is positioned alongside musical taste and preference.⁴ For the purpose of this inquiry we pursue the Internet’s link with music through gendered subjectivity and nationhood. Given that music is an active agent in determining one’s cultural surroundings and sense of belonging, it possesses a powerful motivating quality. In a rapidly changing world the influence of music is profound and ubiquitous and there is sufficient evidence in his manifesto that online war games had a bearing on the 22 July attacks.⁵ How the game industry intersects with the music industry raises important issues of musical agency. Breivik’s own musical preferences therefore need to be examined alongside the actions he executed. In what ways, then, did music contribute to form an ideology against the Norwegian Labour Party coalition government under Prime Minister Jens Stoltenberg?

Amongst the numerous tracks named in Breivik’s manifesto is ‘Lux Aeterna’. The version of ‘Lux Aeterna’ he preferred originates from a battle scene in *The Lord of the Rings: The Two Towers*, where all the ingredients of epic cinematic drama are in place. Something foreboding lies in the deep-layered density of textures in the music; the score is rife with passionate rage and menace. Inspection of this eerie track reveals a blend of synthetic breathy sounds, atmospheric orchestral scoring, and highly charged, jagged rhythmic up and down string bowings. This cinematic soundscape offers up all the codes for heroism, battle and victory. With full sonic force, the listener or shooter is bombarded by a flood of powerful gestures, all of which build up into a feeling of anxiety that verges on the frenetic. Combat and war are sensationalized by the musical clichés of the scoring—lush, sweeping strings, glossy production, and intense musical processes that include pompous and

4 See for example Johnson and Cloonan (2009).

5 See Klevjer (2008) for an in-depth study of the cultural significance of games. Specific attention is given to an evaluation of a range of computer game aesthetics and the cultural importance of the interactive media in Europe. Also see Ludes (2008).

gradual crescendos, fast-paced rhythms, and rich harmonic devices. These are the musical codes imported directly into computer video games.⁶

The solitary experience of playing war games posits many questions. Addressing the role of the passive listener and the link between listening patterns and violence, Mark Thorley (2011) has scrutinized the psychological and physiological aspects of passive listening, exposing the stress levels aligned to varying states of stimulation. Different responses, he argues, are elicited through the action of the parasympathetic nervous system, which relate to the state of homeostasis (the way in which the body's cardiovascular system adapts to various demands). When other stresses are already present, "and homeostasis is not facilitated through the action of the parasympathetic system," there is a likelihood of long-term damage to the subject's health (Thorley, 2011, p. 89).⁷ Thorley maintains that passive listening in itself has often constituted act of violent expression, highlighting not only "how often incidents occurred, but also the circumstances and possible elements of the music which may have been contributory" (Thorley, 2011, p. 94). Certainly, Thorley's study is crucial for understanding the sonic manifestation of violence in a range of contexts. Given that the stimuli of sound blaring out of an MP3's earphones lead to an arousal of the autonomic nervous system (with definite alterations in heartbeat, pulse-rate, breathing and sweat levels), music can invoke aggressive responses, which, in certain extreme cases, result in physical violence (Stansfeld & Matheson, 2003).

Emerging technologies have altered our listening processes and responses to music. It is now well recognized that an overwhelming sense of empowerment is established by the activation of musical idioms, genres and styles in a range of new media forms. Take the import of musical associations that are present in countless films into social media and computer games, where music affords a great sense of functionality⁸ in any type of audiovisual experience. One might say that a sense of logic is produced through sound within the specific network it operates; for instance, in fast-paced body-action games sensations are conveyed in a musically charged space. In his plan-

6 For a detailed study on the role of interactive sound and music for creating emotional identification, see Collins (2013).

7 See Cusick (2008) for a study of this phenomenon, where she investigates the use of music and violence in US detention camps. Plenty evidence is forthcoming on how music and sound were systematically being used to discipline, torture and break-down detainees during the 'global war on terror'.

8 See Kassabian's study of ubiquitous music (2013).

ning the terror attacks of 22 July 2011, Breivik has admitted that music and computer games played a decisive role. His favorite music not only helped motivate, but also fortified him in realizing the crimes committed at Utøya.

Understanding the conditions of Norway's recent political and economic developments is relevant at this point. One of the most recent evaluations of Norway's definite shift to the popular right in politics is provided by Øyvind Strømme (2011). In his research he accounts for the rise in hate of Islam by many Norwegians, as well as detailing the parallels between right radicalism and the terror attacks of 22 July 2011.⁹ This nation-state, founded on valued citizenship, continually strives for freedom of expression. Subtle distinctions exist in how one defines nationhood and social democracy. In recent times a shift towards roots and cultural fixity, marked by a fragmentation of larger national, regional and district identities, constitutes both the liberating and oppressive side of nation-building. Significantly, the evolution of a greater dynamism in the constant transformation of a society in a globalized context has shifted from the problematics of class conflict to those of ethnicity and right-extremism; and along the way ideals of masculinity have conformed due to the advances in feminism.

Identifying patterns of hybridity in any society is an elaborate affair. This is because it involves the blending of people and cultures with mixed origins. In recent times, with a marked increase in immigration, ethnic differentiation is traditionally relegated to immigrants from non-Western countries. The official use of the term *ikke-vestlig* (non-western) in Norway stresses the anxieties around the “immigrant situation” that falls outside the borders of the EU and the EFTA states.¹⁰ Categorizations such as *ikke-vestlig* are rooted in an ideological construction of Otherness, with a tendency to reject that

9 Significantly, Strømme (2011) also dwells on the role of the Internet and the ‘lone-wolf’ phenomenon that made these events possible. The ‘lone-wolf’ refers to an extremist individual who acts alone, but who nonetheless belongs to a community, or pack, from which s/he appropriates ideas and beliefs inspiring violent behaviour. Breivik’s ‘pack’ exists in online forums such as document.no and Gates of Vienna.

10 The European Free Trade Association (EFTA), established and initiated by Norway and Switzerland in 1960, is affiliated to the EU through the European Economic Area (EEA). While the four member states of EFTA include Iceland, Liechtenstein, Switzerland and Norway, the EEA, which came into force in 1994, only includes Norway, Iceland and Liechtenstein.

which is foreign and not “ethnically us.”¹¹ Norwegian social anthropologist, Thomas Hylland Eriksen, notes:

(...) in everyday language the word ethnicity still has a ring of ‘minority issues’ and ‘race relations’, but in social anthropology it refers to aspects of relationships between groups which consider themselves, and are regarded by others, as being culturally distinctive» (Eriksen, 1993, p. 4).

Yet, as Eriksen insists, “majorities and dominant peoples are no less ‘ethnic’ than minorities” (Eriksen, 1933, p. 4). To confound this, the majority of white Norwegians are officially referred to as *etnisk norsk* (ethnic Norwegian), notably a way of describing ethnicity that is not implemented in other Scandinavian countries. Although gender is not constitutive for ethnicity per se, as implied in the notion of ethnic Norwegian, there exist a broad range of normative assumptions about what it means to be a Norwegian male and female. As our study has observed, Breivik entertains a nostalgic vision of fixed gender roles, and what they should look and behave like in the Western European and Nordic countries. And notably, his perception of gender surfaces in his musical preferences.

Whiteness and masculinity—Knighthood

Ideals of individuality and collective identity inevitably seep into any consideration of music. One way to understand this is through the structures of gender display in the context of VR (virtual reality) and RL (real life).¹² For many the Internet operates as a channel for encountering whatever political relations one desires. It has become more and more clear during the lengthy trial of Breivik in Oslo that delusions of his status within a VR existence provided the impulse for staging the event of 22 July. His narcissistic positioning would be facilitated by a patriarchal justification of ruling (or better exterminating) the Other in all sorts of dubious guises. An ideological mish-mash

11 For one of the best critiques of this, see Bhabha (1994), especially Chapter 3, ‘The other question: Stereotype, discrimination and the discourse of colonialism’ (pp. 94–120).

12 We acknowledge that the relationships and distinctions between virtual reality (virtuality) and reality (actuality) are elusive and difficult to pin down. Media scholars are anxious to accept any strict binary division between the two, and recognize how they overlap in many ways. For our purposes we define VR as the digital life-world one occupy while navigating online through a computer, and RL as the life-world perceived through physically interacting with non-digital social reality. For a comprehensive study on the issue of virtuality, see Grimshaw (2014).

of right-wing conservative ideas would underpin sentiments of revenge and rage in a personal adaptation of the Templar knight, known from the medieval Christian military order.

Foucault’s account of the exercise of power relations is useful when framing the disciplinary technologies of the body. In the knight, practices taken to an extreme often conform to the gendered norms of idealized masculinity. In conceptualizing the “technologies of the Self” (Foucault, 1988), Foucault vents his concern with the Christian ethic of purifying the Self. Consequently, his insights involve a problematization of the restrictions placed on us by the normalization of identity categories. Breivik’s political resistance might well stem from this, manifested in the self-obsessed, narcissistic male hungering after fame, fortune and celebrity status. In rejecting the feminization of Norwegian culture, Breivik scorns ‘men’ who are not men anymore. Weakened metrosexuals, they have buckled under the weight of the “new age feminist woman goddess” (Simpson, 2011).

Keeping up appearances is a prime strategy of Breivik. In his early 20s he underwent cosmetic surgery to improve his looks. In addition, steroids, vigorous gym participation, and regular self-tanning formed part of a package. Mark Simpson has described him as a “Christian warrior, mass murderer who clearly desires to be desired” (Simpson, 2011). Turning to violence, in the name of political justice, Breivik highlights the limitations and frustrations placed on males by the normalizing categories of gendered and sexual identity. Indeed the norms that govern his adoption of the Templar knight bring to light what Butler describes as a “set of repeated acts within a highly regulatory frame” (Butler, 1990, p. 33). Thus, Breivik’s brand of masculinity replicates stereotypical dominant gender norms by establishing moral authority; nationhood and gender norms are the repeated acts of repressive patriarchal conditioning.

Traditionally, patriarchal masculinity is buttressed by a bewildering array of myths and conventions, and through the ages technology has been part of this. Computer games, such as *World of Warcraft*, *Anarchy Online* and *Age of Conan* contribute to the virtual space of the boy’s room. Enter the popular warrior knight whose call of duty it is to take on ‘other’ knights in combat mode. Regularly, this entails a plan of full extermination in mind to save the nation and even the world. Gender theorist, Tod Reeser suggests that “the idea of the knight as definitional masculinity did not disappear at the end of the middle ages, but remains as one aspect of modern masculinity” (2010,

p. 84). On masculinity and ideals of appropriation, Reeser states: "So while men do not go around acting like Sir Lancelot all the time, elements of a knightly definition of masculinity might still be a part of how one's masculinity operates" (Reeser, 2010, p. 84).

If the illusion of the Templar knight translates into a desire to be the 'perfect knight', Breivik's self-image is an attempt to verify this. Uniforms, medals, badges, ribbons, freemasonry symbols, Lacoste, and, music are the components of self-identification. It is worth mentioning that his high self-conceit was borne out by his comments at the last court hearing before the trial on 6 February 2012, when he demanded that he be awarded the 'Cross of War' medal of honour, a military distinction for personal bravery and exemplary leadership. He maintained that he deserved this recognition from the State because of his strike having been an act of self-defence on behalf of 'his' indigenous people ('urfolk'),¹³ who were being subjected to ethnic cleansing (Buan, 2012).

As we have mentioned, music helped fortify Breivik for the bombing of the government quarter in Oslo and the massacre at Utøya. It has emerged that in the preparation for this event rigorous daily exercises consisted of a programme of self-indoctrination aided by specific musical choices. Amongst the artists and groups he promotes is Saga, a Swedish right wing nationalist female singer. Hailing Saga as the best and most talented patriotic musician in the English speaking world Breivik deplores the fact that she and other similar patriotic heroes and heroines of Scandinavia have had to endure political demonization for years (because of their struggle of prevention against the demographical and cultural genocide of the Scandinavian and European tribes!). Notably the tracks that incited him are "One Nation Arise," "Black Bannered Legion," "Ode to a Dying People," and the "Nation's fate."

How then could the unthinkable happen to a nation that prides itself as a peace-loving nation-state? And what about the rational calculation of a political genocide? Perhaps one clue to this lies in an over-abundance of anti-empathy.¹⁴

¹³ It is important to note that the discourse around 'urfolk' in Norway, traditionally refers to the Sami people, a population of Scandinavia protected under the international conventions of indigenous peoples.

¹⁴ By anti-empathy we mean the inability or unwillingness to 'put oneself in the Other's shoes', denying the possibility for intersubjective understanding (Copland & Goldie, 2011, p. 302).

Breivik’s own self-aestheticization and his macabre racist rantings—the hatred of the ‘outsider’, the ‘insider’, the foreigner, the non-European, the feminist, the Other—are the incentives used to cause irrevocable harm and bloodshed. Knowing full well that he would gain high media attention, he explicitly mediated the ‘rules of his game’, a game where he would become master of his own subjection.

***Call of Duty*—Internet and combat systems**

Part of this study involves an inquiry into the interactive domain of computer-designated games through Xbox or PlayStation, which bypass many of the more passive entertainment features of TV, mp3, or radio. Always a direct sense of control prevails through the optional dimensions of a content provider.¹⁵ Gradually, since the 1990s, the video game industry has won market shares from other audiovisual media due to its ability to activate consumer interaction. On this note, it is worth stressing that music’s contribution is crucial for a video game’s success, enhancing the aesthetics of VR.

In his research into computer-generated games, Alf Inge Wang points out that similar technology is used for training and recruiting soldiers, arguing that there is proof enough that simulations can help make players more accurate shooters in real life (Brustad, Meland, Krokfjord, Hansen, Johansen & Gilbrant, 2011). Debates concerning the detrimental aspects of such games, and their impact on civilian players, are in abundance. The Norwegian lawyer, Eirik Vinje, has observed how military contingents use computer-simulated scenarios to train combat reflexes, and to help erode any natural aversion against killing.¹⁶ He emphasizes that the evolution of computer games since the 1990s has coincided with an increase in school killings

15 We have borrowed the term ‘content provider’ from telecommunications terminology. Here, it refers to services that are adding value to the core service of voice calls, such as SMS, MMS, GPRS. Used in this context we mean content that add value to the basic infrastructure of the Internet, i.e. various products and services that online businesses, private people and organisations might provide; games, music and video streaming, downloads, news media etc.

16 Strategic use of war simulation games is used by the military to desensitize and cultivate a sense of warfare. Although the effects on civilians might be similar, everyday war games are more directed towards fine-tuning on-screen eye-hand coordination, coupled with a cultivation of “detachment and spectacularly quick reflexes” equivalent to military simulations. Our thanks to Steven Feld for these useful observations. Also see Trend (2007), and Johnson and Cloonan (2009).

(Meyer, 2011). Yet, much skepticism arises from arguments asserting direct causal links between games and violence. Wang explains the polarized positions in scholarly approaches: “On the one hand you have psychologists who have found that violent games cause increased aggression and less empathy, while on the other hand you have the game researchers, who themselves are players, who have found games hardly having any effect whatsoever” (Stuestøl, 2011). A similar discourse surrounds the problematic debates concerning the effects of exposure to violent music, music videos, and lyrics in various metal genres. A fitting example of this is in the accusations waged against ‘shock rocker’ Marilyn Manson after the Columbine school shootings in 1999. A Nordic parallel is found in Finland and the Jokela High School massacre in 2007, which reignited the discourse against metal. Notably, the Norwegian metal artist Sturmgeist (Cornelius Jakhelln) was deemed by some to have instigated the massacre, given the shooter’s Internet pseudonym, Sturmgeist89, and his declared musical preferences. In this context, Breivik’s appropriation of a softer musical style for motivation is notable, and contradicts a simple homology between violent music and violent behaviour.

There is plenty evidence of Breivik’s obsession with war games and the roles he assumed while playing them; we know that he chose to call himself “Andersnordic” at a point when he was a combat leader for a number of fellow-players. It has emerged that right from the outset he did not care for ‘first-person shooter’ games, although he considered *Call of Duty: Modern Warfare 2* as part of his training in terms of simulating battle and conflict scenarios; he has also claimed that he learned to love the multiplayer mode as a major part of simulating specific operations.

Notwithstanding the problems concerning claims of direct causality, the matter is worth pursuing. In computer games of a violent nature the player’s own situation and levels of engagement need to be taken into account, not least when it comes to considering aspects of anti-empathy within a social, cultural and familial context. And when music fuels the sociopath, allowing him or her to be submerged in the world(s) they enter, its function needs to be understood at an emotional level that visuality alone cannot achieve. Symbiotically, visuality and music intensifies all forms of emotive response, and this is meticulously regulated in all audiovisual artifacts: games, commercials and movies, music videos and YouTube manifestos. While music might help induce empathy, it can equally assist in creating anti-empathy.

The music for *Modern Warfare 2* is created by the German Oscar-winning film composer Hans Zimmer, whose résumé includes *The Dark Knight*, *Pirates of the Caribbean*, *Gladiator*, *The Lion King*, *Sherlock Holmes* and *Inception*. Zimmer’s style is influenced by the Western classical canon, which has been central to the golden age of Hollywood film scoring, stretching from roughly the 1930s to the 1960s. Since then this has become institutionalized as a standard strategy for inducing empathy in large-scale productions. Eurocentric universalism is defined by what it is not, and this easily feeds into musical preferences and judgments. Breivik’s personal leaning towards traditionalist cinematic scoring, well suited for war drama, is about white male heroism. The *Modern Warfare 2* soundtrack carries titles such as “Extraction Point,” “Guerrilla Tactics,” “Siege,” and “Infiltration,” all interrelated stylistically with Mansell’s “Lux Aeterna.” Notably, in heavy combat scenes music is absent, providing space for shouted out commands and sounds of firing and bombing that help cue the player aurally when pinpointing the enemy. Music then enters as missions are summed up or introduced, characterizing the different emotional structures that designate a range of operations within the game’s overarching plot. *Modern Warfare 2* is based on the well-known East versus West narrative (cf. the Cold War and the War on Terror), where conflict ensues between an unstable, ultranationalist Russian terrorist, Vladimir Makarov, and the heroic Western multinational “Task Force 51”—an efficient military machine put together by the United States Marine Corps, the British Special Air Service, and other NATO countries. In the plot this global squadron is set up as the last line of defense for “democracy, freedom and peace,” and has as its mission the task of liquidating the sinister Makarov and other rebels and militias around the world, who are thriving in a politically unstable world (Kruger, 2010).

Produced by the American game developer Infinity Ward, and published by US publisher Activision, for Xbox 360, PlayStation 3, and Microsoft Windows, *Call of Duty: Modern Warfare 2* is a sequel to *Call of Duty 4: Modern Warfare*. Since its release in 2009 it has had enormous commercial success, and has been highly acclaimed by game communities around the world. However, *Modern Warfare 2* has been criticized for its high level of graphic violence, and particularly its infamous operation, “No Russians,” where the player controls a CIA-agent incited to slaughter as many innocent civilians as

possible at an airport.¹⁷ From his media statements, there is sufficient evidence that this game would have a significant bearing on Breivik's preparations for his terror attacks on 22 July 2011. Playing *Modern Warfare 2* quite likely developed his accuracy and psychology for killing. Clearly, the hyper-reality of *Modern Warfare 2* empowers and boosts the player's confidence. In combat one is rendered powerful through the mastery of a combined use of weapons (assault rifles, machine guns, sniper rifles, shotguns, hand guns, launchers), different accessories (grenades, C4, mines, shields, throwing knives, battle clothing), and attachments (red dot sight, silencer, extended mags, full metal jacket ammo, advanced combat optical gun-sight, thermal sight, holographic sight) (*Modern Warfare 2*, 2009). Designed for engaging and killing the enemy in multiple ways, these options require a high level of skill, which, once mastered, mould the player into a highly accurate killing machine. In the extreme speeds and chaotic heat of battle, the individual and his team are propelled forward, struggling to survive the rain of bullets from the enemy, who is bent on exterminating one's team once and for all. Surviving such a hostile environment infuses the players with an ecstatic sense of mastery as they accumulate "experience points," which unlock the rewards for successful "killstreaks."¹⁸ Thus, by reaching "a set amount of kills without dying" the players are awarded with new weapons, radar technology, care packages, EMP, and different air-strikes (predator missile, precision air strike, harrier strike, attack helicopter, tactical nuke etc.). In addition, "deathstreaks" are used to prevent newcomers and beginners from becoming discouraged by the sheer scale of difficulty they face, providing them with incentives to stay alive and slay more enemies. These become activated when the player dies a set amount of times without making a kill themselves, which involves copying the "loadout" of your killer, gaining health boosts, committing martyrdom ("drop a live grenade just after dying"), and being allowed to take a final stand (gaining 10 seconds of additional life to fully recover) (*Modern Warfare 2*, 2009).

17 Notably, Svein Olaf Olsen, a father of a surviving Utøya participant, felt compelled to report the game to the Norwegian Police in October 2011, for breaching criminal code article 382, concerning sales or rentals of "film, video, or the like, where crude and improper depictions of violence are used for entertainment purposes" (Refseth & Hinsch, 2011). However, since *Call of Duty* was already government approved, the police had to dismiss the case.

18 Killstreaks are incentives aimed at "giving the experienced players something to aim for" (Kruger, 2010).

While first-person shooter games like *Modern Warfare 2* might be problematic in terms of their high level of graphic violence, role-playing games like *World of Warcraft* and *Age of Conan* have been criticized for de-socializing their players (Mauren, 2012). To succeed in role-playing games requires vast amounts of time, with the objective to ‘hook’ more ambitious players who are willing to forfeit their social life for a virtual existence. We know that Breivik has claimed he enjoyed online role-playing more than first-person shooter games, even taking an entire year off to role-play *World of Warcraft*. Massive(ly) Multiplayer Online Role-Playing Game (MMORPG) comprises different virtual realms where players create a character with certain skills and characteristics to cooperate or fight with up to several thousand other players worldwide (Blizzard Entertainment, 2014). The person versus environment mode (PvE) is “the player-controlled character (you) competing against the game world and its computer-controlled denizens, as opposed to Player vs. Player” (wowwiki.com, 2014). Breivik makes the claim that some of the benefits of this game increased his motivation and heightened his morale, as well as providing a cover for his many years of preparations. In his research into *World of Warcraft*, Wang has noted that its learning effects are related to effective communication as well as coordination and leadership (Brustad et al., 2011). The leader of ‘guilds’ organizes 10 to 12 people that are cooperating to solve missions, which develops and sharpen administrative and organizational skills attractive for businesses. *World of Warcraft* is a more slowly paced game than *Modern Warfare 2*, and is very similar in style to *Age of Conan*. Both are non-realistic fantasy games with little graphic violence, where players are given missions that require strategic planning and organizing.¹⁹ They are considered more intellectually challenging than *Modern Warfare 2*, which is more oriented towards motorics, speed, and brutal force. Breivik would call his *World of Warcraft* characters “Andersnordic” and “Conservativism”, and an Irish fellow gamer, in an interview on an Irish radio station, would claim “he was always very tactical (Brustad et al., 2011).” Anonymous ‘Frank’, so he was called, would also explain that for him the murders at Utøya reminded him of Breivik’s playing style: “He was very cool, very calm, very together and behaved as if

19 It is worth pointing out that *World of Warcraft* and *Age of Conan* are not intense high-tempo-action-games like *CoD*, with more time to calculate strategies and decisions while working on increasingly difficult quests. These role-playing games set out to introduce the players to adventure worlds much like those found in Tolkien’s *Lord of The Rings* universe. These digital role-playing games are based on earlier board-games, which were ‘manual’, where the players use dices, pens and paper, e.g. *Dungeons and Dragons*.

they were not human beings. He acted as if it was a job he had to do, like a mission in the game” (Brustad et al., 2011).

During his massacre of 69 people on Utøya, Breivik entered a similar psychological mode as if solving missions or committing slaughter online, where his gaming experiences benefited him in various ways due to nine years of experience. Finally he would confront his victims. In a staged act of ‘martyrdom’, his virtual life of gaming and heavy involvement in far right ‘echo-chambers’²⁰ (VR) was instantly mapped onto his real life (RL), elevating him to the status of ‘hero’, eliminating the borderline between reality and hyper-reality. We know that in the preparation for this ‘heroic’ performance, the music from *World of Warcraft* and *Age of Conan* shaped his resolve, providing him with the strength to execute an operation on such a gigantic scale. Music is highly influential and implicated in creating a fantasy-universe with cinematic realism. And as Karen Collins has pointed out in her in-depth studies of these games, music operates to localize players in specific cultural, physical, social and historical environments (Collins, 2008, p. 132).

Unruly Stereotypes through the Politicized Body: Bøksle’s Act

At this point we will direct our attention to national stereotypes where music is of critical importance (Biddle & Knights, 2007). Significantly, the Internet has emerged as the source of Breivik’s extreme romanticization of nationhood, and, moreover, has formed the basis for his ‘cut and paste’ manifesto. For him, the popular Norwegian singer, Helene Bøksle, is a prototype of Nordic identity. Breivik has cited her track, «Ere the World Crumbles», as important during his physical and mental preparations for the attacks. The visual imagery of Bøksle at the Spellemann’s Awards 2009, televised to the entire nation in prime time viewing, provided an array of powerful symbols.²¹ In no uncertain terms, the iconography references classic Western beauty ideals, while her sound connotes an idealized sense of feminine sensuality.

20 In Media Studies the concept of ‘echo-chambers’ refers to the process of reinforcing ideas and beliefs in particular media milieus, effectively drowning out opposing and critical views (See e.g. Jamieson & Cappella, 2010).

21 For viewing and listening: www.youtube.com/watch?v=-g5KYv2oqXk (last entered 04/06/2013).

Entering centre stage, Bøksle, poised statue-like, is flanked by two well-built male drummers. The glitter of white snow falling contrasts with a blue, cold light, profiling her draped in a long, antique pink dress, illuminated by gentle lighting from above. A sudden shift in camera angle re-directs our attention to her face. The camera zooms in with slow focus on Bøksle’s long, blond hair and blue eyes, which is matched by the purity of a voice that starts as a solo and then becomes drenched in a chorus, feeling as if it is sung from a mountain top. Once the first phrase has subsided, a high-pitched, low-volume, synthesized sound enters the audio image, filling a void left by Bøksle’s voice. A few seconds later, this solitary sound is accompanied by strange, squeaky noises that build up a sense of suspense and mystique. As a counterpart to Bøksle, a chilling haunting atmosphere is established that gives way to an icy digitally synthesized sound. Imitating her phrasing, this motif heralds in dancers who are positioned in the background in preparation for the climax.

The foreboding mood is now enhanced by a low bass-drone as Bøksle re-enters with her voice accompanied by mid register, acoustic (though amplified), warm strings. Notably, the lyrics are sung in *norrønt* (ancient Norse), believed to be the written and spoken language used by Vikings and other Nordic peoples in the Middle Ages. This must be perceived in light of the central role paganism has had in Norwegian far-Right ideology.²² As the song progresses, Bøksle repeats a new melodic phrase, with the second repetition slightly altered in its cadence, producing a tension in the lines: “Ere the world crumbles, Not ever shall men each other spare” (Haugen, 2008).²³

At this point in the performance the strings become more prominent, imitating the double phrase in higher register. Introducing a dominating 3+3+2 quaver pattern, the drums syncopate the melody’s 4+4 pattern by accentuating the second, third, and final quaver offbeat. Masking the downbeat, the ambiguous meter provides the sensation of floating. With the drumming and string section intensifying, the dancers move into position, forming a circle around Bøksle. The percussion becomes increasingly intense. The drums resemble over-sized snare drums. Historically, this has had a central position

22 For instance, the Norwegian far-Right organisation Vigrid’s leader Tore Tveit calls himself ‘the prophet of Odin’ (Hauger, 2003). See also Tveit (2007).

23 According to composer Knut Avenstroup Haugen, the lyrics for ‘Ere the World Crumbles’ are taken from the Poetic Edda. These lines are originally from verse 45 of the poem Voluspá: “áðr veröld steypisk; man engi maðr öðrum þyrma” (Bugge, 1867).

in military parades and in Norwegian folk music (cf. *trommeslått*), with their exaggerated size and military slant conjuring up in phallic associations of a traditional masculinity depicted by physical strength and violence. The drums control the musical processes, and during the build-up towards the climax, there is an asymmetrical shift in the drum pattern that grounds the first beat, causing the strings' accents to finally coincide with the beat. Effectively, this propels the music forward, from which point on there is a dramatic crescendo over 5 measures. The first beat of the three last measures is heavily accentuated while the asymmetrical grouping of measures anticipates release one measure earlier than expected. This sense of delayed gratification has a chilling effect as an antecedent to Bøksle's crystal-clear soaring voice: "Fighting Vanir tread the field of battle. Shields are sundered. Feed on the flesh of doomed men."²⁴ In moments like these it is difficult not to imagine Breivik's perception of the terrified youth at Utøya, as much as the extremities of Breivik's gall to execute a plan of such magnitude? Music's tumultuous force during the climax of this song functions as a steroid for the mind. Indeed, Bøksle's voice, now at its loudest in the mix, penetrates both body and mind, uplifting the spirit, as it drives the recipient forward. The grandeur of the heroic visions of mythical battles is manifested in the strength of her vocality. The topography of Utøya from the helicopter's perspective, from the media's eye, becomes focused on the hero's territory, which needs to be defended from the threatening hordes. For Breivik, mobilizing the crusader army becomes a main objective in preparing oneself for defending one's motherland, one's culture, one's religion, and one's ideology; the aim being to protect one's own race, one's family and women from the invasion of the Other. Insistent, the marching rhythms of tribal drums force the army forward, over majestic mountains, valleys and fjords.

