

# "Innafor å være utafor"

av Tor Itai Keilen, kandidatnummer: 114



Fakultet for teknologi, kunst og design (TKD)

Institutt for estetiske fag

Studieretning: drama- og teaterkommunikasjon

OsloMet - storbyuniversitetet, våren 2019

# Sammendrag

Hensikten med denne masteroppgaven er å undersøke hvordan man kan skape etnoteater om fordommer, utenforskap og ekstremisme, og hva det betyr å delta i et slikt teaterprosjekt for unge voksne som samles i teaterrommet på tvers av kultur og religion. Studien tar utgangspunkt i arbeidet med teaterforestillingen *Utafor*, som hadde premiere på Det Norske Teatret i 2018, og som var basert på fire dybdeintervjuer om utenforskap i det norske samfunnet. Ettersom at forfatteren av denne studien selv var informant og aktør i forestillingen, er mye av datamaterialet generert gjennom kvalitative forskningsmetoder som selvrefleksjon og introspeksjon, gjennom deltakende observasjon og intervjuer. Hovedfunnene i studien dreier seg om følgende seks forhold: 1. Hvilke etiske hensyn som dukker opp i arbeidet med etnodramaet og etnoteater-forestillingen. 2. Hva det betyr for informantene å gi fra seg eierskapet til sin egen historie. 3. Hvordan en instruktør modellerer roller i arbeidet med en etnoteater-forestilling. 4. Utfordringer knyttet til aktørenes identitetsutvikling. 5. Hvilke fordommer som møtes underveis i en slik prosess. 6. Hvordan kreativt samarbeid kan skape aksept for annerledeshet.

## Abstract

The purpose of this thesis is to investigate how to create ethnotheatre about prejudice, exclusion and extremism, and what it means to participate in that kind of project for young adults with cultural and religious differences. The study is based on the production of *Utafor*, which premiered at The Norwegian Theater in 2018, and which was based on four in-depth interviews on exclusion in Norwegian society. Since the author of this study was himself an informant and actor in the performance, much of the data is generated through qualitative research methods such as self-reflection and introspection, through participatory observation and interviews. The main findings of the study involves the following six factors: 1. What ethical considerations emerge in the work with the ethnodrama and the ethnoteater performance. 2. What it means for the informants to give up ownership of their own story. 3. How an instructor shapes characters in the work of an ethnoteatrical performance. 4. Challenges related to the participants experience of identity. 5. What prejudices are encountered along the way this kind of production. 6. How creative collaboration can create acceptance for differentness.

# Forord

Tusen takk, Svein Tindberg, for at du turte å satse på meg. Uten deg hadde det ikke vært noe prosjekt. Jeg er virkelig evig takknemlig for at jeg fikk muligheten til å være med på en så viktig og unik forestilling!

Takk til Erik Ulfsby og Det Norske Teatret for at dere turte å ta oss inn på teatret. Det er ikke alle teatre som hadde hatt guts til å tørre å sette opp noe så vågalt som en nyskrevet tekst, fremført av ikke-skuespillere, regissert av en ikke-instruktør, på hovedscenen. Det står det respekt av!

Hjertelig takk til Carl-Ove Fæster og resten av Just Unity, som har tatt meg under deres vinger. Du har alltid hatt troen på oss, Carl-Ove, og jeg er evig glad for å ha blitt kjent med deg og din familie. Du er så varm og omtensksom, og er virkelig et godt forbilde for oss alle.

Takk til mine veiledere! Uten deg, Rikke Gürgens Gjørum, så hadde jeg nok ikke skrevet en masteroppgave i det hele tatt. Uten deg, Anders Hasmo, hadde jeg ikke visst hvordan dette prosjektet skulle ende. Dere har vært helt essensielle for at jeg skulle klare å dra dette i havn.

Tusen takk til alle mine informanter, til Vetle og til alle dere andre i Utafor-familien. Dere er de modigste og mest talentfulle menneskene jeg noen gang har jobbet med. Jeg kommer til å huske dere, og savne den tiden vi hadde sammen, resten av livet.

Mest av alt ønsker jeg å takke min lille familie; Luna Victoria og Kristina Marie. Dere er de viktigste menneskene i livet mitt, og jeg vet at det har vært tungt for dere å klare dere på egenhånd mens pappa har vært på jobb. Uten dere hadde jeg ikke hatt motivasjonen til å fullføre! Jeg håper at dere vet hvor mye dette har betydd.

# Innholdsfortegnelse

Forord	3
Innholdsfortegnelse	4
1.0. Bakgrunn for teaterprosjektet	6
1.1.1. Problemstilling	9
1.1.2. Begrepsavklaringer	10
2.0. Forskningsmetode	12
2.1.1. Kunnskapssyn	14
2.2. Min rolle i prosjektet	15
2.2.1. Selvrefleksjon og introspeksjon	17
2.3. Feltarbeid og deltakende observasjon	18
2.3.1. Feltnotater	20
2.4. Det kvalitative forskningsintervjuet	21
2.4.1. Fokusgruppeintervjuet	23
2.4.2. Gjennomføringen av intervjuene	25
2.5. Analysemetodikk	28
2.5.1. Gjennomføringen av analysene	30
3.0. Teoretiske perspektiver	33
3.1.1. Om fordommer	33
3.1.2. Om utenforskap	37
3.1.3. Om ekstremisme	41
3.1.4. Om anvendt teater og teater som verktøy for dialog	44
3.1.5. Om etnoteater som teaterform og arbeidsmetode	48
4.0. Empiri	51
4.1. Searching for Nadia	51

4.2.	Utenforskap i Utafor	53
4.3.	Ringvirkninger av forestillingen	56
5.0.	Drøfting av funn	61
5.1.	Hvordan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme?	62
5.1.1.	Etiske hensyn	62
5.1.2.	Å gi fra seg eierskap til sin egen historie	66
5.1.3.	Rollemodellering	71
5.2.	Hva betyr det å delta i et slikt teaterprosjekt?	73
5.2.1.	Identiteter i spill	74
5.2.2.	Fordommer på spill	80
5.2.3.	Aksept for annerledeshet	84
6.0.	Oppsummering	87
6.1.1.	Svar på problemstillingens første del	87
6.1.2.	Svar på problemstillingens andre del	88
6.2.	Avsluttende refleksjoner	90
	Notat av Svein Tindberg	91
	Etterord	92
	Litteraturliste	93

## 1.0. Bakgrunn for teaterprosjektet

Initiativtakeren for prosjektet er skuespiller Svein Tindberg. Han studerte ved Teaterhøgskolen fra 1974 til 76, og ble etter dette fast ansatt ved Det Norske Teatret. Etter den tid har han spilt i utallige teaterforestillinger, både innenlands og utenlands. Men det var ikke før i 1995 at han for første gang spilte i en fortellerforestilling som omhandlet hans forhold til religion. *Evangeliet etter Markus* spilte totalt 220 forestillinger, og ble sett av omtrent 75 000 nordmenn. I år 2000 fulgte han opp med fortellerforestillingen *Apostlenes gjerninger*, som også gikk for stappfulle hus. Både *Evangeliet etter Markus* og *Apostlenes gjerninger* ble belønnet med Kritikerprisen. Men Tindbergs desidert største suksess kom i 2011 da han hadde premiere på forestillingen *Abrahams barn*. Denne forestillingen fikk Heddaprisen for årets beste teaterforestilling, og har siden den gang spilt over 290 forestillinger. I forestillingen forteller Svein Tindberg sine personlige møte med tre religioner; kristendom, jødedom og islam. Manuset ble skrevet av Tindberg selv, men ble på samme måte som *Evangeliet etter Markus* og *Apostlenes gjerninger*, regissert av Kjetil Bang-Hansen. Tindberg og Hansen ble sammen tildelt Bibelprisen i 1996 for deres bidrag til å utvide og fornye bibelbruken, og ble i 2001 tildelt Brobyggerprisen for deres arbeid med å utvikle kontakt og dialog mellom ulike grupper i samfunnet.

Bakgrunnen for hans siste prosjekt, *Utafor*, kom etter at han ved flere anledninger hadde møtt og observert Faten Mahdi Al-Hussaini og Yousef Bartho Al-Nahi, som holdt foredrag på skoler med mål om å bekjempe radikaliserings og ekstremisme blant unge mennesker. Etter å ha blitt radikalisert på hver sin måte, og på hver sin ende av skalaen, bestemte disse to seg for å opprette en organisasjon som de valgte å kalle Just Unity. Gruppen fikk seinere også ett nytt medlem, Siri Marie Seim Sønsteli, som overlevde terroren på Utøya i 2011. Sammen reiser de rundt og forteller deres egne veldig personlige historier til ungdom og unge voksne. Tindberg erfarte raskt at denne gruppen, med Faten i spissen, hadde en mye større gjennomslagskraft på ungdom enn det han selv hadde. "Eg kan spele Abrahams barn ti tusen ganger, og aldri nå dei same menneska som ho" (Dreiås, 2018, s. 33). Så han forstod selv at han stod ved et veiskille. Skulle han ta permisjon fra Det Norske Teatret, og reise rundt med Just Unity på skoler, og holde foredrag med dem, eller skulle han forsøke å ta med seg Just Unity inn på teaterscenen?

Tindberg gikk til teatersjefen og dramaturgen ved Det Norske Teatret, og solgte inn sin visjon: En naken scene med fire nakne fortellinger om personlige møter med ekstremisme i det norske samfunn. Tindberg fikk selv ansvaret for å både skrive og regissere forestillingen. Men før arbeidet kunne begynne, trengte Tindberg en ekstra stemme til forestillingen. Just Unity hadde reist rundt og holdt foredrag om radikaliserings og ekstremisme, både fra to muslimers standpunkt, og fra én som hadde vært vitne til høyreekstremisme i nyere tid. Tindberg følte at det manglet en stemme i prosjektet. Basert på Tindbergs eget arbeid med *Abrahams barn*, ville han også belyse norske jøders møte med radikale og ekstreme holdninger i dagens samfunn.

Etter en lang jakt, og etter flere møter og samtaler med ulike mennesker - også med det Det Mosaiske Trossamfunn - kom Tindberg til slutt i kontakt med meg. Én av studentene som tidligere har studert ved Det Multinorske (skuespillerskolen ved Det Norske Teatret), Sara Khorami, husket at jeg hadde familie fra Israel. Det var via henne at Svein Tindberg tok kontakt med meg. Han og jeg hadde et møte i begynnelsen av 2017, der Tindberg forklarte meg bakgrunnen for prosjektet, og hva han var på jakt etter. I begynnelsen var han ganske tilbakeholden med hvilken rolle jeg eventuelt skulle fylle i prosjektet. Jeg trodde jeg skulle være informant, og at Tindberg skulle intervju meg og bruke min historie til en forestilling lik *Abrahams barn*. Til tross for dette, la jeg ikke skjul på min entusiasme overfor prosjektet. Helt siden jeg så *Abrahams barn* for første gang, har jeg vært en aktiv følger av Svein Tindberg, og ville veldig gjerne bidra på hvilken som helst måte jeg kunne til prosjektet.

I vårt første møte sa jeg tydelig fra at jeg personlig aldri hadde opplevd noe jeg kunne definere som ekstremisme eller radikale holdninger gjennom oppveksten. Men jeg var også tydelig på at jeg kjente mange i det jødiske miljøet som ofte holder sine jødiske identiteter skjult for omverdenen, fordi de er redde for fordommene i det norske samfunnet - og på grunn av det man har hørt om angrep på jøder rundt omkring i Europa. Etter dette møtet gikk det ikke mange dagene før jeg fikk en telefon fra Tindberg om at han ønsket meg inn i prosjektet - som én av stemmene som skulle stå på scenen og formidle reelle erfaringer og opplevelser fra det ekte liv. Jeg ble altså bedt om å representere den jødiske stemmen i teaterforestillingen, og formidle historier som like gjerne kunne vært mine egne. Ifølge

Tindberg var det heller ikke noen svakhet at jeg hadde teatererfaring fra tidligere, og at jeg derfor kunne brukes på en litt annerledes måte enn de andre i prosjektet.

I august 2017 reiste prosjektets hovedaktører på studietur til Jerusalem. I tillegg til Faten, Yousef og Siri fra Just Unity, reiste også Tindberg, undertegnede, samt daglig leder av Just Unity, Carl-Ove Fæster - som til daglig arbeider som prest i Den Norske Kirke. Turen var ment for både å erfare, oppleve, og ikke minst bli kjent med hverandre og oss selv. Med på turen ble også Tindbergs to nevøer, som begge er utdannet ved Den Norske Filmskole, og som arbeider med å skape dokumentarfilmer. De var med for å dokumentere turen, slik at Tindberg skulle ha materiale i ettertid til å utvikle manuset til forestillingen. I tillegg til et tett program som var lagt opp, med både opplevelser og byvandring, skulle denne turen også inneholde workshops. Vi skulle altså sette av opptil flere timer hver dag til å gå i dybden på hver enkeltes historie. Alle deltakerne satt rundt et bord og viet all vår oppmerksomhet til den personlige historien som var i fokus den kvelden. Det kunne på mange måter oppleves som et dybdeintervju som Svein Tindberg foretok med hver enkelt. Alle intervjuene ble filmet av kamerateamet som var med på turen. Videodokumentasjonen fra både intervjuene og fra opplevelsene på turen generelt skulle brukes seinere i prosessen. Både som hjelp til å skrive og utvikle et manus, og til å lage en trailer for forestillingen. Perioden mellom august 2017 til januar 2018 brukte Svein Tindberg til kategorisere videodokumentasjonen av intervjuene, og bruke det som ble sagt til å skrive et manusutkast til forestillingen *Utafor*. I denne perioden hadde Tindberg også flere møter med dramaturgen ved Det Norske Teatret, Anders Hasmo. De to sendte manuset frem og tilbake seg imellom, helt frem til første leseprøve. Det var ikke før vi møttes igjen, den 15. februar 2018, at vi fikk et manus utdelt. Dette manuset var, som Tindberg selv uttrykket det, et utgangspunkt. Det kom til å bli kontinuerlige endringer i manuset underveis i prøveperioden, og sikkert helt frem til premiere. Det sceniske uttrykket påvirkes hele tiden av nye inntrykk og opplevelser i prøvetiden, og det er også mange hensyn å ta. Forestillingen kan heller ikke bli for lang, så dersom tekst måtte strykes, kom ikke det til å skje før i prøveprosessen.

I begynnelsen av 2018 hadde også de praktiske rammene rundt forestillingen endret seg fra det opprinnelige utgangspunktet. Fra å kun være en naken scene med fire nakne historier, hadde nå Tindberg og forestillingens scenograf/lysdesigner, Torkel Skjærven, bestemt at det skulle være en ganske omfattende scenografi. For å kunne symbolisere både fysiske og



psykiske murer mellom land, kulturer og mennesker, hadde de bestemt at det helt bakerst på scenen skulle være en enorm betongvegg, som også skulle kunne fungere som lerret for videoprojeksjon. På scenen skulle det også være deler av den samme veggen, altså seks store blokker av isopor - som skulle minne om betong. Disse skulle kunne flyttes rundt på, for å skape ulike formasjoner og installasjoner i rommet. De ønsket også å henge to store «gardiner» av stripet tykk plast ned fra taket, som skulle kunne kjøres rundt mekanisk for å danne ulike formasjoner i scenerommet. Fra å bare være en teaterforestilling med fire mennesker, hadde nå Tindberg også engasjert ni ungdommer, fra 12 til 17 år, blant annet fra Den Mangfoldige Scenen. Disse ungdommene skulle være både dansere, sangere og statister i forestillingen, som sammen skulle utfylle de nakne historiene. Slik hadde altså produksjonen økt i både omfang og størrelse.

### 1.1.1. Problemstilling

Da repertoarmagasinet til Det Norske Teatret ble lansert for våren 2018 fikk jeg et tips fra Rikke Gürgens Gjærum, som hadde lest at jeg skulle spille i teaterforestillingen *Utafor*. Dette prosjektet kunne jeg skrive om, og basere min masteroppgave på. Det kom som lyn fra klar himmel. Selv hadde jeg tenkt på det, men slått det fra meg. Hvordan kunne jeg, som i dette prosjektet selv var informant, også skrive en forskningsoppgave om dette prosjektet? Var det mulig å delta som skuespiller i et prosjekt, og samtidig forske på prosessen, og på meg selv og mine opplevelser? Selvsagt kunne jeg det! Det dukket opp tusen spørsmål i mitt hode. Hva skulle jeg sette fokus på? Hva var det mest interessante å sette søkelys mot?

