

# Kvinnen fra Sør



**En studie av organisasjonen «*Faudhias sisters Organization*» og deres sosialpolitiske teaterarbeid for kvinner i Tanzania.**

Masteroppgave

2016

Nina Terese Håland

Kandidatnummer: 523

Fakultet for teknologi, kunst og design

Institutt for estetiske fag

Drama og teaterkommunikasjon



# Innholdsfortegnelse

|          |                                                         |    |
|----------|---------------------------------------------------------|----|
| 1.0      | Introduksjon .....                                      | 1  |
| 1.1.     | Pilotprosjekt i Kenya.....                              | 1  |
| 1.2.     | Utvikling av en problemstilling.....                    | 4  |
| 1.2.1.   | Underproblemstilling .....                              | 4  |
| 2.0      | Forskningsmetode og vitenskapsteoretisk forankring..... | 5  |
| 2.1.     | Vitenskapsteoretisk ramme for studien.....              | 5  |
| 2.2.     | Hermeneutikk .....                                      | 6  |
| 2.2.1    | En annerledeshet .....                                  | 7  |
| 2.2.2.   | En utforskning i det som er annerledes .....            | 9  |
| 2.2.3.   | Kategorisering av FSO sosialpolitiske teaterarbeid..... | 11 |
| 2.3.     | Kvalitativ metode som inngang.....                      | 13 |
| 2.3.1.   | Forskningsmetodiske valg i studien .....                | 13 |
| 2.3.2.   | Etnografi .....                                         | 14 |
| 2.3.2.1. | Etnografiske utfordringer.....                          | 17 |
| 2.3.2.2. | Etnoteater .....                                        | 18 |
| 2.3.3.   | Intervju.....                                           | 20 |
| 2.3.3.1. | Forskningsetiske vurderinger i forkant av studien.....  | 20 |
| 2.3.3.2. | Intervjuguiden .....                                    | 22 |
| 2.3.3.3. | Etiske vurderinger under feltarbeidet.....              | 23 |
| 2.3.3.4. | Rekruttering/utvalg informanter.....                    | 24 |
| 2.3.3.5. | Et kritisk utvalg informanter.....                      | 24 |
| 2.3.3.6. | Utfordringer med intervjuer.....                        | 25 |
| 2.3.3.7. | Tolk.....                                               | 25 |
| 2.3.3.8. | Etiske vurderinger i etter-refleksjon .....             | 26 |
| 3.0.     | Teoretiske perspektiver .....                           | 27 |
| 3.1.     | Feminisme .....                                         | 27 |
| 3.2.     | Et emansipatorisk teaterarbeid .....                    | 31 |
| 3.2.1.   | Emansipatorisk teater i et estetisk perspektiv.....     | 31 |
| 3.2.2.   | Emansipatorisk teater i et danningsperspektiv .....     | 33 |

|                                                                                 |    |
|---------------------------------------------------------------------------------|----|
| 3.3. Anvendt teater .....                                                       | 33 |
| 3.3.1. Theatre for Development.....                                             | 35 |
| 3.3.2. En redegjørelse av Community Theatre.....                                | 37 |
| 4.0. Diskusjon .....                                                            | 39 |
| Oppstart av Faudhias Sisters Organization .....                                 | 40 |
| 4.1. Å skape teater.....                                                        | 42 |
| 4.1.1. For å danne en mening .....                                              | 43 |
| 4.1.2. For å debattere et ikke-problem .....                                    | 46 |
| 4.1.3. For å skape deltagelse.....                                              | 49 |
| 4.2. Å møte publikum.....                                                       | 52 |
| 4.2.1. For å konfrontere fordommer gjennom teateret .....                       | 52 |
| 4.2.2. For å debattere kvinnetematikker.....                                    | 54 |
| 4.2.3. For at kvinnen selv taler om kvinnetematikker i og utenfor teateret..... | 56 |
| 4.2.4. For å respektere publikums holdninger forankret i tro/livssyn.....       | 58 |
| 4.3. Å utdanne kvinner.....                                                     | 61 |
| 4.3.1. For å redusere det høyt antall lavt utdannede kvinner .....              | 61 |
| 4.3.2. En individuell utvikling.....                                            | 62 |
| 4.3.3. I siktet mot å få drama i undervisningen.....                            | 64 |
| 4.4. Å gi juridisk/økonomiske bidrag .....                                      | 65 |
| 4.4.1. En juridisk og økonomisk umyndiggjøring.....                             | 65 |
| 4.4.2. For å promotere kvinnetematikker .....                                   | 67 |
| 4.5. Kontekstuell holdningsendring?.....                                        | 69 |
| 5.0. Oppsummering av diskusjonens viktigste punkter .....                       | 71 |
| Litteraturliste .....                                                           | 72 |
| Vedlegg .....                                                                   | 75 |
| Intervjuguide, Engelsk versjon.....                                             | 77 |
| Intervjuguide, Norsk versjon.....                                               | 78 |
| Intervjuguide nr. 2.....                                                        | 79 |
| Samtykkeskjema for deltagelse i studien .....                                   | 81 |
| Information note and Consent Form.....                                          | 83 |

## **Abstract:**

The purpose of this master thesis is to examine how the organization “Faudhias Sisters Organization” works social politic with emancipatory theatre to improve the Tanzanian women`s position in the Swahili Coast. Their goal is to create gender equality between men and woman, and the organization creates theatre to debate about women`s social position in a male-dominant society. By taking part in the organization`s daily life for a period of four weeks, I have conducted interviews with four women to examine how the Tanzanian woman experiences her own social position. The purpose was to create an understanding of why the organization creates notions of female themes. I have also interviewed the organization`s two board members to investigate why and how they create theatre, how the performance is created and performed, and what the organization must take into account based on the reactions they have received by performing women`s issues to the population in the Swahili Coast. The organization creates performances with the aim of changing public attitudes to how they view the women in their society, and therefore I have also been concerned with the manner in which theatre can create a change of attitudes that are rooted in social norms, culture, faith and belief? Through confrontations and discussions during the performance, the organization aims to develop her social position, to give the women the same employment- educational-, legal- and economic opportunities as men.

## **Sammendrag:**

Hensikten med denne masterstudien er å undersøke hvordan organisasjonen «Faudhias Sisters Organization» arbeider sosialpolitisk med emansipatorisk teaterarbeid for å bedre den tanzanianske kvinnens stilling i Swahilikysten. Med mål om økt likestilling mellom menn og kvinner, skaper organisasjonen teaterforestillinger for å debattere om kvinnens sosiale posisjon i et mannsdominert samfunn. Ved å ta del i organisasjonens hverdag i en periode på fire uker, har jeg gjennomført intervjuer med fire kvinner for å undersøke hvordan den tanzanianske kvinnen opplever egen samfunnsposisjon. Dette var for å skape forståelse i hvorfor organisasjonen skaper forestillinger om kvinnetematikker. Jeg har i tillegg intervjuet organisasjonens to styremedlemmer for å undersøke hvorfor og hvordan de skaper teater, hvordan forestillingen utvikles og formidles, og hva organisasjonen må ta hensyn til ut fra hvilke reaksjoner de har mottatt ved å formidle kvinnetematikker til befolkningen i Swahilikysten. Organisasjonen skaper forestillinger med mål om å endre publikums holdninger til hvordan de betrakter kvinnen i samfunnet, og derfor har jeg også vært opptatt av på hvilken måte en teaterforestilling kan skape en holdningsendring i publikum. Hva ligger tilgjengelig i teatermediet slik at det kan endre holdninger som er forankret i

sosiale normer, kultur, tro og livssyn? Gjennom konfrontasjoner og diskusjoner under forestillingen har organisasjonen mål om å endre publikums holdninger til kvinnen gjennom teateret. De driver også tiltak på flere offentlige arenaer for å utvikle kvinnens sosiale posisjon. Ved å inkludere henne i den kreative skaperprosessen formidler hun om kvinnetematikker til andre kvinner i og utenfor arenaen. Organisasjonen arbeider for å gi kvinnen samme ansettelses-, utdannelses- juridiske- og økonomiske muligheter som menn.

## **Forord:**

Først og fremst vil jeg takke Faudhias Sisters Organization, og spesielt Vincent Vinbro Ssekamate og Faudhia Yusuf Zando, for at jeg fikk ta del i deres hverdag. Fordi dere ønsket meg varmt og hjertelig velkommen til å ta del i dagliglivet, skapte dette en unik opplevelse jeg vil huske for resten av livet. Dere passet på meg og ga meg en følelse av trygghet under hele oppholdet mitt i Tanzania. Tusen takk til mine to inspirerende veiledere, Rikke Gürgens Gjørum og Gunhild Brønne Bjørnstad for gode samtale, råd og perspektiver. Jeg hadde ikke klart å komme meg gjennom dette uten dere. Takk til Hanne Kjærland Olsen for opplevelser og kreative utfoldelser på tur og på scenen, og takk til Sunniva Thomassen for at du kastet alt du hadde i hendene og delte opplevelsen av Tanzania sammen med meg. Jeg vil også takke Anne Kristin Lein og Are Berg for å ha tatt seg tid til å rette korrektur. Sist men ikke minst, takk til mine kjære master troll, Christine, Siri Anna, Remi og Synne, for at vi sammen har beveget oss ut på denne reisen, inspirert hverandre og stått sammen i latter og gråt.

*<sup>1</sup> Be happy, my soul, let go of all your worries.  
Soon the place of your yearnings will be reached.  
The town of palms, Bagamoyo.  
Far away, how my heart was aching.  
Be quiet, my heart, all worries are gone.  
The drum beats, and with rejoicing  
we are reaching Bagamoyo.*

*Song of the Caravan Porters.  
(ca 19<sup>th</sup> century, original in Swahili)*

---

<sup>1</sup> <http://archive.aramcoworld.com/issue/201502/sea.change.comes.to.bagamoyo.htm>



## 1.0 Introduksjon

### 1.1. Pilotprosjekt i Kenya

Reisen min startet i 2009, det var min første tur til et afrikansk land. Før det var *Afrika* et fremmed kontinent, og den afrikanske kvinnen enda mer fremmed. Jeg hadde liten kjennskap til hvem den tanzanianske kvinnen var. Ei heller den kenyanske og den sør-afrikanske. Etter å ha reist og opplevd disse tre landene, sitter jeg med en opplevelse av å ha møtt en sterk kvinne. En kvinne som gjør alt for sin familie og en kvinne som setter dem hun elsker foran sine egne behov på svært så ulike måter. Det oppleves vanskelig å erindre hva jeg i forkant tenkte om den tanzanianske kvinnen som en arketype – nå etter alle de personlige møtene. Det finnes ikke én kvinnetype, men mye kvinnelig erfaring i ulike kvinnekropper. Det jeg nå stiller meg undrende til, er hvordan samfunnet taler om henne, som grunnes i at samfunnet har en annen oppfattelse om hvem kvinnen er.

Dette ble jeg først gjort oppmerksom på under gjennomførelsen av et pilotprosjekt i Mathareslummen i Ruai, Kenya 2014. Her fortalte lederen av den kenyanske organisasjonen *Old is Gold Slum Youth*, som jeg samarbeidet med, at kvinnen blir betegnet som et svakere kjønn enn mannen. Kvinnemøtene i Kenya fortalte historier om hvordan kvinner oppdro barna og tok vare på familien alene, etter at mannen hadde forlatt dem fordi livet i slummen ble for tøft. Det var her mine undringer startet. Bli kvinnen oppfattet som et svakere kjønn, eller er det hvordan jeg beskuer hennes posisjon? Er hun underkuet mannen eller har hun rett til å eie sin egen stemme? Turens formål var å bidra i et norsk initiert pilotprosjekt ved å arrangere dramaworkshop for unge kenyanere som kommer fra Nairobis mange slumområder. Målet med pilotprosjektet var å sondere terrenget og undersøke mulighetene for å starte opp et fast drama/teater-tilbud for barn og unge, i samarbeid med den kenyanske organisasjonen *Old is Gold Slum Youth*. Vi arbeidet først en dag med åtte kvinner i alderen 19-25 og så to dager med tretti barn i alderen 9-15. På workshopen arbeidet vi aktivt med tematikken selvfølelse og undertrykkelse. I forkant og etterkant av de ulike øvelsene stilte vi spørsmål til aktørene og hadde dialoger med deltagerne om likeverd, deltagelse og fellesskap. Sammen laget vi visninger basert på deres refleksjoner.



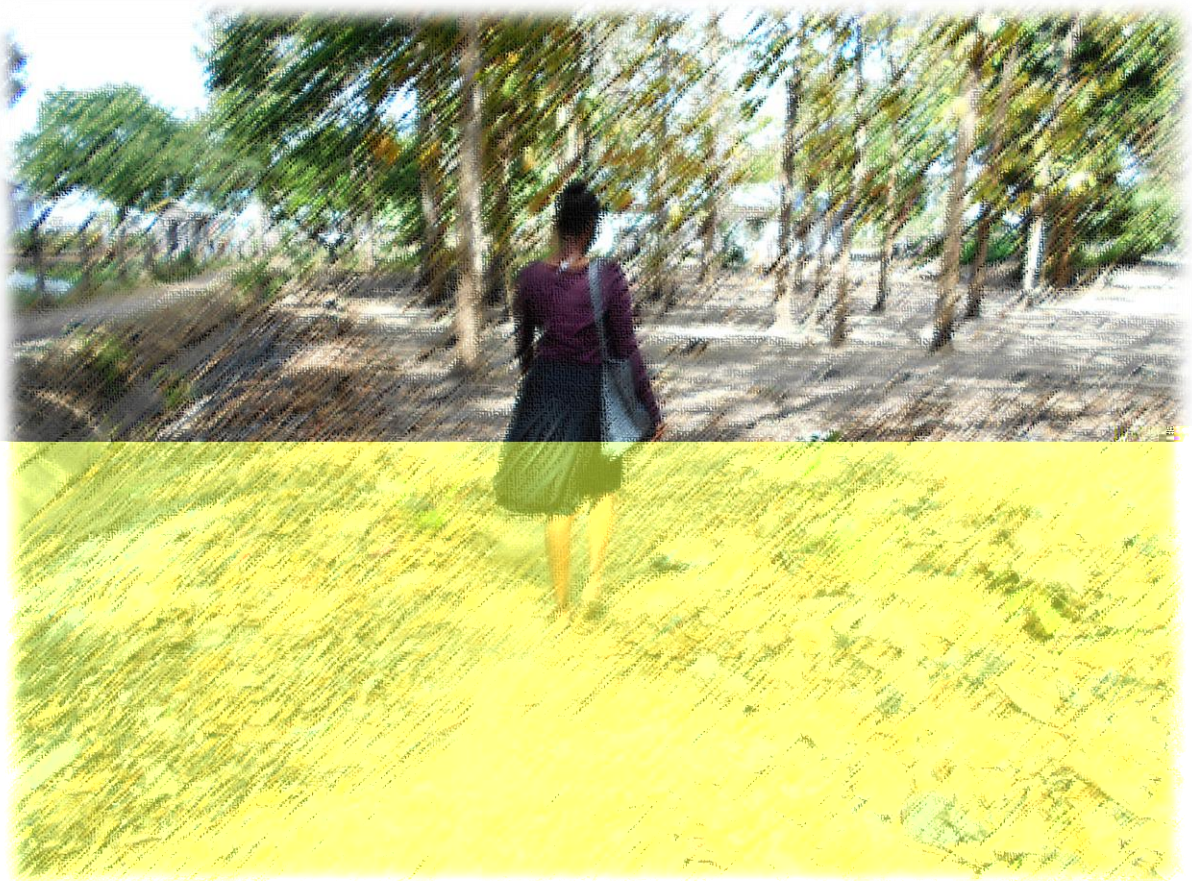
*Bilde fra workshop i Nairobi*

Etter besøket ble jeg inspirert til å videreutvikle en anvendt teaterpraksis, men da med kvinner som målgruppe. Jeg ønsket å dra til Kenya for å arbeide med de kvinnene jeg hadde møtt, som hadde fortalt meg selvpoplevde historier om det å være kvinne i Kenya. Jeg ville gå i rollen som fasilitator og sammen med kvinnene skape en forestilling basert på deres livsfortellinger. Forestillingen skulle være en arena for kvinnen hvor hun kunne gjenskape hendelser fra eget liv, og sammen skulle vi lage en forestilling som ville bli spilt i hennes lokale miljø. Påsken 2015 ble Kenya utsatt for terrorangrep av *Boko Haram*, en nigeriansk islamistisk militantgruppe, og Utenriksdepartementet varslet om at Kenya på dette tidspunktet ikke ville være en trygg destinasjon for besøkende. Grunnet de omstendigheter som rammet Kenya på dette tidspunktet, undersøkte jeg i hvilke andre kontekster jeg kunne utføre masterprosjektet.

Høgskolen i Oslo og Akershus har en intensjonsavtale med TaSUBa, Bagamoyo College of Arts i Tanzania. Jeg fikk kontakt med en tidligere student ved TaSUBa, Vincent Vinbro Ssekamate som i samarbeid med Faudhia Yusuf Zando har startet en organisasjon for kvinner i Tanzanias kystregioner. Organisasjonen anvender teater som uttrykksmåte for å debattere kvinnens posisjon i samfunnet. Vi utvekslet tanker og ideer, og jeg fikk tilslutt en invitasjon for å komme til Tanzania å arbeide med organisasjonen *Faudhias Sisters Organization*, i utarbeidelsen av forestillingen *Give us a Chance*. Forestillingen skulle skape debatt rundt kvinnens stilling i Tanzania gjennom *Community Theatre*. For å kunne forstå hvorfor Faudhias Sisters Organization (FSO) arbeider med kvinnerettigheter gjennom teaterarenaen ble det for meg essensielt å forstå hvem den tanzanianske



kvinnen er. Hva er hennes mål, hennes drømmer og hvordan opplever hun egen samfunnsposisjon? Hvilket mangfold av kvinneroller finner vi i Tanzania? Jeg hadde tatt med meg tanker om hvem den afrikanske kvinnen var etter besøket i Kenya, men var disse tanker reelle i møtet med den tanzanianske kvinnen? Jeg valgte å intervju fire kvinnelige medlemmer av organisasjonen for å i større grad forstå hva som ville være viktig å formidle om kvinnen gjennom forestillingen i den tanzanianske samfunnskonteksten. Uten noen for-forståelse om den tanzanianske samfunnsstrukturen dro jeg til Tanzania med ikke så mye mer enn store forventninger. I mitt forskningsperspektiv ønsket jeg å *erfare*, ved å bli konfrontert med egne fordommer og møte menneskene med åpenhet. Den 01.10.2015 dro jeg fra Oslo til Bagamoyo, Tanzania, og her var jeg i 32 dager.



*En fotfølging av Fandbias Sisters Organization*

## **1.2.Utvikling av en problemstilling**

Under perioden jeg besøkte Tanzania skulle landet ha valg. For første gang på flere tiår ble det sittende partiet CCM utfordret av opposisjonspartiet Chadema. Dette kunne resultere i et partiskifte. Det tilspisset seg mellom de to partiene og det gjorde at den velkjente freden Tanzania har hatt siden kolonitiden ble utfordret. I frykt for hva som kunne skje ble skoler stengt for å sikre elever og studenters sikkerhet, deriblant var TaSUBa. Flere av skuespillerne fra forestillingsproduksjonen *Give us a Chance*, var studenter på TaSUBa, og da skolen ble stengt måtte studentene dra hjem til sine familier. De fleste bodde i andre byer enn Bagamoyo. Etter at jeg hadde observert tre øvelser kunne vi dessverre ikke lengre fortsette utarbeidelsen av forestillingen.

Jeg fikk likevel et lite inntrykk av hvordan FSO utarbeider sine forestillinger, hva de vektlegger i det kunstneriske uttrykket og hva som prioriteres i et scenisk materiale i arbeid med ulike tematikker, fra de få øvelsene jeg observerte. Jeg måtte etter prøvestans endre det tenkte fokus jeg hadde tatt i forskningsprosjektet. Å være i Tanzania og erfare – var jo utgangspunktet mitt. Nå skapte den politiske situasjonen en annen virkelighet – derav måtte feltarbeidet enten avbrytes eller skifte retning. Jeg valgte et fokusskifte. Feltarbeidet utviklet seg til at jeg valgte å følge organisasjonen i deres arbeid i lokalsamfunnet. Jeg fikk dermed innsikt i hva organisasjonen står for og hvilket arbeid igangsettes. I tillegg til å intervju fire kvinner FSO arbeidet med, valgte jeg å intervju FSO`s to styremedlemmer for å få innsikt i hvorfor de opplever teater som en anvendelig uttrykksmåte i deres arbeid med kvinnerettigheter. Feltarbeidet ble også en observasjon av et utvidet emansipatorisk teaterarbeid i Tanzania, et holdningsskapende arbeid for å bedre kvinnens stilling. På bakgrunn av dette stilles følgende problemstilling med feltarbeid som metode: *Hvordan arbeider «Faudbias Sisters Organization» sosialpolitisk med emansipatorisk teaterarbeid for å bedre den tanzanianske kvinnens stilling i samfunnet?*

### **1.2.1. Underproblemstilling**

Organisasjonens største motivasjon for å skape anvendte teaterforestillinger, er et ønske om at forestillingen skal bidra til en viss grad å endre sitt publikums holdninger, både til hvordan de forstår kvinnen og forholder seg til kvinner i hverdagslivet. Dette er et stort mål å sette seg i utarbeidelsen av en forestilling, og jeg undrer meg i hvilken grad dette er mulig og hvilke utfordringer de støter på i sitt arbeid. Derfor ønsker jeg å finne ut: *Hvilket endringspotensiale har en teaterforestilling med mål om å endre holdninger som er forankret i menneskets tro og livssyn?*



## 2.0 Forskningsmetode og vitenskapsteoretisk forankring



*Et 300 år gammelt Baobab tre, treet for evig liv.*

Jeg har et sosialkonstruktivistisk syn på viten. I dette kapitlet gjør jeg først rede for konsekvensene for mitt vitenskapsteoretiske syn og dernest det metodologiske grunnlaget for undersøkelsen, og de forskningsmetoder og strategier jeg har anvendt i gjennomførelsen av studien.

### 2.1. Vitenskapsteoretisk ramme for studien

Den sosialkonstruktivistiske erkjennelsesteori starter med ideen om at forestillingen om «sann» viten er et sosialt fenomen (Esmark, Bagge Laustsen, & Åkerstrøm Andersen, 2005). Det er forestillingen om en sosial virkelighet som kan iakttas ut fra sonderingen mellom årsak og effekt, hvor utgangspunktet er at den sosiale virkelighet aldri er organisert i entydige årsaker eller effekter (Esmark mfl., 2005). Erkjennelsesinteressen innen den sosialkonstruktivistiske erkjennelsesteori er å studere hvordan det sosiale blir til, hvordan det sosiale konstruerer seg selv med utgangspunkt i at omverdenen ikke ber om å bli iaktatt på en bestemt måte (Esmark mfl., 2005). Et sosialkonstruktivistisk syn på viten innebærer altså at jeg som forsker er med-skaper av funn fra

det man kaller et kontekstualisert datamateriale. De funn jeg kommer frem til er farget av min fortolkning av flere sosiale sammenhenger og utgir dermed ingen «sann» viten. De konsekvenser dette har for studien er etterprøvbareheten, fordi jeg som feltforsker involverer meg og engasjerer meg i det felt jeg faktisk studerer. En annen forsker kunne tatt andre valg og dermed kommet frem til andre funn. Jeg vil derfor nøye gjøre rede for de forskningsmetodiske strategier og valg jeg har tatt i de følgende kapitler. Dette for å gi leseren innblikk i hvordan jeg i diskusjonen tolker informantenes uttalelser på den måten jeg gjør.

## **2.2. Hermeneutikk**

I forskningsprosessen har jeg valgt å innta en hermeneutisk tilnærming til empirien. Det innebærer at data jeg har fått tilgang til gjennom hovedsakelig intervjuer og observasjoner i feltarbeidet, vil gjennomgå en fortolkende prosess. I dette kapitlet vil jeg begrunne hvordan jeg anvender hermeneutikken og hvilken forståelse jeg har av de hermeneutiske prinsipper i fortolkningen av informantenes utsagn. Jeg støtter meg til Hans Georg Gadamer, som filosoferte over hva forståelse kan være:

A person who is trying to understand a text is always projecting. He projects a meaning for the text as a whole as soon as some initial meaning emerges in the text. Again, the initial meaning emerges only because he is reading the text with particular expectations in regard to a certain meaning. Working out this fore-projection, which is constantly revised in terms of what emerges as he penetrates into the meaning, is understanding what is there (Gadamer, 1996, s.167).

Som forsker vil jeg i fortolkningsprosessen av informantenes utsagn være påvirket av hvordan jeg forstår verden, hva som skjer i og med meg når jeg forstår. Den opplevelsen jeg har av verden er min for-forståelse. Denne er grunnlaget for det jeg søker av mening i det jeg leser og erfarer. Forforståelsen danner grunnlaget for den forståelse jeg har i møtet med informantenes verden av mening. «/.../for everything that is given an existent is given in terms of a world and hence brings the world horizon with it» (Gadamer, 1996, s. 245). Som enkeltindivid forstår vi den verden vi kulturelt, nasjonalt og historisk er født inn i. Dette danner grunnlaget for våre unike *forståelseshorisonter*. Horisonten er i konstant endring siden vi er i interaksjon med hverandre i situasjoner, og det som oppstår i situasjonene er resultat av forutgående interaksjoner: «/ ... /the horizon is the range of vision that includes everything that can be seen from a particular vantage point. Applying this to the thinking mind, we speak of narrowness of horizon, of the possible expansion of horizon, of the opening up to new horizons, and so forth» (Gadamer, 1996, s.302). Vi søker en mening i hverandre i forsøk på å forstå hverandre. I møtet med Tanzania, det som for meg var en ukjent kultur, hadde jeg forventninger og forestillinger om hvordan kulturen var. Dette er det Gadamer kaller *fordommer* eller *før-dommer*. Gadamer beskriver *fordom* som hverken et



negativt eller positivt ladet begrep (Gadamer, 1996, s. 271-3). I et forsøk på å forstå informantenes meningsverden kan man som forsker konfronteres med egne fordommer. Det er gjennom forestillinger om hvordan verden fungerer at man oppfatter og fortolker sin omverden. I møtet med informantene kan disse fordommer konfronteres da man forsøker å forstå informantens meningsverden. Min forståelse av dette ligger i konfrontasjonen med fordommer man kan oppleve i møtet med informantens meningsverden. Dette kan føre til at man i prosessen vil kunne bli opplyst og deretter få en utvidet for-forståelse. De tre følgende kapitler vil redegjøre min hermeneutiske reise og kartlegger hvordan jeg har kategorisert data og gjort disse tilgjengelig for analyse i diskusjonskapitlet.

### **2.2.1 En annerledeshet**



*Et besøk til kystlandsbyen Duku la dawa Mlingotini*

Uten forkunnskaper om landets tradisjoner, natur, kvinnesyn, historie, teatertradisjoner eller styresett, dro jeg til Tanzania med store forventninger til hva jeg skulle møte. De forventninger jeg minnes å ha var forbundet med at jeg skulle besøke og forske i en ukjent kultur, og trolig møte ulike former for annerledeshet.

