

Resistance Through Art

Mastergradsoppgave i estetiske fag
Studieretning drama- og teaterkommunikasjon
Oslo, Våren 2017

Marius Sørensen
Kandidatnummer: 334
Fakultet for teknologi, kunst og design
Institutt for estetiske fag

**You who build these altars now
To sacrifice these children
You must not do it anymore
A scheme is not a vision
And you never have been tempted
By a demon or a God
- Leonard Cohen (1969)**

Abstract

With this study, I'm exploring the possibilities theatre can offer areas under distress from war and conflict. I've been looking especially into how theatre can contribute to just peace in occupied Palestine. Just peace is more than just the lack of war. Just peace is about creating a just society. I've gotten an entry into my informants' reality through interviews with them on the occupied West Bank. Through these interviews, I've gotten to see the importance of theatre in their reality and in their day to day life. I've then seen this social constructive knowledge in the light of applied theatre theory to recognize where theatre can be applied to create just peace. The study has identified applications that cover fundamental human needs and which promote justice and dignity. However, the study has also revealed applications for theatre to work against the just peace I set out to explore in the first place.

Sammendrag

Med denne studien ser jeg på mulighetene teater byr på i krigs- og konfliktsoner, med et spesielt fokus på å skape rettferdig fred i okkuperte Palestina. Rettferdig fred handler om mer enn fraværet av krig. Rettferdig fred handler også om å skape et rettferdig samfunn. Gjennom intervjuer med lokale aktører på den okkuperte Vestbredden har jeg fått innpass i informantenes egen virkelighet i okkupasjonen og teaterets betydning for dem i deres virkelighet. Jeg har så sett denne sosialkonstruktivistiske kunnskapen i lys av anvendt teater-teori for å gjenkjenne bruksområder hvor teateret bidrar til rettferdig fred. Studien har identifisert anvendelsesområder for teater som dekker grunnleggende menneskelige behov og fremmer rettferdighet og menneskeverd. Studien har også avdekket anvendelsesområder som kan motvirke nettopp den rettferdige freden jeg med denne studien har ønsket å fremme.

**And the Germans killed the Jews,
and the Jews killed the Arabs,
and the Arabs killed the hostages,
and that is the news**

- Roger Waters (1992)

Takk

Denne studien hadde jeg ikke fått gjennomført hadde det ikke vært for de fantastiske menneskene som hjalp meg i Palestina. Jeg får ikke nevne dere med navn, men jeg vil si takk til dere som åpnet hjemmene deres og gav meg en seng når dere så jeg ikke hadde en plass å sove, og takk til dere som så at jeg var sulten og gav meg mat. Jeg var fremmed og dere tok imot meg. Jeg er dere evig takknemlig!

Jeg vil også rette en stor takk til mine eminente veiledere Rikke Gürgens Gjærum og Anna Songe-Møller. Uten dere hadde jeg nok aldri klart å ro dette i havn. Takk til Kristin som har vært en god sparrepartner og som har heiet meg fram i både medvind og motvind. Takk til Marthe som var der når jeg trengte det mest. Takk til kontorgjengen for vaffeltorsdag og god stemning på kontoret. Takk til Øystein, Ole Petter, Thea, Gudmund og Fredrik for at dere gjør masterforestillingen min mulig – en ekstra takk til Thea for at du også har hjulpet meg med tekst. Takk til Petter for omslaget. Takk til Mads Gilbert for at du tok deg tid til å svare på mine dårlig formulerte spørsmål. Takk til Hanne, Rudi og Ludwig for tiltrengte middager og lekepauser. Takk til mamma og pappa som har latt meg reise dit jeg vil for å utforske verden til tross for at dere iblant har syns at det virket litt skummelt – en ekstra takk til korrekturleser, mamma. Thank you Ryan and Omar for help with translations.

**The most dangerous worldviews
are the worldviews of those who have never viewed the world**
- Aleksander von Humboldt (1769-1859)¹

¹ Sitert i Jucker, Rolf (2004) *"Was werden wir die Freiheit nennen?": Volker Brauns Texte als Zeitkritik* Würzburg: Königshausen & Hausmann s.79.

Forord

Jeg ligger i et hus. Jeg er helt alene. Jeg befinner meg i en flyktningleir i Palestina langt borte fra trygge rammer. Det er ingen mulighet til å reise herfra. Jeg må bli her. Helt alene. Natten har så vidt begynt, men den har allerede vart en evighet. Det er 35 grader ute, ingen aircondition inne. Jeg ligger helt alene i sengen. Jeg svetter og jeg skjelver.

Jeg har aldri før opplevd et angstanfall, men det må være det jeg opplever nå. Jeg føler meg som den eneste på jorden. Ingen plass å dra. Ingen å snakke med. Frykten jeg kjenner på er helt fremmed for meg. Aldri før har jeg følt meg så alene og så redd.

Utenfor hører jeg hunder som bjeffer, jeg hører skudd og jeg hører eksplosjoner. Jeg ligger i fosterstilling på sengen. Jeg gråter. Jeg kan ikke huske sist jeg gråt slik. Jeg gråter med tårer og jeg gråter med lyd. Jeg føler meg så uendelig alene.

Jeg søker trøst i musikken. En sang en venninne har skrevet. Stemmen hennes roer meg ned. Jeg slutter å skjelve. Gråten blir kvalt. Jeg tar opp telefonen og sender henne en melding. Det er midt på natten, men hun svarer. En kort samtale var alt jeg trengte for å vite at jeg ikke var alene. Litt senere på natten tikker det inn enda en melding fra henne. Det er en ny sang jeg ikke har hørt før. Den heter «Til Deg».

Til deg, som ikkje håpar mer, du som trengar et lysglimt og trengar det nå.
Til deg, som ikkje orkar mer, som har tankar som bare du selv kan forstå.

—
Til deg, som ikkje sovar mer, du som drømmar deg våken om alt du sku gjort.
Til deg, som bare sovar bort, selv om alt løpar fra deg og tiden går fort.
- Marthe Wang²

Sangen ble skrevet lenge før jeg dro hit, men det føles som om hun skrev den til meg. Til dette øyeblikket. Jeg føler meg ikke lenger alene. Jeg er ikke lenger like redd. Jeg er fortsatt like varm, men jeg får endelig sove.

Neste morgen forventet jeg å se en krigssone utenfor. Slik var det ikke. Utenfor lekte barna som om natten hadde vært rolig. Utenfor satt de voksne og snakket som om ingenting hadde skjedd. Uroen i natten som hadde satt angsten i meg var noe de opplevde, og fortsatt opplever, hver eneste natt. En uro de vil fortsette å oppleve til okkupasjonen en gang tar slutt. En angstfylt natt for meg, et angstfylt liv for dem.

² (Wang & Skaug, Til deg, 2017).

Innholdsfortegnelse

1.0	Bakgrunn for studien.....	1
1.1	Forskningsspørsmål og underproblemstilling	2
1.2	Definisjoner	3
1.3	Oppgavens struktur	5
2.0	Metodekapittel	6
2.1	Sosialkonstruktivistisk vitenskapssyn	6
2.2	Hermeneutisk forskningsperspektiv	7
2.3	Feltarbeid	9
2.3.1	Deltagende observasjon	9
2.3.2	Feltdagbok	10
2.3.3	The Syrian Monologues	11
2.3.4	Fotoetnografi fra feltarbeid	12
2.4	Intervju av aktører i feltet	14
2.4.1	Utvalg	15
2.4.2	Transkripsjon	16
2.5	Uformelle samtaler	17
2.5.1	Arna's Children	19
2.6	Datakilder	20
3.0	Teorikapittel	21
3.1	Tidligere forskning	21
3.1.1	Bildeteater i Jerusalem	21
3.1.2	Performance in place of war	23
3.1.3	Utopia in performance.....	25
3.1.4	Palestinsk teater for sosial endring	27
3.2	Teoretiske perspektiver	29
3.2.1	Anvendt teater.....	29
3.2.2	Anvendt teateretikk	31
3.2.3	Etiske utfordringer i anvendte prosjekter.....	32
3.2.4	Deltagende kunst og aktivisme	34
3.2.5	Kunstens effekt i politikken og visa versa	36
3.2.6	Et sosial-psykologisk syn på rettferdig fred	37
3.2.7	FNs resolusjon 1325 – Kvinner med i fredsprosessen.....	38

4.0	Empirikapittel	40
4.1	Rettferdig fred.....	41
4.2	Teater som holdningsendrende verktøy	43
4.2.1	Utøveren	43
4.2.2	Tilskueren	51
5.0	Diskusjon	58
5.1	Rettferdig fred i Palestina	58
5.1.1	Martyren Yousef.....	58
5.1.2	Palestina er stort nok for alle.....	60
5.2	Kvinner med i fredsprosessen	61
5.2.1	Patriarkalske tradisjoner	63
5.2.2	Åpne øyne og åpne sinn – to grøfter.....	64
5.3	Sosiale endringer i Palestina	65
5.3.1	Leve eller dø for Palestina?	65
5.3.2	Den indre okkupasjonen	67
5.3.3	Nye perspektiver	69
6.0	Svar på forskningsspørsmål	71
6.1	Veien videre	73
7.0	Bibliografi.....	75
7.1	Bilde- og figurligste	80
7.2	Bildekilder	80
7.3	Vedlegg	80

1.0 Bakgrunn for studien

I mange år har jeg interessert meg for den pågående okkupasjonen av Palestina. Denne interessen nådde et nytt punkt da jeg som et innledende ledd i masterstudiet, i april 2015, besøkte Palestina og fikk et møte med en gruppe aktivister og frihetskjemper. Gruppen kalte seg «Friends of Freedom and Justice», og de kunne fortelle at de hadde brukt hver fredag de siste 10 årene på å protestere mot undertrykking og mot bygging av den Israelske seperasjonsmuren som var planlagt at skulle gå rett gjennom landsbyen deres, Bil'in. Gruppen sa at: «Together we can remove borders and cross all barriers».



Figur 1: Israel i mørk blå, Palestina i oransje, okkupert Palestina i lys blått. Oslo-avtalegrensen.



Figur 2: Israel i mørk blått, Palestina i oransje. 1967-grensen.

Bildene over illustrerer i figur 2 hvor grensene gikk fra 1949 til krigen i juni i 1967. Under krigen i 1967 okkuperte Israel hele Vestbredden og Gaza og begynte å bygge kolonier på det okkuperte landet. Dette gjenspeiles i figur 1 som viser hvor grensene for Palestinsk selvstyre ble satt under Oslo-avtalen i 1993 (Karon & Thuy Vo, 2013). Siden da har Israel fortsatt å utvide grensene sine, blant annet gjennom landsbyen Bil'in der de møtte motstand i gruppen Friends of Freedom and Justice.

Gruppen arbeider med følgende målsetning:

Together we can build bridges of trust and achieve Justice. Through our friends, we can see the promising future, a future where all live in Peace, security and dignity, a future free of racism, where all have the right to a full and free life (Friends of Freedom and Justice, u.d.)

Bare dager før min avreise til feltarbeid i Palestina til masterprosjektet, høsten 2016, dukket artikkelen «Kan politisk teater endre Gaza? Politisk teater blomstrer i Gaza, som tørster etter alt som kan bidra til endring» opp (Alkabariti, 2016). Ved avreisen som masterstudent, pakkende og tenkende leste jeg med interesse og kjente hvordan oppstarten av forskningsprosjektet opplevdes som svært aktuelt og relevant. Masterprosjektet «Resistance through art»³ er inspirert av og drevet frem av en kobling mellom fagpolitiske, humanistiske og etiske perspektiver på anvendt teater.

1.1 Forskningsspørsmål og underproblemstilling

Beveggrunnen min til å starte dette prosjektet var troen min på at teater og estetiske virkemidler kan bidra til å medskape rettferdig fred i Midtøsten. Problemstillingen jeg har valgt å jobbe ut fra lyder som følger:

Hvordan bidrar teater til rettferdig fred i okkuperte Palestina?

For å besvare denne vil jeg utforske underproblemstillingene:

- 1. På hvilken måte kan feminisme gjennom deltagende kunstprosjekter spille en viktig rolle i den Israel-Palestinske fredsprosessen?*
- 2. Hvordan kan teater som sosialestetisk kollektiv kunstart endre den undertrykkende samfunnsstrukturen i Palestina?*

Prosjektet er todelt med en teoretisk og en praktisk-estetisk del. Både underproblemstilling punkt 1 og 2 vil få fokus i den teoretiske delen, mens punkt 2 vil i tillegg bli belyst gjennom den praktisk-estetiske delen som jeg har valgt å kalle «Retten til å eksistere».

³ Tittelen er lånt fra «The Freedom Theatre» i Jenin, okkuperte Palestina (The Freedom Theatre, u.d.).

1.2 Definisjoner

Gjennom bruken av diffuse begreper pulveriseres maktforholdet og de faktiske forholdene i Palestina, slik jeg ser det etter feltarbeid i Palestina. Jeg velger derfor å bruke ord og uttrykk som gir et mer reelt bilde av situasjonen i Palestina, slik den erfares av noen av de som bor der, enn de uttrykkene som har blitt vanlige å bruke i dagligtalen vår. F.eks.: «Palestinakonflikten» brukes oftere enn «Den Israelske okkupasjonen av Palestina» og «Palestinske områder» brukes oftere enn «okkupert Palestina.»

Normaliserende ordbruk er ikke forbeholdt Palestina. Vi kjenner også igjen denne bruken av diffuse begreper i andre saker. Eksempelvis kan vi se til saker om «barnebruder» som strengt tatt omhandler «overgrep mot barn» (Stolt-Nielsen, 2016). Bruken av ordet barnebrud uskadeliggjør og normaliserer saken. Også begrepet «terrorist» blir i dag brukt ukritisk om alle som ikke deler et sett politiske verdier og som tyr til våpen for å få fram sitt poeng (Waage, 2017). Den samme som noen kaller en «terrorist» kaller andre en «frihetskjemper». Eksempler på dette kan man få ved å snu på saken og kalle handlinger vi i vesten i dag ser på som legitime som terrorisme; tidligere amerikanske president Barack Obamas droneangrep, tidligere amerikanske president George W. Bush' invadering av Irak, eller israelske drap på palestinere. Dette kaller vi ikke i dag for terrorisme fordi vi bare ser en side av saken. Sett fra de som får utført de nevnte handlingene mot seg så passer handlingene inn med den vage definisjonen av terrorisme som brukes i dag. I Norge brukes denne definisjonen: «bruk av vold, eller trussel om bruk av vold, for å skape alvorlig frykt i en befolkning eller tvinge offentlige myndigheter til å handle, eller ikke handle på en måte av vesentlig betydning for landet» (Straffeloven, 2005).

Konflikten pågår i landet Palestina.⁴ Både Gaza og Vestbredden har vært okkupert av Israel siden 1967. Jeg vil derfor omtale områdene på Vestbredden som Palestina eller «okkupert Palestina», ikke «De Palestinske områdene». Jeg vil omtale konflikten rundt okkupasjonen som «Den Israelske okkupasjonen av Palestina». Dette gjør jeg inspirert av Mads Gilbert og Erik Fosse (2009) som har gjort samme valg i sin bok *Øyne i Gaza* og som begrunner valget slik:

⁴ I 2017 er det 80% av verdens befolkning som gjennom 70% av FNs medlemsland anerkjenner Palestina som egen stat (Palestina, 2017).

Ord har makt. Definisjoner og begreper påvirker virkelighetsoppfatningen vår. Ord og betegnelser som brukes om Midtøsten-konflikten, har glidd ukritisk inn i dagligtale og nyhetsformidling. Maktforhold og politiske realiteter tåkelegges (Gilbert & Fosse, 2009, s. 10).

«Settlements» og «bosettinger» brukes ofte om områder der Israel har tatt seg til rette i Palestina og skapt Israelske samfunn utenfor de Israelske grensene. Bosetting gir inntrykk av at det er et samfunn etablert i ubebodde områder. I mange tilfeller vil dette ikke stemme da Israel med bruk av militærmakt har jaget vekk palestinerne som opprinnelig bodde på en tomt og jevnet jorder, gårder og hus med jorden for å ta over området. Det vil da være tilbørlig å bruke betegnelsen okkupasjon (Helgesen, 2009) og dermed kalle israelerne som bor der okkupanter. Det vil da videre være berettiget å kalle boligstrukturene for kolonier (Koloni, 2014).



Figur 3: Ifølge min sjåfør ble her en palestinsk oliventreplantasje brent opp for å gi plass til israelske kolonier.

Gjennom intervjuene gjort i forskningen min ble jeg møtt av en, for meg overraskende, skepsis til begrepet «Fred». Jeg reiste til Palestina med en tanke om at «Fred» er utelukkende positivt og noe alle ønsker seg da ingen ønsker seg krig. Der definisjonen av fred er ganske selvsagt: «[...] det motsatte av krigstilstand» (Fred, 2009), viste det seg at flere av mine intervjuobjekter gjorde en sammenligning av begrepet «Fred» og «normalisering» (Bilal, 2016; Kadar, 2016; Ilesha, 2016). Med andre ord, om krigen slutter så sitter vi igjen med bare fred. Ingen endring. Dette funnet kommer jeg nærmere inn på i empirikapittelet, men dette er grunnen til at jeg i min problemstilling

velger å bruke begrepet «Retttferdig fred». Det er et begrep jeg har hentet fra solidaritets- og bistandsorganisasjonen KFUK-KFUM Global, en organisasjon som blant annet jobber for retttferdig fred i Palestina. De definerer «Retttferdig Fred» som følger: «Retttferdig fred er ikke bare fravær av krig, men også en retttferdig fordeling av ressurser, religions- og ytringsfrihet og like rettigheter for alle» (KFUK-KFUM Global, 2015).

1.3 Oppgavens struktur

I denne masteroppgaven har jeg lagt mest vekt på den skriftlige delen. Dette har jeg gjort fordi det er den delen som har krevd mest tid av meg. Den praktiske delen har også krevd tid, men den har blitt til underveis som jeg jobbet med den skriftlige oppgaven.

I denne skriftlige oppgaven vil jeg i kapittel 2 gå gjennom metodikken jeg har benyttet meg av gjennom hele prosessen, og som har ledet opp til denne skriftlige oppgaven. Metoden benyttet for å utarbeide den praktiske delen vil ikke bli presentert da store deler av den prosessen starter etter at den skriftlige delen er innlevert. I kapittel 3 blir tidligere forskning og teoretiske perspektiver som har ledet prosjektet presentert. Jeg vil her gå inn på forskere som har forsket i Palestina og Israel i tillegg til forskere som har vært i andre krigssoner og som har erfaringer og oppdagelser som kan være hensiktsmessige å nevne i denne oppgaven. I kapittel 4 vil jeg presentere empirien jeg har skapt, fordelt på hovedtemaene «retttferdig fred» og «teater som holdningsendrende verktøy». Avslutningsvis vil jeg i kapittel 5 føre en diskusjon der jeg setter forskjellige deler av empirien opp mot hverandre og opp mot allerede eksisterende teori og tidligere forskning på området, før jeg i kapittel 6 presenterer en konklusjon på oppgaven og peker ut veien videre.

2.0 Metodekapittel

I denne delen vil jeg beskrive metodikken og forskningsdesignet i masterprosjektet. Det sosialkonstruktivistiske kunnskapssynet er avgjørende for oppgaven min og har derfor også vært avgjørende for metodologien. Prosjektet bygger på feltarbeid der jeg har generert data til den skriftlige avhandlingen samtidig som jeg har generert data til bruk i den avsluttende performancen.

2.1 Sosialkonstruktivistisk vitenskapssyn

Min inngang i dette prosjektet vil være gjennom intervjuer av deltagere fra forskjellige teatergrupper på Vestbredden i okkuperte Palestina. Utvalget av teatergruppene er gjort i dialog med relevante forskere på feltet og gjennom nettverksbygging gjort under feltarbeidet. Datagenereringen ble i hovedsak gjennomført gjennom samtaler og ustrukturerte intervjuer med deltagere og instruktører i teatergruppene samt observasjoner av gruppene i aksjon.

Alle mine informanter har levd hele sitt liv under okkupasjon, uten mulighet for å kunne bevege seg fritt. Til tross for dette opplever hver enkelt den israelske okkupasjonen av Palestina fra sitt subjektive ståsted. Enkelte har vokst opp i en flyktningleir der de har vært i fysisk kamp mot israelske styrker enten som barn eller som voksne, mens andre har vokst opp i en by eller landsby hvor møtet med den israelske okkupasjonen av Palestina har vært gjennom frihetsberøvelse, trakassering og tilfeldige arrestasjoner av barn så vel som voksne. Dette gjør at teateret som fenomen har opptrådt på forskjellige måter og dermed også har spilt forskjellige roller for den enkelte informant. Virkeligheten i Palestina er ikke én virkelighet, men derimot flere erfarte livsverdener. Virkelighet og teater er dermed begge subjektive størrelser i denne studien. Det er sosialt konstruert hos den enkelte aktør studien undersøker. Dermed vil dataene drøftes i lys av et sosialkonstruktivistisk kunnskapssyn.

Alvesson og Sköldbberg (2008) skriver om sosialkonstruktivismen som en virkelighet som først virker selvsagt, men at det siden viser seg at dette selvsagte ikke er selvsagt. For sett gjennom de sosialkonstruktivistiske perspektiver blir det tydeliggjort at det selvsagte endrer seg ut ifra virkeligheten det sees fra (Alvesson & Sköldeberg, 2008). Gjennom mitt feltarbeid fikk jeg en forståelse av virkeligheten i Palestina, men gjennom

intervjuene ble denne forståelsen konkretisert og nyansert. Alle informantene mine opplevde hver sin virkelighet og hver sin okkupasjon. Sosialkonstruktivismen blir et perspektiv på hvordan kunnskap dannes og på hvordan kunnskap og virkelighetsforståelse former seg gjennom opplevelser, situasjoner og erfaringer mennesker gjør seg (Torja, 2016). I denne oppgaven benytter jeg meg av den sosialt konstruerte kunnskapen fra den enkelte informant. Alvesson og Sköldebergs definisjon av den sosialkonstruktivistiske kunnskapen beskriver informantenes virkelighetsforståelse av sin egen situasjon. Empirien fra intervjuene vil være avgjørende for oppgaven, da det er informantene selv som vet best hva de har gjennomgått og plassen teateret har hatt og har i deres liv.

Studien tar for seg teateret sett i et fenomenologisk lys der teateret blir sett på som et fenomen for den som utøver det, i motsetning til å se på det som en faktisk virkelighet. Teateret er hva den enkelte opplever det som. David Woodruff Smith beskriver i *Stanford Encyclopaedia of Philosophy* fenomenologien som studien av opplevelses og tings framtrede, eller hvordan vi oppfatter ting (Smith, 2016). Videre hevder han at fenomenologien i dag ofte blir bundet ned til den menneskelige erfaringen gjennom sansene som syn og hørsel, men at det egentlig er mye mer. Fenomenologien kan være beskrivende for betydningen ting, opplevelser og hendelser har i vår erfaring, samt hvordan selvet og andre er opplevd i ens «livsverden» (Smith, 2016). I dette prosjektet vil det bety at den subjektive opplevelsen den enkelte informant har hatt med teateret vil være utgangspunktet for hva teateret betyr eller har betydd for den enkelte.

2.2 Hermeneutisk forskningsperspektiv

Gjennom dette prosjektet møter jeg mine informanters kunnskap og virkelighet som fortalt og tolket av dem selv. Jeg vil deretter gjennom et hermeneutisk forskningsperspektiv tolke og prøve å sette meg selv inn i deres kunnskap og deres virkelighet.

Hans-Georg Gadamer (2013) fremmer hermeneutikk som en måte å fortolke verden på. Hermeneutikken gir forskeren mulighet til å bli bevisst egen før-forståelse, horisont og referansebakgrunn og anvende disse for å skape en fornyet forståelse for felt forskeren utforsker (Malpas, 2016; Gadamer, 2013). Ifølge Gadamer er en betingelse for å kunne tilegne seg kunnskap fra de humanistiske disiplinene en forståelse av

tradisjonene og av overleveringen av kunnskap. En forståelse du har med deg som er internalisert og ikke bevisst innlært, den er en del av din kulturarv (Hans-Georg Gadamer, 2015).

Gadamer hevder også at «sannheten» er avdekkingen som lar ting komme til syne, eller som han sier med egne ord:

Truth is thus understood as the unconcealment that allows things to appear, and that also makes possible the truth and falsity of individual statements, and yet which arises on the basis of the ongoing play between unconcealment and concealment — a play that, for the most part, remains itself hidden and is never capable of complete elucidation (Malpas, 2016).

Så sannheten er avhengig av spillet mellom tildekking og avdekking, og utfra dette kan sannheten så vel som falskheten av individuelle påstander komme til syne. Det er ifølge Gadamer denne avdekkingen i seg selv som er sannheten (Malpas, 2016).

Gjennom undervisning i det norske skolesystemet har jeg vokst opp med holdningen at jeg skal synes «synd på jødene» etter det grusomme som hendte med dem under andre verdenskrig. De som ikke er enige i dette får stempelet «anti-semitt». At det var synd på jødene under andre verdenskrig er noe jeg stiller meg helt bak og jeg vil på ingen måte hevde noe annet.