Selvsagt var dette prosjektet et relativt unikt prosjekt for Det Norske Teatret. For et institusjonsteater er det tradisjonelt sett på som sikrere å sette opp en teaterforestilling med en kjent dramatiker, eller i hvert fall bruke erfarne skuespillere. Her hadde de ingen av delene. Willmar Sauter skriver i sin bok *The Theatrical Event* at en ”i de fleste Europeiske land i dag, kan en finne nasjonale scener og institusjoner, som setter opp en del konservative (...) presentasjoner” (Sauter, 2000, s. 42). Det kan hende at dette skyldes at de nasjonale og regionale institusjonene er nødt til å levere et økonomisk resultat som står til de bevilgende myndigheters forventninger, eller at de er avhengige av å iscenesette klassikere for å

imøtekomme en større publikumsmasse. Som dramaturgen ved Det Norske Teatret selv sa det, innebar *Utafor* langt flere x-faktorer enn de forestillingene som teatret vanligvis gjør:

Dette samarbeidet innebar helt klart en risiko. Utrygge skuespillere, Tindberg er en erfaren teatermann, men en uerfaren instruktør og det på landets største teaterscene. Vi hadde også en uprøvd tekst og kanskje også et uprøvd format. Dette prosjektet hadde på en måte alle potensielle x-faktorer (informant, Hasmo, 8. august 2018).

I flere år har jeg deltatt i ulike teaterproduksjoner i det frie feltet, og hovedsakelig bruker vi nyskrevne tekster, og ofte også uskolerte skuespillere - som ikke har noen formell skuespillerutdanning. Det kunne være fascinerende å se hvordan et institusjonsteater som Det Norske Teatret arbeidet for å lage teater basert på virkelige hendelser - opplevd og gestaltet av informantene selv.

Et annet område som jeg umiddelbart så på som et meget interessant område å forske på, var nettopp dette med fordommene til alle de deltagende aktørene i prosjektet. Jeg visste selv hvilke fordommer jeg gikk inn i prosjektet med, og hvordan de kom til å bli satt på prøve i møtet med de øvrige aktørene. Men jeg hadde jo ingen anelse om hvilke fordommer de andre aktørene hadde, hvilke forkunnskaper de hadde om jøder og jødedommen, eller hva de egentlig forventet seg av dette prosjektet. Når unge mennesker møtes, på tvers av kultur og religion, for å skape en teaterforestilling om temaer som nettopp berører deres kulturelle og religiøse identitet, kan det sette mange følelser i sving. Jeg ønsket å finne ut av hvordan dette prosjektet kunne være med på å forandre dem.

Min problemstilling ble derfor som følger:

*Hvordan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme, og hva betyr det å delta i et slikt teaterprosjekt for unge voksne som samles i teaterrommet på tvers av kultur og religion?*

### 1.1.2. Begrepsavklaringer

I løpet av denne oppgaven kommer jeg gjennomgående til å referere til de som har vært delaktige i prosjektet, *Utafor*. Når jeg refererer til én eller flere av hovedaktørene - altså Faten, Yousef, Siri eller meg selv, kommer jeg til å nevne dem med navn, eller kalle oss

skuespillerne. Når jeg bruker ordet “ungdommer”, henviser jeg til den gruppen med tenåringer som har deltatt på prosjektet - det vil si de ni danserne/statistene mellom 12 og 17 år. Disse var ikke direkte skuespillere i forestillingen, og vil derfor heller ikke betegnes som dette i denne oppgaven. Dersom jeg refererer til gruppen som helhet, det vil si alle aktørene på scenen - både de fire hovedaktørene og de ni ungdommene, kommer jeg til å bruke begrepet “unge voksne”.

Når jeg henviser til dramaturgen, vil det si Anders Hasmo, som arbeider som dramaturg ved Det Norske Teatret, og som har vært dramaturg for forestillingen, *Utafor*. Når jeg henviser til Svein eller regissøren, vil det si Svein Tindberg, som er både fasilitator, initiativtaker, manusforfatter og regissør for forestillingen. Når jeg henviser til koreografen, mener jeg Belinda Braza, som arbeider som koreograf ved Det Norske Teatret, og som også har vært svært delaktig i prøveperioden på *Utafor*.

Når jeg benytter begrepet “informant” er dette kontekstbasert. Vi fire hovedaktørene, altså Faten, Yousef, Siri og meg selv, var informanter for Svein Tindberg i manusarbeidet med *Utafor*. Men når jeg refererer til informanter i forskningsprosjektet, gjelder dette de jeg har intervjuet i arbeidet med denne masteroppgaven. Beskrivelse av hvem som har blitt intervjuet i forbindelse med denne oppgaven, kommer jeg tilbake til i kapittel 2.

## 2.0. Forskningsmetode

Forskningsmetode er “den fremgangsmåten som benyttes i vitenskapelig forskning. Det kan benyttes ulike metoder både for å samle inn data og for å analysere dataene i etterkant” (Dahlum, 2015, SNL). Metodene en forsker benytter for å samler inn data på, avhenger både av problemstillingens ordlyd og hvilken forskningsdesign en velger. Dersom en skal gjennomføre en kvantitativ studie, der en skal behandle datamateriale fra et stort antall informanter, kan spørreskjema være en metode for å samle inn data. Men dersom en skal gjennomføre en kvalitativ forskning, der en ser på tendenser i en avgrenset og mindre informantgruppe, så kan for eksempel intervju være en god metode for å samle inn datamateriale.

I denne oppgaven har jeg valgt å gjennomføre en kvalitativ forskningsstudie, ettersom at min problemstilling er knyttet direkte opp mot en avgrenset og relativt liten gruppe som har arbeidet sammen om å lage en teaterforestilling. Det som er spesielt med denne studien er at min inngang til feltarbeidet har vært veldig sterkt knyttet til mitt liv, min kulturelle bakgrunn og min identitet. Min livshistorie og min livserfaring har dermed vært svært utslagsgivende for mine observasjoner i feltet. Altså vil også mine personlige erfaringer fra feltarbeidet være et viktig grunnlag for datamaterialet i denne masteroppgaven. Professor i samfunnsvitenskap, Cato Wadel, skriver i sin bok *Forskning i egne erfaringer* at “forskning i egne erfaringer er en særegen form for forskning hvor en reflekterer over og analyserer egne erfaringer med den hensikt å kunne bidra til allmenn kunnskap” (Wadel, 2006, s. 10). Målet er altså at jeg i denne oppgaven skal bruke mine egne erfaringer som utgangspunkt for å belyse det øvrige datamaterialet fra feltarbeidet. De andre observasjonene, feltnotatene og intervjuene vil alle være sett i lys av mine egne erfaringer - både fra feltarbeidet, men også fra min generelle livserfaring.

Wadel skriver videre at forskning i egne erfaringer innebærer minst tre forhold (Wadel, 2006, s.11). Disse tre forholdene vil jeg raskt redegjøre for i det følgende: For det første innebærer det at forskeren er sin egen nøkkelinformant. Det vil si “at observasjon og analyser først og fremst har basis i egne erfaringer” (Wadel, 2006, s. 11). Gjennom empirien og analysen som fremstilles i denne oppgaven, vil leseren legge merke til at jeg konsekvent refererer til mitt

eget utgangspunkt, og mine opplevelser. Dette er da fordi jeg benytter meg selv som nøkkelinformant. For det andre innebærer forskning i egne erfaringer at “en oppholder seg i naturlige mellommenneskelige omgivelser” og at “en prøver å observere og tolke samhandling som en selv er deltaker i og også samhandling andre deltakere imellom” (Wadel, 2006, s. 11). I det feltarbeidet jeg har vært en del av, arbeidet jeg tett med andre deltakere som til dels hadde tilsvarende livssituasjon som meg selv, men som også var helt ulike meg på mange områder. Den samhandlingen jeg har observert mellom de ulike deltakerne i feltarbeidet, og sammenhengen mellom mine erfaringer og mine observasjoner, vil også være gjenstand for analyse i denne oppgaven. For det tredje, skriver Wadel, må man søke “kunnskap som rekker ut over egne erfaringer” og “plassere den kunnskap en har kommet frem til, i forhold til den eksisterende forskning” (Wadel, 2006, s. 11). Jeg ønsker å sette mine erfaringer og observasjoner i en større sammenheng, og vil derfor fortolke datamaterialet i lys av relevant forskning og teori. Det vil hele tiden være en drøfting frem og tilbake, mellom refleksjoner, datamateriale og tidligere forskning/teori. Denne runddansen vil hele tiden bære preg av at jeg ser det i lys av mitt eget utgangspunkt, ettersom at jeg er min egen nøkkelinformant.

Når en forsker i egne erfaringer, og bruker seg selv som nøkkelinformant, er det naturlig å tenke at en som forsker vil kunne stå i fare for å bli partisk i utvelgelsen av datamateriale, eller i det minste ikke ha et tilstrekkelig åpent blikk for hva feltet har å fortelle. Som seniorforsker ved UiO, Katrine Fangen beskriver det:

Jo mer politisk involvert du er i utgangspunktet, jo viktigere er det i så fall at du reflekterer over på hvilken måte oppfatningene dine har påvirket hva du har sett og hva du ikke har sett, og hvordan du fortolker materialet ditt (Fangen, 2011, s. 166).

Av denne grunn er det viktig for meg som forsker å hele tiden være bevisst mitt ståsted når jeg reflekterer og drøfter over mine egne erfaringer. Hvordan ens forkunnskaper og fordommer kan være med på å påvirke opplevelsen og erfaringene fra feltarbeidet, kommer jeg tilbake til seinere i dette kapittelet. Men som Katrine Fangen selv presiserer, kan hvert forskningsprosjekt “umulig få med alle versjonene av virkeligheten på én gang” (Fangen, 2011, s. 168). Som forskere blir vi av og til nødt til å innfinne oss med at våre forskningsprosjekter dessverre må avgrenses til å utforske kun den ene siden av en sak. Det er kanskje opp til en annen forsker å se på den andre siden, eller eventuelt forske på det samme materialet fra et annet ståsted.

I det følgende kapitlet ønsker jeg å gå mer i detalj rundt min forskningsdesign, hvilket kunnskapssyn jeg legger til grunn, og hvilke metoder jeg har brukt for å generere datamaterialet.

### 2.1.1. Kunnskapssyn

Før jeg kan beskrive hvilke vitenskapelige metoder jeg har brukt for å generere data, vil jeg først tydeliggjøre hvilken epistemologi, altså hvilken læren om kunnskap og innsikt, jeg legger til grunn for forskningen. Som seniorforsker ved Universitetet i Oslo, Katrine Fangen, påpeker kan en se på de klassifikasjonene og begrepene som konstituerer virkeligheten, som et resultat av sosiale konvensjoner:

Sosialkonstruktivister legger vekt på at vitenskapelig kunnskap, som all annen kunnskap, er sosialt konstruert. Dette innebærer et relativistisk syn, idet kunnskapsproduksjonen oppfattes som styrt av lokale kontekster (...) De mener at det vi ser som selvsagte ting, er produkt av kompliserte diskursive praksiser. (Sosial)konstruktivistene er derfor opptatt av hvordan noe fremstilles/representeres, sosiale og materielle praksisformer, diskurser og ideologier (Fangen, 2011, s. 26-27).

Vitenskapelig kunnskap er altså et produkt av lokale kontekster. Derfor er det mulig å si at mennesker konstruerer sin virkelighet gjennom interaksjoner med sine medmennesker, til en bestemt tid, på et bestemt sted. Gjennom mitt forskningsprosjekt ønsker jeg å se på menneskers opplevelse, erfaring og påvirkning av den kulturelle konteksten de befinner seg i, og er derfor innenfor en sosialkonstruktivistisk epistemologi. Videre skriver Fangen at:

Hvis du som forsker kun er på jakt etter fakta, som om det er noe objektivt gitt, som ligger der ute, klart for deg til å gripe, vil du ikke kunne gripe det mangetydige innholdet som ligger i menneskers ytringer (...) En hermeneutisk eller kulturalanalytisk tilnærming, derimot, gir deg tilgang til slikt materiale (Fangen, 2011, s. 246-247).

I tråd med det Fangen her poengterer, er det ikke mitt ønske å søke etter konkrete og objektive fakta fra teaterfeltet. Heller ser jeg på det som en oppgave å avdekke hvilken dypere betydning det kan ha for unge mennesker å delta på et teaterprosjekt som *Utafor*.

Ifølge Hans-Georg Gadamer er det grunnleggende i alle mennesker, at vi ønsker å forstå den historiske sosiale verden, den kulturen og de tradisjonene vi alle er preget av (Krogh, 2011, s. 240). Men for å oppnå en dypere forståelse av et materiale, er det viktig å ta i betraktning vår egen førforståelse og våre fordommer av feltet og det en skal forske i. Mennesker har altså

alltid med seg sin personlige bagasje - sin bakgrunnshistorie, personlighet og egenkarakter (deres horisont). I møtet med andre mennesker, og i møtet med ulike fagfelt og forskningsområder, vil materialet man jobber med bli påvirket av både samtiden, kulturen en står i, og de ulike deltakernes horisont. Vår førforståelse kan allikevel gradvis korrigeres og modifiseres i møte med materialet og menneskene som omgår det, eller etter hvert som en tilegner seg ny kunnskap. Slik får forskeren reviderte fordommer, og utforsker materialet videre med en utdypet forståelse. Forståelse bygger altså på en horisontsammensmelting (Krogh, 2011, s. 248). Sammensmeltingen i Gadamers eksempler bygger i stor grad på en leasers horisont i møte med tekstens horisont. Men i omfattende forskningsprosjekter vil også de øvrige deltakerne, informantene, tekster, situasjoner, opplevelser og erfaringer, og så videre, påvirke forskerens horisont. ”Vi stiller oss åpne for dets (materialets) meninger. Egentlig betyr dette at vi inntar en deltager- og ikke en tilskuerrolle” (Krogh, 2011, s. 258-259). Som forsker er det altså ikke mitt mål å lete etter konkrete fakta, men heller stille meg åpen for det materialet og feltet har å tilby, for å oppnå en dypere forståelse.

## **2.2. Min rolle i prosjektet**

I arbeidet med teaterproduksjonen *Utafor* har jeg selv vært informant, og bidratt med min livshistorie inn til det som ble manuset til forestillingen. Jeg har en norsk kristen mor, og en israelsk jødisk far. Min mor reiste på studietur til Israel, for å besøke de hellige stedene der Jesus hadde gått og stått. Der møtte hun og ble forelsket i en ung israelsk mann, som ikke hadde noe forhold til Jesus i det hele tatt. For at de skulle bli gift i Israel måtte moren min konvertere til jødedommen. Til tross for at hun hadde en sterk kristen tro, valgte hun å gjøre det. Jeg ble altså født i Israel, av en jødisk mor. Godkjent som jøde av selv det ortodokse miljøet i Israel. Vi flyttet til Norge da jeg var rundt to år gammel. Dette er en del av min identitet, og en del av min kulturelle bakgrunn. Ikke bare har det vært med på å påvirke meg som menneske gjennom min oppvekst, men det har også fått en viktig plass i prosjektet *Utafor*. Ikke bare er det en del av den historien jeg har fortalt på forestillingen, men det har også vært gjenstand for mange indre konflikter som jeg har erfart i løpet av prosjektets gang. Det har dermed også vært med på å påvirke hvordan jeg har skrevet denne masteroppgaven.

Det viste seg at det ble en hemsko for meg i arbeidet med dette prosjektet at min mor holdt sin konvertering hemmelig for hele sin familie, og mange av sine venner. Det var kanskje vanskelig for henne å innrømme ovenfor sin egen familie at hun i praksis hadde gått imot den troen de hadde forsøkt å lære henne, og at hun hadde sviktet dem. Min mor hadde holdt dette skjult hele livet, i frykt for å bli utstøtt og svartmalt av både sin familie, men også fra det kristne miljøet hun var tilknyttet i Oslo. Hvordan ville de se på henne, dersom de fikk vite at hun hadde sagt at hun ikke lenger trodde på Jesus? Dersom jeg skulle stå på en scene og påstå at jeg var jødisk, måtte jeg jo fortelle historien om min mors konvertering. Hvis ikke, ville tilskuerne som kom og så på tro at jeg kun hadde jødisk far. Ifølge tradisjonell oppfatning og jødisk religiøs lov (halakha) er kun en person født av jødisk mor å betrakte som jøde (Groth, 2018b, SNL). Av denne grunn er det slik at de som kun har en jødisk far, ikke er å betrakte som ekte jødiske. Altså var det et viktig poeng å fortelle på scenen at jeg var født av en jødisk mor. Ellers kunne jeg heller ikke påberope meg noen tilhørighet til det jødiske folk. Dette var svært problematisk for min mor. Hun hadde brukt omtrent hele mitt liv på å skjule at hun hadde konvertert til jødedommen. Hun skammet seg over at hun ikke hadde fortalt det til sine venner, og til sin nærmeste familie. Men nå skulle jeg altså gå på scenen på Det Norske Teatret og røpe hennes hemmelighet.