Hva jeg legger i begrepet annerledeshet kommer av hva filosof Ingeborg Owesen skriver om begrepet:

/ ... / å hevde at alle mennesker er født like, er ikke å si at vi alle er identiske. «Likhet» signaliserer et kvalitativt forhold, personer eller objekter kan ha samme kvaliteter i et henseende, men ikke i alle henseender. Likhet betyr følgelig ikke ensformighet i betydningen formlikhet heller. Likhet levner faktisk rom for forskjellighet og annerledeshet (Owese, 2010, s. 240).

Å forske i en annerledeshet ble for meg en søken i å forstå hvorfor kulturen opererte på måten den gjorde. Ved å delta i dagliglivet oppdaget jeg helt andre levemåter. Jeg bemerket meg hvor annerledes den tanzanianske samfunnsstrukturen var, da sett i forhold til den vestlige strukturen. Jeg erfarte i menneskemøtet at når man har ønske om å forstå en kultur, oppdager man flere likhetstrekk mellom mennesker i en universell kontekst. Det finnes både likheter mellom mennesker innenfor en kultur, og på tvers av ulike kulturer, men enkeltindividet er forskjellig fra hverandre, hvor vi har vår unike annerledeshet. Forskjelligheten var forankret i våre svært ulike samfunnsstrukturer og annerledesheten var kulturelt, historisk, tradisjonelt, nasjonalt eller religiøst forankret. I møtet med informantene ble dette tydelig i form av våre økonomiske forutsetninger og hvilke muligheter som er tilrettelagt for oss som mennesker i det samfunnet vi er en del av. Med dette mener jeg hvordan vi ser verden, og hva vi tenker om hverandres livsverdener. Jeg opplevde å bli møtt med en nysgjerrighet, og jeg speilet nysgjerrigheten tilbake. De tanker informantene hadde om meg som forsker ble tydelig i og utenfor intervju situasjonen. De hadde flere forestillinger om hvilken verden jeg levde i Norge, og jeg opplevde at de så på det vestlige levesettet som en utopi. Da med tanke på vårt demokrati, våre materielle goder og tilsynelatende bekymringsfrie hverdager. Dette fortalte meg noe om hvilke fordommer vi projiserer på det som er ukjent, og hvilke forestillinger vi har om det vi tenker er annerledes fra oss selv.

For å tydeliggjøre beskrivelsen av de likhetstrekk jeg opplevde, vil jeg kontekstualisere at å forske i en ukjent kultur også ble en opplevelse av å forske i en kjent kultur. Faudhias Sisters Organization (FSO) åpnet opp for min deltagelse i deres hverdag og jeg fikk stor tilknytning til organisasjonens arbeid for kvinnen. Under intervjuene av informantene opplevde jeg å kunne relatere meg til flere av de tematikker kvinnen berettet om. Jeg gjorde oppdagelser i at det finnes universelle problemstillinger knyttet til kjønn, hvor disse var forankret i de følelser vi har til egen kropp, samliv og seksualitet. Det handlet om hva vi mennesker gjør og hvordan vi handler for å oppnå en form for *lykkefølelse*. Vi hadde ulikt utgangspunkt for hvorfor og på hvilken måte vi har opplevd disse tematikker i egne liv, både som enkeltindivid men også våre ulike kulturelle tradisjoner og levemønstre.



### **2.2.2. En utforsking i det som er annerledes**

Jeg dro til Tanzania med ønsket om å forstå hvem den tanzanianske kvinnen er, og hvordan hun ser seg selv i egen samfunnsposisjon. Dette var motivert fra pilotprosjektet jeg gjennomførte ett år tidligere i Kenya. Her hadde jeg hørt kvinner berette om undertrykkelse i flere aspekter i livet. Møtene preget mitt syn på hvordan den afrikanske kvinnen betraktet seg selv og hvordan samfunnet betraktet henne. Jeg ønsket å dra til Tanzania for å lære om den tanzanianske kvinnen gjennom å lære henne å kjenne. En viktig lærdom jeg tilegnet meg, var at kunnskapen vi tillærer oss i eget samfunn, kan være med på å skape hindringer i å forstå hvorfor andre kulturer opererer på måten de gjør. Det gir samtidig mulighet og åpninger for å forstå det som er annerledes. Å høre fortellinger om hvordan kvinnen opplevde at samfunnet betraktet henne kan trolig oppleves mer undertrykkende for en kvinne fra vesten, enn hva en kvinne fra Tanzania opplevde det som. Denne tanken har røtter i en samtale jeg hadde med en kvinne i Tanzania. Hun fortalte at hennes far hadde fire koner og tre konkubiner. Da jeg spurte om hva kvinnen tenkte om polygami, fortalte hun om hennes opplevelse av andre kvinners forhold til begrepet. Dette var at polygami handlet om å ha kontroll over sin mann og for å minske spredningen av seksuelt overførbare sykdommer som Hiv. Videre forklarte hun at det tanzanianske samfunnet opplevde at mannens seksualitet var svært driftig, og derav ble polygami i større grad akseptert på grunnlag av at mannen skulle få tilfredsstilt sine lyster. Dette var kvinnens oppfattelse av eget samfunnssyn på polygami. Selv fortalte hun at hun ikke ville gifte seg med en mann som hadde flere koner, fordi hun ville bli respektert som et tenkende og selvstendig vesen av sin mann. Samtalen vekket stor interesse, og jeg undret meg over om kvinnens seksualitet og lyster er noe som er et tema i den tanzanianske kulturen. Der det er utenkelig at kvinnen skal kunne gifte seg med flere menn, og seksuell omgang mellom to menn anses mer forskrekkelig enn seksuell omgang mellom to kvinner. Kan dette ha noe med de refleksjoner Simone de Beauvoir gir i *det annet kjønn?* «Mannen er Subjektet, det Absolutte, den Ene. Kvinnen er Objektet, det Relative, den Andre» (Beauvoir, 1994). At som kvinner har man allerede feil og mangler, fordi man er kvinne? Det kan trekkes paralleller til debatten som foregikk i Norge i 1969<sup>2</sup>. *Homoforkjemperen* Kim Friele avdekket og konfronterte fordommer mot homofile da høyre vant valget i 1969, og tre år senere var homoforbudet ikke lengre en norsk lov. Ingvild Bryn Rambøl har foretatt et intervju med Friele, og skriver hvordan hun dukket ned i historiebøkene i anledning stemmerettsjubileet i 2013:

---

<sup>2</sup> <http://fagbladet.no/artikkel-6.91.29718.3afba036a6>

Kvinner var ikke omfattet av forbudet mot homofili, det var oppe til stortingsdebatt i 1902: Herr Qvam ble helt forferdet, og gikk på talerstolen og sa: «Kjønslig omgjengelse mellom to kvinder. Har man hørt noget sådant? Det hører jo til de umulige ting!» Loven ble nedstemt. Alle var enig om at dette var noe som måtte ties i hjel. Kvinnelig seksualitet, og i hvert fall seksualitet kvinner i mellom, var ikke noe man snakket om (Rambøl, 2013)

Kvinnens seksualitet var ikke et tema og derfor var ikke seksuell omgang mellom to kvinner forbudt. Kvinnen jeg pratet med hadde klare tanker om hvordan hun ønsket å bli respektert av sin mann og av sitt samfunn, både som enkeltindivid og som kvinne. De påstander kvinnen presenterte kan sees på som de fordømmer hun har overfor egen kultur. Hun fortalte videre om hvordan hun ønsket at den tanzanianske kvinnens stilling skulle bedres i samfunnet, ut ifra hva hun anså som de rettigheter kvinnen burde ha i et samfunn. Det ble for meg som forsker viktig å gjøre meg bevisst om hvordan jeg opptrådte som kvinne i den tanzanianske kulturen. For å respektere kulturen og den annerledes levemåten og livssyn. Jeg ble bevisst på hvordan jeg kledde meg, oppførte meg og hvordan jeg reagerte på hva informantene fortalte om sine opplevelser av det å være kvinne.

Dette ble også viktige momenter med tanke på hvordan jeg ønsket å møte det afrikanske teatersynet. Jenifer S. Hartley beskriver egne erfaringer av anvendte teaterpraksiser i flere afrikanske land. Hun redegjør for en forestilling hun fasiliterte i Kenya, og reflekterer over hennes egen reaksjon da aktørene hadde tatt seg kunstneriske friheter i forestillingen, i etterkant av hennes regi:

Afterwards I met with the youth leaders for an evaluation and reflection session. I expressed my amazement at the response the piece had received and they responded to my reaction with equal confusion. They explained that the performance had all the elements that an African audience would want in terms of entertainment, that there had been a moral to the story, laughter, music, dance (not in the version I had directed) and the link to tribalism and negative ethnicity had been clear. One of the boys suddenly asked me why I was so judgmental. He pointed out that I was judging the performance by my western standards and told me I had to learn to see with African eyes if I was going to work on this continent. He was right of course. My comparisons were with the plays I was accustomed to – polished, well-rehearsed performances. I had come to the piece with all the expectations I believed a western audience would have, and could only see its shortcomings (Hartley, 2012, s. 131).

Hartley peker her på mangfoldet av teatertradisjoner, og hva vi som enkeltindivid på bakgrunn av kulturelle, nasjonale eller historiske forutsetninger anser som gode teaterforestillinger. I forkant av feltarbeidet hadde jeg ingen referanser til hva som vises på afrikanske scener. På grunn av valget fikk jeg dessverre ikke sett noen forestillinger. Møtet jeg hadde med det tanzanianske teateret var gjennom organisasjonens beretninger. Samtidig som jeg fikk se to prøveforestillinger på TaSUBa, Bagamoyo College of Arts. Det jeg oppdaget gjennom møtet med organisasjonen var en hengivenhet til teaterets muligheter. For FSO handlet det ikke om å være dyktige kunstnere, selv om de under prøvene arbeidet aktivt med presisjon i det mimiske uttrykket til forestillingen. Fokuset var likevel viktigheten i å ha noe å formidle til publikum. De ville iscenesette handlinger for å skape en endring i kvinnesynet som preger store deler av Swahilikysten i Tanzania. De ønsket

å berøre. Slik Hartley påpeker blir trolig uttrykket annerledes enn hva som vises på for eksempel norske scener. Da dette tar utgangspunkt i hva publikum forventer, hva som appellerer til det tanzanianske publikummet. Å iscenesette handlinger med målsettinger om å endre publikums holdninger til hvordan de betrakter kvinnen, innbefatter at forestillingen skal kunne endre noe i publikum. En endring i holdninger, med målsettinger om at disse skal overføres til handlinger i livet utenfor teaterarenaen.

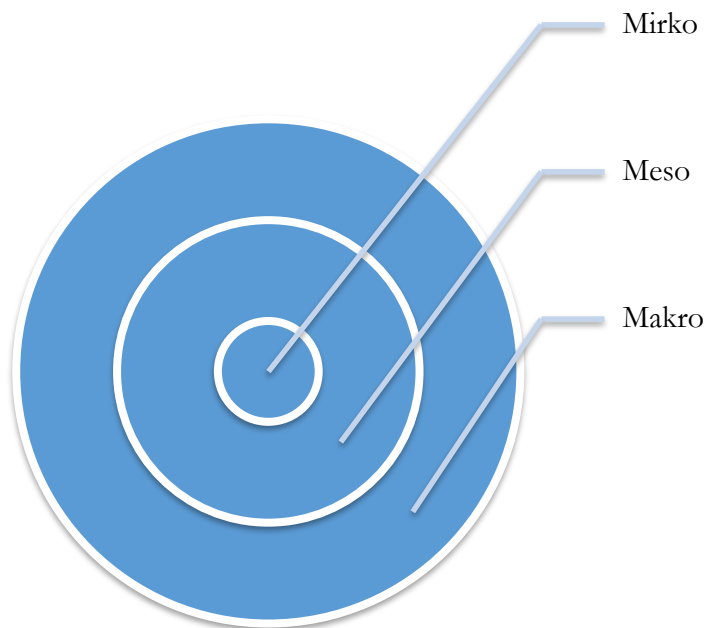
### **2.2.3. Kategorisering av FSO sosialpolitiske teaterarbeid**

Som drama og teaterforsker har jeg gjort en aktiv kategorisering av datamaterialet, ved å benytte stuegulvet for kartlegging av empirien. Jeg har tatt utgangspunkt i Heideggers begrep; den hermeneutiske sirkel<sup>3</sup> i fortolkningsprosessen av informantenes utsagn. Jeg har forsøkt å forstå og fortolke informantenes ytringer om kultur, tro, kjønn og levevilkår sett i lys av deres egenopplevde samfunnsposisjon. Videre har jeg søkt å få innsikt i, hvorfor og hvordan organisasjonen de er tilknyttet til anvender teater for å formidle informantenes verdensanskuelse. Jeg har også vært opptatt av på hvilken måte arbeidet med teater har nytte for informantene sett i perspektiv til det samfunnet de lever sitt hverdagsliv i. De oppdagelser jeg gjorde i kategoriseringen av data var at når jeg tar utgangspunkt i en kultur, slik som; Swahilikysten i Tanzania, så er tematikken og konteksten ofte avhengig av hverandre. En situasjon som informantene forteller om kan oppstå som en konsekvens av et annet tema hun snakker om, eller som en konsekvens av flere tematikker hvor disse igjen er gjensidig påvirket av hverandre. Dette gjorde at det i kategoriseingsarbeidet mitt var viktig å forsøke å kontinuerlig sortere informasjon. Jeg kategoriserte først, for så å gå tilbake og gjen-kategorisere data, i en søken etter en helhetlig forståelse av informantene.

---

<sup>3</sup> «a description of the way interpretive understanding is achieved» (Gadamer, 1996, s. 266).

Jeg fant det nødvendig å utvikle en modell inspirert av Urie Bronfenbrenners utviklingsøkologiske modell, for å kategorisere data og gjort dem tilgjengelig for analysen:



Modellen forsøker å gi forståelse for hvordan jeg har kategorisert data ved å sortere empirien etter hvordan organisasjonen arbeider med emansipatorisk teaterarbeid på mikro, meso og makronivå.

Jeg valgte de overnevnte kategorier med utgangspunkt i min tillærte kunnskap om hvordan organisasjonen arbeider, og ikke på bakgrunn av kvinnes livsverden. Dermed begynte jeg på *systemnivå* og arbeidet meg ned til *individnivå*. Fordi den hegemoniske fortelling representert ved det tradisjonelle tanzanianske kvinnesynet, med tanke på kultur, tradisjon, kjønn, religion og politikk, gir seg utslag i den motivasjon som beveger organisasjonens arbeid. Dette gir igjen utslag i hvilke tiltak FSO utarbeider i lokalsamfunnet for hvordan å styrke kvinnens posisjon. For å underbygge viktigheten av disse tiltak blir kvinnens stemme om hvordan de anser egen sosiale posisjon benyttet for å vise hvordan FSO sitt arbeid er implementert i hverdagslivet til de involverte. Dette blir igjen satt i et teaterperspektiv, med forsøk i å forstå hvorfor organisasjonen ønsker å anvende teater.

Samtidig har jeg vært opptatt av hvordan man i samfunnet ser på teater i Tanzania, hvilke holdninger folk har og hvilke erfaringer organisasjonen har med disse holdningene. Jeg har i den forbindelse undret meg over i hvilken grad man kan skape holdningsendring i det tanzanianske folket. For å betrakte mulig holdningsendring ble det igjen viktig å se på teaterproduktet

organisasjonen skaper med kvinnene. Hva vil de si med forestillingen, hvordan vil de presentere den og hva vektlegges i dette teaterarbeidet slik at de får frem sitt tenkte budskap.

Gjennom den hermeneutiske sirkel, har jeg nå forsøkt å vise min konkrete fortolkningsreise der jeg hadde som hensikt å fremvise hvordan jeg har behandlet data og gjort disse klar og til gjenstand for så å bli analysert med hjelp av teori.

### **2.3. Kvalitativ metode som inngang**

I det følgende delkapittel vil jeg gjør rede for de forskningsmetoder jeg har anvendt i undersøkelsen. Prosjektets forskningsmetodiske inngang er en kvalitativ metodologi. Funnene uttrykkes i et ikke-numerisk datamateriale (Haseman, 2006) og metodologisk innhentes datamaterialet gjennom triangulering. Triangulering er å benytte flere kvalitative forskningsmetoder. Norman Denzin (2012) skriver at «The use of multiple methods, or triangulation, reflects an attempt to secure an in-depth understanding of the phenomena in question» (Denzin, 2012, s. 82). Ved å benytte flere kvalitative metoder i studien søker man etter en dypere forståelse av det undersøkende fenomenet. I studien har jeg intervjuet fire kvinner med intensjonen om å innhente historier som kan fortelle noe om hvordan kvinnen ser seg selv i egen samfunnsposisjon. Dette i et forsøk på å forstå viktigheten av det sosialpolitiske teaterarbeidet Faudhias Sisters Organization gjør. Samtidig har jeg foretatt intervjuer med organisasjonens to styremedlemmer for å redegjør hvordan og hvorfor de arbeider sosialpolitisk med teater for å skape en økt likestilling mellom menn og kvinner i Tanzanias kystregioner. I tillegg til å foreta intervjuer har jeg fotfulgt organisasjonen og derav gjort en etnografisk forskningsmetodisk tilnærming; Gjennom å ta del i den tanzanianske kulturen i en periode på fire uker, dokumentert hvordan jeg personlig opplever kulturen og hvordan møtet med kulturen har vært. Erfaringene belyses gjennom fortolkningen av informantenes utsagn, samtidig som hendelser som oppsto utenfor intervjuene også benyttes i diskusjonen. I tillegg vil opplevelsene og intervjuene med informantene anvendes i det praktisk-estetiske visningen. Feltarbeidet er metodisk utgangspunktet for undersøkelsen og de gitte omstendigheter som oppsto sted i Tanzania under mitt opphold vil være med å påvirke oppgavens retning og mine funn.

#### **2.3.1. Forskningsmetodiske valg i studien**

Innledningsvis redegjorde jeg for den motivasjon jeg hadde for å gjennomføre et feltarbeid i Bagamoyo. Når man drar til en ny og ukjent kultur kan det oppstå situasjoner man på forhånd ikke kunne forutse. Jeg visste i forkant av reisen at Tanzania skulle ha valg. Jeg visste derimot ikke hvilke konsekvenser dette hadde for lokalbefolkningen som igjen hadde påvirket den studien jeg hadde

tenkt å gjennomføre. Det største forskningsmetodiske valget jeg har gjort i gjennomførelsen av studien var fokusskiftet i Tanzania. For at jeg forskningsmetodisk ikke skulle ha et magert datamateriale, måtte jeg anvende de ressurser tilgjengelig i Tanzania. Dette var organisasjonen som fortsatte sitt arbeid på tross av de konsekvenser som valget medførte. Jeg valgte da å foreta flere intervjuer, for å skape en dypere innsikt i og forståelse av organisasjonens arbeid med og for kvinnen. Og hvilke motivasjoner organisasjonen har for å benytte seg av teateret som uttrykksmåte.

### **2.3.2. Etnografi**

For å gjennomføre studien valgte jeg en etnografisk forskningsmetodisk tilnærming for innhenting av datamaterialet. Den etnografiske metode blir beskrevet av Mats Alvesson og Kaj Sköldbberg som en sosialantropologisk orientert metode, da den bygger på nærkontakt med en gruppe eller et hverdagsliv over en lengre periode (Alvesson & Sköldbberg, 2008). I løpet av fire uker i Tanzania skulle jeg lære å kjenne kulturen, organisasjonen og den tanzanianske kvinnen. Den avgrensede perioden skapte undersøkelsesgrunnlaget for studien, og de omstendigheter som fant sted i Tanzania disse fire uker har trolig vært med på å påvirke det inntrykket jeg fikk av kulturen. Jeg dannet meg inntrykk av dagliglivet, gjennomførte intervjuer og observerte organisasjonens arbeid. Dette dannet inntrykket for hva som er den tanzanianske kulturen sett gjennom mine øyne.

Måten etnografien gjenspeiles i studien er å gjengi beskrivelser av de hendelser som oppsto da jeg besøkte Tanzania. Dette for å gi leseren billedlige innblikk i hvordan jeg opplevde kulturen, slik Norman K. Denzin (1997) skriver:

The ethnographer's moral tales are not written to produce harm for others. The ethnographer's tale is always allegorical – a symbolic tale that is not just a record of human experience. This tale is a means of experience for the reader (Denzin, 1997, s. xiv).

Ved å ivareta de etiske retningslinjer i fortolkningen av informantenes utsagn; anonymisering og varsomhet, blir hensikten å gjengi billedlige hendelser. Dette er allegorier på det opplevelsene jeg hadde i møtet med det studerende objektet. Det er for å gi leseren gjenopplevelser av de hendelser jeg som forsker erfarte i møtet med kulturen og det jeg undersøkte i kulturen – da ut i fra studiens relevans. Denzin skriver at:

«/ ... / the ethnographer discovers the multiple “truths” that operate in the social world. Truth and fact are socially constructed, and people build stories around meanings of facts. Ethnographers collect and tell these multiple versions of the truth» (Denzin, 1997, s. xiv).

De sosiale konstruksjonene gir utgangspunktet for opplevelsene jeg som forsker møtte og har nedskrevet. Hensikten med slike studier er ifølge Denzin å avdekke flere «sannheter» i den sosialt konstruerte verden. Gjennom allegorier blir de opplevelsene jeg som forsker erfarte nedskrevet, for å gi leseren forståelse i hvorfor jeg gjorde de erfaringer som er nedskrevet. Dette med mål om å gi innsikt i en av de flere sannheter som finnes i den studerende kulturen eller menneskemøtet. Med dette bakteppet vil jeg videre redegjør for min opplevelse av den tanzanianske kulturen. Hvordan erfaringer fra feltarbeidet og møtet med informantene har blitt prosessert, bearbeidet og hvilket perspektiv jeg som en etnografisk drama- og teaterforsker har hatt i møtet med forskningsprosjektet.



*Klesvask på Mojo Mmoja Guesthouse, hvor jeg bodde i fire uker.*

Hvem er den tanzanianske kvinnen og hvordan ser hun og samfunnet på hennes samfunnsposisjon? Spørsmålet vil i studien ikke gi et konkret svar, men intervjuene med de fire informantene har gitt fire ulike perspektiver på hvem hun kan være. De anvendes i diskusjonen som representanter for den tanzanianske kvinnen i denne forskningskonteksten. I forsøk på å skape en forståelse om henne og organisasjonen valgte jeg å bo tett på lokalbefolkningen, på et gjestehus som viste seg å være trafikkert av både tanzanianere men også andre europeere. Jeg hadde et ønske om å tilpasse meg det samfunnet jeg for en kort periode hadde blitt en del av; ved å spise den lokale



maten og ta del i det tanzanianske dagliglivet. Jeg fikk følge organisasjonens hverdag og sammen besøkte vi skoler, dro på hjemmebesøk til medlemmer av organisasjonen, besøkte politikere og deltok i politiske møter og politiske rallyer. Jeg dro også på utflukter til mindre landsbygder utenfor Bagamoyo, for å få et innblikk i dagliglivet og andre levemåter til tanzanianere som hovedsakelig drev med fiske.

Å bo tett på lokalbefolkningen viste seg nyttig i forsøket på å forstå organisasjonens visjoner om å



bedre den tanzanianske kvinnens sosiale posisjon i samfunnet, da jeg observerte kvinnen i hennes naturlige levemønstre. Intervjuprosessen vil bli beskrevet i neste kapittel, men i et etnografiskmetodisk perspektiv vil jeg redegjøre for viktigheten av intervjuene i et forsøk på å skape forståelse av organisasjonen og kvinnen. Møtet med kulturen, dannet utgangspunktet for hvordan jeg opplevde den, og jeg la merke til hvordan denne opplevelsen var i konstant utvikling under hele oppholdet. Intervjuene ble foretatt den tredje uken jeg var i Tanzania. Dette var et bevisst valg, da jeg ønsket å ha et forståelsesgrunnlag i møtet med informantene. Jeg hadde dannet meninger om

forskningsobjektene og fikk gjennom intervjuene større innsikt i hvem den tanzanianske kvinnen kunne være. For hvert intervju fikk jeg større innsikt, og dette ble bidragsgivende i forståelsen for hvorfor organisasjonens arbeid bunnes i et engasjement rundt kvinnetematikker.

Sosialantropolog Cato Wadel skriver at:

Antropologiske feltarbeidere har ofte den konsekvens at en begynner å se på sin egen kultur med andre øyne. En blir bedre i stand til å se på sin egen kultur og sitt eget samfunn utenfra – at vi som folk er rare (Wadel, 2014, s. 24).



Hva Wadel her påpeker, opplevde jeg i møtet med den tanzanianske kvinnen. Å høre hennes



fortellinger gjorde at jeg gjenspeilet beretningene til eget liv. Våre individuelle opplevelser har vært svært ulike. utfordringer jeg som kvinne har hatt, og hvordan jeg har nøstet opp i disse virker små sett i sammenheng med hva de fire tanzanianske kvinnene har opplevd. Det handler om hvilke bekymringer vi har hatt i livet som har tynget våre skuldre, og hvordan vi i etterkant besker disse bekymringer.

Selv om intervjuene foregikk den tredje uken under oppholdet, innhentet jeg datamaterialet hver dag under oppholdet i Tanzania. Gjennom samtaler med lokalbefolkningen som ikke var informanter i studien, og gjennom

de opplevelser jeg fikk ved å følge organisasjonen. Alle opplevelsene og samtalerne var med på å utvide min forståelse av kulturen.

### **2.3.2.1. Etnografiske utfordringer**

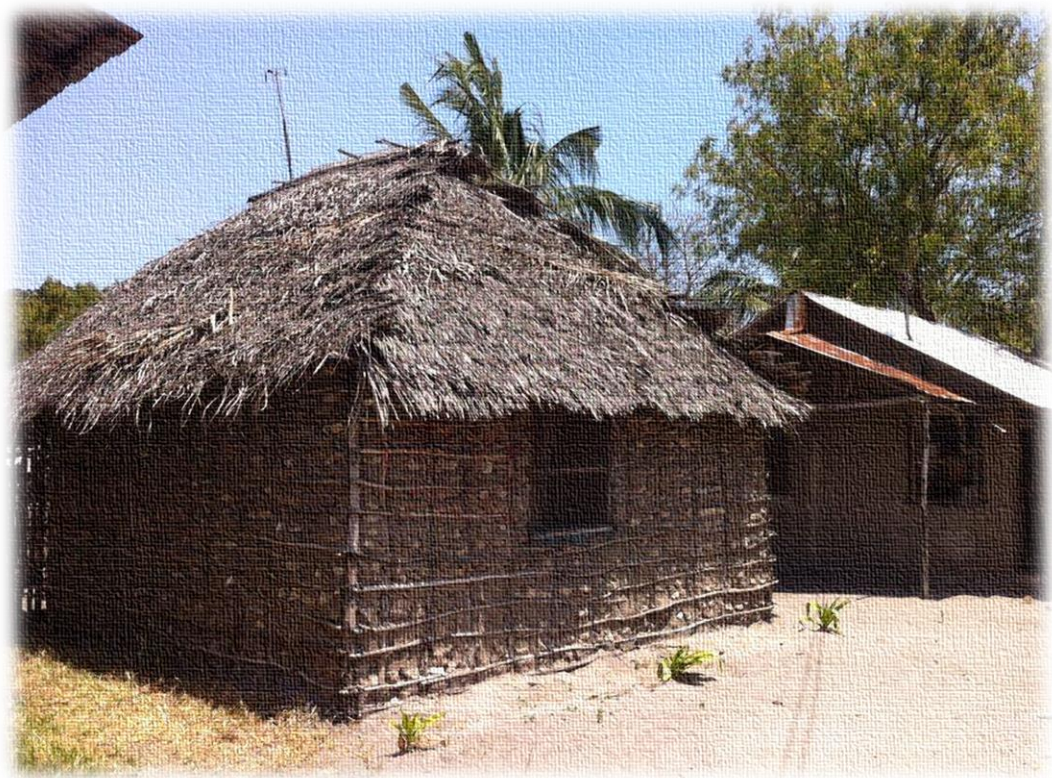
Utgangspunktet for at jeg dro på feltarbeidet var å bidra i skapelsen av Community Theatre forestillingen *Give us a Chance*. De hendelser som fant sted i den gitte tidsrammen som jeg besøkte Tanzania var bl.a. landets politiske situasjon. I dette perspektivet ble en etnografisk utfordring den gitte tidsrammen jeg besøkte landet. Hvis jeg hadde valgt å dra før eller etter valget, ville vi trolig ha kunne startet utarbeidelsen av forestillingen. Jeg valgte å dra på dette tidspunktet på grunn av de forberedelser jeg måtte gjøre i forkant av reisen, og at jeg tidsmessig skulle ha rikelig med tid i etterkant av feltarbeidet. En annen etnografisk utfordring var våre kulturers ulike forhold til tidsbegrepet. Jeg opplevde at det å planlegge et nøyaktig tidspunkt for møter med organisasjonen,

var noe de ikke forholdt seg til. Vi ble alltid forsinket, eller så ble møtene flyttet til andre dager enn hva vi hadde planlagt.