Den hermeneutiske forskningslæren som en forståelse av tradisjoner og overleveringer er noe jeg kjenner meg igjen i og er en viktig analytisk innfallsvinkel i denne oppgaven. Som tenåring ble jeg aktiv i et kristent miljø som brant for Palestina. Selv var jeg ikke godt nok informert og manglet grunnleggende kunnskap om okkupasjonen. Gjennom deltagelse i aksjoner og kampanjer fikk jeg innblikk i omfanget av okkupasjonen og fikk se at jødernes posisjon i verden har endret seg. Ikke på den måte at det er jødene som en religiøs gruppering som står bak den israelske okkupasjonen, men at deres tidligere lidelse blir utnyttet for å rettferdiggjøre okkupasjonen. Dette er en forståelse jeg har med meg når jeg genererer og fortolker empiri i dette prosjektet. Jeg har flere ganger opplevd å få stempelet anti-semitt, noe jeg på det sterkeste tar avstand fra. Jeg er stiller meg bak utsagnet til en av mine informanter som hadde følgende å si om jødernes situasjon i okkupasjonen:

After the terrible thing that happened to the Jewish people. In my opinion they suffered twice. Once when they were in the camps and they were burned. And second when they were used by the Zionists to justify the actual happening of what happened to the Palestinian people (Bilal, 2016).

2.3 Feltarbeid

Feltarbeid anser jeg som et hensiktsmessig metodevalg i forskning knyttet til den israelske okkupasjonen av Palestina. Da Israel står for grensekontrollen til okkuperte Palestina fører det til at Israel i stor grad kontrollerer informasjonsflyten inn og ut fra okkuperte Palestina. Dette ser vi blant annet på hvordan studenter – som meg selv – med et ønske om å reise til Palestina, blir behandlet. Under det samme tidsrommet jeg befant meg i Palestina på feltarbeid ble to norske masterstudenter arrestert og deportert av israelske grensevakter (Johansson & Karlsen, 2016; Sørbø & Sae-Khow, 2016). Dette mener jeg tyder på en innskrenking av ytringsfriheten og viser hvor viktig valget av feltarbeid som metode er. Mine egne førstehåndserfaringer samt de sosialkonstruktivistiske kunnskapene som palestinerne selv sitter på vil være uvurderlige og avgjørende for å få kjennskap til den faktiske virkeligheten til de som lever der (Fangen, 2011).

Gjennom feltarbeid bruker jeg meg selv som verktøy. Jeg er i direkte kontakt med menneskene jeg forsker på, og gjennom denne kontakten skaper jeg den nødvendige tilliten for å få en god relasjon og et godt intervju med informanten (Johannessen, 2016). Feltarbeidet lar meg sitte igjen med beskrivende og personlig kvalitativ data som forteller en annen historie enn teoretiske beskrivelser basert på ren analyse og teori. Til tross for at dataen jeg sitter igjen med vil bære preg av å være subjektiv og eid av den enkelte informant vil den også være nyansert og kontekstualisert (Johannessen, 2016).

2.3.1 Deltagende observasjon

For å komme nærmere på arbeidet informantene mine gjør, samt for å se hvordan de arbeider, var jeg tilstede under en øvelse til én av teatergruppene jeg besøkte. Grunnet uforutsette hendelser ble det til bare denne ene øvelsen til den ene gruppen. Den uken jeg var på besøk hos den ene gruppen som holdt til i en av de eldste flyktingleirene i okkuperte Palestina, var de aller fleste instruktører ikke til stede i leiren da de var på turné i Europa. Én av instruktørene kom hjem noen dager før de andre og rakk derfor å holde én øvelse med barna mens jeg var der.

Øvelsen foregikk på arabisk, og tilstede på øvelsen var 10 gutter og 3 jenter i aldersgruppen 10-13 år. Språkbarrieren skapte noen utfordringer da jeg ikke skjønnte hva som ble sagt til enhver tid. Jeg satt sammen med gruppen i ring på gulvet og jeg deltok i den grad jeg kunne. Selv om det



Figur 4: Teatersalen til Ghali og Abbuds teater.

muntlige språket arabisk tilhører en helt annen språkfamilie enn norsk og engelsk som er språkene jeg kan, så er kroppsspråket det samme. Det samme gjelder for «dramaspråket» – øvelsene og lekene er i stor grad de samme som vi har her. Til tross for at de har noen lokale variasjoner er likhetene så store at jeg kunne kjenne igjen og til en viss grad delta på øvelser. Jeg fikk raskt innpass i gruppen, og det så ikke ut til at deltagerne hadde noen innvendinger eller betenkeligheter med at jeg var tilstede. Årsaker til dette kan være at jeg fra før hadde tilbragt tid både i teaterets barnehage hvor jeg hadde lekt med enkelte av barnas yngre søsken, samt at jeg hadde tilbragt flere dager ved teateret og hadde som en hvit nordmann vært veldig synlig i flyktingleiren i dagene før øvelsen. I tillegg gjorde jeg et mer eller mindre vellykket forsøk på å si hei på arabisk i starten av øvelsen. Da min arabiske uttale ikke er spesielt godt utarbeidet, skapte jeg, slik jeg ser det, et rom der det var greit å feile selv om det var et nytt og noenlunde fremmed ansikt tilstede.⁵

2.3.2 Feltdagbok

På feltarbeidet på Vestbredden i Palestina noterte jeg tanker og opplevelser i en feltdagbok. Dette gjorde jeg fordi jeg skulle være der i 30 dager og ønsket å kunne skille dagene og hendelser fra hverandre i ettertid. I tillegg til å huske opplevelser og møter med mennesker jeg møtte.

Feltdagboken utviklet seg fra å bli skrevet i typisk dagbokstil til å bli en slags stream of consciousness, eller bevissthetsstrøm, der jeg bare skrev uten å nødvendigvis alltid skrive forståelig og sammenhengende. Mange sterke og skumle opplevelser blandet

⁵ Jeg hadde ikke tillatelse fra NSD til å intervju noen under 18 år, og baserer derfor hele den deltagende observasjonen på mine egne inntrykk og observasjoner samt samtalen i ettertid med instruktøren.

med mange fine og hyggelige måtte bearbejdes, og feltdagboken ble den eneste plassen jeg fikk gjort dette da jeg reiste alene. Dette har gjort at feltdagboken ikke er skrevet i en bestemt form eller stil. Mye er skrevet akkurat som jeg tenkte det, ikke slik jeg ville ha presentert det om jeg skulle fortalt andre om det. Med andre ord usammenhengende og tilfeldig. Dette tenker jeg er en styrke med feltdagboken da den har tatt vare på min sinnstilstand og mine tanker fra de forskjellige situasjonene og møtene jeg hadde.

2.3.3 The Syrian Monologues

Etter feltarbeidet mitt i september og oktober i 2016 dro jeg på nok et feltarbeid i februar 2017, denne gangen til Trondheim i Norge. Jeg fikk mulighet til å se en forestilling av en palestinsk teatergruppe kalt Ashtar. Gruppen besøkte en festival i Trondheim og hadde reist fra byen Beit Jala på Vestbredden. Forestillingen de viste var *The Syrian Monologues*. Dette er en forestilling som er en videreføring av en forestilling Ashtar turnerte med i 2010 som het *The Gaza Monologues* (Ashtar Theatre, 2014). Forestillingen i 2010 har jeg ikke sett. Jeg vil komme tilbake til mer om tanken bak *The Gaza Monologues* i teorikapittelet 3.1.4 *Palestinsk teater for sosial endring*.

I Trondheim fikk jeg se hvordan teatergruppen jobber, hva de legger fokus på og hvordan de formidler. Selv om forestillingen jeg så handlet om å dele historien til syriske flyktninger i Jordan, velger jeg å ta den med på bakgrunn av at den er produsert av en palestinsk gruppe i tillegg til dens tilknytning til *The Gaza Monologues*. *The Gaza Monologues* ble til gjennom skrevne vitnemål fra 33 gutter og jenter på Gaza og deres erfaring med den aggressive israelske krigføringen mot Gaza. Forestillingen ble oversatt til 18 språk og vist i 36 land. Ifølge Ashtar var det mer enn 1500 skuespillere som framførte forestillingen i de forskjellige landene de besøkte (Ashtar Theatre, 2014; Wilson, 2015). Med andre ord var det ikke et fast ensemble. Det samme gjelder for *The Syrian Monologues* som tar for seg 10 monologer som har blitt utarbeidet gjennom et arbeid med 120 syriske flyktninger i Amman, Jordan. Av de 120 skrev 22 personlige monologer, hvorav et utvalg av disse ble presentert på forestillingen. Også denne forestillingen har blitt framført i mange forskjellige land av mange forskjellige skuespillere (Ashtar Theatre, 2014). Forestillingen jeg så ble framført av to palestinere, og ble framført på arabisk med engelsk teksting.

Det som gjør at jeg velger å bruke denne forestillingen som en kilde i min oppgave er at fremgangsmåten og tankegangen i begge forestillingene er den samme. *The Syrian Monologues* gir meg et innblikk i hvordan Ashtar jobber, selv om monologene i akkurat denne forestillingen ikke kommer fra Palestina.

2.3.4 Fotoetnografi fra feltarbeid



Figur 5: Turistbilde foran Jakobs brønn i Nablus.

Fotografi og video var viktige verktøy på feltarbeidet av flere grunner. Jeg var på feltarbeid i dekke av å være turist, hvilket medfører en forventning om turistbilder og turistvideo dersom jeg blir kontrollert på grenseovergangene. For å få dekket denne forventningen deltok jeg på flere organiserte turistaktiviteter og guidede turer. Et biprodukt av turistaktivitetene, som på mange måter ble viktigere for

prosjektet enn målet om å bygge turistalibiet, var at jeg gjennom aktivitetene skapte nye kontakter og fikk utvidet nettverket. Blant annet møtte jeg ved en tilfeldighet på en tidligere israelsk militant som nå var en «angrende synder»:

Today I regret the entire experience. I regret not learning, educating myself before making the choice to be a part of that. I ... , you know, memories are a blur. So, I suppose there is a lot I don't want to remember now. [...] I regret ... you know, I shot a lot of bombs from the tank. At people. At buildings inside Palestinian cities. In some cases, we were answering fire, and in some cases, it was like, they just tell you to shoot at the thing, you get an order over the radio to shoot at this building or that building (Stone, 2016).

Denne tidligere militære mannen og hans historier har i ettertid vist seg å bli en viktig del av den praktisk-estetiske delen av dette prosjektet.



Figur 6: Skilt satt opp av Israelske myndigheter ved inngang til Palestinsk landsby.

På den andre siden var fotografier og videoer viktige verktøy i ettertid for å strukturere feltarbeidet og for å hjelpe i den reflekssive tenkningen i ettertid. I dette prosjektet skaper bildene og videoene en viktig kontekst til intervjuene. Jeg hadde ikke tillatelse fra Norsk senter for forskningsdata til å samle inn fotografier og videoer av informantene mine eller av andre mennesker som befant seg i områdene jeg forsket i. På en måte følte jeg at dette hemmet datainnsamlingen, men samtidig tvang det fram et annet perspektiv. Bildene blir et verktøy for å involvere seg på et mer personlig nivå, og for å skape et mer aktivt og strukturert forhold til okkupasjonen (Røed, 2015). Bildene og videoene blir en måte å se okkupasjonen på gjennom egne øyne, og ikke gjennom menneskene under okkupasjon. Menneskene under okkupasjon er en viktig del av prosjektet, men bildene åpner for å se okkupasjonen i en annen kontekst. En kontekst som er viktig for å kunne komme forbi «stakkars deg-tankegangen» og heller skape engasjement rundt det faktiske problemet. Det er avgjørende å se problemet, okkupasjonen, for det den er før man kan begynne å se etter en løsning.



Figur 7: Et vakttårn midt i Betlehem. Slike tårn står flere plasser i byen og er som oftest ubemannet.

2.4 Intervju av aktører i feltet

Den viktigste kilden for data i dette prosjektet kommer fra intervjuer gjort på informanter fra forskjellige teatergrupper på Vestbredden. I forkant av intervjuene hadde jeg forberedt en intervjuguide ment som en veiledning for meg selv. Intervjuene ble hovedkilde for data av flere grunner. En hovedgrunn var at det ble den mest naturlige metoden å samle inn data på under feltarbeidet. I møte med informanter oppstod en personlig kontakt mellom meg som intervjuer og den intervjuede som gav en berikende innsikt i data som bare den intervjuede sitter på (Kvale & Brinkmann, 2015).

I forkant av hvert enkelt intervju ble informanten informert om at jeg var en mastergradsstudent fra Norge som studerte teater og som skrev masteroppgave om teater i Palestina. De fikk ikke informasjon i forkant om vinklingen til prosjektet og hvordan problemstillingen lød. Dette var for å unngå at informantene skulle føle seg presset til å svare noe som de ikke egentlig ville ha svart (Kvale & Brinkmann, 2015). Første spørsmål i hvert intervju var alltid: «Hvorfor driver du med teater?». Dette spørsmålet fikk majoriteten av informantene til å fortelle først innledende om sin egen oppvekst og deretter om hva som førte de inn i retning teateret og tankene deres rundt dette. En årsak til dette kan være at teater i Palestina ikke alltid har det beste ryktet og at det kan oppfattes som bortkastet tid og som noe som går imot deres tradisjoner (Ghali, 2016). Av den grunn opplevde jeg at mange av informantene følte at de måtte ha en god forklaring på hvorfor de har valgt å drive med teater. Dette ene spørsmålet skapte derfor ofte svar på mange av de planlagte oppfølgingsspørsmålene. Informantene ble av den grunn stilt ulike spørsmål, noe som videre har ført til at de forskjellige informantene har svart med forskjellige vinklinger.

Hvert enkelt intervju ble avsluttet med det åpne spørsmålet: «Er det noe du ønsker at jeg hadde spurt deg om? Eller har du mer på hjertet?». Dette for å åpne for å gi informanten mulighet til å ta opp temaer han eller hun ønsket å ta opp uten at det nødvendigvis passet seg slik ut fra de gitte spørsmålene, eller ut fra retningen intervjuet tok (Kvale & Brinkmann, 2015).

2.4.1 Utvalg

Studien bygger på informasjon hentet fra elleve informanter. Seks av informantene ble intervjuet, mens de fem siste var uformelle samtaler. Enkelte av de uformelle samtalene ble tatt opp, mens andre ikke ble det. Det som avgjorde dette gikk mye på hvem informanten var og hvor mye tid jeg tilbragte med den enkelte. Da enkelte av opplysningene informantene kom med kan ansees som sensitive og utleverende har alle de palestinske og israelske informantene fått fiktive navn i dette prosjektet. En britisk forsker jeg møtte i Jerusalem blir nevnt med ekte navn da han var i Palestina som forsker og informasjon om dette allerede ligger åpent på nettet. Informantene i dette prosjektet har blitt plukket ut på bakgrunn av flere faktorer. En faktor som har spilt en viktig rolle er tilstedeværelse og tilgang. Det å reise fra en plass til en annen er ikke en selvfølge i Palestina, verken for palestinere eller folk utenfra. Tilstedeværelse og tilgang ble derfor en spesielt avgjørende faktor ved den ene teatergruppen som holdt til i en flyktningleir. Der utarbeidet jeg en liste over informanter jeg kunne intervjuer i gruppen sammen med en av de administrative lederne i gruppen. Jeg ønsket meg et spekter av informanter når det gjaldt kjønn og alder, i tillegg ønsket jeg meg både deltagere, instruktører og ansvarlige for innhold. Min administrative kontakt forfattet en liste navn som ble brukt som utgangspunkt for informanter. Den samme fremgangsmetoden gjaldt i stor grad på de andre teatergruppene jeg besøkte. Unntaket var der det ikke var en fast gruppe eller hvor gruppen var på turné.

Majoriteten av informantene er unge menn. Dette skyldes i hovedsak at flere av stedene jeg besøkte er preget av en lang muslimsk tradisjon, noe som innebærer at jeg som en mann ikke kan være alene i et rom sammen med en kvinne. Det var tilnærmet 50/50 med menn og kvinner som jobbet ved teatergruppene. Enkelte plasser var også kvinnene i flertall. De jobbet som regel, men ikke utelukkende, med administrasjon, barnehage, matlaging og planlegging ved teatrene. Mennene hadde ofte roller som generalsekretær, kunstnerisk leder og instruktører. Tilnærmet 65% av palestinere er under 25 år gammel (Palestinian Central Bureau of Statistics, 2016). Dette kan også sees i demografien til utvalget mitt da de jevnt holder en lav gjennomsnittsalder.

Enkelte informanter vil bli tillagt større vekt enn andre. Det er det forskjellige årsaker til. Bilal er en informant med dype refleksjoner rundt fred, rettferdighet og rettigheter. Han er en ledende skikkelse i sin teatergruppe og smitter derfor sine refleksjoner over

på arbeidet de gjør der. Det samme gjelder informantene Iesha og Fai'z. Iesha er en av bare to kvinnelige informanter. Alle disse tre informantene har ledende roller i sine respektive grupper. Dette har ført til at jeg har valgt å fokusere ekstra på dem da de åpner for muligheten til å gå dypere inn i hva de driver med og tankene bak.

Abbud og John Stone er informanter som kom med mange personlige beretninger. Dette har gjort dem ideelle for den praktiske delen av denne oppgaven der jeg vil fortelle blant annet deres historier. Samtidig kommer Abbud med viktige vitnemål om teaterets effekt på ham selv knyttet til det å skape rettferdig fred i okkuperte Palestina. John Stone som er en tidligere israelsk soldat har derimot ingen direkte tilknytning til hverken teater eller Palestina og vil derfor ikke veie tungt inn i den skriftlige delen.

Andre informanter som Ghali, Kadar og Nahid spilte en viktig rolle under feltarbeidet gjennom å veilede meg i Palestina. I tillegg til å være en betydningsfull veileder under feltarbeidet mitt fyller Ghali en viktig rolle i loggen min fra den eneste deltagende observasjonen jeg gjennomførte.

2.4.2 Transkripsjon

Transkripsjonene mine har vært preget av et strengt behov for hemmelighold hva gjelder personopplysninger. Et hemmelighold nødvendig for sikkerheten til informantene så vel som meg selv. For å forhindre at hemmeligholdet skulle påvirke forskningsdataen ble alle intervju tatt opp, for så å bli transkribert samme dag slik at opptaket kunne bli slettet så fort som mulig. Dette var viktig for å unngå at stemmene på opptaket kunne brukes for å identifisere informantene dersom opptakene skulle havne utenfor min kontroll. Under transkripsjon ble også en grunnleggende analyse og tolkning gjort av materialet, noe som førte til at noe data aldri ble med fra intervju til transkripsjon og dermed gikk tapt i transkripsjonen. Dette var data som kunne virke identifiserende, enten direkte gjennom navn og sted, eller mer indirekte gjennom konkrete opplysninger om tidligere opphold i det israelske militærets varetekt eller andre opplysninger som kunne antyde hvem informanten var. Denne mangelen på data kan påvirke studien da noe av denne dataen kan være viktig for å skape sammenheng, men samtidig er det viktig at informantens sikkerhet går foran studiets viktighet. For å selv kunne huske hvem hver informant var gav jeg hver enkelt informant en kode som ble brukt ved lagring av transkripsjonen. Nøkkelen til koden var ikke nedskrevet noen plass, og det var kun jeg som hadde tilgang til den.

For å sikre meg selv når jeg var på reisefot både innad i Palestina og ved hjemreise, hadde jeg lastet opp transkripsjonene til en avsidesliggende server⁶ slik at jeg ikke hadde noen informasjon om min forskning i form av data eller lignende med meg på reisen. Ved å reise uten forskningsdataen på meg åpnet jeg opp for å kunne ha total åpenhet dersom jeg skulle bli stoppet av grensepolitiet eller IDF⁷. Viktigheten ved dette ble enda tydeligere for meg da jeg leste om den tidligere nevnte masterstudenten Vilde Aarethun som ble arrestert av det israelske grensepolitiet da hun nektet å gi dem tilgang til telefonen sin (Sørbø & Sae-Khow, 2016). Ved å ikke ha noe å skjule hverken på telefon eller datamaskin unngikk jeg å støte på det samme problemet og kunne ved forespørsel gi full tilgang til grensepolitiet eller andre interessenter.

2.5 Uformelle samtaler

Gjennom nettverket jeg skaffet meg på Vestbredden kom jeg i kontakt med en britisk forsker, Gabriel Varghese, som forsket ved Kenyon Institute⁸ i Jerusalem. Da jeg møtte Gabriel var han midt i en studie vedrørende teater i Vestbredden. Han ble dermed en viktig kilde der jeg kunne innhente opplysninger og teoretisk stoff som var viktig for oppgaven. Samtidig var Gabriel et viktig eksempel for meg som hjalp meg med å forstå at jeg ikke var paranoid når jeg samlet inn data i dekke av å være turist, for han gjorde nemlig akkurat det samme. Til tross for at han skulle være der et helt år og forsket ved et institutt i Jerusalem, følte han ikke at han kunne være ærlig om sine intensjoner ved ankomst inn i Israel.

Mitt møte med Gabriel var mot slutten av feltarbeidet mitt. For min egen del og for oppgavens del hadde det nok vært bedre om jeg hadde møtt han tidligere i feltarbeidet da han hadde mye erfaring å dele. Erfaringer rundt hva det hadde vært viktig å fokusere på ved forskning på teater på Vestbredden, samt på hvordan det kan være lurt å gå fram ved intervju av informantene. Gabriel kunne fortelle at han selv hadde besøkt noen av de samme gruppene som jeg hadde besøkt, og at han i stor grad fikk mye av de samme svarene som meg. Videre kunne han fortelle at siden han hadde vært der i en mye lengre periode enn jeg hadde, så åpnet informantene seg mer for ham etter hvert som han ble kjent med dem. Han opplevde da at informantene ble mer

⁶ En datamaskin jeg ikke fysisk hadde med meg.

⁷ The Israel Defense Forces er navnet på det israelske militæret.

⁸ Kenyon Institute er et ledende akademisk senter for britisk forskning i Israel og Palestina.

tilbakeholdne på uhemmet ros av teater på Vestbredden og gikk dypere inn i potensielle ulemper med teater i Palestina.

Ifølge Gabriel har flere fra vesten hørt om enkelte av teatergruppene enn de som bor i Palestina har. Dette mener Gabriel henger sammen med at teatrene ofte får støtte fra organisasjoner i vestlige land. Denne støtten bruker organisasjonene som reklame for seg selv gjennom å vise til arbeidet teatergruppene gjør. Organisasjonene inviterer så gruppene til sine hjemland, være seg Sverige, Italia, Portugal, Norge eller andre. I disse landene får gruppene stor oppmerksomhet på grunn av at de driver med ikke-voldelig demonstrasjon. På den andre siden har du mannen og kvinnen på gaten i Palestina som ikke har hørt om gruppene til tross for at de bor 10 minutter unna teateret. Dette mener Gabriel henger sammen med at i Palestina er det som regel eliten som går på teater. Her varierer det jo selvsagt på størrelsen på teateret, men selv i de små byene er det en svært begrenset publikumsmasse på forestillingene. Noen foreldre kanskje, men her også er det for det meste eliten. Det er fort de samme publikummerne som går om og om igjen. Dette kan være enten fordi de er knyttet til organisasjonene som gir støtte, eller fordi de framstår som velstående og kulturelle gjennom å gå på teateret (Sørensen, 2016a).

Støtte fra organisasjoner rundt om i Europa gjør også at enkelte teatergrupper i Palestina legger fokuset og handlingen i forestillingene sine på andre ting enn det som er relevant i Palestina. Eksempelvis er det lettere å få støtte fra utlandet om man setter opp en forestilling som omhandler HIV/AIDS, dette til tross for at HIV/AIDS ikke er et problem i Palestina (Sørensen, 2016a).

Gabriel la derfor vekt på at forskning på det økonomiske aspektet med teater i Palestina kan være viktig å forske på. Dette kom for sent for min del da mesteparten av mine intervju var gjort basert på en annen vinkling. Likevel velger jeg å ta dette med i oppgaven da jeg ikke mener det er utelukkende negativt med støtte fra vestlige organisasjoner forestillinger, selv om det fører til et annet fokus enn okkupasjonen. Dette er noe jeg vil komme tilbake til i empirikapittelet 4.2.2. *Tilskueren*.

2.5.1 Arna's Children

Gabriel ledet meg også inn på filmen *Arna's Children* (Mer-Khamis & Danniell, 2003). Den er et dokumentarisk syn på The Stone Theatre, forløperen til The Freedom Theatre som vi nå kan finne i Jenin og som ifølge Gabriel er ganske godt kjent internasjonalt. Det som ledet oss inn på samtalen om denne filmen, var det som skjer med alle hovedpersonene i dokumentarfilmen. Til tross for at de driver med teater, og til tross for at hovedpersonene selv sier at teateret er deres steinkasting og deres måte å demonstrere på, så ender alle opp med å bli væpnede martyrer i kampen mot okkupasjonen. Dette er interessant data da den går imot alt jeg til nå i prosessen hadde samlet inn. Jeg valgte derfor å se filmen, og å ta den med som en datakilde i prosjektet for å kunne analysere den og se om det var spesielle omstendigheter i filmen som førte til dette resultatet.

