

12

Fortellinger fra Sarajevo

Vi lot ikke musikken dø

RANDI MARGRETHE EIDSAA

SAMMENDRAG Musikkakademiet i Sarajevo var den eneste offisielle musikkinstusjonen som var i virksomhet gjennom Bosniakrigen, som varte fra 1992 til 1995. I dette kapitlet gjengis og drøftes fortellinger fra tidligere musikkstudenter ved akademiet. Fortellingene gjenspeiler hvordan musikken spilte en viktig rolle for den enkelte i en konfliktfylt tid. Analysen viser hvordan musikk ble erfart som en kilde til håp, stabilitet, fremtidstro og motstandskraft.

NØKKEWORD Sarajevo Music Academy | Bosniakrigen | musikerfortellinger | musikk som håp

ABSTRACT Sarajevo Music Academy was the only musical institution in Sarajevo that kept going during the Bosnian War from 1992 to 1995. In this chapter narratives by former music students at the academy are presented and discussed. Their stories mirror how individuals perceived the way music worked in their lives in troubled circumstances. The analysis reflects how hope, tranquility, faith and resilience were traced to music in times of war.

KEYWORDS Sarajevo Music Academy | Bosnian War | music students' narratives | music as hope

INTRODUKSJON

Denne artikkelen omhandler kunstens funksjon i en krigssituasjon. På samme måte som i artikkelen «Theater of War – Cultural Resistance and Susan Sontag’s Staging of Samuel Beckett’s *Waiting for Godot* in Besieged Sarajevo» (Abazović i denne antologien) refereres det til hvilken rolle kunstneriske uttrykk spiller for en mental og psykologisk overlevelse midt i en væpnet konflikt. Artikkelen diskuterer hvordan musikalsk utøvelse kan gi mening i en vanskelig tid, men omhandler også hendelser som er knyttet til institusjonen Sarajevo Music Academy og andre sider ved kulturlivet i den beleirede byen.

Studying and singing in war was a true salvation and escape to a better world. In the morning, when I opened my eyes, instead of hearing the birds sing from my home, in a beautiful part of Sarajevo full of greenery, I heard grenades banging under the windows of the apartment where I was a refugee. (Pljevljak-Krehić, 16.4.2017)¹

Vignetten gjenspeiler hvordan musikk kan være en livskraft i vanskelige situasjoner og en flukt bort fra omgivelser som er preget av væpnede konflikter. Her refererer fortelleren til aktivitetene *å studere* og *å synge* som meningsfylte handlinger som står i dyp kontrast til den påfølgende beskrivelsen av meningsløse krigshandlinger. Krigsbeskrivelsen viser til situasjoner i Sarajevo, Bosnia-Herzegovina under Balkankrigen fra 1992 til 1995.

Kapitlet har sitt utgangspunkt i *Musical Dialogues*, et toårig internasjonalt prosjekt som jeg tok initiativ til og har hatt et lederansvar for sammen med den armenske pianisten Mariam Kharatyan og den norske sosialantropologen Arve Konnestad.² Prosjektet har inkludert både en kunstnerisk del med vekt på konsertproduksjon og en musikkvitenskapelig rettet studie av hvordan musikk kan være virksom i konfliktfylte omgivelser. I prosjektet var Kharatyan, sammen med de to bosniske musikerne Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić fra Sarajevo Music Academy, viktige bidragsytere i konsertproduksjonene og i innsamlingen av empiri. Jeg har vært produsent for konsertene og koordinert det praktiske arbeidet parallelt med den teoretiske og historisk-dokumentariske studien om musikk i beleirede Sarajevo.

1. Fra programheftet til konserten *Musical Dialogues, An Exploration of Hope* 17. april 2017 på *National Gallery of Art*, Washington DC.

2. Prosjektet inngikk *Kunst i kontekst* <https://www.uia.no/senter-og-nettverk/kunst-i-kontekst-kik> og *FOU i lærerutdanningen*, to tverrfaglige plattformer for forskning og kunstnerisk utviklingsarbeid ved Universitetet i Agder.

ET DIALOGBASERT PROSJEKT

Prosjekttittelen *Musical Dialogues* er inspirert av professor Susan O'Neill (2011), som diskuterer hvordan musikalske samspillprosesser gir muligheter for dialog og utvikling av gjensidig forståelse mellom aktører fra ulike kulturer. Den kunstneriske utøvelsen fungerer i slike forbindelser som «kontaktsoner» (*contact zones*) mellom deltakerne. I arbeidsprosessen med *Musical Dialogues* ble konsertene «kontaktsoner» som gav alle involverte innsikt i hverandres kulturhistorie og livsvilkår. Prosjektet ble en møteplass for deltakere fra i første rekke Armenia, Bosnia-Herzegovina og Norge, og i én av produksjonene deltok også representanter for en jødisk-arabisk utdanningsorganisasjon i Israel. Konsertrepertoaret ble utviklet i nært samarbeid med den armenske pianisten Mariam Kharatyan, mens den teoretisk-analytiske delen av prosjektet tar utgangspunkt i det som ble fortalt av Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić. Forskningsspørsmålene som etter hvert utviklet seg, var:

- ▮ Hva kan musikk gjøre for enkeltmennesker og grupper av individer i særskilte konfliktfylte omgivelser?
- ▮ Hvordan reflekterer en som var musikkstudent i Sarajevo under beleiringen over erfaringene nå mer enn 20 år etter krigen?

Diskusjonen viser til et empirisk materiale som inkluderte intervjuer, uformelle samtaler, utvikling av et konsertrepertoar samt arbeid med to studentseminarer og et kurs for grunnskolelærere. Refleksjonene bygger også på egne inntrykk etter besøk på museer og utstillinger og ved krigsminnesmerker i Sarajevo og gjennom studier av festskriftet *Fifty Years of Academy of Music Sarajevo* (Čavlović & Krajtmajer, 2006) som presenterer en detaljert beskrivelse av situasjonen ved Sarajevo Music Academy under beleiringen.³

FORSKNINGSFELTET

Det har vært gjennomført en rekke studier på hvordan musikk og andre kunstneriske uttrykk har vært virksomme både i krigssituasjoner og i etterkant av væpnede konflikter. Tematikken drøftes også i andre artikler i denne antologien, slik som Abazović (Kap. 4), Korum (Kap. 10) og Howell (Kap. 11). Diskusjonen i

3. Jeg har flere ganger vært i Sarajevo og hatt jevnlig kontakt med Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić. Jeg er takknemlig for at de ønsket å være involvert i mitt forsknings- og konsertprosjekt. Møtet med Ivan Čavlović, forhenværende dekan ved musikkakademiet, har også hatt betydning for prosjektet.

dette kapitlet er rettet spesifikt mot musikk, men det vises også til hendelser der andre kunstuttrykk som visuell kunst, film, teater og foto står i sentrum.