As we have indicated, Breivik's perceptions of music certainly warrant close attention.²⁵ In his manifesto for the 400-year anniversary of the 1683 Battle of Vienna, Breivik appropriates an historic drama, indeed re-enacting it by

24 The Vanir: God inhabitants of Vanarheim in Norse mythology, associated with fertility and wisdom.

25 Martin Stokes has pointed out that music not only represents notions of social identity. Music constitutes all forms of communal activity "that brings people together in specific alignments [...] these alignments can provide a powerful affective experience in which social identity is literally 'embodied'" (Stokes, 1994, p. 12).

attacking an internal enemy.²⁶ Through music, then, he connects with the past in order to make the necessary alignment with that which he envisaged as a brave European army that once heroically defeated ‘the oriental threat’. In this sense, music’s affective experience would provide a visceral sense of authenticity that legitimated a gruesome act of violence. In other words, music helped him reposition himself as ‘savior of hope’ rather than terrorist.

Following the 22 July massacre, Breivik’s manifesto was spread across the Internet through a propaganda video introduced by one of four tracks from Age of Conan, “The Dreaming Anew.” The sound quality in the production conjures up a sense of nostalgia—a deep drone is introduced before Bøksle’s wordless voice enters and fills the texture. The main melody, based on an undulating ‘ooing’, lies in the high register, while the organization of pitches has a folk-like feel, reminiscent of *kulokk*,²⁷ traditionally sung by peasant women tending to the livestock on summer mountain pastures (*sæter*). This form of singing style features long notes combined with rapid downward melismatic movements. A high reverb chorus in Bøksle’s mix is added, conjuring up notions of sparsely populated mountain regions, reifying ‘authentic’ Norwegian pastoral life.

The first two sections of the song are distinguished by separate melodic phrases. The calm and soothing nature of Bøksle’s voice comes across as ‘maternal’—a voice that comforts her infant through a lullaby (*bånsull*).²⁸ Strongly connoting nostalgia, Norwegian lullabies have held a central position in everyday pastoral life for centuries, and have been part of the nation building process since they were collected and arranged in the nineteenth century. In its flirt with the ancient Phrygian modal scale, the minor-oriented melody oozes out sentimentality. Situated high above the E drone, Bøksle’s voice starts on the dominant pitch B, before moving a semitone up to C, to D, and then down to C. With ornamental dexterity she reaches for a long note on the dominant once again. This creates an open fifth harmony with the drone—a well-known feature in Norwegian folk music as much as classical music where the low fifth accompanies melodies sung or played on top. Her crystal clear voice begins to move around in a high register, grounded

26 It is important to note that the battle of 1683 was more nuanced and not as simple an East vs. West conflict as Breivik makes it out to be. Thanks to Derek Scott for this very useful observation.

27 For listening: www.youtube.com/watch?v=l44PUvoL7ow (last entered 04/06/2013).

28 For listening: www.youtube.com/watch?v=Tcpa59OhvL4 (at 1:30) (last entered 04/06/2013).

by open fifths. In the second section, the melody—sustained pitches C, B, D, back to C, then resolving with an ornamental D-C-B—is joined by a second bass line, shifting between C and B, emphasizing the I-V harmony. At this point a second bass line enters, alternating with a semitone between the low fifth and the more dissonant sixth—such instances of intervallic movement can indeed seem menacing.

The whole of the first section, including the string melody, is played out on the dominant B7 of the E harmonic minor. This modal ambiguity is shaped by a Mixolydian chord (b9 b13). While an E harmonic minor chord is clearly discernible, it gradually becomes evident that this is actually E7b9b13 in bar 29—a new Phrygian dominant that functions to release the A drone in bar 31. Subtly, the song's modal slipperiness is fashioned by an oscillation between two Phrygian dominants—B7b9b13 and E7b9b13. Although the modal centre is E harmonic minor for a substantial duration of the song, its shift to an A is significant. Thus, in music analytic terms, it is the presence of two Phrygian dominant chords on B and E that achieves an aura of intrigue and arguably uncertainty.²⁹

There can be little doubt that Bøksle's soundtrack for Breivik's YouTube manifesto abstract is intended to lure the viewer.³⁰ The words, "Part 1. The Rise of Cultural Marxism in Western Europe," appear against the eerie atmosphere in an attempt to convince us that 'Cultural Marxism' will facilitate the doom of Western Europe. For Breivik, Bøksle's reassuring but melancholic voice urges the subject to mobilize and retrieve the past in order to expunge all impurity. Undoubtedly, music has had multiple roles in Breivik's project, motivating his actions, symbolizing his ideals, and spreading his message. All in all, it has legitimized his construction of a white masculinity that is destined to rule. In this part of our study, we have considered how gendered and ethnic stereotypes are musically buttressed through inscriptions of the body. Bøksle's voice and her performance at the Spellemanns Awards are intertwined with musical features and processes that weave a vivid texture of associations that idealize a mythical identity. One might posit

29 We are in debt to Susan McClary for astute readings of the harmonic underlay of Bøksle's music and for pointing out the Phrygian flavours of modality that run throughout songs such as "Ere the World Crumbles".

30 For viewing and listening: www.youtube.com/watch?v=F0044dfgoVw (last entered 04/06/2013).

that in Breivik’s case music is used to reinforce anti-empathy, which resonates with his notions of Norwegian cultural memory and identity.

Conclusion

Pondering over the link between music and terrorism in the wake of one of Norway’s darkest days, we have attempted to uncover music’s propensity for sentimentality and patriotism. There is sufficient evidence that Breivik’s terror campaign maximized popular music as a symbolic tool in contexts of political hostility. Disturbingly, the inauspicious terror attacks are a harrowing reminder of the male narcissist at work; his perception of the Templar knight discloses the complexities of social mediation and the male’s ability to morph into new subjectivities. What seems relevant here is how narcissism triggered rage and engulfed the nation in a way that smoothed over the creases of staunch nationalism and racism. The figure of Breivik at Utøya, captured by a helicopter in the moment of his last shootings at the Pump House, graphically depicts a white Norwegian blonde male captured in the act of killing.. Towering over his victims on the shoreline of an idyllic island in the middle of a deep blue fjord, this photo poses one of the most troublesome propositions for years to come.

Having emphasized how the acts committed on the 22 July 2011 drew on many sources of inspiration, we acknowledge that music can induce feelings that prompt human beings to perform in unpredictable ways. On this note one is obliged to pause and reflect. Without music Breivik’s motivation and strength of conviction would not have been the same. Could then such a large-scale plan of destruction have been carried out without the highly charged emotional build-up of specific types of music? Many alternating positions can be drawn up when it comes to considering music’s role in violence and aggression. Yet one thing is certain: new forms of technological mediation, wherein music is an active party, have afforded a vast repertoire of possibilities for enhancing our notions of ourselves as we access landscapes that bridge the virtual with the real.

Technological tools afford a vast repertoire of possibilities not only for altering one’s physical features, but also for providing an imaginary landscape for self-aggrandizement. As the ten-week trial of Anders Behring Breivik drew to a close, it would be apparent that he found it harder to play along in his

real world than in the virtual spaces of social interaction where he sought solace and gratification. In our final prognosis, his strategies signify a conditioned response to a range of social and political dilemmas facing Norway today. This we map against a general tendency in Europe to suppress and denigrate individuals and groups of disadvantaged people attempting any form of immigration. Breivik selected a sombre space for contravening ideas of social progress, cultural integration, and freedom of the individual. Ultimately he rejected the future by hanging on to the past.

The lesson to be drawn from this is that ethnocentric rantings can never be dismissed in any context. Rather, they compel us to face the demands of democracy and justice.³¹ Therefore, we need to critically interrogate the social and cultural imaginaries of nationhood that have steadily built up in Norway since the end of the Second World War, aided by the wealth of oil production in the North Sea.³² The stark reality is an attack was waged on territory that prides itself on being tolerant, peaceful and inclusive. In the course of one afternoon Breivik unleashed an act of terror that would disavow everything most human beings stand for. And, lest we forget, popular music was a principal constituent in the composite of this patriotic vehemence.

References

- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Biddle, I. & Knights, V. (2007). (Eds). *Music, National Identity and the Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate.
- Blizzard Entertainment. (2014). What is World of Warcraft. Retrieved from <http://us.battle.net/wow/en/game/guide/>
- Brustad, L., Meland, A., Krokfjord, T. P., Hansen, F., Johansen, A. H. & Gilbrant, J. M. (2011, August 29). Slik var drapsmannens liv på nett. *Dagbladet*. Retrieved from www.dagbladet.no/2011/08/29/nyheter/anders_behring_breivik/innenriks/terrorangrepet/world_of_warcraft/17848758/

31 See Per Fugelli's relevant critique of 22 July 2011 (Fugelli, 2012).

32 The oil industry has secured Norway's wealth, with positive and negative side effects. It poses important questions about the country's international responsibilities, and, more significantly, how such an affluent nation could spawn a terrorist of Breivik's magnitude.

- Buan, V. (2012, February 6). Behring Breivik krevde å bli løslatt umiddelbart. *Aftenbladet*. Retrieved from <http://www.aftenbladet.no/nyheter/innenriks/Har-forberedt-tale-om-skyldsporsmalet-2926635.html>
- Bugge, S. (1867). *Old Norse eTexts*. Retrieved from <http://etext.old.no/Bugge/voluspa/>
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Collins, K. (2013). *Playing With Sound: A Theory of Interacting with Sound and Music in Video Games*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Collins, K. (2008). *Game Sound: An Introduction to the History, Theory and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Copland, A. & Goldie, P. (2011). (Eds). *Empathy: Philosophical and Psychological Perspectives*. Oxford: Oxford University Press.
- Cusick, S. G. (2008) “You are in a place that is out of the world ...”: Music in the Detentions Camps of the “Global War on Terror.” *Journal of the Society for American Music, Volume 2, Number 1, 1–26*
- Eriksen, T. H. (1993). *Ethnicity & Nationalism. Anthropological Perspectives*. London: Pluto.
- Fisher, J. P. & Flota, B. (2011). (Eds). *The Politics of Post-9/11 Music: Sound, Trauma, and the Music Industry in the Time of Terror*. Farnham: Ashgate.
- Foucault, M. (1988). *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*. In L. H. Martin, H. Gutman & P. Hutton, P. (Red.). Amherst: University of Massachusetts Press.
- Fugelli, P. (2012, May 9). En sosialmedisinsk diagnose. *Aftenposten*. Retrieved from http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/En-sosialmedisinsk-diagnose-6824015.html#.T6onX7_oVsq
- Grimshaw, M. (2014). (Ed.). *The Oxford Handbook of Virtuality*. Oxford: Oxford University Press.
- Haugen, K. A. (2008, October 7). Age of Conan: An Exclusive Behind-the-Scenes Look at the Soundtrack. *Ten Ton Hammer Network*. Retrieved from <http://www.tentonhammer.com/node/45827>
- Hauger, J. T. (2003, October 3). Maktesløse mot naziseremonier. *Romerikes blad*. Retrieved from http://www.rb.no/lokale_nyheter/article763285.ece

- Jamieson, K. H. & Cappella, J. N. (2010). *Echo Chamber. Rush Limbaugh and the Conservative Media Establishment*. Oxford: Oxford University Press.
- Johnson, B. & Cloonan, M. (2009). *Dark Side of the Tune: Popular Music and Violence*. Farnham: Ashgate.
- Kassabian, A. (2013). *Ubiquitous Listening. Affect, Attention, and Disturbed Subjectivity*. Berkeley and California: University of California Press.
- Klevjer, R. (2008). The Cultural Value of Games: Computer Games and Cultural Policy in Europe. In P. Ludes (Ed.) *Convergence and Fragmentation: Media Technology and the Information Society*. Bristol: Intellect, 71–90.
- Krijnen, T., Alvares, C. & Van Bauwel, S. (2011). (Ed.). *Gendered Transformations: Theory and Practices on Gender and Media*. Bristol: Intellect.
- Kruger, G. (2010, October 12). Testosteronporno uten litterær kvalitet. *Spill.no*. Retrieved from <http://www.spill.no/default.aspx?section=brukeranmeldelse&id=1286>
- Ludes, P. (2008). (Ed.). *Convergence and Fragmentation: Media Technology and the Information Society*. Bristol: Intellect.
- Mauren, A. (2012, August 4). Dataspillere sliter med depresjoner. *Aftenposten*. Retrieved from <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article4060773.ece>
- Meyer, A. H. (2011, August 27). Fører dette til vold? *Klassekampen*. Retrieved from <http://klassekampen.no/59219/article/item/null/forer-dette-til-vold>
- Modern Warfare 2. (2009). Modern Warfare 2 Weapons List. Retrieved from <http://www.themodernwarfare2.com/mw2/multiplayer/weapons/>
- Refseth, A. & Hinsch, M. (2011, October 31). Utøya-pappa anmelder dataspill. *Norsk rikskringkasting*. Retrieved from <http://www.nrk.no/sorlandet/utoya-pappa-anmelder-dataspill-1.7856720>
- Simpson, M. (2011, August 8). Anders Breivik: Metro-Psycho. Retrieved from <http://www.marksimpson.com/blog/2011/08/03/metro-psycho/>
- Stansfeld, S. A. & Matheson, M. P. (2003). 'Noise Pollution: Non-Auditory Effects on health'. *British Medical Journal* 68, 243–57.
- Stokes, M. (1994). (Ed.). *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*. New York: Berg Publishers.

- Stormark, K. (2011). *Da terroren rammet Norge*. Oslo: Kagge Forlag AS.
- Strømme, Ø. (2011). *Det Mørke Nettet: Om høyreestremisme, kontrajihadisme og terror i Europa*. Oslo: Capellen Damm.
- Stuestøl, K. (2011, August 31). *Gamer.no*. Retrieved from <http://www.gamer.no/artikler/93199/behring-brevik-brukte-dataspill-som-verktoy/>
- Trend, D. (2007). *The Myth of Media Violence: A Critical Introduction*. US: Blackwell Publishing.
- Thorley, M. (2011). Assaulted by the iPod: The Link between Passive Listening and Violence. *Popular Music and Society* 34/1, 79–96.
- Tveito, L. H. (2007). *Kampen for den nordiske rasens overlevelse: Bruken av den norrøne mytologien innenfor Vigrid*. (Master Thesis, Universitetet i Tromsø). Retrieved from <http://hdl.handle.net/10037/1113>
- Wowwiki.com. (2014). Player vs. Environment. Retrieved March 1 2014 from http://www.wowwiki.com/Player_vs_Environment
- Zondag, M. H. W. (2011, July 23). *Muslimere hetset etter terroren*. Norsk rikskringkasting. Retrieved from <http://www.nrk.no/norge/meldinger-om-muslim-hets-i-oslo-1.7723535>

Nasjonal traumebearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7

Åse Marie Ommundsen

Da terroren kom til Norge

22. juli 2011 ble Norge utsatt for to terrorangrep som drepte 77 og skadet flere hundre mennesker, de fleste av dem barn og unge. Dette er det verste angrepet som har rammet Norge siden andre verdenskrig, og det fikk en massiv mediedekning både nasjonalt og internasjonalt. Det er blitt fortalt mange fortellinger om da terroren rammet Norge. Fortellingene om traumat fortelles og gjenfortelles på ulike måter, i ulike medier og til ulike målgrupper. Traumat har for noen vært personlig. Mange fortellinger er øyenvitneskildringer fra de overlevende, og de forteller nettopp om personlige traumeopplevelser. Men mange av fortellingene forteller også om det kollektive traumat. Fokus i denne artikkelen er på traumat slik det er erfart kollektivt og bearbeides som et nasjonalt kollektivt minne i sanglyrikken for barn og unge.¹

1 Kapitlet er tidligere trykket i *Barnelitterært forskningstidsskrift/Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, Vol 4, 2013. Det er en del av artikkelforfatterens prosjekt *Nasjonal traumebearbeiding i tekster for barn og unge etter 22/7*, delvis finansiert med forskningsmidler (frikjøp) fra Norsk Barnebokinstitut 2012. Prosjektet er et delprosjekt under *Barne- og ungdomslitteraturen i et medialisert tekstunivers*, også det finansiert av Norsk barnebokinstitut. Bidraget om sanglyrikk etter 22/7 ble først presentert på Nordisk forskningskonferanse 23.-25. august 2012.

Med begreper utviklet av minneforskerne Jan og Aleida Assman, kan vi si at sanglyrikken etter 22. juli bidrar til å flytte terrorangrepene 22. juli ut fra en kommunikativt, og inn i et kollektivt minne. Et kommunikativt minne består av individuelle og subjektive erfaringer som kommuniseres i et erfarings-, erindrings- og fortellingsfelleskap, det er samfunnets kortidsshukommelse. Minnet blir kollektivt når det flyttes fra de som selv var til stede, som kunne fortelle hva de opplevde, til et felleskap, et kollektiv. Når øyenvitnene er døde, så de ikke lenger selv kan fortelle, kan et kollektiv, som nasjonen eller folket bære minnet videre. (Assmann og Frevert, 1999, s. 36, s. 41–42, her fra Jordheim, 2013, s. 221). Dermed får minnet en ideologisk og politisk karakter, og blir samtidig redusert til noen ganske få elementer og symboler (Jordheim, 2013, s. 222). Som Helge Jordheim påpeker i sin artikkel om minnesmerkene etter 22. juli, er arbeidet med minnesmerkene en «leting etter gode symboler og ideologiske rammeverk alle berørte kan være enige om» (Jordheim, 2013, s. 222). Det samme kan vi si om sanglyrikken og andre estetiske uttrykk som bearbejder det kollektive traumet, de bidrar til å flytte 22. juli inn i nasjonens kollektive minne.

Qu'est-ce qu'une nation?

Benedict Anderson (2006 [1983]) definerer en nasjon som «an imagined political community» (Anderson, 2006, s. 6). Nasjonen er forestilt fordi medlemmene i selv de minste nasjonene bare vil kjenne et fåtall av sine medborgere. Selv om de fleste i felleskapet aldri vil møtes, eller høre snakk om hverandre, klarer de å forestille seg at de er del av det samme fellesskapet. Anderson viser til Ernest Renan, som allerede i 1947 i «Qu'est-ce qu'une nation?» hevder at «Or l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses» (...) «tout citoyen français doit avoir oublié la Saint-Barthélemy, les massacres du Midi au XIII^e siècle.»² (Renan, 1947, s. 892, her fra Anderson, 2006, s. 6). Noen nasjonale hendelser fortrenses, mens andre kan det være viktig å holde i live i det kollektive minnet. Ifølge Anderson er hukommelsestap en del av vår natur. Begivenheter forsvinner fra hukommelsen, og ut av denne

2 «det grunnleggende ved en nasjon er at alle dens individer har en mengde ting til felles, og dessuten at de alle har glemt en del ting. (...) enhver fransk borger må ha glemt St.Bartholomeus og korstogene mot kjetterne i Sør-Frankrike i det 13. århundre» (Renan, 1947, her fra Anderson, 1996, s. 19).

fremmedgjøringen kommer identitet som må fortelles, fordi den ikke kan huskes. Dette forklarer menneskets behov for en identitetsskapende fortelling (Anderson, 2006, s. 204–205).

Anderson drøfter hvordan nasjonalfølelsen skapes og opprettholdes, blant annet med utgangspunkt i sin egen kultur (USA). Nasjonen Norge kan knapt sammenliknes med Amerika, verken når det gjelder størrelse, antall innbyggere, språk, historie, styresett eller følelsen av røtter. Det er for eksempel langt vanligere å bli boende (eller vende tilbake) til der man vokste opp i Norge, mens i USA er befolkningen mindre stedbundet. Norge skiller seg også fra de europeiske kolonimaktene Anderson viser til, som for eksempel Frankrike. Språksituasjonen, det at latin aldri slo igjennom i Norge, og monarkiets stilling er en helt annen. Begge er viktige i Andersons argumentasjon når han hevder at nasjonen oppstod som følge av at tre kulturelle grep forsvant: latin, monarkiet og skjebnetro. Norge har fremdeles monarki. Men den viktigste forskjellen mellom kolonimaktene og Norge er innbyggertallet. Norge er faktisk et så lite land at den 22. juli var det en opplevelse av at «alle» kjente eller kjente til noen som ble direkte berørt av terroren.³ Ofrene på Arbeiderpartiets sommerleir på Utøya kom fra hele landet. I etterkant av terroren har det vært arrangert rosetog og minnemarkeringer i lokalsamfunn over hele Norge. Kanskje kan denne lokale forankringen være en delforklaring på hvorfor nasjonen Norge reagerte annerledes på terrorangrepet enn det USA gjorde etter 9/11?⁴

Hvordan kan man forklare nasjonsfølelsen, den følelsesmessige tilknytningen folk har til sitt land? Hvorfor er folk villige til å dø for sitt land? spør Anderson, og svarer at det er fordi nasjoner inspirerer til kjærlighet. Nasjonalismens kulturelle produkter: poesi, prosa, musikk, skulptur- og malerkunst fremstiller denne kjærligheten på tusener forskjellige måter (Anderson, 2006, s. 4, s. 141). Denne formen for politisk kjærlighet kan, som Anderson påpeker, studeres ved å se på hvordan språket beskriver objektene, med ord om slektskap («motherland», «fedreland») eller hjemsted («heimat») (Anderson, 2006, s. 143).

3 Helge Jordheim viser til at 52 av de berørte kommunene umiddelbart takket ja til et nasjonalt minnesmerke (Jordheim, 2013).

4 Både norsk og internasjonal presse fokuserte på hvordan Norge taklet terroren, og presenterte fortellinger om en transformasjon fra hat til kjærlighet: «Answer hatred with love: how Norway tried to cope with the horror of Anders Breivik.» (Richard Orange, The Observer, 15.04.12) (Ommundsen, 2014a).

Nordmenn tilhører en nasjon med et minoritetsspråk, der det bare er de ca 5 millioner innbyggerne som snakker språket.⁵ Politiske insitament sikrer språkets overlevelse ved å oppmuntre til utgivelser av norsk litteratur, musikk og — ikke minst — en egen norsk rikskringkasting. Følelsen av samhörighet bunner i en innforståthet som viser til felles dannelses- og erfaringsbakgrunn: «Vi» er de som har «shared but secret information» (Meyrowitz, 1985, s. 53). Det er i større grad fjernsynet enn litteraturen som har utrustet nordmenn med en slik felles referanseramme, påpeker Anders Johansen i sitt etterord til den norske utgaven av Benedict Andersons klassiker.

NRK binder nasjonen sammen. Ikke minst ble dette tydelig nettopp etter 22. juli, der NRKs nasjonale tv-overføringer av minnekonsertene styrket den kollektive følelsen av at hele nasjonen deltok, enten direkte, eller foran skjermen.⁶ Fjernsynets spontane samtidighet gir inntrykk av felles gjennomlevd nåtid, og formidler «nasjonsospennende øyeblikk der vi kan ha inntrykk av å være tilstede, sammen med våre landsmenn», skriver Johansen. (Anderson, 1996, s. 267). Fjernsynets 'liveness' innlemmer seeren i et omfattende forestilt felleskap. Direkteoverføringene gir en illusjon av nærvær, en fornemmelse av kontakt med det virkelige (Rath, 1989). Denne samtidigheten har stor betydning for den kulturelle identitetsdannelsen. Den nasjonale fellesskapsfølelsen oppstår som en fornemmelse av å se med egne øyne sammen med andre, som om vi var tilstede. Slik omsetter fjernsynet et sosialt felleskap fra lokalt til nasjonalt nivå (Scannell, 1987, her fra Johansen, 1996, s. 269).

Materialet

Materialet skiller seg fra de fleste studier av kollektive minner, idet jeg studerer sanglyrikk som tematiserer 22. juli-traumet. Som barnelitteraturforsker er jeg spesielt interessert i den sanglyrikken som henvender seg til barn og unge. Både kontekster for etablering av 22. juli-låter, som for eksempel minnekonserten på Rådhusplassen ett år etter, og sangene som tematiserer 22. juli kan sies å være felles for flere (alle) generasjoner. Samtidig er det slik at noen artister, musikksjangere og kontekster henvender seg i større grad

5 Det nordiske språkfelleskapet gjør at langt flere kan forstå norsk.

6 Over én million så minnekonserten 22.07.12 på tv. (http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid_10059080)

til et yngre publikum. Rådhusplassen i Oslo er et eksempel på en slik kontekst, idet den er kjent blant barn og ungdom som konsertarena for VG-lista topp 20, som blir direkteoverført på NRK hvert år. Melodi Grand Prix er et annet eksempel. Videre har jeg valgt å fokusere på sanglyrikk fremført av artister som er populære blant barn og unge, og musikksjangere som barn og unge særlig hører på, som rap og pop. Som med all annen barnelitteratur, kan sangtekster for barn og unge henvende seg til flere aldersgrupper samtidig, og i praksis også appellere til voksne (Ommundsen, 2010)⁷.

Hvordan bearbeides 22. juli som kollektivt traume i sanglyrikken? Arthur G. Neal understreker hvordan nasjonale traumer former nasjonal identitet og revitaliserer «values for promoting the collective good» (Neal, 1998, s. 203). Hvordan former norsk sanglyrikk etter 22. juli nordmenns nasjonale identitet, og i hvilken grad revitaliserer den gamle — eller etablere nye — verdier for felleskapets beste? Som litteraturforsker undersøker jeg sanglyrikk lest og lyttet til som tekst, først og fremst. Det er viktig å understreke at musikk i seg selv har den egenskapen at den både kan fremkalle og bearbeide følelser, og dermed egne seg til traumebearbeiding, også melodiene isolert sett uten tekstene. Når dette er sagt, er det nettopp sangtekstene som ligger innenfor mitt område i denne studien.

Jeg har delvis valgt en filosofisk teoretisk tilnærming til dette materialet. Paul Ricœur (1960) har en teori om at symboler i myter og litteratur er viktige for at mennesker skal forstå seg selv og sin eksistens: Symbolene i litteraturen er nøkler til å forstå det onde. Det ondes problem er ifølge Ricœur utgangspunktet for all hermeneutisk interpretasjon. For å se hvordan det onde nedfeller seg i litteraturen etter 22. juli er det derfor også relevant å jobbe med sanglyrikken. Symbolene på ondskap som vi finner i litteraturen (hos Ricœur: mytene) forteller oss (gir selv-kunnskap) om mennesket: «The symbol gives rise to the thought» (Ricœur, 1969). I tråd med Ricœurs tankegang argumenterer George Lakoff og Mark Johnson for at metaforer påvirker hvordan vi tenker, hva vi erfarer og hva vi gjør i det daglige (Lakoff og Johnson, 1980, s. 7). Metaforer strukturerer og påvirker dagliglivets tanker: Vi forstår virkeligheten gjennom metaforer. Begrepene strukturerer hva vi oppfatter, hvordan vi opptrer i verden, og hvordan vi forholder oss til andre mennesker. Menneskets tankeprosesser er overveiende metaforiske, og

7 For en drøfting og definisjon av begrepet allalderlitteratur, se artikkelforfatterens doktoravhandling *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut* (2010), side 66.

derfor er også menneskets begrepssystem metaforisk strukturert (Lakoff og Johnson, 1980, s. 9).

Hvilke symboler for ondskap finner vi i sanglyrikken etter 22. juli, og hva sier de om menneskesynet? Øystein Brekke gir et nytt perspektiv på Ricœurs verk *La symbolique du mal* i sin doktoravhandling (2010), nemlig som utgangspunkt for kulturterapeutisk minnearbeid, altså til bearbeiding av det kollektive minnet.⁸ Med dette teoretiske bakteppet spør jeg: Hvordan bearbeider sanglyrikken det kollektive traumat etter 22. juli? Hvilke symboler for ondskap finner vi, og hvilke nasjonale verdier (re-)etableres?