I dokumentaren kom jeg over en annen gruppe informanter enn de jeg personlig møtte under feltarbeidet. Hovedpersonene Yousef, Ala og Ashraf gir et interessant innblikk i teateret på Vestbredden da vi i dokumentaren får følge dem fra de er unge til de blir eldre. Dette åpner for andre synspunkter enn de informantene jeg hadde intervjuet og snakket med. Spesielt Yousefs historie og skjebne vil få en viktig plass i diskusjonen da han går imot min hypotese om teateret som et bidrag til rettferdig fred gjennom å begå et selvmordsangrep i Israel.

2.6 Datakilder

Data til studiet har blitt hentet fra forskjellige kilder. I hovedsak gjennom strukturerte intervjuer og uformelle samtaler. Noen av de uformelle samtalene var med informanter som hverken var palestinere eller var aktiv i teater på Vestbredden, men som bidro med henvisninger til andre informanter, til artikler og til filmer som igjen genererte data nyttig for studien.

Datakilder

<i>Strukturerte intervju</i>	6
<i>Uformelle samtaler</i>	5
<i>Deltagende observasjon</i>	1
<i>Bilder</i>	100+
<i>Video</i>	150+
<i>Filmer⁹</i>	2
<i>Teaterforestillinger</i>	1

Flere av datakildene vil ikke bli direkte benyttet i oppgaven, men har fungert mer som et bakteppe, motivasjon og inspirasjon for meg i skrivingen.

⁹ Ikke filmet selv.

3.0 Teorikapittel

Jeg velger å dele teorikapittelet i to. Første del vil omhandle forskning som kan knyttes direkte til oppgaven og oppgavens tema når det gjelder hva som er gjort av tidligere forskning på området. Her vil jeg gå gjennom oppdagelser andre har gjort på feltet, noe jeg vil kunne dra nytte av å sammenligne funnene mine med, være seg vi har funnet det samme eller motsetninger.

Den andre delen går mer på de teoretiske perspektivene jeg vil jobbe med, som teori rundt anvendt teater, forskningsetikk og kunst og politikk. Dette har jeg med for å få et bredere perspektiv og for å lettere forstå egen empiri.

3.1 Tidligere forskning

I denne delen vil jeg presentere tidligere forskning gjort på bruk av teater i Palestina samt andre krigsområder, og den potensielle effekten teateret kan ha på deltagere av teateret og samfunnet deres.

3.1.1 Bildeteater i Jerusalem

Gjennom bildeteaterworkshops i Midtøsten har Sonja Ashram Kuftinec (2009a; 2009b) forsket på teaterets transformativ kraft i volds- og krigssituasjoner. Hun har jobbet ut fra hypotesen at teateret kan brukes som et konflikttransformativt verktøy (Kuftinec S. A., 2009a). I over 10 år har dette vært et område Kuftinec har fokusert på, og hun har deltatt på flere prosjekter over årene med en rekke palestinere og israelere.

En av workshopene ble holdt i Jerusalem i 2004, en tid da okkupasjonen nådde nye høyder og spenningen mellom israelere og palestinere var høy. Workshopen ble holdt for en blandet gruppe deltagere som ble fordelt i tre undergrupper: jødiske israelere, palestinere bosatt i Israel samt palestinere bosatt i Øst-Jerusalem. Som en følge av den høye spenningen rundt okkupasjonen på denne tiden hadde ungdommene fra de tre gruppene ikke snakket med hverandre på seks måneder da workshopen ble holdt. (Kuftinec S. A., 2009a).

Kuftinec hevder at «A well formulated image represents both group values and limits, and the images generated by the seeds participants¹⁰ tangibly reflected both their existential situations and the inter-group dynamics in the room and in the region» (Kuftinec S. A., 2009a, s. 236). Etter at alle gruppene hadde vist sine bilder og diskusjonen rundt bildene var i gang, kom det fram at mange av de israelske deltagerne påpekte at i motsetning til sine egne bilder som viste de interne forskjellene og dynamikken i samfunnet sitt, var de palestinske bildene alltid i relasjon til en ekstern makt, israelittene. Til dette svarte en palestiner at de ikke følte seg komfortabel med å avsløre sine interne svakheter til dem de anser som sine undertrykkere. En av de israelske deltagerne svarte til det at det viser det asymmetriske maktforholdet i regionen. Israelittene har den luksusen at de kan koble av og, med unntak av når de er i et voldelig øyeblikk, kan de bare glemme palestinerne, mens palestinerne ikke har muligheten til dette da hele deres eksistens blir begrenset av den israelske okkupasjonen. Kuftinec skriver videre at hun tror dette avslørende øyeblikket ikke ville ha funnet sted i en ikke-teatral setting eller i en mer typisk bildeteatersetting med en mer homogen gruppe med bare «undertrykte» deltagere (Kuftinec S. A., 2009a). En av palestinerne uttalte etter bildeteateret til en av de jødiske deltakerne at: «I've been waiting for this for a year [...] not the opportunity for a "shared dialogue", but for the revelations of a representational moments that pierced through received understandings'» (Kuftinec S. A., 2009a, s. 240). Med andre ord var det ikke muligheten til å snakke sammen han hadde ventet på, men å faktisk bli hørt og ikke minst å bli forstått.

Avslutningsvis skriver Kuftinec at for å transformere voldssituasjoner og for å transformere forhold som kun baserer seg på etnisitet til å heller bli mer etiske forhold, er det nødvendig å innføre slike epistemologiske brudd. Dette kan avsløre de forskjellige perspektivene for de involverte slik at de kan komme et skritt nærmere muligheten til å se en rettfærdig framtid, uten hverken symbolsk eller fysisk vold (Kuftinec S. A., 2009a). Hver av undergruppene opplevde en bredere forståelse av hvordan de bygger sin egen sosiale identitet og samtidig hvordan andre forstår, eller misforstår, denne identiteten. Én av de palestinske deltagerne som tidligere hadde unngått kontakt med israelerne, sa at han endelig hadde fått ha den samtalen han hadde ventet på å få ha. En samtale der begge parter gikk bort fra innøvde argumenter

¹⁰ En «seeds participant» er et medlem i organisasjonen Seeds for peace som Kuftinec driver arbeidet sitt gjennom.

og gikk over i å utforske hverandres perspektiver og synspunkter (Kuftinec S. A., 2009b). Dette var bare ett eksempel fra Kuftinecs arbeid med bildeteater. Hun har gjort flere lignende prosjekter i andre land. «In Kabul, Ohrid, and Jerusalem, the transformation of individual bodies in relationship with each other offers one paradigm for resisting political violence in the (post)modern state» (Kuftinec S. A., 2009a, s. 241). Også i de andre prosjektene kom hun fram til at det å skape en endring i ett individ som er knyttet til andre skaper et springbrett for motstand til politisk vold, eller voldelig motstand.

3.1.2 Performance in place of war

Thompson, Hughes og Balfour (2009) studerer artister og kunstnere som bruker krigen og konflikten til å lage kunst ved å speile krigen og konflikten, samt kunstnere som får fram de glemte og gjemte stemmene. Dette skjer ikke i store framvisninger, men i liten skala med mål om å skape oppmerksomhet rundt den destruktive kraften krig har (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009).

3.1.2.1 Teaterets effekt

I boken *Performance in place of war* trekker Thompson m.fl. fram flere punkter for teaterets effekt i en krigssituasjon. Forsoning, minner og fellesskap er hovedpunktene.

Forsoning blir av Thompson m.fl. presentert som en vanskelig og kontroversiell prosess. Likevel er det en prosess som blir identifisert som sentral for å oppnå varig fred. Teateret kan brukes for å gjenskape, eller i noen tilfeller skape, forholdet mellom partene slik at de forsones (2009).

Det neste punktet er utfordringen med å huske fortiden og tapene fra krigen eller konflikten. Det finnes mange prosjekter som tar for seg krigsofre og flyktninger fra krig og bruker minner som et tema i performancer som enten baserer seg på minner eller gjenfortelling av historier slik at liv ikke blir glemt. Slike performancer oppstår ifølge Thompson m.fl. i mange etterkrigssettinger og kan være et viktig verktøy for å forstå hva som har skjedd og å forstå hvordan konflikten ble eller kan bli løst (2009).

Det tredje punktet er fellesskap og lokalsamfunn, og spesielt det å kunne bringe sammen to motstridende lokalsamfunn. Arbeid på tvers av lokalsamfunn i en etterkrigsituasjon kan gi uttrykk for håp for framtiden. Til tross for det understreker

Thompson m.fl. at performance med stort fokus på et samfunns samhold kan bli sett på som skremmende for utenforstående og heller virke mot sin hensikt. Det i seg selv kan også skape endringer selv om det ikke nødvendigvis er til det bedre (2009).

3.1.2.2 Etter krigen, før freden

I den skjøre tilstanden mellom krig og fred finnes mange muligheter, men også mange begrensninger. Dette er mer konkret tiden før en varig fredsavtale er signert, men etter at den umiddelbare krigføringen mellom to parter har avtatt, akkurat som i Palestina og Israel i dag. Dette kan være en periode som er mer foretrukket enn når bombene og kulene flyr, samtidig påpeker Thompson m.fl. det ambivalente forholdet enkelte kan ha til fred da det kan føre til drastiske og ukontrollerte endringer som ikke gagnar alle (2009). Denne perioden åpner til tross for dette opp for muligheter til å bygge opp igjen sosiale og kulturelle infrastrukturer. Teater kan her skape en plass hvor sorgen, tap av hjem og voldens inntrykk kan utforskes. Like fort kan teateret skape rom for kritikk av ledere, egne så vel som motstanderens, som ikke klarte å finne alternativer til krig, eller kritikk av kulturelle og sosiale verdier som støttet opp om krigen. Grasroten kan også gjennom teateret legge press på de politiske lederne i fredsforhandlingene og få fram sine alternative synspunkter gjennom håpefulle former. Returnering av flyktninger, programmer for barn som har blitt sendt i krig samt andre programmer er viktige for en rettferdig fredsavtale (2009).

Thompson m.fl. understreker at det er viktig å ta til etterretning at fredsskapende aktiviteter er konstante og oppstår ikke bare i perioder med våpenhvile eller midlertidig fred. Til tross for at teateret og annen kunst spiller en rolle i å legge sosialt og politisk press for å skape fred og muligens er med på en prosess for å legge grunnlaget for fred, så er dette vanskelig, om ikke umulig, å måle (2009).

Våpenhvile kan få kunstnere til å delta aktivt i sosiale endringer, dele vitnemål og minner og skape forsoning, men samtidig legger Thompson m.fl. vekt på at det er ingen garanti for at kunst vil gjøre våpenhvilen og den skjøre freden langvarig. På den andre side kan alle bidrag hjelpe oss med å forstå de mange lagene som trengs for å skape et voldsfritt fredelig samfunn (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009).

3.1.2.3 *Incidents of Cutting and Chopping*

I juli i år 2000 drev James Thompson (2009) et teaterprosjekt for tidligere barnesoldater som nå hadde overgitt seg i Sri Lanka ved Bindunuwewa rehabiliteringssenter. Tre måneder etter prosjektet ble 27 gutter og unge menn i aldere mellom 13 og tidlig tyveårene drept ved dette senteret, angivelig av lokale landsbyboere (Thompson, 2009). I boken *Performance Affects* utforsker Thompson sammenhengen mellom teaterprosjektet og massakren. Enkelte kolleger av Thompson påstod at det ikke var noen sammenheng, mens en kollega fra Sri Lanka hadde uttalt at det selvsagt var en sammenheng (Thompson, 2009).

Ut fra både boken og et foredrag Thompson selv holder om hendelsen tolker jeg det slik at Thompson ikke vil konkludere med en korrelasjon mellom teaterprosjektet han organiserte og massakren. Samtidig tolker jeg det dit at han heller ikke vil si at det ikke er en korrelasjon. Spørsmål han stiller seg selv er: «Skjedde massakren på grunn av teaterprosjektet?» og «Ville massakren skjedd dersom det ikke hadde blitt noe av prosjektet?». En mulig utløsende årsak for massakren som Thompson trekker fram er at landsbyboerne følte at regjeringen brukte mer ressurser på rehabilitering av 'fienden' enn på dem (Theatre Without Borders, 2015). Denne påstanden kan sies å støtte opp under teorien om en korrelasjon mellom teaterprosjektet, som én av flere rehabiliteringsverktøy, og massakren. Samtidig trekker den daværende regjeringen på Sri Lanka fram Thompsons teaterprosjekt som et vellykket rehabiliteringsprogram, så vellykket at det ble brukt som et «showpiece»¹¹.

3.1.3 *Utopia in performance*

I artikkelen *Utopia in Performance* fører Jill Dolan (2006) en diskurs om forestillinger og hvordan de tilrettelegger for at folk kan samles for å dele erfaringer og skape seg meninger om hvordan skape en bedre verden. Gjennom diskursen ønsker Dolan å finne en måte mennesker kan bruke energien sin på for å forandre fremtiden til en fremtid med mer rettferd der andre ting enn kapitalismen styrer. Målet er å utforske potensialet forskjellige typer forestillinger har til å skape øyeblikk som gjør at tilskuerne føler seg sterkere knyttet sammen, og til å skape en sosial diskurs som fremmer mulighet til forandring framfor hindringene som skapes av menneskets potensiale.

¹¹ Noe som skaper blest og tiltrekker seg oppmerksomhet og beundring som et fremragende eksempel.

Forestillinger med små, dyptgripende øyeblikk som flytter publikums oppmerksomhet vekk fra nået og gir dem en håpefull følelse av hvordan verden kunne vært dersom hvert øyeblikk i livet var like intenst, sjenerøst og estetisk slående som det øyeblikket (Dolan, 2006).

Et slikt øyeblikk kaller Dolan «Utopian Performatives», som jeg velger å oversette til forestillingers utopi. I det øyeblikket forestillingens utopi er over sitter publikum igjen i dets tomhet, melankolske, men samtidig oppløftet. Uansett hvor kort dette utopiske øyeblikket var så opplevde publikum en virkelig forløsning som viste dem hva humanisme kan bety dersom menneskenes fellestrekk tar over for menneskenes forskjeller. Dolan mener at selv i det mest dystopiske teateruniverset kan en utopi oppstå da det overgår selve innholdet i forestillingen (Dolan, 2006).

Gjennom å være til stede på forestillinger der publikum føler seg som en del av forstilling, en del av forestillingens utopi, mener Dolan at det i tilskuerne kan vekkes et ønske om en felles følelse gjennom andre sosiale interaksjoner. Dette kan føre til at tilskuernes personlighet tilpasser seg til hverandre på en nesten åndelig måte. Etter å ha deltatt på slike forestillinger kan tilskuere bli oppmuntret til å bli aktive i andre offentlige områder og til å delta i den offentlige debatten som kan bli startet av forestillingen (Dolan, 2006).

Videre spør Dolan seg om en slik utopi som kan oppstå i en forestilling kan føres ut i den virkelige verden. Hun siterer dramatikerens Bert States «The return from the play world is like the awakening from the dream: it is always an abrupt fall into the mundane, fraught with the nostalgia of exile» (Dolan, 2006, s. 170). Med andre ord sammenligner States det å forlate spillverdenen til en forestilling med det å våkne fra en drøm og lengte tilbake til den. Videre siterer Dolan sangeren Nina Simone som har uttalt at «the saddest part of performing' was that it didn't mean anything once you were offstage» (Dolan, 2006, s. 170). Selv sier Dolan at en forestillings utopi ikke kan oversettes til sosial handling fordi den er mest effektiv som en følelse, en følelse som driver politikken. Ifølge Dolan ligger ikke politikken og endringene i følelsene direkte, politikken ligger i ønsket om å føle potensialet, utopien, andre steder (Dolan, 2006).

Avslutningsvis skriver Dolan at utopia er alltid en metafor, et ønske, et begjær, en ikke-eksisterende plass som forestillinger og performanser kan hjelpe oss å finne, om så bare i hodene våre. Derimot det å framføre en utopi, det er ikke en metafor, det er

handling. Handling som kommuniserer en mulig fremtid, en fremtid for, med og av medmenneskelighet og følelser. Forestillingens utopi er et tankesett som er avhengig av forestillingens magi og en tro på sosial rettferdighet og en bedre fremtid for alle mennesker, til tross for tilfeldige forskjeller (Dolan, 2006).

3.1.4 Palestinsk teater for sosial endring

Teateret Ashtar i Vestbredden har eksistert siden 1991. På den tiden lå det i Jerusalem, men ble presset ut av den israelske okkupasjonen og har siden blitt relokert flere ganger (Wilson, 2015). Nå holder de til i Beit Jala i Vestbredden. Kate Wilson (2015) har gjennomført et intervju med Iman Aoun som er en av grunnleggerne til Ashtar. Før Aoun opprettet Ashtar utdannet hun seg innen psyko-drama, noe som var med på å legge føringer for hvordan Ashtar opererer og typen teater de presenterer (Wilson, 2015). «We are theatre makers who look at theatre as a process of life, a medium, a tool, a think-tank, that empowers the individual to live in a community» (Wilson, 2015, s. 357).

Rundt midten av 90-tallet skjedde det en utvikling i Ashtar. De hadde til nå for det meste drevet med teater trening for barn i 9-11 års alderen. Etter den første intifadaen utviklet dette seg til også å drive med anvendt teater. Denne endringen skjedde som en følge av den daværende lederen for den palestinske styresmakten Yassir Arafats fredsarbeid som gjorde at Israels militære tilstedeværelse var noe mindre. Dette åpnet for at en rekke andre utfordringer kunne se dagens lys. Aoun hevder at siden okkupasjonen startet i 1967 så hadde folks personlige problemer og samfunnets problemer vært noe som ikke ble tatt opp. Denne nye politiske situasjonen gjorde at de interne samfunnsutfordringene fikk mer plass. Dette førte til at Ashtar skapte programmer som tok for seg de sosiale endringene i samfunnet og sosiale spørsmål som til nå ikke hadde et forum. Augusto Boals De undertryktes teater ble brukt til en viss grad (Wilson, 2015).

Boal's techniques struck Aoun as relevant to Palestinians under Occupation since 'we are living the theatre of the oppressed'. Boal's Forum, in Aoun's view, 'gives voice to everyone', allowing a public airing of varying perspectives, 'even if they are opposing one another', prompting dialogue that 'helps create tolerance and democracy in society. We believe that change cannot occur if we do not learn how to accept, respect, and tolerate one another—tolerate our differences' (Wilson, 2015, s. 359).

Men selv om de lever i de undertryktes teater, som Aoun sier det, så velger de å bare adoptere kjernen av Boals De undertryktes teater. Dette sier Aoun at de gjorde fordi de ønsket å tilegne De undertryktes teater den estetiske kvaliteten som teater har (Wilson, 2015).

Framgangsmåten til ensemblet ble å identifisere problemer eller utfordringer, bestille forskning eller finne allerede eksisterende forskning på problemene for deretter å devise forestillinger selv (Wilson, 2015). Forestillingene reiste de på turné med på Vestbredden, noe som var viktig da israelske checkpoint gjorde det vanskelig for et eventuelt publikum å reise inn til teateret.

Forestillingene utviklet seg så over årene til å i større grad involvere publikum. «the ensemble also began enveloping the audience within the scenario, for example, by framing the event as an indoor meeting, or a political demonstration, which audience members are (fictively) attending» (Wilson, 2015, s. 359). Dette hevder Aoun at involverer publikum i en større grad enn de blir i Boals De undertryktes teater, da det åpner for improvisasjon og deltakelse når som helst i motsetning til hos Boal der deltakelse skjer under kontrollerte rammer (Wilson, 2015).

I tillegg til å ta opp temaer knyttet direkte til okkupasjonen, som tilgang til vann, okkupanter som stjeler mat og kollektiv avstraffelse, så tar Ashtar for seg, ifølge Aoun, kontroversielle sosiale problemer. Eksempler på temaer er narkotikamisbruk, handikappedes rettigheter, barnearbeid, kjønnsundertrykkelse, æresdrap og tvangsekteskap. Gjennom Ashtar forsøker Aoun å få fram at det er palestinerne selv som er involvert i både å opprette og bevare de sosiale problemene like mye som å konfrontere og forsøke å utrydde de (Wilson, 2015).

Etter den andre intifadaen startet Ashtar med nok et program: post-traumatisk stressbehandling gjennom teater. Et program de jobbet med sammen med skolene for å gi barn en måte å bearbeide følelsesmessige og psykologiske utfordringer skapt av det Aoun beskriver som en intens eksponering til vold. Aoun hevder at teateret kan hjelpe individet som videre kan hjelpe samfunnet: «We believe that to have a free country starts with a free person; and to free the person you have to start with freeing the soul, the brain, and the body» (Wilson, 2015, s. 360). Dette førte videre til det tidligere nevnte *The Gaza Monologues*. Om *The Gaza Monologues* forteller Aoun at ønsket var å gi Gaza en stemme som når utenfor det mange kaller verdens største utendørs fengsel

(Wilson, 2015). Til tross for at ungdommene ikke selv fikk delta på framføringen av monologene utenfor Gaza, fortsatte Ashtar å nå fram til individer internasjonalt. Aoun sier at Ashtar ikke bare ønsker å påvirke enkeltindivider, men å skape relasjoner på tvers av grupper og samfunn. «We like to think that we're not alone, always part of a collective.» (Wilson, 2015, s. 360).

Aoun definerer ikke arbeidet til Ashtar som en resistans da hun mener at resistans er en del av deres daglige liv da, ifølge Aoun, deres eksistens er truet. Så gjennom teater ser de på seg selv om «change agents», en person som er jobber for endring og leder an arbeidet med sosial, politisk, og økonomisk endring i sitt eget samfunn. Gjennom dette arbeidet ser Aoun for seg en framtid der alle menneskene og gruppene de har trent opp rundt i hele Palestina bruker teater for å skape et bedre liv gjennom å kommunisere forskjellig internt i landet og utad til verden (Wilson, 2015).

3.2 Teoretiske perspektiver

Teorien i denne delen har fungert som et bakteppe for meg for lettere å kunne tolke empirien.

3.2.1 Anvendt teater

Når teateret skal behandle, undervise, lære, skape rom for refleksjon og tilrettelegge for dialog kan det kalles for anvendt teater. Ifølge Taylor (2003) kan anvendt teater sees på som et medium der fortellere og skuespillere kan gå inn i andres perspektiver og åpne for tilgang inn i forskjellige verdenssyn, verdenssyn som blant annet kan gi innblikk i grusomme hendelser som finner sted i verden i dag. Det er en teaterform som ikke har som fokus å være et presentasjonsbasert medium på Nationaltheatret eller Det norske teatret. Det er en teaterform som finner veien ut i ikke-teatraliske settinger, parker, gater, bygdehus, gymsaler, fengsler og andre steder hvor det kan oppfylle sitt mål om å hjelpe publikummet eller deltagerne med å hankses med en hendelse, et problem eller en utfordring (Taylor, 2003).

Gjennom estetikken skaper anvendt teater bevissthet rundt verdens tilstand og den enkeltes plass i den, og ikke minst hvordan vi som enkeltmennesker og lokalsamfunn kan gjøre verden til en bedre plass. Behovet for å skape en endring driver det anvendte

teateret framover. Et samfunn som opplever smerte kan bruk teateret for å hjelpe menneskene til å behandle smerten, eller et samfunn som opplever i overkant mye sykdom, hat eller rusmisbruk kan gjennom teateret utforske alternativer (Taylor, 2003). Anvendt teater utvider, ifølge Helen Nicholson (2005), menneskers forståelseshorisont og hjelper dem å utvikle sin egen identitet og utforske nye synspunkter. Nicholson skriver at en verdi som er forankret i anvendt teater er ideen om at drama hjelper mennesker til å se noe større enn dem selv og hjelper mennesker å forstå hverandre (Nicholson, 2005).

3.2.1.1 Bruksområder

Philip Taylor presenterer noen områder hvor anvendt teater kan anvendes. Disse områdene kan være å øke bevissthet rundt en sak, fremme alternativer, lege psykologiske sår, utfordre moderne diskurser eller å være en stemme for de tilbaketrunkne og de marginaliserte.

Taylor bruker begrepet «change agent» når han snakker om anvendt teater. Direkte oversatt et «endringsmiddel». Dette er kanskje ikke et godt norsk ord, men det utdyper hva han mener ved at det viser til hvordan anvendt teater kan påvirke mennesker og samfunn til å utforske problematikken de befinner seg i, og en mulig vei ut av problematikken (Taylor, 2003). I denne oppgaven kan eksempelvis teater brukes blant annet for å tydeliggjøre, spesielt for barn, konsekvensene ved voldelig demonstrasjon kontra fredelig demonstrasjon.

Et bruksområde Nicholson trekker inn er Boals lovgivende teater, en teaterform som har som mål å framprovosere politisk debatt og å finne praktiske løsninger på hverdagslige problemer. Nicholson skriver at dette skjer gjennom å oppmuntre til økt deltagelse i lovgivningsprosessen. Et eksempel Nicholson trekker fram er en performance som ble vist for blant annet et lokalt medlem i det Rwandiske parlamentet som kommenterte på performansen hun hadde sett og uttalte at: «the play had enabled [me] to see refugees as individuals, [...] rather than as legal cases awaiting adjudication» (Nicholson, 2005, s. 97). Nicholson kommer ikke med noen videre kommentar på hvorvidt dette parlamentsmedlemmet bidro til lovendringer rundt behandling av flyktninger, men trekker frem hendelsen som et eksempel på påvirkningen anvendt teater kan ha.