I tillegg til dette har jeg selv erfart, gjennom oppveksten, hvordan det er å måtte skjule at jeg er født i Israel, og at jeg er jødisk. Jeg har opplevd mange fordømmer, og har lært meg at det er bedre å skjule at jeg er det, fremfor å måtte bli stilt til ansvar for alle problemene i Midtøsten. Når jeg treffer nye mennesker, ser jeg alltid an hvem de er, før jeg introduserer meg med mitt hele navn. Jeg unnlater ofte mellomnavnet mitt, for at jeg skal fremstå som mer norsk, og hvis noen stiller spørsmål om hvor jeg egentlig kommer fra, så pleier jeg å svare at min far er gresk. Så både min familie og jeg har hatt mye å tape på å delta i prosjektet *Utafor*.

Så hva har egentlig min rolle vært i dette teaterprosjektet? Jeg har aldri lagt skjul på at jeg er en teaterarbeider, som også har erfaring som skuespiller. Men i dette prosjektet skulle jeg ikke hovedsakelig være skuespiller. Jeg skulle være en formidler av norske jøders møte med radikale holdninger i samfunnet. Dette var jo også en oppgave som jeg ønsket å ta på alvor. Til tross for at jeg selv ønsket å gjøre det bra på scenen, og formidle budskapet på en troverdig måte, så visste jeg også med meg selv at målet med prosjektet var en holdningsendring hos publikum. Det at noen skulle komme inn med visse fordømmer eller



forkunnskaper, og så forlate teaterrommet med en litt forandret holdning. Kanskje ikke stor, men nok til at én eller annen kanskje vil forandre seg - og snakke med en ensom elev i klasserommet eller kantina på skolen.

Hva så med mine egne fordommer og holdninger? Jeg hadde jo selv vokst opp i et hjem der kristendommen møter jødedommen, og der religion både er blitt et viktig og vanskelig tema. Jeg har jo mine erfaringer fra oppveksten - som også er en del av historien som blir formidlet på scenen. Ville arbeidet med denne teaterforestillingen tirre ved noen av mine egne holdninger eller antagelser? Ville et samarbeid med tidligere radikaliserede islamister forandre mitt syn eller mine holdninger til muslimer generelt? Og ville de andre aktørenes møte med meg i denne prosessen forandre deres syn eller holdninger til jøder eller israelere? Selv om vi ikke skulle ta opp noen av disse problemstillingene på scenen, så ville jo denne potensielle holdningsendringen underveis i prøveperioden også skinne gjennom når vi stod på scenen sammen. Kom det til å bli en ny dimensjon som utfoldet seg, eller skulle vi legge lokk på den - med tanke på at dette skulle bli en skarpt og tydelig regissert teaterforestilling?

### 2.2.1. Selvrefleksjon og introspeksjon

Det å delta i teaterprosjektet *Utafor* har gjort at jeg har blitt mer bevisst min egen kulturelle identitet, og har måttet ta standpunkt i forhold til denne. Mitt liv og min livserfaring var mye av grunnlaget for at jeg ble med på teaterprosjektet i utgangspunktet, og gjennom arbeidet med denne teaterforestillingen har jeg måttet stå frem og si ting offentlig om meg selv og min familie, som jeg aldri hadde vært nødt til å si før. Det å være deltaker i teaterprosjektet har altså ført til at jeg har erfart veldig mye i reisen fra utgangspunkt til ferdig forestilling, og i etterkant av teaterforestillingen. Min kulturelle identitet, og søken etter å tydeliggjøre denne for meg selv, var også gjenstand for diskusjon i det estetiske øvelsesrommet på Det Norske Teatret. Altså ble mine erfaringer og observasjoner fra de fleste situasjoner i prøvetiden fargelagt av min egen fortid, min kulturelle bakgrunn, og søken etter å stadfeste min egen identitet.

Av denne grunn er det hensiktsmessig å bruke meg selv, mine opplevelser og erfaringer fra prøve- og forestillingsperioden som metode for å generere datamateriale. Min problemstilling

dreier seg om hva det betyr det å delta i et etnoteaterprosjekt for unge voksne, som samles i teaterrommet på tvers av kultur og religion. Jeg inngår altså som en del av “de unge voksne” i denne sammenhengen. For å finne ut av hva det betyr for meg selv å delta i et prosjekt som *Utafor*, vil jeg ta i bruk introspeksjon som én av mine forskningsmetoder. Introspeksjon er en mye omdiskutert forskningsmetode innenfor psykologien, “som består i bevisst selviakttagelse og rapportering av egne opplevelser” (Svartdal, 2018, SNL). Professor ved University of Virginia, Timothy Wilson, har viet mye oppmerksomhet til introspeksjon gjennom sin forskning. I hans artikkel, *Self-Knowledge*, skriver han følgende om introspeksjon:

Introspection reveals the contents of consciousness, such as at least some of people’s current thoughts and feelings. It cannot, however, no matter how deeply people dig, gain direct access to nonconscious mental processes. Instead, people must attempt to infer the nature of these processes, by taking what they know (e.g., their conscious states) and filling in the gaps of what they do not know (their nonconscious states) by constructing a coherent narrative about themselves (Wilson, 2004, s. 505).

Skal jeg ta utgangspunkt i Wilsons definisjon av introspeksjon vil det si at jeg i større grad skal forsøke å si noe om mine bevisste tanker og opplevelser fremfor å beskrive grunnene til hvorfor jeg har opplevd eller tenkt akkurat dette. Det kan ha noe å gjøre med at mennesker ikke alltid har fullstendig tilgang til alle sine følelser, holdninger og fordommer, og derfor ofte konstruerer antatte begrunnelser, basert på den sosiale konteksten de befinner seg i øyeblikket.

### **2.3. Feltarbeid og deltakende observasjon**

For å kunne besvare problemstillingen min, som dreier seg om hvordan skape teater om utenforskap, fordommer og ekstremisme, og hva det betyr for unge voksne å delta i et slikt teaterprosjekt, ville det være hensiktsmessig å benytte meg av arbeidet med selve teaterprosjektet som utgangspunkt for å generere data. Altså å være så tett på arbeidet som mulig. Ifølge Store norske leksikon er feltarbeid beskrevet slik:

I hovedsak handler det om at forskeren reiser til sitt forskningsområde (’felten’) og samler inn data over tid, oftest gjennom deltagende observasjon der hun innsosialiseres i et samfunn og lever og forsker innenfor de kulturelle rammene hun ønsker å forstå (Dahlum, 2016, SNL).

I mitt tilfelle ville mitt forskningsområdet være Det Norske Teatret, og produksjonen *Utafor*. Det samfunnet jeg skulle sosialiseres inn i, tilsvarte den gruppen som arbeidet med

teaterforestillingen. Altså de menneskene som var kunstnerisk ansvarlige for forestillingen, og de som skulle opptre som aktører på scenen.

I dette feltarbeidet skulle jeg altså undersøke arbeidet med en teaterforestilling. Med flere års erfaring fra teater i frigruppemiljøet, og med det faktum at jeg til dels hadde blitt valgt til å delta i teaterprosjektet på grunn av min teatererfaring, så kan man si at jeg skulle studere min egen kulturkrets. Som Cato Wadel skriver i sin bok, *Feltarbeid i egen kultur*, så tilsier selve betegnelsen “egen kulturkrets” at noe vil være felles eller kjent. Men det er ikke så lett å si hva dette “noe” er (Wadel, 2014, s. 26). Jeg skulle også undersøke betydningen for unge voksne av å delta i teaterprosjektet. Det vil si at alle som deltok i teaterprosjektet, inkludert meg selv, ville være interessante bidragsytere. Vi hadde alle noe til felles. Selv om vi kanskje kom fra ulike land, og hadde ulike religioner og kulturer, så skulle vi alle gjennom den samme prosessen. Vi skulle formidle våre personlige fortellinger om utenforskap på hovedscenen på Det Norske Teatret. På den måten hadde jeg som forsker også mye til felles med de andre skuespillerne i forestillingen. Cato Wadel skriver videre at “arsenalet av gjensidig felleskunnskap er mer omfattende ved feltarbeid i egen kulturkrets enn ved feltarbeid i fremmede kulturer” (Wadel, 2014, s. 27). Med et omfattende arsenal av gjensidig felleskunnskap, er det en risiko for at de tingene som en tar for gitt, ikke blir oppdaget eller satt ord på. Det er derfor viktig å kunne se seg selv og sitt arbeid utenfra, for å ikke gå glipp av datamateriale som potensielt sett kunne vært interessant å analysere og drøfte i ettertid.

Mange teoretikere som skriver om deltakende observasjon som samfunnsvitenskapelig forskningsmetode, er enige i at det finnes flere ulike innganger til observatør-rollen. Aksel Tjora skriver i sin bok, *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*, at “en av de første diskusjonene av roller under observasjon er presentert av Raymond Gold (1958). Han redegjør for fire roller: fullstendig deltaker, observerende deltaker, deltakende observatør og fullstendig observatør” (Tjora, 2012, s. 53). Det er selvsagt mulig å innta flere av disse rollene i løpet av samme feltarbeid, og forholde seg til ulike informanter med et ulikt utgangspunkt. Katrine Fangen beskriver hvordan både deltakende observasjon og intervjusituasjoner innebærer mellommenneskelig samspill:

Siden du i deltakende observasjon skal samhandle med dem du studerer over tid, må du ofte bruke et bredere register av den sosiale kompetansen din, og du kan komme opp i langt mer intrikate situasjoner fordi du kommer så tett innpå forskningssubjektene liv (Fangen, 2011, s. 79).

Jeg skulle ikke bare komme tett på forskningssubjektene, jeg var selv min egen nøkkelinformant. Mitt utgangspunkt for feltarbeidet var at jeg først og fremst var aktiv deltaker. Jeg var ikke en forsker som hadde valgt å gå inn i et feltarbeid, for å studere hva andre gjorde. Jeg var derimot en deltaker i et prosjekt, som plutselig i begynnelsen av perioden, fant ut at jeg også skulle innta rollen som forsker. Dette førte til at min rolle som forsker allerede var forutbestemt fra begynnelsen av studien. Jeg måtte være en fullt deltakende observatør, eller som Tjora henviser til; fullstendig deltaker. Katrine Fangen kaller denne observatørrollen for “go native”, ettersom at man skal klare å se verden fra ståstedet til dem man studerer, gitt deres situasjon og livsbetingelser (Fangen, 2011, s. 80). Nå var det ikke en selvfølge at jeg skulle klare å se verden fra ståstedet til mine informanter, med tanke på våre etniske og kulturelle forskjeller, men gjennom prosessen med denne forestillingen ville jeg forhåpentlig få en litt bredere forståelse for dem og deres liv.

### 2.3.1. Feltnotater

For at en som forsker skal kunne dra nytte av de observasjonene som en gjør i løpet av et feltarbeid, er det et viktig poeng å notere dem ned.

Når en utfører selve feltarbeidet, kan en ikke vite hvilke observasjoner som vil ha relevans og være viktige for analysen. Det som virker uvesentlig i felten, kan bli vesentlig i analysen. I utgangspunktet må en tenke seg at alt kan være data. Dermed er det viktig å ta gode og fyldige feltnotater (Wadel, 2014, s. 222).

Det er allikevel en kunst å vite hvordan en skal ta gode og fyldige notater. En forsker kan ikke notere absolutt alt en ser hele tiden, gjennom et helt feltarbeid. Spesielt dersom feltarbeidet er langvarig, og hvis ens rolle som forsker ikke nødvendigvis er så tydelig for deltakerne i feltet. I mitt tilfelle var jeg ikke kun en deltakende observatør, men jeg var også en fullstendig deltaker i prosjektet. Det betydde at det enkelte ganger ville vært unaturlig å ty til å skrive i feltdagboken, spesielt dersom jeg i den gitte situasjonen hadde en annen rolle enn forskerrollen. Som Aksel Tjora presiserer:

Ved åpen (interaktiv) observasjon erfarer vi at deltakerne i situasjonen ofte glemmer vår rolle som observatør. Vi anser dette som et gode for undersøkelsens troverdighet. I noen tilfeller kan bruken av feltdagbøker da være komplisert fordi det gjør deltakerne oppmerksom på at vi driver med observasjon (Tjora, 2012, s. 64).

Av den grunn kan det da være lurt å sette seg gode rutiner for å skrive feltnotater. Katrine Fangen foreslår å sette av minst én time etter feltarbeidet hver dag til å skrive ned noen

stikkord om hva som skjer for tiden, og hva en som forsker må huske å spørre om eller gjøre (Fangen, 2011, s. 105). Om det kun dreier seg om å skrive ned stikkord, eller om det er mer omfattende feltnotater, er ekspertene uenige om. For eksempel ordnet Cato Wadel selv dette “ved å skrive observasjonene på venstre side i feltdagboken og egne refleksjoner omkring disse observasjonene på høyre side” (Wadel, 2014, s. 223). Det kan altså være en fordel å ikke bare skrive ned handlingsreferat av hva som skjer, men også samtidig reflektere over disse hendelsene.

Det kan allikevel være en utfordring for en som er ute i et feltarbeid for første gang, eller som aldri har ført feltdagbok før i sitt liv, å gjøre dette på en god nok måte. Det kan føre til at en ikke helt vet hva som er viktig å notere ned og ikke. Dette kan igjen føre til at en noterer ned alt for mye av det som skjer, slik at en ender opp med å bruke mer tid på feltdagboken enn en bruker på selve observasjonene. Dessverre kan det også føre til at en står der på slutten av en feltstudie med overraskende mange notater, som en ikke har full kontroll eller oversikt over.

Feltnotata vil ofte ha ein del manglar, i og med at dei i stor mon er rekonstruksjonar av handlingar eller aktivitetar (...) Problemet er knytt til observatørens avgrensa kognitive kapasitet. Det fins ei grense for kor mye informasjon som kan registrerast, lagrast og bearbeidast. Difor inneber all observering både eksplisitt og implisitt selektering og redigering av informasjon (Måseide, 1997, s. 113).

Det er altså naturlig at en forsker, allerede i feltarbeidet, begynner en slags utvelgelse av hva som potensielt sett kan være nyttig å bruke i analysearbeidet. Som Katrine Fangen uttrykker det, så vet du som forsker som oftest “noe om hva du er ute etter, og lager feltnotater som nettopp sorterer inntrykk som er relevante ut fra disse perspektivene” (Fangen, 2011, s. 104). Det vil si at det er en fordel å gå inn i feltarbeidet med en ferdig problemstilling, eller i hvert fall noen overordnede temaer som en tenker at det vil være interessant å undersøke nærmere. Etter hvert som en observerer situasjoner eller hendelser som kan knyttes opp til de temaene som en tenker kan være relevante for ens oppgave, så vil det være viktig å notere disse hendelsene ned i detalj.

## **2.4. Det kvalitative forskningsintervjuet**

I tillegg til å være min egen nøkkelinformant, var det også viktig at jeg genererte forskningsdata gjennom andre informanter, som har vært viktige i denne feltstudien. For å

kunne besvare problemstillingen på best mulig måte, ønsket jeg å generere datamateriale både gjennom å observere interaksjonen mellom de øvrige deltakerne, og stille dem spørsmål om denne interaksjonen. En god fremgangsmåte for å få informanter til å reflektere over noe de har vært gjennom, er intervjuer. “Det kvalitative forskningsintervjuet søker å forstå verden sett fra intervjupersonens side. Å få frem betydningen av folks erfaringer og å avdekke deres opplevelse av verden, forut for vitenskapelige forklaringer, er et mål” (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 20). For å produsere kunnskap om min problemstilling valgte jeg altså å ta i bruk det kvalitative forskningsintervjuet som forskningsmetode. Ut fra problemstillingen var det viktig for meg å velge ut informanter som hadde inngående kunnskap om hvordan å skape teater om utenforskap, ekstremisme og fordommer. Det mest hensiktsmessige for meg var å bruke de informantene fra forestillingen *Utafor* med mest innflytelse prosjektet, som i størst grad hadde vært delaktige i å utforme manuset og teaterforestillingen slik den ble på scenen. Målet var å få frem betydningen av deres erfaringer, og avdekke deres opplevelser av prosjektet vi hadde arbeidet med. Regissøren og koreografen hadde arbeidet tett sammen fra begynnelsen, og hadde utviklet scenene helt fra idéstadiet til ferdig forestilling. Derfor ville disse to informantene være gode kilder til å generere kunnskap om hvordan man skaper teater om utenforskap. Dramaturgen som arbeider ved Det Norske Teatret hadde også vært delaktig i å utvikle manuset, og hadde hele tiden vært et slags bindeledd mellom teatersjefen og det kunstneriske teamet. Derfor var også han en hensiktsmessig informant for å finne svaret på deler av min problemstilling.