### **2.3.2.2. Etnoteater**

Fortolkningsprosessen av de fire kvinnelige informantenes uttalelser vil fortsettes og iscenesettes som fortellinger om den tanzanianske kvinnen i en etnoteaterforestilling som er min praktisk-estetiske visning. Jeg vil arbeide tematisk ut fra kvinnenes fortellinger, og trekke paralleller til norsk feministisk historie. Hvilke likhetstrekk eller forskjeller finnes mellom våre kulturer, fra de tematikker kvinnen presenterer? Professor Johnny Saldaña skriver at: «Ethnotheatre employs the traditional craft and artistic techniques of theatre production to mount for an audience a live performance event of research participants` experiences and/or the researcher`s interpretations of data» (Saldaña, 2005, s. 1). I en etnoteaterforestilling anvender man forskerens fortolkning av datamaterialet, og iscenesetter dette til en forestilling om den undersøkende tematikken. Dette med målsettinger om «/ ... / investigate a particular facet of the human condition for purpose of adapting those observations and insights into a performance medium. Simply put, this preparatory fieldwork for theatrical production work» (Saldaña, 2005, s. 2). Forestillingen kan med dette bli en iscenesettelse av de oppdagelser eller funn studien gav, og som etnografisk forsker kan man i en etnoteaterforestilling anvende seg selv. Grunnen til at jeg ønsker å sette det i lys av norsk feministisk historie, er et forsøk på å aktualisere forestillingen for publikum. De estetiske overveielser vil trolig krysse de etiske, og jeg vil være bevisst på hvordan jeg anvender kvinnenes fortellinger med respekt. Samtidig vil jeg være bevisst hvordan jeg fremstiller henne, og fremstillingen vil fungere som en representasjon av den tanzanianske kvinnen jeg møtte





*En fiskerfamilie sitt hjem*



*Et politisk Rally*



### **2.3.3. Intervju**

Med utgangspunkt i det *kvalitative forskningsintervjuet* vil jeg gi en beskrivelse på hvordan intervjuet ble foretatt, reflektert og praktisert i dette prosjektet. Det kvalitative forskningsintervjuet blir beskrevet av Steinar Kvale og Svend Brinkmann som at det i intervjuet«/.../produseres kunnskap sosialt, det vil si gjennom interaksjon mellom intervjuer og intervjuperson (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 99).



*Intervjulokasjonen*

#### **2.3.3.1. Forskningsetiske vurderinger i forkant av studien**

Forskningsprosjektet ble meldt inn til Norsk Samfunnsvitenskapelige Datatjeneste (NSD) 01.09.2015 og viste seg meldepliktig (Vedlegg 1). Dette var begrunnet i dokumentasjonen som kunne forekomme under prøveproduksjonene av Give us a Chance. Jeg har i studien intervjuet fire kvinner og intervjuene er anonymisert og opererer som pseudonym i diskusjonskapitlet:

### Informant 1: Fanny

En kvinne i midten av 20 årene. Hun var den eneste informanten som ikke behøvde tolk, og den eneste av kvinnene jeg intervjuet som har høyere utdanning. Kvinnen uttrykket tydelige og klare meninger om kvinnens sosiale posisjon i det tanzanianske samfunnet. Hun hadde klare meninger om hvilke utfordringer kvinnen står overfor, og klare tanker for hvordan hun ønsker at kvinnens posisjon skal stilles i samfunnet. Hun har blitt støttet av FSO for å kunne gjennomføre høyere utdanning, samtidig som hun er skuespiller i *Give us a Chance*.

### Informant 2: Felicia

Hun var en kvinne i slutten av tenårene og en enslig mor. I forestillingen *Give us a Chance*, er hun hovedpersonen som redder ur-stammen for fare. Kvinnen var den yngste informanten og delte perspektiver på hvordan det var å være ung kvinne i Tanzania i dag, hvilke utfordringer hun har møtt og hvilke tradisjoner som blomstrer opp blant unge tanzanianere i nyere tid, som tidligere ikke har vært kulturer blant det tanzanianske folket.

### Informant 3: Frida

Hun var en kvinne i midten av 50 årene og den eldste informanten jeg intervjuet. Hun virket å ha forberedt seg godt til intervjuet, og delte klare meninger rundt spørsmålene som ble stilt. Hun påpekte gjentatte ganger hvorfor hun delte de historiene hun gjorde. Det var på grunn av at jeg som forsker skulle forstå hvordan kvinnens rolle var i samfunnet, sett gjennom hennes øyne. Hun delte i intervjuet hele hennes livsfortelling, med vektlegging på det som har ført til at hun har blitt den kvinnen hun er i dag. Hun hadde også stor innsikt i hvordan samfunnet har utviklet seg i løpet av de siste årene. Frida var medlem av organisasjonen, og har blitt hjulpet av FSO til å utvikle egen virksomhet, og driver restaurant i sentrum av Bagamoyo.

### Informant 4: Fiona

Hun var en kvinne i slutten av 30 årene. Under intervjuet fokuserte hun i hovedsak på de økonomiske utfordringer kvinnen står overfor i det tanzanianske samfunnet. Alle svarene hun avga handlet på en eller annen måte om økonomi, og hvilke hindringer dette har for samfunnet, hennes familie og i et kvinneperspektiv. Kvinnen var ikke skuespiller, men var medlem av organisasjonen.

Alle informantene har fått navn som begynner på F, da dette er et symbolsk bilde på organisasjonens navn, Faudhias Sisters Organization.

I tillegg har jeg intervjuet organisasjonens to ledere, Vincent Vinbro Ssekamate og Faudhia Yusuf Zando om hvorfor de anser teater som et anvendelig medium til å debattere kvinnetematikker. De

er begge offentlige personer som organisasjonens styremedlemmer, og under rekrutteringen ble det muntlig klarlagt og godkjent at jeg kunne anvende deres fulle navn i studien. Jeg velger å benytte deres fornavn i diskusjonen, da jeg under feltarbeidet opprettet nær kontakt med begge informantene.

Kvinnene jeg har intervjuet har blitt stilt spørsmål fra intervjuguide nr.1 (Vedlegg 2). Under feltarbeidet ble det behov for å utvikle en ny intervjuguide og disse spørsmålene ble stilt til Fadhias Sisters Organizations to ledere (Vedlegg 3). I forkant av feltarbeidet ble jeg fortalt av organisasjonen at kvinnene jeg skulle intervjuer trolig ikke kunne snakke engelsk. Det ville da bli behov for tolk. I samarbeid med FSO ble det klargjort at Vincent Vinbro Ssekamate skulle være tolk under intervjuene ved behov. Dette var på grunn av at han har tidligere erfaring i det å være tolk i flere forskningsprosjekter, og er godt kjent med vestens utdanningssystemer og de forskningsetiske vurderinger dette medfører. Jeg designet en taushetserklæring (Vedlegg 4) som tolken signerte før vi foretok intervjuene.

### **2.3.3.2. Intervjuguiden**

Når man ønsker å intervjuer mennesker om deres livsverdener ble det i forkant av feltarbeidet utfordrende å vite hvilke spørsmål jeg skulle stille informantene, da jeg ikke kunne vite hvilke svar jeg ville få. Jeg designet en intervjuguide med 15 spørsmål som jeg ønsket å stille kvinnene før jeg dro på feltarbeid til Tanzania. Spørsmålene tok utgangspunkt i undringer jeg hadde om den tanzanianske kvinnen.

Intervjuguidens innhold var spørsmål knyttet til universelle tematikker i det å være kvinne. I utviklingen av guiden skapte jeg først kategorier for spørsmål jeg undret meg over ut fra; kropp, ekteskap, politikk, styresett, oppdragelse, korrupsjon, familieliv, vennskap og kjærlighet. Videre laget jeg et tankekart for hver kategori, og trakk ut essenser fra hvilke spørsmål som gjentok seg fra tankekartene. Tilslutt satt jeg igjen med 15 spørsmål som dekket mine undringer i møte med den tanzanianske kvinnen, og jeg stilte spørsmålene med tanke på at de skulle innby til historiefortelling. Jeg ønsket at informantene skulle dele selvopplevde historier fra eget- eller skildringer fra andres liv. Med dette bakteppet definerer jeg undersøkelsen jeg har foretatt ut fra hva Kvale og Brinkmann beskriver som *det semistrukturerte livsverdenintervju*. Her redegjør de at for man «søker å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden med henblikk på å fortolke betydningen av de beskrevne fenomenene» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 137). Det grenser likevel til hva Kvale og Brinkmann videre beskriver som et *narrativt intervju*, med at jeg søker historier fra informantenes liv. Allikevel er fokuset annerledes da man i narrative intervjuer «fokuserer på de historiene intervjupersonen

forteller, på handlingene i og oppbygging av fortellingene» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 165). Fokuset mitt var ikke hvordan informantene fortalte historier, men i større grad hva historiene kan være symboler på med tanke på hvordan kvinnen opplever egen posisjon i samfunnet. Jeg opplevde under intervjuene at det som opptok den enkelte kvinnen var varierende, og førte til at hvert intervju tok ulike retninger fra hva informantene valgte å fortelle. Dette beskriver Kvale og Brinkmann som viktige momenter når man foretar semistrukturerte livsverden-intervjuer:

Det har en rekke temaer som skal dekkes, i tillegg til noen forslag til spørsmål. Det er preget av åpenhet når det gjelder endringer i rekkefølgen og formuleringen av spørsmål, så man kan forfølge de spesifikke svarene som gis og de historiene intervjupersonene forteller (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 138)

Studien utviklet seg underveis i feltarbeidet på grunn av den politiske situasjonen som oppsto i Tanzania under oppholdet. Jeg oppdaget at jeg måtte gjøre endringer i undersøkelsen og skapte derfor en ny intervjuguide som ble designet med utgangspunkt i de visjoner FSO hadde berettet om sitt arbeid med kvinnefrigjøring i teateret. Jeg intervjuet organisasjonens to styremedlemmer for å søke forståelse i hvorfor de anvender teateret som metode i sin praksis mot en økt likestilling mellom menn og kvinner i Tanzania. Det jeg oppdaget i utarbeidelsen av den nye intervjuguiden, var at det viste seg å være en enklere prosess. Dette kommer trolig av at jeg hadde skapt en nær relasjon til informantene og jeg hadde større forkunnskap om deres tanker og erfaringer som jeg hadde mottatt gjennom flere samtaler med begge informantene.

### ***2.3.3.3. Ethiske vurderinger under feltarbeidet***

I forkant av intervjuene fikk informantene informasjon om hvem jeg var: en norsk masterstudent i estetiske fag, drama og teaterkommunikasjon. Kvinnene ble forklart at formålet med undersøkelsen var at jeg ønsket å høre hvem hun var og hvilke erfaringer hun hadde i det å være kvinne i Tanzania. Alle informantene fikk tildelt et skriv (Vedlegg 5) i forkant av intervjuet, her sto det beskrevet informasjon om studien. Skrivet var skrevet på Engelsk og ble oversatt muntlig av tolken før vi startet intervjuet. Kvinnene signerte under på skrivet når de opplevde å ha mottatt tilstrekkelig informasjon. Jeg anvendte båndopptaker under intervjuet og sammen med informantenes underskrifter om samtykke til å delta i studien, var dette innelåst i en koffert på rommet jeg leide. Jeg dokumenterte oppholdet i Tanzania, og har valgt å benytte meg av bildene som et eget narrativ i teksten, da de forteller noe om hvilke oppdagelser jeg gjorde av hverdagslivet som jeg opplevde i Bagamoyo i den gitte tidsrammen jeg befant meg der.

Intervjuene ble foretatt på Mojo Mmoja Guesthouse, hvor jeg bodde, og intervjuene ble foretatt utendørs. Informantene fikk dekket transporten de behøvde for å komme seg til lokasjonen. Jeg hadde i utgangspunktet et ønske om å foreta intervjuene hjemme hos informantene, men på grunn

av landets politiske situasjon, mente organisasjonen at det ville være tryggere å foreta intervjuene på gjestehuset. Her fikk vi sitte uforstyrret under hele intervjuet. Det hendte at informantene delte såre historier, eller selv avgrenset den informasjonen som hun/han delte. Det var viktig for meg som forsker å kontinuerlig si til informantene at de behøvde bare dele de historier eller den informasjonen de selv opplevde at jeg kunne høre. Jeg kontrollsjekket med informantene etter at de hadde delt enkelte historier, om de opplevde at det hadde vært greit å dele disse. På slik måte forsøkte jeg å få kontinuerlig bekreftelse på at informanten hadde kontroll over informasjonsstrømmen.

#### **2.3.3.4. Rekruttering/utvalg informanter**

Det var min kontaktperson og samarbeidspartner Vincent Vinbro Ssekamate som foretok utvalget av informantene. Vi hadde i forkant av feltarbeidet dialoger om hvilke informanter jeg ønsker å intervju. Jeg ville intervju kvinner i ulike aldrer og med ulike bakgrunner for å kunne få et bredere perspektiv på hvem den tanzanianske kvinnen kunne være. Vincent gjorde et strategisk valg av informanter, han kontaktet kvinnene underveis i oppholdet og valgte kvinner han mente ville kunne gi meg fine perspektiver på hvem den tanzanianske kvinnen er.

Jeg intervjuet fire ulike kvinner fra Tanzania. Disse fire kvinnene kan ikke betraktes som representative for hvem *den tanzanianske kvinnen* er. De gir meg derimot en innsikt i og forståelse for hvem den tanzanianske kvinnen kan være. Altså hvem hun kan være ut i fra den gitte aldersgruppen kvinnene representerer, hvem hun kan være ut i fra de holdninger hun gir uttrykk for eller hvem hun kan være ut i fra det hun har opplevd i sitt liv. Dermed kan de fire informantene være symboler på hva flere kvinner har opplevd.

Jeg anvender begrepet «kvinnen» som beskrivelse på dem jeg har møtt. Kvinnen er da tenkt som et sentralt og universelt omdreiningspunkt for alle informantene, på det de har til felles på tross av ulike livserfaringer. De har til felles det feminine, hun-kjønnen og erfaringer av det enkelte velger å omtale som det *andre* kjønnen.

#### **2.3.3.5. Et kritisk utvalg informanter**

De fire kvinnene jeg intervjuet viste seg å være bevisst sin samfunnsposisjon og var kvinner med klare meninger om hvordan kvinnen står stilt i det tanzanianske samfunnet. Informantene fortalte i intervjuene at enkelte kvinner ikke mener at sitt kjønn er underlegent mannen, og at det i samfunnet også forekommer situasjoner hvor kvinner også undertrykker hverandre. Det kunne ha



vært interessant å intervju kvinner som ikke opplevde at likestilling er nødvendig i Tanzania for å få et nyansert bilde på kvinnen og hennes ulike meninger.

### **2.3.3.6. Utfordringer med intervjuer**

De utfordringer jeg har møtt i å foreta intervjuer bunner hovedsakelig i en opplevelse av å ikke ha oversikt over informasjonen i intervjusituasjonen. Intervjuene foregikk på et annet språk både for informantene og for forskeren, og på grunn av at jeg brukte tolk varte intervjuene i gjennomsnitt på 1,5 t. Lengden på intervjuet ble krevende for informanten som berettet, men også for forskeren som lyttet. Da jeg transkriberte intervjuene oppdaget jeg steder hvor jeg burde ha bedt informantene utdype sine påstander eller utsagn særlig ved intervjuenes ende. Måten jeg har løst dette på er å kontakte informantene i etterkant og forhørt om de kan utdype sine svar de steder jeg opplevde å mangle nødvendig informasjon.

### **2.3.3.7. Tolk**

De erfaringer jeg besitter i etterkant av å ha anvendt en tolk i intervjusituasjonen bygger på en opplevelse av manglende kontroll over informasjonsstrømmen mellom tolken og informanten. Dette kommer av at informanten og tolken delte et språk jeg som utenforstående ikke forstår, samtidig som at de også delte en kultur jeg ikke er en naturlig del av.

Forskjellige kulturer kan innebære ulike former for samspill med ukjente mennesker, både med hensyn til initiativ, direktehet, spørreformer og liknende. Når man utfører tverrkulturelle intervjuer, er det vanskelig å få en fornemmelse av de mange kulturelle faktorer som påvirker relasjonen mellom intervjuer og intervjuperson (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 156).

Den dialogen som foregikk mellom tolken og informanten hadde jeg ingen kontroll over, og måtte stole på at oversettelsen jeg fikk av tolken var direkte gjengitt etter hva informanten hadde fortalt. Det oppsto til tider situasjoner hvor tolken og informanten hadde lange dialoger uten at jeg ble inkludert i informasjonsvekslingen mellom dem. Her ble det interessant å observere hvordan de pratet med hverandre, og fra et forskerperspektiv ble dette en form for nonverbal kommunikasjon. Jeg lyttet til hvilke lyder informantene brukte for å poengtere sine historier, hvor enkelte lyder var en gjenganger i alle intervjuene. Hvordan de pratet sammen ble også et spenningsmoment i intervjusituasjonen. Jeg observerte hvor lett og ledig dialogen gikk og det kom ofte mye latter fra informantenes utsagn, og jeg minnes at jeg gledet meg til å høre hva som var morsomt.

I forkant av intervjuene gikk jeg sammen med tolken og gav ham en nøye forklaring over hva studien handlet om. Vi gikk sammen gjennom alle spørsmålene, slik at tolken hadde innsikt i meningen med hvert spørsmål. Kvale og Brinkmann beskriver at «Tolkens rolle er å assistere og

ikke å overta intervjuerens eller intervjupersonens rolle (Kvale & Brinkmann, 2009, s.156)». Jeg fikk inntrykk av at tolken var bevisst hvilken rolle han hadde under intervjusituasjonen. Det oppsto likevel situasjoner hvor han til tider kontrollerte situasjonen. Under ett av intervjuene fortalte tolken: «I think you need to move to another question. However I ask it, she does not give an answer to the question that you are asking. I have tried asking it from many angles now». Dette opplevde jeg at var en avgjørelse jeg som forsker skulle ta og ikke tolken. Jeg forklarte at jeg likevel ønsket å høre hva informanten hadde svart på spørsmålet.

Informantenes svar kom fra tolken, og han oversatte direkte. Det opplevdes viktig å ha en kroppslig dialog mellom begge parter under intervjuene. Jeg stilte spørsmålet på Engelsk direkte til informanten, og lyttet aktivt til hva hun svarte på Swahili. Når informasjonen ble oversatt vekslet jeg mellom å vie oppmerksomheten til informanten og til tolken, og her foregikk en kroppslig kommunikasjon mellom oss, på tross av at vi verbalt ikke forsto hverandre.

#### ***2.3.3.8. Ethiske vurderinger i etter-refleksjon***

Jeg har transkribert 60 sider med intervju, og alle er anonymisert og merket med nummerering i utskriftsformatet. Kvale og Brinkmann skriver at «De etiske sidene ved analyseringen omfatter spørsmålet om hvor dypt og kritisk intervjuene kan analyseres» (Kvale & Brinkmann, 2009, s. 81). Det blir viktig å gjøre meg bevisst hvordan jeg analyserer informantenes utsagn i diskusjonen, og hvor kritisk jeg kan analysere. Intervjuene jeg har foretatt med kvinnene vil benyttes til mitt praktisk-estetiske produkt. Her vil jeg anvende kvinnenes fortellinger som utgangspunkt for etnoteaterforestilling. Dette sto beskrevet i skrivet informantene fikk da de ble informert om studien. Det blir viktig å bevisstgjøre seg hvordan jeg fremstiller kvinnene, på lik linje som jeg fremstiller informantene i diskusjonen. Det er hvordan jeg behandler den informasjonen de delte, og heller ikke tar det informantene fortalte ut av den konteksten det ble fortalt i.

### 3.0. Teoretiske perspektiver

Oppgavens teoretiske posisjoner består av: feminisme, emansipatorisk teater, anvendt teater, theatre for development, community theatre og teater som dannings. Disse emnene dannes altså det teoretiske fundamentet som oppgavens empiri ses i lys av.

#### 3.1. Feminisme

Hva er kvinnen? - En livmor og intet mer.

Djevelens port. Et tilfeldig og ufullstendig vesen

- en mislykket mann, svarte de gamle kirkefedre.

Dikterne har vært av en annen mening.

- Kvinnen er en deilig sommerfugl, skjønn og ren

som en blomst, et overjordisk vesen som drar oss

mot det høye.

Hun er en skjøge, madonna, elskerinne, hustru,

mor og svigermor, Menn er enkeltpersoner. De

er hva de er i kraft av seg selv. Mannen er

Subjektet, det Absolutte, den Ene. Kvinnen er

Objektet, det Relative, den Andre (De Beauvoir, 1994).

Diktet fra *Det annet kjønn* beskriver det feministiske perspektivet jeg anlegger i fortolkningen av informanteksemplene. Jeg vil redegjøre hvorfor jeg har anlagt dette perspektivet ved først å kartlegge noen av de feministiske debatter som tematiseres i Norge i dag. Fra årets 8. mars paroler<sup>4</sup> i Bergen, Drammen, Oslo, Trondheim, Tromsø og Stavanger debatterte de blant annet; vern for kvinner på flukt, håndheving av sexkjøpslov, objektivering og kroppstyranni, vold i hjemmet og tvangsekteskap. Parolene gjenspeiler flere kriser menneskeheten står overfor i vår samtid og innbefatter avmaktsposisjoner for kvinner så vel som menn. Historisk sett har feminismen ifølge Sosiolog Cathrine Holst aldri vært *en*. «Ulike feminismer har alltid eksistert side om side» (Holst, 2009, s. 140). Hun redegjør for at feminismen i dag defineres «/ ... /fortsatt ofte med referanser til ord og uttrykk med *kvinne* i seg. Feminister driver *kvinnkamp*, mot *kvinneundertrykking*, for *kvinnedesak* og *Kvinnefrigjøring* (Holst, 2009, s. 9). Holst poengterer:

---

<sup>4</sup> <http://kvinnefronten.no/8-mars-arets-paroler/>

Feminisme dreier seg altså ikke bare om kjønn. Et sentralt mål for feminister av ulike avskygninger har like fullt vært å bekjempe ulike typer av undertrykking og urettferdighet knyttet til kjønn. Utfordringen er jo ikke bare å skape likestilling mellom kjønnene, men å skape et rettferdig samfunn for alle, uansett klassebakgrunn, uansett etnisk bakgrunn, uansett seksuell orientering – og også uansett kjønn (Holst, 2009, s.10)

Feminisme handler om å arbeide for å skape debatter rundt og problematisere undertrykkelse av mennesker som del av en historisk og kulturell samfunnskontekst. Feministiske perspektiver kan være å «/ ... / kanskje snakke om mangfold, fremfor rettferdighet vil de heller snakke om omsorg, ansvar og kjærlighet, fremfor frihet vil de snakke om frigjøring» (Holst, 2009, s. 10). Holst indikerer likevel at feminisme er en *isme* med fokus på kvinnen, selv om kjønnsrettferdighet også rammer menn. «Feminismen i dag er basert på ulikheter, på den enkeltes individforskjeller og fremming av dette» (Holst, 2009, s. 10). Fra 8 mars parolene kan det leses som at flere tematikker de debatterte handlet om hvordan kvinnen opplever undertrykking på ulike måter, blant annet undertrykking av kvinnens sosiale kjønn. Dette er hva filosof Ingeborg Owesen er opptatt av.

Gender», eller kulturelt kjønn regnes av mange som en omskrivning av Simone De Beauvoirs berømte «man fødes ikke som kvinne, man blir det». I dette perspektivet er samfunnets kjønnsnormer uttrykk for sosiale konstruksjoner snarere en medfødt essens. Poenget er å påpeke at ulikheten mellom menn og kvinner ikke skyldes natur men kultur (Owese, 2010, s. 241).

Owese hevder at flere feministiske debatter de siste tiårene har bygget på «/ ... / distinksjonen mellom «sex» og «gender», eller biologisk eller sosialt kjønn» (Owese, 2010, s. 241). Underveis på feltarbeidet i Tanzania oppdaget jeg hvilken betydning feminisme hadde for meg som forsker og enkeltindivid, og jeg undrer meg over hvorfor kjønn har en betydning. Jeg stilte meg spørsmålet om hvordan vi som enkeltindivider opptrer som subjekt i samfunnet:

Hvorfor snakker «offentligheten» om begrensninger og restriksjoner til enkeltindividet og begrunner debattene i hvilket kjønn individet har? Det formidles tanker om roller og det presenteres forventninger til hvordan offentligheten vil at kjønn skal tilpasse seg den vei som allerede er oppgått. Man sørger nærmest for at enkeltindividet på den måte tvinges til å gjøre det som forventes av en fra samfunnets side, istedenfor at enkeltindividet kan få stadfeste retten til å skape sin egen vei, og tørre å utbrodere livets maleri etter hvert som vi beveger oss i vårt unike individuelle univers i samspill med andre (Feltnotater).

Professor Elaine Aston, skriver i, *Feminism and theatre*; «If feminism «begins» anywhere, it begins with feelings of exclusion: with the growing awareness that women`s social and cultural lives and activities have been overlooked, marginalized and trivialized by male dominant social systems and cultural values» (Aston, 2008, s. xi) I et feministisk perspektiv kan det være viktig å lete etter hva som kan sørge for at likestilling kan forekomme fra de skapte restriksjonene i samfunnet. Å lete etter hva som har ført til de ekskluderingsene som Aston hentyder til.

I *tidsskriftet for kjønnsforskning* skriver Ragnhild L. Muriaas om Signe Arnfreds bok om *Seksualitet og kjønnspolitikk i Mosambik*. Muriaas beskriver de innsikter Signe Arnfred har etter flere tiår med komparative etnografiske feltarbeid i flere afrikanske land:

Helt fra sitt første opphold i Mosambik i 1979, har Arnfred søkt å forstå kvinners reaksjon på lovverk og politiske kampanjer som ønsker å forby tradisjonelle praksiser, som seksuelle riter, polygami og lobolo (brudepris) (Muriaas, 2013, s. 92).