3.2.1.2 *Kritikk mot anvendt teater*

Anvendt teater får ifølge Paul Dwyer (2016) ofte ukritisk ros for sin terapeutiske verdi. Dwyer har flere kritiske synspunkter når det gjelder anvendt teater. Blant annet trekker han fram hva man skal gjøre i tilfeller der det har skjedd grove overtramp mot menneskerettigheter (Dwyer, 2016). Eksempelvis, sier Dwyer, kan de som har blitt utsatt for slike brudd og overgrep, spesielt kvinner, føle seg presset til å droppe å følge rettslige skritt for å oppreisning, noe han videre påpeker at flere meklere sier ikke er en selvfølge at skjer: «[...] reconciliation does not have to substitute for a perpetrator being sentenced by a court but can occur» (Dwyer, 2016, s. 146).

Judith Ackroyd (2000) hevder i artikkelen *Applied Theatre: Problems and Possibilities* at bruken av anvendt teater er i en hurtigvoksende økning, så hurtig at det krever oppmerksomhet og evaluering. « [...] there is a crying need for evaluation of applied theatre» (Ackroyd, 2000, s. 2). Ackroyd er ikke negativ til anvendt teater i seg selv, men er opptatt av å rette oppmerksomhet mot det og hvorvidt det alltid vil bli brukt til noble, humanitære hensikter. Vi må vite nøyaktig hva anvendt teater kan tilføye av endringer av holdninger og oppførsel, og være bevisst på mulige uforutsette konsekvenser (Ackroyd, 2000).

3.2.2 *Anvendt teateretikk*

Taylor (2003) stiller seg selv en rekke etiske spørsmål rundt anvendt teater. For det første, er anvendt teater moralsk? Når man benytter ekte menneskers historier i et dramatisk medium, må da forsikringer bli gitt? Blir slike forsikringer gitt? Hvilke dilemmaer kan slike forestillinger og dramatiseringer sette de som jobber med anvendt teater i, og hvordan blir slike dilemmaer løst (Taylor, 2003)?

Anvendt teater kan være et konfronterende medium da det setter deltagere i potensielt utfordrende situasjoner. Taylor skriver at iblant bruker de som jobber med anvendt teater teknikker populære blant avantgarden som en måte å rette søkelys på forstyrrende utviklinger i menneskers relasjoner. Noen ganger skaper det anvendte teateret utfordrende scenarioer for å framprovosere respons fra deltagere. Taylor bruker homofobi som et eksempel der deltagere kan bli satt i roller som offer for hatkriminalitet, eller en som blir fiendtliggjort i samfunnet. En deltager som blir satt i en slik situasjon kan være usikker på hvordan de skal handle. Taylor spør seg da om det er fasilitatorens ansvar å beskytte deltageren fra å bli for emosjonelt oppskaket? Han

sammenligner det med når en forsker entrer et samfunn og dokumenterer opplevelsen. Gjelder de samme etiske kravene til fasilitatoren som til forskere og er det etisk for en anvendt teater-fasilitator å starte en dialog rundt komplekse og utfordrende temaer? Er det deres ansvar og deres rett å starte slike samtaler, og hva kreves av oppfølgingsarbeid? (Taylor, 2003).

De som jobber med anvendt teater må ikke blir lurt til å tro at de er frelserne samfunnet har ventet på. Taylor skriver at varig endring i menneskers liv ikke blir tilfredsstillende tatt opp gjennom anvendt teater. Anvendt teater kan absolutt igangsette diskusjon rundt temaer viktig for et samfunn og komme med innspill på hva menneskene i dette samfunnet kan gjøre for å skape endring, men for å faktisk skape denne endringen trengs et bredt engasjement i samfunnet (Taylor, 2003).

3.2.3 Etiske utfordringer i anvendte prosjekter

De etiske utfordringene står i kø når man forsker i konfliktområder, sier Morten Bøås (Ekern, 2005c) som har lang erfaring med feltarbeid i land med krig. Dette er noe jeg selv kjenner meg igjen i fra mitt feltarbeid. Så mange hensyn å ta, til meg selv og min sikkerhet, til informanter og deres sikkerhet og til andre som blir involverte i min forskning både frivillig og ufrivillig, være seg taxisjåføren eller mannen på gaten som hjelper meg å finne veien.

I 2005 gav De Nasjonale Forskningsetiske Komiteer i sitt magasin *Forskningsetikk* ut tre artikler om det å forske i konfliktområder. De tre artiklene hadde samme overordnede spørsmål, «Hva skjer når politikk og forskningsetikk blandes sammen?». I artiklene har tre erfarne forskere med forskjellige erfaringer blitt intervjuet, og jeg har valgt å benytte meg av disse erfaringene for å sette lys på egne etiske utfordringer i lignende situasjon.

Den første artikkelen er et intervju med Hilde Henriksen Waage (Ekern, 2005a; Waage, 2015) som da artikkelen ble skrevet var stedfortredende direktør på PRIO, instituttet for fredsforskning. I artikkelen forteller hun om da hun skrev hovedfagsoppgave om Norges forhold til «Palestinaspørsmålet» 1945 – 49. Artikkelen tar i hovedsak for seg problematikken med å forske på gradert materiale og ikke så mye på det å forske i en konfliktsetting (Ekern, 2005a). Waage har flere ganger havnet midt i stormen fordi hun gjennom en historiker og forskers ståsted presenterer resultater og stiller spørsmål

som ifølge henne selv har gått imot mange av Norges topp-politikere (Waage, 2015). «Hvis en forsker og historiker ikke tåler å stikke hodet fram og formidle sine forskningsresultater, eller utelukkende forsker for skrivebordsskuffen og 'menigheten', hva er da vitsen med å være forsker?» spør Waage i et foredrag hun holdt for Det Norske Videnskaps-Akademiet (Waage, 2015). Om man som forsker lar seg presse til å trekke seg tilbake, til å ikke publisere eller ikke forske i utgangpunktet så er det skadelig for forskningsetikken. Til tross for at flere store norske aktører, blant annet UD, truet Waage med søksmål om hun publiserte sin hovedfagsoppgave uten å gjøre endringer som gagnet dem, så valgte hun å publisere oppgaven sin akkurat som den først ble skrevet, uten at det gikk på akkord med forskningsetikken hennes. Ut fra dette trekker hun fire punkter som hun sier har vært en rettesnor i hennes arbeid. Jeg velger å se på det som fire etiske retningslinjer: 1) følg spillereglene, 2) sikre høy, faglig kvalitet på arbeidet du gjør, 3) sikre deg et nettverk av seniorforskere, ha en forskningsinstitusjon som støtter deg og 4) beskytt uavhengighet og bevar din integritet som forsker (Ekern, 2005a). Dette er forskningsetiske retningslinjer jeg prøver å adoptere i mitt eget arbeid.

Elisabeth Wood (Ekern, 2005b) har forsket i El Salvador blant mennesker i vanskelige situasjoner og stor fattigdom. Hun forteller hvordan redsel, sinne og fortvilelse melder seg som forstyrrende elementer der hun prøver å være en forsker som skal være så nøytral og objektiv som mulig. «Forskningsnøytraliteten utfordres på en helt spesiell måte» (Ekern, 2005b, s. 13). Wood tok mange av de samme forhåndsreglene som jeg tok og la stort vekt på et informert og muntlig samtykke. Det var viktig at informantene selv vurderte risikoen for deltagelse da de best kan vurdere hvor farlig det ville være å delta, sier Wood. Alle notater Wood tok ble gjort for hånd, og ingenting ble gjort opptak av (Ekern, 2005b). I motsetning til Wood gjorde jeg opptak av intervjuene for så å transkribere dem med en gang før jeg slettet opptakene igjen. Dette var et valg jeg gjorde for å kunne kvalitetssikre dataen min, men samtidig beskytte informantene. Dette er for øvrig også noe Morten Bøås forteller om i sitt intervju, «vi er svært nøye med å makulere og brenne [feltmateriale] – ingen notater må være tilgjengelige slik at de kan bli misbrukt. En slik handling gjør man bare i land med krig og konflikter» (Ekern, 2005c, s. 15).

Avslutningsvis forteller Wood at hun ikke publiserte sitt forskningsresultat før 10 år etter feltarbeidet da stoffet var for farlig. Et forskningsetisk dilemma, sier Wood, men det var

et valg hun måtte ta for å kunne beskytte informantene (Ekern, 2005b). Jeg mener at jeg ikke sitter på like potensielt farlige data som Wood gjorde, men da det kan være en mulig risiko for informantene mine bare i det at de har snakket med meg samt en viss risiko for meg selv vil denne oppgaven bli publisert med klausul.

Morten Bøås oppdaget at han utsatte sin forskningsassistent for en ubehagelig situasjon. En situasjon han kunne ha unngått, men som han selv sier, «min egen refleksjon hadde ikke gått dypt nok» (Ekern, 2005c, s. 15). Der og da var han blindet av egen forskning og klarte ikke finne balansen mellom egen interesse og hans ansvar for sin medhjelper. «Det beste er å være bevisst i forhold til egen forskning og stadig ha en refleksjon i forhold til tematikken. En forsker skal ikke bidra til farlige situasjoner» (Ekern, 2005c, s. 15). Selv opplevde jeg også situasjoner der jeg ignorerte potensiell fare i en jakt på et spennende materiale som ingen andre hadde. I retrospekt ser jeg for det første at det gikk bra, men jeg ser også at det fort kunne fått andre utfall. Jeg oppdaget selv at min refleksjon ikke gikk dypt nok og at jeg ikke så det fulle bildet før etter at jeg stod midt i en situasjon. Bøås trekker frem at noe man kan gjøre for å forhindre slikt i fremtiden er å dele tanker og erfaringer med andre forskere, ikke bare skrive retningslinjer som til syvende og sist ender opp i en skuff (Ekern, 2005c).

3.2.4 Deltagende kunst og aktivisme

Claire Bishop (2012) skriver om den deltagerbasterte kunstens effekt i politikken. Hun påstår at deltagende kunst, med mål om politisk og sosial forandring, tar deg bare så langt. På et punkt må kunsten overrekkes til andre institusjoner om forandring skal skje. Det holder ikke å bare produsere mer aktivistkunst (Bishop, 2012).

Augusto Boal (2004) presenterer et litt annet syn på den deltagende kunsten og sier at gjennom teateret har vi en ypperlig mulighet til å oppdage oss selv gjennom å skape og uttrykke bilder av våre ønsker. For om vi ikke er våre ønsker så er vi ingenting, sier Augusto Boal (2004). Han skriver at i teateret kan menneskelige handlinger organisere seg i tid og rom og gjennom å gjøre dette kan vi vise hvor vi var, hvor vi er og hvor vi vil gå, samt hvem vi er og hvilke følelser og ønsker vi har. Dette mener Boal er grunnen til at alle må lage teater; for å finne ut hvem de er, og hvem de kan ende opp med å bli (Boal, 2004).

I teateret kan man ikke bare se et bilde av seg selv der man er nå, men også finne ut hvor man vil, og gjennom handling kan man endre seg selv. «Ved at ændre vores billede, ændrer vi os selv – for at vi derefter kan komme til at ændre verden» (Boal, 2004, s. 110). Ifølge Boal er teatret i dag ikke bare kunst, men også et våpen som vi kan bruke for å kjempe for kulturell overlevelse både gjennom å skape identitet og ved å bevare identiteten vår. Bola sier det er viktig å drømme om en ny virkelighet der vi forener menneskeheten, og ikke prøver å uniformere menneskene (Boal, 2004).

3.2.4.1 Kreative demonstrasjoner

I en liten landsby vest for Ramallah møtes gruppen Friends of Freedom and Justice for å demonstrere mot den israelske okkupasjonsmuren som i 2004 ble bestemt at skulle gå rett gjennom landsbyen. Friends of Freedom and Justice er en internasjonal gruppering bestående av palestinere, israelere og andre tilreisende fra hele verden. Demonstrasjonene gruppen utfører kaller de selv for kreative demonstrasjoner (Friends of Freedom and Justice, u.d.).

De kreative demonstrasjonene går ofte ut på en billedliggjøring av okkupasjonen og de forskjellige måtene demonstrasjonen påvirker det palestinske samfunnet. En av demonstrasjonene viser hvordan de føler at okkupasjonsmuren virker inn på livene deres. Demonstrantene lager en innretning av et hult stålrør som de kan plassere tre mennesker inni. Røret går over torso og tvinger armene strakt ut fra kroppen inni røret. Føttene stikker ut på den ene langsiden og hodet på den andre. Menneskene som er plassert inni røret kan ikke komme seg ut selv og kan ikke røre på overkroppen. Oppå røret bygger de andre demonstrantene et gjerde. Byggverket gjør at de tre demonstrantene holdes fast i bakken (PalestineBilin, 2009).

Innretningen blir bygd i løpet av natten og står ferdig på morgenen før de israelske vaktene har ankommet demonstrasjonen. Fra den palestinske siden av gjerdet sier den ene demonstranten til vaktene som står på den andre siden av gjerdet: «This is a separation fence. It devastates people. It must be dismantled and you will start. You will dismantle it» (PalestineBilin, 2009). På gjerdet henger også et skilt der det står: «Stop the Wall». De israelske vaktene gir palestinerne 15 minutter til å forlate området, men palestinerne nekter og blir værende. De israelske vaktene må selv starte med demonteringen av gjerdet og dermed frigi palestinerne som ligger under gjerdet.

Demonstrantene som lå under gjerdet ble arrestert, men muren ble revet og palestinerne ble fri fra «separasjonsgjerdet» (PalestineBilin, 2009).



Figur 8: Skjermdump: Israelske, Palestinske og internasjonale demonstranter under en kreativ demonstrasjon i Bil'in.

I en annen kreativ demonstrasjon låste israelske, palestinske og internasjonale demonstranter seg inn i et bur for å illustrere separasjonsmurens innvirkning på palestinernes liv. Demonstrantene satte helt i ro, uten å si et eneste ord selv om de ble snakket til av det israelske

militæret. Ingen av demonstrantene rørte på seg før det israelske militæret kom med en bulldoser som løftet opp buret slik at demonstrantene ble sluppet fri. Da buret ble løftet gikk demonstrantene ut helt frivillige uten å gjøre motstand. Etter at alle demonstrantene hadde kommet seg ut av buret ble det ødelagt av den israelske bulldoseren. Igjen var det israelerne som satte fri palestinerne og ødela det som holdt dem fanget (PalestineBilin, 2009).

3.2.5 Kunstens effekt i politikken og visa versa

Ifølge Bishop blir ofte resultatet til den deltagende kunsten for forutsigbar fordi den ofte mangler både sosiale og kunstneriske mål og ikke har noen forhold til eksisterende politiske prosjekter. Dette forhindrer den deltagende kunsten i å bli opposisjonell til den visuelle kunsten (Bishop, 2012).

Dette er noe Jacques Rancière (2013) støtter opp under i *Estetikken som Politikk*. Der presenterer han utsagnet om at den estetiske utopien er død, noe han videre utdyper at gjelder kunstens radikalitet og dens evne til å skape en absolutt forvandling (Rancière, 2013). Rancière skriver videre at alliansen mellom kunstnerisk radikalitet og politisk radikalitet har gått i oppløsning. Dette er en allianse som går under betegnelsen estetikk, og han mener det er to holdninger som har oppstått om kunstens post-utopiske samtid. Rancière er ikke opptatt av ulikhetene mellom holdningene, men hva disse holdningene har til felles. Nemlig at begge slår fast at kunsten fortsatt har en viktig funksjon i samfunnet som går ut på å skape en ny måte å dele verden på (Rancière, 2013).

Den relasjonelle estetikken forkaster alle fordringer om håpet om at livet kan endres gjennom kunsten alene, men den bekrefter likevel at kunsten kan danne både en materiell og en symbolsk endring av fellesskapets områder (Rancière, 2013). Relasjonell estetik er et begrep Nicolas Bourriaud (2006) begrunner som: «kunst som tar som sin teoretiske horisont sfæren av menneskelig interaksjon og dets sosiale kontekst, heller enn påstanden av en selvstendig og privat symbolsk plass» (Bourriaud, 2006, s. 160). Med andre ord kunst der interaksjonen er fokuset og det sosiale er i fokus, framfor innholdet og stedet kunsten finner sted.

Samtidig kan vi lese i *Sanselighetens Politikk* at Rancière (2012) trekker fram at kunstverk som maling, skriving, dans og teater utøver politikk. Han skriver at dette gjør de uavhengig av hva intensjonen med kunstverket var eller hva kunstnerens ståsted er. Om det teatrale paradigmet skriver han at politikken finner sted gjennom interaksjon mellom scenen og salen, men samtidig trekker han frem at politikken som kunsten gir ikke er større enn det den gir til de som ønsker å dominere eller frigjøre (Rancière, 2012). Med andre ord hevder Rancière at kunsten påvirker der den er ønsket, der det er åpent for at kunsten kan påvirke.

3.2.6 Et sosial-psykologisk syn på rettferdig fred

Psykologen Herbert C. Kelman (1999) har i flere tiår skrevet om den israelske okkupasjonen og gjort forsøk på å analysere hva som kreves fra begge sider for å komme til en ende på den. I 1999 kom han ut med et kapittel om hvordan endre forholdet mellom tidligere fiender, da med søkelyset spesielt rettet mot Palestina og Israel. Selv om Kelman har kommet med nyere publikasjoner går han i dette kapitelet inn på noen punkter som jeg mener er like aktuelle i dag som for 18 år siden da kapittelet ble utgitt.

I kapitelet skriver han om det han kaller interaktive workshops, eller «problem-solving workshops». Kelman beskriver workshopene som private, konfidensielle møter mellom innflytelsesrike medlemmer av motstridende parter hvor de skal utvikle en ny innsikt i konflikten og skape nye ideer for hvordan den kan løses. Disse nye ideene kan de deretter ta med seg inn i politikken og ut i samfunnet (Kelman, 1999). Sett med teaterøyne kan dette fort minne om hvordan det jobbes med teater etter Augusto Boal og Paulo Freires metoder, forumteater, bildeteater og lovgivende teater for å nevne noe.

Workshopene kan også sees på som en metafor for fredsforhandlinger, sier Kelman. Under en fredsforhandling går man gjennom tre hendelser. Den første er at man ser på konflikten som begges problem, et delt problem som gjør forholdet dem imellom gjensidig destruktivt. Dette kan vi se ved at den ene parts begjær, behov og interesser undergraver eller truer den andre parts interesser. Den andre er utforsking av måter å løse konflikten på. Ikke gjennom å brått eliminere all konflikt, men gjennom å undersøke de underliggende årsakene og reversere det som har ført til en økning i konflikten. Det tredje er den interaktive prosessen som i seg selv skaper nye løsningsforslag på de fundamentale problemene partene er opptatt av. Prosessen i seg selv blir da med på å bygge et nytt forhold mellom partene (Kelman, 1999).

Konflikter er skapt av og eskalerer ved uoppfylte behov. I Palestina kan det være snakk om behov som er helt livsnødvendige som mat og vann, men også psykologiske behov som behovet for sikkerhet, en identitet, anerkjennelse, selvstyre og en følelse av rettferdighet (Kelman, 1999). Dette gjelder for alle berørte av konflikten. Det Kelman mener at kan løse en konflikt og bygge et forhold mellom partene, er en avtale som tilfredsstillende de fundamentale behovene til begge parter og en forsikring om at begge parters fundamentale frykter ikke lenger er berettiget. Mellom Israel og Palestina vil dette si en tosidig enighet om hverandres rett til å eksistere og hverandres nasjonale identitet, samt avtaler som sikrer hverandres politiske uavhengighet av hverandre, samt sikkerhet og overlevelse (Kelman, 1999). Det er dette rettferdig fred dreier seg om; en felles enighet om hverandres rett til å være et land, til å eie et land og en nasjonal identitet.

3.2.7 FNs resolusjon 1325 – Kvinner med i fredsprosessen

FN vedtok i år 2000 resolusjon 1325 som har som formål å «garantere beskyttelse for kvinner og jenter i konflikt, og sikre dem en rolle i fredsforhandlinger og gjenoppbygning etter en væpnet konflikt» (FN-Sambandet, 2016). Dette gjorde de fordi kvinner er en gruppe som ofte er ekstra sårbare i krig, konflikt og okkupasjon. I tillegg er de en gruppe som sjelden får være en del av fredsprosessen (UN Women, 2012). En rapport fra Vicenc Fisas (2008), lederen av UNESCOs styre for fred og menneskerettigheter, viser at i 2007 var det i 33 forhandlinger med væpnede grupper fra 20 land, 280 personer involvert i fredsforhandlingene. 11 av dem, eller 4%, var kvinner (Fisas, 2008). I 2015 var tallet på 10,4% (Fisas, 2016).

I resolusjonen trekker sikkerhetsrådet fram viktigheten i kvinners involvering i fredsprosessen:

[The Security Council,] Reaffirming the important role of women in the prevention and resolution of conflicts and in peace-building, and stressing the importance of their equal participation and full involvement in all efforts for the maintenance and promotion of peace and security, and the need to increase their role in decision-making with regard to conflict prevention and resolution (United Nations Security Council, 2000, s. 1).

Sikkerhetsrådet stadfester at kvinner spiller en viktig rolle både når det gjelder å forhindre og å løse konflikter, samt deres rolle i fredsprosessen. Det trekkes også fram viktigheten i kvinners likeverdige deltagelse i avgjørelser som har med synliggjøring av fred og sikkerhet å gjøre.

Flere steder i resolusjonen blir det trukket frem «the importance of involving women in all peacekeeping and peacebuilding measures» (United Nations Security Council, 2000, s. 2). Dersom kvinnene blir involvert også i fredstid er det lettere at de forblir involvert dersom krig eller konflikt skal bryte ut igjen. En årsak til at dette er viktig er ifølge FN at kvinner og menn opplever konflikter forskjellig og vil av den grunn kunne ha forskjellige oppfatninger av hva som skaper fred. Dette mener FN er et kjønnsperspektiv det er viktig å ta hensyn til i fredsbevarende operasjoner (FN-Sambandet, 2016).

3.2.7.1 Kvinner i krig

Norsk Utenrikspolitisk Institutt publiserte i 2008 artikkelen Kvinner i krig. Her skriver Randi Solhjell (2008) om hvordan kvinner når de blir omtalt i krigssammenheng blir satt i båsen «kvinner og barn». Solhjell hevder videre at «mange har imidlertid innsett at [...] [kvinner] i noen tilfeller kan være nøkkelen til konfliktløsning» (Solhjell, 2008).

Ifølge Solhjell er det internasjonale samfunnet enige om at det å gi kvinner økt status kan bidra til å løse mange problemer, spesielt problemer knyttet til seksualisert vold. Solhjell trekker her fram viktigheten i at kvinner deltar i fredsbevarende arbeid da de lettere kan nå ut til kvinner som er ofre for seksualisert vold. Målet her er med andre ord ikke bare å beskytte kvinner, men å integrere kvinners deltagelse i fredsarbeid og i beslutningstaking (Solhjell, 2008). Til dette sier Solhjell at «Nettopp fordi seksualisert vold er rettet mot kvinner som et våpen for å bryte ned en samfunnsstruktur, kan det være kvinner som kan gjenreise samfunnet» (Solhjell, 2008).

4.0 Empirikapittel

I dette kapittelet vil jeg presentere og dokumentere empirien jeg har utviklet gjennom mitt feltarbeid. Empirien er et utsnitt fra virkeligheten jeg har opplevd i feltarbeidet både i Palestina og i Norge. Min empiri er utviklet gjennom feltarbeid på Vestbredden i Palestina i september og oktober 2016 der jeg tok i bruk deltagende observasjon, intervjuer og uformelle samtaler, hvorav én av disse samtalene førte til at jeg oppdaget dokumentaren *Arna's Children*. I tillegg var jeg på feltarbeid i Norge i februar 2017 hvor jeg så jeg forestillingen *The Syrian Monologues* i Trondheim.

For å lettere holde oversikt har jeg delt inn empirien i to hovedkategorier: «Rettferdig fred» og «teater som holdningsendrende verktøy». Den siste kategorien har jeg delt i to underkategorier: «Utøveren» og «Tilskueren». Kategoriene har blitt til gjennom en analyse av materialet og blir brukt for å skape en mer oversiktlig framstilling av empirien.

I dette kapittelet vil jeg bruke en god del direkte sitater. Dette gjør jeg fordi viktig kontekst lett kan forsvinne dersom jeg bare gjenforteller hva informantene sa. Jeg syns det er viktig å opplyse om at noen av sitatene kan virke naive. Med dette mener jeg at enkelte av informantene later til å ha en svært romantisk og enkel framtoning av hvordan den israelske okkupasjonen av Palestina lett kan ende. Denne naiviteten vil jeg si har mye med settingen å gjøre, spesielt med tanke på at intervjuene foregikk på engelsk, et språk de fleste informantene behersker, men ikke spesielt godt. Arabisk har også en helt annen setningsoppbygging enn engelsk, noe som fører til at enkelte setninger blir litt rare på engelsk. Jeg har valgt å ta vare på språkfeil, feil bøyning av ord og feil bruk av grammatikk i sitatene for å gi et så ærlig bilde som mulig av hva som ble sagt og hvordan det ble sagt. Videre syns jeg det er viktig å understreke at ingen av informantene framsto som naive under intervjuene, men derimot som velreflekterte mennesker som har hatt mye tid til å tenke på det livet de lever og hvordan livet de lever kan endres til det bedre. De eneste endringene jeg har gjort i sitatene er av anonymiseringshensyn og vil ikke påvirke informantens motiv med uttalelsen.