Ifølge Ramon Parramon, leder for den spanske kunstinstitusjonen ACVIC, Centre d'Arts Contemporànies, må spørsmål om kunst og konflikt først og fremst diskuteres ved å undersøke kunstens mening i en større sammenheng. I tidsskriftet *Peace in progress* diskuterer han hvordan individets opplevelse som utøver, betrakter, mottaker, deltaker eller på andre vis må fortolkes i lys av kollektive oppfatninger og samfunnsmessige og institusjonelle infrastrukturer (Parramon, 2017, s. 6). Til spørsmålet om hvorvidt kunsten kan løse konflikter, svarer han at kunsten generelt har muligheter til å være virksom og aktiv i konfliktfylte omgivelser, men samtidig skaper den også nye spørsmål. Altså kan kunsten eller «kreativiteten» være en bidragsyter i arbeidet med å løse konflikter. Grunnen er at kunsten er virksom gjennom individer og gruppers deltakelse i sosiale, kulturelle, institusjonelle og politiske sammenhenger: «Artistic creativity starts making sense when it is expressed from the social context, in the framework of an interconnection between creative subjects, infrastructures, institutions and collective bonds» (Parramon, 2017, s. 2). Parramon forstår kunstneriske uttrykk som en mulig kritisk stemme og «en dimensjon som kan ha politisk og sosial påvirkningskraft» (Parramon, 2017, s. 4)

Innenfor det tverrdisiplinære nettverket Music and Arts in Action (MAiA) har man studert hvilke roller musikk og andre kunstarter spiller i samfunns- og kulturliv. MAiA presenterer forskningsprosjekter innenfor kunstutdanning, musikkantropologi, sosiologi, psykologi og drama. Felles for MAiA-prosjektene er at man stiller spørsmål som: «How, when and where do music and art *do* something, how do music and art *matter*?» (MAiA, Music and Art in Action, u.å., Focus and Scope, avsn.2). Studier fra Bosnia-Herzegovina inngår blant MAiA-prosjektene, som for eksempel Craig Robertsons studie av det tverrøkumeniske koret *Pantomima* i Sarajevo (Robertson, 2010). Andre prosjekter med relevans for mitt forskningsprosjekt er studiene «The Role of Artistic Processes in Peace-Building in Bosnia-Herzegovina» av Zelizer (2003) og «The Cellist of Sarajevo: Courage and Defiance through Music as Inspiration for Social Change» (Thompson & Ibrahimfendic, 2017), en drøfting av cellisten Smailović' rolle i fredsfremmende arbeid. De to forfatterne Thompson og Ibrahimfendic har et inngående kjennskap til beleiringen i Sarajevo.⁴ Australiske Gillian Howell har gjennomført en studie av

4. Thompson har arbeidet i amerikansk utenriktjeneste i mer enn 30 år. Hun har deltatt i etablering av forskningsmiljøer i Bosnia-Herzegovina, Irak og Liberia og har ellers arbeidet i land preget av væpnede konflikter. Ibrahimfendic er en bosnisk advokat som har arbeidet for Human Rights Ombudsman i Sarajevo.

hvordan ungdommer fra Mostar brukte musikkaktiviteter for å stabilisere relasjoner mellom grupperinger som hadde stått sterkt mot hverandre under krigen (Howell, 2017).

I antologien *Music and conflict transformation: Harmonics and dissonances in geopolitics* drøfter Urbain (2015) temaet musikk og konflikt fra både utøverperspektiver og teoretiske innfallsvinkler. Innledningsvis peker Urbain på hvordan musikk har blitt anvendt til å bygge broer mellom kulturer og nasjoner, bearbeide konflikter og også bidra til helbredelse av traumer, både for individet og på et kollektivt plan. Men han trekker også frem eksempler på dokumenterte hendelser der musikk har blitt brukt med motsatt hensikt, og uttaler: «Music can be used to enhance human life or destroy it» (Urbain, 2015, s. 3). Også den britiske professoren Jeff Warren (2014) peker på at ikke all musikk kan oppfattes som «god». Musikken må forstås både ut fra de situasjonene eller praksisene der de musikalske uttrykk anvendes og er virksomme, og ut fra *hvem* det er som erfarer og fortolker musikken. Warren viser til at både kulturelle normer, personlige erfaringer og relasjonelle forhold virker inn på hvilke egenskaper individet legger inn i musikken. Det blir for enkelt å påstå at musikken i seg selv har en indre moralsk kraft til for eksempel å fremme fred (Warren, 2014, s. 4).

Når Varkøy (2017) drøfter tematikken «Hva er musikk godt for?» i boka *Musikk, dannelse og eksistens*, peker han på at ikke all musikk nødvendigvis må settes opp i ett og samme verdihierarki, det er et viktig poeng at «musikkens erkjennelsesfunksjoner er mangeartede» (Varkøy, 2017, s. 58). Når de utdyper musikk og musikkopplevelsens betydning i forskjellige kulturer, vender de seg mot musikkantropologien, der fokus ikke er rettet mot musikk som konkrete objekter, men som en personlig eller kollektiv opplevelse.

Musikk er i like stor grad virksomheter og prosesser nært forbundet med menneskelige følelser og opplevelser av mening [...] Det handler om en personlig, konkret og dypt menneskelig uttrykksform relatert til kunst og kontekst. (Varkøy, 2017, s. 64)

Varkøy viser til musikkantropolog Christopher Small (1927–2011), som laget verbet «to music» eller «musicning», som viser til at all «musikk» handler om en eller annen form for deltakelse. Alle som på en eller annen måte er involvert i en musikalsk situasjon, konstruerer egne meningsoppfatninger som kan gå langt ut over det konkrete og hverdagslige, mot opplevelser med og erfaringer av musikk, livskvalitet og lykke (Varkøy, 2017, s. 65). Fortellingene fra Sarajevo som presenteres senere i dette kapitlet, kan fortolkes som en illustrasjon av begrepet «musicning».