Mange hevder at det finnes flere ulike måter å gjennomføre et kvalitativt forskningsintervju på. Kvale & Brinkmann hevder at det semi-strukturerte intervjuet “ligger nær opp til en samtale i dagliglivet, men har som profesjonelt intervju et formål (...) Det utføres i overensstemmelse med en intervjuguide som sirkler inn bestemte temaer, og som kan inneholde forslag til spørsmål” (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 46). En kan med andre ord si at intervjueren går inn til forskningsintervjuet med et utgangspunkt, som en også kan måtte forandre på underveis. Det gjelder å være intuitiv og lydhør for hva informanten får ut av spørsmålet en stiller, og hvordan dette kan påvirke forløpet i intervjuet.

Ekspertintervjueren er (...) fordypet i den konkrete situasjonen og er sensitiv og oppmerksom på de situasjonsbetingede ledetrådene som gir ham eller henne mulighet til å fortsette intervjuet på en fruktbar måte som vil medvirke til å besvare forskningsspørsmålet, i stedet for utelukkende å fokusere på intervjuguiden, på de metodologiske intervjureglene eller på hva det neste spørsmålet skal være (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 170).

Det å være i en intervjusituasjon kan på en måte sammenlignes litt med det å være i en kreativ og skapende teaterprosess, der man hele tiden må være sensitiv og oppmerksom på situasjonen man befinner seg i, eller skal forsøke å formidle. Der også er det viktig å hele tiden arbeide på en fruktbar måte som vil nå det målet man har satt seg, og ikke fokusere utelukkende på regler og oppgavene som man har planlagt på forhånd. Det handler om å kunne være intuitiv.

#### 2.4.1. Fokusgruppeintervjuet

For å besvare den delen av problemstillingen min som omhandlet hva det vil si å delta i et slikt teaterprosjekt, ville det også være hensiktsmessig å intervju ungdommene som hadde deltatt i prosjektet, som alle hadde fått føle på hvordan det var å delta. Totalt ni ungdommer deltok som aktører i forestillingen *Utafor*, og det kunne både blitt meget møysommelig å skulle gjennomføre et dybdeintervju med hver enkelt, samtidig som det kunne blitt vanskelig å gjennomføre et selektivt utvalg - ettersom at hver enkelt aktør bærer på sin egen individuelle opplevelse av prosjektet. Derfor ville det være både tidsbesparende og hensiktsmessig for meg å gjennomføre et fokusgruppeintervju med ungdommene. “Fokusgruppeintervju har stadig blitt en mer akseptert forskningsmetode innen mange fagtradisjoner” (Meyer & Gjærum, 2010, s.190). En fokusgruppe kan være en velegnet metode til å få frem emosjonelle synspunkter som kanskje ikke kommer frem i andre sammenhenger. “Når det dreier seg om følsomme, tabubelagte temaer, kan gruppesamspillet gjøre det lettere å uttrykke synspunkter som vanligvis ikke er tilgjengelige” (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 180). Som Meyer og Gjærum også presiserer, kan “bruken av fokusgrupper være én metode som sikrer informantenes rolle som aktiv aktør i forskningen, fremfor en mer tradisjonell rolle som kun en passiv brikke på forskerens brett” (2010, s.191). Det var derfor helt essensielt for meg å la hver enkelt informant føle seg sett og verdsatt, som en like aktiv aktør i forskningen, på samme måte som de hadde vært aktive aktører i teaterforestillingen.

En del av min problemstilling tar utgangspunkt i hva det betyr for unge voksne å delta i et prosjekt som *Utafor*. Med tanke på at problemstillingen også ble formulert med utgangspunkt i hvilken målgruppe som var deltagende i forestillingen, var det hensiktsmessig å velge

ungdommene i *Utafor* som informanter for å produsere mer kunnskap om temaet. Det kunne også vært mulig å finne andre unge mennesker som hadde deltatt i tilsvarende prosjekter, og brukt dem som informanter. For eksempel kunne jeg valgt ungdommene som deltok i forestillingen *Exit Musical*, som spilte på Scene 2 ved Den Norske Opera. Aktørene som deltok der var elever fra Ål kulturskole, og tematikken var om utenforskap i skolegården, og hva det i værste konsekvens kan føre til. Eventuelt kunne jeg brukt barna som var deltagende aktører i forestillingen *11 år* av Goksøyr & Martens som informanter. Der var det omtrent 30 barn i alderen 9 til 12 år som deltok i forestillingen, som handlet om ensomhet, mobbing og selvmord. Hadde jeg valgt disse informantene til min fokusgruppe, hadde jeg antageligvis måttet gjøre et større arbeid for å få dem til å stole på meg som moderator. “Det er viktig at fokusgruppen opparbeider tillit til moderatoren og aksepterer ham i en aktiv og definert rolle i diskusjonene” (Meyer & Gjærum, 2010, s. 201). Ved å velge ungdommene fra *Utafor*, hadde jeg allerede opparbeidet meg den tilliten gjennom de cirka fire månedene vi hadde hatt tid til å bli kjent med hverandre. Det er også mulig at denne relasjonen mellom fokusgruppen og moderatoren kan bidra til større åpenhet blant informantene.

En kan påstå at fokusgruppen i denne studien er heterogen, ettersom at den består av både gutter og jenter fra hele Oslo, i alderen 12 til 17 år, med ulik kulturell og religiøs bakgrunn. Allikevel var det en meget sammensveiset gjeng, og på det tidspunktet hvor intervjuet ble gjennomført hadde de arbeidet meget tett sammen i over fire måneder. Som Meyer og Gjærum påpeker, har kritikken mot fokusgruppemetodikk “primært handlet om en skepsis mot hvilken kunnskap som forekommer innenfor gruppedynamikkens ramme” (Meyer & Gjærum, 2010, s. 192). Det er derfor viktig å være bevisst gruppedynamikken, og hvilke utslag denne dynamikken kan føre til, når en skal intervjuer en gruppe som kjenner hverandre så godt fra før. Forsyth kommer for eksempel med ulike årsaker som kan føre til gruppetenkning innad i en gruppe. Det kan være sterkt gruppesamhold, sterkt lederskap, isolasjon av gruppen, og stress i beslutningssituasjoner (Forsyth, 1990, s. 298-300). Nå hadde utvalget informanter som jeg valgte til fokusgruppeintervjuet både et sterkt gruppesamhold, og de hadde et sterkt lederskap - i form av en regissør som styrte gruppen frem mot et felles mål. Potensialet var altså til stedet for at fokusgruppen kunne utvikle en form for gruppetenkning. Det var min jobb som moderator å sørge for at dette ikke forekom i vesentlig grad. Som Kvale og Brinkmann presiserer, har moderatoren som oppgave “å skape en velvillig og åpen atmosfære, der man kan uttrykke personlige og motstridende synspunkter på



emnene som er i fokus” (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 179). For å hindre gruppetenkning innad i fokusgruppen, minnet jeg informantene tidlig på gruppens gode samarbeidsklima - og at det er lov til å være uenige med hverandre.

Dag Ingvar Jacobsen hevder at det er ulike innganger til rollen som intervjuer i et fokusgruppeintervju i forhold til et individuelt intervju. Han skriver at det best å innta en kombinasjon mellom en aktiv og en passiv rolle. “Det er der intervjueren kommer med en innledning om temaet, stiller et første, åpent og generelt spørsmål og så lar gruppen diskutere. Men i tillegg åpnes det for at intervjueren kan bryte inn i flere sammenhenger” (Jacobsen, 2015, s. 164). Som eksempler nevner Jacobsen følgende situasjoner som kan oppstå i en gruppesamtale, der det vil være behov for at intervjueren bryter inn: for å få en ytterligere nyansering, når én person dominerer diskusjonen, når én person ikke snakker, hvis alle snakker samtidig, og når diskusjonen går av sporet (Jacobsen, 2015, s. 164-165).

Under selve gjennomføringen av fokusgruppeintervjuet er det ulike fallgruver en kan falle i, og som det kan være viktig å være bevisst. Meyer & Gjørnum gjengir fra Fern (2001), tre forhold som er av interesse for studiens troverdighet:

- a) informantens opptatthet av å gi moderatoren det svaret som informanten tror er ønsket
- b) informantens opptatthet av å gi svar på forhold som informanten tror en annen deltaker ønsker, f.eks. en deltaker som han/hun er særlig tiltrukket av
- c) informantens opptatthet av kun å komme med inngrodde forestillinger slik at informanten ikke lar seg rive med i diskusjonene i fokusgruppen (Meyer & Gjørnum, 2010, s. 202).

Det kan derfor være viktig for moderator å være disse forholdene bevisst, slik at det er mulig å dempe de uønskede virkningene, dersom noen av disse skulle oppstå underveis i fokusgruppeintervjuet.

#### 2.4.2. Gjennomføringen av intervjuene

Det første intervjuet jeg gjennomførte var et intervju med Svein Tindberg, regissøren og forfatteren av manuset. Intervjuet ble gjennomført den 14.juni 2018, dagen etter den siste forestillingen av *Utafor* i 2018. Intervjuet ble gjennomført på et møterom på Det Norske Teatret, så på mange måter kan en si at det var et sted der Tindberg følte seg «hjemme». “Omhandler intervjuet forhold på jobben, vil kontoret være en naturlig kontekst” (Jacobsen,

2015, s. 152). Selv om Tindberg kanskje ville følt seg mer hjemme på scenen enn i et møterom, så var det i hvert fall et sted der han har vært ofte. Dessuten er det så stor pågang på scenene ved Det Norske Teatret, at det ikke ville vært sannsynlig å kunne gjennomført et intervju der på den tiden.

Allerede på forhånd hadde jeg bestemt meg for at jeg ønsket å ta opp intervjuet med en lydopptaker. “Ideelt sett bør alle intervjuer tas opp, slik at de kan transkriberes ordrett senere” (Jacobsen, 2015, s. 153). Etersom at jeg hadde med meg lydopptaker tenkte jeg også at det ville være unødvendig å ta notater under selve intervjuet. Jeg ville heller legge til rette for en genuin og god samtale, gjennom å ha blikkontakt med informanten min hele veien.

Utfordringen med dette kan være at det transkriberte intervjumaterialet kan virke uoversiktlig og omfattende i ettertid. Som Dag Ingvar Jacobsen påpeker, er én ulempe med å gjøre lydopptak under et intervju at det kan lure forskeren til å slappe av - at man som forsker tenker at det ikke er nødvendig å ta notater, ettersom at en jo har tilgang til hele intervjuet i ettertid (Jacobsen, 2015, s. 153). Han anbefaler derimot at en skal ta notater, ikke bare for å tydeliggjøre hva vi synes er spesielt viktig under intervjuet, men også for å få informanten til å åpne seg enda mer opp, når vedkommende oppfatter at det som blir sagt er viktig nok til å skrives ned (Jacobsen, 2015, s. 157-158). Nå hadde jeg og Tindberg opparbeidet oss en såpass god kjemi etter å ha samarbeidet i fire måneder, i tillegg til at han jo skulle prate om sitt eget prosjekt, så jeg regnet med at han ikke ville ha noen problemer med å åpne seg nok opp i vårt intervju.

Når det gjelder struktureringen av intervjuet, var det viktig for meg at samtalen var så åpen som mulig, slik at jeg skulle kunne få med meg alt som Tindberg tenkte var relevant, og slik sett ikke gå glipp av potensiell informasjon. Enkelte vil påpeke at en strukturering av intervjuet er en form for lukking av datainnsamlingen. På den annen side kan et intervju uten noen form for strukturering føre til at datamaterialet blir så komplekst at det er omtrent umulig å analysere i ettertid (Jacobsen, 2015, s. 149). Selv om jeg ønsket en åpen samtale om prosjektet, var det allikevel noen temaer som var spesielt viktige for meg å belyse. “Som regel bør vi utarbeide en intervjuguide, dvs. en oversikt over hvilke temaer vi skal innom i løpet av intervjuet” (Jacobsen, 2015, s. 150). Derfor utarbeidet jeg noen få spørsmål, som skulle fungere som veiledere for samtalen. Men jeg ønsket så langt det lot seg gjøre å la samtalen gå naturlig, slik at vi ikke skulle føle oss bundet av rekkefølgen.

En erfaring som dukket opp i intervjuet med Svein Tindberg, ettersom at intervjuguiden hadde såpass lav grad av struktur, var at samtalen aldri syntes å lande helt. Tindberg snakket rundt ulike temaer som var relevante for problemstillingen, men temaene gled mer eller mindre sømløst over i hverandre. Min hovedoppgave i intervjuet var å lytte, og derfor ønsket jeg heller ikke å avbryte ham. Dette var Tindbergs eget prosjekt, og han visste best hvordan han hadde arbeidet frem både manuset og forestillingen. “Selvfølgelig skal intervjuere stille spørsmål underveis, men disse bør først og fremst komme når intervjuobjektet har pratet seg ferdig om et tema. Vi skal i minst mulig grad avbryte intervjuobjektet” (Jacobsen, 2015, s. 156-157). Det var også vanskelig for meg å vite til enhver tid om det Tindberg fortalte om var et urelevant sidesprang, eller om det potensielt sett ledet videre til nyttig informasjon.

Ettersom at jeg i stor grad valgte å ikke avbryte Tindberg, var det på en måte han som styrte samtalen. Han hadde frie tøyler til å snakke om hvordan han hadde utarbeidet både manuset og forestillingen, og hadde nå tid og anledning til å gå i detalj rundt det han så på som ekstra viktig å få frem. Dette resulterte i at samtalen varte i rundt 90 minutter. “Det er sjelden fornuftig å la intervjuet gå over mer enn halvannen til to timer. Da vil både intervjuer og intervjuobjekt være ganske utslitt” (Jacobsen, 2015, s. 154). Dersom en skal rette seg etter tipset fra Dag Ingvar Jacobsen, var dette intervjuet innenfor det man da kan kalle fornuftig tid. Ettersom at Tindberg skulle videre etter samtalen og se en teaterforestilling, ble samtalen avsluttet da Tindberg måtte gå. Det innebar at vi fikk en litt brå avslutning på samtalen, men da den allerede hadde vart i halvannen time, regnet vi begge med at tilstrekkelig informasjon var delt.

Det neste intervjuet jeg gjennomførte var fokusgruppen med 8 av ungdommene som var statister, dansere og sangere i forestillingen. Intervjuet ble gjennomført på det samme møterommet som der jeg hadde samtale med Tindberg, dagen etter at *Utafor* hadde blitt tildelt Hedda-prisen for årets ungdomsforestilling. Ettersom at intervjuet ble gjennomført på en mandag etter arbeidstid, var det heller ingen andre ved teatret som trengte rommet. Da fokusgruppeintervjuet ble gjennomført etter at gruppen hadde arbeidet sammen i over fire måneder, var allerede ungdommene trygge på meg. “For å oppnå en åpen informasjonsutveksling er det nødvendig at det etableres en tillitsrelasjon mellom intervjuobjekt og intervjuer. Dette er ingen enkel sak. Tillit er som regel noe som utvikles

gjennom samhandling over tid” (Jacobsen, 2015, s. 155). Det er derfor naturlig å anta at ungdommene derfor hadde tilstrekkelig tillit til både meg, og til hverandre til å delta på samtalen.

Tidspunktet på dagen kan ha noe å si for samtalen. Selv om dette var en dag hvor det ellers var spillefri på teateret, og vi fikk sitte i fred på møterommet, så var det også en dag hvor ungdommene allerede hadde vært på skolen en hel dag. Det er også viktig å ta i betraktning at gruppen også kunne være påvirket av prisutdelingen som de deltok på dagen i forveien. En annen faktor som også kunne spille inn på deltakerne i fokusgruppen var at vi hadde satt en ramme på to timer til å få samtalen gjennomført. Selv om vi kunne avslutte før det hadde gått to timer, så kunne vi ikke holde på lenger, fordi gruppen skulle dra videre til en grillfest etter samtalen. Det kan potensielt ha ført til at både jeg som intervjuer, og de som ble intervjuet, var påvirket av at vi skulle få unnagjort alt vi skulle på tiden vi hadde til rådighet.