Nasjonal frykt og felleskapsfølelse

I et lite land som Norge går det som nevnt nesten ikke an å ikke kjenne noen, eller kjenne til noen, som ble direkte rammet av terroren. I tillegg kan man si at noe skjedde med tryggheten til hver enkelt i den grad at hver og en er indirekte rammet. Både samfunnsforskere og krisepsykiatere peker på at nordmenn føler seg mindre trygge etter 22. juli (NRK Dagsrevyen 13.2.13). Det har de også grunn til, ettersom politiet mottar langt flere terror-trusler etter terrorangrepene enn før (ibid). Krisepsykiater Lars Weiseth hevder at opprettholdelse av riktig uro-nivå er vanskelig i et trygt samfunn som Norge. *Reflektiv frykt* er en frykt som avspeiler en reell risiko. Befolkningens økede refleksive frykt gjenspeiler at også Norge er en del av det globale risikosamfunnet (Beck, 1992). Norge har mistet uskylden, og også nordmenn lever i usikkerhetens tidsalder⁹ (Bauman, 2007). 22. juli ble terror virkelig for nordmenn også. Dette er ifølge Weiseth en sunn frykt, og noe annet enn *nevrotisk frykt*, som er et forstyrret forhold til frykt og angst. Mange har hevdet at terroren endret nordmenns mentalitet. Det mange trodde var verdens tryggeste land, viste seg å være et naivt samfunn uten skikkelig beredskap. Fredsforskningsinstituttet Prio er allerede i gang med forskning på denne mentalitetsendringen. Forskningsrådet har bevilget penger til et større forskningsprosjekt som skal undersøke på hvilke måter traumat endret Norge (<http://www.prio.no/News/Item/?x=1675>).

8 Dette filosofiske perspektivet presenterte artikkelforfatteren på konferansen *The child and the book* 2012, samt ulike typer tekster for barn og unge som utgjør materialet i prosjektet.

9 «Vår uskyld gikk tapt, og kommer aldri igjen», sang den populære artisten Bjørn Eidsvåg i sangen «Aldri igjen» som ble skrevet spesielt til konserten på Rådhusplassen. (<http://www.vg.no/nyheter/innenriks/artikkel.php?artid=10059028>)

Terrorangrepet 22. juli er altså et nasjonalt traume som har dominert alle medier og manifestert seg i nasjonens kollektive minne. Den massive fremstillingen av terrorangrepet mange offer, med fokus på enkeltskjebner, de mange jeg-fortellingene og diskusjonen omkring gjerningsmannens ondskap og tilregnelighet/ikke-tilregnelighet, alt dette har dominert mediene siden hendelsen.

Hvem er 'vi'?

Selv om enkeltskjebnene fikk stor plass, etablerte medietekstene også raskt et kollektivt offer etter terrorhendelsen, et 'vi' som ble rammet av terroren. Hvem er 'vi'? Er det alle innbyggerne i Norge, eller Oslos befolkning spesielt? Inkluderer 'vi'et' bare de som sympatiserer med AUF og Arbeiderpartiet, slik tidlige medieuttalelser fra AUF-politikere kunne tyde på? Eller er det et partipolitisk uavhengig 'vi'? Er det politiske ungdomsleirer som er offeret? Rammet terroren først og fremst barn og ungdom, som representanter for Norges fremtid? Hva med de voksne som ble drept av bomben i Oslo, hva med de ansatte i statsforvaltningen? Medietekstene har utvilsomt fokusert mest på ungdommene som ble drept på Utøya, og har i mindre grad formidlet fortellingene til ofrene i regjeringskvartalet (Ommundsen, 2014a). Daværende statsminister Jens Stoltenberg og andre representanter for Arbeiderpartiet fikk stor plass i mediene. Daværende AUF-leder Eskil Pedersen markerte i gjentatte uttalelser et 'vi' som kun inkluderte AUF-medlemmer. Etter hvert krevde også andre politiske ledere større plass. Medietekstene etablerte etter hvert et mer romslig 'vi', i betydningen nasjonen Norge. Som nevnt rammet terroren hele landet, i og med den spesielle konteksten på AUF's sommerleir på Utøya, der barn og unge fra hele landet deltok. Spørsmålet om hvem 'vi'et inkluderer, handler om hvem som har definisjonsmakten og kan definere hvem som er innenfor og hvem som er utenfor. Kan 'vi'et romme meningsmotstandere med andre politiske syn?

Det styrker den nasjonale fellesskapsfølelsen å ha en felles fiende, 'den andre' å stå sammen mot. Hvem viser de personlige pronomenene 'vi', 'oss', 'vår', til i sangtekstene, og hvem er 'de', 'dem', 'de andre'? Er det slik at sanglyrikken for ungdom gjenspeiler mediernes prioriteringer, eller forteller den andre fortellinger? Hvem konstrueres som offer, som 'vi' i sangtekstene? I det følgende vil jeg vise at sanglyrikken etter 22. juli peker i litt forskjellige retninger. 'Vi' som ble rammet er ungdommen (selv om også voksne

ble drept), 'vi' er «nonstop», i betydningen flerkulturelle fra Oslo (selv om de drepte var fra hele landet, de fleste etnisk norske), 'vi' er alle som bor i Norge («Vårt lille land»).

Minnekonserten på Rådhusplassen

Den store minnemarkeringen foran Oslo Rådhus 22. juli 2012, ett år etter terroren, nådde ut til hele landet i direktesendt tv på Norges største tv-kanal NRK. Konserten kan gi inntrykk av at terroren rammet Oslo spesielt hardt. «Byen vår har fått bikiniskille», rappet Chirag og Magdi i Karpe Diem i sangen «Påfugl».¹⁰ Hva mener de med at Oslo har fått bikiniskille? Ved å bruke uttrykket «Byen vår» etablerer de et 'vi', et 'vi' som markerer at de er fra Oslo, de er representanter for byen som ble rammet. Kanskje er den nye frykten for terrorhendelser spesielt stor i storbyen Oslo? Karpe Diem konstruerer samtidig ett nytt offer for terroren: Det flerkulturelle Oslo, og utfordrer dermed AUF's definisjonsmakt. Mens Arbeiderpartiet og AUF som nevnt ble konstruert som offer rett etter hendelsen, skjer det en forskyvning på minnekonserten. Karpe Diems offer er ikke knyttet til noe spesielt politisk parti, ofrene er heller ikke fra hele landet, men én utvalgt minoritetsgruppe i én spesifikk norsk by: flerkulturelle innvandrere fra drabantbyene i Oslo.

Konteksten for fremføringen av rap-låten er ikke uten betydning for denne glidningen av 'vi'et forstått som ofrene som ble hardest rammet. Fremføringen er en integrert del av den følelsesladete minnemarkeringen foran Oslo Rådhus. Mellom 50- og 60 000 møtte opp på minnemarkeringen, til tross for at det innebar å stå i flere timer ute i øsende regnvær. «Det var som å høre Oslos eget hjerte banke» var en av kommentarene på Facebook (NRK Østlandssendingen 23.7.2012). Superstjernene Bruce Springsteen og Steven Van Zandt møtte opp og sang en vakker versjon av «We shall overcome», men det var andre stjerner som var myntet på de tilstedeværende barna og ungdommene. Blant aldrende norske og utenlandske artister deltok også nyere, populære artister ungdommene hører på, som Laleh Pourkarim og Karpe Diem.

«De TV-overførte nasjonale minnemarkeringene uttrykte og «behandlet» en nasjonal sorg», skriver Cora Alexa Døving (Døving, 2013, s. 161). Hun argumenterer for at det hun kaller «den nasjonale sorgens representasjoner»

¹⁰ Se sangtekst bakerst i boka.



Figur 1: KARPE DIEM: Chirag Patel (t.h.) og Magdi Ytreide Abdelmaguid fremførte låta «Påfugl» på Nasjonal minnekonsert på Rådhusplassen i Oslo 22.7.12. Foto: Mattis Sandblad



Figur 2: 50-60.000 TILSKUERE: En halvtime etter konsertstart hadde over 50.000 tilskuere kommet til Rådhusplassen. Flere strømmer til. Foto: VGTV

har gitt innhold til 22. juli som «et nasjonalt symbol», «en dato som bærer i seg referansene til angrep og angst, så vel som forestillingen om et bestemt moralsk felleskap». Døving viser til medieforskerne Daniel Dayan og Elihu Katz' begrep 'media event', som betegnelse på direktesendinger av store

nasjonale eller internasjonale seremonier (Dayan and Katz, 1992, her fra Døving, 2013, s. 153). Hun hevder på den ene siden at det var et «fravær av både kristne og kjente nasjonale symboler» både i det tv-overførte rose-toget på Rådhusplassen 25.7.11 og i den nasjonale minneseremonien i Oslo Spektrum 21.8.11. Samtidig viser hun hvordan tv-sendingen fra rosetoget åpner med nærbilder av kronprinsesse Mette Marit, med lyden av folkemengden som sang «Ja, vi elsker» i bakgrunnen, før Kronprins Haakon åpner med sin tale «I kveld er gatene fylt av kjærlighet». (156). Jeg vil tvert imot hevde at både kristne og nasjonale symboler var sterkt tilstede allerede i de første mediebegivenhetene, og dermed bekrefter posisjoner og hierarkier som er grunnleggende i samfunnet, i tråd med Dayan og Katz: «These broadcasts integrate societies in a collective heartbeat and evoke a renewal of loyalty to the society and its legitimate authority.» (Dayan and Katz, 1992, s 9).

Sangtekster brukt i den nasjonale traumbearbeidingen

Vi kan ikke alle prate samtidig, men alle kan synge sammen. Sanger gir fellesskapsfølelse. Å synge nasjonalsangen sammen på nasjonaldagen gir en forestilling om enhet, et øyeblikk av enstemmighet og en fysisk realisering av det forestilte felleskapet, skriver Anderson (1996, s. 141). Flere såkalte «22. juli-låter» har oppnådd en tilsvarende effekt når det gjelder å realisere det forestilte felleskapet. «Mitt lille land»¹¹ (1994) ble skrevet av Ole Paus lenge før traumet, men det var først etter 22. juli at sangen ble nasjonaleie og symbolsang, den er til og med blitt kalt Norges nasjonalsang nummer 2, og må dermed sies å ha allalder-appell. Den var opprinnelig en ironisk sang om norsk selvgodhet, men fikk et nytt uttrykk og en helt ny betydning og funksjon nettopp i traumbearbeidingen etter 22. juli. Sangen har ikke bare endret uttrykk, funksjon og betydning, men også nådd frem til nye målgrupper. Fra å være kjent blant en liten gruppe voksne tilhørende det vi kan kalle en slags kulturelite, ble den etter 22. juli folkeeie på tvers av generasjonene. På samme måte som Nordahl Griegs klassiske dikt «Til ungdommen»¹² (1936) endret seg fra politisk dikt til populær salme fremført på klokkespill, har denne relativt ukjente visen av visesangeren Ole Paus blitt vekket til nytt liv som nasjonalsang til bruk i den nasjonale traumbearbeidingen. Jeg skal

11 Se sangtekst bakerst i boka.

12 Se sangtekst bakerst i boka.

ikke bruke mye plass på sangen her, da den ikke først og fremst kan sies å henvende seg til barn og unge. Men nettopp de unge artistenes fremføringer har faktisk til en viss grad endret sangens målgruppe fra voksne til barn og ungdom. Flere kjente artister fremførte sangen i ulike minnemarkeringer; den populære popartisten Maria Menas versjon er kanskje en av de mest kjente. Både Ole Paus egen fremføring og Maria Menas er preget av var skildring og en inderlig følelse av tilhørighet, men de henvender seg altså, slik jeg ser det, til ulike målgrupper, de har ulike implisitte lesere (Iser, 1974). Som 22. juli-låt kjennetegnes den av en enkel melodi, strippet for effekter.

Det sier litt hvilken betydning sangen har fått, når den nasjonale minnekonserten 22.7.12 åpner med en instrumentell versjon av nettopp «Mitt lille land» (1994). Sangen er en musikalsk beskrivelse av det vi i tråd med Lakoff og Johnson kan kalle metaforen «Norge er et hjem». Tematisk knytter teksten norsk identitet tett sammen med det norske landskapet. Tittelen «Mitt lille land» understreker stolthet, eierforhold og nærhet mellom enkeltindivid og nasjon. Når melodien blir fremført av Kringkastingsorkesteret og Tine Thing Helseth på trompet fra Rådhusstaket på minnemarkeringen, uten vokal, understreker det sangens status som ny nasjonalsang. Det er underforstått at teksten er kjent av alle.

Verden trøster Norge

I konteksten minnemarkeringen på Rådhusplassen, fungerte «Mitt lille land» som en stemningssetter før den svensk-iranske popartisten Laleh Pourkarim stillferdig endret scenen og åpnet minnekonserten med en var og vakker fremføring av «Some die young». «Some die young» er skrevet etter 22. juli og har referanser til traumet. Låten ble lansert 22.1.2012, og ble raskt en internasjonal hit. På Rådhusplassen rørte Laleh publikum til tårer (VG nett 24.7.12). Som en liten jente, barbert og i hvit kjole, fylte hun scenen helt alene. «'Some die young' av svensk-iranske Laleh Pourkarim har blitt 22/7-låt», sto det i VG (Talseth, 2012). Professor Stan Hawkins ved UiO uttaler seg om betydningen sangen har fått for ungdom og etterlatte etter 22. juli-tragedien: «Noe som er veldig gledelig ved denne suksessen er at Laleh ikke er etnisk skandinav. Det viser en toleranse hos publikum, og på en måte er sangens popularitet å slåss direkte mot Breiviks holdninger». Jeg tviler på at sangen nødvendigvis er blitt så populær på grunn av toleranse. Snarere skyldes vel topplasseringene at det er en god sang, som treffer både

med tekst og melodi. Sangen handler om å miste noen man er glad i, med budskapet at man likevel ikke må gi opp håpet. Her er det «ungdommen», uavhengig av etnisk bakgrunn som er ofrene, både de som ble drept, og de som overlevde:

Some die young
You better hold on
So many things I need to say to you
Please don't!
Don't let me go
We said we would die together
Some die young

I den konteksten minnekonserten var, er det klart at de ulike modalitetene lyd, melodi, visuelt uttrykk, klær, bevegelse eller ro — alt sammen, helheten, er med og skaper en følelsesladet stemning. Mens Ole Paus tekst handler om Norge, fremstår Lalehs tekst som universell, den er ikke knyttet til sted. Den er i tillegg skrevet på engelsk, og har i motsetning til de norske sangene på konserten nådd ut til et stort internasjonalt publikum. Laleh representerer med sin svensk-iranske bakgrunn, i likhet med Karpe Diem, det flerkulturelle samfunnet, men sangens universelle preg, ikke minst på grunn av at språket, gjør at den i konteksten blir stående som en kontrast til alle de norske sangene som styrker den norske nasjonalfølelsen.

Det flerkulturelle Oslo

Det er ikke bare Karpe Diem som i løpet av konserten flytter både fokuset og 'vi'et til én spesifikk by: Oslo. Minnemarkeringen er plassert rett bak Oslos symbolbygg Oslo rådhus, og klokkenist Vidar Sandholt spiller «Til ungdommen» på Rådhusklokkene klokkespill. «Rådhusklokkene er et sterkt symbol for byen vår», uttaler klokkenisten selv (NRK Østlandssendingen 23.7.2012). Oslos ordfører Fabian Stang er til stede, og én av sangene, Lillebjørn Nilsens «God natt Oslo», har til og med Oslo i tittelen. Tilsammen bidrar dette til en forskyvning til et nytt 'vi': et 'vi' definert som Oslo. Dette er en interessant forskyvning sett i lys av at de reelle ofrene er fra hele landet, og at de fleste ble drept på en liten øy i Buskerud fylke.

På minnekonserten blir Karpe Diems rap «Påfugl» innledet av et følelsesladet dikt av kunstneren og flyktningen Mohamed Ali Fadlabi. Dette er et

dikt han skrev til og om datteren sin, 6 år gamle Naomi. I diktet beskriver han — på gebrokkent norsk — alle fargene datteren har og er: «den hvite sko, den gule bok, den røde flaska, til jenta mi, påfuglen min, den beste jenta i hele verden, siden hun spiser sunt og vokser fort og pusser tennene, siden hun klarer å være alle disse fargene helt alene». Datteren er en påfugl. Påfugl-metaforen spiller på at påfugl-hannen har en vakker blå farge og imponerende halefjær som han kan slå opp i vifteform (indisk påfugl). Karpe Diem etablerer med dette en i norsk kontekst ny bruk av påfugl-metaforen, når de bruker den i betydningen «et fargerikt menneske», altså i positiv forstand. Påfugl-jenta i rap-låten har, som påfugl-hannen, mange ulike farger, og klarer å være alle disse fargene helt alene. Mens påfuglmetaforen i en norsk kontekst tradisjonelt har hatt negative konnotasjoner, brukes metaforen her som noe positivt. I norsk dagligtale brukes påfugl gjerne som et bilde på forfengeligheit, eller om noen som fremstiller seg selv som bedre eller større enn de egentlig er, altså skrytepaver.¹³ I tråd med den norske janteloven¹⁴ kan man be en som fremstår som en påfugl om å «jekke seg ned et par hakk». Motsatt bruker Karpe Diem sin metafor til å styrke enkeltindividets selv-tillit og understreke det enkelte menneskets skjønnhet og verdi. Men igjen kommer vi tilbake til spørsmålet om hvem som er 'vi'? Inkluderer metaforen alle enkeltmennesker, eller er det bare de flerkulturelle som er fargerike og vakre? Når påfugl-metaforen brukes som et positivt bilde, kan det være i tråd med indisk tradisjon. I India er påfuglen et hellig dyr. Men også i kristendommen har påfuglen blitt brukt som et positivt symbol for evig liv. Karpe Diems metafor kan tolkes som noe hvert enkelt barn er, altså unikt

13 Det er neppe helt tilfeldig at Ari Behn er designeren bak Magnor glassverks påfugl-servise: «som han selvironisk nok har valgt å kalle for «Peacock». Det er det engelske navnet på påfugl og henspeiler naturligvis på det faktum at Ari Behns kritikere har betegnet ham som både fjærbrusende påfugl, posør og det som verre er». (<http://www.moss-avis.no/kultur/ari-presenterte-pafugl-servise-1.4333262>)

14 Janteloven ble skrevet av Aksel Sandemose (Sandemose 1933) :

1. Du skal ikke tro at du er noe.
2. Du skal ikke tro at du er like så meget som oss.
3. Du skal ikke tro du er klokere enn oss.
4. Du skal ikke innbille deg du er bedre enn oss.
5. Du skal ikke tro du vet mere enn oss.
6. Du skal ikke tro du er mere enn oss.
7. Du skal ikke tro at du duger til noe.
8. Du skal ikke le av oss.
9. Du skal ikke tro at noen bryr seg om deg.
10. Du skal ikke tro at du kan lære oss noe.

og fargerikt. Eller metaforen kan forstås i retning av at man er flerkulturell, i betydningen at flerkulturelle er mer fargerike enn andre. Med Lakoff og Johnsens terminologi kan man oppsummere med det metaforiske begrepet «Flerkultur er opp», altså noe positivt, vakkert og fremtidsrettet.

Også en av de andre norske sangene som ble fremført på minnekonserten fokuserer, som «Påfugl», på det flerkulturelle, «de andre», «det å være annerledes», men fra en annen synsvinkel. Visesangeren Halvdan Sivertsens klassiker «Sommerfuggel i vinterland» (1987), ble presentert i rapperen Vinnis nye versjon fra 2012: «Sommerfugl i vinterland». Også i dette tilfellet er det den unge rap-artisten som endrer sangens målgruppe til barn og unge. I tillegg har sangen endret sjanger fra vise til rap-låt. Sangen handler om jeg-fortellerens møte med en som er ny i Norge. Refrenget er likt den originale versjonen, bortsett fra at det er på ulike dialekter:

Og du gav meg et smil
Sommerfugl i vinterland
Ingen kan ta fra deg
Farger du viste meg
Og må drømmen du har bli sann
Sommerfugl i vinterland
(Vinnis versjon 2012)

Også her brukes farger i positiv betydning. Men en fargerik sommerfugl i et vinterland kan virke malplassert. Denne fargerike, malplasserte, frysende sommerfuglen har jeg-fortellerens støtte og sympati, men jeg-fortelleren er ikke selv en sommerfugl i et vinterland. Også «Påfugl» bruker fargene som bilde på det flerkulturelle, men denne gangen i en versjon sett innenfra, der jeg-fortellerne selv er påfugler: «Og jeg er påfugl».

Både Magdi og Chirag i Karpe Diem er oppvokst i Oslo, men musikken deres tematiserer gjennomgående deres flerkulturelle minoritetsbakgrunn som henholdsvis muslim og hindu. I likhet med flere av gruppas andre låter, begynner også «Påfugl» med at artistene presenterer seg selv som representanter for det flerkulturelle Oslo, som 'de andre' og i dette tilfellet: som påfugler, fargerike personer, som en gjeng «Nonstop og m&m».

Chirag bruker sin indiske opprinnelse til å understreke sin flerkulturelle minoritetsbakgrunn og fortelle om familiens klassereise fra fattig flyktning til villaeier i Norges dyreste boligstrøk:

Pappa hadde, flyktning, bolig, dårlig råd,
men nå har søstera mi kåk oppi Holmenkollen

(...)

Jeg ser turbanene på broren min.

(...)

Aldri hasta for å passe inn.

Disse svartingene vet dette stemmer med.

Vi er det eneste bandet som kan være stemmen dems.

Denne gjengen min er pose nonstop og m & m's.

Karpe Diem tildeler seg selv posisjonen som «stemmen» for «disse svartingene», forstått som terrorens ofre. De gir seg selv en enestående legitimitet i denne rollen, idet de hevder å være det eneste bandet med rett til å representere de flerkulturelle. Dette er i tråd med rappers tradisjon for hevde seg selv og «disse» eller rakke ned på andre rappere, jamfør rap-uttrykket «batling».

Det er ingen tvil om hvem som er symbolet for ondskap i denne rap-låten, men han nevnes ikke med navn. Interessant nok har det vært en tydelig tendens også i medietekstene til å unngå å kalle fortellingenes symbol for ondskap, gjerningsmannen Anders Behring Breivik, ved navn. Dette kan delvis skyldes et uttalt ønske fra noen av de overlevende ungdommene om ikke å gi gjerningsmannen den oppmerksomhet han ønsket. Men det kan også ses i sammenheng med en tendens til nettopp ikke å kalle fortellingenes symbol for ondskap ved deres rette navn. Vi kan kjenne igjen dette både fra fortellinger om Bibelens symbol for ondskap, Djevelen. «Du skal ikke påkalle Djevelens navn», derfor omtales han gjerne bare som «den onde». I barnelitteraturen er fortellingene om Harry Potter et godt eksempel, fordi de nettopp er fortellinger om kampen mellom det gode og det onde. Fortellingens symbol for ondskap er Voldemort, og hans navn må for all del ikke nevnes. Det er ikke for å ikke gi ham oppmerksomhet, men ut fra en følelse av frykt dypt nedfelt i folket, jamfør følgende dialog mellom professor McSnurp og rektor Humlesnurr: «Som sagt, selv om han-De-vet virkelig er borte — » «Men kjære professor, et fornuftig menneske som De kan vel si navnet hans? Alt dette 'han-De-vet'-tøysset — nå har jeg i elleve år forsøkt å få folk til å kalle ham ved hans rette navn: *Voldemort*.» (Rowling, 2000, s. 17).

Karpe Diem står dermed plantet i en sterk tradisjon for å unngå å omtale symbol for ondskap ved deres rette navn når Magdi omskriver Anders Behring Breivik til «en jævel»: «Fordi en jævel hata påfugler,/ tok den

jævelen med seg grå kuler,/ og det ække første gang jeg står på en scene,/ men de på første rad er overlevende.» Teksten tolker gjerningsmannens motiv til å være at han hatet påfugler, altså et hat mot flerkulturelle. Dette er en forenkling der terrorhandlingen forklares ut fra ren ondskap, uten å nevne galskap som mulig forklaringsmodell. De grå kulene til «jævelen» blir stående i sterk kontrast til påfuglens mange farger. Tekstens jeg-forteller understreker dikotomien mellom «jævelen» ('den andre') og seg selv, og plasserer seg selv på den motsatte siden, som påfugl: «Og jeg er påfugl / (...) og venna mine er nonstop, / min lillebror er påfugl / på stedet der jeg vokste opp, / det er stygt, / han gråter i det stille, / og byen vår har fått bikiniskille/ – annerledes (...)» Det er usikkert hvordan denne bikiniskille-metaforen skal forstås. Byen er blitt annerledes, men handler det først og fremst om farge eller følelser? Skal bikiniskillet illustrere et tydeligere skille mellom etnisk norske og innvandrere, eller er dette tidligere skillet tvert i mot i ferd med å viskes ut etter 22. juli? I konteksten som både minnekonsertene og rose-togene er, er det i hvert fall et tydelig fravær av «bikiniskille», der alle bokstavelig talt står tett sammen, side ved side, ikke bare med roser i hendene, men også med synlige uttrykk for medfølelse og omsorg. Har traumet tvert imot opphevet tidligere skiller og skapt en ny fellesskapsfølelse? Dette er et eksempel på at tekst og kontekst ikke helt passer sammen. Konteksten er preget av fellesskap, mens teksten fortsatt markerer et skille mellom 'oss' og 'dem'. I teksten formidler jeg-fortellerne at terrorangrepet var et angrep først og fremst på dem, påfuglene, det fargerike felleskapet i drabantbyene i Oslo. «Blokkene vi bor i er kvalt i tåke», synger de. Samtidig inkluderer teksten til en viss grad alle i sitt 'du', og har med et element av at alle er rammet: «Samma hva du tenkte timen etter at det smalt».

Det er ikke første gang Karpe Diems musikk brukes i den nasjonale traumebearbeidingen etter 22. juli. På Nasjonal minneseremoni for 22. juli i Oslo spektrum 21.8.2011 fremførte Karpe Diem sangen «Tusen tegninger»¹⁵, og på minnemarkeringen i Oslo Domkirke 30.07.11 «Byduer i dur» og «Tusen tegninger». Den sistnevnte markeringen understreker nettopp den nye fellesskap- og samholdsfølelsen traumet bidro til å etablere, der ateisten Stoltenberg talte, og muslimen Magdi og hinduen Chirag sang i Oslo Domkirke, som ble en felles arena for alle, uansett religiøs tro og tilhørighet. At nettopp Karpe Diem ble invitert til å synge ved alle disse minnemarkeringene, understreker gruppens kredibilitet, etter at de har holdt det gående

¹⁵ Se sangtekst bakerst i boka.

som konsertartister og populær rap-gruppe i ti år, med barn og ungdom som sin målgruppe. Deres sosiale engasjement for barn og unge i Oslo er blant annet blitt synliggjort da de vant en ærespris i 2010, og valgte å bruke prispengene på å renovere Røde Kors' ressurscenter i Groruddalen øst i Oslo, samt å holde en gratis konsert for de under 18 år på Rockefeller i Oslo.

Karpe Diems nyskrevne rap «Påfugl» ser ut til å ha etablert seg som ny 22/7-låt både blant barn, ungdom og anmeldere. Like populær ble ikke urfremførelsen av «Vi ser dere nå»,¹⁶ en sang av den aldrende Oslogruppa deLillos. Det vakte stor oppsikt og mye kritikk at de i sangen beskriver terrorangrepet svært direkte. Sangen åpner med:

Han sprengete en bombe og dro til en øy.
 Der skjøt han ned unger som om det var gøy.
 Han sa det var grusomt,
 men at han var nødt.
 Selv om det var brysomt
 så smilte han støtt.

Teksten i sangen ble første gang publisert i august 2011 i et minnebilag til Dagbladet, men det var først etter fremføringen på minnekonserten at det ble rabalder. Jeg nevner dette eksempelet for å understreke at det er ikke slik at all sanglyrikk om 22. juli nødvendigvis fungerer terapeutisk i bearbeidningen av traumat. Nettopp dette eksempelet ble tvert i mot oppfattet som støtende av mange. Teksten er preget av lettvinde nødrim, og vil neppe bli stående for ettertiden. Etter all kritikken besluttet da også deLillos å ta den ut av sin kommende plate.

Oslove

Tilhørigheten til Oslo har spilt en ny og større rolle for både yngre og eldre Oslo-artister etter 22. juli. Bildet av Oslo har forandret seg. Aldri tidligere har folk skrevet «I love Oslo» på husveggene, eller gått rundt i t-skjorter med «I love Oslo». Terroren 22. juli har endret den norske mentaliteten når det gjelder Oslo, synet på storbyen, på dikotomien by-land som har spilt en viktig rolle i norsk litteratur. Storbyen har i norsk litteratur tradisjonelt representert noe negativt og fremmedgjørende, mens bygda har representert det positive: «hjemsted». Går det plutselig an å være stolt av Oslo? Karpe

¹⁶ Se sangtekst bakerst i boka.

Diem synger i Bydner i dur: «Syng Oslo, mitt Oslo» (...) «Landet mitt er lite, men modig» (...) «Og alle blomstene er blodet mitt». (Minnegudstjeneste i Oslo Domkirke 30.7.2011, sangen er fra 2010).