DEN HISTORISKE KONTEKSTEN

At Sarajevo var *under beleiring* vil si at det var en militær blokade i byen, forårsaket av kamphandlinger mellom flere folkegrupper. Beleiringen varte i 1395 dager. Det ligger utenfor artikkelens rammer å gå dypt inn i de politiske forholdene som var grunnlag for konflikten, men kort beskrevet var urolighetene forbundet med uoverensstemmelser som var relatert til oppløsningen av det tidligere Jugoslavia i områder der befolkningen bestod av muslimske bosniere (*bosniaks*), katolske kroater og ortodokse serbere. De stridende partene inkluderte regjeringshæren i Bosnia-Herzegovina, hæren fra Republika Srpska, armeer fra Kroatia og flere paramilitære styrker. En detaljert fremstilling av konflikten finnes blant annet av Thompson og Ibrahimefendic (2017). Den følgende beskrivelsen fra avisen *The Guardian* viser det brutale alvoret i Bosniakrigen:

Search the internet for images of the 1992–96 siege of Sarajevo, and you will find endless shots of bodies and wretched buildings; of soldiers, politicians and peace envoys; of the citizens of the Bosnian capital, sprinting across streets and crossroads, hoping to avoid the indiscriminate Serbian snipers. The populace was advised not to wear bright colours, in particular yellow or red, in order to avoid becoming targets. (Searle, 2011)

Til tross for at Sarajevos innbyggere var under et konstant militært press i denne perioden, kunne byen vise til et rikt kulturliv under beleiringen. Zelizer (2003) hevder at kunstens rolle i Bosnia-Herzegovina har fått for liten internasjonal oppmerksomhet og refererer til høy aktivitet innenfor kulturlivet i Sarajevo på 1990-tallet:

In particular in Bosnia-Herzegovina, international and non-governmental organizations (NGOs) and artists are well known for their efforts during the war, in which they protested against the violence, conducted creative therapy projects and organized hundreds of theatre and music performances, both at the elite and grassroot levels. (Zelizer, 2003, s. 62)

Zelizer argumenterer videre for at kunstneriske uttrykksmåter har kvaliteter som kan forenkle kommunikasjon og skape forståelse mellom ulike grupper og kulturer.⁵ Hans synspunkter kommenteres senere i dette kapitlet. Studiene hans fokuse-

5. Zelizer understreker likevel at han ikke betrakter all virksomhet med kunst og kultur som utelukkende «god». Han poengterer at det også er en rekke eksempler på at kunst har blitt anvendt med negativ hensikt. Denne problematikken drøftes også av Jeff Warren (2014) i *Music and Ethical Responsibility*.

rer ikke bare på hvilke roller musikere, skuespillere, filmskapere eller andre utøvere hadde under krigen, han viser også til den generelle interessen det var blant Sarajevos innbyggere for å komme til de ulike arrangementene. Også Thompson og Ibrahimefendic (2017) peker på hvordan utøvere og publikumsgrupper stod sammen i den krigsherjede byen:

Their actions as performers and spectators manifest courage and defiance. They magnify their chances of being targeted by participating in public, thus acting courageously, and defy the powers-that-be whose intent is to dehumanize and annihilate them. (Thompson & Ibrahimefendic, 2017, s. 3)

Vi ser at i denne situasjonen ble skillelinjene mellom formidler og tilhører nedtonet i forhold til den tradisjonelle relasjonen mellom konsertmusikere og publikum på klassiske konserter der musikeren er giveren og publikum er mottakeren. Utøvere og publikum møttes som likeverdige. Hver og en hadde tatt samme risiko uavhengig av hvilken rolle de hadde på de ulike arrangementene. Å være til stede synes å være like viktig som å «få» musikk presentert til trøst eller oppmuntring. Man ville være sammen om musikkutøvingen, man hadde en sterk *relasjonell* innfallsvinkel (Bourriaud, 2007) til konsertene. Dette samstemmer nettopp med Smalls begrep «musicking». Musikk er på ulike måter en handling der alle de involverte i en musikalisk fremføring, både musikere, publikum, billettselgere, teknikere og andre, er *deltakere* i den musikalske praksisen. De er delaktige i handlingen «to music». Musikk er først og fremst handling og fellesskap (Small, 1998).

METODISK TILNÆRMING OG PROSJEKTETS RAMMER

Forskningsprosjektet som ligger til grunn for dette kapitlet tar utgangspunkt i kvalitativ metode med vekt på en fortellingsanalytisk tilnærming. Et kjennetegn i denne typen studier er at de som forteller, gis en forholdsvis stor plass i fremstillingen (Thagaard, 2013, s. 106). Det betyr at man i diskusjonen fremhever hvordan formidleren skaper mening til begivenheter i sitt liv ved å vise til sammenhenger mellom de hendelsene som beskrives: «Fortellingene er organisert i forhold til en underliggende logikk eller et plott, som representerer fortellingens grunnidé, om sammenhenger mellom de hendelser som beskrives» (Thagaard, 2013, s. 123).

De som forteller i denne sammenhengen, er primært de to bosniske musikerne Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić, selv om det øvrige materialet som trekkes frem, også kan forstås som fortellinger. Siden jeg er forskeren, inngår også min stemme i fremstillingen. Dette er et typisk trekk ved *narrative inquiry*, en beteg-

nelse for en nyere fortellingsanalytisk metode (Clandinin & Huber, 2006). Forskeren beveger seg fra praksisfeltet til utformingen av en tekst, så går han/hun tilbake til informantene i praksisfeltet for dialog omkring skriftliggjøringen av materialet, og deretter utformes en faglig vitenskapelig tekst. Metoden impliserer et samarbeid over tid mellom forsker og deltakere, samarbeidet er ofte knyttet til spesielle steder og fortellingene omhandler særskilte hendelser og sosiale relasjoner (Clandinin & Huber, 2006). I dette prosjektet danner krigshandlinger i beleirede Sarajevo bakgrunn for deltakernes fortellinger. Tekstene er utviklet gjennom dialog mellom forsker og deltakere og analysert ut fra en tilnærming som vektlegger identitet og sosial tilhørighet, det vil si hvordan individet forstår seg selv innenfor institusjonelle, kulturelle og sosiale kontekster (Clandinin & Huber, 2006, s. 6).