Et moment som oppstod underveis i fokusgruppeintervjuet var at ungdommene latet til å forsøke å gi meg det svaret de trodde at jeg var ute etter. Selv om jeg stilte ganske åpne spørsmål, dreide de samtalen fort inn på tematikk som angår meg spesifikt. Det ble en krevende oppgave å forsøke å vri samtalen over til å dreie seg om mer generelle tendenser - eller i hvert fall et tema som omhandlet flere av aktørene. Jeg stilte relativt åpne spørsmål, og det var følgelig en ulempe dersom ungdommene fikk inntrykk av at de svarte feil på mitt spørsmål. I begynnelsen var det mange som pratet i munnen på hverandre, og “i slike tilfeller må intervjueren fungere som en ordstyrer” (Jacobsen, 2015, s. 165). Derfor satte jeg som regel for gjennomføringen av intervjuet at den som ønsket å snakke måtte rekke opp hånden, og så skulle jeg gi dem ordet.

## **2.5. Analysemetodikk**

Etter at en som forsker har gjennomført et feltarbeid, har vært deltakende observatør over en viss periode, og har gjennomført et utvalg intervjuer, sitter en som regel igjen med en del datamateriale. I mitt tilfelle var det transkripsjoner av intervjuer, og notater fra min feltdagbok. Kvale og Brinkmann forsøker å sette ord på problematikken med å få analysert datamaterialet på en god måte. “I mange tilfeller kuliminerer de praktiske problemene i

forbindelse med et intervjuprosjekt når forskeren konfronteres med sine mange sider med intervjuutskrifter” (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 215). De kaller denne frustrerende situasjonen for 1000-sidersspørsmålet. De argumenterer også ganske godt for at dersom en som forsker ikke har tenkt over hvordan en skal analysere datamaterialet før en har gjennomført og transkribert alle intervjuene, så er det for sent. Videre argumenterer de for hvordan valg av analyseverktøy kan legge føringer for, og være med på å påvirke, hvordan en forsker både kan gjennomføre og transkribere sine intervjuer (Kvale & Brinkmann, 2017, s. 216). Som helt fersk forsker, som aldri har gjennomført kvalitative forskningsintervjuer tidligere, var det også en utfordring å velge analyseverktøy før intervjuene var gjennomført.

En kan også benytte seg av en innholdsanalyse, som Dag Ingvar Jacobsen kaller det. Den baserer seg på at det som noen har sagt i et intervju, eller det en forsker har observert at noen gjør, kan brytes ned til et sett med kategorier. Kategoriseringen foregår i to former. I første omgang er en nødt til å samle data som omhandler det samme under felles kategorier. Det vil si at en forenkler datamaterialet fra å bare være en mengde data, til å være et sett med ulike kategorier. Slik blir datamaterialet også lettere å håndtere senere. Etter at en har gjort dette, kan en gå videre til den neste prosessen, der en danner nye kategorier som ikke finnes direkte i datamaterialet, men som forskeren tilegner dem. Det kan for eksempel gjøres gjennom å opprette overordnede kategorier, som flere underkategorier plasseres under (Jacobsen, 2015, s. 207).

Dette kan en gjennomføre praktisk på mange ulike måter. Her er det bare opp til en selv som forsker hvordan en ønsker å gå frem. En kan arbeide med det fysisk, ved å henge opp et stort ark på veggen, og skrive kategoriene ned på post-it lapper, som en så knytter sitater eller hendelser til. Det er også mulig å benytte seg av dataprogrammer som kan drive såkalt data-mining, og publisere ulike skjematiske fremstillinger av datamaterialet. Et poeng i analyseprosessen er å ikke miste oversikten over hva materialet faktisk betyr. En skal som forsker anta at kategoriene i seg selv beskriver ulike fenomener (Jacobsen, 2015, s. 212), og det er lett å se seg blind på kategoriene, og behandle dem kun som overordnede overskrifter for de ulike dataene. Men målet på sikt er å finne sammenhengen i datamaterialet, og å kunne trekke ut sitater og hendelser som kan beskrive fenomenene en ønsker å skrive noe om. En kan for eksempel bruke kategoriene/temaene, det en vet om informantene (eller situasjonen en

har observert), og konteksten der dataen har blitt innsamlet, til å se om det er noen kausal sammenheng mellom disse dataene.

### 2.5.1. Gjennomføringen av analysene

I løpet av feltarbeidet som jeg hadde gjort på Det Norske Teatret, hadde jeg erfart en del interessante situasjoner som jeg tenkte at det kunne være interessant å drøfte i denne oppgaven. “Feltstudier er mer basert på deltakende observasjon, og det kan være situasjoner mer enn individer eller grupper som gir materialet” (Holter, 1996, s. 18). Det vil si at jeg etter hvert som jeg opplevde en viss situasjon, gikk med en slags formening om at jeg ønsket å drøfte disse i min masteroppgave. Ifølge Else Askerøi og Mette Høie finnes det i prinsippet to fremgangsmåter for kategoriutvikling i vitenskapelig datamateriale. “Enten utvikler man på forhånd kategorier som datamaterialet skal sorteres inn i, eller så utvikler man kategoriene ut fra materialet” (Askerøi & Høie, 2005, s. 82). De trekker frem at begge tilnærminger har både sine sterke og svake sider. Det som gjør det positivt å danne kategorier på forhånd, er at det letter tolkningen av intervjuene, fordi man som forsker allerede vet hva man skal lete etter. Faren ved dette er at en forsøker å presse datamaterialet inn i forhåndsdefinerte kategorier (Askerøi & Høie, 2005, s. 82). Forhåpentligvis får ikke leseren inntrykket av at jeg forsøker å presse data inn i kategorier som de ikke hører hjemme i.

Etter at jeg hadde transkribert alt intervjumaterialet, begynte jeg å lese gjennom transkripsjonene på søken etter de sitatene som var relevante til de temaene som jeg ønsket å ta opp i min analyse. Som professor Harriet Holter skriver, “ser det ut som om forskerens egne assosiasjoner ved første og annen gangs lesning er den vanligste begynnelsen på kategorioppstillingen” (Holter, 1996, s. 18). Mine assosiasjoner, samt de situasjonene fra feltarbeidet som jeg opplevde hadde vært særdeles interessante, var med på å påvirke utvalget fra transkripsjonene, og med på å utvikle de ulike kategoriene. Det å ha hvert intervju transkribert i hvert sitt dokument, har også gjort at det har vært mulig å benytte seg av søkefunksjonen i skriveprogrammet. Dersom jeg var ute etter konkrete setninger fra intervjuene, var det også mulig å søke etter bestemte ord i dokumentet, som kunne være med på å peile meg inn mot de riktige sitatene.

På den annen side var det å analysere mine observasjoner fra feltdagboken mer omfattende. Det har å gjøre med at jeg kanskje ikke hadde skrevet feltnotatene mine på en oversiktlig nok måte, og at jeg ikke hadde vært konsekvent nok på om jeg hadde skrevet notatene ned på papir eller på datamaskin. I tillegg var det situasjoner hvor jeg hadde vært så involvert som deltaker i prosjektet, at jeg ikke hadde tenkt over rollen min som forsker, og helt glemt at det var viktig å notere ned hendelsene som feltnotater. Katrine Fangen beskriver hvordan hun selv under en studie på anarkister i Øst-Tyskland, i en periode helt glemt forskerrollen sin, og ble revet med av begivenhetene. Hun anbefaler forskere som kommer til et slikt stadium i et feltarbeid, å ta et lite opphold i forskningsarbeidet for å gjenoppnå den analytiske distansen (Fangen, 2011, s. 80). Dessverre var det ikke mulig for meg å ta et opphold i feltstudien, da jeg selv var en aktiv deltaker i prosjektet, og at vi jobbet frem mot premieren på en teaterforestilling. Enkelte av observasjonene mine hadde derfor kun blitt nedskrevet i etterkant av at feltarbeidet var over, og jeg hadde begynt arbeidet med å skrive masteroppgaven.

De temaene som jeg i forkant av feltarbeidet hadde sett for meg at ville være interessant å se nærmere på i min analyse, hadde ikke bare vært med på å danne grunnlaget for hvilke feltnotater jeg hadde gjort i løpet av feltarbeidet - men de hadde også gitt meg en slags retningslinje for hvordan jeg skulle analysere de feltnotatene jeg hadde. Anne Solberg har i sin artikkel *Metodekapitlenes blanke sider* intervjuet sosiologen Thomas Mathiesen og antropologen Cato Wadel om deres analyseprosesser ved feltarbeid. I avsnittet om hvordan de håndterte dagboksnotatene sine, skriver hun:

De visste hva de skulle skrive om, de hadde det hele i hodet, og de foretok ikke noen direkte analyse av dagboka. De brukte den heller til å gjenoppleve hendelser de ikke husket helt godt og hente fram de konkrete eksemplene på det de beskrev (Solberg, 1988, s. 95).

På samme måte som Mathiesen og Wadel hadde jeg på et tidlig tidspunkt på teatret gjort meg noen observasjoner som gjorde inntrykk på meg. Og egentlig lenge før jeg begynte å gjenlese notatene mine, så ble det tydelig for meg at dette - helt uavhengig av det som stod i feltnotatene - var situasjoner som jeg ønsket å skrive om. Som Mathiesen selv uttrykker det i intervju med Solberg: "Det var jo ikke egentlig dataene som lå i den dagboken. Dataene, de lå i en kombinasjon av dagboken og inntrykk utover dagboken" (Solberg, 1988, s. 96). En god del av inntrykkene jeg hadde fått i løpet av feltarbeidet var indre observasjoner, som det

kanskje ikke var så lett å beskrive i øyeblikket. Det er mulig at det var lettere å reflektere over dem retrospektivt enn å beskrive dem i det jeg stod midt oppe i situasjonen.

Stort sett har analysen av det ulike datamaterialet blitt påvirket av de ulike erfaringene jeg har gjort meg i løpet av feltarbeidet. Først og fremst gikk jeg inn i prosjektet med noen tanker og ideer om temaer som jeg tenkte at det kunne vært interessant å skrive om. Så har jeg gjennom min deltakende observasjon fått noen erfaringer og situasjoner som har gjort sterkt inntrykk på meg, som videre har vært med på å utvikle disse temaene og overskriftene som jeg tidlig ønsket å drøfte i oppgaven. Disse overskriftene var dermed ledende for de overordnede spørsmålene som jeg tok med meg inn til intervjusituasjonene. Disse overskriftene var også ledende når jeg begynte å søke i transkripsjonene fra intervjumaterialet, og letingen etter de mest interessante hendelsene fra feltnotatene. Det er klart at overskriftene og kategoriene har forandret seg litt fra da jeg først gikk inn i feltarbeidet, men det er enkelte av kategoriene som har fulgt meg helt fra begynnelsen.

I den delen av oppgaven der jeg vil drøfte funnene fra feltarbeidet, kommer jeg til å dele opp problemstillingen min i to ulike deler, og drøfte tre ulike kategorier under hver del av problemstillingen, som jeg har kommet frem til i løpet av prosessen og analysearbeidet. For å forsøke å besvare hvordan skape etnoteater om *Utafor*, vil jeg drøfte følgende kategorier: Hvilke etiske hensyn som må tas i arbeidet med sensitivt materiale og unge mennesker, hva det vil si å være informant og måtte gi fra seg retten på sin egen historie, og hvordan regissøren former og utvikler rollefigurer i en etnoteaterforestilling. For å forsøke å besvare hva det vil si å delta i et slikt prosjekt, vil jeg drøfte disse temaene: Hvordan det har vært å ha ulike identiteter i prosessen - både kulturelle og sosiale, hvilke fordommer som oppstår og som blir utfordret i møtet med andre mennesker i en slik prosess, og hvordan gruppen har utviklet en felles aksept for annerledeshet i løpet av prosessen. Dette kommer jeg altså tilbake til i kapittel 5.



## 3.0. Teoretiske perspektiver

I det kommende kapittelet ønsker jeg å ta for meg det teoretiske bakteppet som jeg ønsker å referere til videre i oppgaven. Ettersom at min problemstilling dreier seg om hvordan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme, har jeg valgt at disse tre områdene er viktige å belyse fra et teoretisk perspektiv. Det er også viktig å trekke frem de perspektivene som vil være relevante fra teaterfeltet. Ettersom at arbeidet med denne teaterproduksjonen har vært et slags forskningsprosjekt i seg selv, vil det være relevant å ta med noen teoretiske perspektiver om etnodrama og etnoteater, som er manus og forestillinger basert på forskning. Dette vil jeg komme mer inngående tilbake til i det kommende kapittelet. For å kunne reflektere over etnodramaet og etnoteateret, er det også viktig å være seg bevisst det anvendte teateret og dets posisjon i dagens samfunn.

### 3.1.1. Om fordommer

Fordommer, det å felle en dom før man har grunnlag for den, er å formidle ubevisste og generaliserende påstander man ikke argumenterer nærmere for (Gule, 2012, s. 48). Fordommer oppstår som regel på bakgrunn av at man har hørt, sett eller erfart noe om noe, som igjen har resultert i at man forandrer holdning til dette noe når man kommer i kontakt med det ved seinere anledninger. “Fordommer rettes ofte mot sosiale grupper som en selv ikke er medlem av. Slike grupper kan defineres ved rase, etnisk eller religiøs tilhørighet, seksuell orientering, kjønn, utdanningsnivå, yrke, og så videre” (Svartdal, 2017, SNL). I forestillingen *Utafor* er det spesielt fordommer mot andre menneskers religion som kommer til uttrykk. “Undersøkelser tyder på at over 70% av den norske befolkningen har praktisk talt ingen kontakt med innvandrere, og likevel har alle klare meninger om dem; om deres livsstil, om hvordan de fungerer i det norske samfunnet og så videre” (Eriksen, 2001, s. 67). I forestillingen vår fortelles det om hvordan Faten og Yousef har blitt møtt med fordommer, både fra det etnisk norske miljøet, men også innad i det muslimske miljøet. I tillegg handler forestillingen om hvordan Anders Behring Breiviks fordommer, fikk ham til å havne utenfor samfunnet, og til slutt begå en terroraksjon. I forestillingen er også fordommer mot jøder et tema som blir tatt opp, gjennom min historie.

I en studie som HL-senteret publiserte i 2017 har de sett på holdninger til jøder og muslimer i Norge. I studien presiserer de at holdninger analytisk sett kan “deles inn i ulike dimensjoner: en kognitiv dimensjon (fordommer), en affektiv (sympati og antipati) og en som måler grad av sosial avstand” (Hoffmann & Moe, 2017, s. 33). Det blir også presisert at disse tre dimensjonene til en viss grad eksisterer uavhengig av hverandre. For eksempel er det mulig å ha utpregede antisemittiske holdninger, men allikevel ikke ha et tydelig hat mot jøder. Denne studien viser at andelen i befolkningen med utpregede fordommer mot jøder gått ned fra 12,1 prosent i 2011 til 8,3 prosent i 2017. Studien foreslår at grunnen til nedgangen i antisemittisme fra 2011 til 2017 kan skyldes at mediene og politikken har viet mer oppmerksomhet til antisemittisme som et økende samfunnsproblem (Hoffmann & Moe, 2017, s. 7). I Norge har Solberg-regjeringen utarbeidet en handlingsplan mot antisemittisme, som også fikk bred tilslutning på Stortinget. I den samme studien er det også sett på fordommer mot muslimer, og 34,1 prosent av befolkningen viser utpregede fordommer mot muslimer. Det blir forklart både gjennom en økende grad av islamistisk terror og ekstremisme, kulturkonflikter i det flerkulturelle Norge, og gjennom storsamfunnets fremmedfrykt (Hoffmann & Moe, 2017, s. 9). Solberg-regjeringen har ikke på nåværende tidspunkt utarbeidet en handlingsplan mot muslimfiendtlighet, men derimot også en generell strategi mot hatefulle ytringer.

Dessverre er det ikke alltid like lett å si noe generelt om fordommer i en befolkning, basert på enkeltstudier som de gjennomført av HL-senteret i 2011 og 2017. Ikke bare er utvalget av respondenter i slike undersøkelser ofte ikke et signifikant utvalg av befolkningen, som gjør at en slik studie ikke nødvendigvis er helt representativ, men det er også visse risikofaktorer for avvik. Som Reidar Ommundsen skriver om i sin artikkel, *Bevisste og ubevisste fordommer*:

Ikke sjelden vil respondenter derfor kvie seg for å stå åpent frem med hva de mener. De velger å gi uttrykk for mer positive eller såkalt politisk korrekte holdninger for å slippe å bli fordømt som for eksempel rasist. Folk kan også selv ha et ideal om ikke å være fordomsfull, noe som kan få dem til å undertrykke sine holdninger i den grad at de ikke er seg bevisst sine fordommer. De kan ærlig og oppriktig tro seg fordomsfrie, selv om de ikke er det (Ommundsen, 2004).