Videre skriver hun at de seksuelle overgangsritualene har blitt forstått som «/ ... / kvinneundertrykkende av misjonærer, antropologer, den portugisiske kolonimakten, utviklingsbransjen og av den radikale frigjøringsbevegelsen Frelimo (som kom til makten da landet ble selvstendig i 1975)» (Muriaas, 2013, s.93). Hun viser til en problematikk som bygger på at «/ ... / de har hentet sine forståelsesrammer fra vestlig feminisme eller kristen kultur, istedenfor å basere dem på hvordan kjønnsrelasjoner oppleves i praksis av dem som er berørt». Hun påpeker at det å gå nært inn på mange «/ ... / kvinners livshistorie ved å bruke en fortolkningsramme basert på afrikansk feminisme, [så] viser Arnfred at en må først spørre hvordan kjønnsrelasjonene fungerer i praksis før man tar et standpunkt til om disse er undertrykkende eller ei» (Muriaas, 2013, s. 93). Denne posisjonen var svært viktig for meg å forsøke å internalisere i mitt prosjekt også. Det Muriaas trekker frem er et interessant poeng også sett i sammenheng med hva Sosialantropolog Cato Wadel skriver:

«Gjennom å lese om fremmede kulturer blir vi mer oppmerksomme på at det eksisterer andre «virkeligheter» enn vår egen. Vi blir da også mer oppmerksomme på at det vi betegner som virkelighet, i høy grad er vår egen sosiale og kulturelle konstruksjon, at vi selv skaper og re-skaper vår egen virkelighet. Det å fordype seg i en virkelighet som ikke er ens egen, blir dermed på samme tid å få forståelse for en grunnleggende og generell menneskelig prosess – variasjoner i den sosiale og kulturelle konstruksjonen av virkeligheten (Wadel, 2014, s. 24).

Det Wadel her filosoferer om oppleves som et viktig perspektiv i søken etter forståelse av feministiske debatter i Tanzania. Dette blir helt essensielt når jeg skal fortolke FSOs erfaring med kritikker de mottar fra enkelte europeere på det tematiske arbeidet som pågår i organisasjonen. Owesen påpeker at det pågår:

/ ... / en sentral diskusjon innen feminismen mellom dem som mener at kjønnsforskjeller er totalt irrelevante og nærmest ikke-eksisterende, og dem som mener at kjønnsforskjeller er uomtvistelig faktum men noe som ikke burde utgjøre grunnlag for forskjellsbehandling (Owese, 2010, s.242).

Man bør altså forsøke å forstå viktigheten av kvinnetematikker i den tanzanianske samfunnskonteksten, selv om man som forsker mener at kjønnsforskjeller er irrelevante og ikke-eksisterende i eget samfunn. Jeg vil legge vekt på at det ikke finnes en sannhet i hvilke tematikker som er viktige eller riktige å debattere. På denne måten blir det feministiske perspektivet, som Holst

skriver «/ ... / en feminisme som søker mangfold, som gruppe/individ. Historien har vist en ulik tolkning av hva feminisme er basert på, samfunnsgrupper og hvilke målsetninger den enkelte samfunnsgruppen har» (Holst, 2009, s. 10). De feministiske perspektiver jeg har er forankret i et vestlig syn, og er utgangspunktet for det perspektivet jeg betrakter den tanzanianske kulturen, organisasjonen FSO og kvinnesynet med.

Professor Sue-Ellen Case beskriver i *Feminism and Theatre* om problemstillinger knyttet til et slikt forskningsperspektiv. Hun tar utgangspunkt i flere forestillinger og kompanier skapt av fargede kvinner. «Because this description of the position and project of *women of colour* has been written by a white author, the discourse is necessarily distanced from the actual experiences which shapes this position» (Case, 2008, s. 95). Case indikerer en distanse som oppstår i en slik undersøkelseskontekst som jeg har gjennomført: At jeg som hvit kvinne og forsker har nedskrevet og diskutert de erfaringer organisasjonen har gjort for kvinnerettigheter i den tanzanianske samfunnskonteksten som jeg ikke er en naturlig del av. Videre skriver Case at:

«The white author cannot write from the experience of racial oppression, or from the perspective of the ethnic community, and must thus omit a sense of the internal composition of such a community, or of its interface with the dominant white culture» (Case, 2008, s. 95)

Det Case påpeker er problemer rundt forskningsprosjekter som er initiert av utenforstående for den undersøkende kulturen, da forskerens posisjon er utenfra og aldri vil kunne til fulle forstå hva kvinnen/informanten har opplevd. Transkripsjonen av informantenes erfaringer er kun en gjengivelse av undertrykkelse og erfaringer som forskeren selv ikke har opplevd. Det kan dermed tenkes at forståelsen jeg tilegner meg gjennom fortolkningen av informantenes utsagn vil være preget av den vestlige kulturen, da det er opplevelsen av den vestlige kulturen som har gitt utgangspunktet for mine feministiske perspektiver. Jeg vil derfor i analysen forsøke å være dette bevisst ved å benytte bl.a. NRK programmet *Nasjonalgalleriets* temaprogram om Wenke Mühleisen, og hennes opplevelse av å være en del av Friedrichshof-kollektivet, i analysen. Jeg vil anvende noen av de perspektiver hun belyser i dokumentaren i diskusjonsdelen av oppgaven der jeg diskuterer kvinnens rolle i kunsten<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> <https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet#t=0s>

### **3.2. Et emansipatorisk teaterarbeid**

Begrepet emansipatorisk (set free from control) kommer av det latinske ordet *Emancipatus* (to declare (someone) free) (Etymonline, 2016)<sup>6</sup>. Jeg har definert det arbeidet FSO gjør for kvinnen i lokalmiljøet og rundt Swahilikysten som et emansipatorisk teaterarbeid, fordi de arbeider med å målsetninger om å skape økt likestilling mellom menn og kvinner i Tanzanias kystregioner. De arbeider med å drive tiltak på flere offentlige arenaer, samtidig som de formidler sitt kvinnepolitiske budskap gjennom teaterarenaen. Bente L. Kassah og Aleksander K. Kassah skriver at: «Innenfor emansipatorisk forskning er empowerment et sentralt prinsipp. Empowerment kan betraktes som en prosess, der personer tilegner seg eller får legal makt og offentlig autoritet» (Kassah & Kassah, 2010, s. 91). I diskusjonen blir empowerment benyttet for å beskrive myndiggjøringsarbeidet som organisasjonen gjør for kvinnen i flere livarenaer. Videre redegjør Kassah og Kassah at man som emansipatorisk forsker ofte har mål om å samarbeide med mennesker som tradisjonelt sett har blitt undertrykket og utnyttet (Kassah & Kassah, 2010). Dette understreker Professor Karin Barron:

There is a long tradition in the social science that deals with so called marginalized groups. This has meant a number of studies being done on groups which are “on the edge” of society in an economic, a political and/or a social sense (Barron, 2009, s. 38).

For at målsetninger om myndiggjøring av kvinnen skal kunne innfris, blir det viktig at hun selv tror på budskapet. Mike Oliver skriver at:

The key issue is not how to empower people but, once people have decided to empower themselves, precisely what research can do to facilitate this process. / ... / researchers have to learn how to put their knowledge and skills at the disposal of their research subjects, for them to use it whatever way they choose (Oliver, 1992, s. 111)

Det handler altså om hvordan man tilrettelegger praksisen slik at kvinnen velger å myndiggjøre seg selv. Professor Robert Smith hevder at emansipatorisk forskning ofte har mål om å skape Empowerment<sup>7</sup> på ulike måter og i ulike nivåer (Smith, 1993). De nivåer er i denne sammenheng hvordan organisasjonen arbeider på *micro*, *meso* og *macro* nivå med likestillingskampen i Tanzania, og hvordan disse er i gjensidig påvirkning av hverandre.

#### **3.2.1. Emansipatorisk teater i et estetisk perspektiv**

Å undersøke om forestillingen faktisk har endret publikums holdninger til kvinnen utenfor teaterarenaen kan være vanskelig å gjennomføre. FSO vil trolig kunne undersøke spor av mulig

---

<sup>6</sup> [http://www.etymonline.com/index.php?term=emancipate&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=emancipate&allowed_in_frame=0)

<sup>7</sup> Def: myndiggjøring

holdningsendring der og da ved å fortolke de reaksjonene de får fra publikum ut under diskusjonen etter *Give us a Chance*. Det som vil være vanskelig er å undersøke hva publikum gjør i etterkant av forestillingen som er annerledes enn hva de gjorde i forkant, med tanke på disse tematikker. Altså å undersøke en reell holdningsendring. Relevansen for mitt forskningsprosjekt ligger i min undring over hvordan man kan skape teater for å endre holdninger. Jeg ønsker primært å se dette i lys av Nicholas Bourriauds *Relational Aesthetics*, og John Deweys *Art as experience*, for å redegjøre hvilket endringspotensiale som er tilgjengelig i estetiske fag. John Dewey skriver at en estetisk opplevelse er alltid mer enn estetisk:

In it a body of matters and meanings, not in themselves esthetic, become esthetic as they enter into an ordered rhythmic movement towards consummation. The material itself is widely human. The material of esthetic experience in being human – human in connection with the nature of which it is a part- is social. Esthetic experience is a manifestation, a record and celebration of the life of a civilization, a means of promoting its development, and is also the ultimate judgement upon the quality of a civilization. For while it is produced and is enjoyed by individuals, those individuals are what they are in the content of their experience because of these cultures in which they participate (Dewey, 1980, 326).

En estetisk erfaring er altså sammensatt av flere faktorer fordi individet er i samspill med seg selv, verket og andre individer. Det er de erfaringer man gjør gjennom det estetiske, som utgjør den enkeltes estetiske erfaring. En kan tenke at erfaringene man gjør seg gjennom det estetiske også handler om engasjement og dermed erfarer vi forskjellig og subjektivt. Engasjementet til tematikken handler jo også om for eksempel forestillingen appellerer til enkeltindividet eller ei. Engasjementet kan tenkes å både bunnes i individets egne ønsker, men også hvordan man som regissør eller aktør tilrettelegger for et engasjement. Hvordan arbeider man så for å appellere til publikum og legge til rette for utvikling av engasjement? Bourriaud hevder følgende: «The possibility of a *relational* art is an art that takes as its theoretical horizon the sphere of human interaction and its social context, rather than the assertion of an autonomous and *private* symbolic space» (Bourriaud, 1998, s. 160). En relasjonell estetikk handler om hvilke estetiske grep man anvender og om man makter å skape forestillinger *med-* istedenfor *for* et publikum. Bourriaud skriver at relasjonelle kunstnere:

/ ... / operate with the same practical and theoretical horizon: the sphere of interhuman relationships. Their work brings into play modes of social exchange, interaction with the viewer inside the aesthetic experience he or she is offered, and processes of communication in their concrete dimensions as tools that can be used to bring together individuals and human groups (Bourriaud, 1998, s. 164-5).

Den deltagende estetikken handler om hvilke sosiale interaksjoner man igangsetter med publikum for å skape estetiske erfaringer. Det er her i den estetiske erfaringsprosessen at Bourriaud indikerer at man kan *forenes* som individer og grupper i den undersøkende tematikken. F.eks. at man som individ har blitt berørt av det som vises på scener gjennom å bli engasjert, sint, frustrert, trist eller



glad. Eller at man har erfart å bli provosert og blitt provosert av iscenesettelser, slik at man har ønsket å gjøre endringer i samfunnet omkring seg. Da kan det tenkes at den estetiske erfaringen har hatt en effekt på en som enkeltindivid, men ikke nødvendigvis på alle i salen. Man har ulike preferanser, og ulike tematikker en som individ er opptatt av både individuelt men også kulturelt. Slik Dewey skriver: «It does not apply to the total human effect of the art of a culture / ... / what an art of another people may mean for our total experience» (Dewey, 1980, s. 331).

### **3.2.2. Emansipatorisk teater i et dannelsesperspektiv**

Arbeider FSO søker å gjøre med kvinnen og samfunnet kan sees i sammenheng med teater i et dannelsesperspektiv. «Som teoretisk begrep bygger dannelse på oppdragelse og sosialisering, men begrepet dannelse har i tillegg en normativ og kulturell dimensjon<sup>8</sup>». Grunnen til at jeg velger å se studieobjektet i en dannelsingsprosess er at det kunstneriske arbeidet FSO gjør for kvinnen skal kunne bidra til at hun får samme muligheter som menn innen utdanning, arbeidsmarked og i juridiske og sosiale sammenhenger. Dette bunner altså i en dannelsingsprosess som oppstår gjennom det estetiske: «En sentral forståelse av estetisk dannelse er tradisjonelt knyttet til kunstopplevelsen, en dannelse til og gjennom kunst som gjelder kunstens publikum» (Heggstad, Eriksson, & Rasmussen, 2013, s. 13). Hva det er i teatermediet som kan ha en dannende effekt beskrives av Bjørn Rasmussen og Børge Kristoffersen:

Teaterarbeid gir tilgang til ettertanke og nærvær, en nærhet til sanser, emosjoner og følelser som gir læring ut over det verbalspråket alene kan gi. / ... / som medmenneske, arbeidstaker og arbeidsledere trenger vi også personlig og sosial kompetanse samt mestring av flere symbolspråk. / ... / Teateret kan ha et interaktivt og rituelt perspektiv, et deltagerperspektiv og en forståelse av kunst som demokratisk livspraksis (Rasmussen & Kristoffersen, 2014, s. 48/9)

Teateret tilbyr en dannelse fordi man anvender menneskets emosjoner og følelser i praksisen. Disse erfaringer man tillærer seg gjennom dannelsen kan anvendes i andre livsarenaer. Det er interaktiviteten og de mange perspektiver som tilfører nye meningsdanninger og man kan fra dette dannes og utvikles som menneske.

### **3.3. Anvendt teater**

Teaterforestillingen som FSO utvikler og jeg studerer gjennom oppgaven, *Give us a Chance*, defineres av organisasjonen som en Community Theatre kampanje. På grunn av forestillingens målsettinger om holdningsendring i samfunnet gjennom teaterarenaen befinner det sosialpolitiske

---

<sup>8</sup> <https://snl.no/dannelse>

teaterarbeidet seg innenfor det anvendte teaterfeltet. Professor Helen Nicholson definerer anvendt drama og teaterpraksis (ATD) som: «/ ... / forms of dramatic activity that primarily exist outside conventional mainstream theatre institutions, and which are specifically intended to benefit individuals, communities and societies» (Nicholson, 2005, s. 2). Det anvendte drama og teaterfeltet inkluderer flere ulike former og retninger av praksiser, hvor hver av disse retningene har egne teorier, debatter, og høy kvalitetssikret praksis som ofte skiller seg fra hverandre. Tidligere forskning i det anvendte teaterfeltet trekker også mot ulike grener av filosofi og samfunnsvitenskap, og da spesielt kulturstudier, kulturgeografi, pedagogikk, psykologi, sosiologi og antropologi, samt at det har bidratt til forskning i drama, teater og forestillingsstudier. Med andre ord er anvendt drama og teater en tverrfaglig og hybrid praksis (Nicholson, 2005). De fellestrekk som innbefatter en anvendt drama eller teaterpraksis er: «/ ... / a theatre that is not simply a presentational medium that occurs within a conventional mainstream theatre house. This is a theatre that is taken out into nontheatrical settings» (Taylor, 2003, s. 1) Praksisene foregår steder hvor man *vanligvis* ikke opplever teater. I samarbeid med deltagere som har liten eller ingen tidligere erfaring med drama eller teaterarbeid. ADT er ofte for og/eller med aktører med særskilt interesse i problemet som belyses eller for et publikum med særskilt interesse i problemet som belyses eller for et publikum som er medlemmer av samfunnet problemet adresseres til. I praksisen berører man hva som er viktig for samfunnsgruppen og diskuterer dette, noe som gjør at utenforstående publikummere vil kunne ha vanskelighet for å relatere seg til forestillingen, da de ikke er en del av samfunnskonteksten (Prendergast & Saxton, 2009).

Professor Tim Prentki skriver at selve termen, anvendt teater, blir akseptert når man beskriver de arenaer for teatrale aktiviteter eller begivenheter som finner sted utenfor de tradisjonelle teaterrammer. «/ ... / it begs the question of what unapplied theatre might be. Presumably, taking our cue from the science, it must be “pure” theatre: that is, theatre unsullied by contact with the vagaries and ambiguities of the world beyond the controlled environment of the formal theatre» (Prentki, 2015, s. 7). Fra Prentkis beskrivelse om hva anvendt teater kan være, gir det refleksjoner over hvordan teateret anvendes i utradisjonelle kontekster. Det er teateret som skal anvendes som en kommunikasjonskanal i forsøk på for eksempel å forbedre en situasjon til en samfunnsgruppe. Man kan da spørre seg om på hvilken måte teaterets egenverdi ivaretas i anvendte teaterpraksiser. Men det handler om å anvende estetikken, fiksjonen og dramaturgien, eller hele arsenalet av teatrale virkemidler med den hensikt å iscenesette og berøre den gruppen mennesker teateret anvendes for. Det er da interessant å undersøke hvordan man ivaretar kvaliteten på de teatrale virkemidler når man anvender teater med et sosialt formål, altså studere hvordan man

implementerer kunsten i et sosialt arbeid. Helen Nicholson skriver at de som har utøvet drama, har lenge arbeidet undervisningsrettet, terapeutisk og mot sosiale samfunnsrettede formål: «/ ... / but the emerge of the terms «applied drama», «applied theatre» and sometimes «applied performances» signals a renewed interest in the professionalization of these fields and in reviewing common theoretical and political concerns which accompany their various practices» (Nicholson, 2005, s. 2). Videre kartlegger Nicholson de mange anvendte drama og teatergrener som har oppstått:

Included in the portmanteau of applied drama/theatre are practices as diverse as, for example, drama education and theatre in education, theatre in health education, theatre for development, theatre in prisons, community theatre, heritage theatre and reminiscence theatre (Nicholson, 2005, s. 2).

Prendergast og Saxton hevder også: Popular Theatre, Theatre of the Oppressed, Community-based Theatre og museum Theatre er anvendte teaterretninger (Prendergast & Saxton, 2009). Nicholson er opptatt av å fremme en helhetlig anvendt *drama*- og en anvendt *teater*praksis: «Drama derives from the Greek word *dran* (meaning «to make or do») and theatre from *theatron* (meaning «viewing place»), which when combined, seem to indicate the process of action and reflection which lie at the theatre of applied drama/theatre praxis» (Nicholson, 2005, s. 5/6). Videre skriver Nicholson at mange av fellesfaktorene for de ulike former for anvendt drama og teater, har en intensjon som spesifikt handler om å benytte fagets metoder for å forbedre individers liv og skape bedre samfunn (Nicholson, 2005)

Denne kartleggingen av det anvendte teateret har som hensikt å gi leseren i hva begrepet innbefatter, hvorfor praksiser av denne sjanger igangsettes, hvor det gjennomføres og med hvilken målgruppe og hensikt.

### **3.3.1. Theatre for Development**

Theatre for Development pioneren i Tanzania, Penina Muhando Mlama, gjør rede for at «/ ... / the performance form now most commonly known in Africa as Theatre for Development (TfD) was pioneered by a group of radical scholars and artists in the 1970s and 1980s» (Mlama, 1991, s. 107). Videre presenterer Mlama de målsettinger TfD har innenfor denne anvendte teatertradisjonen: «The intention of enabling marginalized people to discuss issues of importance to them, either among themselves, or with “experts”, to resolve community difficulties and/or to critique power: familial, local or national» (Mlama, 1991, s. 107). Målsettingene for slik praksis innbefatter ofte å problematisere eller diskutere tematikker som ansees problematiske hos samfunnsgruppen det anvendte teaterarbeidet er adressert til. Problemområdene kan være på individ/gruppe, lokalt eller på samfunnsnivå. TfD igangsettes for å sette ord på eller belyse problematikker i søken etter å finne en løsning på problemområdene. Mlama hentyder at dette ofte

handler om å igangsette praksiser med og for mennesker som har blitt marginaliserte i en samfunnsgruppe.

Førsteamanuensis Hilde Kvam, skriver at i flere tiår har tanzaniansk Theatre for Development blitt anerkjent for at tradisjonen integrerer hele befolkningen; unge, gamle, menn og kvinner, gjennom aktivisering får marginaliserte grupper og personer mulighet til å uttrykke seg gjennom historiefortelling, dans og sang. Dernest er det en anerkjent og effektiv metode som gjør sosial endring mulig, mener Kvam. Den umiddelbare responsen fra publikum skaper et rom hvor folk kan analysere sin situasjon og sine problemer, for å skape et miljø for samarbeid og deltagelse gjennom kollektive aktiviteter (Kvam, 2012, s. 54). Videre skriver Hilde Kvam, at i Tanzania, på lik linje med resten av Afrika, har TfD prosjekter ofte vært initiert av store verdensomspennende organisasjoner som WHO, UNICEF og UNESCO. Organisasjonene har anvendt teateret med mål om å spre informasjon og kunnskap blant mennesker. Prosjektene har fokusert på helse og levevilkår, ved å belyse problemstillinger som: helse, jobbmuligheter, jordbruk, effektivitet og utdanning i bruk av ny teknologi. Prosjektene har derimot blitt kritisert for å være kampanjer som ikke egentlig var bekymret for lokalbefolkningen og deres levevilkår. Kritikken baserte seg på at de eksterne initiativtakerne ble beskylt for å påtvinge seg lokalbefolkningen, med forutinntatte bekymringer om økonomisk vekst, og at de ofret sosiale og kulturelle faktorer. Kvam skriver at de ble beskylt for å være top-down prosjekter, som betyr at utenforstående benytter utviklingstvang på marginale grupper som ikke har en stemme som blir hørt (Kvam, 2012). Det Kvam her gjør rede for kan sees i sammenheng med hva Tim Prentki skriver om begrepet TfD: «As the name implies Theatre for Development (TfD) involves an application of theatre, in this case for the purpose of encouraging development (Prentki, 2015, s. 7). Den anvendte teaterretningen, TfD, har mål om å anvende teaterarenaen med den hensikt i å utvikle et samfunn eller en samfunnsgruppe. Videre problematiserer Prentki begrepet, *Developed*, på grunn av at antonymet er, *Underdeveloped*, og skriver at man må gjøre seg bevisst hvilke perspektiver man tar i betraktning når man betegner et samfunn eller en samfunnsgruppe som underutviklet (Prentki, 2015, s. 9). Det kan tenkes at et viktig perspektiv er ikke å beskrive samfunnsgruppen som underutviklet, men å betrakte det anvendte teaterarbeidets mål som en samfunnsforbedring, hvor målet om utvikling kommer fra samfunnsgruppens egne ønsker og behov.

Jeg har selv definert arbeidet organisasjonen gjør i lokalmiljøet som TfD, men ikke på bakgrunn av en opplevelse av å ha møtt en underutviklet samfunnsgruppe. Det handler om den forståelse jeg har av organisasjonen og deres egne mål for forestillingen. De ønsker å skape økt myndiggjøring mellom menn og kvinner i Tanzanias kystregioner for å utvikle kvinnens sosiale posisjon i

samfunnet gjennom teaterarenaen. FSO er drevet av en fra Uganda og en fra Tanzania, og organisasjonen bor tett på lokalbefolkningen. De har med dette stor innsikt i hvilke problemstillinger som bør tas tak i. Organisasjonens to ledere, Vincent Vinbro Ssekamatte og Faudhia Yusuf Zando er dem som skaper forestillingen, og utvikler den med hensikt i å belyse de problemstillinger de opplever i eget samfunn. De definerer arbeidet som en Community Theatre kampanje, og ikke som Theatre for Development. Hilde Kvam skriver at TaSUBa, Bagamoyo College of Arts og Universitetet i Dar es Salaam, Department of Fine and Performing Arts, hvert år gjennomfører Tfd prosjekter med studentene. Dette er med mål om å trene og utvikle sine studenters ferdigheter, både faglig og profesjonelt. De anvender Community-based teater som et pedagogisk verktøy i utviklingsstøtte og kommunikasjon (Kvam, 2012). Slik Tfd her beskrives, virker tradisjonen mer som et overordnet mål, og ikke en praksis i den tanzanianske konteksten.

### **3.3.2. En redegjørelse av Community Theatre**

Prendergast og Saxton hevder at røtter av anvendt teater finnes i både theatre in education og popular theatre, og popular theatre har den lengste tradisjonen av de to (Prendergast & Saxton, 2009). Denne anvendte teaterretningen blomstret opp fra det som refereres til som «grasrotnivået». Retningen er adressert til menneskers bekymringer, som de ønsker å gjenspeile og belyse igjennom en teaterpraksis (Prendergast & Saxton, 2009). Penina Muhando Mlama gjør rede for at popular theatre oppsto i Afrika som en reaksjon på det å være undertrykket styrende kolonimakter: «Colonialism, capitalism, and imperialism have systematically impoverished Africa, plunging most of her countries into crises whose economic, political, social and cultural complexity make the future very bleak» (Mlama, 1991, s. 67). Mlama beskriver at intensjonen var å gjøre mennesker på grasrotnivå bevisst på at styresmaktene var årsaken til deres levevilkår. Målet var å veilede og styrke dem til å ta opp kampen mot de krefter som var ansvarlig for deres fattigdom. Popular theatre sjangeren brukes ikke bare for å opplyse mennesker, men også gi dem muligheten til å være delaktige i utviklingsprosessen av forestillinger. Her får de mulighet til å uttrykke sine synspunkter og for å selv kunne handle for å forbedre egne forhold (Mlama, 1991, s. 67). Prendergast og Saxton hevder at tradisjonen bygges ofte på mytologier og folkeeventyr. Tradisjonen har blomstret opp i mange deler av verden. I den vestlige verden er retningens røtter sporbare til de dionysiske ritualer i Antikkens Hellas. Ritualene gravla sosiale normer, og gjorde satiriske etterlikninger av religiøse og politiske ledere, to momenter tradisjonen fremdeles ivaretar (Prendergast & Saxton, 2009)

Organisasjonen FSO anvender selv begrepet community theatre for å betegne forestillingen *Give us a Chance*. Dermed vil jeg i analysedelen av oppgaven bevisst bruke informantbegrepet (CT) for å

beskrive deres praksis. Men la oss likevel først se på hva som teoretisk sett skiller community theatre fra community-based theatre.

Community based theatre is distinct from community theatre which is most often a theatre presenting previously scripted plays performed by amateurs for accidental audiences. While some applied theatre scholars/practitioners have used the term community theatre in a north American context the term community-based theatre clarifies the distinction between this form of applied theatre and what is generally regarded as amateur theatre (Prendergast & Saxton, 2009, s.135).