Traumbearbeidingen i sanglyrikken for barn og ungdom har også vært synlig til stede utenom de ulike minnekonsertene etter 22. juli.¹⁷ De to 16-årige tv-stjernene fra tv-serien *AF1*, Yaseen og Julie Maria, deltok i den norske finale i *Melodi grand prix 2012* (Eurovision Song Contest) med sangen «Sammen» («Together»). Sangen handler om å leve i den multikulturelle Oslo, og understreker at alle må holde sammen «etter det som skjedde». Mediene fokuserte på hvordan de to unge artistene i seg selv representerte en ny form for samhold, ettersom Yaseen har innvandrerbakgrunn og bor på Oslos østkant, mens Julie Maria er etnisk norsk og bor i et «finere» strøk av Oslo. Sangen bruker metaforiske uttrykk som har dominert mediespråket etter 22. juli: «å stå sammen» og «ta gatene tilbake». Selv om 22/7 ikke nevnes direkte, er de indirekte referansene tydelige nok, som at «alle preget av det som skjedde». Teksten er et godt eksempel på hvordan tekster for barn og unge inngår i et vekselspill med mediekulturen, i det den bygger opp under medietekstenes gjentatte insistering på at 'vi' (her er 'vi' brukt i betydningen nasjonen Norge) taklet terroren bedre enn andre nasjoner ville gjort: «er så stolt av — alle er så positive, etter alt som har skjedd i det siste». Budskapet er at alle må stå sammen uavhengig av rase og religion, «I lille Norge hvor jeg føler meg hjemme i gatene». Kjærligheten til Oslo understrekes i refrenget: «Elsker byen som jeg kommer fra, stolt av stedet som vi lever i». Sangen ble populær, og fikk mange stemmer, og kom til finalen i Oslo Spektrum, men nådde ikke helt til den internasjonale finalen i Aserbajdsjan.¹⁸

17 På YouTube finnes både barn- og unges egenproduserte sanger om 22. juli, og sanger fra mer eller mindre etablerte artister. Se for eksempel K.J. «Hold sammen»: «Holl henern samle å vis at vi står» (på trønderdialekt) <http://www.youtube.com/watch?v=Mzx9P7lDr10>, «Kjære Norge» av Hamad J. I. (Prod. Alex) «For 22.07.2011» http://www.youtube.com/watch?v=aU2OMs_uXKc, Endless – «En Hånd (For Norge) 22.07.2011» <http://www.youtube.com/watch?v=oLKUduMagFo>, «Holder hender» av-Svartepetter & Sunny IV - Xtatic prod. <http://www.youtube.com/watch?v=3pJDWz1EMgI>

18 I den norske finalen i *Melodi Grand Prix/ESC 2014* deltok artist og Utøya-overlever Moh Mohamed Abdi Farah med 22. juli-låten «Heal». Sammenlignet med 2012-bidraget «Sammen», demonstrerer Mos opptreden to år senere hvordan sorgprosessen etter traumat har beveget seg over i en annen fase. (Se Ommundsen, 2014b).

En motstemme fra Bergen

Mens sanglyrikken om 22. juli fokuserer på samholdet etterpå, og enten unnlater å nevne symbolet for ondskap (gjerningsmannen), eller markerer et tydelig skille mellom 'vi' og 'ham' («jævelen»), reiser Lars Vaular spørsmålet om «hvorfør?» i sin rap-tekst «Tåken». Fremstillingen av gjerningsmannen i medietekstene er preget enten av ondskap eller galskap som forklaringsnøkkel (Ommundsen, 2014a). Gjerningsmannen er blitt demonisert som selve inkarnasjonen av ondskap. Han er også blitt latterliggjort, ikke minst har både utseende og den lyse stemmen hans gjentatte ganger blitt nedsettende kommentert offentlig. Den vanskelige diskusjonen om ondskaper inni oss alle er blitt dysset ned, selv om flere filosofer har forsøkt å reise den (se feks Hillestad, 2012). Filosof Lars Svendsen skriver at menneskets tilbøyelighet til å tillegge det onde til «de andre», gjør oss blinde for den ondskaper som finnes inne i oss selv (Svendsen, 2013). «Det er forståelig at mange ønsker å slette Breivik fra minnet eller å se ham som et monster. (...) Men han er en del av den organismen som et samfunn er», uttaler lege Audun Myskja i et intervju, der han advarer mot «å skille det onde ut fra oss selv, latterliggjøre eller støte ut folk vi har antipatier mot» (Hellesøy, 2011).

I rap'en «Tåken» endrer Lars Vaular symbolet for ondskap fra den ene («monsteret») til «Kem som helst»:

Kor som helst va stedet der
 Kem som helst ble født
 Kem som helst va et barn
 Kem som helst sov søtt
 Kem som helst ble en mann
 Kem som helst så rødt
 [...]
 Du har ingen konsept om
 Ondskaper som gav monsteret form
 Monster som ga ondskaper form
 Og vice versa der krisen hersker
 De har aldri vært der eg e
 Du har aldri vært der eg e
 Derfor kan eg ennå kjenne meg igjen i deg
 Derfor kan eg ennå kjenne meg igjen i deg
 Kem som helst va en taper

Kem som helst va en tok
Kem som helst fikk en datter
Kem som helst fikk en bror
Som ikkje va som kem som helst
Men hjertene var like stor
Kem som helst elsket gutter
Men ble hatet av sin egen mor
[...]

I tråd med rap-sjangerens kjennetegn, er også «Tåken» skrevet på dialekt. Ettersom Vaular er fra Bergen, får låten et annet uttrykk enn de Oslo-baserte raptekstene. Men også innholdet skiller seg ut, med sin forskyvning i perspektiv. I tråd med Lakoff og Johnsons metafor-teori, kan vi si at det metaforiske begrepet «Ondskaper er de andre», kan oppsummere de fleste 22/7-sangtekstene. Vaular blir en motstemme som retter blikket mot en annen type ondskap, den som er i oss alle. Vaular stiller spørsmål ved om «ondskaper gav monsteret form» eller «monsteret ga ondskaper form». Også denne rapteksten bruker førstepersonsforteller, men denne førstepersonsfortelleren markerer ikke et skarpt skille mellom 'ham' («monsteret») og 'oss' / 'eg'. Tvert i mot påstår fortellerstemmen i teksten at 'eg' kan kjenne seg igjen i monsteret, og at monsteret kunne vært hvem som helst: «Kem som helst så rødt». Kunne gjerningsmannen vært hvem som helst? Svaret er ikke entydig, ettersom svaret ligger i tåke: «I tåken ser du bare en skygge av svaret». Rap-låtens musikalske uttrykk og intense rytme understreker tekstens alvor. Selv om Vaular selv insisterer på at «Tåken» ble skrevet før 22. juli, blir det av mange regnet som en '22/7-rap' (Bjørneresen, 2012). Sangen kom ut etter 22. juli, har intertekstuelle referanser til 22. juli og er nærliggende å tolke som sanglyrikk nettopp om denne hendelsen, ikke minst i lys av følgende verselinjer: «Det fikk bære eller briste/ Vi vernet landet med terrorisme.»

Konklusjon

Jeg har vist at det nasjonale traumet behandles på ulike måter i sanglyrikken for barn og unge. Minnemarkeringene og musikken er blitt viktige fellesarenaer der «folket» kan stå sammen, dele følelser, minnes og se fremover. Men hvem er egentlig «folket»? Mediespråket gjennomsyrrer sanglyrikken, det samme gjør medienes symbol for ondskap. Dikotomien mellom «vi» og

«monsteret» gjentas. Hvem er «vi», i den konstruerte dikotomien mellom «ondskapen selv» («den andre») og «alle oss andre»? Hvem er «vi» som skal stå sammen? Er det alle som bor i Norge? Eller er det spesielle grupper, i spesielle områder av landet? Karpe Diem synger om Oslo, og påstår at byen har fått bikiniskille, at noe er forandret. Hva er forandret, bortsett fra at nasjonen på tragisk og sjokkerende vis har blitt fratatt 77 liv? Norge har mistet uskylden, og også nordmenn har innsett at de lever i et risikosamfunn i usikkerhetens tidsalder — i likhet med resten av verden. På den ene siden har traumet styrket både nasjonal- og lokalfølelsen i norsk mentalitet, men på den andre siden har det samtidig også gjort den enkelte nordmann til deltaker i det globale risikosamfunnet. Deler av sanglyrikken løfter frem Oslo som lokalsamfunn og som symbol for Norge. Traumet ser ut til å ha styrket den nasjonale identiteten, og revitalisert viktige verdier som samhold og felleskap. Det er ikke lenger tabu å snakke om kjærlighet, og begrepet brukes gjerne i samme setning som ideologiske verdier som demokrati og åpenhet. Men ble det virkelig mer åpenhet? Kritikere har hevdet det motsatte, at Norge i etterkant av 22. juli er blitt mindre åpent og tolerant, og at det er blitt vanskeligere å være motstemme mot det politisk korrekte (Oftestad, 2012, Eriksen, 2011).

Sanglyrikken for barn og unge som jeg har drøftet i denne artikkelen, er brukt bevisst som traumbearbeiding ved nasjonale minnemarkeringer. Minnemarkeringene er i seg selv en form for terapi, og sangene støtter opp om følelsene i felleskapet. Fellesskapsfølelsen etablerer seg som en ny fortelling i nasjonens kollektive minne, en fortelling som virker angstdempende på fremtidsfrykten. Felles sanger styrker felleskapet, og bidrar til å bearbeide traumet. Sangene får en plass i befolkningens kollektive minne, som trøst, protest, og som katalysatorer for følelser. Det nye budskapet som går igjen og er i ferd med å etablere seg i den norske mentaliteten, er at alle skal føle seg hjemme i gatene, alle skal stå sammen, holde ut, «we shall overcome». Sanglyrikken fremføres i spesielle kontekster som rosetog og minnemarkeringer. Ungdom med innvandrerbakgrunn har ikke bare kommet på banen, men dominerer scenen.¹⁹ Fortellingen om Norge endret seg over natten til å bli fortellingen om et flerkulturelt samfunn. Oslo endret status fra byen folk hater til I love Oslo, plutselig ble Oslo et hjem, ikke bare en mellomstasjon på vei hjem til bygda.

19 Både programledere og artister med flerkulturell bakgrunn ble håndplukket til de ulike minnemarkeringene.

I «Påfugl» tar Karpe Diem et oppgjør både med det monokulturelle, svart-hvite samfunnet, og innfører det fargerike nonstop-samfunnet og påfuglene som ny norm. De tar også oppgjør med sin foreldregenerasjons fokus på «rase og kaste», en fokus som får andre- og tredjegerasjons innvandrere til «å rase og kaste». Og kanskje vokser det midt oppi sjokket og sorgen også et nytt håp ut av terroren, slik at konsekvensen ikke bare er økt frykt, men også et håp om forandring til et bedre samfunn. Som Magdi sier før fremføringen av «Tusen tegninger» på Nasjonal minneseremoni en måned etter 22. juli: «Kjære Norge. Jeg er muslim, Chirag er hindu og vennene våre ser ut som en boks med nonstop. Men vi har aldri følt oss så norske og så lite annerledes som etter 22. juli. Noe har forandret seg, og det er kanskje naivt, men jeg skulle ønske at den forandringen varte for alltid» (Nasjonal minneseremoni 21.8. 2011). Med denne uttalelsen sier Magdi på mange måter det motsatte av «Påfugls» påstand om Oslos bikiniskille. Traumet har faktisk generert en positiv forandring. Dette er i tråd med Arthur G. Neals utsagn om at «A national trauma frequently has liberating effects» (Neal, 1998, s. 18). «Å være menneske fullt ut er både å felle dommer og å synge, idet vi forsøker å finne mening i ting», avslutter Douglas James Davies sitt kapittel om «22. juli sett utenfra» (Aagedal, Botvar, and Høeg, 2013). Sanglyrikken kan både brukes til bearbeidinger av traumet i nasjonens kollektive minne, og som frigjørende nasjonsbyggende prosjekt der man samles om verdier som inkluderende fellesskap, samhold, demokrati og åpenhet. Kanskje blir nasjonen aldri helt ferdig med dette traumet, og kanskje er det heller ikke noe mål å glemme en slik hendelse. Fortellingene om traumet bidrar til å etablere ny nasjonal identitet, og kan aldri fortelles en gang for alle. De vil fortsatt bli gjenfortalt i generasjoner, slik traumet etter 2.verdenskrig fortsatt gjenfortelles i litteratur både for barn, ungdom og voksne.

Referanser

- Aagedal, O., Botvar, P. K. and Høeg, I. M. (2013). *Den Offentlige sorgen: markeringer, ritualer og religion etter 22. juli*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Anderson, B. (2006 [1983]). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Anderson, B., and Andersen, E. (1996). *Forestilte fellesskap: refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo: Spartacus.

- Bauman, Z. (2007). *Liquid times: living in an age of uncertainty*. Cambridge: Polity.
- Beck, U. (1992). *Risk society: towards a new modernity*. London: Sage.
- Bjørneresen, M. (2012). Lars Vaular — i tåken. I: *Vinduet* 30.01.2012: <http://www.vinduet.no/Diverse/Lars-Vaular-i-taaken>. Lesedato 16.1.13
- Brekke, Ø. (2010). *Anamnese & eskjatologi: religion, minne, genealogi med Paul Ricoeur*. Oslo: Unipub.
- Bull, S. og El Axel. (2011). «Sammen» [«Together»]. Fremført i Melodi Grand Prix 2012.
- Dayan, D., and Katz, E. (1992). *Media events: the live broadcasting of history*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Døving, C. A. (2013). ««Små barn av regnbuen» Ulike fremstillinger av det norske felleskapet i minnemarkeringer og i pressen.» I: Agedal, Botvar og Høeg (red): *Den offentlige sorgen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Eriksen, T. H. (2011). Noe annet enn rasisme. I: *Morgenbladet* 12.–18. 08.2011.
- Grieg, N. (1936). «Til ungdommen» med melodi av Otto Mortensen, fremført på Nasjonal minnekonsert 22.2.2012 av Kringkastingsorkestret og klokkenist Vegar Sandholt
- Hellesøy, C. (2011): «Ondskap som gjødsel». Intervju Audun Myskja. I: *Aftenposten* 27.08.2011.
- Hillestad, T.M. (2012). «Hvor kommer ondskaper fra?» I: *Rogalands avis*: <http://www.rogalandsavis.no/meninger/kommentar/article6107104>. ece. Lesedato 28.2.13
- Iser, W. (1974). *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. London: John Hopkins University Press.
- Jordheim, H. (2013). «22.juli-minnesmerker. Hvilke, hvor og hvorfor?» I: Agedal, Botvar og Høeg (red): *Den offentlige sorgen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Karpe Diem. (2012). «Påfugl». Fremført på Nasjonal minnekonsert 22.7.2012.
- Lakoff, G., and Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. og Johnson, M. (2003). *Hverdagslivets metaforer: fornuft, følelser og menneskehjernen*. Oslo: Pax.
- Lampert, J. (2010). *Children's fiction about 9/11 : ethnic, heroic and national identities*. New York: Routledge.

- deLillos. (2012). «Vi ser dere nå». Fremført på Nasjonal minnekonsert 22.7.2012.
- Meyrowitz, J. (1985). *No sense of place: the impact of electronic media on social behavior*. New York: Oxford University Press.
- Neal, A. G. (1998). *National trauma and collective memory : major events in the American century*. Armonk, N.Y.: Sharpe.
- Nilsen, L. (1984). «God Natt Oslo» Fremført på Nasjonal minnekonsert 22.7.2012 av Lillebjørn Nilsen.
- Oftestad, B. T. (2012). *Etter Utøya; om det nye norske Vi og det nye norske De*. Oslo: Valdisholm forlag.
- Ommundsen, Å. M. 2010. *Litterære grenseoverskridelser. Når grensene mellom barne- og voksenlitteraturen viskes ut*. (Ph.D.-avhandling). Oslo: Universitetet i Oslo.
- Ommundsen, Å. M. (2012). «Norwegian children's literature in the aftermath of 22/7». Paper presentert på konferansen *The child and the book*, Cambridge 2012.
- Ommundsen, Å. M. (2013). «Nasjonal traumbearbeiding i sanglyrikk for barn og unge etter 22/7». I: *Barnelitterært forskningstidsskrift/ Nordic Journal of ChildLit Aesthetics*, Vol. 4, 2013 <http://dx.doi.org/10.3402/blft.v4i0.23537>
- Ommundsen, Å. M. (2014a). «Hvordan kan et menneske gjøre så mye ondt?» Traumbearbeiding i medietekster for barn og unge etter 22. juli. I: Tønnessen, E. S. (red). *Jakten på fortellingen. Barne- og ungdomslitteratur på tvers av medier*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ommundsen, Å. M. (2014b). Norwegian children's literature in the aftermath of 22nd of July: Collective memory and trauma relief. Keynote-forelesning presentert på *The child and the book*, Aten 2014.
- Paus, O. (1994). «Mitt lille land». Fremført på Nasjonal minnekonsert 22.2.2012 av Kringkastingsorkestret og trompetist Tine Thing Helseth.
- Pourkarim, L. (2012). «Some die young». Fremført på Nasjonal minnekonsert 22.2.2012.
- Rath, C. D. (1989). «Live Television and Its Audiences.» I: Seiter, E. (red). *Remote Control*. London.
- Renan, E., and Psichari, H. (1947). *Oeuvres completes*. Paris: Calmann-Levy.
- Ricœur, P. (1969). *The symbolism of evil*. Boston: Beacon.

- Ricœur, P. (1960). *La symbolique du mal*. Paris, Aubier.
- Rowling, J. K. (2000). *Harry Potter og de vises stein*. Oslo: Cappelen Damm.
- Sandemose, A. (1933). *En flyktning krysser sitt spor: fortelling om en morders barndom*. Oslo: Tiden.
- Scannell, D. C. & Paddy. (1987). Broadcasting and National Unity. I: Curran, J. (red). *Impacts and Influences*. London.
- Sivertsen, H. og Vinni. (2012). «Sommerfugl i vinterland». Nyskriving fremført på Nasjonal minnekonsert 22.2.2012.
- Svendsen, L. F. H. (2013). *Ondskapens filosofi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Talseth, T. (2012). ««Some die young» har blitt 22/7-låt» I: *VG* 15.5.2012.
- Tindley, C. A. (1947). «We Shall Overcome». Fremført på Nasjonal minnekonsert 22.7.2012 av Bruce Springsteen og Steven Van Zandt.
- Traverso, A., and Broderick, M. (2011). *Interrogating trauma : collective suffering in global arts and media*. London: Routledge.

Internettlenker

- <http://tv.nrk.no/serie/dagsrevyen/nnfa19021313/13-02-2013#t=29m33s>.
Lesedato 13.02.13
- <http://www.vinduet.no/Diverse/Lars-Vaular-i-taaken>. Lesedato 16.1.13
- <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/artikkel.php?artid=10059028>.
Lesedato 5.12.2013
- <http://www.dyreparken.no/dyr/fugler/Pafugl/> Lesedato 21.2.13
- <http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/ostlandssendingen/1.8254370>. NRK Østlandssendingen 23.7.2012. Lesedato 28.2.13
- <http://www.vg.no/musikk/artikkel.php?artid=10059190>. Lesedato 27.2.13.
- http://www.hf.uio.no/imv/forskning/prosjekter/musicandgender/nyheter/somedieyong_artikkel.html. Lesedato 10.08.12.
- <http://ordnett.no/search?search=trauma&lang=en>. Lesedato 28.02.2013.
- <http://www.prio.no/News/Item/?x=1675> Lesedato 18.2.2013.

Død, oppstandelse og himmelfart: Bruce Springsteens religiøse billedbruk på *The Rising*

Robert W. Kvalvaag

Sommeren 2002 utga Bruce Springsteen albumet The Rising. Dette var hans respons på de dramatiske hendelsene i USA 11. 9 2001. I dette kapitlet ser jeg nærmere på hva slags religiøse bilder Springsteen bruker på The Rising. Hvordan bruker han det religiøse språket for å formidle trøst, håp og tro på fremtiden? Hva skiller Springsteens respons på 11.9 fra andre artisters respons på samme hendelse? Hvorfor ble han invitert til å delta på minnekonserten for 22. juli på Rådhusplassen i Oslo 2012? Og hvilken rolle spiller Springsteen for mange mennesker i Norge etter 22. juli?

Innledning

Som en del av ettårsmarkeringen etter terrorangrepene i Oslo og på Utøya ble det 22. juli 2012 arrangert en minnekonsert på Rådhusplassen i Oslo. Konserten ble produsert av NRK på oppdrag fra regjeringen ved Kulturdepartementet. Arrangøren sendte en skriftlig henvendelse til Bruce Springsteen, og inviterte ham til å delta på konserten. I flere uker gikk det rykter om at han hadde sagt ja til å bidra på markeringen. Men ikke alle var like begeistret for dette. Ville ikke Springsteen bare med sitt blotte nærvær

bidra til å ta oppmerksomheten bort fra det som konserten egentlig skulle handle om: å minnes de døde og å markere samhold?

Ryktene viste seg å være sanne. Et stykke ut i konserten kommer Springsteen sammen med Steven van Zandt ut på scenen med munnsspill og kassegitar. Før han begynner å synge fremfører han en liten tale han har forberedt som introduksjon til sangen: «Jeg og Steve er beæret over å få være med her i kveld. For alle oss som elsker demokrati og toleranse, var dette en nasjonal tragedie. Jeg vil sende denne låta ut som en bønn om en fredfull fremtid for Norge, og til familiene som mistet noen de var glad i» (Østbø, 2013, s. 251). Deretter gjør de en lavmælt og inderlig versjon av den gamle borgerrettssangen «We Shall Overcome»:

We shall overcome (3x)

We'll walk hand in hand (3x)

We shall live in peace (3x)

We are not afraid (3x)

Når Springsteen skifter grep på gitaren og begynner å spille, låter det imidlertid ikke helt som det skal: «Det er en klassisk amatørtabbe han har begått. Capoen han har festet på tredje bånd sitter feil, slik at de tynne strengene ikke kan klinge fritt med mindre han har fingrene på dem» (Thyvold 2012, s. 338). Til tross for det noe ustemte gitarspillet later det til at det store menneskehavet er svært takknemlig for at han i det hele tatt er på Rådhusplassen denne kvelden:

Bruce Springsteen er kommet dit han på et merkelig vis hører hjemme. På Rådhusplassen er han en del av en samlet nasjon. 'Vi skal klare det', synger han til et publikum som gjennom et år med tårer, blomster, minnehøytideligheter, selvgransking og rettssak, tror på de ordene allerede (Thyvold, 2012, s. 338).

Det er flere grunner til at nettopp Springsteen ble invitert til å delta på minnekonserten for 22. juli. For det første fant minnekonserten sted dagen etter hans konsert på Valle Hovin i Oslo. For det andre er han svært populær og nyter stor anerkjennelse i Norge. For det tredje fikk Springsteen en sentral rolle i den amerikanske kulturen etter 11. september 2001. Gjennom sine konserter og ikke minst i de sangene han skrev, viste han empati og framsto som en samlende kraft. Dette kommer tydeligst til uttrykk gjennom albumet *The Rising*, som han utgav sommeren 2002. Det er mange ulike stemmer på *The Rising*, men alle reflekterer på en eller annen måte det som skjedde 11. september 2001, en dag da livet begynte på nytt, men med mange ubesvarte

spørsmål. Springsteen byr på 15 «meditasjoner», hvor han forsøker å trøste de som sørger, og skape mening ut av det meningsløse. Han bruker bilder fra sin katolske oppvekst, samtidig som han tilhører en lang tradisjon av låtskrivere som benytter seg av et religiøst språk for å uttrykke en eksistensiell tilstand eller erfaring. Musikalsk inneholder *The Rising* elementer fra både blues, gospel og rock, men det er først og fremst tekstene som fungerer som meningsbærende komponenter. Jeg har derfor valgt å fokusere mer på tekstene enn på det musikalske uttrykket.

En by i ruiner

22. juli 2011, kl. 15.24, befant jeg meg i musikkavdelingen på Deichmanske bibliotek, noen hundre meter fra der bomben gikk av i regeringskvartalet. Det synet som møtte meg da jeg gikk ut av biblioteket og fikk se ødeleggelser på nært hold, gjorde et sterkt inntrykk. Etter dette fikk den siste sangen på *The Rising*, «My City of Ruins», ny betydning, og den hjalp meg til å bearbeide de grusomme hendelsene 22. juli.

Lørdag 21. juli 2012 spilte Bruce Springsteen og The E Street Band for 40 000 mennesker på Valle Hovin i Oslo. Blant sangene han spilte var «My City of Ruins», som han introduserte slik: «Dette er en sang jeg skrev til min hjemby da den kjempet for å komme seg på beina. Etter hvert ble det mange flere farvel til mennesker vi mistet. De vi har mistet er med oss i kveld. Jeg hører dem i stemmene deres. Dette er til dere, Oslo». Dagbladet beskrev publikums reaksjon slik: «40.000 hender holdes høyt på Valle Hovin, og taket som ikke er der, løftes. 'Come on, rise up!', synger Springsteen gang på gang fra scenen. Tårene melder seg i øynene til publikum» (Dagbladet 22.7, 2012).

«My City of Ruins» ble opprinnelig skrevet til byen Asbury Park i New Jersey. Det var i denne byen Springsteen slo gjennom tidlig på 70-tallet. På 90-tallet forfalt Asbury Park både sosialt og økonomisk. Men sangen fikk ny betydning og aktualitet etter 11. september. Fortelleren i «My City of Ruins» forsøker å oppmuntre innbyggerne i en by som mangler håp og tro, til å reise seg fra asken og støvet. Fortelleren inviterer en som er døende til å komme til «the rising, as if it's a religious ritual of rebirth» (Murphy, 2012, s. 187).

Sangen begynner med to vers som beskriver forfallet i byen: «The boarded up windows, the empty streets, while my brother's down on his knees». Hvert vers ender med en følelse av oppgitthet og tristhet: «My City of

Ruins». Men umiddelbart etter denne depressive beskrivelsen kommer oppfordringen «Rise up!», som gjentas åtte ganger. Fortelleren er tyngt av sorg, samtidig som han oppmuntrer sin by og sitt land til å begynne helbredelsesprosessen. Invitasjonen til å overvinne desperasjonen understrekes av refrengnet, som oppfordrer lytteren til «å stå opp» («rise up»). «My City of Ruins» har et klart gospelpreg, og munner ut i følgende bønn:

With these hands
We pray for your love, Lord
We pray for the lost, Lord
We pray for this world, Lord
We pray for the strength, Lord

Den som ber om styrke og kjærlighet er «vi», det vil si fellesskapet av mennesker som trenger hverandre for å komme videre i livet. «Vi» ber for de som er «lost», og for hele verden. De som er «lost» kan være de som er døde, men det kan også betegne alle mennesker som har gått seg vill og mistet livsgnist. Når koret synger «we pray for this world, Lord», viser det at denne bønningen omfatter alle mennesker, ikke bare de som ble rammet av terrorhandlingen 11. september 2001. Derfor fikk «My City of Ruins» fornyet aktualitet i forbindelse med orkanen Katharinas herjinger i New Orleans i 2005, og i forbindelse med terrorhandlingen i Oslo sommeren 2011.

11. september 2001

Monmouth er et fylke i den amerikanske delstaten New Jersey. Her ligger både den lille byen Freehold, hvor Springsteen ble født og vokste opp, og Colts Neck, hvor han bodde i 2001, og hvor han fortsatt bor. Av dem som døde da World Trade Center kollapset kom 158 fra Monmouth. Ingen andre fylker i New Jersey mistet så mange innbyggere. Det var den nordøstlige delen av Monmouth County som ble hardest rammet. Dette var Springsteens hjembane, og flere av ofrene denne septemberdagen i 2001 var naboene hans.

11. september 2001 befant Springsteen seg på en bro i New Jersey. Han så røyken velte uventet høyt over hans sedvanlige utsikt over Manhattan. Hva var det som skjedde? En mann som kjørte forbi, rullet ned vinduet og ropte til ham: «Bruce, vi trenger deg nå» (Østbø, 2013, s. 163). Hans umiddelbare reaksjon var å delta på innsamlingsaksjoner og veldedighetskonserter, både lokalt og nasjonalt. Men det denne ukjente mannens oppfordring pekte mot

var noe annet: å lage ny musikk som på en eller annen måte kunne formidle noe viktig og meningsfullt i alt det tragiske og meningsløse som hadde skjedd. Under et gatemarked i Rumson, der skoleelever forsøkte å skaffe penger til familiene til lokale omkomne, ble han spurt direkte om han tenkte å skrive nye sanger om tragedien. Springsteen svarte: «Vi har mistet mange. Om musikk kan hjelpe, skal vi gjøre det» (Dolan, 2012, s. 349, oversatt av Tom Thorsteinsen).