Forskningsprosjektets rammer var et institusjonelt samarbeid mellom Universitetet i Agder og Sarajevo Music Academy. Deltakere fra begge institusjonene besøkte hverandres læresteder og ledet seminarer for studenter og lærere i tillegg til gjennomføringen av konsertprosjektene *A Bosnian-Norwegian Collaboration* (Sarajevo, november 2015), *Music in Action in Conflict Areas* (Kristiansand, september 2016), *Music as Exploration of Hope* (Washington DC, april 2017) og *Concert for voice and piano* (Sarajevo, april 2018). Verkene som ble fremført av de to bosniske musikerne, var fra et klassisk repertoar: Milan Prebanda (1907–1979) *U Suton, Put, U buri* og *Romansa* (sang og klaver), Ljubomir Bajac (1890–1951) *Fallen Hopes* (klaver solo), Julius Fučík (1872–1916) *Bosnian Rhapsody* (klaver solo). Fire komposisjoner ble komponert for ensemblet og urfremført i løpet av prosjektet *Musical Dialogues*: Konrad Øhrn (f. 1950) *Concertpiece for piano, strings and timpani*, Nansen Suite (fløyte, fiolin og klaver), Stig Nordhagen (f. 1966) *Til ungdommen. Suite for solister, kor og orkester* (tekst av Nordahl Grieg) og *On Another's Sorrow* (tekst av William Blake). Dialoger omkring repertoaret og fremføringene fremstår som en viktig dimensjon i samarbeidet mellom alle involverte.

FORTELLINGENE FRA SARAJEVO

Artikkelen «Music Helps Sarajevo Stay Sane during War» gjenspeiler en journalists refleksjoner etter at han hadde gått rundt i Sarajevo gater:

Among the scarred streets and alleys of Sarajevo there is one comforting cross-road, where the sound of a Beethoven Sonata or a Chopin waltz may be heard. The music, sometimes betraying a student's faltering hand, cascades from the Sarajevo conservatory. In its lightness and otherworldliness, it offers solace a

city still raw with suffering. People linger in the shelter of the sound of half-forgotten times. But the music is deceptive in the comfort it offers, for the institution it comes from has been lacerated. Once synonymous with civilization and the universality of music, the conservatory now shows the barbarous legacy of the Bosnian war. (Cohen, 1994)

Journalisten kommenterer en students øving, og til tross for at fremføringen ikke var perfekt, fortolker han det han hører som en slags trøst til de som passerer. Musikken strømmet ut gjennom en knust vindusrute i bygningen som hadde vært sentrum for utdanning i klassisk musikk siden opprettelsen i 1955. Journalisten oppfattet musikken som «lett», men med et potensial til å flytte oppmerksomheten bort fra krigen til et slags drømmeland. Beskrivelsen skapte en interesse hos meg for å finne ut hvordan de som befant seg inne i bygningen, hadde opplevd sitt daglige liv med musikk i en hverdag som var preget av væpnet konflikt.

Det finnes flere internasjonalt kjente referanser til kunst- og kulturlivet i Sarajevo under beleiringen. Mest kjent er kanskje fotografiene av den allerede nevnte cellisten Vedran Smailović, som spilte i ruinene av rådhuset i Sarajevo, på kirkegårder eller ved en jernbanelinje – kledd i kjole og hvitt. Motivet *konsertkledd cellist i ruiner* får frem sterke følelser hos de fleste. Muligens er det ikke bare de ødelagte bygningene som gjør inntrykk, kanskje er det også instrumentets visuelle utforming og instrumentets klanglige særpreg. Dessuten vil de fleste se for seg at celloen hører hjemme i en vakker konsertsal og ikke i en ruinhaug. Ifølge Thompson og Ibrahimefendic (2017) sikret Smailović seg en plass blant verdens fredsskapere: «Smailović became a grassrootleader whose actions, alongside with those of other artists trapped in the siege, illustrated how art can catalyze social change» (Thompson & Ibrahimefendic, 2017, s. 3).

Den amerikanske forskeren David M. Berman, som undersøkte dagliglivet ved skoler i Sarajevo under beleiringen, skildrer hendelser på Trecá Gimnazija, en videregående skole i et område som ble kalt *Sniper Alley*. Her arrangerte tredjeårs-elevene årlig et maskeball. Berman siterer fra *Trecá Gimnazijas Almanak 1998*, som refererer spesielt til maskeballen i 1996. Da hadde elevene skaffet seg de beste maskene noensinne. Ungdommene fortsatte med maskeballtradisjonen også etter krigens slutt, og arrangementene fikk nærmest en symbolsk funksjon: «Yet the masked balls continue as a sign of resistance and hope for the future, and the surrealistic images of the dancing offer a ghostly mirror that reflects the surrealistic images of the siege» (Berman, 2001, s. 31).

For de involverte syntes maskeballene å få funksjon som en surrealistisk representasjon av krigen på den ene siden og et arrangement som symboliserte

håp på den andre. Maskeballene ble også helt klart pustepauser under beleiringen. En av ungdommene omtalte arrangementene som sin *time out*: «[...] our five minutes, in order to forget all sleepless nights» (Berman, 2001). Maskeballene på Trecá Gimnazijas får samme funksjon som sangen i den innledende vignetten i denne artikkelen, som en «flukt» man like gjerne kan forstå som en pause fra krigen.

I det følgende presenteres fortellinger og refleksjoner fra først og fremst Adema Pljevljak-Krehić, operasanger ved National Theatre Sarajevo og vokallærer ved musikkakademiet, men også av Maja Ackar, professor, pianist og visedekan for internasjonalt samarbeid ved samme akademi.

VI SANG UANSETT

Adema Pljevljak-Krehić var student ved Sarajevo Music Academy i perioden fra 1992 til 1996. I et intervju forteller hun om sine erfaringer som student i den beleirede byen, og i løpet av vårt samarbeidsprosjekt vendte hun tilbake til enkelte punkter og utdypet sin fortolkning ytterligere. På spørsmålet om det i utgangspunktet var problematisk for innbyggerne at Sarajevo bestod av en etnisk sammensatt befolkningsgruppe og at byen var multikulturell, svarer sangeren at dette var ikke noe man var opptatt av før krigen. Samme perspektiv trekkes frem i intervju med Maja Ackar (28. september, 2016) og av Čavlović (2006). Robertson (2010) påpeker at Sarajevo ble betraktet som en av de mest tolerante og økumeniske byene i Bosnia-Herzegovina og i hele Europa før Balkankrigen. Sangeren beskriver alvoret i situasjonen mens beleiringen var et faktum. Til tross for svært vanskelige ytre forhold bestemte hun seg imidlertid for at utdannelsen skulle fullføres, selv om det å komme til akademiet var risikofyllt:

Our teachers never knew whether we would get home alive from school and classes. The situation was that you never knew whether there would be shelling that day, or snipers or anything. Every single day we were exposed to this on our way to class. Only now when I am a parent myself, can I understand how worried my own parents must have been. However, we had kind of, how do I say it, switched off. (Adema Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Ifølge sangeren hadde de unge studentene en bemerkelsesverdig evne til å avfinne seg med situasjonen. Nå, mer enn 20 år etter hendelsene, reflekterer hun over hvordan foreldrene kunne ha holdt ut at hun gjennomførte utdanningen, noe som inkluderte den farefulle forflytningen hjemmefra midt inn i et krigsherjet område. Men

studentene arbeidet som om alt rundt dem var i orden, mest mulig «normalt». De arrangerte konserter og fremføringer til tross for bombing av byen:

There was shelling, because there usually was. We went on singing and did not let this affect us or change anything. We concentrated on what we were doing and the audience remained seated, they didn't run away. We were there and we performed our music; because this was a kind of, a way of, salvation. (Adema Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Sangeren vektlegger at studentene generelt konsentrerte seg om å fremføre musikk uten å la seg forstyrre av ytre forhold. De unge musikerne brukte fremføringene til å få tankene bort fra omgivelsene, samtidig som musikkutøvelsen fikk en underliggende funksjon siden opprettelsen av selve konsertarrangementet bidro til at de som en gruppe formidlet en følelse av kontinuitet og stabilitet ved musikkakademiet (Ruud, 2016, s. 132). Pljevljak-Krehić poengterer at de fortsatte å musisere til tross for gjentatte bombenedslag i nærheten. Hun sier: «We just sang in spite of it.» Å bevege seg hjemmefra var risikofylt og krevde fysisk styrke, men likevel kom studentene til akademiet: «We had to walk every day [...] approximately for 2 – 3 hours, and it was always risky to walk to schools [...] Yet we arrived. But we never felt hunger, or thirst or tiredness. We were always fit, we came, and we sang» (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016).

Det risikofylte ved å bevege seg rundt i Sarajevo sentrum er et sentralt tema i Adema Pljevljak-Krehić' fortellinger. Temaet finner vi igjen i filmen *1395 Days Without Red* av filmskaperne Anri Sala og Selja Kamerić. Her beveger hovedpersonen seg nesten panisk gjennom så å si folketomme gater i Sarajevo. Glimtvis befinner hun seg i en gammel bygning der et symfoniorkester øver på 1. sats fra Tsjajkovskij symfoni nr. 6. Musikerne, som har på seg tykke ytterklær, er intenst fokuserte på samspillet. Ingen snakker sammen, bare dirigenten gir noen korte beskjeder (Searle, 2011; Sala, 2016). På samme måte som Pljevljak-Krehić fremstiller det, gjengir filmen den engstelsen og den fysiske utholdenheten som var nødvendig for å holde hverdagslivet i gang. Alle studentene måtte bidra for å holde oppe aktiviteten ved musikkakademiet, forteller Pljevljak-Krehić: «Each student would bring something, and we made a fire and used this to warm us up, and it was a badly build up furnace and the smoke came back into this room ... But we absolutely did not care. We sang.» (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Til tross for de praktiske manglene retter studentene sitt fokus mot *faget*. Musikkutøvelsen representerte på denne måten deres søken tilbake til den normale hverdagen. Lærere og studenter fortsatte som de ellers ville ha gjort. Det er «business as usual». Pljevljak-Krehić refererer også til at mange studenter valgte å fortsette sine studier:

Instead of shivering from shells crashing and snipers whistling, instead of thinking about whether we will all die of hunger in the city under siege, with no electricity or water, I chose to study and enjoy music. Not only I, but all the other students at my school, and thousands of students in other faculties, too. (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

Uttalelsen bygger opp under forståelsen av at studentene ikke ville gi opp. De fortsatte å gå til studiestedene sine der de hadde en tilhørighet til noe som lå utenfor den politiske situasjonen (Ruud, 2016, s. 165). Som hvilke som helst musikkstudenter støttet de opp om hverandres konserter og drømte om egne karrierer. Kanskje ble drømmen om egen karriere enda mer viktig i denne situasjonen:

And I was happy. I was not in Sarajevo in war, but on a world stage, which I would actually later experience. I remember it like it was yesterday, I sang Mozart, Schubert, accompanied by piano, the audience conscious that when they came out after the concert, they could be killed. And if I didn't have a concert, I went to listen to others. Culture has been our salvation. And if you ask me today, I think music saved me. The song was, if I may say so, all we had. (Pljevljak-Krehić, 15.2.2016)

På den ene siden kunne man kognitivt forflytte seg langt bort fra Sarajevo gjennom sangen. På den andre siden ble det dannet tette relasjoner der og da med et publikum der hver enkelt risikerte å miste livet bare ved å møte opp på konserten. Pljevljak-Krehić tok selv den samme risikoen når hun oppsøkte andres fremføringer. Musikkutøvingen ser ut til å ta henne med til et sted der hun ønsker å være, et sted der alt er normalt, der det er «business as usual». Sangen er hennes forbindelse til den verden hun drømmer om, hun var *i dialog* med den drømmeverdenen hun lengtet etter. Kulturen symboliserte derfor en «frelse» ut av den politiske konflikten, men den gav også struktur til hverdagen i den kaotiske situasjonen som rådet.

Den offensive holdningen til Adema Pljevljak-Krehić korresponderer med andre kvinneskikkelser i Sarajevo som ble internasjonalt kjent som representanter for lokalbefolkningens utholdenhet. Blant de mest kjente eksemplene finner vi fotografiet «Walking Tall in the Face of Danger» av den britiske fotografen Tom Stoddart (Williams, 2012)⁶ og fotografiene og videoen fra missekonkurransen

6. Tom Stoddart tok bildet av Meliha Vareshanovic på vei til arbeid i forstaden Dobrinja i Sarajevo. Han gir det tittelen *You will never defeat us* (www.tomstoddart.com)

Miss Sarajevo der kvinnene poserer med et banner som har påskriften «Don't let them kill us».⁷

VI LOT IKKE MUSIKKEN DØ

Også pianist og professor Maja Ackar fokuserer sin fremstilling på kampen for å holde aktivitetene på akademiet i gang under beleiringen:

Students and teachers who lived further from the center where the Academy is located, had difficulties to reach it. Shelling was more frequent each day and the aggressor's grip on the city was becoming tighter and harder each day. The teachers were allowed to give lessons in their homes when it was possible. A lot of students left Sarajevo, a lot of teachers as well. (Ackar, 28.9.2016)

Det ble vanskelig når mange forlot byen og musikkakademiet. Lærerstabene ble også kraftig redusert i løpet av det første året under beleiringen:

By June of 1992 the Academy was without professors of piano, solo singing, cello, musicology and many other academic courses. Out of 45 full time professors, only 15 didn't leave Sarajevo...The Academy building was hit by shells several times. One of the scars was framed as a reminder. (Ackar, 28.9.2016)