Community theatre (CT) skiller seg fra community-based theatre (C-BT) når det tales om hvem som igangsetter denne anvendte teaterpraksisen. CT kan forstås som at drives av amatører, mens C-BT er betegnelsen når praksisen igangsettes av profesjonelle aktører. Bortsett fra dette er tradisjonene like hverandre, med tanke på målgrupper, form og hensikt. Praksisene vektlegger å skape og utføre historier fra lokalsamfunnet og med medlemmer av lokalsamfunnet (Prendergast & Saxton, 2009). Sjangeren anvendes for å belyse problematikker innad i en samfunnsgruppe for å åpne opp for refleksjon og dialog med publikum. Utenforstående C-BT aktører har bodd tett på lokalbefolkningen i måneder eller år i søken etter skjulte historier, ritualer, tradisjoner og andre kulturelle praksiser. På en slik måte er denne tradisjonen beslektet med feltarbeid og antropologi. Dette representerer utenforståendes søken etter å forstå samfunnsgruppens problematikker, noe som er essensielt for å kunne gjennomføre praksisen (Prendergast & Saxton, 2009). C-BT prosjekter kan ofte være store arrangementer med dusinvis eller hundrevis av deltagere. Teaterformen kan falle inn under to hovedformer: Først blir det sett på som en form for aktivistisk teater, nærliggende theatre in education og theatre of the oppressed, med en intensjon om å gripe inn i et fellesskap som er stilt overfor en eller flere utfordringer. Dette kan være rasisme, klasseskille, arv osv. For det andre kan formspråket ha en mer «hyllende» form, tydelig forankret i popular theatre, noe gjør det mulig for et lokalsamfunn å komme sammen for å dele og reflektere over egne historier eller nåværende omstendigheter. Prendergast og Saxton påpeker at alle praksiser av denne sjanger ofte stiller seg spørsmålet «hva er samfunnet?», for å kunne komme til bunns i hvilke situasjoner som har utviklet seg til undertrykkende situasjoner eller tradisjoner som ligger innbakt i det komplekse begrepet *samfunnet* (Prendergast & Saxton, 2009)



## 4.0. Diskusjon

Ved intervjuenes ende valgte jeg å stille kvinnene spørsmål om det var noe hun ønsket å utdype med tanke på tematikken eller om hun ville stille meg et spørsmål?



*En tanzaniansk hverdag*

På feltarbeid kan man oppleve at rollene snus. At informantene spør tilbake. Det er en spennende posisjonsendring å oppleve, særlig for en drama/teaterforsker. Jeg erfarte å gå ut av rollen som forsker og inn som informantrollen for informanten, når en av informantene stilte meg spørsmålet om jeg hadde hatt et bilde av den tanzanianske kvinnen i forkant av reisen, og om dette bildet nå hadde endret seg etter at jeg hadde intervjuet henne? Jeg minnes å svare:

By getting to know the women through these interviews, I must say that I find her smart and patient. That is because how she describes herself, how she sees herself in the society. By hearing her story, I find her strong, and I define her as the rock in the family. Nevertheless, the society around her oppresses her, and she knows it. The woman takes care of the children and the family, bring food to the table, she nurses the man, and by doing all this, how can the society view her as the weak one? However, when we put words to what is happening we will see that all of this points to someone who is strong... (Feltnotat)

Informanten hjalp forskeren i gang med fortolkningen og de to kvinnene i intervju situasjonen var begge medforskere i prosjektet. Nå i ettertid fremstår nettopp dette *med-forskende moment* enda tydeligere enn den gang jeg opplevde det.

Jeg har valgt å definere Faudhias Sisters Organization (FSO) som en form for *sosialpolitisk teaterarbeid* med og for kvinner. Det brede spekteret av tiltak som organisasjonen arbeider med fremmer organisasjonens målsettinger og visjoner. FSO driver tiltak på flere offentlige arenaer for å arbeide både på individ- gruppe og samfunnsnivå for å bedre kvinners rettigheter, men også for å formidle sitt kvinnepolitiske budskap gjennom teaterarenaen. Med det strukturerende forskningsspørsmålet; «Hvordan arbeider Faudhias Sisters Organization sosialpolitisk med emansipatorisk teaterarbeid for å bedre den tanzanianske kvinnens stilling i samfunnet?» blir det viktig i diskusjonsdelen å beskrive selve organisasjonen og hvordan de arbeider både sosialt, politisk og med teater. Dermed begynner første delen av diskusjonen nettopp her; inni organisasjonen. Informasjonen om organisasjonen er hentet fra flere samtaler med lederne Vincent Vinbro Ssekamate og Faudhia Yusuf Zando og fra Faudhias Sisters Organizations offisielle hjemmeside.<sup>9</sup> Deretter beveger vi oss over til intervjuene jeg har foretatt for å fortolke informantenes uttalelse med tanke på hvorfor de spiller teater, hva de tenker at teater kan tilby, hvordan teateret er posisjonert i samfunnet og hvilke utfordringer informantene betrakter i forhold til; «hvilket endringspotensiale har en teaterforestilling med mål om å endre holdninger som er forankret i menneskets tro og livssyn?

### ***Oppstart av Faudhias Sisters Organization***

Faudhias Sisters Organization ble grunnlagt i 2011 av Faudhia Yusuf Zando og Vincent Vinbro Ssekamate. Organisasjonen ble grunnlagt med målsettinger om å utfordre den pågående diskrimineringen mot kvinner i Tanzanias kystregioner; Lindi, Mtwara, Tanga og på Zanzibar, ved å benytte kunstuttrykk og undervisning som medium. Deres målsettinger er å utvikle organisasjonen for å kunne nå ut til flere distrikter i de tanzanianske kystregionale soner, men foreløpig arbeider de aktivt med *empowerment*<sup>10</sup> for jenter og kvinner i Lindi, Mtwara, Tanga og Zanzibar. FSO er i oppstartsfasen og drives per dags dato av frivillig arbeid, og støttes av donasjoner. Organisasjonen arbeider aktivt med entreprenørskap for å starte initiativ i små eller store virksomheter som jordbruk. Dette bunnes i et ønske om å bli økonomisk uavhengig av

---

<sup>9</sup> <https://faudhiasisters.wordpress.com/>

<sup>10</sup> Def. Myndiggjøring

donasjoner, og heller fungere som en ansettelsesmulighet for sine medlemmer. De holder base i distriktet Bagamoyo, men organisasjonens største mål er å skape økt likestilling i hele Tanzanias kystområde. De arbeider aktivt med å nå ut til jenter og kvinner og spesielt dem som lever i fattigdom. Organisasjonen er ikke drevet av religiøse eller politiske miljøer, da de ønsker å nå ut til alle for å gi kvinner like muligheter som menn gjennom å oppdage deres egne muligheter og evner. Zando og Ssekamate har hatt et samarbeid siden 2007 med å arrangere undervisning- og dramatilbud for jenter og kvinner i regionene. De dannet organisasjonen med et ønske om å skape et støttesystem rundt den tanzanianske kvinnen. Ved å skape en arena for kvinner i alle aldre og med ulike bakgrunner har FSO visjoner om at kvinner skal kunne stå sammen i de kollektive problemområdene de opplever i samfunnet. Tre av de fire kvinnene påpekte i intervjuene at de har opplevd utfordringer knyttet til en manglende utdanning, hvor dette har ført til økonomiske utfordringer. I tillegg til økonomiske hindringer, bygger utfordringene i det å være kvinne på opplevelsen av å være umyndiggjort i samfunnet, i flere perspektiver. Dette tolker jeg på bakgrunn av at alle kvinnene delte historier under intervjuet om hvordan de har blitt fratatt retten til å uttale seg i ulike situasjoner. FSO ønsker en myndiggjøring av kvinnen for at hun selv skal ha mulighet til å påvirke den tanzanianske kvinnens fremtidsmuligheter.

Jeg har kategorisert FSO sitt sosialpolitiske arbeid og velger derfor å belyse fire sider av arbeidet i de følgende kapitler. I tillegg har jeg et femte kapittel som vil forsøke å svare på underproblemstillingen, med utgangspunkt i en informantberetning. Jeg har valgt å se organisasjonens arbeid i lys av kvinnenes fortellinger fordi jeg ønsker å være empirinær, og for at leseren skal få inntrykk av hvordan kvinnen jeg møtte opplever sin egen samfunnsposisjon. Kategoriseringen av organisasjonens arbeid forsøker å se hvordan de søker mot holdningsendring og kvinnefrigjøring gjennom teaterarenaen i samfunnet i tre nivåer: mikro, meso og makronivå.





*En forestillingsprove i utviklingen av Give us a Chance*

#### **4.1. Å skape teater**

Jeg vil starte med å gi et kort resymé av forestillingen *Give us a Chance*, for å gi et innblikk i hvordan forestillingen utspiller seg. FSO iscenesetter en tradisjonell historie med et mimisk uttrykk, og forestillingen er nonverbal. Den er inspirert fra myter om den afrikanske ur-kulturen, og historien starter med at stammen opplever å bli truet av et beist. Mennene drar ut for å konfrontere beistet, men blir forskrekket over synet de møter. Alle, bortsett fra høvdingen, løper tilbake til leiren hvor kvinnene har vært innelåst for egen sikkerhet. Høvdingens hustru sniker seg ut for å redde sin mann som er alene i kampen mot beistet. Forestillingen avbrytes i det kvinnen konfronterer og dreper beistet. Her starter FSO å debattere om kvinnens sosiale posisjon i samfunnet med publikum.

Det første temaet jeg vil diskutere er hvordan organisasjonen FSO skaper teater, da hensikten med forestillingen er å myndiggjøre kvinnen. I lys av hennes fortellinger vil jeg redegjøre for hvordan hun opplever egen samfunnsposisjon, for å søke forståelse i organisasjonens beveggrunner om å skape teater med formål om å belyse kvinnetematikker. Diskusjonen vil bevege

seg rundt hvilke erfaringer FSO har i å gjøre et teaterarbeid med kvinnen, på hvilken måte de tilrettelegger arbeidet og hvilke oppdagelser de har gjort fra dette. Diskusjonen vil også ta for seg hvordan kvinnetematikker ansees i samfunnet og hvilke momenter FSO opplever at er viktig i en teaterforestilling slik at deres visjoner for organisasjonen vil kunne bli nådd.

#### **4.1.1. For å danne en mening**

«Art sort of give women freedom. I mean the women who are practicing theatre, it gives them self-esteem. And it also helps them to reason. Reasoning is very important, you don't accept things automatically. You ask questions» (Vincent, 2015). Lederen av organisasjonen Vincent, påstår at den tanzanianske kvinnen ikke har frihet, da han indikerer at det er gjennom et teaterarbeid at kvinnen først får mulighet til en frihet. Hva han mener med dette kan tenkes at bygger på observasjoner han har gjort av kvinnen i teaterarbeidet han har fasilitert, og hvilke egenskaper han har oppdaget at kvinnen har utviklet fra dette. Inga Bogstad kartlegger frihetsbegrepet:

«/ ... / Grovt sett kan vi skille begrepet om frihet inn i to hovedklasser. For det første en type negativ frihet, det å være fri fra undertrykkelse og tvang, og for det andre en type positiv frihet, det å være fri til å realisere ønsker og behov, til å handle og leve etter sine intensjoner» (Bostad, 2010, s. 213).

Fra Bostads definisjon kan det tenkes at Vincent mener at den kreative skaperprosessen bidrar til at kvinnen utvikler en selvtillit og tør å argumentere for hvorfor hun opplever at situasjoner kan være undertrykkende. Vincent trakk frem en annen egenskap da han forklarte hvilke gevinster et arbeid med en forestilling kan tilby kvinnen. Det er egenskaper som å gjøre seg bevisst om at man kan sette spørsmålsteget ved undertrykkende situasjoner. Han fortalte at dette er egenskaper kvinnen utvikler når hun aktivt deltar i den skapende prosessen i utviklingen av en forestilling. Han fortalte også at hun får flere perspektiver til tematikken de arbeider med, noe som kan bidra til at hun ønsker å forbedre kvinnens stilling i samfunnet. Dette er viktige egenskaper og perspektiver da FSO ønsker at kvinnen skal anvende det hun oppdager i utviklingen av forestillingsproduksjoner i andre sammenhenger i livet. Den kreative skaperprosessen i utviklingen av en forestilling, kan trekkes paralleller til dramapedagogikken og hva Bjørn Rasmussen og Børge Kristoffersen skriver om teater som plattform for estetisk danning:

/ ... /det en kunstpedagogisk og kollektiv teatererfaring kan tilby, er en annen kvalitativ kroppslig omgang og språklig relasjon til omgivelsene enn kun samtale og tekstlesning. Den estetiske erfaringen tilbyr å være tilstede i sitt eget liv, å åpne seg for sammenhengene og lære noe av den. Bare slik kan man dannes og utvikles som menneske. Kunstpraksis kan gi oss en særlig inngang til dette og til den estetiske erfaringen, men da bare forstått som aktiv, sanselig erfaring og omskaping, ikke som en passiv tilegnelse av gitt kunnskap og kanoniske verk (Rasmussen & Kristoffersen, 2014, s. 33).

I utviklingen av en forestilling høster man kunnskap gjennom estetiske erfaringer, og er på slik måte en aktiv lærings situasjon. En gjør personlige erfaringer gjennom det estetiske, og opplever fysiske erfaringer i den undersøkende tematikken. I disse erfaringer kan det åpnes opp for personlige dannelsesprosesser, da man aktivt utforsker situasjoner knyttet til en tematikk i utviklingen av en forestilling. Det kan tenkes at muligheten for personlig utvikling kommer når trygge rammer etableres, og FSO åpner opp for å være en arena hvor kvinnen kan utforske, diskutere og uttrykke seg om kvinnetematikker både av og på scenen.

I encourage them to give their opinion, because in our culture women are not really encouraged to give opinions, it's the same with kids, it takes a long time for their opinions to be accepted. But women are denied opinions all the way, at least in front of people (Vincent, 2015).

Vincent mener at kvinner blir nektet å dele sine meninger i forsamlinger. Det kan tenkes at er kontekstuell, og handler i stor grad om hvem sitt ord som blir ansett mest gyldig. I Tanzania sitter flest menn posisjonert i lederstillinger. Den ene informantene Fiona fortalte at: «There are some women who are given leadership in institutions, given opportunities to lead things». Hun bygger opp setningen på slik måte at det hentyder til hvem som i utgangspunktet har sittet posisjonert i lederstillinger i landet, da hun påpeker at kvinner i nyere tid har blitt gitt muligheten til å lede. Dette viser derimot at ikke alle kvinner er nektet å ha en mening i samfunnet. En annen informant, Frida underbygger dette da hun berettet at: «I speak of society because there are some women who are getting elected as community leaders, so there you can see they are in it, they have a say in society». Frida fortalte at i løpet av de siste årene har kvinner blitt valgt inn i kommunestyret, og har fått rettigheter til å uttale seg om sine meninger. Både Fiona og Frida fortalte at dette var endringer som har forekommet i løpet av de siste årene. Frida påpekte videre: «Because of globalization the woman is also now beginning to have a say in things, Yeah» (Frida, 2015). Frida mener det finnes en sammenheng mellom at Tanzania har blitt påvirket av globaliseringen, og at kvinner fra dette har blitt ansatt i lederstillinger. Det kan da tydes som at globaliseringen har hatt en påvirkningskraft på kvinnens stemme i den tanzanianske samfunnskonteksten, med at hun nå kan få mulighet til å bli ansatt i lederstillinger. Jeg ble fortalt under feltarbeidet at regionene i Swahilikysten er svært adskilt fra hverandre. En av informantene Fanny påsto at:

90 % of Tanzanians live in rural areas, in deep villages, small towns, outside civilization. They don't have phones; they don't have electricity. So those villages are the once which need to like listen to the news of gender and equality (Fanny, 2015).

Den utviklingen som har oppstått i større byer har ikke hatt like stor innvirkning på landsbygdene. Fanny redegjør at største delen av befolkningen lever mer i tråd med hvordan Tanzania historisk sett har vært, mens større byer og mer sentrale samlingspunkt som Bagamoyo har vært under større



påvirkning av turisme og den vestlige verdens levesett. Fanny mener FSO bør fokusere på å formidle om kvinnetematikker i mindre landsbygder, da disse har mindre tilgang til teknologiske medier. Både Frida og Fiona peker på endringer de har observert har oppstått for kvinner i høytstående posisjoner, og dette er trolig kvinner med høy utdanning, en tematikk jeg vil gå nærmere inn på under temaet i diskusjonen: 4.2.3 *for at kvinnen selv taler om kvinnetematikker i og utenfor teaterarenaen.*

Å ha retten til å danne en egen mening, vil jeg videre se i sammenheng med historien Frida delte om seg selv under intervjuet:

In my tribe I may be the oldest sister, but when it comes to a meeting, or our father has passed away, in that meeting as a woman, I am only supposed to listen. I am not allowed to give any view, even if my view is developmental. I just have to listen to The men (Frida, 2015).

Frida har opplevd gjentatte ganger å bli tausbelagt på grunnlag av at hun er kvinne. Hun forteller videre om de konsekvenser hun risikerer dersom hun hadde valgt å fortelle sine meninger på stammerådet. Dette er å bli bøtelagt. Det kan tenkes at konsekvenser som oppstår fra å bli fortalt at dine meninger ikke er viktige kan føre til at man velger å ikke være delaktig i diskusjoner, da Frida fortalte om hvilke konsekvenser hun vet at dette vil medbringe. Måten hennes stamme ser på kvinnerollen forteller noe om at kvinnen ikke skal ta seg rettigheter til å tale foran eller imot menn. Dette forteller også noe om hvem sine meninger som ansees viktigst i slike sammenhenger. Bagamoyo blir kartlagt av informantene som et mer utviklet sted med hensyn til kvinnetematikker, likevel kan det tenkes at kontekster som et stammeråd fremdeles er i tråd med hvilke holdninger som tradisjonelt sett har vært gjeldende for kvinnens rolle i samfunnet. Dette gir forståelse i hvorfor FSO ønsker at kvinnen skal delta i skapelsen av forestillinger, da de gjennom å åpne opp for hennes deltagelse i den skapende prosessen indirekte forteller at hennes meninger er viktige.

«When I ask them, they say «I don't know» you know? » (Vincent, 2015). Vincent fortalte at kvinnene han arbeider med ofte responderer med å si at hun ikke vet når han ber om hennes synspunkter på det kunstneriske produktet. Han har selv tro på at kvinnen har noe å formidle, og derfor legger han til rette for dette i teaterarbeidet, slik at kvinnen skal kunne myndiggjøre seg selv ved å få selvtillit til å tørre å argumentere for sine meninger. Han forteller at dette kan sees som et utviklingsprosjekt, og påpeker at det er en prosess som krever tid for at hun skal tro på at det hun har å si er viktig. Det kontekstuelle ved dette er at hun får ytre sine meninger på det kunstneriske produktet, men på hvilken måte vil dette bidra til hennes deltagelse i f.eks. et stammeråd? Inntrykket jeg fikk av Frida under intervjuet var at hun var bevisst disse problemstillinger. Hun var en eldre kvinne som har levd et langt liv, og var tydelig klar over egen rolle og hvordan hun måtte

tilpasse seg de restriksjoner skapt av samfunnet og hennes egen stamme. Under intervjuet påpekte Frida flere ganger hvorfor hun valgte å dele de historiene som hun gjorde. Det bunnet i at jeg som forsker skulle få et innblikk i hvordan det var å være kvinne i Tanzania. Historiene fortalte om hvilke utfordringer hun har hatt knyttet til kjønn, og endte ofte med beskrivelser av de tiltak hun har gjort i livet for å bekjempe disse utfordringer. Den oppfatningen jeg fikk av Frida var at dette ikke var en kvinne som fryktet å danne egne meninger eller var usikker på hvordan å ytre disse. Problemet var heller knyttet til hvilke konsekvenser hun ville møte dersom dette var noe hun valgte å gjøre. Frida var en kvinne med mye levd erfaring, som fra disse erfaringer har gjort seg refleksjoner og var bevisst sin posisjon i samfunnet. Vi ser her viktigheten av å arbeide med kvinnemyndiggjøring på flere livsarenaer, dersom målsettingen er at kvinner skal kunne tale fritt på alle arenaer i Tanzania, og på denne måten leve på samme vilkår som mannen.

#### **4.1.2. For å debattere et ikke-problem**

Here in the Swahili coast of Tanzania, the issue of gender equality/gender issues is a non-issue. People don't understand gender issues, or they don't want to hear about it because that is something people don't talk about. So while people are getting entertained by theatre performances, they come face to face with the message we present, tailored in that theatre piece. It challenges their intellect, it moves them, they go quiet. They begin to speak, but the message is in, because they let it in. Theatre takes away their guards. (Vincent, 2015)

Vincent mener at tanzanianere ikke ønsker å debattere kvinnetematikker fordi det ansees som et ikke-problem i samfunnet. Videre sier han at det ikke finnes diskusjoner rundt temaer som samfunnet ikke anser som et problem. *Give us a Chance*, er adressert til befolkningen i Swahilikysten i Tanzania, og forestillingen skal turnere rundt det kommende året med målsettinger om å igangsette et arbeid mot økt likestilling i kystområdet. Med et ønske om holdningsendring i samfunnet gjennom teaterarenaen arbeider forestillingens visjoner innenfor den anvendte teaterretningen Theatre for Development (TfD) da den søker en holdningsutvikling i hvordan lokalbefolkningen betrakter kvinnen. Intensjonen med både TfD og CT er i utgangspunktet å belyse eller tematisere problemområder adressert til lokalsamfunnet eller for den gruppen mennesker hvor problemområdene har oppstått. Dette med hensikt i å tale om undertrykkelse, diskutere og komme til en form for felles enighet eller løsning. Professor Jane Plastow hentyder at: «/ ... /the intention of enabling marginalized people to discuss issues of importance to them, either among themselves, or with “experts”, is to resolve community difficulties and/or to critique power: familial, local or national» (Plastow, 2015). Her gjør Plastow rede for at tematikkene som tas opp i slike forestillinger anses som viktige for folkegruppen som forestillingen er tiltenkt og vises med og for. Hun peker på at hensikten med dette er å gi røster til marginaliserte samfunnsgrupper. I

FSO sitt emansipatoriske teaterarbeid vil de marginaliserte røstene være kvinnens, men er viktig å forstås som Karin Barrons definisjon av begrepet marginalisert: «/ ... / groups which are “on the edge” of society in an economic, a political and/or social sense» (Barron, 2009, s. 38). I dette perspektivet bør begrepet avgrenses til enkeltindividets egen opplevelse av å være marginalisert eller tilsidesatt av samfunnet. Begrepet bør anvendes for å beskrive kvinnen som har hatt opplevelsen av å være økonomisk, politisk eller sosialt undertrykket. De fire informantene fortalte at ikke alle tanzanianske kvinner opplever at det er en ujevn fordeling mellom kjønnsroller i samfunnet. Den ene informanten Fanny påpekte også at: «this is also true, that women oppressors are not only men, also women oppress women. They think they deserve it, that is the way it is». I et slikt perspektiv viser det viktigheten av å ikke betegne alle tanzanianske kvinner som marginaliserte, da det bør ta utgangspunkt i enkeltindividets egen opplevelse av å være undertrykket. Marginalisering bør heller ikke betraktes som et negativt ladet begrep, men heller anvendes for å beskrive en gruppe mennesker eller individer som ønsker en endring i eget samfunn, hvor de i samfunnet har opplevd å ikke ha like økonomiske, sosiale eller politiske fordeler som resten av samfunnet. Vincent redegjør at kvinneproblematikker anses som et ikke-problem i den tanzanianske samfunnskonteksten, men det kan likevel tenkes at enkelte kvinner vil oppleve at forestillingen taler til dem. Da den har hensikt i å fungere som en arena hvor kvinnen fritt kan tale om undertrykkelse i målsettinger om å finne logiske løsninger på problemområder.

Forestillingens intensjon kan også sees på som å opplyse mennesker gjennom teaterarenaen. I formål om å skape ny innsikt slik at publikum skal kunne innse at det finnes samfunnsproblematikker knyttet til kjønn. Under en forestillingsprøve på feltarbeidet ble jeg fortalt at tematikkene FSO vil debatterer med publikum tar utgangspunkt i tre hovedtematikker:

- Kvinnen er sterk og har mot
- Kvinnen har like kvaliteter som menn
- Menn og kvinner kan gjennomføre de samme handlinger

Tematikkene vil startes og debatteres ved å bryte med forestillingens fiksjon. Publikum har akkurat sett en kvinne gjøre en manns arbeid, som er å redde ur-stammen fra *fare*. Publikum vil trolig la seg provosere selv om kvinneproblematikker ikke anses som problemområder. Dette er fordi forestillingen iscenesetter kvinner som gjør handlinger som trosser hennes kjønnsrolle. Ved å gjøre dette vil det trolig oppstå reaksjoner som peker på at kvinnetematikker er et problemområde selv om det i samfunnskonteksten ikke ansees som ett. Dette tolker jeg på bakgrunn av hva den ene informanten Felicia fortalte:

According to my point of view, it is always the man in the front, the mother is always following, or a woman. Mhm. The man has different thoughts from a woman, and usually, whatever a man thinks, I have to follow, as a woman (Felicia, 2015).

Felicia opplever at som kvinne skal man alltid lytte til og følge hva mannen mener er riktig å gjøre, og dette forteller noe om hvordan hun opplever at kjønnsrollene er stilt i samfunnet. Når FSO iscenesetter en kvinne som i den fiktive konteksten gjør en rolle, som i den tanzanianske samfunnskonteksten ansees som en mannsrolle, vil det trolig oppstå reaksjoner på dette. Da Felicia indirekte forteller at hun gjør de handlinger mannen mener hun skal gjøre, og ikke handler ut fra hva hun selv mener er riktig. Dette er et av formålene med forestillingen *Give us a Chance*, da FSO ønsker å gjøre publikum bevisst på kvinnetematikker, gjennom å provosere dem for å skape gode diskusjoner som kan føre til en holdningsendring i publikum. Dette kan sees i sammenheng med hva Rasmussen og Kristoffersen skriver:

Som kunnskapsmedium er teateret relevant fordi vi lever i tråd med våre egne tilegnede sannheter, som er våre forestillinger, tanker uttrykt i flere språkformer. Våre mentale forestillinger og våre estetiske og sosiale spill er en del av vår virkelighet, vår livsverden (Rasmussen & Kristoffersen, 2014, s. 44).

Vincent fortalte at teater «/ ... / challenges their intellect, it moves them, they go quiet. They begin to speak, but the message is in, because they let it in. Theatre takes away their guards». Han mener teateret fjerner menneskers hindringer fra å anse kvinneproblematikker som et ikke-problem, til å se at det er et problemområde i samfunnet. Gjennom fiksjonen tillater en seg å åpne opp for å motta ny informasjon eller nye perspektiver på tematikken. Sett i sammenheng med hva Rasmussen og Kristoffersen beskriver, tar forestillingen opp tematikker som trolig er en del av virkeligheten til enkelte publikummere. På slik måte fungerer teaterforestillingen som et kunnskapsmedium, hvor den debatterer om hvordan biter av den sosiale verden i Swahilikysten fungerer. Å fjerne menneskers hindringer i øyeblikket det ser forestillingen, betyr likevel ikke at det endrer deres holdninger til tematikken. Det at publikum blir rolig og lyttende når de ser forestillingen, kan oppstå på grunn av de rammefaktorer som spiller inn: Publikum vet at de er på teater, og kan av den grunn være lyttende til det som foregår på scenen, uten at dette nødvendigvis endrer deres holdninger til det som vises. Da man i fiksjonens tilstedeværelse aksepterer at dette er teater, uten at det nødvendigvis vil endre hvordan man i etterkant behandler kvinnen i samfunnet.