Det er altså en mulighet for at respondentene i en slik undersøkelse, spesielt når den går på så sensitive temaer som antisemittisme og muslimfiendtlighet, ønske å fremstå mer fordomsfrie enn de egentlig er. En utfordring er også at mange ikke er helt klar over hva antisemittisme er, eller hva det kan være.

The International Holocaust Remembrance Alliance (IHRA) er en internasjonal allianse som består av 32 medlemsland og 10 observatørland, som alle anerkjenner at internasjonal politisk samordning er avgjørende for å styrke samfunnets moralske engasjement og å bekjempe voksende Holocaust-benektelse og antisemitisme i verden (IHRA, 2018). Norge, Sverige, Danmark og Finland er blant medlemslandene i IHRA, og Norge har vært deltakende land siden 2003. Den 26. mai 2016 vedtok IHRA enstemmig en definisjon på antisemittisme: "Antisemitism is a certain perception of Jews, which may be expressed as hatred toward Jews. Rhetorical and physical manifestations of antisemitism are directed toward Jewish or non-Jewish individuals and/or their property, toward Jewish community institutions and religious facilities" (Romanian Chairmanship, 2016). I tillegg til definisjonen, kommer også IHRA med 11 ulike eksempler på hva antisemittisme kan være. De tydeliggjør at listen ikke er begrenset til kun de eksemplene som står oppført der. Fem av eksemplene på antisemittisme er som følger:

- Accusing Jewish citizens of being more loyal to Israel, or to the alleged priorities of Jews worldwide, than to the interests of their own nations.
- Denying the Jewish people their right to self-determination, e.g., by claiming that the existence of a State of Israel is a racist endeavor.
- Applying double standards by requiring of it a behavior not expected or demanded of any other democratic nation.
- Drawing comparisons of contemporary Israeli policy to that of the Nazis.
- Holding Jews collectively responsible for actions of the state of Israel (Romanian Chairmanship, 2016).

Ifølge den internasjonale alliansen som Norge er medlem av, er det altså antisemittisk å sammenligne Israels politikk med Nazistenes politikk, å kreve av Israel en oppførsel som ikke er krevd av noen andre demokratiske nasjoner, eller å holde jøder ansvarlige for Israels handlinger. Så er spørsmålet om antisemittisme blir sett på som et reelt problem av den utøvende og dømmende makt i landet det forekommer i, og om de bevilgende myndigheter har lovfestet denne typen hatretorikk. I Norge har vi i straffeloven nedfelt en paragraf som på folkemunne blir kalt rasismeparagrafen. Den sier:

§ 185. Hatefulle ytringer

Med bot eller fengsel inntil 3 år straffes den som forsettlig eller grovt uaktsomt offentlig setter frem en diskriminerende eller hatefull ytring. Som ytring regnes også bruk av symboler. Den som i andres nærvær forsettlig eller grovt uaktsomt fremsetter en slik ytring overfor en som rammes av denne, jf. annet ledd, straffes med bot eller fengsel inntil 1 år. Med diskriminerende eller hatefull ytring menes det å true eller forhåne noen, eller fremme hat, forfølgelse eller ringeakt overfor noen på grunn av deres

- a) hudfarge eller nasjonale eller etniske opprinnelse,
- b) religion eller livssyn,
- c) homofile orientering, eller
- d) nedsatte funksjonsevne (Straffeloven, 2005, § 185).

Det som er påfallende med denne lovparagrafen, er at den på sett og vis innskrenker ytringsfriheten. I 2002 ble Terje Sjølie frifunnet av et flertall av dommerne i Høyesterett for antisemittiske ytringer, med henvisning til ytringsfriheten. Denne frifinnelsen ble av Antirasistisk Senter klagd inn til FNs rasediskrimineringskomité, som påla norske myndigheter å gjennomføre tiltak som kunne hindre at norsk Høyesterett i fremtiden kunne frifinne mennesker som kom med tilsvarende ytringer. Derfor ble Grunnlovens §100 om ytringsfrihet i 2004 endret, med hensyn til vernet mot diskriminerende og hatefulle ytringer. Av den grunn ble mangeårig leder av Vigrid, Tore Tvedt, i 2007 dømt av Høyesterett for tilsvarende antisemittiske ytringer som Sjølie (Ikdahl, 2019, SNL).

I nyere tid ser vi fremdeles hvordan antisemittismen ikler seg ytringsfrihetens drakt. 15. juni 2018 ropte rapperen Kaveh “fuck jøder” fra scenen på Haugenfestivalen i Oslo. Denne uttalelsen ble senere anmeldt til politiet, for brudd på rasismeparagrafen. Politiet henla saken, og statsadvokat Trude Antonsen var enig i politiets vurdering. Antirasistisk Senter klagde saken inn for riksadvokat Tor Aksel Busch, som i mars 2019 avviste klagen, og begrunnet det med at:

Når riksadvokaten likevel har kommet til at nevnte ytring ikke er straffbar, har det blant annet sammenheng med at utsagnet kan ha iboende tvetydighet. Det retter seg tilsynelatende mot jøder, men kan også sies å ha staten Israel og misnøye med den politikk som der føres som adressat (Thoresen, 2019).

Ettersom at utsagnet til Kaveh ikke ble sagt i en kontekst som handlet om utenrikspolitikk, eller på noen som helst slags måte var knyttet til forhold gjeldende Midtøsten, så er det vanskelig å forstå hvordan statsadvokaten kan avvise klagen på det grunnlaget. Ifølge IHRA er det å holde jøder ansvarlige for Israels handlinger, sett på som antisemittisme. Nå har Samarbeidsrådet for tros- og livssynssamfunn bedt Riksadvokaten om å endre sin begrunnelse for henleggelsen (Thoresen, 2019). På tilsvarende måte ble antisemittismen ikledd pressefrihetens makt da Dagbladet den 7. august 2018 publiserte Finn Graffs karikatur av Israels statsminister, formet som et hakekors (Smilden, 2018, s. 3). Dette er etter IHRA's definisjon å sammenligne Israels politikk med Nazistenes politikk. Det er klart at rappere og kunstnere skal få lov til å uttrykke seg om Israel, og gjerne få lov til å oppfordre til boikott hvis de vil. I Norge har vi ganske sterk pressefrihet og ytringsfrihet. Men det som er interessant er hvordan verken politiet, riksadvokaten eller pressen innser selv hva som faller inn under kategorien antisemittisme og ikke. Hvordan kan man da forvente at

majoritetssamfunnet skal kunne gjenkjenne antisemittisme? HL-senterets studie fra 2017 konkluderer faktisk at 32% av befolkningen støtter påstanden at Israels behandling av palestinerne er like ille som nazistenes behandling av jødene under andre verdenskrig (Hoffmann & Moe, 2017, s.10). Det betyr at en tredel av de forespurte sammenligner Israels politikk med nazistenes politikk, hvilket IHRA har definert som antisemittisk. Loveleen Kumar presiserer at “majoritetens kunnskaper, normer og verdier er overordnet minoritetens. Makten til å definere og dømme tilhører majoriteten” (Kumar, 2001, s. 49). Er man en minoritet i Norge, er man på mange måter avhengig av at majoriteten taler din sak for deg. Ifølge Hylland Eriksen kan “både fordommer og stereotypier bekjempes gjennom bedre kunnskap, og ved at gruppene selv protesterer - og får gehør for sine protester” (Eriksen, 2001, s. 69). Hvis majoritetssamfunnet ikke gir minoritetene gehør for sine protester, eller stort sett ikke bryr seg, vil potensialet være stort for videre segregering.

### **3.1.2. Om utenforskap**

Teaterforestillingen *Utafor* hadde flere arbeidstitler underveis, men ble til slutt hetende *Utafor*. Det er et ord som egner seg både på nynorsk og bokmål, og som samtidig favner bredt over det som Svein Tindberg og Det Norske Teatret ønsket å formidle med denne forestillingen: Hvordan utenforskap kan føre til radikaliserings og ekstremisme. For å forstå hvordan noen mennesker kan havne utenfor, er det viktig å først redegjøre for hvordan vi kan tolke og definere hva utenforskap kan være. Ifølge Store norske leksikon er utenforskap “et uttrykk som i dagligtale brukes om manglende sosial tilknytning til samfunnet rundt. Uttrykket beskriver en situasjon der enkeltmennesker eller grupper av mennesker står utenfor samfunnet ellers” (Tjora, 2018, SNL). Når en snakker om utenforskap, er en altså nødt til å se på hva en er utenfor. I storsamfunnet kan minoriteter være utenfor, nettopp fordi at de er i mindretall. Men dersom en fra storsamfunnet trer inn i minoritetssamfunnet, vil denne personen i den gitte situasjonen være utenfor. Utenforskap avhenger altså i stor grad også av sosial kontekst.

I et norsk perspektiv har Politihøgskolen forsket på utenforskap, og forsøkt å finne ut av hvordan parallellsamfunn i Norge kan utvikle seg og prege det norske samfunnet ellers.

Forskerne som har utarbeidet rapporten, *Parallellsamfunn - en del av den norske virkeligheten?*, skriver at:

Utenforskap er ekskluderende og skaper manglende opplevelse av likeverd. Det vil være majoritetssamfunnet som har enerett på virkelighetsbeskrivelsen og besitter definisjonsmakten. Marginaliserte grupper kan kjempe for å få større tilgang til samfunnets ressurser, men kan også reagere med tilbaketrekking og isolasjon med ytterligere marginalisering og opplevelse av avmakt. Dette kan øke motsetningene, skape konflikter og minske sjansen for å bygge tillit og sosial kapital (Egge & Solhjell, 2018, s. 47).

Forskerduoen som har utarbeidet rapporten for politihøgskolen peker altså på hvordan utenforskap kan føre til ytterligere marginalisering fra majoritetssamfunnet. Dersom ett menneske opplever seg selv som isolert fra majoritetssamfunnet, vil det antagelig forsøke å finne et sted eller en gruppering som deler dets oppfatning av virkeligheten. Mennesker er sosiale vesen, og vil hele tiden forsøke å finne tilhørighet i et fellesskap. Slik kan segregering fra majoritetssamfunnet føre til parallellsamfunn - egne samfunn som opprettes og eksisterer side om side ved majoritetssamfunnet.

I rapporten til politihøgskolen ble det utarbeidet en analysemodell som viser i hvilken grad samfunnskontrakten blir innfridd. I rapporten definerer de samfunnskontrakten som hvilke bånd det er mellom staten og borgerne, og knytter det til maktbruk, og til hvilke plikter og rettigheter det er på begge sider. Analysemodellen trekker frem og kjennetegner fire ulike posisjoner en person eller en gruppe personer kan ta i forhold til det øvrige samfunnet: fellesskap, utenforskap, subkultur og parallellsamfunn. Det er viktig å påpeke at de to forskerne i rapporten poengterer at man ikke må se på de fire posisjonene som innelåste og rigide, fordi det finnes et utall mellomposisjoner (Egge & Solhjell, 2018, s. 46).

Figur 1 Samfunnskontrakten.

Fire posisjoner som beskriver forholdet mellom legitimitet og lojalitet.

<b>SAMFUNNS-KONTRAKTEN</b>		<b>LOJALITET</b> Innbyggenes ønske, vilje og/eller mulighet for å tilslutte seg samfunnets grunnverdier og institusjoner	
		<b>Høy</b>	<b>Lav</b>
<b>LEGITIMITET</b> Samfunnets politisk vilje og/eller kapasitet til å sikre lik tilgang på tjenester, rettigheter og beskyttelse	<b>Høy</b>	<b>Fellesskap</b> Identitet: 'Vi' Konfliktnivå: Lavt Potensial: Tilført kunnskap, utnyttelse av samfunnets ressurser Bygger sosial kapital	<b>Subkultur</b> Identitet: 'Vi og de' Konfliktnivå: Usikkert Potensial: Dannelse av nye strukturer Utfordrer sosial kapital
	<b>Lav</b>	<b>Utenforskap</b> Identitet: 'De og vi' Konfliktnivå: Usikkert/varierende Potensial: Tilbaketrekking og isolasjon Svake forutsetninger for å opparbeide sosial kapital	<b>Parallelsamfunn</b> Identitet: 'De' Konfliktnivå: Høyt Potensial: Fellesverdier og legitimitet under press eller fraværende Underminerer sosial kapital

(Egge & Solhjell, 2018, s. 46)

Som man kan se av figuren, setter de parallelsamfunn opp som det motsatte av fellesskap. De kjennetegner altså fellesskap med det å ha både høy lojalitet til samfunnets grunnverdier, og høy legitimitet - altså samfunnets vilje til å sikre tilgang på tjenester og rettigheter. Dersom man mot formodning har både lav lojalitet og lav legitimitet, kaller de det et parallelsamfunn. Der er også konfliktnivået det høyeste. Spørsmålet er hvem som har definisjonsmakten til å kunne designere eller tildele en posisjon til en gruppe mennesker. I boka *Makt* skriver de svenske professorene Mats Börjesson og Alf Rehn at:

Man kan lugnt påstå att det i välfärdsstatens institutioner pågår en massa förhandlingar om vilken identitet som en klient eller patient ska ha. (...) Makten att bestämma vem man är går ju inte helt enkelt via den känsla man har av sig själv. Inte sällan kan man känna sig utsatt för en stereotypisering som man gärna vill värja sig från (Börjesson & Rehn, 2009, s. 102).

Potensielt kan altså velferdsstatens institusjoner, eller samfunnet i seg selv, være med på å marginalisere enkeltindivider og grupper, dersom man tilegner mennesker kategorier, eller setter folk i bås. Noen kategorier kan man ikke velge selv, som for eksempel biologiske kategorier som hudfarge, etc. Andre kategorier kan mennesker bli påtvunget av såkalte

menneskeeksperter, som har retten til å diagnostisere folk som utilregnelige (i gjerningsøyeblikket), eller som misbrukere.

Rusmisbrukere er en gruppe mennesker, som potensielt sett kan føle seg både stigmatisert og marginalisert i samfunnet. I boken *Drama, teater og demokrati, Antologi II*, beskriver teaterviter Wenche Torrissen fra Høgskulen i Volda hvordan det å produsere forumteater med deltakere som har erfaring med rusavhengighet, kan bidra til å motvirke marginalisering, stigmatisering og sosial ekskludering (Torrissen, 2017, s. 185). For det første har arbeidsmetoden i seg selv en terapeutisk karakter. I forumteater skal skuespillerne ta utgangspunkt i situasjoner fra virkeligheten, situasjoner eller hendelser som viser tydelige former for undertrykkelse. Skuespillerne utarbeider sceniske visninger, og disse situasjonene spilles ut for et publikum, som så ved hjelp av en spilleleder skal forsøke å komme med forslag til hvordan situasjonen kunne fått en mer positiv utgang. Forumteaterspill har altså “som mål å stimulere til kritisk tenkning, refleksjon og personlig og sosial forandring” (Torrissen, 2017, s. 186). For det andre er deltakelse i en teatergruppe i seg selv helsefremmende for mennesker som i utgangspunktet er marginaliserte. Mennesker som kanskje følte seg utenfor får et fellesskap, mennesker med lite selvværd får selvtillit, og mennesker som har slitt med passivitet får noe meningsfylt å gjøre.

Rikke Gørgens Gjærum og Gro Hilde Ramsdal skriver i sin artikkel, *Ufrivillig utenforskap og teatrale muligheter for inkludering*, om hvordan “teateret har en potensiell kraft til å være en vei ut av utenforskapet og inn i sosial deltakelse” (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 17). På samme måte som at rusavhengige kan komme seg ut av isolasjon og utenforskap gjennom forumteater, kan teater også bidra til å inkludere dropout-ungdom i det offentlige rom. I artikkelen beskriver de et prosjekt der de intervjuet 10 ungdommer mellom 19 og 28 år, som alle strevde med å tilpasse seg arbeidslivet, og som var en del av kvalifiseringsprogrammet på NAV (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 22). Intervjuene skulle transkriberes, omarbeides til manuskript, og så fremføres av en teatergruppe bestående av bachelorstudenter i vernepleie og amatørskuespillere med funksjonshemming (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 21). Slik er ikke bare innholdet i forestillingen sosialt fremmende for informantenes del, men også arbeidsmetoden blir en erfaring i mestring, fellesskap og medmenneskelighet for deltakerne med funksjonshemming. Dette er også en gruppe i samfunnet som kan erfare stigmatisering og marginalisering i offentligheten.