Allerede ti dager etter angrepene fant den første store veldedighetskonserteren sted. *America: A Tribute to Heroes* ble sendt over alle de fire store TV-nettverkene i USA, og Springsteen ble bedt om å spille åpningsnummeret. Han valgte å fremføre den tre år gamle sangen «My City of Ruins», med akustisk gitar og munnspill som eneste instrumenter. Fremføringen gjorde et sterkt inntrykk på publikum, og det var de færreste som ikke trodde at den var skrevet for anledningen. Etter dette gikk han i gang med å lage et nytt album, som etter hvert fikk tittelen *The Rising*. Det tok nesten ett år fra 11. september til albumet var klart. Flere av sangene ble skrevet lenge før 11. september 2001, men de hadde tema som gjorde at de passet til *The Rising*s overgripende tematikk. Flere andre artister skrev enkelt-sanger om 11. september, men Springsteen ga ut et helt album.

Umiddelbart etter 11. september begynte Springsteen å jobbe med en ny sang, som fikk tittelen «Into the Fire». Av alle sangene på *The Rising* er det denne som kanskje er mest direkte knyttet til angrepet på World Trade Center. Tekstens jeg-person henvender seg til en brannmann som omkom mens han var på vei opp trappene i et av tårnene. Perspektivet i teksten er altså ikke brannmannens, men heller kona eller kjæresten hans, som ser det som skjedde fra utsiden. Sangen begynner med bilder som beskriver tvillingtårnene som raste sammen, og den allestedsnærværende døden: «The sky was falling and streaked with blood». Kona eller kjæresten sier at hun hørte brannmannen rope ut hennes navn, men deretter forsvant han «into the dust, up the stairs, into the fire.» Hun sier hun ønsker å oppleve hans nærhet: «I need your kiss», men hun forstår samtidig at «love and duty called you someplace higher». Ordet «higher» er viktig. Det kan oppfattes bokstavelig: høyere oppover i trappene, høyere opp i bygningen, men det kan også forstås åndelig, om det aller høyeste, det vil si himmelen.

«Into the Fire» er en typisk Springsteen-låt, med undergang og blåtoner i versene, mens refrenget er håpefullt:

May your strength give us strength

May your faith give us faith

May your hope give us hope

May your love give us love

Om denne sangen har Springsteen selv uttalt at versene er blues, mens refrenget er gospel (Springsteen, 2003, s. 305). Refrenget uttrykker en bønn om styrke, tro, håp og kjærlighet. Bønnen er ikke rettet til en Gud, men til medmennesker. Det er en bønn om at brannmennesenes selvoppofrende handling må inspirere de som overlevde, slik at «vi» kan hente styrke, tro, håp og kjærlighet fra deres eksempel.

En tom himmel?

Et interessant aspekt ved *The Rising* er at tekstene har blitt oppfattet og tolket på ulike måter av de som har anmeldt og skrevet om albumet. Det er særlig ett aspekt som deler kritikerne i to grupper, nemlig Springsteens bruk av det religiøse språket. Han har selv kommentert dette slik:

I think I went in search of those things on many of the songs and found myself moving toward religious imagery to explain some of the day's experiences. It's unavoidable to some degree because of the nature and the type of sacrifice that occurred (Burger, 2013, s. 296).

I tekstene omtales både Gud og djevel, «Allah's blessed rain», «holy cross», «the cross of my calling», «Mary in the garden», «holy pictures», «seven pictures of Buddha», «the prophet's on my tongue», «seven days, seven candles» osv. Noe må tydeligvis ha skjedd med Springsteens personlige tro i perioden etter 11. september, for aldri har hans tekster inneholdt flere religiøse motiver (Østbø, 2013, s. 164). Skal det religiøse vokabularet Springsteen tar i bruk først og fremst forstås ut i fra en eksplisitt religiøs kontekst? Eller skal det religiøse begrepsapparatet oppfattes slik at Springsteen har tømt ordene for sitt religiøse innhold, slik at tekstene primært inneholder sekulære og eksistensielle budskap? Svaret på dette er trolig ikke et enten-eller, men et både-og. I likhet med tekstene til flere andre artister er også Springsteens tekster bevisst tvetydige, formulert på en åpen og inkluderende måte. Den samme tvetydigheten finnes i mange av tekstene til Bob Dylan. Dylan-fans tolker og oversetter ofte Dylans tekster i samsvar med eget livssyn (Botvar, 2013).

En sekulær og eksistensiell forståelse av Springsteens tekster kan imidlertid synes nærliggende, ikke minst fordi flere av sangene forteller om mennesker som verken søker trøst hos en Gud eller finner mening i noe transcendent. I sangen «Countin' On A Miracle» brukes «tro» om en mellommenneskelig relasjon: «If I'm gonna believe, I'll put my faith darlin' in you». Jeg-personen henvender seg til en kjæreste og sier at deres skjebne ligger i Guds hender. Men i fortsettelsen brukes ikke ordet «himmel» om noe transcendent, det beskriver i stedet et aspekt ved relasjonen mellom to mennesker som elsker hverandre:

In God's hands our fate is complete
Your heaven's here in my heart
Our love is this dust beneath my feet

Heller ikke i «Worlds Apart» sier hovedpersonen at hun eller han setter sin lit til Gud, men til sitt medmenneske: «I seek faith in your kiss and comfort in your heart». Livet leves nå, og etter døden er alt støv og mørke:

We've got his moment now to live
Then it's all just dust and dark

Sammenhengen mellom støv (død) og mørke kan implisere at jeg-personen ikke tror på et liv etter døden. Det som er reelt er det som er i denne verden, her og nå. «You're Missing» inneholder en linje om Gud som «driver» i himmelen. Verbet «drift» kan bety drive avsted (som en sky på himmelen), eller i overført betydning: «Go through life without aim, purpose or self-control» (Hornby, 1985, s. 265). Denne beskrivelsen av Gud synes å innebære at jeg-personen ikke lenger tror på en allmektig Gud som har kontroll med det som skjer på jorden:

God's drifting in heaven
Devil's in the mailbox
I got dust on my shoes
Nothing but teardrops

Hvem er du i «You're Missing»? Det er først og fremst en kjær person som har omkommet. Men det kan også være Gud som er «missing». Gud er også blant de savnede. Hvor var Gud da tragedien inntraff? Mens Gud synes påfallende fraværende er djevelens tilstedeværelse desto mer konkret. I uttrykket «devil's in the mailbox» kan «devil» være en metafor for anthrax

eller miltbrann. Høsten 2001 mottok blant annet to senatorer i USA brev som inneholdt miltbrannbakterier.

I likhet med 11. september handler også *The Rising* først og fremst om menigmann: om de som går på jobb hver morgen og kommer hjem til middag etter arbeid hver kveld. Det var hverdagsmennesker som var både skurker, helter og ofre denne septemberdagen i 2001, og dette reflekteres også i tekstene på *The Rising*. Det er nettopp Springsteens troverdige og fengende skildringer av vanlige menneskers hverdagsstrev som for mange har gjort ham til nasjonalskald i USA. Et godt eksempel på dette er sangen «Nothing Man», som opprinnelig ble skrevet i 1994. Den handlet da om en Vietnam-veteran som lider av post-traumatisk stressyndrom. Sangen fikk imidlertid ny mening etter 11. september. Den gir stemme til de brannmennene som overlevde og tomheten de føler:

I'll show you courage you can understand
The pearl and silver
Restin' on my night table
It's just me Lord, pray I'm able

Jeg-personen er preget av nihilisme, samtidig som han ber om mot. Mot til hva? Hans revolver («the pearl and silver») ligger på nattbordet, og han ber om mot, enten til å avslutte sitt liv, eller til å fortsette å leve det.

Jeg-personen i «Empty Sky» våkner i en seng hvor det pleide å ligge to personer. Nå er den ene borte. Denne personen beskriver det hun eller han opplever med uttrykket «tom himmel». I bokstavelig forstand er himmelen tom fordi tvillingtårnene er borte. I billedlig forstand er himmelen tom fordi Gud synes fraværende. Denne tomheten har likhetstrekk med jeg-personens beskrivelse i siste del av sangen «Paradise», som omtaler øyne som er «empty as Paradise».

«Vi» og «de andre»

Om sangen «Worlds Apart» sier Springsteen: «I wanted Eastern voices, the presence of Allah» (Springsteen, 2003, s. 306). Til innspillingen inviterte han den pakistanske Asif Ali Khan Group til å bidra med sin musikk og sine rytmer. De spiller *qawwali*, en religiøs musikk med røtter i sufi-tradisjonen. Sufismen er islams mystikk, og er langt mindre dogmatisk enn

andre retninger i islam. «His collaboration with [Asif Ali] Khan exemplifies a tactic Springsteen deploys several times in *The Rising*: he strips religious traditions of dogma to celebrate the spiritual essence that binds them together» (Garman, 2007, s. 77). Qawwali-sangen bidrar dessuten til å gi «Worlds Apart» en gjenklang av menneskene «på den andre siden» av 9/11-konflikten. Ved at islamsk musikk blandes med amerikansk rock antyder Springsteen at musikk kan bidra til å bygge bro mellom mennesker med ulik kultur og religion:

We'll let blood build a bridge
Over mountains draped in stars
I'll meet you on the ridge
Between these worlds apart

Tekstens «vi» er to mennesker som elsker hverandre, men som er skilt fra hverandre på grunn av kulturelle og religiøse motsetninger. Kanskje dreier det seg om et kjærlighetsforhold mellom en amerikansk soldat og en afghansk kvinne? Sangens jeg-person forteller kjæresten: «I seek faith in your kiss and comfort in your heart». Også her brukes begrepet tro om en mellommenneskelig relasjon. Springsteens poeng er at de smertefulle minnene knyttet til tapet av mennesker man elsker ikke må bidra til enda mer hat og vold. «May the living let us in, before the dead tear us apart», synger han i «Worlds Apart».

En annen sang som vektlegger det å være sammen, samarbeide og utvikle fellesskap er «Let's Be Friends (Skin to Skin)». Når verden ramler sammen rundt oss, har vi ikke noe annet valg enn å søke til hverandre. Bare på den måten kan vi gjenfinne håpet og meningen. Dette er motvekten til adskilthet, konflikt og hat:

The time has come to let the past be history
Yeah, if we could just start talkin'
...
There's a lot of walls need tearing down
Together we could take them down one by one

I et intervju med *The New York Times* i 2002 uttalte Springsteen: «You can't be uncritical, but just a hope grounded in the real world of the living, friendship, work, family, Saturday night, that's where it resides. That's where I always found faith and spirit» (Graff, 2005, s. 300).

I «Paradise» forsøker Springsteen å beskrive lengselen etter livet «på den andre siden» fra to helt ulike perspektiv. I det første verset tar han utgangspunkt i ståstedet til en kvinnelig palestinsk selvmordsbomber, 18 år gamle Ayat al-Akhras, som i slutten av mars 2002 sprenget seg selv i et supermarked i Jerusalem, og tok med seg en 17 år gammel jødisk jente og en 55 år gammel sikkerhetsvakt i døden (Springsteen, 2003, s. 304). Begivenheten danner utgangspunktet for det første verset i «Paradise»:

Where the river runs black
I take the schoolbooks from your pack
Plastics, wire and your kiss
The breath of eternity on your lips

Selvmordsbomberen fjerner skolebøkene fra sitt barns ryggsekk og erstatter de med et dødelig våpen. Hun tar avskjed med sitt eget barn med et kyss som smaker av evighet. Mens hun gjør sine siste forberedelser og tar farvel med sine nærmeste venter hun samtidig på paradiset:

I hold my breath and close my eyes
And I wait for Paradise

Med denne beskrivelsen oppnår Springsteen noe viktig. Han får selvmordsbomberen til å framstå som et menneske og ikke bare som en drapsmaskin. Dermed oppstår følgende paradoks: tekstens jeg-person har mange menneskelige trekk, samtidig som hun gjør seg klar til å foreta en handling som bryter med selve forestillingen om hva det vil si å være menneskelig: «Springsteen asks the audience to empathize with this person even as we recognize the wrongness of her act. Her decision to kill herself and others is rooted in her belief in an afterlife infinitely better than the life here» (Graybill, 2010, s. 29).

I det neste verset beskriver enken etter en marinesoldat som omkom ved angrepet på Pentagon lengselen etter å møte mannen sin igjen. Også hun venter på paradiset. Sangen avsluttes med at tekstens «jeg» synker ned i vannet og ser den hun elsker «på den andre siden».

I break above the waves
I feel the sun upon my face

I stedet for å søke døden innser hun at livet her og nå er viktigere enn et eventuelt paradiset etter døden. Hun ser etter freden i den andres øyne, men den avdødes øyne er «as empty as paradise». Dave Marsh skriver om «den

fine, uttrykksfulle 'Paradise', der han [Bruce] går til angrep på hevnjerrige, selvmorderiske trosretninger, både sekulære og religiøse, som han betrakter som det motsatte av virkelig ekte åndelighet» (Marsh, 2007, s. 262).

Gjengjeldelse og hevn?

Flere artister var tidlig ute med sanger som reflekterte ulike sider ved de tragiske begivenhetene 11. september 2001. Neil Young reagerte straks med å skrive og spille inn «Let's Roll». Sangen handlet om passasjerene på flyet United 93, som gjorde opprør mot kaprerne og antakelig reddet Det hvite hus. En av passasjerene, Todd Beamer, sa «Let's Roll», før han og noen av de andre som var om bord forsøkte å uskadeliggjøre kaprerne. Beamer fikk snart heltestatus, og uttrykket «Let's Roll» fikk symbolsk betydning. I en tale fra november 2001 uttalte president Bush: «We have our marching orders: My fellow Americans, let's roll» (Bush, 2003, s. 66). Gjennom sin sang ønsket Neil Young å hedre de som var ombord på United 93. En sentral tanke i teksten er at når du står overfor ondskap er det en plikt å forsøke å utrydde den:

No one has the answer, but one thing is true
You've got to turn out evil, when it's coming after you
You've got to face it down, and when it tries to hide
You've got to go in after it, and never be denied
Time is running out, let's roll

I teksten sluttet Young seg indirekte til amerikansk utenrikspolitikk, som gjennom retorikken til George Bush forenklet konfliktene i verden, slik at alt handlet om motsetningsforholdet mellom det gode og det onde. «We're going after Satan, on the wings of a dove», sang Neil Young. Dersom amerikanerne går etter Satan på en dues vinger, antyder Young ikke bare at USA er på den rette siden, men på Guds side, for Gud er jo som kjent med Amerika. Duen er et symbol på fred og uskyld. Den mytiske ideen om at Gud er uløselig knyttet til én bestemt nasjon, og at denne nasjonen er uskyldig, kommer dermed til overflaten i Youngs tekst.

Den kjente countryartisten Toby Keith oppnådde stor popularitet med sangen «Courtesy of the Red, White and Blue (The Angry American)», der han ga sin støtte til krigen mot terror og invasjonen i Afghanistan. I likhet med Bush proklamerer Keith at alle som setter seg opp imot USA vil angre

bittert, fordi amerikanere reagerer med øye for øye, tann for tann. I tekstens første vers synger Keith om det fremste symbolet på patriotisme: det amerikanske flagget. I det siste verset blir tonen langt mer aggressiv:

Oh, justice will be served and the battle will rage
This big dog will fight when you rattle his cage
You'll be sorry that you messed with the U.S. of A.
'Cause we'll put a boot in your ass
It's the American way

Innholdet i sangene til Neil Young og Toby Keith ligger begge tett opp til retorikken i de talene George Bush holdt høsten 2001 og våren 2002. Når Neil Young sang «We're going after Satan» er det et godt eksempel på en «vi og de andre-tenkning»: «Vi» er de gode og vår fiende er Satan — den personifiserte ondskaperen. I denne kampen er du enten med «oss» eller med «dem». Konflikten som føres er en konflikt mellom det gode og det onde, hvor USA representerer det gode som kjemper mot landene i «ondskapens akse».

Springsteen fokuserer verken på amerikanske symboler eller patriotisme. Det amerikanske flagget nevnes ikke i *The Rising*. Noen tolket likevel albumet som en støtte til George W. Bush og hans politikk. Det skyldtes først og fremst åpningssporet «Lonesome Day», som ble utgitt som single og brukt til lanseringen av hele albumet. Teksten kan tolkes som et uttrykk for et ønske om hevn:

House is on fire, viper's in the grass
A little revenge and this too shall pass
This too shall pass, I'm gonna pray
Right now, all I got's this lonesome day

Teksten er imidlertid tvetydig, jeg-personen velger å vente og be om at smerten skal forsvinne. Det er dessuten ikke nødvendigvis sammenfall mellom innholdet i en sangtekst og artistens eget ståsted. I et intervju med *Time* ga Springsteen uttrykk for at han støttet invasjonen i Afghanistan: «I think the invasion in Afghanistan was handled very, very smoothly» (Tyranigel, 2002, s. 52). Slike uttalelser, sammen med den tvetydige teksten i «Lonesome Day», ble av enkelte oppfattet slik at Springsteen stilte seg bak Bush-administrasjonens krig mot terrorisme. Etter at USA skiftet fokus fra Afghanistan til Irak hadde Springsteen igjen behov for å klargjøre sitt eget ståsted. Han kritiserte offentlig krigen mot Irak og støttet John Kerry og hans presidentkampanje i 2004. Linjene om hevn følges av følgende oppfordring:

Better ask questions before you shoot
Deceit and betrayal's a bitter fruit

«Empty Sky» var den siste sangen Springsteen skrev til *The Rising*. Den inneholder flere bibelreferanser, blant annet til «slettene ved Jordan». «The plains of Jordan» er trolig en referanse til 1 Mos 13, 10–11:

Lot løftet blikket og så at hele Jordan-sletten var rik på vann. Like til Soar var den som Herrens hage, som landet Egypt. Dette var før Herren hadde lagt Sodoma og Gomorra øde. Så valgte Lot seg hele Jordan-sletten og dro mot øst. Slik skiltes de [Lot og Abraham] fra hverandre.

Springsteen kobler slettene ved Jordan sammen med kunnskapens tre i Eden:

On the plains of Jordan
I cut my bow from the wood
Of this tree of evil
Of this tree of good

Lot valgte å bosette seg på de fruktbare slettene ved Jordan, i stedet for det mer ufruktbare landskapet i Kanaan. Dette viste seg å være et uklokt valg. Gud ødela byene på Jordan-sletten. I bibelteksten sammenlignes Jordan-sletten med Herrens hage, det vil si Eden. Treet i Springsteens tekst er treet til kunnskap om godt og ondt, som sammen med livets tre stod midt i Edens hage. Gud sa til de første menneskene at de kunne spise av alle trærne i hagen, unntatt treet til kunnskap om godt og ondt (1 Mos 2, 16–17). Poenget i Springsteens tekst er ikke knyttet til hvorvidt mennesket vil spise av treet eller ikke. Treet er i stedet et symbol på at alle mennesker står overfor valg. Jeg-personen har laget en bue av veden fra kunnskapstreet. Men vil hun eller han bruke denne buen til å utrette noe godt eller noe ondt? I fortsettelsen refererer Springsteen til Moselovens påbud om gjengjeldelse: «øye for øye, tann for tann» (2 Mos 21,24):

I want a kiss from your lips
I want an eye for an eye
I woke up this morning to an empty sky

Om «Empty Sky» har Springsteen uttalt:

Det er en ting som plager meg litt: Av og til når jeg synger den sangen, hører jeg folk applaudere når jeg synger linjen 'I want an eye for an eye'. Som tekstforfatter skriver du selvfølgelig alltid for å bli forstått, og denne spesielle linjen skrev jeg for å uttrykke hovedpersonens sinne og forvirring og

sorg. Jeg skrev den ikke som noen oppfordring til blind hevn eller mordlyst [...]. Jeg skjønner jo at det kan være noen velmenende få eller kanskje noen skrudde psykopater der ute som kan ha misforstått. Men ... når vi lever i en tid der liv står på spill, og med alle destruktive krefter som er i sving rundt om i verden, vil jeg gjerne forsikre meg om at linjen blir riktig forstått (Marsh, 2007, s. 268–269).

«La riket komme»

Det som skjedde 11. september 2001 var først og fremst et angrep på USAs posisjon i en stadig mer globalisert verden. World Trade Center symboliserte USA som økonomisk stormakt, mens Pentagon var symbolet på USA som militær stormakt. En sammenblanding av religion og politikk har vært et sentralt kjennetegn ved den amerikanske nasjonale identiteten helt fra starten av. *The Rising* inneholder imidlertid lite direkte analyse av det politiske klimaet som kjennetegnet USA etter 11. september.

President George W. Bush brakte tidlig en religiøs dimensjon inn i diskursen knyttet til 11.9. I mange taler gjentok han at den kampen som nå utspilte seg var en grunnleggende strid mellom det gode og det onde. Det onde måtte utryddes og utslettes. Amerikas kamp var sivilisasjonens kamp: «Freedom and fear, justice and cruelty, have always been at war, and we know that God is not neutral between them» (Reinfandt, 2005, s. 467). Som vi allerede har sett tar Springsteen avstand fra en slik svart-hvit tankegang. I «Lonesome Day» uttrykker han en spenning som er utbredt i amerikansk religiøsitet: spenningen mellom Gud og menneske, det himmelske og det jordiske, hellig og profant:

Let kingdom come
I'm gonna find my way
Through this lonesome day

«Let kingdom come» («La riket ditt komme») er en av bønnene i Fadervår (Matt 6, 10a).

I evangeliene brukes uttrykket «riket» eller «Guds rike» først og fremst om en fremtidig størrelse, om det fullkomne gudsrike. Den som ber denne bønningen ber om Guds eget inngrep i historien. Dette riket er ikke menneskets gjerning, men Guds. Umiddelbart etter bønningen «La riket ditt komme» sier tekstens jeg-person: «Jeg skal (selv) finne veien gjennom denne ensomme

dagen». Springsteen lar dermed det guddommelige og det menneskelige stå side ved side, uten at dette problematiseres eller tematiseres nærmere. Mennesket kan med andre ord både be om Guds inngripen, og samtidig uttrykke tillit til at det selv vil finne veien ut av vanskelighetene.

Springsteen unngår åpne kommentarer om politikk og ideologi. Men indirekte inneholder flere av sangene både en krass advarsel til jihadiske selvmordsbombere og en avvisning av kravet om hevn som kom fra det amerikanske folkedypet. Stemmene på *The Rising* gir ikke sin tilslutning til én bestemt nasjon eller én bestemt religion, men til dem som søker rettferdigheten og avviser forestillingen om øye for øye, tann for tann.

Omtrent samtidig med at Springsteen lanserte *The Rising*, utga sangeren og låtskriveren Steve Earle albumet *Jerusalem*. Utgivelsen ble oppfattet som kontroversiell, på grunn av sangen «John Walker Blues». John Walker Lindh var en ung amerikaner som konverterte til islam, reiste til Afghanistan og sluttet seg til Taliban. Han ble tatt til fange av amerikanske soldater og dømt til 20 år i fengsel. Steve Earle ble interessert i Lindh fordi han selv hadde en sønn på samme alder, og fordi Lindhs omvendelse til islam trolig hadde en sammenheng med påvirkningen fra hip hop. Sangen er skrevet fra Lindhs ståsted. Earle forsvarer ikke Lindh, men forsøker å forstå hvorfor en ung amerikaner slutter seg til Taliban. Religion, i dette tilfellet islam, spilte en sentral rolle for Lindh:

If my daddy could see me now—chains around my feet
He don't understand that sometimes
A man has got to fight for what he believes
And I believe God is great, all praise due to him
And if I should die, I'll rise up to the sky
Just like Jesus, peace be upon him

Teksten gjenspeiler islams syn på Jesus: Jesus ble ikke korsfestet, men han ble tatt direkte opp til himmelen for å unnsnippe lidelsen og ydmykelsen. Det viktigste ved Earles sang var imidlertid forsøket på å oppheve skillet mellom «oss» og «de andre». Etter 11. september ble det stadig lagt vekt på at USA er heltenes land. Al Qaida og Taliban ble sett på som umenneskelige og onde. Earle påpekte at Lindh både var amerikaner og Taliban-soldat. Dermed oppheves skillet mellom «oss» og «de andre», noe Steve Earle også ble kraftig kritisert for.

I likhet med Earle avviste Springsteen gjengjeldelsens politikk som går til krig mot Al Qaida og angriper islam. Likevel gir han heller ikke sin støtte til venstresiden, som hevder at årsaken til katastrofen 11.9 var USAs grådighet, arroganse og imperialistiske politikk. I stedet for de store forskjellene vektlegger Springsteen det menneskene har felles. *The Rising* er verken et forsøk på å rettferdiggjøre USA eller en demonisering av «de andre». I følge Springsteen er utgivelsen derimot et forsøk på å skape et musikalsk rom «where worlds collide and meet» (Graff, 2005, s. 300). Fremfor alt er *The Rising* et uttrykk for at det som skjedde 11. september 2001 var en universell tragedie som rammet alle mennesker, ikke bare USA. Ingen av tekstene trekker skillelinjer mellom «oss» og «de andre». *The Rising* kan dermed oppfattes som en protest mot et forenklet bilde av det «kristne» USA som angripes av «muslimske» terrorister.

Oppstandelse («rising») og himmelfart («ascension»)

Hva var det som gjorde sterkest inntrykk på Springsteen 11. september 2001? Det var særlig ett bilde som festet seg i bevisstheten og fikk stor betydning for flere av sangene på *The Rising*: «Blant de mange tragiske bildene fra den dagen, var det ett jeg ikke kunne glemme, av hjelpemannskapene som løp opp trappene mens andre løp i sikkerhet» (Dolan, 2012, s. 349, oversatt av Tom Thorsteinsen). I boka *Songs* tolker han brannmennenes oppstigning som en «ascension», eller himmelfart:

The sense of duty, the courage. Ascending into ... what? The religious image of ascension. The crossing of the line between this world, the world of blood, work, family, your children, earth, the breath in your lungs, the ground beneath your feet, all that is this life and ... the next (Springsteen, 2003, s. 304-305).

En himmelfart eller en himmelreise innebærer et gjennombrudd til et nytt eksistensnivå som overskrider det menneskelige. Den utbredte forestillingen om himmelen som Guds bolig har i mange religioner ført til et utbredt fortellingsmotiv om himmelfart, himmelreise eller direkte opptagelse i himmelen. I Bibelen finnes det flere fortellinger om mennesker som tas opp til himmelen. De føres hjem til Gud for ikke å vende tilbake. Beretningen om Kristi himmelfart (latin: *ascensio*) markerer at Jesus ikke lenger viser seg legemlig for disiplene, men er opphøyd til Guds side. Om profeten Elia fortelles det at han ble hentet opp til himmelen i en ildvogn.

En anerkjent engelsk ordbok (Hornby, 1985, s. 733–734) lister opp mange ulike betydninger av verbet *rise*. Minst sju av disse forekommer på *The Rising*:

- 1 *Appear above the horizon*:
 «Lonesome Day», ‘Dark sun’s on the rise’
 «The Fuse», ‘Blood moon risin’ in a sky black of dust’
 «You’re Missing», ‘You’re missing, when I see the sun rise’
- 2 *Get up from a lying, sitting or kneeling position*:
 «The Rising», ‘Come on up for the rising’
- 3 *Get out of bed*:
 «Waitin’ On a Sunny Day», ‘[Your smile] lifts away the blues when I rise’
- 4 *Come to the surface*:
 «Paradise», ‘I break above the waves’ (‘Break’ er her synonymt med ‘rise’)
- 5 *Develop greater intensity or energy*:
 «Mary’s Place», ‘My heart’s dark but it’s risin’
- 6 *Go, come, up or higher, reach a higher level or position*:
 «Further On Up the Road», ‘One sunny mornin’ we’ll rise I know’
 «Paradise», ‘Up to my heart the waters rise’
 «My City of Ruins», ‘Come on, rise up!’
 «The Rising», ‘Come on up for the rising’
- 7 *Come to life again (from the dead)*:
 «The Rising», ‘Come on up for the rising’
 «My City of Ruins», ‘Come on, rise up!’

I likhet med betydningen av verbet *rise* er også tittelen «The Rising» tventy-dig. I den første delen av sangen viser «the rising» først og fremst til brannmennesenes vei opp trappene i World Trade Center. «On my back’s a sixty-pound stone» synger jeg-personen, med henvisning til utstyret en brannmann må bære. Fortelleren i «The Rising» går gjennom ulike faser etter hvert som han stiger opp:

There’s spirits above and behind me
 Faces gone black, eyes burnin’ bright
 May their precious blood bind me
 Lord, as I stand before your fiery light

I *The Rising* kan brannmennene oppfattes som et bilde på Kristus. Slik Kristus fór opp til himmelen opplever også brannmennene en oppstandelse («rising») og himmelfart. Slik Kristus ga sitt liv for å gi liv til menneskene, ga brannmennene sitt liv for at andre mennesker skulle få leve.