I en slik opplysningssituasjon kan det tenkes at er viktig å gjøre seg bevisst hvordan man kan tilrettelegge for at publikum skal kunne ha muligheten til å lære noe av det de observerer på scenen. Vincent fortalte at: «In this theatre we do mention, but don't insist. We inform through simply asking questions as if to awaken our audience to some facts about these issues» (Vincent, 2015). Hans måte å tematisere kvinnetematikker på er ikke ved å insistere på viktigheten av tematikkene,

men heller stille spørsmål på slik måte at publikum får innsikt i hvorfor det finnes problemområder knyttet til kjønn. Jane Plastow skriver at «/ ... / it must be important to consider what, beyond subject matter, allows this learning to take place» (Plastow, 2015, s. 110). Slik Plastow påpeker blir det viktig for FSO å gjøre seg bevisst hvordan de tilrettelegger for den aktive lærings situasjonen slik at forestillingen skal kunne være et kunnskapsmedium. Det handler om hvordan de inviterer publikum inn i debattene, hvem som styrer debattene og i hvor stor grad manipulerer fasilitatoren diskusjonens retning. Vi ser med dette at det finnes flere faktorer som påvirker en aktiv lærings situasjon gjennom teatermediet, når man har målsettinger om å *undervise* publikum i å anse et ikke-problem som et problemområde verdig å diskutere.

### **4.1.3. For å skape deltagelse**

«Art is important. It may be our best chance now. Because many other methods are being used. And as you see, we have not made much progress, so we want to try art». Vincent opplever at sitt sosialmetodiske arbeid ikke når frem i formidlingen av organisasjonens budskaper. Det er her han har ønske om at teaterkunsten som formidlingsform skal kunne bidra på nye måter slik at organisasjonen vil kunne nå sine visjoner. Ved å benytte teateret som opplysning og formidlingsform vil organisasjonen anvende det deltagende aspektet innen Community Theatre sjangeren, det er her publikum er med-skapere i forestillingen.

People respect theatre. So if they hear there is a play, people love theatre. when it`s happening, once you go there and performing in front of people they join in and dance, they can also play, and respect when the play is in progress, they may not interrupt. But when the dance is on, and dance is always there. Because there is this connection; music, dance and drama, so they join in and dance. That is how it has always been (Vincent, 2015).

I den tradisjonelle dansen som er avslutningsvis i CT-forestillinger forenes publikum og aktører i en dans på scenen. Symbolsk kan det tolkes som at det har oppstått en enighet mellom tematikk og publikum. FSO åpner opp for publikums deltagelse under diskusjonene og den tradisjonelle dansen. Vincent gjør rede for at publikum vet på forhånd når de får delta i forestillingen, og når de skal være et lyttende publikum. Jeg undrer da om det med-skapende momentet i forestillingen i større grad åpner opp for et ritual kontra en aktiv deltagelse som skal være en danning- eller en endringsprosess? Professor Kennedy C. Chinyowa skriver at «most «popular», or for that matter «community» theatre groups tend to take theatre to rather than make theatre with the people» (Chinyowa, 2007, s. 133). Chinyowa belyser at det med-skapende momentet som tradisjonelt sett har vært intensjonen med CT forestillinger gradvis forsvinner, med at nyere CT-aktører skaper forestillinger for- istedenfor å inkludere publikum i forestillingen. Det kan tenkes at hensikten ikke burde være å skape forestillinger for, da den anvendte teatersjangeren adresserer forestillinger til

lokalsamfunn. At praksiser av anvendt teater igangsettes for å aktivt arbeide med samfunnsproblematikker gjennom teaterarenaen. Dialogføringen under diskusjonene i *Give us a Chance* blir dermed et viktig moment da FSO ønsker en endringsprosess i publikum.

«In community theatre the audience have the final say. Even though they are guided by the moderators who is part of the performers, they very much make the verdict on the theme of the production» (Vincent, 2015). Vincent påpeker at CT-tradisjonen alltid lar publikum ha det siste ordet i forestillingen, og bestemmer da hvilket utfall forestillingen skal ha. Professor Jane Plastow skriver at det pågår to sentrale diskusjoner rund hvordan utenforstående fasilitatorer engasjerer teatreale dialoger:

/ ... / a question of authenticity in relation to performance forms. Secondly, in relation to the issue of dialogic learning one might ask who is doing the learning and how: vice versa the participants/audiences and the facilitators/observers (Plastow, 2015, s. 116).

Hun kontekstualiserer disse diskusjonene til hvordan utenforstående fasilitatorer skal tilrettelegge for anvendte teaterpraksiser i lokalsamfunn, men redegjørelsen virker likevel gyldig i denne sammenhengen, da Plastow kartlegger hvordan å tilrettelegge for gode dialoger mellom scene og sal. Det handler for det første om det autentiske i det sceniske materialet, om publikum vil kunne relatere seg til det som vises på scenen. Dersom publikum vil kunne relatere seg til selve forestillingen, oppstår trolig dersom den appellerer til dem, noe jeg vil gå videre inn på senere i kapittelet. Det andre Plastow peker på handler om den dialogiske læringsprosessen: Hvem skal lære noe av hvem, og hva er det som skal læres? Vincent redegjorde for hvordan de debatterer med publikum i forestillingene:

The audience have a final say. But their judgement is influenced by us, the makers of the play. Think about it as a debate about what is happening in our society. In this theatre we let people say what they want, they can also be challenged by other members of the audience who see the way we see. In a debate you can win the argument without being morally right. And you can also win the argument by being morally right (Vincent, 2015).

Vincent viser til at publikum alltid har det siste ordet i forestillingene, og at deres avsluttende mening om tematikken vil være formet av hva de har diskutert i forestillingen. Derfor ender forestillingen ulikt hver gang den vises, da den avsluttes slik publikum ønsker at den skal. Det overordnede målet med CT-praksisen er at publikum skal ha samme oppfattelse av kvinnens sosiale posisjon i samfunnet, men slik jeg tolker Vincent er ikke dette nødvendigvis hva som skjer. Han ønsker at forestillingen skal være et kunnskapsmedium hvor publikum lærer å betrakte kvinnen med samme øyne som organisasjonen gjør, men dette er nødvendigvis ikke hva som oppstår og utfallet vil være påvirket av hvem som sitter i salen. Dette tolker jeg på bakgrunn av at Vincent



påpeker mangfoldet av publikummere som de vil komme til å møte. Enkelte vil være enig i at kvinnetematikker er viktig, mens andre behøver større *overbevisning*. Det kan tenkes at utfallet vil være påvirket av hvor mange av publikummerne som mener det samme under hver forestilling, da de ofte diskuterer tematikkene seg imellom. Vincent viser til at forestillingen med dette alltid har et deltagende moment og at denne interaktiviteten gjør at forestillingen adresseres til tilskuerne, da forestillingen varierer etter hvem som sitter i salen og da påvirker og former forestillingens utfall.

På vei til en forestillingsprøve spurte jeg organisasjonens andre leder Faudhia, om hvordan det tanzanianske publikummet oppførte seg under forestillingen. Hun fortalte at de alltid er svært interaktive, og at de ikke legger skjul på hva de mener om forestillingen. Faudhia redegjorde under intervjuet at de ønsker å anvende det underholdende virkemiddelet i teateret for å appellere til publikum, som er hvordan FSO opplever at publikum vil relatere seg til forestillingen, med tanke på hva Plastow kartla som viktig moment i å engasjere teatrale dialoger:

Many people love being entertained; I see it every day. When people hear music somewhere, you may see people moving towards that place, coming together, seeing what is going on. If you are taking a theatre, like a drama, other people may think drama is boring because there is so many talking and everything, but if you involve other things in it, that is why we are using all of the; Mime, dance so that we touch every age in the community like youth, old people ... (Faudhia, 2015).

Faudhia mener at det å anvende teaterets underholdningsaspekt er hva som vil trekke publikum til forestillingen. Det er det å anvende flere kunstneriske uttrykk i forestillingen som FSO mener vil appellere til afrikanere. På slik måte vil forestillingen iscenesettes det publikum foretrekker, mens den tematiserer hva organisasjonen selv definerer som en upopulær tematikk, i ønsket om en virkningsfull deltagelse. Faudhia fortalte at de ønsker å nå ut til flere publikummere, da både unge og eldre tanzanianere. De tar høyde for hva som appellerer til alle aldersgrupper, da forestillingen ikke har en gitt målgruppe. Det kan her trekkes paralleller til hva Prendergast og Saxton skriver om popular theatre:

/ ... / socially conscious theatre that takes on indigenous and accessible forms such as songs and dance, circus and sideshow acts, puppetry, mask and mime – entertainment forms that clothe subversion with wonderment at the skills and delights of high theatricality (Prendergast & Saxton, 2009, s. 51).

Den år lange popular theatre tradisjonen i Afrika har trolig hatt innvirkning på hva som ansees som godt teater i den afrikanske kulturen. Forestillinger som appellerer til det enkelte publikummet handler ofte om tidligere referanser publikum har til forestillinger som det har sett. FSO vil benytte seg av det som er kjent for publikum slik at de skal komme å se forestillingen, engasjere seg og aktivt delta i diskusjonene. Det kan her sees i sammenheng med hva Bourriaud skriver om den relasjonelle estetikken: «/ ... / their work brings into play modes of social exchange, interaction

with the viewer inside the aesthetic experience he or she is offered / ... / that can be used to bring together individuals and human groups» (Bourriaud, 1998, s. 164-5). I denne sammenhengen handler det om at FSO anvender det som er kjent for publikum: en fysisk og underholdende uttrykksform, med håp om å engasjere dem i tematikken. De åpner opp for publikumsdeltagelse under diskusjonen og tar utgangspunkt i hva de har fremstilt av handlinger på scenen. Publikum erfarer gjennom å se forestillingen, og høre hverandres synspunkter på tematikken. De kan la seg provosere over at kvinner gjør handlinger som er forbeholdt mannens rolle, og kan ha klare meninger for og imot om det som diskuteres. Det er i den estetiske erfaringsprosessen av Bourriaud mener man kan forenes som individer og gruppe i den undersøkende tematikken. I dette perspektivet kan man stille spørsmål om diskusjonene i CT-praksisen er en del av den estetiske erfaringen? Diskusjonene tar jo utgangspunkt i forestillingen publikum akkurat har sett og derfor finnes det en sammenheng. Publikum kan la seg provosere ved å bli konfrontert med egne holdninger og må gjennom diskusjonen legitimere for hvorfor de har disse holdningene. Vi ser her viktigheten av publikums deltagelse i forestillingen, for å skape debatter rundt og diskutere kvinnens sosiale posisjon gjennom teatermediet.

## **4.2. Å møte publikum**

Det andre temaet tar for seg en diskusjon som handler om hvilke erfaringer FSO har hatt ved å møte publikum med forestillingen og dens visjon om kvinnetematikker. Ved først å ta utgangspunkt i en informantberetning om hvilke fordommer hun ble konfrontert med fordi hun var en kvinne i kunsten. Deretter tilrettelegge for en diskusjon rundt hvordan formidlingen av kvinnetematikker til kvinnen og samfunnet utarter seg. Samt hvilke forhåndsregler og hensyn organisasjonen tar når de formidler kvinnetematikker på scenen, dette med utgangspunkt i hvilke reaksjoner de har opplevd å ha fått fra publikum.

### **4.2.1. For å konfrontere fordommer gjennom teateret**

I started doing acrobatics when I was almost 10. I was the only girl on the group. I was among 12 boys. And it is believed that acrobatics should be done only by boys. And I was actually called many names. A whore, a hallot. People think it is related to prostitution because you are exposing yourself. You are doing some splits and everything, like hand standing, spreading your legs. So people says it is things that are related to sex. That women are not supposed to do that, anyone who does that is a whore. So I used to be called many names. I even lost friends because of acrobatics, the parents said no. Actually a woman came to where I lived with my parents and was verbally abusing my parents who let me do this, she said that this is like selling my body... But I have also seen a man like "I have never thought a girl could do that", and that man told me "I used to think that women can't do this, but now I believe that they can do it. And even if I have a daughter one day, I will let my child test different things to see her talent. This is a good thing". So people can change their minds (Fanny, 2015).

Informantutdraget viser til en rekke tematikker som handler om hvilke fordommer Fanny har opplevd knyttet til at jenter driver med fysiske uttrykksformer. Den første tematikken hun trekker frem handler om hvilke handlinger jenter ikke skal gjøre. Det å drive med akrobatikk anses som en eksponering av kroppen, og er en hentydning til prostitusjon. Fanny forklarte at hun var den eneste jenten i hennes akrobatikkgruppe, noe som tyder på at få jenter driver med denne fysiske uttrykksformen. Det kan tenkes at dette kommer av hvordan akrobatikk anses i samfunnet, da Fanny fortalte hvilke reaksjoner hun har opplevd å ha mottatt. Hun mistet venner på grunn av at foreldrene ikke ønsket at deres barn skulle omgås en jente som drev med akrobatikk, fordi denne fysiske uttrykksformen er det samme som å prostituere seg for jenter. Her kan man trekke paralleller til hva Wenke Mühleisen fortalte i dokumentaren:

Kvinner var forvist til den private sfæren, mens menn dominerte politikken, forskningen og kunsten. Den kvinnelige kroppen, naken, skulle ikke finnes på feil sted. Det å vise den på feil sted, var en måte å visualisere de normene på. Overskridelsen var et nødvendig virkemiddel for å vise til at det var en dobbeltmoral rundt normer for seksuell frihet (Vaagland, 2014)

Det Mühleisen trekker frem er, å gjennomføre sceniske handlinger som bryter med samfunnets normer er nødvendig for å påpeke at normene finnes. Det at den ene tilskueren fortalte Fanny at hun har fått ham til å endre sine tanker rundt hva jenter kan gjøre, forteller noe om hvilke sosiale normer som finnes i det tanzanianske samfunnet. Normene er at kvinner og jenter ikke skal eksponere kroppen på slik ekspressiv måte som akrobatikk er, fordi hun da hentyder til seksuelle handlinger. Fanny konfronterte disse fordommer, ved å la seg selv drive med akrobatikk noe som førte til at tilskueren endret sine meninger. Hendelsen i seg selv var trolig ikke ment for å ha en holdningsendrende effekt, dette var noe som oppsto av seg selv i denne tilskueren som observerte forestillingen. Tilskueren gjorde seg en erfaring gjennom forestillingen som førte til at han endret egne holdninger til hva jenter evner å gjøre. Han erfarte at akrobatikk ikke nødvendigvis er en oppfordring til prostitusjon, men er noe som begge kjønn kan gjøre uten at dette har seksuelle referanser. Mühleisen sier videre i dokumentaren at: «en kvinne uten politiske intensjoner kan stå på en scene og likevel blir dette en politisk handling» (Vaagland, 2014). Fanny var bare et barn da hendelsen fant sted, og hadde trolig ikke politiske intensjoner om å trosse samfunnsnormer ved å drive med akrobatikk. Hun drev med akrobatikk fordi dette var noe som hun likte å gjøre. Likevel ble det i dette øyeblikket en politisk handling, fordi hun var en jente som gjorde akrobatikk på en scene, noe som ikke er sosialt akseptert i samfunnet hun er en del av. Derfor ble dette en politisk handling som førte til at noen åpnet opp øynene og tillot seg å betrakte jenter på en annerledes måte, enn hva han hadde gjort. Vi ser her viktigheten med å konfrontere fordommer gjennom kunsten, ved å provosere samfunnsnormer påpeker man samtidig at disse finnes i samfunnet. Dette

kan føre til at man lar seg selv gjøre erfaringer gjennom den estetiske framstillingen, og man åpner opp for å motta ny informasjon.

#### **4.2.2. For å debattere kvinnetematikker**

Some women know about the injustice going on. But they are afraid to speak up, they are afraid of what might happened to them if they do. But it is a way that theatre touches them, and they are empowered to speak. It is like, look, we are talking about these issues, we are talking about what is happening on stage here. They are discussing the play they have seen on stage, but in relations to what is happening in society (Vincent, 2015).

Vincent opplever at teaterarenaen kan anvendes som et forum for publikum. Det åpnes opp for å være en arena hvor publikum velger å delta i debattene som CT-forestillingen tematiserer. I debattene kan publikum velge å anvende det allegoriske for å sette ord på hendelser fra eget liv. Publikum kan velge mellom å benytte det sceniske materialet for å påpeke en mening, eller å trekke eksempler fra egenopplevde historier. Rasmussen og Kristoffersen skriver at «Fiktive tanker og handlinger betraktes som like intensjonelle, og dermed temporært like «virkelige» og betydningsfulle, som virkeligheten» (Rasmussen & Kristoffersen, 2014, s. 44). Det å oppleve noe gjennom fiksjon er like virkningsfullt for enkeltindividet da man kan føle at forestillingen handler om seg selv. Når publikum deltar i diskusjonene kan de benytte seg av det sceniske materialet for å komme med et eksempel, og når de taler gjennom fiksjonen kan dette ha en behandlende effekt. En kan få opplevelsen av at den fiktive iscenesettelsen handler om seg selv. Vincent hevder at flere kvinner opplever undertrykkelse, men frykter å sette ord på undertrykkelsen fordi de vet hvilke konsekvenser det kan medbringe. Hva disse konsekvensene kan være er temaer som vold i hjemmet, eller å frykte at mannen vil dra fra deg, to alvorlige tematikker den ene informanten Fanny, fortalte at er realiteten til flere av kvinnene hun kjenner. Hun fortalte under intervjuet at hennes mors venninne hadde giftet seg med en voldelig mann. På grunn av vold i hjemmet spontanaborterte hun fire ganger:

And I was like why don't you go to the police? And she says no, I can't really do that, because he is my husband, so if... Because of the husband thing, does he have the right to kill you because he paid the dollar? So he has that thing, the thing of like you are my property. That is like slavery for me. Like if I paid dollar, I have to treat you however I want. You see? (Fanny, 2015)

Fanny fortalte under feltarbeidet at vold i hjemmet er et stort problemområde i Swahilikysten. I informantutdraget beskrives frykten til hennes mors venninne over å gå til politiet med slike saker. Fanny redegjorde senere i intervjuet om hennes egen opplevelse av å søke hjelp hos politiet til en sak mot sin egen far. Resultatet var at politiet ikke trodde henne fordi hun var kvinne, og hun fikk klar beskjed fra politiet om at hun måtte respektere hennes far sine ønsker og viljer, fordi hun fremdeles gikk på skole: «when you are still in school, a father has a right to control your life, yeah,

he can file charges against anyone who helps you. And after you are finished school, he can't do anything. Not within the law». I følge tanzaniansk lov er man som kvinne sin fars eiendom til man har fullført utdannelsen. De konsekvenser som følger at kvinner ikke har utdanning eller egne inntekter gjør henne avhengig av sin far, eller sin ektemann, et perspektiv som Fanny hentyder er det samme som å være hans eiendom. Dersom en kvinne velger å gå fra sin mann vil dette også få konsekvenser, fordi hun ikke har egne inntekter og har da ikke mulighet til å forsørge seg selv. *Give us a Chance*, skal ikke debattere tematikker som vold i hjemmet. Informanteksempelet blir trukket frem for å gi en beskrivelse på hvorfor kvinnen kan frykte og tale om undertrykkelse, da konsekvenser er at hennes livssituasjon kan forverres. Vincent hevder at det er ved å tale om tematikkene forestillingene debatterer at kvinnen kan bli myndiggjort, da hun kan bruke det allegoriske til å sette ord på hendelser fra eget liv og at dette har en behandlende effekt. Det å anvende det allegoriske gjør også at man har større kontroll over informasjonen man deler. Professor Devora Neumark skriver at: «Translating risk into symbolic language – as becomes possible with creative practice – can serve to make the risk more approachable and the resolution more apparent» (Neumark, 2007, s. 147). Det allegoriske språket tilbyr flere perspektiver til en tematikk. Publikum kan i fellesskap komme frem til en ny- eller flere løsninger på problemet ved å lytte til andres erfaringer rundt problematikken. Det handler for FSO om å igangsette en dialog som gjør publikum bevisst på at man kan debattere kvinnetematikker, uten å måtte vise til personlige historier med mindre man ønsker det. Diskusjonene er ment for å ha en behandlende effekt på de publikummerne som føler seg berørt av tematikkene som forestillingen debatterer.

En myndiggjøring av kvinnen kan også handle om at hun blir opplyst om at kvinnetematikker er sosiale normer i samfunnet, og at hennes sosiale posisjon ikke nødvendigvis er noe konstant og uforanderlig. Problemet ligger i hvordan å få kvinnene delaktige i diskusjonene slik at det allegoriske kan ha en behandlende effekt. Den historien Fanny delte om hennes mors venninne viser oss hvor sterk følelsen av frykt kan være. Volden hun opplever i hjemmet kan resultere i at hennes mann vil kunne ta livet av henne, likevel velger hun å bli hos ham. Sårbare historier kan forekomme når man åpner opp for publikumsdeltagelse i en forestilling som handler om marginaliserte samfunnsgrupper. Da målsettingen er å berøre publikum til en holdningsendring i hvordan de betrakter kvinnen. For å gi de sceniske handlinger en mening, anvender enkeltindividet seg selv for å skape en forståelse av det vi ser på scenen. Når FSO velger å åpne opp for dialoger med publikum, blir tilskueren bedt om å si sine meninger knyttet til: om kvinnen har like kvaliteter som menn, at hun er sterk og har mot, og at menn og kvinner kan gjennomføre de samme handlinger. Det kan tenkes at publikum vil ha sterke meninger både for og imot disse tematikker. Neumark skriver

videre at «Art can teach us, with the symbolic language, to bring flexibility to our memories (...) who we are and what we value, this transformative element is powerfully healing» (Neumark, 2007, s. 147). Publikum blir konfrontert med andre virkelighetsoppfatninger gjennom forestillingen, og det kan ha en dannende effekt når man ser på en sak med andre øyne. FSO har en intensjon med forestillingen som skal møtes med enkeltindividets forståelse av tematikken. De vil trolig møte publikummere som har like holdninger som organisasjonen, og publikummere som har en annen oppfattelse og lar seg bli provosert. Vincent har også personlige erfaringer rundt hvilke konsekvenser som kan forekomme ved å tale om kvinnetematikker. Under intervjuet fortalte han om opplevelser av å ha blitt forfulgt, jaget, trakassert, anklaget for å ha utnyttet jentene han arbeidet med, opplevd innbrudd og trusler gjentatte ganger. Likevel har ikke disse hendelsene stoppet ham i hans aktivismearbeid for kvinnens rettigheter. Han forklarte det som at hvis han ikke gjør det, hvem skal da gjøre dette? Han har valget om å stoppe, men har selv svært tro på det arbeidet han gjør. Dette er hva som driver ham i arbeidet og er motivasjonen han anvender i utarbeidelsen av forestillingen. Hans personlige erfaringer viser at det finnes sterke reaksjoner på det å belyse kvinnetematikker. Det peker også på at det har en form for effekt. Dersom arbeidet ikke hadde vært virkningsfullt, ville han trolig ikke ha opplevd så sterke reaksjoner som det han har gjort. Dette viser viktigheten i å formidle kunnskap om kvinnetematikker i Swahilikysten.

#### **4.2.3. For at kvinnen selv taler om kvinnetematikker i og utenfor teateret**

So, everything starts with them, because they are going to go out there and try to inspire people. Inspire them with theatre. When you do this long enough, you realize it in the way they look, the way they speak, now they are understanding. It helps their psychology. That's why I don't want to stick with the same artist all the time, I want to change, to spread the opportunities (Vincent, 2015).

Vincent opplever at kvinnelige skuespillere har stor nytte i formidlingen av organisasjonens visjoner både av og på scenen. Han ser en sammenheng når han arbeider med kvinnen i skapelsen av forestillingen, og hvordan hun senere beretter om tematikkene til andre. Kvinnen lærer av å arbeide med kvinnetematikker i den kreative skaperprosessen, og dette kan føre til at hun formidler organisasjonens visjoner videre til andre. For at hun skal formidle og inspirere andre kvinner om tematikkene, blir det viktig å selv tro på disse budskaper. Dette kan sees i sammenheng med Mike Oliver skriver, da han presiserer at emansipatorisk forskningsarbeid: «/ ... /is not how to empower people but, once people have decided to empower themselves, precisely what research can then do to facilitate this process» (Oliver, 1992, s. 111) Det handler om en tilrettelegging for hvordan å myndiggjøre marginaliserte samfunnsgrupper, da man kan tilrettelegge for dette når gruppen selv ønsker å myndiggjøres. Vincent opplever at når kvinnen behandler kvinnetematikker på scenen kan hun få opplevelsen av at dette er viktig, og fører til at hun videreformidler egne perspektiver



og refleksjoner om tematikkene til andre i og utenfor teaterarenaen. Et annet emansipatorisk perspektiv kan sees i sammenheng med hva Wenke Mühleisen fortalte i dokumentaren: «hvis vi skal endre samfunnet, så sitter samfunnet like mye i oss, da må vi arbeide like mye med oss selv» (Vaagland, 2014). Når man ønsker å endre hvordan det tanzanianske samfunnet betrakter kvinnen, må man selv være bevisst hvordan man signaliserer ut egne holdninger om tematikken, fordi samfunnet er en del av enkeltindividet. Det at kvinner selv formidler hvordan de ønsker at egen stilling skal behandles i samfunnet, kan tenkes at er et viktig sted å starte i mål om myndiggjøring av kvinnens sosiale posisjon. Derfor ønsker Vincent å gi flere kvinner muligheten til å være en del av skuespillerensemblet fordi han opplever at teateret er et viktig bidrag til at kvinnen får disse innsikter. Det handler altså ikke for FSO om å fremme talenter på scenen.

Felicia er i *Give us a Chance*, forestillingens hovedperson. Hennes rolle er en kvinne som utfører handlinger forbeholdt mannen: Hun redder stammen fra å bli angrepet av et beist. Da jeg spurte Felicia om hennes største drøm, fortalte hun:

My dream for life it's, a, within this work of art, and theatre. I really want to be loved by people, I advance within this work, the theatre I do, so that I may succeed. When I succeed then I will avoid being oppressed, and so that I may start helping others. That is my dream (Felicia, 2015).

For Felicia er det å drive med teater motivert fra et ønske om å bli sett med andre øyne enn de hun gjør i dag. Det er kvinnens sosiale status som samfunnet verdsetter. Her kan det trekkes paralleller til hva som ble diskutert i kapittelet 4.1.1 *For å danne en mening*. Her kartla de to informantene Frida og Fiona, endringer kvinnen har opplevd i nyere tid, som er ansettelse i kommunestyret, og lederrolle i institusjoner. Kvinnen har med andre ord begynt å få en stemme i samfunnet som blir hørt, men dette gjelder kvinner med utdanning, noe de fleste kvinner i Tanzania ikke har tilgang til. For å bli verdsatt av samfunnet mener Felicia at hun må bli en anerkjent og profesjonell skuespiller. Da det å bli kjent gir deg en sosial status og er hva som skal til for å ikke oppleve undertrykkelse. Først da mener Felicia at hun kan hjelpe andre kvinner i kampen mot undertrykkelse av samfunnet. Jeg finner dette interessant sett i sammenheng med de oppdagelser Vincent har gjort i sitt arbeid med kvinnen i teateret. Felicia mener at å være en kjent skuespiller er hva som gjør henne verdsatt i samfunnet. Vincent opplever derimot at den kreative skaperprosessen er hva som skal til for at kvinnen kan tale om undertrykkelse. Dette er to ulike innfallsvinkler, og viser to ulike synspunkter på hva myndiggjøring handler om for informantene. For å se hva Felicia opplever opp mot hva Mühleisen reflekterte om i dokumentaren, handler verdien i det å være kvinne, for Felicia, om en anerkjennelse fra samfunnets side. I motsetning til at Vincent mener verdien i kvinnen allerede finnes, hun må bare innse dette. Det er først når hun

innser egen verdi at hun kan unngå å bli undertrykket. For FSO handler det om å disponere verktøy som kan føre til en individuell vekst i kvinnen, for at de skal kunne stå sammen i arbeidet mot kvinnemyndiggjøring i Tanzanias kystregioner.