Utenforskap kan altså ramme både enkeltindivider, minoriteter, og sosiale grupper innad i samfunnet. Graden av legitimitet som storsamfunnet gir til de som er utenfor, påvirker potensialet for videre isolasjon og dannelsen av parallellsamfunn. Hvor lojale de som er utenfor er mot storsamfunnets grunnverdier, påvirker risikoen for konflikt med majoritetssamfunnet. Forskning viser at mennesker med liten fremtidstro vil være mer tilbøyelige til å gå inn i kriminelle aktiviteter (Bjørgero, 2015, s. 85). For å kunne forebygge at de som er utenfor tyr til kriminelle handlinger, er det viktig å begynne tidlig med sosialfaglig oppfølging av mennesker som har diverse sårbarhetsfaktorer, som for eksempel traumer etter mishandling og overgrep, psykiske lidelser eller aggresjon. Kriminelle gjenger kan gi de som faller utenfor en form for beskyttelse og opplevelse av trygghet (Bjørgero, 2015, s. 86). Det er derfor viktig at samfunnets institusjoner stiller opp for å gi beskyttelse til mennesker som er utsatte for mobbing og vold, og som har potensiale til å utvikle problematferd. Som vi har sett, kan det å delta i en meningsfull aktivitet som teater, bidra til mestringsfølelse, fellesskapsfølelse og økt opplevelse av selvverd.

### **3.1.3. Om ekstremisme**

Både i media og i dagligtale bruker nordmenn ofte ordet radikalisert om en person som har fått ekstreme holdninger, enten religiøse eller politiske. Men en kan også bruke ordet radikal om en person som har ganske tydelige meninger som spriker enten i den ene eller den andre retningen i forhold til det som er normen.

Radikal brukes i politikken om personer, bevegelser og organisasjoner som ønsker store og raske endringer av etablerte sosiale, politiske og økonomiske forhold (...) En person med radikale politiske holdninger kan være tilhenger av revolusjonære omveltninger, men trenger ikke være det, og kan i stedet gå inn for et bredt politisk program for skrittvis reformer (Thorsen, 2018, SNL).

Som en kan lese av avsnittet over, har “radikal” i ordets rette forstand kun sammenheng med endringer og reformer. Men ettersom at media har brukt ordet på en annen måte i de senere år, har også ordet fått en ganske annen betydning, når en ser det i sammenheng med religiøse ideer og tankesett. På nettsiden radikalisering.no, står det at “det er viktig å skille mellom radikalisering og det å være radikal. Det er virkemiddelet, altså viljen til å bruke vold, som er sentral” (Regjeringen, 2014). I en veileder som Oslo kommune har utarbeidet sammen med Oslo Politidistrikt, har de definert radikalisering som “en prosess som under gitte

forutsetninger kan føre til at en person i økende grad aksepterer bruk av vold for å nå politiske, ideologiske eller religiøse mål” (Oslo kommune, 2015, s. 4). Radikalisering er altså prosessen som kan føre til at en person blir ekstremist. Denne prosessen kan variere i lengde, og være ulik fra person til person.

Lars Gule skiller mellom det han kaller deskriptiv og normativ ekstremisme. Deskriptiv ekstremisme betegner Gule som “en mer eller mindre systematisk uttenkt og vedvarende, altså teoretisk og/eller ideologisk forankret, virkelighetsoppfatning som avviker sterkt fra vår beste kunnskap om virkeligheten” (Gule, 2012, s. 29). Det handler altså om hvordan vi forstår virkeligheten - hvordan vi vet det vi vet. Den som har deskriptivt ekstreme holdninger vil med andre ord gå imot de gjeldende vitenskapelige innsikter. I sin bok trekker Gule frem følgende eksempler på deskriptiv ekstremisme: konspirasjonstenkning, heksetro, fordommer om etniske grupper, rasisme og islamofobi (Gule, 2012, s. 5). Antisemittisme er også en form for deskriptiv ekstremisme.

Normativ ekstremisme definerer Gule som “en mer eller mindre systematisk uttenkt og vedvarende, altså teoretisk og/eller ideologisk-filosofisk forankret, oppfatning som avviker sterkt fra våre best begrunnede og godt omforente etiske, moralske og politiske normer”. Han presiserer også at de etiske, moralske, juridiske og politiske normene han legger til grunn er menneskerettighetene, demokratiets- og rettsstatens styringsprinsipper (Gule, 2012, s. 81). Både enkeltpersoner, grupper og større samfunn kan altså være normativt ekstremistiske. Ser man nøkternt på det, finnes det eksempler på totalitære stater i verden som ikke styrer etter de demokratiske prinsipper. Så er spørsmålet om det er nok for verdenssamfunnet at disse landene utad er enige i at de demokratiske prinsippene er viktige å etterstrebe, eller om man kan kalle slike land for normativt ekstreme. Land som Nord-Korea, Algeri, Etiopia, Laos og Belgisk Kongo er land med svært autoritære regimer, men som allikevel kaller seg demokratiske folkerepublikker. De demokratiske prinsippene har altså en bred global konsensus, og er rettesnor for hvordan man ønsker at samfunnet skal styres.

Alice Bartlett skrev og regisserte i 2009 en forestilling, kalt *Not in my name*.

Teaterforestillingen ble sponset av innenriksdepartementet i England, som en del av et prosjekt for å bekjempe og motarbeide voldelig ekstremisme. I hennes artikkel fra 2011 beskriver Bartlett hvordan hennes prosjekt både skulle være en plattform for det muslimske

miljøet i Burnley til å formidle en korrekt tolkning av islam til et variert publikum, men også med tanke på å nå frem til de som var sårbare for radikaliserings eller annen ekstremistisk oppførsel (Bartlett, 2011, s. 175). I artikkelen beskriver hun også at dette ikke var den første gangen det muslimske miljøet i Burnley ble gjenstand for et kulturelt arrangement som handlet om dem som muslimer (Bartlett, 2011, s. 181). Det var åpenbart at Burnley hadde utfordringer med en etnisk polarisering, og at myndighetene brukte mye ressurser på å forsøke å snu den økende graden av radikaliserings i byen, også ved hjelp av kulturarrangementer. Tore Bjørgo skriver i sin bok *Forebygging av kriminalitet* at “fordelene med den sosiale og politiske forebyggingsstrategien er at den kan gi positive effekter på flere problemområder enn terrorisme” (Bjørgo, 2015, s. 221). Det at myndighetene bevilger penger til sosiale prosjekter, som for eksempel *Not in my name* i England, eller til *Utafor* i Norge, kan på sikt føre til andre samfunnsendringer, som konfliktløsning, demokratisering, sosial utvikling og integrering av minoriteter. Ikke bare stanse radikaliseringsprosesser.

Utfordringen som de stod ovenfor i Burnley var at de tidligere kulturarrangementene som hadde blitt tilbudt til det muslimske miljøet, hadde ført til at selve målgruppen hadde blitt skeptiske til slike sosiale strategier (Bartlett, 2011, s. 181). Kanskje hadde det muslimske miljøet opplevd tidligere dramatiseringer som irettesettende, og slik sett også undertrykkende for dem og deres kultur. “Det er problematisk dersom virkemidler for å fremme sosial utvikling og integrering blant minoritetsgrupper blir motivert og begrunnet først og fremst som en del av en strategi for å forebygge radikaliserings og ekstremisme” (Bjørgo, 2015, s. 221). Det er klart at hvis en går inn i et prosjekt med tanke på at man skal forsøke å endre atferden til én del av befolkningen, så kan det potensielt føre til at denne gruppen både fremmedgjøres og mistenkeliggjøres.

I Norge nedfelte regjeringen en handlingsplan mot radikaliserings og voldelig ekstremisme i 2014, der de legger frem 30 tiltak, fordelt på 7 ulike departementer. Ett av hovedområdene i handlingsplanen er å forebygge tilvekst til ekstreme miljøer og bidra til reintegrering:

Det er viktig å forebygge at personer rekrutteres inn i ekstreme miljøer. Generelt forebyggende arbeid på tvers av sektorer og tidlig innsats er viktig i denne sammenheng. Samtidig er det behov for innsats overfor personer som allerede er i ekstreme miljøer samt bidra til reintegrering, det vil si oppfølging av personer som ønsker seg ut av ekstreme miljøer (Justis- og beredskapsdepartementet, 2014, s. 21).

Bortsett fra økonomisk tilskudd til aktører som arbeider med å forebygge radikaliserings og voldelig ekstremisme, dreier tiltakene på dette området seg om å utarbeide

veiledningsmateriell, utvikle mentorordninger, og å styrke tros- og livssynsdialogen (Justis- og beredskapsdepartementet, 2014, s. 21-22). Regjeringen ser altså blant annet at tros- og livssynsdialog fremmer forståelse og respekt om både ulikheter og felles verdier i samfunnet, og at dette på sikt kan bidra til å forebygge radikaliseringsprosesser.

Per juli 2018 har regjeringen offentliggjort status for de 30 tiltakene fra handlingsplanen. Der står det blant annet at kulturdepartementet lyser ut midler til dialogtiltak og tiltak som kan bidra til kunnskapsutvikling og debatt om tros- og livssynspolitiske spørsmål, samt at de gir årlige tilskudd til intrareligiøse og interreligiøse paraplyorganisasjoner (Justis- og beredskapsdepartementet, 2018). Ett av prosjektene som har fått tilskudd fra kulturdepartementet for å styrke arbeidet med mangfold og inkludering er *Utafor* ved Det Norske Teatret (Finansdepartementet, u.å.). Organisasjonen Just Unity har også stått på statsbudsjettet siden 2016, og det blir presisert at:

Tilskottet skal medverke til å gi bedre kunnskap om integrering i befolkninga, inkludert kunnskap om moglegheiter og utfordringar ved integreringsprosessen. Vidare skal tilskottet medverke til meir tillit i det norske samfunnet blant innvandrara og barna deira og større deltaking og representasjon blant innvandrara og barna deira på ulike samfunnsarenaer (Kunnskapsdepartementet, 2018, 265).

Det å gi organisasjoner som Just Unity og prosjekter som *Utafor* tilskudd fra kulturdepartementet eller over statsbudsjettet kan potensielt bidra til mer tillit, medvirkning og deltakelse blant innvandrere, og slik bidra positivt til integreringsprosesser. Dersom mennesker med innvandrerbakgrunn får mer tillit til forhold i det norske samfunnet, kan dette potensielt føre til en større grad av lojalitet ovenfor samfunnets grunnverdier. Dersom mennesker med innvandrerbakgrunn deltar mer, og er mer representert på ulike samfunnsarenaer, vil dette også bidra til en større grad av legitimitet fra majoritetssamfunnet generelt. Slik bidrar det ikke bare til integrering, og forhåpentligvis færre radikaliseringsprosesser, men også til at mennesker fra majoritetssamfunnet får større aksept og forståelse for minoritetene i befolkningen.

### **3.1.4. Om anvendt teater og teater som verktøy for dialog**

For å kunne drøfte hvordan man kan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme, kan det være lurt å se nærmere på den teaterretningen som dette prosjektet faller inn under, anvendt teater. Selv om termen ikke har blitt uttalt på noe tidspunkt under

arbeidet med teaterforestillingen *Utafor*, så er dette et prosjekt som har hatt et tydelig formål og en klar agenda. Det har ikke kun vært teater for kunstens del, eller for underholdningens del. Selv om underholdningsverdien i forestillingen er et viktig aspekt, så har ikke dette primært vært målet med teaterforestillingen. Ønsket fra regissørens side har vært at unge mennesker som ser *Utafor* skal få en slags holdningsendring av å se forestillingen, og på sikt at publikum skal overføre de opplevelsene de fikk på teateret over til sine egne liv, og slik at vi får et bedre og mer inkluderende samfunn.

Anvendt teater er bredspektret og mangefasettert. Judith Ackroyd foreslår i sin artikkel fra år 2000 å komme med en ganske vid definisjon på hva anvendt teater kan være. Hun ser at det er intensjonen som ligger bak, som er felles for alle typer anvendt teater. Alle former for anvendt teater deler en tro på teaterets makt til å adressere noe som ligger utenfor teaterformen i seg selv (Ackroyd, 2000, s. 1). Målet med det anvendte teateret kan variere, det kan være alt fra å informere, reparere, forene, instruere, eller bevisstgjøre. Metoden som brukes kan variere tilsvarende. Alternative teaterpraksiser har historisk sett fått veldig ulike merkelapper, som blant annet grasrotteater, sosialt teater, politisk teater, radikalt teater, og mange andre variasjoner. Men i løpet av det siste tiåret har anvendt teater utviklet seg til å bli et akseptert hyperonym, altså en paraplydefinisjon som alle de tidligere praksisene har omfavnet (Prendergast & Saxton, 2009, s. 7).

Philip Taylor kaller anvendt teater en transformativ teaterform: “to raise awareness on a particular issue, to teach a particular concept, to interrogate human actions, to prevent life-threatening behaviors, to heal fractured identities, to change states of oppression” (Taylor, 2003, s. 1). Han peker altså på det anvendte teaterets kraft til å sette søkelys på og lære om et gitt tema, for å skape transformasjon hos deltakeren. Men han poengterer også at godt teater også kan ha denne funksjonen; å skulle fengsle tilskuerne på den måten, å gi dem en erfaring som knuser deres vante perspektiver, og åpner opp for nye muligheter til å gjøre seg opp en mening om verden rundt seg (Taylor, 2003, s. 1). Selv Aristoteles brukte begrepet katarsis om tragedien i teateret. Til tross for at det begrepet har blitt tolket på veldig mange ulike måter opp gjennom tidene, så har mange “også knyttet det aristoteliske katarsisbegrep til et (...) nærmest didaktisk innhold. Da dreier det seg ikke bare om en følelsesmessig reaksjon i mottakerens sinn, men også, og kanskje først og fremst, om læring” (Engelstad, 2004, s. 162). Målet med godt teater er også at de som ser på opplever en følelsesmessig og kognitiv

forandring i etterkant av forestillingen. Prendergast og Saxton tekker også frem katarsisbegrepet, men i en mye videre samfunnsmessig forstand, når de beskriver hvordan anvendt teater oppstod. De argumenterer for at man kan se spor i mange kulturer og tradisjoner at ulike folkegrupper har brukt teatrets kraft til å fortelle historier om sine liv: “This aesthetic and emotional outlet allows for potential catharsis, a safe way for citizens to express their concerns, criticisms and frustration to each other and to society at large” (Prendergast & Saxton, 2009, s. 7).

Thompson og Schechner argumenterer for at sosialt teater ikke bør være et møte mellom to urelaterte fagområder; teater og sosialt arbeid. De mener at sosialt teater heller bør være en dynamisk interaksjon mellom de to fagområdene, som kan transformere begge disipliner. “It ought to become a performance that can transform the practitioners, the participants, and the public's existing knowledge and experience” (Thompson & Schechner, 2004, s. 12-13). Den brasilianske pedagogen, Paulo Freire, og hans banebrytende *De undertryktes pedagogikk*, og mange seinere utgivelser, utforsket muligheten for at læring var en måte å transformere livene til elevene. Dette skjedde gjennom en prosess som var avhengig av å etablere en genuin dialog mellom lærer og elev - hvor begge sider både kunne lære av og lære bort.

Teaterregissøren Augusto Boal tok mange av de pedagogiske teoriene til Freire og satte dem inn i en teaterkontekst i hans første publikasjon *De undertryktes teater*. På grunn av Boals publikasjoner og hans mange internasjonale arbeidsverksteder, har han blitt en slags guru innenfor anvendt teater på verdensbasis (Prentki & Preston, 2009, s. 13). Én av teaterformene som inngår i *De undertryktes teater* er forumteateret, som blir brukt som metode for å motvirke utenforskap, slik jeg skrev om i kapittel 3.2.

Helen Nicholson trekker også frem begrepet transformasjon, men hun skriver at hun er ukomfortabel med å bruke ordet fordi det også legger føringer på hva som skjer hos publikum. Er det slik at forestillingen er noe som blir pålagt tilskueren? Og hvem sine verdier er det egentlig vi vil transformere publikum til å få? Hun argumenterer for at dersom transformasjon skal finne sted, må det være en gradvis prosess - et resultat av læring og forhandling med andre. Hun bruker heller ordet transporterering, og mener at forandringen da vil skje gradvis og at det vil skape en samhandlende og vedvarende prosess mellom deltakerne, og ofte i samarbeid med andre interessenter. “It is about travelling into another world, often fictional, which offers both new ways of seeing and different ways of looking at

the familiar” (Nicholson, 2005, s. 12-13). Enten kan det gjelde et vant teaterpublikum som da ser det kjente teateret på en ny måte, gjennom en ny form, eller det kan gjelde et uvant teaterpublikum som ser på sitt interesse- eller fagfelt gjennom teaterets påvirkningskraft.