Fortelleren sier at han bærer «the cross of his calling». Han har hørt klokke- ringe den morgenen. Teksten sier ikke eksplisitt hvilke klokker det er snakk om, men det er nærliggende å tenke på kirkeklokker. Fortelleren, som er død, sier at han også tenker på de andre som døde. Jeg-personen opplever nærværet til usynlige ånder (*spirits*), noe som sannsynligvis er en referanse til de menneskene som befinner seg under og over ham mens han beveger seg oppover trappene i World Trade Center. Til slutt står han foran Herrens brennende lys. Mot slutten av oppstigningen har han en visjon som han kaller «a dream of life», som munner ut i «sky of fullness, sky of blessed life (a dream of life)». Sangen ender med følgende refreng:

Come on up for the rising
Come on up, lay your hands in mine

Så hva er «the rising»? «It could be, literally or figuratively, the ascent to heaven» (Murphy, 2012, s. 187). Det er ingen tvil om Springsteen tillegger brannmenneskenes oppstigning en transcendent, religiøs betydning: «I start the song in the netherworld. The song moves into gospel and transformation» (Springsteen, 2005). Etter utgivelsen ble Springsteen intervjuet av Ted Koppel på ABC News. Koppel antydte at flere av sangene handler om oppstandelsen. Til dette svarte Springsteen:

Yeah, well I was a good Catholic boy when I was little, and so those images for me are always very close and they explain a lot about life. I was trying to describe the most powerful images of the 11th [...]. And that image to me was just an image I felt left with after that particular day, the ideas of those guys going up the stairs, up the stairs, ascending, ascending. They could be ascending a smoky staircase, you could be in the afterlife, moving on (Graybill, 2010, s. 19).

Forestillingen om en framtidig oppstandelse dukker også opp i sangen «Further On (Up the Road)»:

Further on up the road
Where the way is dark and the night is cold
One sunny mornin' we'll rise I know
And I'll meet you further on up the road

The Rising er et album om de personlige tragediene, men det er også en utgivelse hvor metaforbruken spiller en sentral rolle. Albumet inneholder mange referanser til det som stiger og er på vei opp, og til det som synker og er på vei ned. Den gjennomgående metaforen som setter sitt preg på hele utgivelsen er bevegelsen oppover, knyttet til tvetydigheten i verbet rise og substantivet rising: «And this rising lies in stark contrast to the buildings' collapse that the country saw countless times in the weeks after the tragedy: the Twin Towers collapsed while the country watched. It happened in real time again and again in the media. This collapse is a lasting image, one that Springsteen seized upon and inverted» (Gengaro, 2009, s. 31). Brannmennene er på vei opp trappene i en bygning som hvert øyeblikk kommer til å rase sammen og kollapse, men deres oppstigning er samtidig et bilde på mennesker som krysser grensen fra en jordisk tilværelse og over i en annen dimensjon.

Møt meg hos Maria

En hovedperson i Springsteens poetiske univers er en kvinne, og hun heter som regel Mary eller Maria. Hun opptrer i mange ulike roller og fasonger: hun har vært både hore, kjæreste, elskerinne, mor — og Maria, Jesu mor. På *The Rising*, en utgivelse som mer enn noe annet handler om å ta vare på hverandre i kjølvannet av en stor katastrofe, er Mary en samlende skikkelse. *The Rising* er den første utgivelsen hvor Springsteen beveger seg ut over kristendommens religiøse symbolspråk og inn i andre religioners univers. I «Mary's Place» refereres det innledningsvis både til buddhisme og islam: «I got seven pictures of Buddha, the prophet's on my tongue, eleven angels of mercy, sighin' over that black hole in the sun». Dette innebærer at invitasjonen til å komme til «Mary's Place» gjelder alle, uansett religiøs og kulturell bakgrunn. Og hva er da mer naturlig enn å samles nettopp på «Mary's Place»? Flere har påpekt at Mary her symboliserer den frigjørende kraften i rock and roll, som hos Springsteen ofte tillegges en religiøs betydning. «'Mary's Place' er Springsteens mest nakne troserklæring til *kraften, det majestetiske, mysteriet i rock and roll*» (Dolan, 2012, s. 352, oversatt av Tom Thorsteinsen). Men som så ofte ellers hos Springsteen bruker han religiøse navn, ord og begreper på en tvetydig måte. Et godt eksempel er Maria-skikkelsen i sangen «The Rising», hvor fortelleren sier:

I see you Mary in the garden
In the garden of a thousand sighs

Johannesevangeliet forteller at «der hvor Jesus ble korsfestet, var det en hage, og i hagen en ny grav som ingen ennå var blitt lagt i». Det samme evangeliet begynner fortellingen om oppstandelsen slik: «Tidlig om morgenen den første dagen i uken, mens det ennå er mørkt, kommer Maria Magdalena til graven. Da ser hun at steinen foran graven er tatt bort». (Joh 19, 41 og 20, 1). Om Marias tilstedeværelse i «The Rising» har Springsteen uttalt: «Once again, that's like someone's wife, or it could be a religious vision. I think the songs call for a blurring of those ideas. They had to meld in a certain way, the religious with the everyday» (Sweeting, 2002, s. 56). Denne presiseringen er viktig for å forstå hvordan Springsteen bruker det religiøse språket i *The Rising*. Hva er forholdet mellom det religiøse og sakrale på den ene siden og det sekulære og hverdagslige på den andre? Disse to holdes ikke fra hverandre, men de blandes og glir over i hverandre.

I en ellers innsiktsfull artikkel om *The Rising* kommenterer Roxanne Harde «Mary's Place» slik:

With all the religious imagery, 'Mary's Place' might well be read as a synonym for heaven, but it seems more likely, given the detailed focus on embodiment and corporeal pleasure, that this party is more an earthy, earthly wake than an ascension (Harde, 2010, s. 260).

Det er nettopp en slik enten-eller tankegang Springsteen forsøker å unngå og overvinne. Den religiøse språkbruken er bevisst tvetydig, noe som igjen innebærer at de som har en kristen bakgrunn hører kristne begreper og kristen teologi i sangene, mens de som ikke har et religiøst ståsted hører de samme ordene, uten at de forbindes med en religiøs dimensjon. Ut i fra følgende beskrivelse kan «Mary» derfor både være en kjæreste eller en kjær mor, og hun kan være jomfru Maria, som spiller en svært viktig rolle i katolisismen:

I got a picture of you in my locket
I keep it close to my heart
It's a light shining in my breast
Leading me through the dark

På samme måte kan «Mary's Place» være et festlokale hvor menneskene samles lørdag kveld, men det kan også være en kirke hvor menigheten samles søndag formiddag. Springsteen ble spurt om identiteten til Mary i

«Mary's Place», er det jomfru Maria, Jesu mor? Til dette svarte han: «Yeah, I've used that name a lot of times. I'm sure it's the Catholic coming out in me, you know? That was always the most beautiful name» (Sweeting, 2002, s. 56).

Springsteen har aldri vært noen ivrig kirkegjenger, men tragedien 11.9 fikk ham til å ta med familien sin til en kirke:

It's something we do once in a while, a small and intimate church. I like the people and I like the pastor and I liked his approach with the kids [his three children]. It gives the kids a little sense of place. It gives them a place to meditate on the experience of the Eleventh, and to have that experience in a congregation of people all trying to grapple with the spiritual significance of what had occurred (Masur, 2009, s. 170–171).

The Rising som gudstjeneste

En konsert med Springsteen har klare likhetstrekk med det som kjenner festens hos Mary i «Mary's Place». Springsteen byr på rock, en profan musikkstil som tilsynelatende ikke har noe med religion å gjøre. I et intervju med Aftenposten i 1981 uttalte han: «Rock handler om å leve, å overleve, om kjærlighet og desperasjon og kamp. At man ikke må gi opp» (Thyvold, 2012, s. 111–112). Rocken henvender seg med andre ord til grunnleggende eksistensielle sider ved livet. Likevel, for svært mange av dem som oppsøker Springsteens konserter handler rock også om en åndelig, transcendent dimensjon. Dette er grundig dokumentert av Linda K. Randall i boka *Finding Grace In the Concert Hall* (Randall, 2011), som er en bearbejdet masteroppgave med undertittelen: «Community & Meaning Among Springsteen Fans». I kapitlet «Joining the Church of Bruce and the Ministry of Rock 'n' Roll» forteller Randall om hvordan hun opplevde en Springsteen-konsert i desember 2002. Denne konserten var en del av turnéen i forbindelse med utgivelsen av *The Rising*:

This proved to be a terrific and transforming experience for me. And that is what it truly was—an experience—so much more than a rock and roll concert. In some fashion, I felt redeemed and forgiven for all my past bad life-decisions. My response was completely visceral, emotional, nonintellectual, and absolutely unexplainable in the moment. I felt in unison, with all those around me and with myself. To feel a part—me, a 53 year old middle-aged woman—of this joyous, raucous celebration of life, love, friendship, and music was an extraordinary encounter. I experienced transcendence, inclusion, redemption, and felt a part of the performance. I felt the grace of the universe (Randall, 2011, s. 10).

Randall sammenligner The Rising-konserten med vekkelsemøtene til den kjente predikanten Billy Graham:

Sitting in the concert hall, I heard and felt a truth and sincerity in the music engulfing me, a truth that touched me in a way no other music or musician had ever done. I am a child of the rock and roll generation; I cut my teeth to Elvis, learned to drive to the Beatles and the Rolling Stones, and then had been 'saved' by Billy Graham. Twice. What I felt after seeing Springsteen more clearly resembled the raw emotion I'd felt at the Billy Graham crusades I'd attended rather than the multitude of rock and roll shows I'd seen in the course of the past 38 years. I felt this man speaking to my heart, to my life's wins and losses. He identified with my struggles and frustrations, not waiting for me to identify with him, and perhaps that is his talent and genius. [...]. He was able to articulate all the angst and frustrations of life, while offering the gift that there is always hope (Randall, 2011, s. 10–11).

Randalls beskrivelse av *The Rising*-konserten er et godt eksempel på hvordan Springsteen i sine opptredener viderefører sin egen opplevelse av rock and roll som en forløsende kraft. Under en konsert i Barcelona sommeren 2002 (utgitt på DVD), fremførte Springsteen og The E Street Band mange av sangene fra *The Rising*. Konserthallen fungerer som et gigantisk menighetshus, og når han fremfører «Mary's Place» er det ikke vanskelig å se likhetstrekkene med en pastor i en pinsemenighet som leder sin menighet i allsangen: «Watch the reactions of the audience, the hand claps as the song begins, the arms in the air, the synchronicity, the responsiveness to Springsteen's every gesture, his every word—everyone in the building is part of the song» (Wiersema, 2011, s. 146). I «Mary's Place» synger Springsteen:

Singer's callin' up daylight
And waitin' for that shout from the crowd

I likhet med en prest eller en pastor er det artistens oppgave å kalle fram dagslyset, det vil si gi menneskene håp og lys i hverdagen. Dersom han lykkes med dette vil han få respons fra «menigheten» i form av ulike verbale utbrudd. Som Robert Wiersema hevder når han beskriver *Live in Barcelona*: «This isn't an audience, it's a congregation, and the message of the show is clear: life is complicated and hard, and at the same time holy and profound» (Wiersema, 2011, s. 146). Kveldens «predikant» avslutter «Mary's Place» med å falle ned på kne på scenen mens han utbryter: «Say amen, somebody!»

Dave Marsh har påpekt at Springsteens syn på musikkens muligheter til å røre ved det dypeste i mennesket minner mye om synet på musikk i

pinsebevegelsen: «In the Pentecostal Churches whose gospel music spawned so much of rock and roll the purpose of the music is to enhance interaction between congregation and performers» (Skinner Sawyers, 2004, s. 17–18). I sine konsertopptredener forsøker «predikanten» Bruce Springsteen å oppnå den samme effekten. Han bruker kristen terminologi i en rocke-kontekst, og kommuniserer med publikum nærmest slik en forkynner i pinsebevegelsen kommuniserer med sin menighet. Dette er ikke noe han bærer med seg fra sin katolske bakgrunn, men noe han har lært ved å observere svarte artister med bakgrunn fra protestantiske kirkesamfunn (Dinerstein, 2007).

Om Springsteens turneer har Barack Obama uttalt: «His tours are not so much concerts but communions» (Arnoff, 2010, s. 189). «Communion» betyr nattverd, og Obama er ikke alene om å beskrive Springsteens konserter som et fellesskap av mennesker som får del i noe transcendent. Om dette har Springsteen selv uttalt: «I've always felt that the musician's job [...] was to provide an alternative source of information, a spiritual and social rallying place, somewhere you went to have a communal experience» (Wenner, 2004).

«Waitin' on a Sunny Day»

Etter 22. juli fikk Springsteens musikk ny aktualitet i Norge. Et godt eksempel på dette er AUF-politikeren Lisa Marie Husby. Hun vokste opp med en far som hørte mye på Springsteen. En av sangene de begge likte svært godt var *The Rising*-sangen «Waitin' on a Sunny Day». Siden 2005, da Lisa var fjorten år, har hun sett alle norgeskonsertene til Springsteen, og samtidig blitt en av mange som valfarter Europa rundt for å oppleve sitt idol. Sommeren 2008 spilte Springsteen to kvelder for 80.000 mennesker på Valle Hovin. Helt foran ved scenen sto Lisa Marie Husby. Når «Waitin' on a Sunny Day» kommer stopper Springsteen foran Lisa Marie og tar hånden hennes. Det samme skjer kvelden etter, og enda en gang da Springsteen har konsert i Bergen sommeren 2009.

22. juli 2011 forberedte Husby seg til å være kioskvakt på Utøya. «It's raining, but there ain't a cloud in the sky. Everything will be okay», heter det i starten av «Waitin' on a Sunny Day». Kanskje nynnnet Husby på denne sangen som hun liker så godt, for ut over ettermiddagen 22. juli regner det kraftig på Utøya: «Et vedvarende silregn som gjorde både bakker, bygninger, busker,

stier og telt våte. Nettopp derfor stusser Lisa Marie når hun hører lyden av fyrverkeri. Iallfall tror hun at det er fyrverkeri, men i regnet? Det er selvsagt *Marerittet* som er i full gang» (Østbø, 2013, s. 253).

Lisa Marie Husby overlever massakren på Utøya. I tiden etter de dramatiske hendelsene har Springsteen spilt en viktig rolle i den mentale rekonesansen til AUFS tidligere fylkessekretær i Nord-Trøndelag, og seinere kommunestyremedlem for Orkdal Arbeiderparti. Ved ettårsmarkeringen 22. juli 2012 overvar hun minnemarkeringen på Utøya og dro deretter inn til Rådhusplassen: «Jeg kom sent og måtte mase meg frem foran scenen. Da det ble annonsert hvem som var neste artist ut, kan du høre noen hyle på tv-opptaket — et stort, skingrende hyl. Det e mæ!» (Østbø, 2013, s. 254).

Husby forteller at det har vært mange vanskelige dager etter Utøya, og hun har hørt mye på Springsteen: «Ikke bare på *The Rising*, men også sanger fra andre plater som betyr mye. De kan gi deg troen tilbake på mennesket om du føler deg trist» (Østbø, 2013, s. 254). 24. juli 2013 er Husby på Springsteens konsert i Leeds, hvor hun som vanlig befinner seg helt foran ved scenekanten. Også denne gangen stanser han foran Lisa Marie under «Waitin' on a Sunny Day». Han tar hånden hennes og synger mens han holder blikket hennes. Mot slutten av konserten fremfører han «Dancing in the Dark», og Lisa Marie ser at han peker på henne — kom opp hit! Hun tar et godt tak i Springsteens hånd og blir løftet opp på scenen. Hun danser med en av musikerne, men mot slutten av sangen vinker Springsteen på henne igjen. Han trenger en duettpartner for låtens siste vers. Etter konserten får Lisa Marie Husby møte Springsteen: «Alt toppet seg 24. juli i Leeds, da jeg fikk komme opp på scenen med Bruce og backstage etterpå» (Østbø, 2013, s. 259). Stein Østbø utdyper dette slik:

Så spesielt har dette vært for henne at hun ikke lenger har det samme behovet for å gå til psykolog. Lisa Marie, som etter Utøya-tragedien kunne gå i svart om hun hørte et skarpt smell i nærheten, har kommet seg ovenpå ved hjelp av «Bruce Springsteen-metoden.» [Husby sier at] «etter den dagen i Leeds har jeg ikke vært deprimert. Jeg har gitt beskjed til behandleren min at vi setter flere samtaler på vent fordi jeg ikke trenger det mer. Jeg tror at alle opplevelsene i sommer tippet vektskåla mi fra negativ til positiv. Alle de gode opplevelsene jeg har hatt etter 22. juli — både Springsteen-relatert og andre ting — har endelig overskygget de fæle opplevelsene (Østbø, 2013, s. 259).

Sammenfatning

Det var ikke tilfeldig at Springsteen valgte å fremføre nettopp «We Shall Overcome» under minnekonserten på Rådhusplassen 22. juli 2012. Både sangen og måten den ble fremført på bidro til å ta oppmerksomheten bort fra Springsteen selv. Denne kvelden var han ikke «the Boss» — han var en av oss. Han valgte ikke en sang han selv hadde skrevet, men en sang som opprinnelig er en spiritual, som de svarte i USA sang på bomullsmarkene og i kirkene mens de drømte om en framtid uten slaveri og undertrykking. Slavene sang:

I'll overcome some day
 I'll overcome some day
 If Jesus will be my leader
 I'll overcome some day

I sangen ga slavene uttrykk for en sterk overbevisning om at de en dag kom til å gå seirende ut av livets prøvelser. Hvorfor? På grunn av en sterk og til-litsfull relasjon til Jesus, «the leader».

På 1950-tallet gjorde den amerikanske borgerrettsbevegelsen «I'll Overcome Some Day» til sin sang (Stotts, 2010). Den ble spilt inn av Pete Seeger, og fikk nå tittelen «We Shall Overcome». Også sangens innhold ble endret. Den uttrykte fortsatt en sterk overbevisning om at tekstens «vi» skal seire, gå hånd i hånd, leve i fred og ikke frykte for noe. Alle referansene til Gud og Jesus ble fjernet, noe som bidro til at den kunne synges uavhengig av religiøs og livssynsmessig tilhørighet. I likhet med mange av sangene på *The Rising* kan «We Shall Overcome» både synges ut i fra troen på at Gud vil gripe inn og ut i fra troen på at mennesket selv vil være i stand til å finne veien ut av det som er vondt og vanskelig.

Linda K. Randall sammenligner en konsert med Springsteen med en transcendent opplevelse. Lisa Marie Husby sier at Springsteens sanger gir henne troen tilbake på mennesket. Andre tolker Springsteens tekster ut i fra et katolsk ståsted, og opplever at han bekrefter deres kristne identitet. Hva ligger til grunn for denne tvetydigheten? Er det et ledd i en kommersialisert og profittorientert markedsføring? Eller handler det om at han har samlet og satt sammen ulike religiøse enkeltelementer som «flyter omkring», løsrevet fra sin opprinnelige kontekst? I et intervju fra 2005 kommenterte Springsteen dette slik:

My music is filled with Catholic imagery. There was a powerful world of potent imagery that became alive and vibrant, and was both very frightening and held out a promise of ecstasies and paradise. There was this incredible internal landscape that they created in you. As I got older, I got a lot less defensive about it. I have inherited this particular landscape, and I can build it into something of my own (Pareles, 2005).

Mange av Springsteens tekster bærer preg av at han har arvet det han selv kaller «a spiritual geography» (Springsteen, 2005), mens han samtidig har utnyttet denne dimensjonen kreativt, og skapt et poetisk univers som er hans eget. Springsteen sier at han har bearbeidet religiøsitet fra sin katolske oppvekst og gjort den åpen, universell og tilgjengelig for alle. Derfor appellerer *The Rising* både til mennesker som ikke har noe forhold til det religiøse, og til mennesker som identifiserer seg med en religiøs eller åndelig dimensjon. Derfor omfatter Springsteens «menighet» både troende og ikke-troende, og derfor fremsto han som en samlende skikkelse både etter 11. september, og på minnekonserten i Oslo 22. juli 2012.

Referanser

- Arnoff, S.H. (2010). *A Covenant Reversed: Bruce Springsteen and the Promised Land*. I R. Harde & I. Streight (Red.), *Reading the Boss. Interdisciplinary Approaches to the Works of Bruce Springsteen*. Lanham: Lexington Books.
- Botvar, P.K. (2013). *With God on our Side. Bob Dylan i norsk kirkeliv*. I P. Repstad & I. Trysnes (Red.), *Fra forsakelse til feelgood. Musikk, song og dans i religiøst liv*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Burger, J. (2013). *Springsteen on Springsteen*. London: Omnibus Press.
- Bush, G.W. (2003). *We Will Prevail. President George W. Bush on War, Terrorism and Freedom*. New York: Continuum.
- Dinerstein, J. (2007). The Soul Roots of Bruce Springsteen's American Dream. *American Music*, vol. 25(4), 441–476.
- Dolan, M. (2012). *Bruce Springsteen. Et liv med rock 'n' roll*. Oversatt av Tom Thorsteinsen. Oslo: Libretto Forlag.
- Garman, B. (2007). Models of Charity and Spirit. Bruce Springsteen, 9/11, and the War on Terror. I J. Ritter & J. Martin Daughtry (Red.), *Music in the Post-9/11 World*. New York: Routledge.

- Gengaro, C. L. (2009). Requiems for a City: Popular Music's Response to 9/11. *Popular Music and Society*, 32(1), 25–36.
- Graybill, M.S. (2010). "As Empty as Paradise": Reading Religion in Bruce Springsteen's *The Rising*. *Studies in American Culture*, 33(1), 17–35.
- Graff, G. (Red.) (2005). *The Ties That Bind. Bruce Springsteen A to E to Z*. Detroit: Visible Ink Press.
- Harde, R. (2010). "May Your Hope Give Us Hope": *The Rising* as a Site of Mourning. I R. Harde & I. Streight (Red.), *Reading the Boss. Interdisciplinary Approaches to the Works of Bruce Springsteen*. Lanham: Lexington Books.
- Hornby, A.S. (1985). (Red.). Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Revised Edition. Oxford: Oxford University Press.
- Marsh, D. (2007). *Bruce Springsteen på scenen*. Oslo: Aller Forlag.
- Masur, L.P. (2009). *Runaway Dream. Born to Run and Bruce Springsteen's American Vision*. New York: Bloomsbury Press.
- Murphy, E.U. (2012). "The Country We Carry in Our Hearts Is Waiting": Bruce Springsteen and the Art of Social Change. I K. Womack, J. Zolten & M. Bernhard (Red.), *Bruce Springsteen, Cultural Studies, and the Runaway American Dream*. Farnham Surrey: Ashgate.
- Pareles, J. (2005). Inherited Landscape. Bruce Almighty. *New York Times*, 24.4.
- Randall, L.K. (2011). *Finding Grace In the Concert Hall. Community & Meaning Among Springsteen Fans*. Long Grove IL: Waveland Press.
- Reinfandt, C. (2005). Power, Poetics and the Popular: American Reactions to 9/11 and the Discourse of Redemptionism. *Anglia. Zeitschrift für englische Philologie*, Volume 122(3), 457–479.
- Skinner Sawyers, J. (2006). *Tougher Than the Rest. 100 Best Bruce Springsteen Songs*. New York: Omnibus Press.
- Springsteen, B. (2002). *The Rising*. Columbia Records. CD.
- Springsteen, B. (2003). *Bruce Springsteen & The E Street Band. Live in Barcelona*. Columbia. DVD.
- Springsteen, B. (2003). *Songs*. London: Virgin Books.
- Springsteen, B. (2005). *VH1 Storyteller*. DVD.
- Stotts, S. (2010). *We Shall Overcome. A Song That Changed the World*. New York: Clarion Books.

- Sweeting, A. (2002). Into the Fire. *Uncut Magazine* 64, 42–62.
- Thyvold, H-O. (2012). *Bruce Springsteen. Den siste amerikaner*. Oslo: Aschehoug.
- Tyrangiel, J. (2002). Bruce Rising: An Intimate Look at How Springsteen Turned 9/11 into a Message of Hope. *Time Magazine*, 5 Aug, 52–59.
- Wenner, J.S. (2004). Bruce Springsteen: 'We've Been Mised'. *Rolling Stone Magazine*, 14.10.
- Wiersema, R.J. (2011). *Walk Like a Man: Coming of Age with the Music of Bruce Springsteen*. Vancouver: Greystone Books.
- Østbø, S. (2013). *Blodsbrødre. Bruce Springsteen og oss*. Oslo: Vega Forlag.

Sangene som samlet oss

Øivind Varkøy

Det hender at sanger samler og manifesterer felles forståelser av verden hos en gruppe mennesker. Det hender at sanger trøster. Og det hender at sanger virker dannende. I det følgende vil jeg drøfte sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land*¹ i forhold til disse tre perspektivene; det fellesskapsbyggende, det trøstende og det dannende — etter terrortragedien 22. juli 2011. Det er et sentralt poeng at disse tre perspektivene bør ses i lys av hverandre.

Før 22. juli 2011 hadde *Til ungdommen* (tekst: Nordahl Grieg, melodi: Otto Mortensen) en lang historie i arbeiderbevegelsen, fredsbevegelsen og på folkehøgskoler. Sangen var ellers godt kjent fra konfirmasjonshøytideligheter, i sær av borgerlig variant. *Mitt lille land* (tekst og melodi: Ole Paus) fristet en noe mer anonym tilværelse, men var fra før ikke minst kjent gjennom omfattende bruk i to forskjellige programmer i TV2.

I forbindelse med minnehøytideligheter og markeringer etter 22. juli ble *Til ungdommen* benyttet ved en lang rekke anledninger, både fremført av artister som Sissel Kyrkjebø, Herborg Kråkevik og Ingebjørg Bratland, og som allsang. *Mitt lille land* ble ikke mindre brukt, fremført av Maria Mena, Maria Solheim, Susanne Sundfør, Tine Thing Helseth, og Ole Paus selv. Bruken av

1 Se sangtekster bakerst i boka.

disse sangene i den norske offentligheten var såpass heftig at debatten om hvorvidt *Til ungdommen* skulle tas inn blant salmene i den nye salmeboken som skulle tas i bruk fra 2013 i Den norske kirke fikk fornyet styrke, mens *Mitt lille land* for sin del i et leserbrev i *Dagsavisen* ble lansert som ny nasjonalsang (Lorentzen, 2013).

De fellesskapsbyggende sangene

22. juli 2011 møtte vi døden. Mange døde brått. Mange mistet plutselig sine aller nærmeste. Dette «vi» som utgjør Norges befolkning, stod overfor et særdeles brutalt og i prinsippet uforståelig møte med ondskapen. I møter med et slikt ytterste anliggende — døden — kastes man inn i et eksistensielt rom der spørsmål om mening blir fundamentalt. Refleksjoner omkring menneskeverd, lidelse, håp, livsglede, tid, død, lykke, tilhørighet og sammenheng likeså. 22. juli 2011 møtte vi i Norge verden på en ny måte via en ekstrem erfaring. Dette sagt med all respekt for den svært store forskjellen det er mellom å være direkte berørt og berørt kun på avstand.

Det å gjøre seg en erfaring vil generelt si å bli rammet og rystet, skaket og berørt. Man rykkes ut av sine vanlige mønstre. Den egentlige erfaring kan kanskje sies å være den hvor mennesket blir seg bevisst sin *endelighet*. Denne smertelige erfaringen viser at det slett ikke er slik at alt lar seg gjøre om igjen, og at det alltid vil være tid for alt (Gadamer, 1960, s. 340). Når vi alle i møte med døden blir minnet om at det faktisk forholder seg slik, bringes vi i kontakt med vesentlige dimensjoner ved det å være menneske. Vi står ansikt til ansikt med vår egen endelighet, ikke bare andres dødelighet og sårbarhet, men også vår egen. I dette møtet tvinges erkjennelsen av vår begrensede kontroll over verden seg frem. Vi står med andre ord overfor de ufravikelige *grunnvilkårene* ved vår alles tilværelse.

Disse grunnvilkårene, eller eksistensielle problemene, handler altså ikke minst om aspekter som dødelighet og sårbarhet. Dette er vilkår som ingen har valgt og som dermed ingen heller kan velge bort. *Alle* lever under disse vilkårene. Arne Johan Vetlesen (2004) hevder imidlertid at vår moderne vestlige kultur preges av idealer om mestring, kontroll, myndighet og selvtilstrekkelighet i våre individuelle liv. Alt som minner oss om avhengighet, sårbarhet og dødelighet regnes dermed ofte som uvelkomment, som kilder til ubehag. Vi liker ikke å bli minnet om vår egen prinsipielle og fundamentale

mangel på kontroll. Slike tanker bør helst overvinnnes. Dette betyr imidlertid at vi alle lever mer eller mindre uegentlig.

I denne forstand kan man med Martin Heidegger (2007) tale om en «værensglemsel». Vi forholder oss ofte mer til det som *er* enn vi har et reflektert forhold til hva det vil si å være. Det hender imidlertid at vi rives løs fra denne værensglemselen og uegentligheten. Det kan for eksempel skje når verden omkring oss på en eller annen måte bryter sammen eller når vi selv bryter sammen. Da settes vi i stand til å reflektere over hva det vil si å være; å være et menneske. Den forestillingen mange av oss hadde om Norge som en fredelig plett på jorden ble bombet og skutt i stykker 22. juli 2011. Slik sett brøt verden sammen for mange. Mange brøt også sammen rent personlig — i det de direkte ble rammet av terroren. I kjølvannet av disse hendelsene søkte vi sammen, vi sang sammen og ble sunget for. Ikke minst møtte vi kunstverkene *Til ungdommen* og *Mitt lille land*.