#### **4.2.4. For å respektere publikums holdninger forankret i tro/livssyn**

«This Community Theatre we are making, the way we make the message we want, the way we receive it to the people in Bagamoyo will be different then when we make it to the people in Zanzibar. Because in Zanzibar they are more conservative Muslims». Organisasjonens leder Faudhia refererer her til diskusjonen de skal debattere med publikum, at diskusjonen justeres etter hvilken region de besøker. *Give us a Chance*, skal turneres langs Swahilikysten det kommende året og møte tilskuere med ulik tro og ulikt kvinnesyn. Tradisjonelt sett er Swahilikysten av arabisk innflytelse gjennom handel og sjøfart. Religion står sterkt posisjonert i samfunnet og største delen av befolkningen er muslimer. En av informantene Fiona, fortalte at: «The coast being the coast, it was dominated by Islam, and the women were really controlled. They could not even go out of the house» (Fiona, 2015). Hun viser hvilken innvirkning den arabiske innflytelsen hadde på hvordan kvinnen ble ansett og behandlet. Kvinnens rolle i samfunnskonteksten skyldes flere faktorer, både tradisjon, religion og kultur. Faudhia fortalte at FSO gjør vurderinger i hvordan de debatterer med publikum ut i fra hvor sterkt religion er posisjonert i de ulike regionene.

We are very sensitive in how we present our stuff. You can debunk someone`s opinions and make them feel like fools with these issues. You have to answer them in such a way that makes them think about what they said, and about the whole issue. And sometimes reduce the language (Vincent, 2015).

Det inntrykket jeg fikk av organisasjonens forestilling under feltarbeidet var at FSO ønsker en effekt på sitt publikum. Vincent forklarte at for å få effekt, må man først respektere publikum. Han opplever at å kommunisere kvinnetematikker handler om hvordan man kanalisere ut informasjonen. Hensikten er ikke å promotere for kun å provosere, men å tilpasse det språket man anvender for å møte publikum med respekt. Professor Nicola Shaughnessy skriver at «thus for the applied theatre practitioners, empathy might be considered to be an important feature of their practical and ethical engagement with the “client” group» (Shaughnessy, 2012, s. 6). Hun hentyder at å drive med anvendte drama eller teaterpraksiser handler om å gjøre seg bevisst de etiske retningslinjer som følger et arbeid med samfunnsgruppen. Det handler om å ha empati for sitt publikum. Måten FSO forsikrer seg om at de fremstår empatiske, er å svare publikum respektfullt selv om de er uenige i publikummets påstand. De behandler publikum med respekt for at de skal lære noe av diskusjonen. Vincent mener man må tale på slik måte at man ikke undertrykker sin lytter. Dette kan sees i sammenheng med hva Rasmussen og Kristoffersen skriver:

Det er møtet mellom ulike perspektiver, blant annet i teatermediet, som sikrer at meningsdanningen blir adekvat. Det er henvendelser til den/det andre som ikke bare bekrefter vår kunnskap, men som også sikrer justering og tilføring av ny kunnskap og andre perspektiver (Rasmussen & Kristoffersen, 2014, s. 44).

Når man bekrefter at man lytter til hva en annen sier i en dialog, kan dette bidra til at vedkommende stiller seg lettere til disposisjon for å lytte tilbake. Dialogen vil i større grad kunne bli en positiv opplevelse på tross av at man har ulike meninger. Det at publikum under forestillingen får en følelse av å bli hørt, kan tenkes at letter kommunikasjonen mellom alle involverte parter, på slik måte kan publikum stille seg disponibel for å motta ny kunnskap.

I *Give us a Chance*, er Vincent forestillingens fasilitator, gjennom sitt sosialmetodiske arbeid og flere års erfaring med drama og teaterundervisning har han gjort observasjoner og erfaringer i hvordan å arbeide med kvinnetematikker. Hvilke krav som stilles til en god fasilitator blir beskrevet av Prendergast og Saxton:

Also the key to applied theatre facilitation is the recognition that the community participants – both actors and spectators – hold the knowledge of the subject under investigation, whereas the facilitator holds the aesthetic knowledge of the theatre form (Prendergast & Saxton, 2009, s. 18).

Fasilitatoren har det overordnede blikket, både estetisk men også hvordan forestillingen tilrettelegges slik at alle involverte parter er innforstått hvordan man skal nå forestillingens mål. Det kreves god kunnskap og innsikt i tematikken, slik at man kan tilrettelegge for publikum sin deltagelse. Organisasjonen har tatt et standpunkt til disse tematikker, et standpunkt de ønsker å opplyse publikum med. Hvordan tilrettelegger de for at diskusjonen ikke blir manipulerende?

And some of what they say is part of the misconceptions. But those misconceptions get out and then we deal with them by challenging them with questions and quoting statistics based on research or just pointing out examples which are readily there but everybody doesn't see or recognize (Vincent, 2015).

Vincent mener at man må respektere sitt publikum, og ikke få dem til å føle seg dumme for at de skal kunne lære om tematikken. Likevel forklarer han at mye av det publikum sier er misoppfattelser, og når publikum deler disse misoppfattelser svarer organisasjonen med å vise til statistikker for å fortelle publikum hva som er «sannheten» i saken som tas opp. Dette oppleves litt motsigende, da Vincent fortalte at man alltid skal respektere hva publikum har å si, for at de ikke skal føle seg dumme. Likevel svarer de publikums påstander med å vise statistikker som bekrefter det motsatte av publikums argument. Det kan tenkes at hvordan dette gjennomføres i praksis vil fungere på en respektfull måte, og at intensjonen med statistikkene er at dette skal være et kunnskapsmedium for å vise publikum hva som er fakta for å konfrontere dem med egne fordommer. FSO ønsker med forestillingene å skape holdningsendring gjennom å anvende reell interaksjon gjennom diskusjoner. På en slik måte vil de konfrontere publikum gjennom å

«provosere» dem. Et tiltak de ønsker å utforske er nettopp om provokasjon kan være holdningsendrende og virke på normer som de opplever at instinktivt finnes i samfunnet.

In Zanzibar, if the message is too strong or too shocking, you may be attacked, the play may stop. People may throw bottles of water at you, maybe they could throw stones at you. In Zanzibar people can change very quickly, and they can turn into violence. Some people say it is because people are more religious there and there is little education (Vincent, 2015).

Organisasjonens to ledere, Vincent og Faudhia opplever religion som et hinder når det handler om å tematisere kvinnetematikk. Vincent legger til at manglende utdanning også er en medvirkende faktor. I frykt for at forestillingen skal avlyses reduserer de debattens intensitet etter hvilken region de besøker. Dette tyder på god innsikt i hva de må tilrettelegge, for at praksisen skal ha en effekt. Med tanke på hva Rasmussen og Kristoffersen skriver om at det er møte med andre perspektiver som sikrer at meningsdanningen blir adekvat, kan tenkes at vil kunne oppstå i Zanzibar, da informantene forklarer at dette er hvor de vil møte størst utfordringer. De må justere debattene slik at forestillingen ikke skal avlyses, men likevel vil de trolig oppleve mye motstand etter hvordan de beskriver dette publikummet. Det er her Rasmussen og Kristoffersen skriver at man sikrer og tilfører ny kunnskap, når man har ulike perspektiver på tematikken. Da både for tilskuerne, men trolig også for organisasjonen. Det visuelle og estetiske i forestillingen forblir derimot det samme uttrykket. *Give us a Chance*, er en nonverbal forestilling med mime som uttrykksform og FSO anvender afrikansk dans som en forening etter debattering med publikum. Det interessante ved dette er at det tematiske som fremstilles gjennom det fiksjonelle kan vises i alle regionene de besøker, på grunn av at dette er fiksjon. I det man bryter med fiksjonen og starter en debatt med publikum må organisasjonen ta hensyn til religion. I en danning- og læringssituasjon kan det tenkes at kunnskapsdanningen vil være mer innvirkningsfull på enkeltindividet dersom man har følelsen og opplevelsen av å selv ha kommet frem til konklusjonene. Sett i lys av hva Mike Oliver skriver om hvordan man tilrettelegger for praksis med marginaliserte grupper, kan det tenkes at hans kartlegging også kan sees i sammenheng med meningsdanningen til publikum. At også endringspotensialet med forestillingen først kan innfris dersom publikummere langs Swahilikysten får følelsen av at kvinnetematikk er en viktig tematikk. Først da vil de kunne oppleve at dette er noe de ønsker å gjøre tiltak i eget liv for å endre. Vi ser her viktigheten i å debattere med mennesker som har ulike synspunkter, her kan man få bekreftet egen kunnskap samtidig som man åpner opp for å motta ny kunnskap om en tematikk. Slik kan man dannes som menneske fordi man lærer ved å høre om perspektiver fra andre ståsteder og utvikler egne meninger.

### **4.3. Å utdanne kvinner**

Det tredje temaet jeg vil diskutere er hvordan FSO arbeider med å få jenter inn i skolesystemet. Grunnen til at dette er et viktig tema i et emansipatorisk teaterperspektiv, handler om hvilken historie en av informantene delte under intervjuet. Ved først å kartlegge jenters tilnærming til utdanning vil jeg deretter vise hvilke fordeler informanten har opplevd at å drive med drama og teater har gjort for hennes personlige utvikling. FSO ønsker også at teater skal bli en del av det tanzanianske skolesystemet.

#### **4.3.1. For å redusere det høyt antall lavt utdannede kvinner**

På feltarbeid ble jeg fortalt av FSO at gutter ofte prioriteres over jenter når familier skal betale skoleavgifter. Familien finansierer skoleavgiftene etter at barna har fullført Form Four, som er når barna er 14 år. Den ene informanten Fanny, fortalte en historie om sin eldre søster, og hvilken reaksjon deres far hadde hatt da søsteren fortalte hvorfor hun ønsket å gå på skole:

She cried, I have a brain, I want to go to school, I need to go to school. My dad said no; you will get married, and I will not get anything back. You'll soon be the property to another person (Fanny, 2015)

Fanny opplever i egen familie at hun skal gå fra å være sin fars eiendom til å bli hennes framtidige ektemann sin. Det kan tenkes at Fanny mener dette er et syn samfunnet har på kvinnerollen, som jeg tolker på bakgrunn av hva hun fortalte videre: «They want their women to be there the way society brought them». Det kan tydes som at Fanny refererer til menns holdninger om kvinnen som har eksistert i samfunnet over en lang periode. Ikke ulikt holdninger som har eksistert mot kvinnen i en større og mer universell kontekst, sett i lys av hva Simone de Beauvoir skriver: «Således framstår den unge piken som et fullstendig passivt vesen. Hun *blir* gift, hun *gis bort* av sine foreldre, mens gutter gifter *seg* og *tar seg* en kone» (Beauvoir, 1994, s.71). Det Beauvoir kartlegger kan sees i sammenheng med de forskjeller Fanny opplever at finnes når man beskriver ekteskapsinngåelsen mellom menn og kvinner: «Like the man is supposed to marry, and the woman to be married». Hun forklarer at kjønnes rolle i fenomenet ekteskap er at mannen skal gifte seg, og kvinnen skal giftes bort. Dette er hvordan man på Swahili beskriver ekteskapsinngåelsen mellom mannen og kvinnen: *Kuoa* (for mannen) betyr og gifte seg, og *Kuolewa* (for kvinnen) betyr å bli gift. Ordnes betydning forteller noe om at kvinnen anses mer som en eiendom som skal bli gitt bort, men mannen er den som tar til seg en kone. Den historie som Fanny delte om sin søster kan tenkes at er forankret i økonomiske dilemmaer, fordi samfunnet har kartlagt at jenter etter hvert skal tilhøre en mann og fra dette bli hans økonomiske ansvar. Jenter prioriteres ikke i å få støttet utdannelsen av sine foreldre, og dette kan være en årsak til hvorfor det er et høyt antall lavt utdannede kvinner

i Tanzanias kystregioner. FSO ønsker å redusere dette antallet, ved å tilby jenter sponsorordninger for å få dem inn i utdanningssystemet. Her bidrar de med skoleavgifter og andre økonomiske utgiftsposter. De foretar besøk til utdanningsinstitusjoner med mål om å skape stipendordninger for jenter med akademiske, atletiske og kunstneriske talenter som kommer fra familier med begrensede midler. Under feltarbeidet besøkte vi Bao Bab Secondary School, hvor enkelte av de yngre medlemmer av FSO er innrullert.



Bao Bab Secondary School.

#### **4.3.2. En individuell utvikling**

Even myself, when I got into the first year of secondary education I paid my own school fees from my performances in acrobat. The money I had in my bank account I had to pay for my school fees. All of it. The second year of secondary school, Vincent and a Norwegian woman came up and they gathered money and took me to a nice school. The same for my younger sister. Her school fees are being paid from somebody else (Fanny, 2015)

Fanny fortalte at hun fikk egne inntekter gjennom å drive med akrobatikk, og behøvde derfor ikke økonomisk støtte av sine foreldre til utdannelsen etter Form Four og frem til høyere utdanning. Dette gjorde at hun fikk tillatelse av sin far til å gå på skole, da han ikke måtte finansiere hennes skolegang. I motsetning til hennes storesøster ble hun da ikke en økonomisk utgift, og fikk større



rettigheter til å gjøre hva hun ville med egen økonomi, og hun valgte å benytte inntektene på skolegang. Vincent fortalte om Fanny under intervjuet. Han beskrev henne som sjenert da han først møtte henne, han fortalte at hun sjelden tok ordet i forsamlinger. Vincent observerte Fanny i samhandling med andre jenter i teaterundervisningen og oppdaget at hun hadde fine perspektiver på forestillingene de utviklet sammen. Vincent fortalte at han startet med å oppfordre Fanny til å dele sine meninger og observerte hvordan hun modnet med dette. Videre påpekte han hvilke styrker Fanny hadde, som gode lederskapsevner noe han oppfordret henne til å utvikle. Dette var gjennom å både dele sine synspunkter, men også å tørre og ta større del i utarbeidelsen av forestillinger. Vincent arbeidet tett på Fanny, både før hun startet skolegangen gjennom FSO men også underveis da hun studerte:

And after a while, she became the leader of one of the best schools in the country. And she told me, she owes much of that to theatre. She was doing politics with the directors, the headmaster and so on. She was representing the student body (Vincent, 2015).

Vincent fortalte at det var arbeidet de gjorde sammen i teaterundervisningen og i utviklingen av forestillinger som førte til at Fanny startet å tro på seg selv og egne evner. Han fortalte at: «I have seen it, this is a way to empower women, to learn a way of trusting in their own opinions». Vincent mener at det å tørre å stole på egne meninger er noe som kan bidra til at kvinnen kan bli myndiggjort. Robert Smith kartlegger at:

Research strategies which empower people within the sphere of self-growth are those which focus on the self-understandings and feelings of worth of individuals. Empowerment in this sphere is personal, based on a heightened self-awareness, the unblocking of repressed feelings, or growing recognition that personally constraining perceptions are socially constructed rather than personal pathologies (Smith, 1993, s. 78).

Det handler å legge til rette for at selvvekst og følelsen av selvverd kan forekomme. Det arbeides mot å få en økt selvbevissthet gjennom å åpne opp for fortrenge følelser. Det er erkjennelsen over at de oppfatninger man har over egne begrensninger er sosialt skapt og ikke medfødt. Vincent forteller at det var arbeidet de gjorde sammen i drama og teaterundervisningen som bidro til at Fanny utviklet gode lederegenskaper. Ved å gjøre henne bevisst om dette, og la henne ta stor del i utviklingen av forestillingene, ble hun inspirert til å videreutvikle egne evner. Fanny fortalte Vincent at det var det arbeidet de gjorde sammen i teateret som gav henne de byggesteiner som hun selv valgte å utvikle. Hun fikk mulighet til å ta høyere utdanning ved å bli støttet økonomisk av organisasjonen. Dersom jenter kommer fra familier med begrensede midler, ønsker FSO å bidra til å utvikle hennes talenter for å promotere disse til skoler, for at hun skal kunne få stipendordninger og da få mulighet til skolegang. Det finnes likevel utfordringer med dette. Selv om jentene får økonomiske bidrag, forklarte Vincent at flere av dem trenger hjelp med personlige problemer som

ikke handler om det akademiske. Derfor ønsker de å kunne tilby jentene veiledning gjennom mentorordninger og ikke bare gjennom økonomiske bidrag. Vi ser her viktigheten i å tilrettelegge for at jenter i Swahilikysten får opplevelsen av at det de har iboende seg er viktige egenskaper. Dette er viktig å tilrettelegge for i all undervisning, og vi ser hvordan man gjennom teaterarbeidet tør å utvikle egenskaper ved seg selv hvis man får tilbud om dette.

### **4.3.3. I siktet mot å få drama i undervisningen**

They have really incompetent teachers and poor facilities. So this girl, like in the evening, boys are let out to like go to class lessons, but girls are supposed to remain to go to Madras. Like Islamic teaching. So they are not given that opportunity (Faudhia, 2015).

Organisasjonens leder Faudhia peker her på hvordan skolegangen er for barn i mindre landsbygder, og viser til forskjellen om at gutter får tilgang til undervisning, mens jenter kun får den islamske læren, Madras. På slik måte blir jenter ekskludert fra undervisningen i enkelte regioner. I større byer får jenter tilgang til undervisning, men på grunn av at familiene selv må finansiere barna sin skolegang etter at de har fylt 14 år, blir jenter ofte ikke en økonomisk prioritet, og får ikke tilgang til videreutdanning etter fylte 14 år. Faudhia problematiserer også at undervisningen i seg selv ikke er tilstrekkelig, da det er mangel på gode lærere og at fasilitetene er dårlig stilt. Slik det tanzanianske skolesystemet fungerer i dag i praksis, gjør at jenter ikke inkluderes på lik linje som gutter, noe FSO arbeider med å tilrettelegge for. I sikte mot å endre det tanzanianske kvinnesynet mener Vincent at man bør starte med å tilrettelegge for gode holdninger hos barn:

That is one of the reasons that I will suggest that in schools, that theatre will be part of the program. In every school, especially in primary. So after that people can make up their mind. So that they don't miss out on that foundation. But they have to make it very interactive. They don't see the once who have more talent than others, and they concentrate only on them. It should involve all the others. Because the point is not about the talent for me. The talented ones may end up perusing this as a career, you know. But everybody benefits. So, that is what I would say (Vincent, 2015).

Vincent ønsker at teateret skal bli et obligatorisk fag i den tanzanianske skolen, det er på slik måte at han mener man kan kunne starte en dannelsesreise i hvordan gutter og jenter betraktes i samfunnet. Vincent påpeker at det er det interaktive i teateret som burde være tilstede i undervisningen, da dette bidrar til en aktiv læringsprosess. Dette kan trekkes paralleller til hva Rasmussen og Kristoffersen skriver: «Teaterarbeidet gir tilgang til ettertanke og nærvær, en nærhet til sanser, emosjoner og følelser som gir læring ut over det verbalspråket alene kan gi. Teater tilbyr et potensial for læring» (Rasmussen & Kristoffersen, 2014, s. 48). Det er opplevelsen av å være tilstede i kunnskapen teateret tilbyr i undervisningssituasjoner, da en fysisk tilstedeværelse gjennom å erfare med kroppen. En kan tre inn i andre roller og erfare andres synspunkter gjennom det interaktive i teaterundervisningen. Vincent påpeker at slik teateret er posisjonert i dag i skolen

handler det om å fremme talentet til barnet. Skolen anvender ikke potensialet som ligger til rette i teateret, nemlig denne interaktiviteten som Vincent refererer til, da interaktiviteten tilbyr perspektiver og kan anvendes som et læringsmedium hvor dette kan skape gode holdninger i hvordan de betrakter kjønnes rolle i samfunnet.

#### **4.4. Å gi juridisk/økonomiske bidrag**

Det fjerde temaet jeg vil diskutere er hvordan FSO arbeider mot kvinnemyndiggjøring i to viktige aspekter i samfunnet: å bidra til at medlemmer av organisasjonen vil kunne få juridisk hjelp og at de får økonomiske bidrag til nye eller allerede eksisterende virksomheter. Det oppleves samtidig viktig å gjøre rede for hvordan kvinnen opplever egen samfunnsposisjon, gjennom informantenes beretninger vil jeg belyse hvilke problemstillinger de har opplevd å stå overfor og hvordan jeg under feltarbeidet opplevde at organisasjonen arbeidet mot disse problemstillinger. En økonomisk sikker fremtid er viktig for at organisasjonen skal kunne fortsette å eksistere, og diskusjonen vil belyse hvordan de arbeider mot dette. Kapitlet vil forsøke å gi innsikt i hvordan jeg som drama og teaterforsker opplevde at kvinnetematikker er viktige å vise på en scene – for å promotere, diskutere og opplyse.

##### **4.4.1. En juridisk og økonomisk umyndiggjøring**

I have a piece of land, four acres long. I have all the evidence that it is mine. I began to see people coming, and they are still coming and measuring it. I find out that the land is re sold. The problem is that I cannot really fight it and win, because of the government. I cannot as a woman own land, I cannot fight, even if I do have all the evidence that the land is mine. So for me, I just leave it in the hands of God (Felicia, 2015).

Det kan tenkes at problemet Felicia belyser også kan være gjeldende for andre kvinner, da Felicia forklarte at hun ikke har rett til å eie eget landområde fordi hun er kvinne. Hun har trolig arvet landet da hun senere i intervjuet redegjør for at hun hadde et nært forhold til sin avdøde far, men juridisk sett kan hun ikke som enslig kvinne eie eget landområde. FSO ønsker i slike tilfeller som Felicia berettet om, å fungere som en talsperson for kvinnen. Ved å forsøke å nå ut til institusjoner, organisasjoner, politikere, høytstående enkeltpersoner og media, i ønske om at sine medlemmer skal få den juridiske hjelpen de behøver. Eksempelet som Felicia trekker frem kan være et bilde på situasjoner i det tanzanianske samfunnet hvor kvinnen umyndiggjøres ved å bli fratatt retten til å ha en egen stemme som blir hørt.

Tre av informantene påpekte i intervjuene at de har opplevd utfordringer knyttet til manglende utdanning, som deretter har ført til økonomiske utfordringer. Den ene informanten Fiona fortalte at:

If your husband goes out and work, he is not going to split the money with you, he will go out there and get drunk. So this is where you have to be active. You have to be proactive. You have to go out there and support yourself and your friends and your family. That is our life (Fiona, 2015).

Jeg opplever at Fiona her beskriver hennes prioriteringer, hvor hun indirekte forklarer hvor viktig familien er for henne. Dette tolker jeg på bakgrunn av at alle informantene gav samme redegjørelse for hvilken rolle kvinnen har i familien, nemlig at kvinnen tar vare på familien og at dette er hennes viktigste rolle. Det kan tyde på at dette blir en utfordring med tanke på de økonomiske forutsetningene kvinnene har, da de økonomiske utfordringer skaper ett hinder i å ta vare på familien. Dette gir forståelse i hvorfor FSO driver initiativ knyttet til bekjempelse av fattigdom blant kvinner. Her vil de styrke kvinners økonomiske muligheter gjennom ferdighetstrening, gjennom å bli tilbudt prioriteringslære, tilskudd til egen virksomhet eller bidrag i å starte egen virksomhet og nettverksbygging. Et annet perspektiv på økonomiske utfordringer fortalte Felicia at er en økonomisk ubalanse som finnes mellom menn og kvinner i arbeidssituasjoner: «And you go to them and ask, where is my share? And they tell you, no there would not be a share, there is no money. But the men share among themselves, the money». Dette kan tyde på at en utfordring kvinner kan oppleve er å bli utnyttet som gratis arbeidskraft, som gir en forståelse for hvorfor FSO vil være en arena for ansettelsesmuligheter på bakgrunn av deres visjoner. De har klare målsettinger om å kun arbeide for kvinner, selv om de også har mannlige medlemmer. Dersom det oppstår ansettelsesmuligheter vil kvinnelige medlemmer prioriteres i ansettelsen over menn dersom disse har lik kompetanse. Organisasjonen ønsker å skape arbeidsplasser for kvinner i kystregionene for å bidra til en økt økonomisk balanse mellom menn og kvinner.

Informanteksemplene gir to ulike perspektiver på de økonomiske utfordringer kvinner kan oppleve. Dette er viktige aspekter i arbeidet FSO ønsker å forebygge for kvinnen, for at hun skal bli økonomisk uavhengig av sin mann og at organisasjonen skal fungere som en arena for ansettelsesmulighet. Simone de Beauvoir reflekterer over hvilke fordeler den uavhengige kvinnen har:

Det er gjennom arbeidet at kvinnen for en stor del har fjernet den kløften som skiller henne fra mannen; bare arbeidet kan garantere henne frihet i praksis / ... / Det vil ikke lenger være behov for noe mannlige mellomledd mellom henne og verden (Beauvoir, 1994, s. 137).

Beauvoir beskriver hvilken myndiggjøringsprosess som ligger i det å ha en jobb og en egen inntekt. Ved å skaffe seg eget arbeid kan man sikte mot å bli økonomisk uavhengig slik Fiona fortalte. Den økonomiske sikkerheten og friheten som følger denne sikkerheten er grunnleggende da det letter de økonomiske byrder. Det er et viktig myndiggjøringsarbeid på grunn av at når man ikke har økonomiske bekymringer kan man lettere rette fokuset mot andre arenaer i livet. Da jeg spurte

Faudhia om hva hun tenkte at teateret kunne gjøre for kvinnens sosiale posisjon, i sikte mot likestilling mellom menn og kvinner i Tanzania, svarte hun:

Because I realized that when she goes into marriage, she does not have great contribution towards the family. With no skills she is mired in poverty. I see every day; women living in poverty. I feel this conviction I feel compelled to do something to change the situation. And the thing I see that can change the situation very quickly is art (Faudhia, 2015).

Faudhia mener at det er et arbeid med kunst som kan endre kvinnens økonomiske situasjon. Organisasjonen arrangerer salgsmarkeder hvor kvinnen får mulighet til å selge kunstuttrykkene de lager for å bidra til egen økonomisk vekst. Men det Faudhia refererer til, kan tenkes at heller handler om den opplysningskraften som ligger tilgjengelig i teatermediet. Det kan sees i sammenheng med hva førstemanuensis Victoria Baxter skriver:

It is often misunderstood what exactly theatre can do in a community, and never more so when that community is deprived of basic services that much of the world take for granted. The theatre offers no material help – it cannot provide water, sanitation or safe shelter to the poor. To offer engagement in theatre serves to raise expectations in those with whom you work (Baxter, 2015, s. 169)

Hun viser til at når man anvender teater for å igangsette praksis med marginaliserte grupper, handler det først og fremst om hva man lover dem at arbeidet skal føre til. Den tanzanianske kvinnen blir opplyst om at det finnes en arena som tar opp og diskuterer spørsmål rundt kvinnens sosiale posisjon. Dette kan gjøre henne engasjert og føre til at hun starter tiltak i eget liv. Det er en opplysning om at det finnes en organisasjon som provoserer samfunnsnormer gjennom teatermediet, og konfronterer fordommer i mål om å skape debatter rundt kvinnens sosiale posisjon i samfunnet. Teateret i seg selv vil ikke, slik Baxter påpeker, gi kvinnen noen materielle goder, men det kan derimot inspirere og engasjere henne. I et emansipatorisk perspektiv er det trolig en kombinasjon mellom alle tiltakene som FSO gjør for kvinnen: ved å forsøke å gi henne mulighet til utdanning, bidra i å ekspandere egen virksomhet, veilede i juridisk hjelp og promotere kvinnetematikker på scenen som sammen har et potensiale i å myndiggjøre kvinnen.