4.1 Rettferdig fred

I oppstarten handlet dette prosjektets problemstilling om hvordan teater kunne bidra til fred i okkuperte Palestina. Gjennom intervjuer og samtaler med informanter og mannen på gaten begynte jeg å stille meg selv spørsmålet: er fred bra?

Bilal er kunstnerisk ansvarlig for sitt teater og ansvarlig for innholdet og det som skal formidles. Han var en av informantene som snakket mye om hvordan han så for seg en løsning på okkupasjonen. I tillegg var Bilal en av de som var opptatt av hva fred måtte innebære, nemlig ikke bare en slutt på krigshandlinger, men også like rettigheter.

People think that the peace after Oslo¹² would end the conflict. People were dancing on the street, thinking peace was here. But that didn't happen. The occupation is still growing. Taking more land, killing, prison, making plan for a slow death (Bilal, 2016).

Det Bilal sier er at han og andre palestinere trodde at Oslo-avtalen skulle føre til fred mellom Israel og Palestina. Dette var en ønsket fred da avtalen gav klare landegrenser for både Israel og Palestina og en gjensidig anerkjennelse av hverandres rett til å eksistere. I tillegg la avtalen til rette for en delvis tilbaketrekking av israelske styrker i okkuperte Palestina samt et grunnlag for et palestinsk selvstyre (Leerand, 2016). Som Bilal sier så var dette en fred de ønsket seg og folk danset i gatene av glede. Han påpeker at denne feiringen brått tok slutt da avtalen ikke ble overholdt fra begge parter, og han utdyper hva han ønsker at skal skje videre:

My fight is to gain back my respect and dignity and right. This is what I'm fighting for. But I'm not favour of the death of anyone. I wish people would come to an understand that we could easily solve that by dropping the occupation. Our role as Palestinians is to march for forgiveness, and their role is to apologize and say 'Yes, we have committed a crime' and let's get along. Not coexistent, existence (Bilal, 2016).

Denne tanken om å kjempe for respekt, verdighet og rettigheter var noe som gikk igjen blant flere av informantene. Jeg møtte de samme tankene i uformelle samtaler med andre palestinere, blant annet i en uformell samtale med Nahid, en eldre kvinne opprinnelig fra Jerusalem som har levd gjennom mange store hendelser i Israels og Palestinas historie. Hun forteller fra da hun var invitert, som eneste palestinert, til en konferanse i Jerusalem med mange store israelske personligheter. Pressen var til

¹² Oslo-avtalen á 1993 og 1995.

stede for å dokumentere dette da det var nokså stort at israelere og palestinere hadde en konferanse sammen, selv om hun var eneste palestiner. Nahid forteller:

[...] and the Israeli television wanted to present that of the unification of Jerusalem, which for [the Palestinians] means the, you know, the victory of the Israelis over Arabs and the Palestinians and the annexation of Jerusalem (Nahid, 2016).

Her blir «the unification of Jerusalem», altså foreningen eller sammenslåingen av Jerusalem noe utelukkende negativt for Nahid da det betyr at Jerusalem ikke lenger er Palestinas hovedstad, men nok et område annektert av Israel. Dersom de slår seg til ro med at Jerusalem blir forent, en felles by for israelere og palestinere, vil det bety at det blir fred, men det vil også bety et stort tap for palestinerne som mister sin hovedstad og en av sine helligste byer.

I feltdagboken min prøvde jeg å tydeliggjøre for meg selv hvorfor det å ønske seg fred ikke var en selvfølge for palestinerne jeg snakket med.

Fred betyr å la ting være som de er, men uten mer kamp. Fred betyr tap av land. Frihet før fred! Frihet er å få tilbake landet som har blitt stjålet. Frihet betyr å kunne bevege seg uten å bli skutt. Frihet betyr at du ikke trenger tillatelse fra Sverige for å besøke din egen hovedstad.¹³ Frihet betyr tilbake til før okkupasjonen. Frihet betyr slutt på okkupasjon. Først frihet, deretter fred (Sørensen, 2016a).

Med andre ord, fred i sin enkelthet vil kort sagt bety en slutt for Palestinas eksistens. Ingen av de jeg besøkte eller møtte i Palestina kjempet for det. Samtlige ønsket å få tilbake landet de hadde blitt frarøvet. Noen kjempet for sin rett til å være muslim, og noen for sin rett til å være kristen. Det var til og med noen palestinere som kjempet for sin rett til å bli anerkjent som jøder, noe de ikke blir av Israel da de er av palestinsk opphav (Sørensen, 2016a). Det er ikke da hensiktsmessig av meg å forske på hvordan teateret kan ta fra palestinerne sine rettigheter. Det som heller er formålstjenlig er å forske på hvordan de kan oppnå en rettferdig fred. Rettferdig fred er et begrep jeg alltid har i bakhodet når jeg tenker på Palestina. Dette er grunnet mitt aktive medlemskap i organisasjonen KFUK-KFUM som kjemper for rettferdig fred i okkuperte Palestina. Det virker da nærliggende å låne dette begrepet som beskriver akkurat hva jeg mener teateret kan bidra med i okkuperte Palestina: «Rettferdig fred er ikke bare fravær av

¹³ Her viser jeg til informasjon fra intervjuet med Ghali som fortalte om at første og så langt eneste gang han har fått besøke Jerusalem var fordi han måtte til den Svenske ambassaden som befinner seg i Jerusalem. Han fikk tillatelse til å gå inn i Jerusalem takket være press på den Israelske regjeringen fra den Svenske ambassaden (Ghali, 2016).

krig, men også en rettferdig fordeling av ressurser, religions- og yringsfrihet og like rettigheter for alle» (KFUK-KFUM Global, 2015).

I tillegg til KFUK-KFUM Global er det andre norske organisasjoner som jobber for rettferdig fred i okkuperte Palestina. Plateselskapet Kirkelig Kulturverksted bygger enkelte av sine prosjekter på den samme tanken om frihet før fred. Erik Hillestad som er leder for Kirkelig Kulturverksted sier at prosjektene deres handler mer om frihet enn om fred. Dette for å ikke bare glatte over motsetninger for å skape fred uten å få inn elementer av rettferdighet. Videre sier Hillestad at «Palestinske kunstnere kan oppleve at deres fredsbidrag blir en normaliseringstvangstrøye de ikke vil ta på seg, og det er ikke mulig å skape fred uten at det også blir rettferdighet» (Solvang, 2016).

4.2 Teater som holdningsendrende verktøy

Fra de fleste informantene kom det fram at teateret er et viktig holdningsendrende verktøy. Et verktøy som for de enkelte åpnet for nye måter å protestere på og nye måter å kjempe på som ikke involverer steinkasting eller dødelige våpen. Bilal forteller hva han mener teateret kan endre:

Theatre for me and art in general is not an accessory, it a necessity. Theatre is needed for a social and political change, and this I've learned with theatre. It sounds crazy for many people: 'Do you want to change a country?' (Bilal, 2016).

På spørsmålet om Bilal vil endre et land er svaret hans både ja og nei. Han vil endre et land, men for å få til det vil han også endre individer. Både individer lokalt og internasjonalt. Dette er noe jeg ser går igjen blant flere av informantene, og jeg har derfor valgt å dele denne kategorien i to underkategorier. Det å endre utøveren og det å endre tilskueren.

4.2.1 Utøveren

It sounds crazy for many people: 'Do you want to change a country?' No, the point is changing individuals and then collectively things will be changed. This is how we approach people, using or having the theatre with us in order for us to change these individuals. It's such a slow process, but it's very precious. (Bilal, 2016).

Bilal hevder det er enkeltindividene som står for politisk og sosial forandring, og det er disse enkeltindividene som videre kan gjennomføre politiske og sosiale paradigmeskifter. «The point is changing individuals and then collectively things will be changed» (Bilal, 2016). Her hevder Bilal at om man starter å gjøre endringer i det små så vil det etter hvert spre seg. Videre forteller han om resultatene sine som kanskje er små i størrelse, men ikke i viktighet:

Our results are very small, but very precious, very unique and very important. We need to be patient in order to create a platform for people and for artists who will understand their role in life and in theatre as well, because I believe artists have a responsibility (Bilal, 2016).

Endringene Bilal snakker om er endringer i individets indre, eller individets holdninger til situasjonen de er i. Slik jeg tolker Bilal mener han at det teateret gjør er å skape en plattform hvor enkeltpersoner kan finne sin plass i livet og i okkupasjonen, både publikum og utøvere. Han ser på det som utøverens ansvar i livet å jobbe for å skape disse endringene. Utøverne i denne sammenhengen er unge mennesker som har vokst opp i flyktingleirer på Vestbredden. Unge mennesker som Abbud, som i sin oppvekst ble lært opp til hvordan han skulle forsvare leiren sin og hva som var forventet når unge gutter ble til unge menn:

I used to think that when I grow up I have M16¹⁴, and I shoot and then I die. That's the life here. I'm from ****¹⁵. People in the camp think like that, the children. [They think that] when they [grow up] they don't have a job, don't have anything to do (Abbud, 2016).

Det Abbud forteller er at det forventes ikke at han skal vokse opp å få seg en jobb, tvert imot vokser unge palestinere opp til å tro at når de når 20-årene så er det ingen jobb som venter. Abbud hadde planer om å anskaffe seg et våpen for å bli en martyr i kampen mot okkupasjonen. Dette var planene hans helt opp til for 5 år siden da han kom over teatergruppen han nå er en del av. «If I didn't have the theatre I would just go out in Palestine, and I will die» (Abbud, 2016). Det som ikke kommer med i transkripsjonen er måten Abbud sier dette på, det blir lagt fram som den største selvfølge og han later ikke til å overdrive med utsagnet sitt.

¹⁴ Automatgevær som er mye brukt av blant andre Israel.

¹⁵ En av flyktingleirene i Palestina.

Videre forteller han hvordan teateret helt konkret har hjulpet han økonomisk ved å gi ham utdanning og en jobb: «[...] the theatre gave me money to go to school here in town, to become carpeting. And now it's my job. Electricity and carpeting, everything» (Abbud, 2016). Gjennom å få utdanning og en jobb fikk han også en mening med livet. Noe å gjøre annet enn å bli en martyr.

4.2.1.1 Disiplin og forståelse

Ved det samme teateret som Abbud jobber på observerte jeg en teaterøvelse ledet av informanten min Ghali. Katrine Fangen (2011) hevder at i slike deltagende observasjoner kan det være vanskelig å sette ord på inntrykkene jeg som forsker får, men inntrykkene er likevel en viktig del av min fenomenologiske forståelse (Fangen, 2011). Jeg vil nå legge fram mine refleksjoner og mine inntrykk som dokumentert i loggen etter den deltagende observasjonen.

Øvelsen var preget av disiplin og regler, men også rom for å gjøre feil og rom for å prøve seg fram. Selv om øvelsen skulle starte kl. 15:00 så ble starten utsatt til alle hadde kommet. Dette ble gjort fordi det ikke alltid er like lett å komme seg fram til rett tid i Palestina. Årsaker kan variere fra foreldre som holder deg igjen fordi de mener teater er bortkastet tid, til politiet som skal snakke med deg om hvorfor du er ute og går, til det israelske militæret som holder deg igjen av en eller annen grunn.

Selv om enkelte barn kommer for sent og øvelsen må starte 15 minutter over tiden så er disiplinen merkbar. Førstemann inn døren til øvingsrommet venter ved døren for å lukke den igjen når sistemann har kommet inn, og alle setter skoene sine fint ved veggen. Ghali starter øvelsen med å gi beskjeder og informasjon. I notatboken min har jeg registrert at «[Ghali] høres sint ut, men det kan jo bare være arabisk(sic). Det er et veldig eksplosivt språk og jeg har erfart før at selv de hyggeligste samtaler kan høres ut som tordentaler» (Sørensen, 2016b). Barna følger nøye med på det Ghali har å si og virker mindre skremt av Ghalis framtoning enn jeg selv føler meg.

Etter informasjonen setter Ghali i gang med improvisasjonsøvelser. Øvelser som minner om «Hva gjør du nå?» og «Frys» som er gode øvelser for å varme opp barna og gode for å gi alle en mulighet til å prøve seg på scenen framfor de andre barna. Både gutter og jenter går opp, og ved noen anledninger er det gutter og jenter samtidig på scenen. Hver gang det skjedde opplevde jeg en mer trykket stemning enn ellers,

noe jeg ikke kan beskrive på en annen måte enn at det virket som om barna fortsatt ikke var vant med å interagere sammen på tvers av kjønn (Sørensen, 2016b). Dette er noe denne teatergruppen jobber mye med å gjøre barna vant med, men som fører til at enkelte foreldre kvier seg for å sende barna til teateret (Sørensen, 2016a). Etter oppvarmingen fortsetter vi med improvisasjon, men denne gang i en satt situasjon som til slutt skal lede fram til en opptreden. Situasjonen vi er inne i er en klasseromssituasjon, og et av barna spiller lærer mens fire andre er elever. Det jeg forstår ut fra situasjonen, og som jeg for øvrig senere fikk bekreftet fra enkelte av lederne ved teateret, er at det ikke er noen satte regler for hvordan lærere i denne delen av Palestina kan straffe barn som bråker eller ikke yter godt nok. Det kommer fram at både slag, ørefik og ydmykelse er vanlige avstraffelsesmetoder (Sørensen, 2016a; 2016b).

4.2.1.2 Teater eller steinkasting?

Gjennom en uformell samtale med den britiske forskeren Gabriel Varghese ble jeg gjort oppmerksom på dokumentarfilmen *Arna's Children* der vi følger en gruppe med unge gutter som har blitt med i «The Stone Theatre» i flyktningleiren i Jenin. Det er også jenter i teateret, men filmen fokuserer hovedsakelig på guttene. Dette var på tidlig 2000-tallet, like før slaget om Jenin (United Nations, 2002). Yousef, som går under navnet Yossi i filmen, ser ut til å være rundt 15-16 år gammel under filmingen. Han blir intervjuet av israelske journalister om det å bruke teater som protest. Juliano, som er israeler og sønn av Arna som startet The Stone Theatre, hjelper til med å tolke da journalistene bare snakker på hebraisk.

Journalist: Do you think theatre is a better way to protest than violence?
Yousef: My protest ... Sorry, what did he say?
Juliano: Can you express your anger through theatre? Your protest?
Yousef: I oppose the Israeli Occupation.
Juliano: Through theatre?
Yousef: Yeah.

Tenkepause

Yousef: I can tell people what I feel. What I want and don't want. Whether I love life or not. That sort of thing (Mer-Khamis & Danniell, 2003).

Her blir svaret til Yousef til en viss grad ledet av Juliano. Til tross for det så kan vi ut fra svaret til Yousef lese at teateret er hans måte å uttrykke seg på, hans måte å stå

imot okkupasjonen på. Yousef har en plattform hvor han får delt sine synspunkter. Videre blir Yousefs bestevenn, Ashraf, spurt om hvorvidt teateret kan påvirke andre:

Journalist: Do you think that theatre has any influence? Can it make people see their own situation?

Ashraf: When I'm on stage, I don't think about the audience. I give myself totally, the way Juliano thought us. That's how you capture people's attention.

Juliano: He's asking about the role of the theatre in the intifada¹⁶.

Ashraf: When I'm on stage, I feel like I'm throwing stones. We won't let the occupation keep us in the gutter. To me, acting is like throwing a Molotov cocktail¹⁷ (Mer-Khamis & Danniell, 2003).

Ashraf som heller ikke snakker hebraisk misforstår først spørsmålet, men får hjelp fra Juliano som setter det inn i en kontekst ved å referere til intifadaen og teaterets rolle i opprøret mot okkupasjonen. Til dette svarer Ashraf at det for ham er som å kaste stein og Molotov cocktails, som for mange på unge på Yousef og Ashrafs alder er en del av dagliglivet, å kaste stein og Molotov cocktails på israelske soldater. Noe også Abbud forteller om:

I could stop throwing the rock, but I still do. Cause, why not? Because when we are a child and throw the rock on the soldier, it was like a game. A dangerous game. We didn't have billiard, we had this. It's dangerous. They shoot us [...] he shoots [in the knee] to make you not walk any more, and [in the heart] he want you dead (Abbud, 2016).

Så til tross for den åpenbare faren med steinkasting fortsetter mange unge palestinere med det. På den andre siden hevder Ashraf at han ikke gjør det, men at teateret er hans steinkasting. Videre sier Ashraf at: «On stage I feel strong, alive, proud. [...]» (Mer-Khamis & Danniell, 2003). Teateret bygger opp selvilliten og selvfølelsen hans. Ikke bare gir teateret han noe å gjøre, men det gir han en mening annet enn å kjempe med vold. Ser vi tilbake på det siste sitatet fra Abbud sier han noe som ikke må bli oversatt, nemlig at han kunne ha stoppet å kaste stein, men at han ikke stopper. Med andre ord sier Abbud både at teateret har hindret han i å gå ut for å skyte og drepe, men det har

¹⁶ Arabisk for «opprør» eller «motstand». Brukt her om det store Palestinske opprøret i 1987.

¹⁷ En hjemmelaget bensinbombe.

ikke hindret han i å fortsette med volden som er en viktig del av den fortsatt spente situasjonen i Palestina.

Videre i *Arna's Children* får vi høre Juliano som fortellerstemme fortelle oss, rett etter intervjuet med Yousef og Ashraf, at «In six years' time during the Battle of Jenin, Ashraf will be killed» (Mer-Khamis & Danniell, 2003). Ashraf døde mens han forsvarte leiren mot israelske styrker. Vi får også vite at også Yousef dør i slaget om Jenin. Han døde i et selvmordsangrep inne i Israel. Ala, en felles venn av Ashraf og Yousef, forteller om hvordan Ashraf ble drept i slaget om Jenin. Ala kjempet sammen med Ashraf fra en utkikspost i Jenin. Noen dager ut i slaget ble de rådet om å trekke seg tilbake til den andre delen av byen. Ala fulgte rådet, men det gjorde ikke Ashraf. Ala ble etter hvert arrestert, mens Ashraf endte opp død.

Videre snakker Juliano med to andre som også var med i The Stone Theatre før slaget om Jenin, Majdi og Mahmoud. De sier at det er bare dem igjen nå av vennegjengen fra teateret, alle de andre er døde. Majdi valgte å ikke ta del i kampene, men å heller bli hjemme med familien. Under filmingen av dokumentaren fortsetter Israel å angripe Jenin selv om selve slaget om Jenin offisielt er over. Ala leder en gruppe som forsvarer flyktningleiren og blir til slutt selv drept av israelske styrker.

4.2.1.3 *Feminisme i teateret*

I en annen teatergruppe i en roligere del av Palestina forteller Iesha om arbeidet de holder på med. Deres fokus er ikke bare på okkupasjonen og Palestinas kamp mot Israel, men også på andre sosiale og politiske utfordringer i samfunnet. Iesha trekker frem rettigheter for de utviklingshemmede og like rettigheter for kvinner og menn i tillegg til menneskerettigheter. Selv om Iesha ikke bruker ordet feminisme er inntrykket jeg sitter igjen med at Ieshas teater har en feministisk framtoning i sitt arbeid med å fremme like rettigheter og muligheter for alle, uansett kjønn og eventuelle utviklingshemninger. De tar for seg forskning gjort på disse feltene og gjør forskningen om til forestillinger som de viser for lokalsamfunn rundt om i Palestina og på turnéer i Europa.

We believe as a theatre that theatre is a very powerful tool to create change, positive change, in a community. Not only social change, but also political change. The idea of enhancing the identity of Palestine, creating young people who are leaders for the future, who believe in respect for the other, human rights and a lot of other issues (Iesha, 2016).

Ilesha hevder at teater som verktøy kan skape endring i samfunnet. En endring som baserer seg på ideen om å forsterke den palestinske identiteten, da spesielt blant de yngre som en dag skal bli lederne for det framtidige Palestina. Gjennom å forsterke denne identiteten i de unge kan de skape fremtidige ledere som har respekt for andre mennesker og for menneskerettigheter. Med andre ord, forberede den yngre generasjonen på å fortsette kampen for et fritt Palestina, men med respekt for menneskers liv og rettigheter.

Ilesha forteller om en episode hvor teateret hun er med i holdt en øvelse i en av flyktningleirene på Vestbredden. «There were two young men who were part of the group, [...] everyone was saying, you know: 'These are mentally retarded, they cannot be part of this group', but we insisted that we have them» (Ilesha, 2016). Ilesha forteller videre at hele gruppen, inkludert de to unge mennene holdt en framføring for familiene til gruppen. Etter framføringen kom faren til en av de to unge mennene og spurte Ilesha:

'What did you do to my boy?!' And I was like, 'oh my God, what did we do to his boy?' And I said: 'Sir, what did we do to him?' And he said: 'You know, before he started training in the theatre he would come home, doesn't speak to anybody, goes to his room, he didn't have any friends, he didn't participate in any family discussion. He was so shy and weak. But now he comes in, he tells us what he's doing, he has lots of friends, he is acting in front of us. He has a personality, a character, he is more sociable' (Ilesha, 2016).

Dette var en ung mann som bodde hjemme med familien sin og bare satt på sitt eget rom uten å delta på familiediskusjoner, og som hans egen far så på som sjenert og svak. Han endret seg helt, ifølge faren, og ble en person som kunne stå opp for seg selv og som var blitt stolt av seg selv til tross for sitt handikap (Ilesha, 2016). Han gikk også fra å være venneløs til å ha mange venner. Venner som tidligere hadde sagt at han ikke kunne være en del av gruppen fordi han var «mentally retarded».

[...] for us when you hear something like this, jani¹⁸, sometimes you cannot measure the impact, but when you hear these stories of young people that have been affected so much by the drama experience, or theatre experience, it's really empowering (Ilesha, 2016).

Ilesha sier at det kan være vanskelig å måle påvirkningskraften til teater, men historier som denne viser hvilken holdningsendrende kraft teateret kan ha. Som for eksempel i denne historien der en gruppe unge mennesker gikk fra å tenke at en handikappet

¹⁸ Arabisk tenkeord, som å si «ehm» på norsk.

person ikke kunne utrette noe og ikke kunne klare det samme som de, til å se forbi et handikap og se personen for den han egentlig er.

Kvinneres rettigheter står sterkt i arbeidet Ilesha gjør. Dette har bakgrunn i at enkelte deler av Palestina er veldig tradisjonsbundet når det kommer til kvinners rettigheter og kvinners roller. Dette er noe mange i Palestina, inkluderer Ilesha og hennes gruppe, jobber for å endre på gjennom teater. «For us theatre and performing art is not an accessory, it's very very valuable, because it makes such a difference in people's lives. Especially women, jani, young women» (Ilesha, 2016). Ilesha forteller om en ung kvinne som hadde lyst til å bli en skuespiller, men som hadde blitt presset hjemmefra til å studere business på universitetet. Ilesha siterer denne unge kvinnen:

'We live in a very patriarchal society, so at home my father tells me what to do all the time. When I go to school, my teachers tell me what to do. When I go to university they tell me what to do'. [...] And she finished university and she got married to an actor and she continued with acting, not with business (Ilesha, 2016).

Selv om hun fullførte studiet sitt så valgte hun i ettertid å heller følge sine egne lyster istedenfor å gjøre som hun hadde blitt fortalt. Dette var noe hun valgte å gjøre etter å ha deltatt på teaterworkshops hvor hun lærte om sine egne rettigheter som kvinne og at hun har makt over sitt eget liv (Ilesha, 2016).

I februar 2017 var en palestinsk teatergruppe kalt Ashtar på en festival i Trondheim for å framføre forestillingen *The Syrian Monologues*. I denne forestillingen var begge skuespillerne voksne, men jeg fikk ikke mulighet til å intervju dem. Jeg har derfor ikke sett på hvordan teateret går direkte inn på skuespillerne i den forestillingen. Derimot har Ashtar Theatre laget en kort dokumentarfilm (Almuzaian, 2013) om sitt prosjekt og sin forestilling *The Gaza Monologues* som *The Syrian Monologues* bygger på. I denne filmen utdyper psykolog Nadil Shaath at prosjektet ikke bare handlet om å gi barna skuespillertrening, men at det gikk dypere. Det var et psykologisk mål om å hjelpe barna på Gaza med å bli kvitt eller å bearbeide traumene de hadde opplevd. Gjennom teaterprosjektet fikk barna bygd opp sin egen selvtillit og de fikk lært teknikker for å slappe av slik at de kunne finne og bearbeide følelsene og minnene de satt igjen med etter angrepene på Gaza (Almuzaian, 2013). Dette resulterte til sist i monologene som ble til forestillingen *The Gaza Monologues*. Opprinnelsen av forestillingen *The Syrian Monologues* kommer fra det samme arbeidet som i *The Gaza Monologues*. Med andre

ord er det nærliggende å trekke konklusjonen at de samme psykologiske målene var gjeldende i produksjonen av monologene brukt i *The Syrian Monologues*.