Kanskje har begrepet «kunstverk» en klang av noe «høykulturelt» som mange ikke forbinder med «enkle sanger»? For meg er imidlertid også enkle sanger helt klart kunstverk. Viser, sanger og «låter» er kunstneriske uttrykk; en enhet av ord og tone. Martin Heidegger (2000) ser det slik at kunstverk har en verdensåpnende kraft. De kaster mennesket tilbake i en ny sensitivitet for verden og de basale livsforutsetningene. Kunstens verdi ligger i at den skaper en økt bevissthet om vår værensglemsel og uegentlighet — og at kunsterfaringen kan bidra til refleksjonen over vår væren-i-verden. Slik hjelper kunsterfaringen oss til å oppfatte eller snarere gjenoppdage aspekter ved vår eksistens som vi ikke så ofte registrerer. Med Heideggers egne ord: «Ut fra kunstens diktende vesen skjer det at kunsten slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers» (Ibid., s. 86). Kunsten er slik sett slett *ikke* selvtilstrekkelig, den er *ikke* primært relatert til seg selv, men til verden. Den «holder verdens åpenhet åpen» (Ibid., s. 48).

Denne måten å tenke omkring kunsterfaringen på, kan etter min oppfatning belyse den funksjonen sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land* fikk i kjølvannet av 22. juli. Kanskje var det slik at disse sangene hver på sitt vis åpnet verden for oss — ut fra våre høyst forskjellige erfaringer? I et heideggersk perspektiv handler dette om at visse kunstverk assosieres med erfaringen av møtet med en spesiell stemning i et gitt kulturelt fellesskap (Pio, 2014;

Pio & Varkøy, 2012; Dreyfus, 2006).² I dette perspektivet kan et kunstverk bekrefte verden på en bestemt måte for en gruppe mennesker eller en regional kultur. Slik utøver kunstverk en viktig funksjon ved å kaste et særegent lys over verden som vi lever i og erfarer. Heidegger ser kunstverket som et potensielt prisme som reflekterer hvordan et gitt fellesskap av mennesker ordner verden. Det handler altså om å søke å forstå verden på en helhetlig og meningsfull måte. Heideggers kjente eksempel når det gjelder denne kunstens funksjon, er det greske tempelet:

The temple first joins and at the same time gathers the unity of the courses and relations around itself, in which [...] the human being achieves the form of its destiny (Heidegger, 1950, s. 27–28).

Det greske tempelet former og uttrykker grekernes horisont. På en måte oppsummerer tempelet hva det vil si å leve i den greske, antikke verden. Kunstverket skaper de linsene som vi ser verden og oss selv gjennom (Thomson, 2011, s. 76).

Heidegger bruker altså det greske tempelet som eksempel på et kunstverk som uttrykker en bestemt gruppe menneskers livsopplevelse på et gitt tidspunkt. Men — hva så i dag? Hva slags kunstverk har denne funksjonen av å samle og uttrykke felles livserfaringer i dag? Heidegger knytter kunstverkets funksjon til konkrete fellesskap og deres måte å skape mening i verden. Hvilke og hva slags verk det her er tale om vil selvsagt variere i forhold til tid og sted. Bachs *Matteuspasjonen* kan sies å ha vært et slikt verk for mange, og kan nok fremdeles være det for en god del. Jimi Hendrix' Woodstock-versjon av den amerikanske nasjonalsangen likedan, på samme vis som John Lennons *Imagine*. Også sanger som sjeldnere ofres oppmerksomhet i musikkforskningen kan fungere på denne måten. Eva Kjellander (2013) har for eksempel vist hvordan tekstene til det svenske dansebandet Lasse Stefanz erfares som meningsskapende referansepunkter av «blodfans».

² I dag ser vi ofte termen «kunstverk» som et uttrykk for den tradisjonelle vestlige kunstmusikalske diskursens objektorienterte kunsttenkning. Dette da gjerne som motsetning til en forståelse av den kunsterfaringen som historisk og sosial konstruksjon. Det ville imidlertid være fundamentalt feil å tolke Heideggers konsept «kunstverk» som om dette skulle referere til et dødt objekt eller en ting, adskilt fra det opplevende subjektet. Heidegger er nemlig grunnleggende kritisk til tankegodset fra blant andre Descartes om en indre bevissthet som står ovenfor og imot en ytre verden. Det kunstverket jeg snakker om her er kunstverket i handling, dvs. de omtalte sangene sunget og erfart.

Etter 22. juli ble *Til ungdommen* og *Mitt lille land* meningsskapende for mange i det norske samfunnet. Dette har selvsagt å gjøre med den meget spesielle situasjonen vi i Norge befant oss i etter terroren. Vi gikk i rosetog, vi tente lys, vi samlet oss i kirkene. Som sagt: vi sang sammen — og vi ble sunget for. Sangene ble sentrale elementer i det fellesskapet vi trengte. De oppsummerte kanskje hva det ville si å leve i Norge etter 22. juli 2011? Kanskje var de med på å skape de linsene vi da så verden og oss selv gjennom? Kanskje åpnet de som sagt på en måte verden for oss — ut fra våre ulike personlige utgangspunkt? Det handlet om «værensmøter» (Heidegger, 2007), om møter med det ytterste eksistensielle knyttet til liv og død, sårbarhet og sorg.

Det er i og for seg mulig at slike værensmøter kunne blitt tilbudt av mange andre sanger enn de to vi snakker om her. Kanskje er det viktigste i slike sammenhenger å synge sammen eller å bli sunget for – nesten uansett hva? Samtidig er det sannsynlig at det er noe med disse to sangene som gjorde dem spesielt velegnet etter 22. juli. Tekstlig sett appellerer *Til ungdommen* til den enkeltes kamp for frihet og fred, mens *Mitt lille land* fokuserer mer på en opplevelse av landet vi bor i. Et nasjonalt fellesskap opplevde seg «kringsatt av fiender», og ville derfor gjerne gå inn i sin tid og vie seg til strid for «troen på livet» og «menneskets verd». Det er relativt åpenbart hva som etter 22. juli lå i det å synge ut kampen mot «døden (som) skal tape!», løfter om at «vi skal bli gode mot menskenes jord», og når vi forsikret hverandre om at vi «vil ta vare på skjønnheten, varmen som om vi bar et barn varsomt på armen» — slik det formuleres av Nordahl Grieg. Det var drømmen om «vårt lille land, et lite sted, en håndfull fred» — slik Ole Paus sier det, der «høye fjell står plantet mellom hus og mennesker og ord, og der stillhet og drømmer gror som et ekko av karrig jord».

For meg fremstår begge disse sangene som sterkt tekstbaserte. Det blir da selvsagt interessant å stille spørsmålet om det musikalske elementet først og fremst er et redskap for å øke tekstenes effekt og utvide deres nedslagsfelt blant annet ved hjelp av den følelsesmessige appellen som på en særlig måte ligger i gode musikalske uttrykk, eller om det er noe særegent også ved det musikalske uttrykket i disse to sangene, som både i seg selv, og ikke minst i samspill med teksten, utgjør grunnlaget for den funksjonen sangene fikk etter 22. juli. Dette handler om sangenes musikalske karaktertrekk — sett i forhold til tekstenes innhold: *Til ungdommen* sitt musikalske preg av kamp og manifestasjon, og det noe mer stillfarne, og det jeg for min del opplever

som det litt mer «åpne» musikalske uttrykket i *Mitt lille land*. I denne refleksjonen omkring sangenes funksjon står imidlertid verken analyse av tekst eller musikk som sådan i sentrum. Jeg går derfor ikke inn i en næranalyse av verken ord eller tone her. Fokus er rettet mot hvordan enkelte kunstverk — i dette tilfelle de omtalte sangene — må kunne sies å samle og manifestere det mange opplever som felles forståelser av verden innenfor et bestemt fellesskap av mennesker i en bestemt tid.

Det var åpenbart at det finnes mange grunner til at vi søkte oss til dette fellesskapet og til disse trosbekjennelsene eller programerklæringene knyttet til et verdigrunnlag som ble rystet i sine humanistiske og demokratiske grunnvoller av en enkelt manns banale ondskap.³ Mennesker som var direkte rammet hadde høyst sannsynlig andre behov i og for dette fellesskapet enn mennesker som kanskje primært søkte fellesskapet for sette ord på sin solidaritet med dem som var rammet, og ellers ville markere sin identifikasjon med det man ser som det moderne Norges verdigrunnlag. Uansett fungerte sangene fellesskapsbyggende. Vi delte noen erfaringer i disse sangene. Dette gjaldt uavhengig om vi deltok i allsang eller ble sunget for. Vi var uansett alt annet enn passive tilhørere. Vi trengte — på til dels svært ulike vis — fellesskapet som fundament for protest og trøst, kamp og lindring.

Sanger til trøst — og nytte

Det er neppe noen original tanke at sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land* etter 22. juli fungerte som elementer i en slags «nasjonal terapi». Det er videre liten tvil om at mange opplevde det trøstende å delta i sangen også på et personlig plan. Og igjen: dette sagt med all respekt for det hav av forskjell som finnes mellom dem som direkte ble rammet av tragedien og alle oss andre. I denne andre delen av teksten vil jeg drøfte forholdet mellom den enkeltes opplevelse av trøst i slike erfaringer, og den generelle politiske tendensen til å ville nyttiggjøre seg slikt.⁴ Det er nødvendig å understreke at den følgende refleksjonen ikke er basert på en påstand om at man på det poli-

3 Uttrykket «den banale ondskapen» er knyttet til Hannah Arendts karakteristikkk av stornazisten Adolf Eichmann — hvis katastrofale defekt slik hun så det primært handlet om manglende evne til å tenke; kritisk å kunne reflektere over egne valg.

4 Dette er en refleksjon med utgangspunkt i mitt tidligere arbeid omkring «nytte og unytte», om forholdet mellom den musikalske erfaringens egenverdi og de instrumentelle

tiske nivået spesifikt har villet nyttiggjøre seg enkeltmenneskers erfaringer knyttet til akkurat disse sangene i denne situasjonen. Drøftingen forholder seg på et prinsipielt plan til spenningen mellom den enkeltes kunsterfaringer på den ene siden, og den generelle politiske tendensen til å instrumentalisere slike personlige erfaringer på strategisk vis på den andre siden.⁵

Det generelle faktum at mange kan oppleve sang og musikk trøstende i ulike situasjoner speiles i den politiske diskursen, hvor man ofte er svært opptatt av hva musikk og annen kunst «er godt for». Forholdet mellom tendensen til instrumentalisering av kunsterfaringer som finnes i det kulturpolitiske feltet på den ene siden, og det som erfares av enkeltmennesket i en bestemt situasjon på den andre siden, er ikke uproblematisk.⁶ Spørsmålet er om sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land* var «godt for noe» etter 22. juli, eller om det «bare var godt». Dette spørsmålet peker i retning av betydningen av å skille mellom individers erfaringer på den ene siden og politiske nyttiggjøringer av disse erfaringene på den andre siden. I den kulturpolitiske diskursen synes det ofte selvsagt at kunsten både kan vekke og bevisstgjøre oss, bidra til gode oppvekstvilkår, bygge broer mellom mennesker og bekjempe rasisme. Kunsterfaringer anses å utfordre våre vanlige tankemønstre og åpne for nye forståelser (Giske, 2006). I det kulturpolitiske feltet ses kunsten som redskap i distriktspolitikk, integreringsbestrebelsler og innovasjon. Dette fordi man tenker at kulturliv kan få folk til å ville flytte til grisgrendte strøk, skape fellesskap mellom ulike sosiale grupper som ellers har få interesser til felles, gi folk bedre helse og bedre den økonomiske veksten (Østerberg, 2012). Kunst anses kort sagt å kunne endre både den enkelte og samfunnet til det bedre (Røyseng & Varkøy, 2014).

Forskjellene mellom den politiske diskursens fokus på «hva kunst er godt for» og enkeltmenneskenes erfaringer av kunst er mange. Den kulturpolitiske tenkningen har altså ofte en instrumentell karakter. Kunsterfaringen skal brukes til noe. Den som for eksempel erfarer sangens trøstende virkning kjenner imidlertid kanskje ikke det instrumentelle perspektivet igjen, relatert til sitt eget liv. Man bare *er* i erfaringen. Det skjer tilsynelatende

tendensene i utdannings- og kulturpolitikk (Varkøy, 2012). Jeg tillater meg i denne delen av teksten altså litt gjenbruk av eget arbeid.

- 5 Kunsterfaring er ikke det samme som kunstopplevelse. En opplevelse kan, men må ikke, lede til en erfaring. En erfaring skaker, rammer og berører oss. En erfaring gjør noe med oss. En opplevelse kan imidlertid også være en mer forbigående affære.
- 6 Denne tendensen er i minst like stor grad synlig i utdanningspolitikken som i kulturpolitikken.

noe på veien fra den enkeltes erfaring av det å synge sammen som godt og meningssskapende (i seg selv), og til de politiske rasjonaliseringsprosessene knyttet til slike erfaringer.

I det politiske feltet fokuseres det på effektene av erfaringene. Det er for så vidt bare naturlig. I politikken er man interessert i effektene av tiltak. Det er politikkenes vesen. Jeg vil imidlertid hevde at for den enkelte er det *erfaringen i seg selv* som er sentral. Verdien ligger på sett og vis «inne» i erfaringen. Verdien knyttes ikke til «bruken av erfaringen» for å si det slik. Det er dermed all grunn til å reflektere over hvorvidt enkeltmennesket kan oppleve seg fremmedgjort i, og kanskje til dels undertrykket av, *nyttiggjøringsdiskursen*. Det er selvsagt alltid mulig å tenke «hva er denne erfaringen godt for?». Muligheten for alltid å stille dette spørsmålet legitimerer imidlertid ikke at man alltid skal stille det. Et slikt spørsmål rommer nemlig en risiko for å redusere den enkeltes erfaring til et politisk instrument eller middel. Dermed står man i fare for å frata individet gleden ved det vi gjør primært fordi det oppleves som meningsfullt i seg selv. Dette er åpenbart en fare i det politiske feltet. Jeg vil hevde at faren også er overhengende i mitt eget musikkpedagogiske fagfelt.

Tendensen til å tro at spørsmålet «hva er det godt for» er et allment og alltid gyldig spørsmål — også inn i det enkelte menneskelivet — relateres av mange til den herskende *tekniske rasjonaliteten* i den vestlige kulturkretsen. Martin Heidegger påpeker at teknisk rasjonalitet handler om en slags teknisk forståelse av mennesket og livet i sin allmennhet. Det er selvsagt ikke teknikken som sådan som er problemet. Vår tids tekniske forståelse av verden derimot, den tekniske rasjonalitetens herredømme, er imidlertid noe annet. Den tekniske rasjonaliteten har blitt selve Tenkemåten og Innstillingen — den er de tause selvfølgeligheter — våre tatt-for-gitt-heter (Heidegger, 1962, 2000). En *nyttiggjøringsdiskurs* hvor verdien av enkeltmenneskets erfaringer primært knyttes til spørsmål som «hva er det godt for?» og «hva lærte du av dette?», kan slik først og fremst ses som et uttrykk for den rådende tekniske rasjonaliteten.

Det sies gjerne i diskusjoner omkring hvorvidt kunsterfaringer har egenverdi eller instrumentell verdi at det alltid er tale om et «både-og». Dette virker umiddelbart klokt. Ofte er det også klokt. Det finnes imidlertid til tider en intellektuell slapphet i dette «både-og». Når denne slappheten forveksles med «reflektert holdning» (hvor man er i stand til å se flere sider av en sak), sikres først og fremst et svakt tankemessig presisjonsnivå. På den

ene siden finnes utvilsomt ofte et «både-og» med hensyn til mange av livets viderverdigheter. Det finnes imidlertid også et «enten-eller» (Kierkegaard, 2013). Det finnes en tid for «både-og», og det finnes en annen tid for «enten-eller». Det finnes *forskjeller*. Det er viktig å vite når «både-og» gjelder, og samtidig være i stand til å kunne identifisere behovet for «enten-eller». Det er likeledes viktig å kjenne forskjellen på «både-og» og «alt er det samme». Det finnes forskjeller, og disse danner forutsetningene for nyanisert tenkning og livsopplevelse. Dette gjelder også i en refleksjon omkring forholdet mellom enkeltindividets kunsterfaringer på den ene siden og den politisk dominerende nyttiggjøringsdiskursen på den andre.

Dette er en måte å tenke om viktigheten av forskjeller som har sin bakgrunn i Jacques Derridas dekonstruksjonisme. Derrida (1967) ser det slik at vi forstår vår eksistens gjennom en rekke fundamentale motsetningspar. Slike dikotomier synes på ett plan å være relativt stabile. På et annet plan fremstår de som historisk og sosialt konstruerte motsetninger. Uansett er motsetningene i en slik dikotomi forbundet med hverandre i diskursive formasjoner, fordi de først og fremst får mening i kraft av hverandre. Å dekonstruere de historiske kreftene som har konstruert en dikotomi vil til en viss grad bidra til at dikotomien kan åpnes for analyse og kritikk. Et viktig poeng hos Derrida er imidlertid at vi ikke alltid kan overskride motsetningene og forskjellene. De er rett og slett fundamentale for å gripe og skape mening. Dermed blir det slik at «kunsterfaringens egenverdi» (for eksempel den enkeltes opplevelse av trøst i sangene etter 22. juli) og «kunsterfaringens nytte» (for eksempel den mulige tanke om nytten av denne trøsten) først får mening i lys av hverandre, og slik sett er uløselig forbundet, men altså forskjellige størrelser.

Hannah Arendt er en tenker som fokuserer på forskjeller som en forutsetning for god tenkning. Forskjellen mellom den enkeltes kunsterfaring og nyttegjøringsdiskursen kan slik ses i relasjon til Arendts insistering på viktigheten av å forstå forskjellen på aktiviteter som har sitt formål i seg selv på den ene siden — det hun kaller *handlinger*, og middelpregede aktiviteter på den andre siden; *arbeid* og *produksjon* (Arendt, 1996). I det politiske kan man raskt havne i den situasjonen at man reduserer det folk opplever som meningsfullt i seg selv til elementer i en uendelig rekke av midler. Slik fratras mennesket, i følge Arendt, friheten i gleden over «formålsløse aktiviteter», og fundamentet legges for det moderne menneskets opplevelse av

meningsløshet i møte med de endeløse middel-kjeder. Det er neppe klokt å ta altfor lett på Arendts problematisering av slike tendenser.

Arendts tenkning omkring forskjellen mellom arbeid og produksjon på den ene siden og handling på den andre siden, kan med fordel ses i lys av hvordan Immanuel Kant skiller mellom *pragmatiske* og *praktiske* handlinger. *Pragmatiske handlinger*, eller tekniske handlinger, er ifølge Kant handlinger der man har et mål utenfor handlingen, og i tillegg til dette en kalkyle. *Praktiske handlinger* derimot, er handlinger i det sosiale feltet, i menneskelige relasjoner. Et sentralt moralfilosofisk moment er at det bare er legitimt å handle ensidig teknisk eller pragmatisk i forhold til ting/objekt, og ikke i forhold til personer/subjekt (Kant, 1999). Det er også nærliggende å minne om det skillet Aristoteles gjør mellom *poiesis* og *praxis*. *Poiesis* handler om å frembringe, produsere eller skape noe, som for eksempel et hus. *Poiesis* er en type aktivitet som har et mål utenfor seg selv. *Praxis* har, i motsetning til *poiesis*, sitt mål i seg selv. *Praxis* er sosiale, mellommenneskelige handlinger (Aristoteles, 1999). Om vi overser slike forskjeller som altså drøftes hos Aristoteles og Kant så vel som hos Arendt, begår vi en tankefeil — som ikke minst kan ha etiske konsekvenser idet vi da, for eksempel ifølge Kant, reduserer mennesket til et objekt. Jeg vil hevde at slike reduksjoner er vanligere enn vi kanskje liker å tenke på. Dette gjelder også når det gjelder vår refleksjon omkring kunsterfaringens verdi og funksjon.

Disse tendensene til objektivering av verden knyttes hos Max Weber (2011) til den *avfortryllingen* av verden som har pågått siden renessansen og reformasjonen — sett fra den vestlige sivilisasjonens side. Verden har blitt, og blir stadig mer prosaisk og forutsigbar, mindre poetisk og mysteriøs. Den vestlige kulturen har utviklet en forkjærlighet for *teknisk rasjonalitet*; den matematisk funderte og rasjonaliserte empirisme er et viktig aspekt ved den puritanske kapitalismens ånd, den herskende formålsrasjonaliteten. Kunsttenkningen preges i denne sammenhengen av nyttetenkning og *instrumentalisme* (Varkøy, 2012).

Parallelt med denne *avfortryllingen* av verden finnes imidlertid også tendenser til *gjenfortrylling* (Campell, 1987; Ritzer, 2004, 2010). Ikke minst kan dette sies å gjelde den kulturpolitiske troen på kunstens makt. Den norske kulturpolitiske nyttiggjøringsdiskursen er preget av en tendens hvor man kan si at samfunnsmessige problemer bæres frem for kunstens alter, man «ber», og håper og tror på det beste: at et mirakel vil skje (Røyseng, 2012). I denne sammenhengen — hvor man like mye kan tale om en form for *rituell*

rasjonalitet som teknisk rasjonalitet — blir kunstneren å likne med en sjaman, og kunsten et magisk middel. Vi står altså her ikke overfor en formålsrasjonalitet av rent teknisk karakter. Imidlertid kan også dette vurderes som en variant av nyttiggjøringsdiskursen — av rituell karakter. Det handler om «magi». «Magi» eller «teknikk» — uansett handler det om å nyttiggjøre seg kunstopplevelsen. En smule satt på spissen kan det synes som om «det magiske» knyttes til nyttetenkningen etter beste oppskrift fra det som i teologien omtales som «herlighetsteologi» — en form for kristentro som kan karikeres ved hjelp av Janis Joplins berømte sangstrofe: «Of Lord, won't you buy me a Mercedes Benz?». Gud — i denne sammenhengen Kunsten — blir å forstå som en «mega handyman» eller «the party fixer of existence» (Eagleton, 2009; Jenkins, 2011).

På dette punktet er jeg redd for å bli misforstått. Det er ikke min hensikt å være sarkastisk hva gjelder den enkeltes erfaringer. Forhåpentligvis skulle dette også fremgå av det skillet jeg har forsøkt å etablere mellom enkeltmenneskets erfaringer og den politiske nyttegjøringsdiskursen knyttet til disse erfaringene. Overfor dette siste kan det imidlertid være god grunn for kritisk sarkasme. Sarkasmen gjelder altså kun tendensen til å ville nyttiggjøre seg de individuelle erfaringene. I dette ligger et «ovenfra-og-ned»-perspektiv. Som ethvert tilløp til undertrykkende praksis fortjener også denne tendensen motstand og kritikk. Det er da i denne sammenhengen også naturligvis på sin plass å minne om det faktum at det finnes nok av mer eller mindre tvilsom «effekttenkning» innenfor den kulturpolitiske diskursen. Det finnes også nok av effektforskning av varierende kvalitet — ikke minst innenfor mitt eget musikkpedagogiske felt. Ikke minst finnes det svært mange problematiske tolkninger av denne typen forskning (Dyndahl, Karlsen & Nielsen, 2013).

Jeg forholder meg altså ikke på noe vis sarkastisk til menneskers erfaringer knyttet til sangers trøstende funksjon, for eksempel i sammenheng med opplevelser av sorg og tap. Snarere tvert i mot. Menneskers erfaringer fortjener den respekt *ikke* å reduseres til et politisk virkemiddel. I denne sammenhengen blir erfaringen av sangens trøstende virkninger på ingen måte mulig å knytte til den kulturpolitiske tendensen til å forholde seg til kunsten som «the party fixer of existence». Det som skjedde var at terroren kastet svært mange inn i en eksistensiell krise av det aller mest autentiske slag.

De eksistensielt dannende sangene

Et par skritt tilbake nå. Ovenfor har jeg drøftet sangenes fellesskapsbyggende funksjon blant annet sett i lys av Heideggers tenkning omkring hvordan kunstverket, det vil i vår sammenheng si de omtalte sangene, kan bidra til å skape og uttrykke en bestemt gruppe menneskers livsopplevelse på et gitt tidspunkt. I dette fellesskapet opplevde mange å bli trøstet. Dette skjedde både på et individuelt og et sosialt nivå. Individuer opplevde å bli trøstet i fellesskapet, og fellesskapets sår ble behandlet. Den enkeltes erfaring av verdien i det å synge sammen og bli sunget for, som jeg definerer som en kunsterfaring knyttet til Arendts handlingsbegrep, ble så videre drøftet (på et generelt og prinsipielt nivå) i forhold til politiske tendenser til nærmest utelukkende å fokusere på hvordan man kan nyttiggjøre seg slike erfaringer. Når så tredje og siste perspektivering av hvordan *Til ungdommen* og *Mitt lille land* handler om disse sangenes dannende funksjon, befinner vi oss fortsatt i spenningsfeltet mellom det personlige og det politiske nivå.

På den ene siden har dannelsesorienterte tenkere ofte rettet kritikk mot nyttetenkningen, og så vel kunnskapens som kunstens instrumentalisering. Det hevdes for eksempel at dannelse innebærer noe fritt og individuelt uten bestemte formål. Selve det å være unyttig vurderes av enkelte som et sentralt aspekt ved dannelsesprosessen (Nietzsche, 1995). På den andre siden kan dannelsesstenkningen samtidig også romme forestillinger om at ulike virksomheter, deriblant kunst, har et dannelsespotensial — som kan brukes til noe. Man kan være opptatt av nytten i det å forholde seg til et kunstverk eller en kunstnerisk måte å arbeide på — vurdert i forhold til menneskelig utvikling, for eksempel i retning av demokrati og verdensborgerskap (Nussbaum, 2010, Kemp, 2012, Gustavsson, 2012). Dannelsesstenkningen synes kort sagt ofte å eksistere i spennet mellom det individuelle dannelsesprosjektet og fellesskapets (nærmest instrumentelle) nyttiggjøring av dette.

I utgangspunktet handler dannelse om individuelle prosesser. Resultatet av slike prosesser er ikke bestemt, dannelsesprosessen skal resultere i mer dannelse (Gustavsson, 1996). Dannelse handler altså på én måte om en fri utviklingsprosess. Sett på en annen måte handler dannelse om å forholde seg til forbilder og idealer. Det finnes et normativt mål for dannelsesprosessen — gjerne da sett i en samfunnsmessig sammenheng. Forestillingene omkring relasjonen mellom det hverdagslig kjente, og det nye, ukjente og fremmede, kan på sett og vis betraktes som dannelsesstankens betydning

og mening. I sin videste klassiske form er dannelse å betrakte som å være i bevegelse. Mennesket bryter opp fra det hverdagslige for å møte nye erfaringer. Dannelse handler om å gå ut fra seg selv og inn i det ukjente; å gå utover seg selv og sine tidligere begrensninger for å finne seg selv helt og fullt. Slik blir *reisen* en sentral metafor for dannelsen. Dette betyr at det er nødvendig å holde fast ved dannelsen som en *individuell og fri prosess*, og samtidig fokusere på drøftinger av *dannelsesinnhold* med betydninger for samfunnets nyttiggjøring av individuelle dannelsesprosesser.

Det er denne dobbeltheten delingen av sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land* tilbød. Vi ble trøstet i sorgprosesser, ikke minst ved at sangenes tekstlige innhold uttrykte det mange av oss opplever som fellesverdier vi ønsker å bygge vårt samfunn på. På alle vis handlet altså dette om dannelsesprosesser; i eksistensielle møter med død og sorg, i fellesskapets styrke og betydning, ved sangenes trøstende kraft, og ved sangenes verdimesse innhold.

Når det gjelder dette siste perspektivet; det verdimesse dannelsespotensialet som ligger i det tekstlige innholdet i sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land*, kan vi med fordel se en slik diskusjon i lys av den klassiske dannelsesstenkningens fokus på skjønnlitteraturen som et sentralt dannelseselement. Skjønnlitteraturen ses gjerne som det dannelsesmiddel som er nærmest knyttet til menneskenes egne erfaringer. Tanken er at det enkelte menneske dannes ved å ta del i allmennmenneskelige erfaringer. Når så steget tas fra den egne kulturens litteratur og over i «de andres» litteratur, ser man det slik at «litteraturen erbjuder en möjlighet att se 'sitt eget' genom 'det andra'». (Gustavsson, 2012, s. 98).