Til tross for de store ødeleggelsene det første året klarte man å gjennomføre flere av studieprogrammene ved at lærerne også kunne undervise i sine egne hjem:

[A] more flexible way of fulfilling tasks had to be adopted. Teachers were allowed to deliver classes in their own flats (where possible), teachers and students' absence were tolerated due to risks involved in moving around in the city. (Čavlović, 2006, s. 30)

Høsten 1992 holder man undervisningen i gang, men uten fastsatt timeplan: «No schedule was made and it was left up to teachers and students to agree upon the time and place of classes» (Čavlović, 2006, s. 33). Ackar poengterer at blant studenter og lærere var det både katolikker, ortodokse, jøder og muslimer. Det hadde ikke ført til spesielle problemer tidligere, og var heller ikke problematisk i den

7. Carter forteller om sine erfaringer i Sarajevo og om produksjonen av videoen *Miss Sarajevo*. Videoen ble utgangspunktet for musikkvideoen *Miss Sarajevo* som ble produsert av U2 i 1993.

pressede situasjonen som oppstod i 1992. Lærerne hadde fokus på akademiets fremtid:

There were no fractions or intolerance, and relations among people were at a very high level ... Without thinking on whether they would live until tomorrow, at Council sessions, teachers would passionately discuss the future of Academy of music, making plans. (Čavlović, 2006, s. 38)

Lærernes motto ble etter hvert «find your student, place and time, and deliver the class», kommenterer Čavlović (Čavlović, 2006, s. 40). Bygninger og mennesker ble sterkt merket av den ekstreme tilstanden. Noter så vel som kopimaskiner var mangelvare, og Pljevljak-Krehić forteller at hun ofte skrev partiturer av for hånd fra akademiets notehefter fordi det ikke fantes kopimaskiner. Men til tross for dette var akademiet åpent for studenter gjennom hele beleiringen. Femten studenter gjennomførte grunnutdanningen i utøvende musikk, det ble levert to masteroppgaver, og én student tok doktorgraden (Ackar, intervju. 20.4.2015). Studentene trosset den pågående væpnede konflikten idet de synger, de spiller og arrangerer konserter i nærmiljøet. For musikken stod i sentrum, understreker Ackar, uansett kan ingen bombe *musikken*: «The most important, we kept on making music ... We didn't let music die, or be crushed by bombs and shots» (Ackar, 28.9.2016). De kunstneriske og de kulturelle verdiene er det man må kjempe for, de vil overvinne religiøse og politiske splittelser:

Optimism is what keeps us all together, both as individuals and as groups. We are aware that our mission and role in the society we live in, is to build artistic and cultural values. This will help us overcome any kind of division, whether political, national or religious. We are the vanguard of our society. (Ackar, 28.9.2016)

Musikkonservatoriet i Sarajevo var den eneste musikkinstusjonen i byen som var i virksomhet gjennom hele perioden fra 1992 til 1996. Aktivitetene stoppet opp ved Sarajevo nasjonalopera og i byens filharmoniske orkester, delvis også ved musikkavdelingen i Sarajevo radio og TV (Čavlović, 2006). Mens akademiet i Sarajevo kjempet seg igjennom ødeleggelser, tyveri og ansatte og studenters tragiske bortgang, er man ved andre musikkutdanningsinstitusjoner i Europa i stor grad uvitende om hva som skjedde. I november 1994 lyktes det Čavlović å komme til konferansen *European Association of Academies of Music* AEC. Han presenterte forholdene ved akademiet for sjokkerte musikkutdannere fra andre land, og fra dette tidspunktet startet gjenoppbyggingen av akademiet med støtte fra utdan-

ningsinstitusjoner i blant annet Wien, Helsinki, Bern, Karlsruhe, Graz og Madrid (Čavlović, 2006, s. 46). I juli 1995 startet virksomheten på akademiet opp igjen med undervisning tre dager i uka. I november 1995 kunne man igjen ferdes i fred gjennom byens gater. Fra 1996 var musikkakademiet tilbake i tilnærmet normalt drift (Čavlović, 2006, s. 50 f.).



FIGUR 12.1 Maja Ackar og Adema Pljevljak-Krehić på konserten *Musical Dialogues, A Norwegian-Bosnian Collaboration* i Sarajevo 19. november 2015. Foto: Vanya Cerimagi

DISKUSJON: MUSIKKSTUDIER I KONFLIKTFYLTE OMGIVELSER

Ackars fremstilling stemmer godt med Pljevljak-Krehić' fortolkning av sin egen situasjon som musikkstudent under krigen. Sammen med Čavlović' skildringer og det øvrige kildematerialet gir de to musikernes fortellinger et inntrykk av hvordan noen enkeltindivider og grupper som musikkstudenter, musikk lærere og publikum forholdt seg til musikk og andre kunstneriske uttrykk i en hverdag som var preget av væpnet konflikt. Deres synspunkter gir også et glimt inn i hvordan en musikkutdanningsinstitusjon forholdt seg til væpnet konflikt. På den ene siden hadde studentene i Sarajevo en hverdag som var fylt med musikalsk utøvelse og det kontinuerlige arbeidet med studiene, slik det også er for vår tids musikkstudenter, men på den andre siden refererer fortellerne til bombeangrep, snikskyttere, mangel på brensel, ødelagte undervisningsrom og manglende

undervisningsmateriale.⁸ *Utholdenhet* er ett av de temaene som går igjen i kilde-materialet. *Troen* på musikk skinner også igjennom i de fleste uttalelsene, og også referanser til fellesskapet.

Tidligere i kapitlet er det vist til Christopher Smalls begrep *musicking*. Small er ikke bare opptatt av at enhver musikalsk praksis eller fremføring blir formet av et fellesskap. Han peker på at musikk også er uttrykk for tradisjoner, definert som «a firmly known sets of musical relationships», og at kjennskap til tradisjoner inngår i både utøvere og tilhøreres musikkopplevelse (Small, 1998, s. 216). Det er derfor nærliggende å tenke at fremføringene av kjente musikalske verker i Sarajevo under beleiringen medvirket til å skape en følelse av stabilitet hos dem som var til stede. På bakgrunn av dette kan man forstå denne uttalelsen til Pljevljak-Krehić: «Culture has been our salvation.» Musikkstudenter, lærere og publikum hadde en felles kultur i utøvelse av og interesse for musikk. De representerte ulike etniske grupper som hadde levd i fred med hverandre tidligere, og kulturen blir nå deres felles «anker» i en vanskelig tid.

