

# Den nasjonale minneseremonien etter 22. juli 2011

*Jan Sverre Knudsen*

## Innledning

**T**errorangrepene 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.<sup>1</sup> 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 formidling<sup>2</sup> (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»<sup>3</sup> framført av Sissel Kyrkjebø og Kringkastingsorkesteret i Øyvind Westbyes nyskrevne arrangement,<sup>4</sup> 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 reflekterer<sup>5</sup> 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 ansøres 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.»<sup>6</sup> (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»<sup>7</sup> 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 vokalgruppen 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

---

<sup>7</sup> 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»<sup>8</sup> (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»<sup>9</sup> 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»<sup>10</sup> (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»<sup>11</sup> 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»<sup>12</sup> (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 adskildt 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 felleskapet 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 frammøtte. 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»<sup>13</sup> (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*.