#### **4.4.2. For å promotere kvinnetematikker**

«I want to expose a lie. Because we have been told that women are incapable, that they cannot do most things that men can do. And they are made up to be weak. I remember in my own family, for most time, my mother was there for us more than our father» (Vincent, 2015).

Vincent opplever at samfunnet taler om kvinnen på en annen måte enn hvordan han selv opplever henne, da han forteller hvilken rollemodell hans mor spilte i oppveksten. Dette har ført til at han har utviklet et annet syn på kvinnen, ett annet syn enn hva han opplever samfunnet har. Han definerer sin mor som mer betydningsfull i oppveksten enn hva hans far var. Senere i intervjuet

fortalte han hvordan hans far talte om sin mor: «in the conversation with my father and his friends, she was, and other women, was always made up to be the week ones». Vincent peker på at hans mannlige *rollemodeller* betegnet kvinnen som et svakere kjønn enn mannen. Da jeg spurte de fire informantene om hvilken rolle kvinnen har i familien, svarte alle fire at det er tydelige roller for kvinner og menn i samfunnet. Mannen forsørger familien med å skaffe de økonomiske behov og tar avgjørelsen på hvordan barna skal oppdras. Kvinnen er derimot den som oppdrar barna, lager mat og gjør rent. Flere kvinner driver også gårdsarbeid eller mindre virksomheter for å bidra til de økonomiske utgifter. Den ene informanten Felicia fortalte at: «The mother does not have the same responsibility or the role as the father» (Felicia, 2015). Hun mener det er ulike verdier i de oppgavene som informantene kartla at mannen og kvinnen har i samfunnet. Å avgjøre hvordan oppdragelsen av barna skal være har større betydning enn hva selve oppdragelsen har. Kvinnerollen tales som en mindre betydningsfull rolle enn mannens, selv om Vincent opplevde at hans mor var mer betydningsfull i oppveksten enn hva hans far var. Frida gjenfortalte hvordan hennes dag hadde vært under intervjuet:

I will give an example. Myself. I woke up this morning and I did home chores, and after that I went looking for money. I was selling things. And after that I picked up a child from school, and then I looked for sauce, the one I mix with food and make food, I went home, made food and we were able to eat. But the father, my husband, is there is home he is seated, I have done that role, his role, because I went out and looked for means of finance in the family. So in a way I have as a woman – a burden has been added to me, on top of the role I used to play (Frida, 2015).

Hun peker på at som kvinne har hun begynt å bidra i det som anses en mannsrolle i samfunnet. Hennes ektemann hjelper derimot ikke til med de oppgaver som hennes rolle har. Dette peker på tydelige skiller mellom de to kjønnsrollene. Da jeg spurte den ene informanten Fiona om hva som er forskjellen mellom menn og kvinner, svarte hun: «The difference is there. The fact that one is a man and the other one a female. That is in their nature the way they were made» (Fiona, 2015). Fiona kartlegger den rent biologiske forskjellen mellom kjønnene. Hennes utsagn kan trekkes paralleller til hva Simone de Beauvoir skriver: «Gjennom det å bli mor fullbyrder kvinnen sin fysiologiske skjebne: det er hennes «naturlige» kall, siden hele hennes organisme er vendt mot artenes videreføring» (Beauvoir, 1994, s. 513). Den biologiske funksjonen kvinnen har er å videreføre artene, og er hva som biologisk skiller henne fra mannen, og er trolig forskjellen Fiona peker på. Det handler om hvilket biologisk kjønn man fødes som og hvordan det har oppstått tydelige roller for de to kjønnene i samfunnet, og at det ene er mer verdsatt enn det andre. FSO ønsker å endre på denne ujevne fordelingen mellom hvordan kjønnene betraktes og stilles i samfunnet. Professor Nelly Stromquist presenterer fire dimensjoner for myndiggjøring av kvinnen:

I described women's empowerment as having four key interlocking dimensions: the economic dimension or some measures of financial autonomy; the political dimension, or the ability to be represented or represent oneself at various venues of decision-making; or awareness of one's reality, including possibilities and obstacles to women's equality; and the psychological dimension, or the sense that one's self has value and deserves a good and fair existence (Stromquist, 2015, s. 308)

Det er en kombinasjon mellom en økonomisk, bevissthets, psykologisk og politisk dimensjon som kan myndiggjøre kvinnen ifølge Stromquist. I den politiske dimensjonen handler det om å være representert eller å representere seg selv på ulike arenaer. FSO ønsker å skape en arena hvor kvinnen kan stå sammen i de kollektive problemområdene hun kan oppleve i samfunnet. De arbeider mot å nå ut til institusjoner, organisasjoner, politikere, høytstående enkeltpersoner og media i ønske om å bidra til å hjelpe sine medlemmer, og å fremme organisasjonens visjoner.

Tanzanias politiske situasjon innfridde til andre opplevelser som etnografisk drama og teaterforsker. Da jeg i samarbeid med organisasjonen forsøkte å komme i kontakt med den daværende presidenten Jakaya Kikwete. Jeg fikk innblikk i hvordan styresmaktene forvalter økonomiske bidrag til enkeltprosjekter. Den daværende presidenten Kikwete benyttet sine søsken for å planlegge møter. Vi besøkte presidentens bror i forsøk på å møte Kikwete før valget. Under besøket skulle presidentens bror vurdere om organisasjonens forestilling *Give us a Chance*, var verdig økonomisk støttebidrag. Møtet foregikk på Swahili og jeg ble i etterkant gjenfortalt av Faudhia om hva som foregikk i rommet. Det var fire menn, inkludert presidentens bror. Jeg observerte hvordan Faudhia presenterte organisasjonens visjoner, og hvilke økonomiske bidrag de behøvde til *Give us a Chance*. Da møtet var ferdig fortalt Faudhia om hvilke reaksjoner mennene hadde hatt da hun promoterte organisasjonen. De meldte seg passive, og gav uttrykk for at prosjektet ikke var verdig støtte, og organisasjonen kom ikke i kontakt med Kikwete.

#### **4.5. Kontekstuell holdningsendring?**

Faudhia fortalte under intervjuet en historie som handlet om at hun nylig hadde vært publikum på en CT-forestilling. Eksempelet hun trakk fram handlet om en endring hun hadde opplevd i samfunnet, som kom av hvilken effekt forestillingen hadde på publikum. CT-forestillingens plot belyste problematikker fra *Vigo Doro*, et kulturelt arrangement som pleide å igangsettes når det ble arrangert bryllup eller andre festligheter. Her samlet flere mennesker seg for å feire med dans og andre ritualer, og alle som ønsket var velkomne til å delta i feiringen. *Vigo Doro* arrangementene varte ut i de sene nattetimer og det var ofte et høyt alkoholforbruk under disse arrangementene. Konsekvenser som oppsto under *Vigo Doro*-arrangementene var voldsepisoder som voldtekter:



So and they took it around where these things happened every day, and people were discussing after the performance that this is happening. And a boy came up, and said, one day I even got raped, this was a boy of 10 years. That is a true story. People saw this and the government burned the Vigo Doro stuff. The dancing things. Yeah. So it is very helpful (Faudhia, 2015).

Utdraget viser hvilke tematikker som ble diskuterte da Faudhia var publikum. Hun peker på hvilken fysisk innvirkning forestillingen hadde rent samfunnsmessig. Vigo Doro arrangementene ble i etterkant ulovliggjort av myndighetene. En kan undre seg om dette var problematikker som myndighetene var klar over før de ble belyst gjennom CT forestillingene, da det ikke ble gjort aktive tiltak for å endre før etter problemene ble opplyst om i offentligheten. Dette tolker jeg på bakgrunn av at Faudhia redegjorde for at hendelsene var noe som skjedde hver dag. Det var først da CT-kompaniet tok tak i problemstillingen og gjorde befolkningen oppmerksomme på at man ikke skal akseptere at dette skjer, først da gjorde myndighetene inngrep og ulovlig gjorde ritualene. Man kan problematisere at det å ulovlig gjøre arrangementene og ritualene nødvendigvis ikke løste årsaken til problemet. Voldsepisodene som oppsto å forbindelse med Vigo Doro ritualene var trolig en kombinasjon av et høyt alkoholforbruk og at store folkemengder var samlet på et sted. I dette perspektivet kan man diskutere hvilken nytteeffekt forestillingen egentlig hadde? Eksempelet som blir benyttet hentyder en alvorlig tematikk. Jeg undrer hvilket sikkerhetsnett som følger når publikum, og da barn velger å dele slike historier? Hvordan blir publikum ivaretatt når man tematiserer samfunnsproblematikker adressert til lokalbefolkninger?

## 5.0. Oppsummering av diskusjonens viktigste punkter

Reisen min avsluttes ved å gjør rede for diskusjonens viktigste punkter. Gjennom kategorisering av data kom jeg frem til at organisasjonen arbeider primært med fire temaer for å forbedre den tanzanianske kvinnens stilling i samfunnet gjennom teaterarenaen:

### 1. Å skape teater

Organisasjonen inkluderer kvinnen i den kreative skaperprosessen. De ønsker å legge til rette for at hun skal kunne utvikle selvtillit og selvfølelse gjennom teaterarbeidet. FSO ønsker å opplyse publikum om at det finnes en ujevn fordeling mellom kjønnsroller i samfunnet. De vil gjennom reell interaksjon anvende det med-skapende momentet i CT-forestillinger ved å inkludere publikum i debatter.

### 2. Å møte publikum

De ønsker å opplyse kvinnen om at man kan tale om kvinnetematikker. Dette er for at hun skal tørre å sette spørsmålstegn ved undertrykkende situasjoner. FSO skaper teater med kvinnen for at hun selv skal kunne formidle om kvinnetematikker til andre. På slik måte ønsker organisasjonen å skape en arena for at kvinner skal kunne stå sammen i de kollektive problemområdene i samfunnet. De ønsker å skape teater og møte publikum ved å konfrontere dem. I konfrontasjonen kan man opplyses om at kvinnetematikker er sosiale normer i samfunnet, og derfor ikke nødvendigvis noe uforanderlig. Det er viktig å inkludere publikum i forestillingen, for å skape debatter rundt og diskutere kvinnens sosiale posisjon gjennom teatermediet.

### 3. Å Utdanne kvinner

FSO bidrar til at jenter skal få tilgang til utdanning. Ved å inkludere henne i teaterarbeidet kan hun få opplevelsen av at det hun har å formidle er viktig. I sikte mot økt likestilling mellom menn og kvinner i Tanzania, må man starte med gode holdninger hos barn. Derfor ønsker organisasjonen at teater skal bli en del av den tanzanianske skolen. Det er interaktiviteten i teateret som tilbyr flere perspektiver og kan anvendes som et læringsmedium.

### 4. Å gi juridisk/økonomisk bidrag

Organisasjonen arbeider med å myndiggjøre kvinnen ved å forsøke å gi henne mulighet til utdanning, økonomiske bidrag og juridisk hjelp samtidig å formidle om kvinnetematikker på scenen.

## Litteraturliste

- Alvesson, M., & Sköldbberg, K. (2008). *Tolkning och Reflektion - vetenskapsfilosofi och kvalitativ metod* (2 oppl.). Lund: Studentlitteratur.
- Aston, E. (2008). *Feminism and theatre*. (S.-E. Case, Red.) (2. utg.). Hampshire, London: Palgrave Macmillan.
- Barron, K. (2009). Ethics in qualitative social research on marginalized groups, 38–49.  
<http://doi.org/10.1080/15017419909510736>
- Baxter, V. (2015). Imizamo Yethu -«our efforts» to Engage Through Theatre. I T. Prentki (Red.), *Applied Theatre: Development*. London: Bloomsbury.
- Beauvoir, S. d. (1994). *Det annet kjønn*. Oslo: Pax Forlag AS.
- Bostad, I. (2010). Annerledeshet og frihet. I J. Kristeva & E. Engebretsen (Red.), *Annerledeshet. Sårbarhetens språk og politikk* (s. 212–233). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Bourriaud, N. (1998). Relational Aesthetics. I C. Bishop (Red.), *Participation* (s. 160–171). Cambridge: Mass: MIT Press.
- Case, S.-E. (2008). *Feminism and theatre* (2. utg.). Hampshire, London: Palgrave Macmillan.
- Chinyowa, K. C. (2007). Helping them to help themselves: case study of an integrated popular theatre approach in Africa. *Routledge*, 12(2), 133–147.  
<http://doi.org/10.1080/13569780701320957>
- Dannelse.(2015, 25. august) I store norske leksikon. Hentet 08. 04.2016 fra:  
<https://snl.no/dannelse>
- Denzin, N. K. (1997). *Interpretive Ethnography - ethnographic Practices for the 21st Century*. London: SAGE Publications, Inc.
- Denzin, N. K. (2012). Triangulering 2.0. *Journal of mixed Methods Research*, 2(6), 80–88.  
<http://doi.org/10.1177/1558689812437186>
- Dewey, J. (1980). *Art as experience* (1. utg. 1934). New York: G. P. Putnam`s Sons.
- Esmark, A., Bagge Laustsen, C., & Åkerstrøm Andersen, N. (2005). *Socialkonstruktivistiske analysestrategier*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.
- Etymonline. (2016). Online Etymology Dictionary. Hentet 24.02.2016 fra:  
[http://www.etymonline.com/index.php?term=emancipate&allowed\\_in\\_frame=0](http://www.etymonline.com/index.php?term=emancipate&allowed_in_frame=0)

- Gadamer, H.-G. (1996). *Truth and Method* (2nd, rev. ed.). New York: The Continuum Publishing Company.
- Hartley, J. S. (2012). *Applied theater in action - a journey*. London: CPI Group (UK) Ltd.
- Haseman, B. (2006). A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue "Practice-led Research"*, 98–106.
- Heggstad, K. M., Eriksson, S. A., & Rasmussen, B. (2013). *Teater som Danning*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Holst, C. (2009). *Hva er Feminisme*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kassah, B. L., & Kassah, A. K. (2010). Funksjonshemmede kvinner og feministisk forskning. I R. G. Gjørsum (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2009). *Det kvalitative forskningsintervju* (2. utg.). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Kvam, H. (2012). Theatre for Development– A Tanzanian Road Towards Citizenship and Cultural Renewal. *Journal of urban culture research*, 5, 44–52.  
<http://doi.org/10.14456/jucr.2012.5>
- Mlama, P. M. (1991). *Culture and Development - The popular Theatre Approach in Africa*. Uppsala, Sverige: Motala Grafiska.
- Muriaas, R. L. (2013). Signe Arnfred: Sexuality and Gender Politics in Mozambique – Rethinking Gender in Africa. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 37 ER (01). Hentet fra  
[http://www.idunn.no/ts/tfk/2013/01/signe\\_arnfred\\_sexuality\\_and\\_gender\\_politics\\_in\\_mozambique\\_](http://www.idunn.no/ts/tfk/2013/01/signe_arnfred_sexuality_and_gender_politics_in_mozambique_)
- Neumark, D. (2007). *The Community Performance Reader*. (P. Kuppers & G. Robertson, Red.). London: Routledge.
- Nicholson, H. (2005). *Applied drama; the gift of theatre*. Palgrave Mcmillan.
- Oliver, M. (1992). Changing the Social Relations of Research Production? *Disability, Handicap & Society*, 7(2), 101–114. <http://doi.org/10.1080/02674649266780141>
- Owesen, I. (2010). Annerledeshet og likhet. I J. Kristeva & E. Engebretsen (Red.), *Annerledeshet - Sårbarhetens språk og politikk* (s. 235–247). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

- Plastow, J. (2015). Embodiment, Intellect and Emotion: Thinking about Possible Impacts of Theatre for Development in Three Projects in Africa. I A. Flynn & J. Tinius (Red.), *Anthropology, Theatre, and Development* (s. 107–126). Hampshire, London: Palgrave Macmillan.
- Prendergast, M., & Saxton, J. (2009). *Applied Theatre*. Bristol: Intellect Ltd.
- Prentki, T. (2015). *Applied Theatre: Development*. London: Bloomsbury.
- Rambøl, I. B. (2013, 02). Førstekvinnen Kim Friele. *Fagbladet*. Hentet fra <http://fagbladet.no/artikkel-6.91.29718.3afba036a6>
- Rasmussen, B., & Kristoffersen, B. (2014). *Mye på spill*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmøstad & Bjørke AS.
- Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama - an anthology of reality theatre*. Oxford UK: AltaMira Press.
- Shaughnessy, N. (2012). *Applying performance - live art, socially engaged theatre and affective practice*. Hampshire, London: Palgrave Macmillan.
- Smith, R. (1993). Potentials for empowerment in critical education research. *The Australian Educational Researcher*, 20(2), 75–93. <http://doi.org/10.1007/BF03219544>
- Stromquist, N. P. (2015). Women's Empowerment and Education: linking knowledge to transformative action. *European Journal of Education*, 50(3), 307–324. <http://doi.org/10.1111/ejed.12137>
- Taylor, P. (2003). *Applied theatre: creating transformative encounters in the community*. New York: Heinemann.
- Vaagland, H. (2014). *Temaprogram om Wenke Mübleisen*. Nasjonalgalleriet NRK. Hentet fra <https://tv.nrk.no/serie/nasjonalgalleriet#>
- Wadel, C. (2014). *Feltarbeid i egen kultur*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

## **Vedlegg**

Vedlegg 1: Bekreftelse fra NSD

Vedlegg 2: Intervjuguide #1

Vedlegg 3: Intervjuguide #2

Vedlegg 4: Taushetserklæring

Vedlegg 5: Samtykkeskjema



Harald Hårfagens gate 29  
N-5007 Bergen  
Norway  
Tel: +47 55 58 21 12  
Fax: +47 55 58 96 50  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org nr: 985 321 884

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

Vår dato: 18.09.2015

Vår ref: 44278 / 3 / KH

Deres dato:

Deres ref:

#### TILBAKEMELDING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 21.08.2015. Meldingen gjelder prosjektet:

|                             |                                                                       |
|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| <b>44278</b>                | <i>Etnodrama om den tanzanianske kvinnens samfunnsposisjon</i>        |
| <i>Behandlingsansvarlig</i> | <i>Høgskolen i Oslo og Akershus, ved institusjonens øverste leder</i> |
| <i>Daglig ansvarlig</i>     | <i>Rikke Gørgens Gjærum</i>                                           |
| <i>Student</i>              | <i>Nina Terese Håland</i>                                             |

Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstillende kravene i personopplysningsloven.

Personvernombudets vurdering 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, 01.07.2018, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Katrine Utaaker Segadal

Kjersti Haugstvedt



## **Intervjuguide, Engelsk versjon**

1. What do you think is the most important role a woman have?
2. What do you think is the biggest difference between men and women?
3. What constitutes a family to you, and which role does the woman have in the family?
4. What is the most important values we can teach children?
5. When do you consider that girls become women?
6. How much focus has the appearance of the body in your community?
7. Witch consequences do you think there is by having a community that focuses on how the body appears?
8. What does the word community mean to you?
9. Which challenges do you think there is about being a woman in Tanzania today?
10. Do you have an experience where you have felt oppressed or violated because you are a woman? (to the women)
11. Have you observed a woman be oppressed or violated because she is a woman? (to the men)
12. What do you considered is the most valuable about women in your society?
13. What do you love most about your country?
14. Do you dream about something?
15. Do you have a story, personal or fictive, that describes who a woman is to you?

## Intervjuguide, Norsk versjon

1. Hva mener du er den viktigste rollen en kvinne har?
2. Hva tenker du er de største forskjeller mellom menn og kvinner?
3. Hva innebærer et familieliv for deg, og hvilken rolle har kvinnen i familien?
4. Hva er de viktigste verdier man kan lære barn?
5. Når anser du at jenter blir kvinner?
6. Hvor mye fokus har kroppens utseende i ditt samfunn?
7. Og hvilke konsekvenser tenker du det finnes ved å ha et samfunn som fokuserer på hvordan kroppen ser ut?
8. Hva betyr ordet samfunn for deg?
9. Hvilke utfordringer tenker du det finnes i det å være kvinne i Tanzania i dag?
10. Har du en erfaring eller opplevelse hvor du har følt deg undertrykt eller krenket fordi du er kvinne? (Til kvinnene)
11. Har du observert en kvinne bli undertrykt eller krenket fordi hun er en kvinne? (Til mennene)
12. Hva anser du er det mest verdifulle med kvinner i ditt samfunn?
13. Hva i din kultur ligger hjertet ditt nærmest?
14. Er det noe du drømmer om?
15. Har du en historie (personlig eller fiktiv) som beskriver noe om hvem kvinnen er for deg?

## **Intervjuguide nr. 2**

1. What is your motivation for doing this work with theatre and women?
2. What do you think theatre can do with these issues of women and equality?
3. Have you experienced that someone has changed their mind after a performance?
4. How is theatre viewed in your society?
5. What is important for you to tell about women through your performances?
6. Have you gotten any reactions from the audience concerning the work you do with women and equality?
7. Do you know any other groups which are using theatre as an expression for these issues?
8. How did you come up with the idea that you wanted to use drama and theatre to enlighten these issues?
9. Do you see any complications by using art to raise awareness about these issues?

## DECLARATION OF SECRECY FOR INTERPRETER



Undersigned.....is serving as an  
interpreter in.....

Oslo and Akershus University College.

I hereby declare that I will preserve absolute secrecy on what I as an interpreter acquire knowledge of through my work and I promise to respect the ethical rules laid down in the Code of interpreting practice.

I am aware that confidentiality also applies after I have left the service or work as an interpreter. I am aware that I cannot use the information I receive through my work as an interpreter in my own practice, service or work for others. I am aware that the breach of confidentiality may lead to prosecution.

Place.....date.....

..... (Interpreter's signature)

It is hereby confirmed that this declaration of secrecy for interpreter has been signed in my screener after the interpreter is made aware of the confidentiality provisions that is contained in Norwegian legislation and that are relevant to the interpreter in the individual interpreting situations .....(signature) .....  
.....(position)

## **Samtykkeskjema for deltagelse i studien**

Jeg er en norsk masterstudent i estetiske fag, drama og teaterkommunikasjon ved Høgskolen i Oslo og Akershus. I år skal jeg gjennomføre en etnografisk forskning, som er å gjøre forskning på nært hold i en gruppe eller kultur. Målet med forskningsprosjektet er å finne ut hvordan å skape et etnografisk drama basert på observasjoner jeg gjør gjennom å følge en teatergruppe over en periode på fire uker, og foreta intervjuer med kvinner og menn fra den tanzanianske kultur. Temaer jeg ønsker å undersøke er hvem den tanzanianske kvinnen er og hvordan hun ser seg selv i samfunnet hun lever i. Informasjonen jeg mottar gjennom intervjuer og observasjoner vil bearbeides og skrives om til et manuskript.

Jeg søker med dette informanter som er villige til å delta i studien, og jeg ønsker å intervju 10 informanter hvor alle er over 18 år. Informanten vil bli intervjuet om tematiske som handler om det å være kvinne, både det å være kvinne generelt men også hvordan det er å være kvinne i Tanzania i dag. Svarene informantene avgir vil være anonyme, og dersom det viser seg å være behov for tolk vil tolken være tilstede under intervjuet og oversette fortløpende. Informanten har rett til å reservere seg fra å ha tolk, og dette avklares mellom informant og intervjuer muntlig i forkant av intervjuet.

Når jeg vender tilbake til Norge transkriberer jeg dataene og oversetter dette til et manus. Jeg vil arbeide sammen med skuespillere som portretterer rollene i stykket som vil bli spilt våren 2016. Skuespillerne vil ikke ha direkte identifiserende kjennskap til intervjuobjektene og ingen enkeltpersoner vil være gjenkjennbare i teaterforestillingen. Jeg skal også skrive en skriftlig masteroppgave med utdrag fra manus.

Det er frivillig å delta i studien, og du kan når som helst trekke ditt samtykke uten å oppgi noen grunn. Dersom du trekker deg, vil alle opplysninger om deg bli anonymisert.

Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS.

Er det noe du lurer på er det bare å ta kontakt med meg på telefon: +47 91376973, eller på mail: [ninaterese.haaland@gmail.com](mailto:ninaterese.haaland@gmail.com).

Du kan også ta kontakt med min veileder på Høgskolen i Oslo Akershus; Rikke Gürgens Gjærum på mail: [rikke.gurgens@hioa.no](mailto:rikke.gurgens@hioa.no).

Med vennlig hilsen,  
Nina Terese Håland

Hvis du ønsker å være informant i masterprosjektet mitt hadde det vært fint om du skrev under nederst på arket og leverte det til meg.

> ----- klipp her ----- <

Jeg har mottatt skriftlig informasjon og er villig til å delta som informant i prosjektet.

Signatur: ..... Dato: .....

## Information note and Consent Form

I am a Norwegian master student in arts, drama and theater communication at Oslo and Akershus University College. This year I will conduct an ethnographic research, which means that I will be doing research up close in a group or culture. By doing this kind of research I will follow and observe a theatre group over a period of four weeks, and conduct interviews with women and men from the Tanzanian culture. The aim of the research is to find out how to create an ethnographic drama based on these observations and interviews, by examine the topics; who is the Tanzanian woman and how does she see herself in the society and culture she lives in? I will transcribe and rewrite the information I receive through these interviews and observations into a manuscript.

I hereby apply informants who are willing to participate in the study, and I would need to interview 10 informants where everyone is over 18 years old. The subjects in the interview will be attached to what it means to be a woman, both being a woman in general but also how it is to be a woman in Tanzania today. The answers informants emits will remain anonymous. If there is need for an interpreter, the informants has received information concerning this verbally prior the interview, and has verbally accepted that the interpreter is present during the interview.

When I return to Norway, I will transcribe the data and translates this into a script. I will then work with actors who portray the roles in the play, which will be completed and presented in the spring of 2016. The actors will not have direct knowledge of identifying interviewees and no individuals will be recognizable in the theatre. I will also write a written thesis with excerpts from the script.

It is voluntary to participate in the study, and you have the rights to withdraw your consent without giving any reason. If you withdraw, all information about you will be anonymous.

The study has been reported to the Privacy Data Protection Officer for Research, the Norwegian Social Science Data Services.

Are there any questions simply contact me by phone: +47 91376973, or e-mail: [ninaterese.haaland@gmail.com](mailto:ninaterese.haaland@gmail.com).

You can also contact my supervisor at University College Oslo Akershus: Rikke Gürgens Gjørsum mail: [rikke.gurgens@hioa.no](mailto:rikke.gurgens@hioa.no)



Best regards,

Nina Terese Håland

If you want to be an informant in my project, please write your name below to confirm your consent before handing it to me.

> ----- cut here ----- <

I have received written information and are willing to participate as an informant in this project.

Signature: ..... Date: .....