De bosniske musikerne som fortalte sine historier, refererte til enkelte komponister, men ikke til konkrete komposisjoner. Det handlet mer generelt om å være musikalsk utøver i konfliktfylte omgivelser. Thompson og Ibrahimefendic (2017) viser til hvordan enkelte komposisjoner ble symbol for krigen i Bosnia-Herzegovina: Smailović fremførte Albinonis *Adagio in G-minor* fra krigsherjede bygninger, U2 fremførte sangen *Miss Sarajevo*, Joan Baez sang *Amazing Grace* sammen med Smailović og Zubin Metha spilte *Mozarts Requiem* fra ruinene av Nasjonalteateret (Thompson & Ibrahimefendic, 2017, s. 12).⁹

Knudsen, Skånland og Trondalen har undersøkt musikkens ulike funksjoner i bearbeidelsen av det nasjonale traumat 22. juli 2011. Forfatterne trekker blant annet frem hvordan de kunstneriske aktivitetene som anvendes i etterkant av terroren, *samordner handling*, det vil si at folk vet *hvor* og *når* de skal møte opp for å være sammen i bearbeidelsen av sorgen (Knudsen et al., 2014, s. 5). På samme måte får konsertene betydning for musikkstudentene og deres publikumsgrupper i Sarajevo. De møtte opp, musiserte og lyttet, de møttes *til noe*, et fellesskap omkring musikken, selv mens krigshandlingene pågikk for fullt. Knudsen, Skånland og Trondalen peker også på at fremføringene hadde en innvirkning på utøvernes egne bearbeidelser av sterk sorg, samtidig som de i konsertsituasjonene er i interaksjon med publikum (Knudsen et al., s. 5).

8. Pljevljak-Krehić fortalte for eksempel at de ikke hadde kopimaskiner, og studentene måtte derfor selv skrive av partiturer fra de få eksemplarene av publiserte noter (fra intervju 15.2.2016).

9. Thompson og Ibrahimefendic (2017) refererer til at det ble spilt 148 teaterstykker og ble avholdt 170 utstillinger og et stort antall konserter under beleiringen. Den internasjonale Sarajevo Film Festival <https://www.sff.ba/en> ble opprettet mens det fremdeles var krig.

Ruud viser til at individer som møtes i ulike musikkulturer, danner sine egne *fortolkende fellesskap* (Ruud, 2016, s. 133). Man kan si at studentene ved Sarajevo Music Academy, publikumsgruppene som gikk på studentkonsertene i byen, deltakerne i Miss Sarajevo og elevene som arrangerte maskeballene på Trecá Gimnazija i *Sniper Alley*, alle fortolket sin deltakelse i kunstneriske aktiviteter som meningsfulle symbol for fremtid og håp. Det er nærliggende å tenke at de også hadde forståelsen av at kunst og kultur, her først og fremst musikk, er objekter med en *kraft i seg selv*.

Giert Biesta, belgisk professor i pedagogikk og kjent for sin forskning på kunst og kunstfagenes rolle i samfunnet, bruker begrepet *dialog* når han beskriver kunstens funksjon i samfunnet: «Art, in its different manifestations, is an ongoing attempt at figuring out, quite literally, what it means to be in dialogue with the world» (Biesta, 2017, s. 38). Biesta er opptatt av hvilken rolle kunsten spiller i opplæring og utdanning, men han diskuterer også kunstens rolle som *livskraft* for den enkeltes eksistens. Han sier: «Art is the exploration and transformation of our desires so that they can become a positive force for the way in which we seek to exist in the world» (Biesta, 2017, s. 72).

Både Pljevljak-Krehić, Ackar og Čavlović' fremstillinger viser en tro på at musikken «virket» i deres personlige liv og også i musikkakademiets virksomhet gjennom den lange beleiringen. Musikken hadde mening som kraft, stabilitet, fellesskap og gav også hvile eller «pauser» fra krigen (Berman, 2001; Zelizer, 2003).¹⁰ Når Ruud (2016) diskuterer hvordan musikk «virker», sier han:

Meningsopplevelsen avhenger av hvordan musikken brukes, av situasjonen vi befinner oss innenfor, hvilke musikalske artefakter – lyder eller instrumenter – vi benytter oss av. En slik prosessuell forståelse av hvordan musikalsk mening oppstår og hvordan musikk kan virke på oss, setter den musiserende og lyttende personen i et dialogisk forhold til musikken og dens elementer innenfor en spesiell praksis eller situasjon. (Ruud, 2016, s. 200)

Fortellingene fra Sarajevo skildrer individers forståelse av hvordan musikk «virket» i deres liv i konfliktfylte omgivelser. De hadde plassert seg selv i et nært, dialogisk forhold til musikken. Fossum og Varkøy (2017) diskuterer på hvilke måter vi kan si at musikk «virker». De er skeptiske til en tenkning der musikk påstås å ha helbredende kraft og forvandlende makt: «Vi har rett og slett for lite forskningsbasert kunnskap om hvordan musikken og de musikalske aktivitetene virker

10. Man kunne ha sagt at kunsten representerte en «flukt fra virkeligheten». Det er med hensikt valgt en annen formulering.

og skaper de antatt gode effektene på mennesker og samfunn» (Fossum & Varkøy, 2017, s. 157). Forfatterne poengterer imidlertid at man likevel kan *tro* på musikkens virkning. Men ut fra denne posisjonen blir musikk først og fremst en representasjon av *håp*, der «håp» defineres som «bevisstheten om at noe har mening», men ikke nødvendigvis betyr det samme som at «alt vil ende godt» (Fossum & Varkøy, 2017, s. 172).

Gjennom analyser av materialet som ble samlet inn i dette prosjektet, fremstår musikk og kulturuttrykk som symbol for fremtid og håp. Musikk, teater, film, dans og utstillinger under beleiringen ble også uttrykk som omverdenen reagerte på, de gav innsikt i situasjonen under beleiringen ut fra et annet perspektiv enn politiske nyheter. Bildene av Smailović i ruinene, fotografen Stoddarts bilde av den velkledde kvinnen som passerer en soldat, videoene fra missekonkurranser i krigsherjet by, filmfestivaler og konsertene i Sarajevo bidro til at omverdenen i sterkere grad ble oppmerksomme på hendelsene der (Zelizer, 2003; Thompson & Ibrahimfendic, 2017).¹¹

OPPSUMMERING

Spørsmålene omkring musikkens funksjon for den enkelte og i samfunnet har vært diskutert opp gjennom historien (Varkøy, 2015; Ruud, 2016). I denne artikkelen har søkelyset vært rettet mot hva musikk kan gjøre for enkeltmennesker og grupper av individer i særskilt konfliktfylte omgivelser. Fortellingene fra Sarajevo viser at musikk knytter mennesker sammen, markerer politisk samhold, regulerer energier og emosjoner, skaper historiebevissthet og tilhørighet og er en form for eksistensiell ressurs og kilde til livsfortolkning (Ruud, 2016, s. 110).