4.2.2 Tilskueren

I forrige kapittel så vi på hvordan teateret gav Abbud en mening med livet og noe annet å gjøre enn å bli en martyr, men det er ikke bare gjennom å ha noe å holde på med at teateret spiller en viktig rolle for Abbud i okkupasjonen. Gjennom teateret har han også fått en annen måte å gjøre motstand mot okkupasjonen på enn med vold og våpenbruk: «I need people outside of Palestine to know Palestine. A lot of people outside don't know Palestine, they know Israel. I continue with this to tell people that 'Palestine exist. We have occupation, we have a big wall'» (Abbud, 2016). Dette får han gjort gjennom teaterets mange europeiske og amerikanske samarbeidspartnere som inviterer teateret på turné i Europa og Nord-Amerika. Der får teateret vist fram det de har jobbet med i tillegg til å snakke med publikummet sitt i ettertid.

I likhet med Abbud trekker Ilesha fram at en viktig del av deres forestillinger foregår etter forestillingene når de har samtaler og diskusjoner med publikum, noe de gjør «to have more impact on people» (Ilesha, 2016). Ifølge Ilesha er publikum veldig aktive i disse samtalene og diskusjonene, både i inn- og utland. Ilesha trekker fram samarbeid med land utenfor Palestina som en viktig del av det de driver med. «We believe in partnerships; we believe that we develop each other's capacities when have partnerships with theatres from other countries» (Ilesha, 2016).

I tillegg til å bruke teater som et verktøy for holdningsendrende arbeid i utlandet fokuserer også både Ilesha og Abbud på palestinere. Abbud forteller om hvordan barn er en viktig del av arbeidet de driver med i flyktningleiren han hører til.

A lot of children come here to see the theatre, and they are like «aaah my god» and they smile. I like that. Cause when I was a child in 2002 we had a big occupation here. And I see the tank, I see people get killed. I didn't smile. And now we have anything here (Abbud, 2016).

Han sammenligner dagens barn i leiren med seg selv da han selv var barn. En veldig enkel sammenligning som tydeliggjør hva teateret tilbyr til barna i flyktningleiren nå kontra da han selv var barn. For der Abbud ikke smilte fordi han så tanks og at folk ble drept, så sier han at dagens unge går på teateret og de smiler. Her ser jeg på det å smile som noe større enn den faktisk fysiske hendelsen å smile. Jeg tolker dette som

et symbol på det å ha det bra, og å ha noe annet å fokusere på. For selv i dag blir både barn og voksne drept i leiren til Abbud. Senest noen dager etter at jeg forlot leiren fikk jeg høre fra en av mine informanter at en gutt på under 15 år ble skutt der.¹⁹ Til tross for dette fokuserer Abbud på at i dag smiler barna i leiren. Det får meg til å trekke konklusjonen at smilet han snakker om er i overført betydning så vel som faktiske smil.

Abbud forteller videre om akkurat hva barna lærer, i det minste hva målet er at de skal lære, gjennom teateret i flyktingleiren. Fokuset ligger helt klart på holdningsendrende arbeid og på å endre måten barna tenker på nå og ikke minst hvordan de skal tenke når de blir eldre:

I dream about making a big theatre, bring the children from the camp and change the way they think. And tell them: 'when you get bigger, you go somewhere to think about how you get the Israeli out of Palestine. To think instead of killing. Read books. Write books. Get Israeli outside without guns'. The theatre can do that! When you have a good think, you get the Israeli outside. The theatre cannot change the big people, it can change the young people. We start with them, and then they get bigger (Abbud, 2016).

Å tenke istedenfor å drepe og å få israelerne ut av Palestina uten bruk av våpen. Dette hevder Abbud at teateret kan få til gjennom å treffe de yngre menneskene i leiren. Han sier rett ut at teateret ikke kan endre de store menneskene. Med dette tolker jeg ikke bare han mener store som i voksne, men store som i de som har lederansvar. Når han da sier at om de i teateret endrer de yngre, så blir de etter hvert større, så tolker jeg det også her som at han i tillegg til å mene at de blir voksne så mener han også at de blir de store menneskene i Palestina, altså fremtidige ledere. Det kan virke som at for Abbud så handler alt om å få barn og unge til å velge en fredfull og betydningsfull vei fremover.

This theatre we talk about Palestine, and talk about problem with the people. We tell the children that when they are bigger, go to school. Become something, like a doctor, something like that. I love the theatre because it makes something we don't have, it changes the way we think. When you see the child and they tell you that one day I will have an M16, but you see him now and he has changed the way he thinks. He loves the life and comes here to play with the people and see everything (Abbud, 2016).

Her trekker Abbud en kobling til seg selv og det han sa tidligere om hva hans drøm var: å få seg en M16 og bli en martyr. Han har selv opplevd at gjennom teateret så fikk

¹⁹ Dette fikk medieoppmerksomhet i noen lokale medier, men jeg velger å ikke ta det med som referanse da det identifiserer leiren Abbud kommer fra.

han endret denne drømmen og han fikk seg et helt annet yrke og en helt annen fremtid enn å bli en martyr. Dette virker det som han vil spre videre gjennom teateret som kan sies å være grunnen til at han fortsatt er i live. Hele sitatet over virker som er en god blanding av at Abbud snakker om seg selv i tredje person, samtidig som han projiserer sine egne opplevelser over på barna som nå kan sies å gå i hans fotspor. «He loves the life and comes here to play with the people and see everything» sier Abbud. For Abbud så kan det å se alt handle mye om å se verden utenfor Palestina, og ikke minst det å se havet. Abbud fikk ikke se havet før han var godt oppe i tenårene. Det å se havet er noe vi i Norge tar for gitt, men det var noe som gikk igjen blant flere informanter og blant flere av de palestinerne jeg snakket med. En familie inviterte meg hjem til seg for å vise meg havet. De var velstående og hadde et stort hus der de fra taket så vidt kunne skimte kystlinjen i Israel. Dette var det nærmeste mange i denne familien hadde kommet havet, og denne utsikten var de meget stolt av (Sørensen, 2016a). Så det å få denne muligheten til å se havet, se alt og til å elske livet er noe som jeg tolker som en viktig del av Abbud og hans motivasjon til å arbeide med teateret og med barna som kommer dit.

I en annen flyktningleir i Palestina fortalte Fai'z om en lignende tilværelse som Abbud. Deres fokus er på hvordan fremtiden til de yngre menneskene i leiren ser ut, og hvorvidt den skal være voldelig eller ikke. Fai'z forteller at de ønsker å lede de unge i en retning hvor de skal klare å se at fremtiden har et potensiale:

So, all the basic techniques we use is how to seduce our young people to see their potential living and not thinking that the only way to change anything is to carry a gun to shoot other, or explode oneself or burn oneself, but to stay alive. And to stay alive truthful to ourselves our values our right as a human being (Fai'z, 2016).

Fai'z påpeker at årsaken til at han startet med teater og kultur for barn og unge i Palestina var basert på spørsmålet: «hvordan kan jeg redde flest mulig liv?». Det kan være vanskelig å sette seg inn i livet i en flyktningleir, spesielt når denne flyktningleiren har eksistert i 70 år og for de fleste som bor der er det eneste hjemmet de noen gang har kjent. Fai'z prøver å sette ord på det:

The essence of it in a refugee camp where there lives about 6000 people on only 10 acres, without really any playgrounds or green spaces, surrounded by this illegal wall of expansion and annexation with high towers of the snipers, cameras of surveillance and until today impertinent controlled by the Israeli occupation army (Fai'z, 2016).

Dette følger han opp med spørsmålet: «How to give our young people every possibility to see their potential living for Palestine, and not dying for Palestine» (Fai'z, 2016). Fai'z mente og mener fortsatt at løsningen på dette kommer gjennom kunsten. Han fortalte at de startet med teater, men utvidet til også å drive med dans, sang, barnehage og ikke minst et stort fokus på kvinner og mødre. Dette baserer han på at han tror det er kvinnene som kan forandre verden. «[...] with all respect for men, I think it's the women that can change the world» (Fai'z, 2016). Selv om behovet for noe å holde på med var stort i flyktingleiren mente Fai'z at dette ikke var nok. Han ville nå hele Palestina.

And then we started [traveling in Palestine], we had the possibility with a donor to purchase a van, we circulated the theatre trainer, the dancing trainer, music, games library, photography and so on, and we go all over the west bank. Partly to connect with other Palestinian communities and train trainers, partly also as an act of resistance against this stagnation and segregation of Palestinian communities from each other. So, if the checkpoints were closed we waited, or went around if that was possible, we came back the next day or the week after, but we never said, 'oh, we are happy confined in our space and we will just stay wherever we are' (Fai'z, 2016).

Denne turneringen ble en viktig del av deres arbeid av flere grunner. Den første grunnen var at det gav dem en mulighet til å knytte bånd innad i Palestina. Det er ikke uproblematisk å reise fra en by til en annen, så det er noe mange palestinere aldri har gjort (Fai'z, 2016). Deres mobile gruppe med kulturarbeidere åpnet for en mulighet til å bli kjent på tvers av checkpointer og grenseposter. I tillegg åpnet det for muligheten til å trene nye mennesker på plassene de besøkte til å bli kulturarbeidere i sine landsbyer og byer. Sist, men definitivt ikke minst, åpnet dette også for en aktiv motstand av israelernes forsøk på å fragmentere det palestinske folket. Som Fai'z sier i sitatet over så lot de seg ikke stoppe av checkpointene. Om de kom til en lukket checkpoint så prøvde de på nytt en annen dag, eller kjørte omveier gjennom andre checkpointer som kanskje var åpne. Det viktigste for Fai'z var å fortsette arbeidet med en kulturell motstandsbevegelse mot okkupasjonen. Prosjektet Fai'z jobber med har kommet langt fra der de startet. Nå har de mange programmer både for voksne og barn med undervisning og opplæring innenfor forskjellige felt. Fai'z mener teater og annen kulturell input har en viktig rolle i denne utdanningen:

We hope that we can build our education system to make education fun, constructive, creative, and positive and cultural, rather than having children like robots to all be dictated what to learn and to give them all the answers in the world but not learn them to ask questions. We need them to be creative to be able to think and teachers will be just facilitators and not dictate them. It is challenging, but this is the way we look at education (Fai'z, 2016).

Flere av de store byene i Palestina har nå skoler, men det er fortsatt mange mindre byer og landsbyer som ikke har dette tilbudet. Enkelte har tidligere hatt tilbudet, men okkupasjonen har separert skolen fra der barna bor så de ikke lenger har muligheten til å få utdanning (Sørensen, 2016a). Av denne grunn tilbyr Fai'z og hans prosjekt undervisning i områder som er avskåret. Utdanning er ikke regulert og følger ikke den samme standardiseringen når det gjelder pensum som vi har i for eksempel Norge (Sørensen, 2016a). Dette gjør at flere private aktører som Fai'z tar saken i egne hender. Det utdanningsystemet Fai'z har satt i gang og holder på med å videreutvikle er et som skal invitere barna til å stille spørsmål, til å være nysgjerrige og til å finne løsninger. Dette er hva Fai'z mener at palestinerne trenger for å komme fram til nye løsninger i okkupasjonen.

Give the children an invitation to think, and to ask the harder questions. And try to find the answers and not to be dictated what the answers are. To think outside the box. And culture and arts is the way, is the beautiful way to search for knowledge and to think creatively outside the box, and not just be waiting for orders what to do (Fai'z, 2016).

For å få til denne nytenkningen hevder Fai'z at kunst og kultur er løsningen. Han hevder at teateret, dansen og sangen inspirerer barna til å tenke selv, til å finne egne svar og ikke bli diktert og bli fortalt hva de skal gjøre.

For Fai'z er det ekstremt viktig med et internasjonalt samarbeid. Partnere som kan støtte ikke bare økonomisk, men ifølge han enda viktigere: partnere som kan de kan samarbeide med og som kan være venner. «[...] it's a partnership, it's a friendship. They don't come to dictate us like a lot of donors. We try to do what we need to do and not what we are dictated to do» (Fai'z, 2016). Dette utsagnet kan sees i lys av hva Gabriel Varghese kunne fortelle om internasjonale partnere som støtter økonomisk, men som ikke nødvendigvis støtter økonomisk til det beste for gruppen de støtter. Internasjonale organisasjoner støtter ofte enkelte saker, eksempelvis HIV/AIDS, som ikke er et problem i Palestina. Til tross for det får de palestinske teatergruppene bare støtte om de setter fokus på HIV/AIDS, mens det de egentlig trenger å sette fokus på er kvinners rettigheter eller den pågående okkupasjonen (Sørensen, 2016a). Dette betyr ikke at Fai'z og hans gruppe takker nei til støtte utenfra. Det betyr at de trenger internasjonale kontakter og venner mer enn de trenger penger.

Touring internationally is for us important to allow our children and youth to see normal life, but also interact. Look at each other as equally human beings and potential partners, not potential enemies. See that we share a lot of things. And to see that we have our differences. And to me differences is the most beautiful gift we could have because these are ways to build bridges and not marginalise us and not make us afraid of each other. And at the end of the day we are equal human beings, we share these values that we call justice, freedom, peace, equality, love (Fai'z, 2016).

På same måte som vi kunne se hos både Ilesha og Abbud gir internasjonale kontakter og samarbeidspartnere Fai'z og hans gruppe muligheten til å reise til utlandet. Hos Fai'z kan vi finne igjen noen av de samme målene med slike utflukter som Abbud snakker om, men i tillegg trekker Fai'z fram dette med å se på hverandre som likeverdige mennesker og potensielle partnere. Det å lære barn om likeverd, og å vise barna at ikke bare de, men barn i andre deler av verden også ønsker seg rettferdighet, fred, kjærlighet og frihet.

Det kan virke som om Ashtar, som også har lang erfaring med internasjonale partnerskap og turneer utenfor Palestina, har en litt annen vinkling på sin hensikt med partnerskapene. For forestillingen *The Syrian Monologues* er målet:

[...] å gi syriske flyktninger en stemme; gi de mulighet til å dele sine historier om smerte og fortregning, ved å dele sine drømmer om sikkerhet og retur til hjemme sine, og hjelpe dem med å oppfylle disse drømmene (Studentersamfundet, 2016).

Dette målet oppnår de gjennom å tydelig få fram at monologene vi hører ikke er historiene til skuespillerne. Det er historiene til de som ikke har anledning til å være til stede. For hver nye monolog hentet skuespillerne ut et nytt notestativ. På notestativet lå monologen i skrevet form. Og etter hver endte monolog går en av skuespillerne ut til publikum, tar en publikummer i hånden og gir denne publikummeren den nedskrevne monologen (Ashtar Theatre, 2017). Dette tolker jeg som et tydelig: «Fortell det videre».

Abbud ble gitt muligheten til å få et lengre opphold i Sverige som praktikant på et sirkus. Dette var første gang han var utenfor Palestina. Kultursjokket Abbud opplevde i overgangen fra Palestina til Sverige var gigantisk. Han kunne bevege seg fritt uten frykt for å bli trakassert og han fikk se havet for aller første gang (Abbud, 2016).

I go everywhere, and I was like fuck. I see everything. Like fuck. I see water, I see everything we don't have here. I showed my friend a picture and he was like: 'Why did you come back here? Why didn't you just stay there?' But I came back, because I have a job here. I need people outside of Palestine to know Palestine. A lot of people outside don't know Palestine, they know Israel. I continue with this to tell people that 'Palestine exist. We have occupation, we have a big wall' (Abbud, 2016).

Et spørsmål som flere av informantene i tillegg til Abbud ofte får både fra palestinere og internasjonale er «Hvorfor kommer du tilbake til Palestina?» Til det er Abbuds svar ganske enkelt. Palestina er hans hjem, det er der han har en jobb og en familie. Reisene er Abbuds måte å få spredd historien om Palestina og hans egen historie på. Abbud er svært skeptisk til vestlige medier, og spesielt de israelske mediene. Derfor er det viktig for Abbud å få fortalt om Palestina selv, for da vet han at hans sannhet blir fortalt. Bilal tar opp den samme tråden i sitt intervju.

Our responsibility as artist is to work with the truth, is to keep the story, the narrative, and to try to be pro-truth, not pro-that narrative or this narrative. We have a responsibility for the things we are presenting, for the things we are talking about (Bilal, 2016).

Bilal legger stor vekt på at sannheten skal bli fortalt. Han hevder at det viktige ikke er hvilken sides versjon som blir fortalt, så lenge det er sannheten.²⁰ Bilal har det jeg vil kalle et svært liberalt syn på okkupasjonen og framstår som en kosmopolitt²¹. «I am against nationalism. I don't like countries. I don't like borders. I don't like passports. [...] Palestine is big enough to have all of us» (Bilal, 2016). Bilals holdninger til å få ut sannheten framfor et bestemt narrativ er noe som gjenspeiles i hans gruppes kunstneriske uttrykk, noe som i stor grad skyldes Bilals rolle som kunstnerisk ansvarlig for teateret. Hva det å fokusere på sannheten innebærer er at de negative sidene ved Palestina kommer like sterkt frem som Israels, være seg mangler når det kommer til kvinners rettigheter, Hamas eller den fungerende presidenten Mahmoud Abbas. Dette fører til at Bilal får presentert et større bilde av okkupasjonen enn det vi får se i mange andre teater på Vestbredden som fokuserer på Israel som problemet.

[My theatre group] is such a unique place in every way, we are not only doing theatre for the sake of theatre, we are doing it as a cultural resistance, to resist all our challenges and colonies and occupation and our social occupation and mental occupation. (Bilal, 2016).

Ifølge Bilal er nemlig ikke problemet bare den tydelige geografiske okkupasjonen, men også en sosial og individuell okkupasjon i det at samfunnet holder seg selv okkupert i gamle tradisjoner, og enkeltmennesker holder seg okkupert i gamle tankesett (Bilal, 2016).

²⁰ Israels eller Palestinas versjon.

²¹ En verdensborger, en som regner hele verden som sitt fedreland.

5.0 Diskusjon

Da jeg møtte teaterforskeren Gabriel Varghese i Jerusalem presenterte jeg for ham mitt forskningsprosjekt. Jeg fortalte ham at jeg mener teateret kan være et redskap for å skape fred i den 70 år lange konflikten og at teateret vil være et viktig bidrag for å ende den nå 50 år lange okkupasjonen. «Det vil ta enda mere tid, men teateret og kunsten vil spille en viktig rolle i denne kampen», sa jeg. Jeg refererte til et sitat jeg hadde sett fra en palestinsk teatergruppe der en ungdom hadde sagt følgende: «Vi ønsket alle å bli martyrer, men etter at teatret åpnet føler vi at vi har noe å leve for». Lignende hadde jeg også fått høre fra noen av mine informanter. Det var på dette tidspunktet at Gabriel fortalte meg om dokumentaren *Arna's Children*. Han sa at alle i denne dokumentaren drev med teater da var små, men nå var alle døde fordi de hadde kjempet i slaget om Jenin. Enkelte hadde også blitt martyrer ... Jeg måtte tenke meg om, en gang til.

5.1 Rettferdig fred i Palestina

I denne delen vil jeg drøfte hovedproblemstillingen min om hvordan teateret bidrar til rettferdig fred i okkuperte Palestina. Jeg har valgt å gå spesielt inn på historien til Yousef da han er den største motsetningen til alle de andre informantene mine. I tillegg vil jeg fokusere på informanten min Bilal. Årsaken til at jeg velger Bilal framfor de andre er at han hadde mange refleksjoner og tanker rundt mulige løsninger av konflikten og hva rettferdig fred må innebære.

5.1.1 Martyren Yousef

Naiviteten jeg hadde opplevd under samtalen med Gabriel forsvant da jeg hadde kommet tilbake til Norge og fikk sett dokumentaren selv. Da fikk jeg se at for det første så valgte ikke alle å ty til vold for å kjempe slik Gabriel hadde sagt. For det andre fikk jeg se bakgrunnen til de av dem som valgte å ta skrittet fra å være en fredelig demonstrant til å bli en kriger. Jeg fikk også se hva som fikk Yousef til å skade sivile israelere i en søken etter å bli en martyr.

Før Yousef valgte å begå et selvmordsangrep inne i Israel var han vitne til en israelsk tanks løse skudd rett inn i en skole i Jenin. Alle på skolen klarte å rømme i tide, med

unntak av en liten jente som ble skadet av tanksskuddet. Yousef løp inn for å hente henne ut. Majdi forteller om hendelsen:

[Yousef] found the girl bleeding on the floor, her head was thrown back. He was shocked. He took her to hospital, but she died in his arms on the way. He was deeply shaken by this. A little girl dying in his arms. From then on, he never stopped talking about her. Something inside him was hardened. There was no more laughing. Who'd have thought? He was always the one who made us laugh. After the girl was killed, he changed (Mer-Khamis & Danniell, 2003).



Figur 9: Skjermdump: Nærbilde av plakaten i bakgrunnen av Yousefs selvmordsvideo.

I en video Yousef spilte inn før han dro ut på selvmordsangrepet leser han fra et brev til sin familie. Han sier de ikke må sørge over ham, for det han gjør er et offer – noe han gjør frivillig. I bakgrunnen henger det en plakat med bilde av en liten jente på og teksten «Why was Riha ...» så ser man ikke mer. Om dette er jenten Majdi forteller om blir ikke sagt noe om, men i Palestina er det vanlig å lage plakater for avdøde martyrer – de som dør for saken. Derfor er det nærliggende å tenke at dette er en plakat laget for å hedre jenten som omkom, og at det ikke er tilfeldig at denne plakaten, sammen med andre martyrplakater, er i bakgrunnen for Yousefs selvmordsvideo.

Dette er den samme Yousef som da han var barn sa at han i teateret kunne snakke om hva han følte, hva han ville og ikke ville og hvorvidt han elsket livet eller ikke. Mahmoud forteller at Yousefs bror også ble drept i hjemmet sitt og sier at Yousef etter dette skal ha sagt: «I'm dead anyway. So, if I have to die, I'll choose the way» (Mer-Khamis & Danniell, 2003). Teater var noe Yousef drev på med som barn, men som ikke var en del av hans liv som voksen, blant annet fordi teateret hadde blitt bombet, Arna hadde dødd av kreft og sønnen Juliano som drev teateret måtte dra tilbake til Israel på grunn av angrepene.

Det er interessant å se dette i lys av Boals påstand om at vi gjennom teateret kan vise hvem vi er og hvilke følelser og ønsker vi har, som nesten ordrett er det samme som Yousef sa. Boal forsetter med å påstå at når andre ytre påvirkninger overtar kan dette endre seg (Boal, 2004), noe som kan føre til at når Yousef er overbevist om at «han er død uansett», så blir martyrdøm et reelt alternativ. Dette kan vi også se hos Bishop som sier at teateret tar deg bare så langt før en annen institusjon må ta over. Når

denne institusjonen er krigsmaskineriet ser vi selv de mulige resultatene i Yousef, Ashraf og Ala. Vil dette si at teateret ikke har en påvirkning for å skape rettferdig fred?

5.1.2 Palestina er stort nok for alle

Bilal forteller om teater som en møysommelig prosess på individnivå. En prosess som vil ta lang tid og som har skjøre, verdifulle og unike resultater. «the point is changing individuals and then collectively things will be changed. [...] It's such a slow process [...] Our results are very small, but very precious, very unique and very important» (Bilal, 2016). Bilal snakker med andre ord om tålmodighet i en konflikt som har pågått i 70 år. «We need to be patient [...] cause I believe artist have a responsibility [to] work with the truth [...] to be pro-truth, not pro-that narrative or this narrative» (Bilal, 2016). Disse utsagnene er interessante å se i lys av Taylor som mener det motsatte, og hevder at varig endring i et menneskes liv ikke blir tilfredsstillende tatt opp gjennom teater (Taylor, 2003). Slik jeg ser det er det denne varige endringen som må være målet for å oppnå rettferdig fred.

Rancièrre hevder at kunstens evne til å skape en absolutt forvandling er manglende. Samtidig anerkjenner han kunstens evne til å utøve politikk (Rancièrre, 2012; 2013). Imidlertid kan vi også i Rancièrres skepsis til kunsten som endringsmiddel finne påstanden om at kunsten kan skape endring der den er ønsket. Dette kan vi også se i lys av Taylors påstand om at det som trengs for å skape en varig endring er et bredt engasjement i samfunnet (Taylor, 2003).

Slik jeg tolker det trenger ikke de to utsagnene fra Taylor og de to vinklingene fra Rancièrre å være motstridende. Tvert imot tolker jeg det til å være akkurat det samme som Bilal snakker om. De små verdifulle resultatene i enkeltindivider blir etter hvert til et større resultat når disse enkeltindividene sammen skaper et engasjert samfunn. Et engasjert samfunn som ønsker en varig endring i samfunnet og i menneskers liv velkommen, slik Taylor sier, eller skape endring der den er ønsket slik Rancièrre sier.