Når teksten i *Til ungdommen* maner til kamp for frihet og fred mens teksten i *Mitt lille land* fokuserer på en opplevelse av landet vi bor i, og dette forbindes med sangenes musikalske karaktertrekk, representerer dette et dannelsesinnhold av svært tydelig normativ karakter. Det handler om fred og frihet, menneskeverd og demokrati. Slik sang vi oss inn i, og ble sunget inn i, ønsket om en utvikling i retning av selvstendige, kritiske borgere som kan se «værdien i, at mennesker lever sammen, ikke blot som nationale medborgere, men også som verdensborgere» (Kemp, 2012, s. 87).

Dette ser jo både vel og bra ut. Et tankekors forstyrrer likevel den tilsynelatende idyllen. Det handler om at vi nå møter drøftingen ovenfor av forholdet mellom den enkeltes erfaring og den politiske iver etter å nyttiggjøre seg disse erfaringene også innenfor dannelsesstenkningen. Det handler om at

det kan være grunn til å frykte en glideflukt fra et balansert fokus på forholdet mellom individ og kollektiv, til en overbetoning av dannelsens normative innhold i retning av «verdier vi alle deler», og som vi har en mer eller mindre tvilsom konsensuspreget definisjon av.

I boken *Theorie der Unbildung* gir Konrad Paul Liessmann (2008) sitt bidrag til en kritisk tenkning omkring det han ser som dannelsens forfall. Allerede i tittelen spiller Liessmann på Adornos teori om «halvdannelsen». Adorno hevder at dannelsen er i fare for å reduseres til halvdannelse. For Adorno eksisterer dannelsen i kraft av spenningen mellom utviklingen av individuell autonomi på den ene siden og tilpasning til samfunnets behov og krav på den andre siden. «Halvdannelse» er det som skjer når en dominerende gruppes interesser definerer målene for dannelsen, mens individenes ulike interesser blir oversett. I kontrast til denne halvdannelsen utvikler Adorno sine ideer om dannelse i retning av både personlig og politisk modenhet — etter Auschwitz; en dannelsesprosess som bidrar til at individer kan bli motstandsdyktige overfor alle autoritære tendenser (Adorno, 1959, 1971). I tilknytning til dette kan man blant annet stille seg forsøksvis spørrende i forhold til hvorvidt *Til ungdommen* i tillegg til å hjelpe oss til å definere «våre verdier» også kunne bidra til å etablere «de andre» på ikke alltid like fruktbare vis. Kort sagt: Hvem er «vi» og hvem er «fienden»?

Liessmann på sin side dekonstruerer termer som «kunnskapssamfunnet» og «livslang læring», og hevder at slikt «newspeak» er et uttrykk for en tenkning hvor alt ses som «business». I følge Liessmann er det ikke «halvdannelse» som er problemet vårt i dag, men snarere en total mangel på normative ideer knyttet til dannelsen. Ikke-dannelsen (Unbildung) handler verken om mangel på kunnskap eller kultivering. Ikke-dannelsens bakgrunn er «åndens kapitalisering». Der man tidligere snakket om «dannelses mål» taler man i dag om «ferdigheter» på en heller teknisk måte. Vårt prat om «kunnskap» betyr noe ganske annet enn «forståelse» slik Liessmann ser det. Hvis man i det hele tatt benytter seg av termen «dannelse» i dag, synes det ikke nødvendigvis å være knyttet til forståelse av egen og andres kultur, utvikling av personlig empati o.l. Det er mer knyttet til termer som «markedets behov» og «employability».

I vår sammenheng kan vi kanskje senke skuldrene en smule når det gjelder Liessmanns bekymring. Umiddelbart synes dannelsesinnholdet i *Til ungdommen* og *Mitt lille land* å være relativt fri fra markedstenkning o.l. Det er som nevnt snarere meget klart normativt. Det er liten tvil om hvilke verdier

som gjelder. Men — samtidig kan alltid den generelle politiske nyttiggjøringsdiskursen også kritisk vurderes i forhold til det som synes å være den aller tyngste premissleverandør for enhver politisk tenkning i dagens Norge: den økonomiske lønnsomheten, i et samfunn hvor vi mer og mer synes å være opptatt av å regne på hvem av oss som «lønner seg» og hvem som er «rene tap» (Reinertsen, 2013).

Som nevnt ovenfor representerer dannelsesstradisjonen helt klart en kritisk holdning til instrumentelle tendenser for eksempel knyttet til utdanning og kultur. Enkelte dannelsesstenkere fremhever at nettopp dannelsens unyttige utgjør dens samfunnsmessige nytte. På samme tid fokuserer altså andre tenkere på dannelsen som et redskap eller instrument for en utvikling mot demokrati, toleranse og verdensborgerskap. Som Martha Nussbaum formulerer det:

Given that economic growth is so eagerly sought by all nations, especially at this time of crises, too few questions have been posed about the direction of education, and, with it, of the world's democratic societies. With the rush to profitability in the global market, values precious for the future of democracy, especially in an era of religious and economic anxiety, are in danger of getting lost. (Nussbaum, 2010, s. 6)

I stedet for å insistere på dannelsens egenverdi, synes Nussbaums strategi å være å utvide selve nyttebegrepet til også å inkludere kunnskap som i utgangspunktet ikke blir ansett som «nyttig» i en smalere forstand. Dette gjøres ved blant annet å fokusere på verdien i det å lese «de andres» litteratur.

På denne måten tvinges vi til å forholde oss til og leve med paradokser som «nyttens av det unyttige» (Varkøy, 2012). Kunst blir slik sett nyttig for det som er hinsides nytten (Maritain, 1961). Eller som Jon Fosse formulerer det: «Litteraturen er unyttig. Den er like så unyttig som kjærleiken og døden» (Fosse, 2011, s. 363). Kjærlighet og død er selvsagt eksistensielle fenomen. Denne refleksjonens aller siste poeng er å knytte dannelsesperspektivet til den type fenomen som ble fokusert på i første del av teksten: eksistensiell erfaring.

Dagens dannelsesstenkning fokuserer ofte på kritisk tenkning, vitenskapelig tenkemåte og etisk-demokratisk kompetanse. Til en viss grad er det vi kan kalle *eksistensiell dannelse* marginalisert. Dannelseskonseptet er imidlertid klart knyttet også til eksistensielle dimensjoner. Dannelsen er verken begrenset til innvielse i våre store fortellinger og store verk,

samfunnsborgerlige plikter og dyder, eller demokratisk og kritisk frigjørende kompetanse rettet mot samfunnet — alene. Om vi tar oss ad notam bidrag fra eksistensielt orienterte filosofer som Kierkegaard, Heidegger og Arendt, er dannelse ikke kun «dannelse til humanisme». Dannelse handler også om oppmerksomhet overfor *væren*, om prosesser som hjelper oss å huske og tenke en gang til om det som overskrider menneskelig kontroll, men som allikevel har den aller største betydning for vår opplevelse av mening i og med livet (Taylor, 1989; Løgstrup, 1995). Den eksistensielle dannelsen er fundamentalt fremmed overfor nyttiggjøringsdiskursen, den er «unyttig» fordi den ikke har noe annet formål enn seg selv.

Møter mellom sårbarhet og død på den ene siden og de fellesskapsbyggende og trøstende muligheter som finnes i musikalske erfaringer på den andre siden handler om eksistensiell dannelse. Spørsmål som «hva er det godt for?» og «hvordan kan vi bruke dette?» representerer i denne sammenhengen først og fremst et uttrykk for en mangel på «filosofisk musikalitet». Dette poenget bør være en del av fundamentet for refleksjonen omkring den funksjonen som sangene *Til ungdommen* og *Mitt lille land* fikk i kjølvannet av terrortragedien 22. juli 2011, på samme vis som en øket bevissthet omkring et slikt poeng bør kunne være aktuell for all tenkning omkring menneske, musikk og samfunn.

Referanser

- Adorno, T. W. (1959). *Theorie der Halbbildung*. I T. W. Adorno. (1998). *Gesammelte Schriften [Collected works]*, Band 8; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Adorno, T. W. (1971). *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959–1969*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Arendt, H. (1996). *Vita Activa. Det virksomme liv*. Oslo: Pax Forlag.
- Aristoteles (1999). *Den nikomakiske etikk*. Oslo: Bokklubben Dagens Bøker.
- Campbell, C. (1987). *The Romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Derrida, J. (1967). *De la grammatologie [On Grammatology]*. Paris: Les Éditions de Minuit.

- Dreyfus, H. (2006). Heidegger on the connection between nihilism, art, technology, and politics. I C. B. Guignon (Red.). *The Cambridge Companion to Heidegger*, 345–372. Cambridge: Cambridge UP.
- Dyndahl, P., Karslen, S. & Nielsen, S. G. (2013) Musikkfagets effekter og verdier. I *Musikk-Kultur. Fagblad for kulturlivet*, 6. juni 2013: www.musikk-kultur.no.
- Eagleton, T. (2009). *Reason, Faith and Revolution. Reflections on the God Debate*. New Haven and London: Yale University Press.
- Fosse, J. (2011). *Essay*. Oslo: Samlaget.
- Gadamer, H. G. (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.
- Giske, T. (2006). *Kulturens rolle i det nye Norge*. www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1243541.ece?service=print
- Gustavsson, B. (1996). *Bildning i vår tid. Om bildningens möjligheter och villkor i det moderna samhället*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Gustavsson, B. (2012). Bildning och nytta. I Ø. Varkøy (Red.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Hansen, F. T. (2011). Nyttig som en rose. I B. Hagtvedt & G. Ognjenovic (Red.). *Dannelse. Tenkning, modning, refleksjon. Nordiske perspektiver på allmenndannelsens nødvendighet i høyere utdanning og forskning*. Oslo: Dreyers Forlag.
- Heidegger, M. (1950). *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 2003.
- Heidegger, M. (1962). *Die Technik und die Kehre*. Klett-Cotta: Stuttgart 2002.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse*. Oslo: Pax forlag.
- Heidegger, M. (2007). *Væren og tid*. Oslo: Pax forlag.
- Jenkins, P. (2011). *The Next Christendom: The Coming of Global Christianity*. Oxford University Press.
- Kant, I. (1999). *Grundlæggelse af moralens metafysikk [Grundlegung zur Metaphysik der Sitten; und Kritik der praktischen Vernunft, 1838]*. Copenhagen: FilosofiBiblioteket-Reitzel.
- Kemp, P. (2012). *Filosofiens verden*. København: Tiderne skifter.
- Kierkegaard, S. (2013). *Enten — eller*. Oslo: Oktober.
- Kjellander, E. (2013). *Jag och mitt fanskap. Vad musikk kan betyda för människor*. Dr.avhandling. Musikhögskolan, Örebro universitet.

- Liessmann, K. P. (2008). *Theorie der Unbildung*. München & Zürich: Piper.
- Lorentzen, Victoria (2013). Mitt lille land som nasjonalsang! I *Dagsavisen* 12. mars 2013.
- Løgstrup, K.E. (1995). *Ophav og omgivelser*. København: Gyldendal.
- Maritain, J. (1961). *Kunstnerens ansvar*. Oslo: Cappelen's upopulære skrifter.
- Nietzsche, F. (1995). *Om våre dannelsesinstitusjoners fremtid*. Oslo: Spartacus Forlag.
- Nussbaum, M. (2010). *Not For Profit. Why Democracy Needs the Humanities*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Pio, F. (2014, under trykking). Musings of Heidegger. I: F. Pio & Ø. Varkøy (Red.) *Being, Music, Education. Heideggerian inspirations*. Springer.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A reflection on musical experience as existential experience: an ontological turn. I *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99–116.
- Reinertsen, M. B. (2013). Pluss og minus. I *Morgenbladet*, 20. desember 2013.
- Ritzer, G. (2004). *The McDonaldization of society*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.
- Ritzer, G. (2010). *Enchanting a disenchanted world. Continuity and change in the cathedrals of consumption*. Los Angeles: Sage.
- Røyseng, S. (2012). Den gode kunsten. I Ø. Varkøy (Red.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2014). What is music good for? A dialogue on technical and ritual rationality. Akseptert for publisering i *Action, Criticism and Theory for Music Education*.
- Taylor, C. (1989). *Sources of the Self: The Making of Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thomson, I. D. (2011). *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge UP.
- Varkøy, Ø. (2012). «... nytt liv av daude gror». Om å puste nytt liv i døde talemåter. I Ø. Varkøy (Red.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Vetlesen, A. J. (2004). Erfaring. I E. E. Guldbrandsen & Ø. Varkøy (Red.). *Musikk og mysterium. Fjorten essay om grensesprengende musikalske erfaringer*. Oslo: Cappelen Akademisk.

Weber, M. (2011). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. New York: Oxford University Press.

Østerberg, D. (2012). Nyttens begrensninger. I Ø. Varkøy (Red.) *Om nytte og unytte*. Oslo: Abstrakt forlag.

Sangtekster

Mitt lille land

Tekst og musikk: Ole Paus.

Mitt lille land
Et lite sted, en håndfull fred
slengt ut blant vidder og fjord

Mitt lille land
Der høye fjell står plantet
Mellom hus og mennesker og ord
Og der stillhet og drømmer gror
Som et ekko i karrig jord

Mitt lille land
Der havet stryker mildt og mykt
Som kjærtegn fra kyst til kyst

Mitt lille land
Der stjerner glir forbi
og blir et landskap når det blir lyst
mens natten står blek og tyst

*Copyright © Warner/Chappell Music Norway AS, Adm av Norsk Noteservice as,
Oslo. Trykt med tillatelse.*

Til ungdommen

Tekst: Nordahl Grieg. Musikk: Otto Mortensen

Kringsatt av fiender, gå
inn i din tid!
Under en blodig storm –
vi deg til strid!

Kanskje du spør i angst,
udekket, åpen:
hva skal jeg kjempe med,
hva er mitt våpen?

Her er ditt vern mot vold,
her er ditt sverd:
troen på livet vårt,
menneskets verd.

For all vår fremtids skyld,
søk det og dyrk det,
dø om du må — men:
øk det og styrk det!

Stilt går granatenes
glidende bånd.
Stans deres drift mot død,
stans dem med ånd!

Krig er forakt for liv.
Fred er å skape.
Kast dine krefter inn:
døden skal tape!

Elsk — og berik med drøm –
alt stort som var!
Gå mot det ukjente,
fravrist det svar.

Ubygde kraftverker,
ukjente stjerner –
skap dem, med skånet livs
dristige hjerner!

Edelt er mennesket,
jorden er rik!
Finnes her nød og sult,
skyldes det svik.

Knus det! I livets navn
skal urett falle.
Solskinn og brød og ånd
eies av alle.

Da synker våpnene
makteløst ned!
Skaper vi menneskeverd,
skaper vi fred.

Den som med høyre arm
bærer en byrde,
dyr og umistelig,
kan ikke myrde.

Dette er løftet vårt
fra bror til bror:
vi vil bli gode mot
menneskenes jord.

Vi vil ta vare på
skjønnheten, varmen –
som om vi bar et barn
varsomt på armen.

Barn av regnbuen

Tekst og musikk: Pete Seeger. Til norsk ved Lillebjørn Nielsen.

En himmel full av stjerner,
blått hav så langt du ser,
en jord der blomster gror,
kan du ønske mer?

Sammen skal vi leve
hver søster og hver bror,
små barn av regnbuen
og en frodig jord.

Noen tror det ikke nytter,
noen kaster tiden bort med prat,
noen tror visst vi kan leve
av plast og syntetisk mat,
og noen stjeler fra de unge
som blir sendt ut for å slåss,
noen stjeler fra de mange
som kommer etter oss.

En himmel full av stjerner,
blått hav så langt du ser,
en jord der blomster gror,
kan du ønske mer?

Sammen skal vi leve
hver søster og hver bror,
små barn av regnbuen
og en frodig jord.

Men si det til alle barna,
og si det til hver far og mor;
Dette er vår siste sjanse
til å dele et håp og en jord.

En himmel full av stjerner,
blått hav så langt du ser,
en jord der blomster gror,
kan du ønske mer?

Sammen skal vi leve
hver søster og hver bror,
små barn av regnbuen
og en frodig jord.

En himmel full av stjerner,
blått hav så langt du ser,
en jord der blomster gror,
kan du ønske mer?

Copyright © Lillebjørn Nilsen / Misty Music. Trykt med tillatelse.

Tusen tegninger

Tekst og musikk: Karpe Diem

(Hook:)

*Yaom al iama, gn oa nar
Oa kano iama, fishof Allah*

Er både svart og hvit,
er både glad og trist,
han så på passet mitt og kasta blikk, og traff meg.
For jeg var fuglen på bakken og han var tvunget
til å ville kappe vingene av meg før jeg fikk sunget,
sunget ut om profeten og om Gud.
Alle disse temaene som ellers er tabu,
du tør du å si du ber i smug når du veit at mange av dine
ville sett på deg som sjuk.
For det er sjukt dette med å si, at Gud setter oss fri,
Jeg utsetter å si at du ser på en muslim, til jeg allerede har gjort inntrykk.
Venter til vi blir litt kjent og Magdi er ikke sinnsyk.
Du er ikke redd fordi det er ukjent,
du er redd fordi du tror du kjenner meg, og jeg er ustemt — Falsk.
Du må stemme meg fint.
For jeg er hyggelig jeg, selvom — det er ikke fordi jeg er muslim.

(Hook)

Er både hvit og svart, er både rik og blakk.
Hun sa hun aldri hadde møtt en kar som aldri drakk.
Og spurte meg om Gud dømte meg i svart-hvitt,
for til og med muslimene hun kjente drakk litt.
Men brorskapet er ikke lenger de som tror på det samme,
har en bror som er hindu,
og det handler om å godta at andre har en mor som —
og kanskje en far som — lærte dem noe annet om livet,
som at himmelen er et mål og livet kanskje er en casting.
Hakke masse svin på skogen men jeg har masse marsvin.
Og et marsvin er hodepine og aspirin.
Og hvis det får oss til å gjøre gode ting så hva syntes du om —

La meg tro på Gud og sånn —
 aner du hvor mange som har spurt meg hva du spurte om?
 Lurte på hvorfor jeg ikke tar de valga de tar —
 du kan ikke gi Gud, så bare gi faen.

(Hook)

Så de kaller meg grå, for jeg var ute om natta,
 men jeg tror på Gud og dommedagen derpå.
 Få venner vet om bønneteppe mitt,
 og Baba har ikke sett de feila sønnen hans begikk,
 så jeg takker Gud, men jeg har ikke en talsmann.
 Ta'kke en drink, ta'kke dop, ta'kke avstand.
 Ta'kke spørsmål når du bruker feil finger,
 for ett ord sier mer enn tusen tegninger.

(Hook)

Copyright © Karpe Diem / Unit Management. Trykt med tillatelse.

Påfugl

Tekst og musikk: Karpe Diem

(Hook:)

Den grå hoodien min er matcha med sørpen
 Betongen her er følelsesløs
 Og blokkene vi bor i er kvalt i tåke

Jeg er en påfugl

Jeg er en påfugl

Jeg er en påfugl

Jeg er en påfugl

Pappa hadde flyktningbolig, dårlig råd
 Og nå har søstera mi kåk oppi Holmenkollen
 Og det er måten jeg er på
 Så jeg gråter når jeg er grå
 Det er og' på måten kråker leker påfugler på, kra
 Kra, motherfucker, kra
 "Åsen går'e, Raggen?" "Bra, motherfucker, bra"

Det går mamma, pappa: og jeg elsker begge selv om
Jeg data en hvit chick og ting fløy veggimellom
Mamma sa det er en rase- og kasteting
Det gjør deg rasende, raser og kaster ting
Jeg setter folka mine under baldakin
For å hustle, men aldri hasta for å passe inn
Disse svartingene vet dette stemmer, man
Vi er det eneste bandet som kan være stemmen dems
Vennegjengen min er en pose Non-Stop og M&Ms
Og alle har pengene ved tenna dems

(Hook)

Så jeg var broa mellom svart og hvit og
Alt imellom var som gråsonen på kartet mitt, men
Vi kom oss gjennom og på veien fant vi trappen hit opp
Jeg nådde toppen, så meg rundt og fant ut det va'kke helt hjem
Så hvor er hjem nå?
Jeg henger hjertet mitt på knaggen her
Tar med meg Magdi, prøver lykken der hvor Raggen er
Så for å skjule våres arr bruker vi alle klær
Har alltid passa inn men skilt meg ut som noe man kaller tær
Jeg var alltid litt for hvit for mine, men litt for svart for dem
Mamma bad meg være stolt av meg og be dem klappe igjen
Du er fra overalt, passet ditt er regnbuen
Og de som ser deg endimensjonelt har valgt en feil fugl
Så da Karpe sendte låta fikk jeg gåsehud
Så hvordan vil jeg minnes når jeg går ut
For livet kan få en brå slutt
Og når jeg dør, på steinen skal det stå "påfugl"

(Hook)

Fordi en jævel hata påfugler
Tok den jævel'n med seg grå kuler
Og det e'kke første gang jeg står på en scene
Men de på første rad er overlevende
Og jeg er påfugl, fjærene gjemmer gåsehud
Og livet mitt er all good og venna mine er non-stop
Men lillebror er påfugl på stedet der jeg vokste opp

Og vårt språk er stygt, han gråter i det stille
Og byen vår har fått bikiniskille
Annerledes, finner du'kke drømmene til en pjokk
Jeg pleide å prøve å lage midtskill ut av krøllene med voks
Han gjord det samme i fjor, han gjemte et fargekart
Men når det barnet er stort, så ser det halen bak
Så man ska' være stolt, det bildet byen hans har malt
Samma hva du tenkte timen etter at det smalt

(Hook)

Copyright © Karpe Diem / Unit Management. Trykt med tillatelse.

Vi ser dere nå

Tekst og musikk: Lars Lillo-Stenberg

Han sprengte en bombe
for å dra til en øy.
Der skjøt han ned unge
som om det var gøy.

Han sa det var grusomt,
men at han var nødt.
Selv om det var brysomt
så smilte han støtt.

Så mange uskyldige
blir drept i en krig,
for oss så utydelige
i en tall-statistikk.

Vakre og sterke,
vi ser dere nå.
Hver dag kan vi merke
at vi ikke kan forstå

en meningsløs død
for viljesterke liv,
som med ungdommens glød
så et livsperspektiv.

Vår eneste støtte
til mening og trøst,
er at alle vet dette
er helt meningsløst.

Copyright © Lars Lillo-Stenberg / Artpro AS. Trykt med tillatelse.

Forfatteromtaler

Karl-Magnus Bjorøy er musikkforsker med en mastergrad i musikkvitenskap fra Universitetet i Oslo. Hans hovedinteressefelt er forbindelsene mellom kjønn, seksualitet, teknologi og populærmusikk. Bjorøy fullførte i 2012 sin masteroppgave med fokus på Breiviks bruk av musikk som identitetsmarkør, og som motivasjonsverktøy i forberedelsene til angrepet 22. juli. Han har siden holdt en rekke forelesninger om musikk og terror på Universitetet i Oslo og Goldsmiths University i London.

Frank Havrøy er PhD-stipendiat og leder for kunsterisk utviklingsarbeid ved Norges musikkhøgskole. Frank er utdannet sanger fra Norges musikkhøgskole og Statens Operahøgskole, og er en aktiv utøver innenfor sang og musikkteater. Han er medlem av vokalensemblet Nordic Voices, og har med dem turnert verden rundt. Hans akademiske arbeid dreier seg først og fremst rundt vokalmusikalske oppføringspraktiske problemstillinger.

Stan Hawkins er professor og forskningsleder ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, og professor II ved Universitetet i Agder. Han har publisert en rekke bøker og antologier innen populærmusikkforskning, og er hovedredaktør for Ashgate's *folk and popular music series*. Hawkins ledet også det NFR-finansierte prosjektet Popular Music and Gender in a Transcultural Context 2010–2014.

Jan Sverre Knudsen er professor i musikk ved Fakultet for lærerutdanning og internasjonale studier, Høgskolen i Oslo og Akershus. Her har han i flere år ledet FoU-området Oppvekst, Mangfold og Inkludering. 2011–2013 var han redaktør for Information — Nordic Journal of Art and Research. Knudsen har publisert en rekke arbeider om populærmusikk, konsertformidling, musikk i innvandremiljøer og flerkulturell musikkpedagogikk.

Robert Kvalvaag er førstelektor i RLE ved Fakultet for lærerutdanning og internasjonale studier, Høgskolen i Oslo og Akershus. Han har blant annet utgitt bøkene *Det guddommelige jeg* (2003), *Fra Moses til Marley* (2003), *Det ellefte budet. Religion og rock and roll* (2011), og *Bob Dylan. Mannen, myten og musikken* (red. sammen med Pål Ketil Botvar og Reidar Aasgaard).

Arnt Maasø, Dr. art. i medievitenskap, er førsteamanuensis ved Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo. Han forsker på musikk og nye medier, og underviser bredt innen medievitenskap fra bachelor- til doktorgradsnivå. Han leder forskningsprosjektet Sky & Scene med professor Anne Danielsen, og har hovedansvar for studier av strømmetjenesten WiMP og andre nye musikkmedier. Maasø har publisert om fjernsyn, lydmedier og nye medier, og er oversatt til tysk, fransk og kinesisk. I 2011 fikk han Undervisningsprisen ved UiO av Studentparlamentet.

Åse Marie Ommundsen, Ph.D. i nordisk litteratur, er førsteamanuensis ved Høgskolen i Oslo og Akershus, der hun underviser i litteratur for lærerstudenter og lærere på videreutdanning. Hun forsker for tiden på tekster for barn og unge etter 22. juli. Ommundsen har publisert en rekke bøker og artikler om litteratur for barn, ungdom og voksne. I 2013 ble hun tildelt *Kari Skjønberg pris til fremme av forskning om barne- og ungdomslitteratur*.

Marie Strand Skånland er for tiden tilknyttet Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo som førsteamanuensis i musikkulturstudier. Hun har en doktorgrad i musikkpsykologi/musikk og helse fra Norges musikkhøgskole, hvor hun tidligere har vært tilknyttet Senter for musikk og helse. Skånland har vært spesielt opptatt av musikklytting og hverdagsperspektivet knyttet til musikkbruk.

Benjamin Teitelbaum er leder for nordiske studier ved University of Colorado, Boulder. Han er ekspert på dagens radikale nasjonalisme i de nordiske landene. Hans prisbelønte avhandling fra 2013 (Brown University) er basert på et flerårig etnografisk feltarbeid i nasjonalistiske miljøer i Sverige.

Teitelbaums kommende monografi om musikk blant nordiske nasjonalister vil publiseres i 2015 av Oxford University Press.

Ragnhild Toldnes er utdannet medievitner fra Universitetet i Oslo. Hun leverte sin masteroppgave i medievitenskap ved Institutt for medier og kommunikasjon i 2013. Hun var da masterstipendiat for forskningsprosjektet Sky & Scene, og skrev oppgave om musikkbruk i media etter 22. juli. Hun arbeidet også som vitenskapelig assistent for Sky & Scene i denne perioden.

Gro Trondalen er professor i musikkterapi og leder for Senter for musikk og helse ved Norges musikkhøgskole. Hun er utdannet spesiallærer og musikkterapeut, med en doktorgrad i musikkterapi med unge mennesker med spiseforstyrrelser. Hun er en erfaren musikkterapeut og veileder innenfor mental helse, og har en privat praksis i musikklyttemetoden *The Bonny Method of Guided Imagery and Music* (GIM). Forskningsfokuset har primært vært knyttet til sammenhenger mellom praksisorienterte, teoretiske og filosofiske perspektiv.

Øivind Varkøy er professor i musikkpedagogikk og forskningsleder ved Norges musikkhøgskole. Han er også professor II i musikkvitenskap ved Örebro universitet. Varkøy er dr. art. i musikkvitenskap. Han arbeider spesielt med musikkpedagogisk filosofi, og har publisert en rekke arbeider innenfor dette feltet, både på norsk, svensk, engelsk og tysk. Hans siste norske bok er antologien *Om nytte og unytte* (Abstrakt forlag, 2012).

Musikk etter 22. juli dreier seg om sterke opplevelser knyttet til musikk – opplevelser som griper og nærer oss, samler eller forstyrrer oss. Det handler om musikk som overlevelse. I noen tilfeller i helt bokstavelig forstand, om flyktende ungdommer fra Utøya som synger sammen for å make å svømme videre. Det dreier seg om å handle gjennom musikk som en del av det individuelle og kollektive arbeidet med å bearbeide sorgen og komme seg videre i livet; om anerkjennelse, tro på fremtiden, og om eksistensielle dimensjoner i møtet mellom musikk og mennesket. Det handler om hvordan musikk formidler verdier og idealer i samfunnet, men også om musikkens plass innenfor de destruktive ideologiske forestillingene som lå til grunn for angrepene denne mørke fredagen i Norges historie.

Musikk etter 22. juli er skrevet av forskere fra en rekke ulike felt: populærmusikkstudier, litteraturvitenskap, religionsvitenskap, musikk og helse (musikkterapi) og medievitenskap.