Intensjonen med prosjektet *Musical Dialogues* var å undersøke hvordan musikk har vært og er virksom i et samfunn som er preget av politisk og væpnet konflikt, og også å belyse hvordan enkeltpersoner og grupper av flere individer var i dialog med kunsten som en fortolkning av sin egen situasjon og en plassering av seg selv i omverdenen. Fortellingene som har blitt gjengitt her, gjenspeiler hvordan håp, hvile, fremtidsdrømmer, tro, utholdenhet, kraft og fellesskap kan knyttes til *musikk* i konfliktfylte omgivelser. Maja Ackar formulerte det slik: «We didn't let the music die.» Musikk ble erfart som et objekt med egenverdi som var til stede for noen i de konfliktfylte omgivelsene i Sarajevo under beleiringen.

11. Hvorfor verdenssamfunnet likevel ikke maktet å forhindre eskaleringen av konflikten på et tidlig tidspunkt eller å forkorte den lange beleiringen, er et spørsmål man kan stille seg.

LITTERATUR

- Ackar, M. (2017). *Musical dialogues: An exploration of hope* (program). Washington DC: National Gallery of Arts.
- Berman, D. M. (2001). *The heroes of Trecá Gimnazija: A war school in Sarajevo, 1992–1995*. Oxford: Roman and Littlefield Publisher.
- Beyer, B. (2013). *Sirkelen sluttet: Bevisstgjøring og endring i formidling av musikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Biesta, G. (2017). *Letting art teach. Art education after Joseph Buys*. Arnheim, Nederland: ArtEZPress.
- Bourriaud, N. (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax Forlag.
- Čavlović, I. & Krajtmajer, V. (2006). *Fifty years of Academy of Music in Sarajevo*. Sarajevo: Academy of Music Sarajevo, Nationalna Univerzitetska Biblioteka.
- Čavlović, I. (2006). Academy of Music over the past 50 years: War years. I I. Čavlović & V. Krajtmajer, *Fifty years of Academy of Music in Sarajevo* (s. 28 – 55). Sarajevo: Academy of Music Sarajevo, Nationalna Univerzitetska Biblioteka.
- Clandinin, D. J. & Huber, J. (under utgivelse). Narrative inquiry. I B. M. Gaw, E. Baker & P. P. Peterson (red.), *International encyclopedia of education* (3. utg.). New York: Elsevier. Hentet fra https://www.academia.edu/4559830/Clandinin_D._J._and_Huber_J._in_press
- Cohen, R. (1994, 23. oktober). Music helps Sarajevo stay sane during war. *New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/1994/10/23/world/music-helps-sarajevo-stay-sane-during-war.html>
- Howell, G. (2017). Postwar life-space and music in Bosnia-Herzegovina. I *Risk, Protection, Provision and Policy Journal* (s. 45–66). Singapore: Springer.
- Knudsen, J. S., Skånland, M. & Trondalen, G. (2014). Musikk etter 22. juli. *CREMAH: Senter for forskning i musikk og helse*, 7(5). Oslo: Norges Musikkhøgskole.
- Kunst i kontekst. (2018, 20. mai). Hentet fra <https://www.uia.no/senter-og-nettverk/kunst-i-kontekst-kik>
- MAiA – Music and Art in Action. (u.å.). Hentet fra <https://musicandartsinaction.net/index.php/maia/about>
- Parramon, R. (2017). Can art resolve conflicts, or does it live on them? I *Peace in progress, The Digital Magazine from the International Catalan Institute for Peace*, 32. Hentet fra http://www.icip-perlapau.cat/numero32/articles_centrales/article_central_1/
- Pljevljak-Krehić, A. (2017, 16. april). *Musical dialogues: An exploration of hope* (program). Washington DC: National Gallery of Arts.
- Robertson, C. (2010). Music and conflict transformation in Bosnia: Constructing and reconstructing the normal, *Music and Arts in Action*, 2(2), 38–55. Hentet fra <http://www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/conflicttransformationbosnia>
- Sala, A. (2016, 10. februar). Music before language (intervju). Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=uilnCeim0ZY>
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performance and listening*. New England, Hanover: Wesleyan University Press.

- Thagaard, T. (2013). *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Searle, A. (2011, 4. juli). Manchester international festival: A return to Sarajevo. I *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/culture/2011/jul/04/1395-days-without-red-review>
- Steward, A. (2011, 22. juni). Be specific: Miss Sarajevo Director/activist Bill Carter talks about how U2 changed his life. I *The Washington Post*. Hentet fra https://www.washingtonpost.com/blogs/click-track/post/be-specific-miss-sarajevo-directoractivist-bill-carter-talks-about-how-u2-changed-his-life/2011/06/22/AGpCFyfH_blog.html?utm_term=.77d186c6dac6
- Stoddart, Tom. (2013). Portfolios: Info: Representation. Hentet fra <http://www.tomstoddart.com>
- Thompson, R. J. & Ibrahimfendic, E. (2017). The cellist of Sarajevo: Courage and defiance through music as inspirations for social change. I S. Erenich, & J. F. Wergin (red.), *Grassroot leadership and the arts for social change* (s. 3–28). Bingley, UK: Emerald Publishing Limited.
- Urbain, O. (red.). *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*. London: I.B. Tauris and Toda Institute for Global Peace and Policy Research.
- Varkøy, Ø. (2017). *Musikk, dannelse og eksistens*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Warren, J. R. (2014). *Music and ethical responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Zelizer, C. (2003). The role of artistic processes in peace-building in Bosnia-Herzegovina. I *Peace and Conflict Studies Journal*, 10(2), 62–75. Hentet fra <https://nsuworks.nova.edu/pcs/vol10/iss2/>
- Intervju med Maja Ackar, Sarajevo Music Academy, Bosnia-Herzegovina 20.4.2015
- Intervju med Maja Ackar, Universitetet i Agder, Kristiansand 28.9.2016
- Intervju med Adema Pljevljak-Krehić, Sarajevo i Bosnia-Herzegovina 15.2.2016
- Intervju med Adema Pljevljak-Krehić, Sarajevo i Bosnia-Herzegovina 25.4.2018