Selv ser jeg at det kan virke naivt å påstå det. Jeg vil også understreke at Bilal blir tolket i lys av Rancièrre og Taylor i beste mening. Derfor vil jeg vise til en artikkel i *Bistandsaktuelt* hvor vi kan se kunsten bli brukt mot traumer i Uganda. Der blir Sør-Sudanske barn som har blitt traumatiserte etter grov vold og krig møtt av kunstprosjektet «Promoting peace through trauma healing of South Sudan refugees in

Uganda» (Vandapuye, 2017). Kunstneren Michael Cliff Kibuuka jobber med prosjektet. Han blir spurt om det ikke er naivt å tro at tegninger kan hjelpe barn som har blitt traumatiserte. Til dette svarer han at det handler om å gi barna en måte å uttrykke sine følelser på og at først når det er gjort kan man se på veien videre (Vandapuye, 2017). En påstand vi for øvrig også kan kjenne igjen fra Aouns beskrivelse av prosjektet *The Gaza Monologues* hvor Aoun hevder at «a free country starts with a free person; and to free the person you have to start with freeing the soul, the brain, and the body» (Wilson, 2015, s. 360).

Slik jeg tolker Bilal er det slike enkeltresultater og enkeltindivider han snakker om. Gjennom teateret får Bilal jobbet mot okkupasjonen gjennom å bearbeide følelsene og endre holdningene til de som deltar i teateret han jobber på. «My fight is not to delete the other people; my fight is to exist. [...] I don't like countries. I don't like borders. I don't like passports. We are human beings – we deserve to live. Palestine is big enough to have all of us» (Bilal, 2016). Dette er holdningene Bilal lærer opp barna i teateret til å ha. Holdninger om likeverd og rettigheter.

5.2 Kvinner med i fredsprosessen

I denne delen vil jeg drøfte hvordan økt fokus på feminisme i teateret og i arbeidet med teateret kan bidra til å være en avgjørende rolle for fredsprosessen mellom Israel og Palestina. Jeg vil ha et spesielt fokus på å få med kvinnene i fredsarbeidet, da disse foreløpig blir holdt utenfor prosessen. Denne delen vil i hovedsak knyttes opp mot FNs resolusjon 1325 og til Ashtar-teateret. Jeg vil i hovedsak benytte meg av informantene Ilesha og Fai'z i denne delen da de er i ledende roller i sine respektive grupper og fokuserte mer på overordnede mål for sitt arbeid enn hva de andre informantene gjorde når det gjaldt kvinners rettigheter. Informantene kommer fra to forskjellige grupper.

I kontrast til det jeg tenkte i forkant av mitt feltarbeid i Palestina så viste det seg at flere av teatergruppene jeg besøkte fokuserte mer på de interne utfordringene i Palestina enn på selve okkupasjonen. Dette var overaskende for meg da det utenfra virker «selvsagt» å holde fokuset på okkupasjonen og ikke på utfordringer knyttet til tradisjoner og ritualer. Samtidig så ser jeg det slik at okkupasjonen i seg selv er en årsak til at det har blitt nødvendig å legge vekt på de interne forskjellene som Palestina

sliter med da de i 70 år har måttet fokusere på den eksterne trusselen – den israelske okkupasjonen.

Flere av informantene mine kunne fortelle om et økt fokus på likestilling for enkelte sosiale og biologiske grupperingers rettigheter i arbeidet deres. Hovedfokuset virket å ligge på utviklingshemmede og kvinner. Oppfatningen av teateret som et verktøy for å utdanne den yngre generasjonen til å bli ledere for fremtiden stod sterkt. Respekt for alle menneskers rettigheter var fokus for hva barna og ungdommene skulle sitte igjen med og ta med seg når de, ifølge blant andre Iesha, Fai'z og Bilal, blir fremtidens ledere. Argumentene nevnte informanter bruker er at teateret styrker barna og gir dem en plass hvor de trygt kan uttrykke seg om ting som er tabu eller som går imot normen. Eksempelvis jentenes rettigheter til å kunne ha meninger og uttrykke seg på samme grunnlag som guttene. Hos både Fai'z og Iesha ligger fokuset i arbeidet på prosessen og på hva den enkelte får ut av det, mer enn på det kunstneriske resultatet. Eksempelvis blir leking, teatersport og øvelser brukt for å skape tillit og for å få barna og ungdommene av begge kjønn til å føle seg likeverdige.

Fai'z forteller at «[...] we started focusing a lot on women. Because, with all respect for men, I think it's the women that can change the world» (Fai'z, 2016). Dette utsagnet kan være interessant å se i lys av Solhjell som trekker en korrelasjon mellom kvinners plass i fredsprosesser. «Fred handler nemlig om mer enn fravær av krig. Fred og fredsbygging handler også om å skape et rettferdig samfunn. Uten kvinners deltakelse i fredsprosesser, er det ikke mulig å skape et rettferdig samfunn» (Solhjell, 2008). Dette sier Solhjell på bakgrunn av hvordan kvinner synes å prioritere i gjenoppbygning av et krigsherjet samfunn. Ifølge Solhjell gir fokus på kvinner i fredsprosesser utslag på barns helse og utdanning, som igjen gir en større del av et krigsherjet lokalsamfunn (Solhjell, 2008). Slik jeg forstår Fai'z mener han ikke at kvinner er bedre enn menn, men at, som Solhjell sier, kvinners bidrag i fredsprosess kan se ut til å slå positivt ut for en større del av samfunnet.

Også Iesha fokuserer mye på jenters og kvinners plass i det å endre samfunnet. Fokuset på jenter og kvinner hos både Fai'z og Iesha betyr ikke at guttene blir holdt utenfor. Det betyr derimot at guttene får nye impulser og et nytt syn på jenter og jenters potensiale. Iesha påstår at de etter øvelsene kan se at «girls who are very timid and shy become strong and become very influential in the group» (Iesha, 2016). Dette

trekker hun fram som en viktig effekt av arbeidet de gjør da dette stiller jentene på like linje med guttene som vanligvis ville vært kontrollerende i gruppen. Videre hevder hun at årsaken til dette ofte stammer fra oppveksten: «for some of them there is a problem between genders and how they are raised, and that's why the training really helps most of them» (Ilesha, 2016). Dette anser jeg som naturlig da tradisjonene i Palestina ofte har det vi ville kalt for et gammeldags kjønnsrollemønster der mannen er forsørger og kvinnen skal være stille og passe på hus og barn (Sørensen, 2016a). Det at enkle teaterøvelser da klarer å tilsynelatende viske vekk dette tradisjonelle synet på kjønnene blir, slik jeg ser det, et viktig resultat i veien mot et mer likestilt og samlet Palestina.

Ser vi det Fai'z og Ilesha sier i lys av FNs resolusjon 1325 ser vi at der trekkes det samme poenget om «the important role of women in the prevention and resolution of conflicts and in peace-building» (2000, s. 1) fram. Det at kvinnene opplever konflikten, både den israelske okkupasjonen og de interne konfliktene, på en annen måte enn mennene fører til at de er en viktig del av prosessen for å finne en varig løsning på interne og eksterne okkupasjoner. Samtidig kan vi lese at Solhjell problematiserer FNs resolusjon 1325 gjennom å trekke fram at «selv om bevisstgjøring er nedskrevet i resolusjoner, forvandles ikke ord automatisk til handling» (Solhjell, 2008). Jeg mener det er viktig å framheve at Solhjells artikkel ble skrevet i 2008, og at hun på den tiden kom med utsagnet «hvordan FN i samarbeid med andre parter i praksis skal klare å gjennomføre både sivile og militære operasjoner med et bevisst kjønnsfokus, er i dag uklart» (Solhjell, 2008). Slik jeg forstår Fai'z og Ileshas intensjoner er det nettopp her bruken av teater kommer inn, gjennom å være en part som skaper et bevisst kjønnsfokus på kvinnenenes muligheter som likestilte med menn.

5.2.1 Patriarkalske tradisjoner

I empirien var jeg innom den unge palestinsk jenten Ilesha snakket om som hadde store problemer i hjemmet. Hun var aktiv i teateret og gjorde det godt der, hun ønsket å studere for å bli en skuespiller når hun ble voksen. Ilesha siterte den unge jenten i et møte jenten hadde med det svenske riksteateret hvor jenten fortalte om det patriarkalske samfunnet hun levde i. Faren bestemte over henne hjemme, lærerne på skolen, og professorer på universitetet. Videre sier jenten: «But when I am on stage, nobody can stop me from saying what I want to say. And that's why I do theatre» (Ilesha, 2016).

Avslutningen på dette sitatet er, slik jeg ser det, veldig oppløftende og kan tolkes dit at teateret er emansipatorisk for den unge jenten. Der hun ellers må gjøre som hun blir fortalt av sterke mannsskikkelser og ledere i samfunnet kan hun på teateret være seg selv og si det hun vil.

På den andre siden kan dette være interessant å se i lys av Thompson og «the incidents of cutting and chopping». Til tross for at Thompson ikke konkluderer med en direkte korrelasjon mellom teaterprosjektet og massakren, konkluderer han heller ikke med det motsatte. Teateret kan da framstå, slik jeg tolker det, som en mulig aggressor som kan føre til uønskede resultater når Fai'z og Ilesha bruker teateret til å utfordre det patriarkalske samfunnet som styrer enkelte deler av Palestina. Ut ifra det Ilesha fortalte om den unge jenten så har alt gått bra for henne innenfor de gitte rammene av okkupasjonen. Samtidig er æresdrap en del av kulturen i noen tradisjonssterke deler av Palestina. Slik jeg ser denne utfordringen av mannen som sjefen i familien og i samfunnet kan teateret fort bli sett på som en krenking av mannen og bringe skam over ham og hans familie. Dette kan videre sees i lys av Thompson m.fl. og deres påstand om at på den samme tid som teater kan bringe to motstridende samfunn eller grupperinger sammen kan også teateret øke uenigheten mellom de samme to motstridende grupperingene ved at enkeltindivider føler seg utelatt fra denne enigheten. Ved at teateret bidrar til å skape fokus på at enkelte tradisjoner ikke lenger har en plass i det palestinske samfunnet, kan det virke skremmende og ekskluderende for de som har det motsatte synet. Ut ifra Thompson m.fl. tolker jeg det slik at teateret gjennom å forsøke å glatte over forskjellene kan «ultimately provoke a return of violence» (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009, s. 217), eksempelvis æresdrap. Jeg vil understreke at dette ikke var noe informantene mine gav et inntrykk av at hadde skjedd eller var vanlig at skjedde i gruppene jeg besøkte, men sett i lys av teorien jeg benytter meg av mener jeg det er viktig å vektlegge potensialet for slike hendelser.

5.2.2 Åpne øyne og åpne sinn – to grøfter

Å bruke anvendt teater for å styrke jenters og kvinners posisjon i Palestina og i fredsprosessen er interessant å se i lys av Ackroyds kritikk av anvendt teater. Samtidig som anvendt teater her har et potensiale til å endre gamle holdninger som har overlevd gjennom tradisjoner er nettopp det motsatte også en mulighet, ifølge Ackroyd. Dersom teater kan brukes til å åpne øyne og sinn og gi nye perspektiver som styrker kvinnene, «why should it not be used to produce restricted perspectives implying criticism of

others, to reduce self esteem(sic) and confidence with ideas, to divide and fragment established communities?» (Ackroyd, 2000, s. 5). Med andre ord: det er ingenting som står i veien for at anvendt teater blir brukt til å åpne øyne og sinn hos jenter og gutter som er overbevist om at jenter og gutter skal være likestilt, til å endre denne oppfatningen i tråd med de gamle tradisjonene som sier at jenter skal ha færre rettigheter og muligheter enn gutter.

Samtidig som jeg er bevisst på muligheten for at anvendt teater kan bli anvendt på denne, sett i lys av min problemstilling, «gale» måten, så var gruppene til Fai'z og Iesha, i tillegg til de andre jeg besøkte, opptatt av den humanitære og likestilte vinklingen i sitt arbeid. Jeg tolker derfor min empiri dit hen at det er per nå ingen av gruppene jeg besøkte som aktivt arbeider med å styrke de gamle tradisjonenes påvirkning gjennom anvendt teater. Da min oppgave tar for seg «hvordan» og ikke «om» teateret kan bidra til rettferdig fred velger jeg derfor å fokusere på lyspunktene i anvendt teater, mens jeg er bevisst på mulighetene for et omvendt resultat.

5.3 Sosiale endringer i Palestina

I denne delen vil jeg diskutere hvordan teateret påvirker andre sosiale normer og tradisjoner enn de jeg var inne på i forrige underkapittel. Jeg vil se på teateret kan skape endringer i palestinerne sosiale hverdag og hvordan dette kan føre til endringer i hvordan palestinerne ser på potensielle løsninger for interne konflikter og den israelske okkupasjonen.

5.3.1 Leve eller dø for Palestina?

Det var ikke bare Yousef fra The Stone Theatre i Jenin som endte opp med å bli en kriger. Også Ashraf og Ala sloss for flyktningleiren sin, men de gjorde det uten å ha samme opplevelsen som Yousef hadde med den lille jenta. Ashraf som hadde sagt at teateret var hans måte å kaste stein og Molotov cocktails på, endte opp med å skyte med skarpladde våpen mot israelske styrker. For å forstå hvorfor blant andre Ashraf og Ala valgte å gjøre som de gjorde, er det avgjørende å kjenne til den palestinske kulturen og de sosiale normene i Palestina, spesielt når det gjelder palestinske mødre.

Et eksempel på dette får vi se i *Arna's Children*. Mens Mahmoud blir intervjuet om Yusefs selvmordsangrep bryter moren hans inn:

All [Mahmoud's] friends were killed. He's the only one left. In Arna's day they were acting in the theatre. They were kids. 8, 9, 10 years old. [...] All his friends were killed and he's still alive. Wouldn't it be better if he was killed with them? Yes, it would be better. When tragedy strikes everyone it's easier to bear (Mer-Khamis & Danniell, 2003).

Mahmouds egen mor sier det ville vært bedre om han også hadde dødd for sorgen er lettere å bære når tragedien treffer alle, men Mahmoud tok aldri del i kampene.

Alas mor kommer med en påfallende lik påstand. Ala hadde deltatt i kampene, men holdt seg litt i bakkant. Han hadde også tidligere overgitt seg og blitt fengslet, men sluppet fri igjen. Hans mor sier:

Even if they destroy the whole camp my son won't surrender. I won't let him. [...] I won't tell him to surrender. [...] Even if the Jews shoot me, I won't tell him to give himself up. I'd say: 'you can kill me, but I won't tell him to give himself up'. Surrender is cowardice. [...] if he was overpowered or caught by accident, that's another thing. But to go out with his hands up? No! To go to them voluntarily? No! (Mer-Khamis & Danniell, 2003).

Som oppfølgingsspørsmål spør Juliano: «hva om de ødelegger huset ditt?». Til dette svarer hun «Det skal de bare gjøre. Et hus er bare et hus. Jeg kan bo i et telt» (Mer-Khamis & Danniell, 2003). Her vil jeg trekke en parallell til informanten min Abbud som i en ung alder sammen med familien sin opplevde å få et ultimatum fra en israelsk soldat. En soldat hadde kommet inn i huset deres og holdt hele familien fanget på et rom i huset. «The Israeli soldier told us that if you leave your house we break your house. So, we had to stay to keep the house» (Abbud, 2016). Abbud og familien valgte å bli, men etter 15 dager klarte de ikke mer og enkelte valgte å flykte. Abbud flyktet sammen med sin far, «But the old people they stay. They didn't want to leave the house. They wanted to die there» (Abbud, 2016). Det står med andre ord veldig sterkt i den eldre generasjonen i Palestina at det å gi opp er ikke veien å gå, og dette er noe som smitter over på den yngre generasjonen. Når det er sagt så er det viktig å huske at dette var på tidlig 2000-tallet og at mye har skjedd i Palestina siden da. Blant annet har flere teatre i dagens Palestina begynt å fokusere mye på å endre de sosiale normene i Palestina.



Figur 10: Halvferdig eller delvis ødelagte palestinske hus som har blitt forlatt av forskjellige årsaker.

Historien til Abbud og svarene til mødrene er enda et eksempel på Bishops påstand om en institusjon som stod klar til å ta over etter kunsten. I dette tilfellet var institusjonen som ikke delte de samme verdiene som teateret, hjemmet. En institusjon som på den tiden i større grad enn nå fulgte verdiene ære og respekt framfor ikke-voldelig motstand. Noe som trekker oss tilbake til Rancièrè påstand om at kunsten påvirker der påvirkning er ønsket (2012). Av intervjuene leser jeg det slik at mødrene til Yousef, Ashraf og Ala, samt de eldste i familien til Abbud, var så vant med å måtte sloss for sine rettigheter og for å overleve at dette var noe de valgte å holde på og bringe videre i sin slektslinje, selv om det førte til døden for deres barn. Kunsten var ikke ønsket, så kunsten hadde ingen påvirkningskraft.

5.3.2 Den indre okkupasjonen

Informanten Bilal påstår at palestinerne ikke bare er okkupert av Israel, men også av sine egne gamle tradisjoner og holdninger. «Our society comes from a traditional background more than a religious background. They think they're religious, but in my opinion they're not. Tradition has a strong identity» (Bilal, 2016). Videre utdyper han utfordringen med tradisjonen og den sterke forankringen den har i samfunnet: «In our society through the tradition we can't accurately question. You can't open up and say your opinion in such an honest and open way without being judged» (Bilal, 2016). Det er ikke rom for å stille spørsmål ved de sosiale normene og tradisjonene, dette har tradisjonene selv sørget for gjennom en, med Bilals ord, sosial okkupasjon og en

mental okkupasjon. Denne okkupasjonen forsøker Bilal å heve gjennom å skape teater som plattform for å dele meninger uten å bli dømt.

You can tell me you are religious, that's fine, I respect that. I can tell you I'm not, and you have to respect that. And we have to create this natural way of discussion and being a society that respect the differences and other peoples' choices as well. And this is a great way of fighting (Bilal, 2016).

Dette sitatet kan være interessant å se i lys av Dolans (2006) «Performance Utopia», om å skape forestillinger som knytter sammen tilskuerne og fremmer diskusjoner om det de har vært vitne til. «Attending performance [...] such spectatorship might encourage [the audience] to be active in other public spheres, to participate in civic conversations that performance perhaps begins» (Dolan, 2006, s. 166). Diskusjoner som tar opp de nåværende problemene palestinerne har i samfunnet sitt, og som kan få palestinerne til å ta med seg denne diskusjonen ut av teatret og inn i andre sfærer og ut i hverdagen. Ved at sosiale problemer blir tatt opp på teateret og gjennom publikumet tatt med ut i Palestina når utopien som blir skapt på teateret bredere ut og kan bidra til å skape sosiale endringer.

Bilal hevder at teateret er en plattform der stemmer som vanligvis ikke blir hørt kan bli hørt og hvor synspunkter og tanker kan bli luftet og testet ut. I artikkelen Kultur metter ikke mager? i *Bistandsaktuelt* kan vi lese en lignende påstand som lyder som følger: «Mangel på kulturell infrastruktur bidrar til at færre ulike stemmer når offentligheten, minoritetskulturer undertrykkes og både synlig og usynlig frustrasjon oppstår» (Korum & Gravli, 2015), en påstand som baserer seg på FNs bærekraftsmål der kulturens viktighet blir spesielt trukket fram i punkt 4.7. Dette punktet trekker fram verdsetting av kulturelt mangfold og dens bidrag til bærekraftig utvikling (United Nations, u.d.). Dette tolker jeg slik at Bilals mål om et teater som gir plass til de ulike stemmene i samfunnet kan demme opp mot frustrasjon som potensielt kan føre til oppblussing i både interne og eksterne konflikter. På den andre siden kan vi se også dette i lys av Thompson m.fl. og deres påstand om at samtidig som teateret bringer sammen to motstridende parter i et samfunn, så kan det også skyve dem enda lengre fra hverandre. I dette tilfellet ser jeg på de to motstridende partene som de forskjellige synene på de gamle tradisjonenes plass i det palestinske samfunnet (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009).

5.3.3 Nye perspektiver

Abbud som startet med teater i tenårene forteller om hvordan det var for ham å være barn i leiren han vokste opp i. «[...] When we are a child and throw the rock on the solids, it was like a game. A dangerous game. We didn't have billiard, we had this. [...] We don't have anything, and then I met Elias²²» (Abbud, 2016). Etter at Abbud møtte Elias startet en rekke endringer i Abbuds liv. Han fikk tilbud om skolegang og han fikk en annen fritidsaktivitet en steinkasting. Etter hvert endte også Abbud opp med å føre dette videre til de yngre barna i leiren, og lærte dem «to think instead of killing. Read books. Write books. Get Israeli outside without guns» (Abbud, 2016).

Dette kan vi se i lys av Sonja Kuftinecs arbeid med bildeteater i Jerusalem hvor Kuftinec hevder at deltagerne endte opp med å se sin situasjon i relasjon til andres. De israelske deltagerne kunne se sin maktposisjon ovenfor palestinerne, mens palestinerne fikk se at gjennom teateret kunne de gjøre seg hørt i en mye større grad enn gjennom andre medier (Kuftinec S. A., 2009b), som eksempelvis steinkasting. En palestinsk ungdom fortalte hadde ventet på «a conversation [that] moved away from rehearsed arguments [...] to an investigation of difference in perspectives» (Kuftinec S. A., 2009b, s. 118). En samtale han aldri før hadde fått mulighet til å ha med en israeler. Kuftinec hevder videre at «each group experienced raised consciousness about [...] their social identity and how others understood that construction» (Kuftinec S. A., 2009b, s. 118). Slik jeg ser det har Abbuds teater det samme potensialet til tross for at det består utelukkende av palestinere. Barna i teateret blir lært opp til nye måter å konversere på og andre måter å argumentere på.

Et konkret eksempel på dette fikk jeg observere under teaterøvelsen ledet av Ghali ved det samme teateret som Abbud jobber på. Etter noen innledende improvisasjonsøvelser satte Ghali i gang en devising-prosess der 5 gutter spilte ut en klasseromssituasjon. Alt spill foregikk på arabisk, men utfra det fysiske spillet tolket jeg at elevene ikke presterte godt nok og straffen for dette var slag med en stav fra læreren. Barna som spilte elever resiterte noe som kunne høres ut som et dikt eller en fast strofe. Dersom en elev gjorde en feil ville han få kjeft av læreren og muligens bli slått. Spillet utviklet seg etter hvert til å minne om forumteater i den grad at barna som ikke var på scenen kom med forslag på hva som skulle skje videre, hva de kunne gjøre for

²² Grunnleggeren av teatergruppen Abbud er med i. Elias er ikke det ekte navnet på personen.

å ikke bli slått og hva de kunne gjøre for å ikke bli ydmyket. Nøyaktig hva som ble sagt forsto jeg ikke, men ut ifra det jeg kunne se endret enkelte av forslagene fra tilskuerbarna oppførselen til gutten som spilte lærer (Sørensen, 2016b).

Spillet som oppstod fulgte ikke Boals modell for forumteater på alle felt, men inneholdt gjenkjennbare trekk og fra mitt ståsted så det ut til at Ghali hadde vært med på forumteater før og bevisst brukte grep fra forumteateret i sin devising (Sørensen, 2016b). Boal sier at teateret kan virke som et speil der vi kan endre det vi ser dersom vi ikke liker det vi ser. Han trekker speilmetaforen videre og sier at «Ved at ændre vores billede, ændrer vi os selv – for at vi derefter kan komme til at ændre verden» (Boal, 2004, s. 110). Slik jeg så det var dette hva barna gjorde i spillet, de endret bildet av seg selv som undertrykt gjennom å endre hvordan de selv framsto og handlet. Boal hevder også at «handlingen at forandre virkeligheden, selv om det kun sker i et billede, er en forandrende handling, fordi *billedet af virkeligheden er virkeligheden i følge billedet!*» (Boal, 2004, s. 138). Med andre ord hevder Boal at spillet som guttene spilte er like virkelig som virkeligheten med læreren, og at ved å forandre virkeligheten i spillet forandret også guttene virkeligheten i deres interaksjon med læreren.

Ut ifra dette ser jeg her som hos Abbud hvordan teateret brukes for å gi barna i flyktningleiren verktøy i å konversere og verktøy i å argumentere for sin sikkerhet og for sine rettigheter. Et barn som tør å stå opp mot sin lærer som undertrykker kan i sin tur ved en senere anledning, slik jeg ser det, benytte seg av de samme verktøyene for å stå opp mot sin undertrykker i form av israelske okkupanter. Dette kan være i direkte fysiske konfrontasjoner eller som framtidige ledere gjennom politiske kanaler.

6.0 Svar på forskningsspørsmål

Denne masteroppgavens ledende problemstilling har vært som følger:

Hvordan bidrar teater til rettferdig fred i okkuperte Palestina?

Gjennom denne problemstillingen, samt underproblemstillingene, har jeg gått inn på hvordan allerede eksisterende teatergrupper på Vestbredden anvender teateret i en søken etter rettferdig fred. Det denne oppgaven først og fremst har tydeliggjort er teaterets plass i arbeidet med å skape fremtidens ledere og utstyre dem med holdninger og verdier som kan danne grunnlaget for framtidens Palestina og framtidens Israel. Noen potensielle utfordringer og problemområder ved anvendelse av teater har også kommet til syne. Her tenker jeg spesielt på potensialet for misbruk av anvendt teater eller muligheten for å skape splid i et lokalsamfunn gjennom anvendelse av teater. Dette sier jeg med utgangspunkt i de utfordringene jeg har trukket fram i diskusjonen med teater som en mulig aggressor samt muligheten for å anvende teater for å oppnå de motsatte resultatene av hva jeg i denne oppgaven skisserer som tiltrengte for rettferdig fred. Når det er sagt vil jeg understreke at fokuset i denne oppgaven ligger på hvordan teateret i dag faktisk bidrar til rettferdig fred i okkuperte Palestina. Jeg vil derfor oppsummere med tre hovedpunkter som jeg mener tydeliggjør dette:

Det første punktet er teatrenes fokus på feminisme gjennom å fremme like rettigheter for jenter og gutter. Dette er i tråd med FNs resolusjon 1325 som jeg mener understreker viktigheten i dette punktet. For å skape rettferdig fred er det ikke nok å bare få slutt på okkupasjonen, men også å kjempe mot det patriarkalske samfunnet som styrer i enkelte deler av Palestina. Gjennom å fremme like rettigheter for alle uansett kjønn eller funksjonshemming blir kampen for rettferdig fred startet i Palestina. En intern kamp som kan skape et samlet og sterkt Palestina som videre kan stå opp mot okkupasjonen. En slik kamp mener jeg at trenger sterke, reflekterte ledere. Når framtidens leder går inn i framtidens fredsforhandlinger med rettferdig fordeling av land og ressurser, menneskerettigheter og ytrings- og religionsfrihet i tankene er vi mange skritt nærmere en varig og rettferdig fred i det nå okkuperte Palestina. Disse framtidige sterke og reflekterte lederne er de som blir trent opp i nåtidens teatergrupper.

The idea of enhancing the identity of Palestine, creating young people who are leaders for the future, who believe in respect for the other, human rights and a lot of other issues (Ilesha, 2016).

Det andre punktet er at teateret skaper plattformer som gir en stemme til de stemmeløse, enten de befinner seg på Gaza eller de er på Vestbredden. Plattformer som også tar stemmene til de stemmeløse ut fra Palestina og nært på verden utenfor. Dette skaper håp for palestinerne som får oppleve det. Et håp som gjør at de fortsetter å kjempe for en rettferdig fred. De får se at det er en verden utenfor som bryr seg, og at de ikke kjemper alene. I tillegg får verden utenfor en mulighet til å høre de ekte usminkete historiene fra innsiden av Palestina.

I got to go to Sweden, for 3 months, and I got to work at as a practitioner on a circus. And I go everywhere, and I was like fuck. I see everything. Like fuck. I see water, I see everything we don't have here.

I came back, because I have a job here. I need people outside of Palestine to know Palestine (Abbud, 2016).

Det tredje punktet går ut på å gi barn og unge som Abbud en fritidsaktivitet som går ut på å gjøre noe annet enn å bli en martyr. Teateret bidrar her på den måten at det gir palestinske barn noe annet å gjøre enn å drive voldelig motstandsarbeid. I Norge snakker vi ofte om å gi barn et fritidstilbud for å holde de borte fra gaten og narkotika. Det samme gjelder i Palestina. Å holde barna borte fra gaten og voldelig motstand og heller trene dem opp til å konversere og argumentere på en saklig og fredelig måte. Dette er ikke uten unntak, noe vi ser i Abbud som sier han fortsatt kaster stein. Samtidig lærer han opp den yngre generasjonen til å sloss mot okkupasjonen på andre måter. Dette er ikke teateret alene om å drive med, men jeg vil ikke av den grunn undervurdere viktigheten nettopp teateret gjør her bare fordi det også finnes andre alternativer. Den indre transformasjonen fra å ville dø for Palestina til nå å ville leve for Palestina er noe jeg mener vi ikke må ta for lett på.

The question was how to save lives. How to give our young people every possibility to see their potential living for Palestine, and not dying for Palestine. A lot of people say I want to die for my country, I don't want to die for my country. I don't want my children to think that they should die for their country, I want to live for my country (Fai'z, 2016).

6.1 Veien videre

Selv om det skriftlige ordet nå er over i denne masteroppgaven er ikke forskningen over. Videre gjennom den praktisk-estetiske delen vil jeg fokusere på hvordan teateret kan virke inn på den undertrykkende samfunnsstrukturen i Palestina, da med spesielt fokus på hvordan vesten bidrar til å bygge opp under denne strukturen gjennom måten okkupasjonen og de involverte partene blir framstilt for oss.

Kampen for et fritt Palestina har pågått hver dag jeg har sittet på kontoret og skrevet på denne oppgaven. Kampen vil pågå i perioden framover mot avlegging av den praktisk-estetiske delen av denne oppgaven. Og kampen vil fortsette etter at denne oppgaven har nådd sin ende. Palestinerne jeg møtte gav ingen tegn på at de ville gi seg og det samme gjelder meg.

Jeg var heldig nok til å bli født i et land med relativt små bekymringer. Jeg ser det da som min plikt til å kjempe for de som ikke er like heldige. Selv om det kan virke som om kampen for et fritt Palestina er tapt så håper jeg å kunne se tilbake på meg selv om noen år å tenke at «jeg gjorde det jeg kunne».

Veien videre er lang og hvis det er opp til meg skal palestinerne slippe å gå den alene.

**Men eg synger for alle de som trøster
De som tørr å heve sine røster
For de som kjemper helt aleine
Der ute i regnet
Hør på meg no
Vi e mange som tror
At størst av alt er kjærligheten
- Marthe Wang (2017)**

7.0 Bibliografi

- Ackroyd, J. (2000). Applied theatre : Problems and possibilities. *Applied Theatre Researcher*, no. 1, Hentet 25. mars, 2017 fra http://www.griffith.edu.au/__data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf
- Alkabariti, A. (2016, 15. september). Kan politisk teater endre Gaza? *NY TID*. Hentet 16. september, 2016 fra <https://www.nytid.no/kan-politisk-teater-endre-gaza/>
- Almuzaian, K. (Regissør). (2013). *Gaza Monologues* [Film]. Hentet 15. februar, 2017 fra <https://www.youtube.com/watch?v=l1ZJKv-SuuQ>
- Alvesson, M., & Sköldeberg, K. (2008). *Tolkning och reflektion : Vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2. utg.). Lund: Studentlitteratur.
- Ashtar Theatre. (2014). The Syrian Monologues - An artistic solidarity action call. Hentet 15. februar, 2017 fra <http://www.ashtar-theatre.org/the-syrian-monologues.html>
- Ashtar Theatre. (2017, 13. februar). *The Syrian Monologues*. Knaus - Teater, Trondheim, Sør-Trønderlag, Norge.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells : Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso.
- Boal, A. (2004). *Teatret som krigskunst*. (N. Damkjær, Overs.) Gråsten: DRAMA.
- Bourriaud, N. (2006). Relational Aesthetics. I C. Bishop (Red.), *Participation* (ss. 160-170). Massachusetts: Whitechapel og The MIT Press.
- Cohen, L. (1969). Story of Isaac. På *Songs from a Room* [CD]. Nashville, USA: Columbia Records.
- Dolan, J. (2006, 7. juli). Utopia In Performance. *Theatre Research International*, 31(2), 163-173. doi:10.1017/S0307883306002100
- Dwyer, P. (2016). Peacebuilding performances in the aftermath of war : Lessons from Bouainville. I J. Hughes, & H. Nicholson (Red.), *Critical Perspectives on Applied Theatre* (ss. 127-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- Ekern, L. (2005a). Hun Slåss for Forskningens Frihet. *Forskningsetikk*, 5(2), 12-13.
- Ekern, L. (2005b). En Forskers «Blues». *Forskningsetikk*, 5(2), 13.
- Ekern, L. (2005c). Kakaobønner og Barnearbeid. *Forskninsetikk*, 5(2), 14-15.
- Fangen, K. (2011). Deltagende Observasjon. I K. Fangen, & A.-M. Sellerberg (Red.), *Mange Ulike Metoder* (ss. 37-70). Oslo: Gyldendal.
- Fisas, V. (2008). *Anuario 2008 de Procesos de Paz*. Hentet 21. mars, 2017 fra http://ddd.uab.cat/pub/anupropaz/anupropaz_a2008.pdf

- Fisas, V. (2016). *Anuario 2016 de Procesos de Paz*. Hentet 21. mars, 2017 fra http://ddd.uab.cat/pub/anupropaz/anupropaz_a2016.pdf
- FN-Sambandet. (2016, 18. november). Resolusjon 1325 om kvinner, fred og sikkerhet. Hentet 9. mars, 2017 fra <http://www.fn.no/Tema/Konflikt-og-fred/Resolusjon-1325>
- Fred. (2009, 14. februar). *Store Norske Leksikon*. Hentet 28. oktober, 2016 fra <https://snl.no/fred>
- Friends of Freedom and Justice. (u.d.). About us. Hentet 16. januar, 2016 fra <http://www.bilin-ffj.org/en/content/about-us>
- Gadamer, H.-G. (2013). *Truth and Method*. London: Bloomsbury Academic.
- Gilbert, M., & Fosse, E. (2009). *Øyne i Gaza*. Oslo: Gyndendal.
- Hans-Georg Gadamer. (2015, 13. august). *Store norske leksikon*. Hentet 5. mars, 2017 fra https://snl.no/Hans-Georg_Gadamer
- Helgesen, J. E. (2009, 14. februar). Okkupasjon. *Store Norske Leksikon*. Hentet 7. september, 2016 fra <https://snl.no/okkupasjon>
- Johannessen, S. F. (2016, 8. august). Feltarbeid. *Store Norske Leksikon*. Hentet 4. november, 2016 fra <https://snl.no/feltarbeid>
- Johansson, E., & Karlsen, M. (2016, 9. september). Sigrid (22) anholdt og utestengt fra Israel i 10 år. *NRK*. Hentet 28. oktober, 2016 fra https://www.nrk.no/trondelag/sigrid-_22_-anholdt-og-utestengt-fra-israel-i-10-ar-1.13125592
- Jucker, R. (2004). *"Was werden wir die Freiheit nennen?" : Volker Brauns Texte als Zeitkritik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Karon, T., & Thuy Vo, L. (2013, 12. september). Mapping the Israeli-Palestinian conflict. *Al Jazeera America*. Hentet 25. mars, 2017 fra <http://america.aljazeera.com/articles/multimedia/interactive-mappingtheisraelipalestinianconflict.html>
- Kelman, H. C. (1999). Transforming the Relationship Between Former Enemies : A Social-Psychological Analysis. I R. L. Rothstein (Red.), *After the peace : Resistance and reconciliation* (ss. 193-205). Boulder og London: Lynne Rienner Publisher.
- KFUK-KFUM Global. (2015). Rettferdig Fred. Hentet 24. oktober, 2016 fra <http://kfuk-kfum-global.no/mal/rettferdig-fred>
- Koloni. (2014, 18. november). *Store Norske Leksikon*. Hentet 7. september, 2016 fra <https://snl.no/koloni>

- Korum, S., & Gravli, T. (2015, 1. oktober). Kultur metter ikke mager? *Bistandsaktuelt*. Hentet 21. mars, 2017 fra <http://www.bistandsaktuelt.no/arkiv-kommentarer/2015/kultur-metter-ikke-mager/>
- Kuftinec, S. A. (2009a). Violent Reformations : Image Theatre with Youth in Conflict Regions. I P. Anderson, & J. Menon (Red.), *Violence Performed : Local Roots and Global Routes of Conflict* (ss. 223-243). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kuftinec, S. A. (2009b). *Theatre, Facilitation, and Nation Formation in the Balkans and Middle East*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2015). *Det kvalitative forskningsintervju* (3. utg.). Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Leerand, D. (2016, 1. desember). Oslo-avtalen. *Store Norske Leksikon*. Hentet 18. februar, 2017 fra <https://snl.no/Oslo-avtalen>
- Malpas, J. (2016, 21. desember). Hans-Georg Gadamer. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Hentet 6. mars, 2017 fra <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer/>
- Mer-Khamis, J., & Danniell, D. (Regissør). (2003). *Arna's Children* [Film]. Hentet 27. oktober, 2016 fra <https://www.youtube.com/watch?v=cQZiHgbBBcl>
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama : The gift of theatre*. New York: Palgrave Macmillan.
- Palestina. (2017, 20. januar). *Globalis*. Hentet 11. april, 2017 fra <http://www.globalis.no/Konflikter/Palestina>
- PalestineBilin. (2009, 4. oktober). *Creative Demonstrations in Bil'in, Palestine- Part 1* [Videoklipp]. Hentet 9. desember, 2015 fra <https://www.youtube.com/watch?v=3-cRHNS7ttk#t=2m27s>
- Palestinian Central Bureau of Statistics. (2016). Population. Hentet 3. oktober, 2016 fra http://www.pcbs.gov.ps/site/lang__en/881/default.aspx#Population
- Rancière, J. (2012). *Sanselighetens Politikk*. Oslo: Cappelen Damm.
- Rancière, J. (2013). «Estetikken som politikk» Fra *Malaise Dans L'Esthétique* (2004). I K. Bale, & B.-R. Arnfinn (Red.), *Estetisk teori. En antologi* (A. Øye, Overs., 2. utg., ss. 533-550). Oslo: Universitetsforlaget.
- Røed, E. J. (2015). Image as Site. I V. Aure, & K. Bergaust (Red.), *Estetikk og samfunn : Tekster mellom samtidskunst og kunstdidaktikk* (ss. 197-217). Bergen: Fagbokforlaget.
- Smith, D. W. (2016). Phenomenology. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (E. N. Zalta, Redaktør) Hentet 14. november, 2016 fra <http://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/phenomenology/>

- Solhjell, R. (2008, 28. oktober). Kvinner i Krig. (I. Windheim, Redaktør) Hentet 6. april, 2017 fra <http://www.nupi.no/Publikasjoner/Innsikt-og-kommentar/Hvor-hender-det/HHD-2008/Kvinner-i-krig>
- Solvang, O. (2016, 29. september). Kultur for Forsoning. *Vårt Land*. Hentet 21. mars, 2017 fra <http://www.vl.no/kultur/kultur-for-forsoning-1.784676>
- Stolt-Nielsen, H. (2016, 11. oktober). Nye barnebruder hvert syvende sekund. *NRK*. Hentet 14. november, 2016 fra <https://www.nrk.no/urix/nye-barnebruder-hvert-syvende-sekund-1.13174092>
- Straffeloven. (2005). *Lov om straff*. Hentet fra <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-05-20-28>
- Studentersamfundet. (2016). ISFIT : Ashtar Theatre, The Syrian Monologues. Hentet 12. desember, 2016 fra <https://samfundet.no/arrangement/983-isfit-ashtar-theater-the-syrian-monologues>
- Sørbø, K., & Sae-Khow, N. (2016, 4. oktober). Nektet å låse opp telefonen - ble utvist fra Israel. *NRK*. Hentet 5. oktober, 2016 fra <https://www.nrk.no/trondelag/norsk-student-utvist-fra-israel-1.13163220>
- Sørensen, M. (2016a, 24. oktober). Feltdabok for Marius Sørensen. *Feltdagbok - Resistance Through Art*. Vestbredden, Palestina.
- Sørensen, M. (2016b, 6. oktober). Deltagende observasjon: Teaterøvelse med Ghali. *Deltagende observasjon - Resistance Through Art*. Vestbredden, Palestina.
- Taylor, P. (2003). *Applied Theatre : Creating Transformative Encounters in the Community*. Portsmouth: Heinemann.
- The Freedom Theatre. (u.d.). Celebration of Cultural Resistance in Memory of Juliano Mer Khamis. Hentet 21. mars, 2017 fra <http://www.thefreedomtheatre.org/news/celebration-of-cultural-resistance-in-memory-of-juliano-mer-khamis/>
- Theatre Without Borders. (2015, 16. februar). *2010 Conference Presentation: James Thompson's "An Incident of Chopping and Cutting"*. [Videoklipp]. Hentet 21. mars, 2017 fra <https://www.youtube.com/watch?v=lm7AXbhwIBE>
- Thompson, J. (2009). *Performance Affects : Applied theatre and the End of Effect*. Basingstoke: Palgrave Mcmillan.
- Thompson, J., Hughes, J., & Balfour, M. (2009). *Performance in place of war*. Calcutta: Seagull Books.
- Torja, A. (2016, 1. mars). Sosialkonstruktivisme. *Store Norske Leksikon*. Hentet 13. oktober, 2016 fra <https://snl.no/sosialkonstruktivisme>

- UN Women. (2012). Women's Participation in Peace Negotiations: Connections between Presence and Influence (2. utg). Hentet 21. mars, 2017 fra <http://www.unwomen.org/~media/headquarters/attachments/sections/library/publications/2012/10/wpssourcebook-03a-womenpeacenegotiations-en.pdf>
- United Nations. (2002, 1. august). REPORT OF SECRETARY-GENERAL ON RECENT EVENTS IN JENIN, OTHER PALESTINIAN CITIES. Hentet 21. mars, 2017 fra <http://www.un.org/press/en/2002/SG2077.doc.htm>
- United Nations. (u.d.). Goal 4 : Ensure inclusive and quality education for all and promote lifelong learning. Hentet 21. mars, 2017 fra <http://www.un.org/sustainabledevelopment/education/>
- United Nations Security Council. (2000). Resolution 1325 (2000). Hentet 9. mars, 2017 fra [http://daccess-ods.un.org/access.nsf/Get?Open&DS=S/RES/1325\(2000\)&Lang=E](http://daccess-ods.un.org/access.nsf/Get?Open&DS=S/RES/1325(2000)&Lang=E)
- Vandapuye, H. O. (2017, 16. mars). Fargeblyanter mot krigstraumer. *Bistandsaktuelt*. Hentet 17. mars, 2017 fra <http://www.bistandsaktuelt.no/nyheter/2017/fargeblyanter-mot-krigstraumer/>
- Waage, H. H. (2015, 3. desember). *Om å forske på brennbare temaer. Noen personlige erfaringer*. Paper lagt frem på akadmimøte for Det Norske Videnskaps-Akademi, 2015, Oslo. Abstract hentet 2. februar, 2017 fra <http://www.dnva.no/binfil/download.php?tid=69286>
- Waage, H. H. (2017, 31. mars). *Det glemte Palestina*. Paper presentert på Det glemte Palestina, Oslo.
- Wang, M. (2017). Størst av alt. På *Ut og se noe annet* [CD]. Oslo, Norge: Kirkelig Kulturverksted.
- Wang, M., & Skaug, T. (2017). Til deg [Registrert av M. Wang]. På *Ut og se noe annet* [CD]. Oslo, Norge: Kirkelig Kulturverksted.
- Waters, R. (1992). Perfect Sense, Pt. I. På *Amused To Death* [CD]. New York, USA: Columbia Records.
- Wilson, K. C. (2015, 16. november). ASHTAR : Palestinian theatre for social change. *Research in Drama Education : The Journal of Applied Theatre and Performance*, 20(3), ss. 357-362. doi:10.1080/13569783.2015.1059745

7.1 Bilde- og figurligste

Figur 1: Israel i mørk blå, Palestina i oransje, okkupert Palestina i lys blått. Oslo-avtalegrensen.	1
Figur 2: Israel i mørk blått, Palestina i oransje. 1967-grensen.	1
Figur 3: Ifølge min sjåfør ble her en palestinsk oliventreplantasje brent opp for å gi plass til israelske kolonier.	4
Figur 4: Teatersalen til Ghali og Abbuds teater.	10
Figur 5: Turistbilde foran Jakobs brønn i Nablus.	12
Figur 6: Skilt satt opp av Israelske myndigheter ved inngang til Palestinsk landsby.	12
Figur 7: Et vaktårn midt i Betlehem. Slike tårn står flere plasser i byen og er som oftest ubemannet.	13
Figur 8: Skjermdump: Israelske, Palestinske og internasjonale demonstranter under en kreativ demonstrasjon i Bil'in.	36
Figur 9: Skjermdump: Nærbilde av plakaten i bakgrunnen av Yousefs selvmordsvideo.	59
Figur 10: Halvferdig eller delvis ødelagte palestinske hus som har blitt forlatt av forskjellige årsaker.	67

7.2 Bildekilder

Figur 1 og 2: (Karon & Thuy Vo, 2013).

Figur 8: (PalestineBilin, 2009).

Figur 9: (Mer-Khamis & Danniell, 2003).

Figur 3, 4, 5, 6, 7 og 10: Privat/Marius Sørensen.

Omslag: Privat.

7.3 Vedlegg

Vedlegg 1: NSDs tilbakemelding på melding om behandling av personopplysninger.

Rikke Gürgens Gjærum
Institutt for estetiske fag Høgskolen i Oslo og Akershus
Postboks 4, St. Olavs plass
0130 OSLO



Vår dato: 04.10.2016

Vår ref: 49562 / 3 / STM

Deres dato:

Deres ref:

TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 23.08.2016. All nødvendig informasjon om prosjektet forelå i sin helhet 03.10.2016. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>49562</i>	<i>Teaters potensiale i Palestina-konflikten</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Rikke Gürgens Gjærum</i>
<i>Student</i>	<i>Marius Sørensen</i>

Personvernombudet har vurdert prosjektet, og finner at behandlingen av personopplysninger vil være regulert av § 7-27 i personopplysningsforskriften. Personvernombudet tilrår at prosjektet gjennomføres.

Personvernombudets tilråding forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, ombudets kommentarer samt personopplysningsloven og helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/meldeplikt/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://pvo.nsd.no/prosjekt>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 30.05.2017, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Kjersti Haugstvedt

Siri Tenden Myklebust

Kontaktperson: Siri Tenden Myklebust tlf: 55 58 22 68

Vedlegg: Prosjektvurdering

Kopi: Marius Sørensen marius.sorensen@gmail.com

Dokumentet er elektronisk produsert og godkjent ved NSDs rutiner for elektronisk godkjenning.



Personvernombudet for forskning

Prosjektvurdering - Kommentar

Prosjektnr: 49562

FORMÅL

Formålet med prosjektet er å utforske, gjennom intervju og deltagende observasjon, teaterets posisjon og potensiale i Palestina, og hvorvidt og hvordan teater brukes og eventuelt kan brukes for å endre undertrykkende praksis..

UTVALG OG REKRUTTERING

Utvalget består av palestinsk ungdom i aldersgruppen 16-18 år som deltar i teatergrupper i Palestina, og voksne personer som arbeider innen teater og innen Palestinakonflikten. Rekruttering skjer via kontakter. Ved rekruttering via eget nettverk er det spesielt viktig at forespørsel rettes på en slik måte at frivilligheten ved deltakelse ivaretas.

INFORMASJON OG SAMTYKKE

Ifølge prosjektmeldingen skal utvalget informeres muntlig om prosjektet og samtykke til deltakelse. For å tilfredsstille kravet om et informert samtykke etter loven, må utvalget informeres om følgende:

- hvilken institusjon som er ansvarlig (Høgskolen i Oslo og Akershus)
- prosjektets formål / problemstilling
- hvilke metoder som skal benyttes for datainnsamling (intervju, lydopptak)
- hvilke typer opplysninger som samles inn
- at opplysningene behandles konfidensielt og hvem som vil ha tilgang
- at det er frivillig å delta og at man kan trekke seg når som helst uten begrunnelse
- dato for forventet prosjektslutt 30.05.2017
- at data anonymiseres ved prosjektslutt
- hvorvidt enkeltpersoner vil kunne gjenkjennes i den ferdige oppgaven - kontaktopplysninger til student og veileder

DATAMATERIALET

Datamaterialet samles inn gjennom intervju og registreres ved hjelp av digital lydopptaker. Lydopptak vil i etterkant av hvert intervju transkriberes anonymt. Lydopptakene slettes så snart de er transkribert. Det skal ikke registreres personopplysninger ifm. observasjon ved hjelp av digitale lyd- eller bildeopptak. Vi viser her til revidert intervjuguide mottatt 22.09.2016, samt epost fra student mottatt 03.10.2016.

Det behandles sensitive personopplysninger om etnisk bakgrunn eller politisk/filosofisk/religiøs oppfatning.

VEILEDERS ANSVAR I STUDENTPROSJEKTER

Vi minner om at i studentprosjekter har veileder et særskilt ansvar for planlegging av datainnsamlingen og god oppfølging både av studenter og informanter.

Personvernombudet legger til grunn at alle data og personopplysninger behandles i tråd med Høgskolen i Oslo og Akershus sine retningslinjer for innsamling og videre behandling av forskningsdata og personopplysninger. Ettersom det skal behandles sensitive personopplysninger, anbefaler vi at opplysningene krypteres. Vi viser også til epostkorrespondanse med student datert 22.09.2016.

PROSJEKTLUTT

Forventet prosjektlutt er 30.05.2017. Ifølge prosjektmeldingen skal innsamlede opplysninger da anonymiseres. Anonymisering innebærer å bearbeide datamaterialet slik at ingen enkeltpersoner kan gjenkjennes. Det gjøres ved å:

- slette direkte personopplysninger (som navn/koblingsnøkkel)
- slette/omskrive indirekte personopplysninger (identifiserende sammenstilling av bakgrunnsopplysninger somf.eks. bosted/arbeidssted, alder og kjønn)
- slette digitale lydopptak