Richard Schechner skrev i 1968 en artikkel der han listet opp seks prinsipper for Enviromental Theatre, som i denne sammenhengen kan ses på som typiske trekk innenfor anvendt teater. Det første prinsippet han nevner er “The theatrical event is a set of related transactions” (Schechner, 1968, s. 41). Her kommer han med syv eksempler på hvordan ulike relasjoner i det anvendte teateret skiller seg fra det tradisjonelle teateret. Både når det gjelder relasjonene mellom skuespillerne og tilskuerne, men også når det gjelder relasjonen til scenografien. Det andre prinsippet han nevner er “All the space is used for performance; all the space is used for audience” (Schechner, 1968, s. 48). Med dette mener han at det fysiske området der skuespillerne beveger seg, ikke er adskilt fra der tilskuerne oppholder seg. Skillet mellom scene og sal er altså ikke eksisterende. Det fysiske området der den teatrale begivenheten foregår kan være så stort som en hel by, og teateret kan foregå over flere steder i løpet av den samme begivenheten. Det tredje prinsippet er “The theatrical event can take place either in a totally transformed space or in found space” (Schechner, 1968, s. 50). Med dette mener han at anvendt teater tar i bruk rommet det spilles i til det fulle, uansett om det er et rom som er transformert i forhold til sitt opprinnelige bruk, eller om det er for eksempel et offentlig rom, som slik sett ikke kan transformeres. Uansett tar man rommet i bruk, selv om det i praksis kan bety at ting står i veien, eller at publikum må finne kreative måter å observere utøverne på.

Det fjerde prinsippet som Schechner nevner er “Focus is flexible and variable” (Schechner, 1968, s. 56). Innenfor tradisjonelt titteskapsteater, har publikum kun ett fokuspunkt - og det er rett frem mot scenen. Innenfor den tradisjonen som Schechner beskriver, finnes det ofte flere fokuspunkt samtidig, selv om dette ikke nødvendigvis innebærer en overdose av inntrykk for tilskuerne. Det femte prinsippet er “All production elements speak in their own language” (Schechner, 1968, s. 59). Her poengterer han at det i tradisjonelt teater er slik at skuespilleren får mest fokus, fordi det er et menneske. Men i de teatraliske begivenhetene vil ikke skuespilleren være noe mer i sentrum enn for eksempel scenografien eller lyset. Han kommer også med eksempler der mennesker spiller kun scenografiske elementer, og en forestilling som spilles kun i mørket. Det sjette og siste prinsippet han nevner er “The text

need be neither the starting point nor the goal of a production. There may be no text at all” (Schechner, 1968, s. 60). Her poengterer han at den skrevne teksten ofte kan være ubetydelig i disse teatraliske begivenhetene, hvis de i det hele tatt inneholder noen skreven tekst. Det Schechner gjorde gjennom sin artikkel var å sette ord på visse tendenser som praktikere over hele verden implementerte i sitt arbeid med anvendt teater. Praktikere har også siden den gang tatt i bruk tilsvarende teknikker i sitt arbeid med performance og anvendt teater, selv om de ikke lar Schechners liste være en guide, eller en fasit for hvordan det skal lages.

Philip Taylor skrev i sin bok fra 2003 ned åtte retningslinjer for hvordan en bør designe og implementere anvendt teater:

1. Applied theatre is thoroughly researched.
2. Applied theatre seeks incompleteness.
3. Applied theatre demonstrates possible narratives.
4. Applied theatre is task-oriented.
5. Applied theatre poses dilemmas.
6. Applied theatre interrogates futures.
7. Applied theatre is an aesthetic medium.
8. Applied theatre gives voice to communities (Taylor, 2003, s. 27).

Det som er gjennomgående for disse retningslinjene er at anvendt teater legger opp til at publikum skal oppleve et godt kunstnerisk produkt, som er relevant for målgruppen, og som samtidig gjør at tilskuerne skal kunne bearbeide de inntrykkene og opplevelsene de har fått gjennom det estetiske uttrykket, til å gjøre noe med sin egen situasjon. Det er viktig å huske på at ethvert anvendt teater er ulikt, ut fra både hvem som er målgruppen og hva som er bakgrunnen for prosjektet. Derfor kan de fleste anvendte teaterprosjekter ha både ett eller flere slike kjennetegn, i større eller mindre grad. Nøyaktig hvordan disse retningslinjene implementeres i praksis hos den enkelte praktiker, er også avhengige av både målgruppen og hvilke forutsetninger og rammefaktorer som ligger til grunn for arbeidet.

### **3.1.5. Om etnoteater som teaterform og arbeidsmetode**

Én av de mest sentrale forskerne innenfor etnoteater, Johnny Saldaña, skiller mellom det han kaller etnodrama, og det han kaller etnoteater. Etnodrama er det skrevne manuset - et dramatisert signifikant utvalg av narrativer, generert gjennom intervjuer, deltagende observasjoner, feltdagbøker, TV-kringkastinger, nyhetsartikler, osv. “Simply put, this is



dramatizing the data” (Saldaña, 2005, s. 2). Etnoteater på den annen side, er en iscenesettelse av etnodramaet.

Kort forklart kan etnoteater “betraktes som en kreativ, skapende måte å offentliggjøre forskningsresultater på” (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 24). Det kan også ligge en grad av fortolkning av forskningsdataene fra forskerens side, i det estetiske arbeidet. Saldaña, forsøker i sin bok fra 2016 å skrive ut en definisjon, som tydeliggjør hvordan ordet etnoteater er sammensatt, og hva det kan innebære:

Ethnotheatre, a word joining ethnography and theatre, employs the traditional craft and artistic techniques of theatre or media production to mount for an audience a live or mediated performance event of research participants experiences and/or the researchers interpretations of data (Saldaña, 2016, s. 12).

Ifølge Saldaña finnes det en overflod av beslektede teaterformer og termer som kan relateres til etnoteateret, eller variasjoner av det. Han har selv notert ned omtrent åtti ulike termer, som alle sammen har til felles at forestillingsteksten ikke er fundamentert i fiksjon, men i en undersøkt virkelighet. Blant disse er for eksempel dokudrama, dokumentarteater og historisk drama (Saldaña, 2016, s. 13-14). Ansatte ved Det Norske Teatret kalte selv den formen for teater som *Utafor* var, for «borgerscene». Borgerscenen “bygger på erfaringer fra tyske og danske borgerscener, der publikums egne fortellinger danner utgangspunkt for teaterforestillinger, og der historiefortellerne er direkte medvirkende både på scenen og i den skapende prosessen” (VFH-Produksjoner, u.å.). Borgerscene eller dokumentarteater er begge deler teaterformer som faller inn under paraplybetegnelsen etnoteater.

Saldaña trekker frem fire ulike innganger til etnoteateret, for å tydeliggjøre hvordan det skiller seg fra konvensjonelt fiksjonelt teater: 1. Dramatisering av intervjutranskripsjoner, 2. Adaptasjoner av dokumenter og publisert materiale, 3. Originalt autoetnodramatisk arbeid, 4. Kollektiv skapelse av etnodrama (Saldaña, 2016, s. 17-30). Når det gjelder prosessen med skapelsen av forestillingen *Utafor*, var det antageligvis en blanding av de overnevnte inngangene. Som utgangspunkt for manuset brukte manusforfatteren erfaringer fra tidligere opplevelser og videodokumentasjon av intervjuer. Men når manuset nådde aktørene i arbeidsrommet, ble det utfordret og utforsket videre av ensemblets medlemmer. Ifølge Vigdis Aune søker etnoteateret “å løfte fram de særegne erfaringene og tilby alternativer gjennom å kombinere teksttyper, fortellerflater og teatrale former og slik ivareta teatrets autonomi som kunstform” (Aune, 2017, s. 55). I teaterforestillingen *Utafor* kombinerte regissøren ulike

fortellerflater og teatrale former, som fortellerkunst, dans, sang, musikk og video. Slik kan man si at forestillingen ivaretok teatrets autonomi som kunstform, samtidig som den forsøkte å løfte frem de særegne erfaringene om utenforskap.

Ifølge Gjærum og Ramsdal handler etnoteater om å iscenesette portretter av virkeligheten:

I etnoteateret benyttes teaterets grunnelementer og virkemidler inn i en forskningsstudie for å iscenesette informantens levde liv som fiktive portretter av en virkelighet. Portrettene kan være basert på intervju, observasjon, eller en casestudie (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 25).

Skuespillerne som står på scenen i etnoteater får altså i oppgave å gjenspeile virkelige menneskers levde liv, men fremdeles vise det frem som fiktive portretter. I Derek Pagets artikkel *Acting a Part: Performing Docudrama*, beskriver Paget utfordringene som oppstår når en skuespiller skal spille et ekte menneske, og ikke en fiktiv figur: “The documentary element, however weak, supplies the heavily indexical assurance: this did happen. What we see and hear marks the space of prior happening - enacting absence and presence simultaneously” (Paget, 2002, s. 37). Når publikum er klare over at dette er basert på ekte hendelser, oppstår det altså en dualitet hos skuespilleren. Man må klare å spille tilstedeværelse, men også ikke-tilstedeværelse samtidig. Skuespilleren er altså seg selv, samtidig som man representerer en person som ikke er til stedet. I Pagets artikkel fra 2010 tar han opp et tilbakevendende spørsmål fra skuespillere som er nye for etnoteateret: “So – are we acting or not?” (Paget, 2010, s. 183). Han skriver også at svaret de får er: “What you’re doing is, you’re bearing witness for somebody who cannot be there themselves” (Paget, 2010, s. 183). Selv om det oppstår en dobbelthet hos skuespilleren, skriver han at de som regel skjønner dette, og forstår hvordan de skal formidle dette på en god måte.

Innenfor De undertrykte teater, som ligger under paraplydefinisjonen av anvendt teater, er det veldig vanlig at tilskuerne går opp og spiller roller sammen med de øvrige skuespillerne. De blir aktivert, til den grad at tilskuerne får nye roller - *tilskuespillere* (Engelstad, 2004, s. 14). Det er altså ikke så uvanlig innenfor det anvendte teateret at ekte mennesker spiller ut sine egne historier. Også innenfor etnoteater hender det: “I visse tilfeller spiller informantene selv de transkriberte fortellingene” (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 25). Det ligger altså ingen føringer i begrepet etnoteater om hvem som skal spille ut etnodramaet - altså hvem som skal være aktører på scenen. Det kan like gjerne være informantene selv som står på scenen, og formidler sin egen opplevde historie.

## 4.0. Empiri

Det å delta på et så stort og variert prosjekt som *Utafor*, har gitt meg så mange erfaringer at det er vanskelig å inkludere alle inntrykkene i en så avgrenset oppgave som denne. Derfor er jeg blitt nødt til å foreta et utvalg av inntrykk og opplevelser, og informere om det som jeg mener best representerer min reise i dette prosjektet. Selvsagt vil andre deltakere i forestillingen ha gjennomgått en helt annen reise, og ha erfart helt andre ting enn meg. Men mange av disse opplevelsene har jeg ikke vært vitne til, og heller ikke fått førstehåndserfaring med. Enkelte av situasjonene som har vært helt ekstraordinære for andre, har kanskje vært så trivielle for meg at jeg ikke har fått det med meg i den deltakende observasjonen. Men det betyr ikke at hendelsene og situasjonene ikke har skjedd, og ikke vært unike for hver enkelt deltaker.

I det følgende kapittelet vil jeg ta for meg de områdene fra prosessen som har vært spesielt viktige for meg i arbeidet med teaterforestillingen *Utafor*, og de områdene som har vært med på å prege mitt arbeid med denne masteroppgaven. Selv om jeg ga en ganske bred og tydelig introduksjon til prosjektet i første kapittel, er det visse temaer som jeg vil belyse nærmere i det følgende kapittelet. Jeg ønsker å begynne med hvordan dette prosjektet fikk sitt fotfeste på Det Norske Teatret. Til tross for at Tindberg hadde fulgt Faten og Yousef over lengre tid, var det også et lykketreff at Det Norske Teatret i utgangspunktet hadde skrinlagt et prosjekt om ekstremisme. Altså var det på mange måter et tomrom som måtte fylles.

### 4.1. Searching for Nadia

I begynnelsen av 2017 tok ETC (European Theatre Convention) initiativ til et internasjonalt teater- og undervisningsprosjekt, som ble kalt *Searching for Nadia*. Det var et samarbeidsprosjekt mellom fem ulike land for å undersøke grunnene til radikaliserings blant unge mennesker i den vestlige verden, og hva som danner grunnlaget for fremmedkrigere. Italia, Tyskland, Norge, Belgia og Nederland var deltakende i prosjektet, og hvert av landene skulle iscenesette det samme manuset på en teaterscene, og invitere ungdomsskoleelever på forestillingene. I tilknytning til hver teaterforestilling, ble det også utviklet et pedagogisk

opplegg som lærere ved de respektive inviterte skoleklassene, skulle gjennomføre med sine elever (Searching for Nadia, 2017). Manuset til denne forestillingen ble skrevet av den nederlandske manusforfatteren Daniël van Klaveren, som tidligere hadde skrevet teater om radikaliserings, i forestillingen *Jamal*. Men dessverre ble ikke forestillingen *Searching for Nadia* gjennomført som planlagt ved Det Norske Teatret.

Mens teatrene i Italia, Belgia, Nederland og Tyskland iscenesatte hver sin versjon av det samme manuset, ble det ved Det Norske Teatret bestemt at teaterforestillingen *Det har visst vore ein episode* heller skulle være en del av prosjektet. Denne forestillingen er skrevet av den britiske dramatiker Chris Thorpe, og vever sammen fire separate historier som alle handler om tankegangen til mennesker som under ekstraordinære forhold må velge mellom å handle eller å bli værende passive:

I en av historiene følger vi utspørringen av en mann som har utført et attentat mot en politisk ungdomsorganisasjon. I en annen ser vi hvordan en person som kom til makten etter en fredelig folkelig revolusjon mot et voldelig autoritært regime prøver å rettferdiggjøre bruk av vold for å kunne holde på makten. En historie er den indre monologen til en som ser en mann stille seg opp fremfor en kolonne av stridsvogner. I den siste historien møter vi en passasjer i et fly på vei mot bakken (Det Norske Teatret, u.å.).

Men for at de deltagende ungdomsskoleelevene fra Norge ikke skulle miste meningen med prosjektet de hadde påbegynt, ble versjonen av *Searching for Nadia* fra Nederland også invitert som gjestespill til Det Norske Teatret, og spilt på engelsk.

Som en utvidet del av det pedagogiske opplegget rundt *Nadia*-prosjektet, ble rundt 600 ungdomsskoleelever fra Akershus invitert til Det Norske Teatret for å delta på workshops sammen med Svein Tindberg, dramaturg Anders Hasmo, og fikk også møte Faten og Yousef fra Just Unity. Sammen fikk de bryne seg på noen pedagogiske øvelser i teaterrommet, som påstandshjørner og enighetsrekker. Elevene hadde på forhånd diskutert spørsmål rundt utenforskap og fremmedgjøring via internett, med andre ungdommer som deltok på tilsvarende *Nadia*-prosjekter i Italia, Belgia, Nederland og Tyskland. Ved Det Norske Teatret fikk de også utdelt spørreskjemaer som de skulle besvare, og de ble også oppfordret til å sende inn anonyme personlige fortellinger og historier om utenforskap, enten til teaterets e-post adresse eller til en nettside som var opprettet for formålet. Enkelte av disse historiene har også blitt tatt i bruk i utviklingen av manuset til *Utafor*.

I utgangspunktet hadde prosjektet *Searching for Nadia* fått innvilget støtte fra Kulturdepartementet, men ettersom at Det Norske Teatret ikke utviklet forestillingen som planlagt, fikk teatret overført tilskuddet til Svein Tindbergs nye prosjekt, *Utafor*.

## 4.2. Utenforskap i Utafor

I teaterforestillingen *Utafor* skildres både hvordan én persons utenforskap kan føre til ekstreme holdninger og ekstreme handlinger. Men det skildres også hvordan enkeltmenneskers utenforskap kan føre til at de søker fellesskap hos andre marginaliserte grupper, og som sammen opplever tilhørighet i form av at de i praksis er segregert fra resten av samfunnet. "I situasjoner der utenforskap kjennetegner hele grupper av individer, kan det oppstå såkalte parallelle samfunn hvor slike ikke-integrerte grupper utvikler sin egen kultur og sine egne lover, regler og institusjoner" (Tjora, 2018, SNL).

Da Yousef Bartho Al-Nahi konverterte til Islam opplevde han at alle han kjente - både venner og familie - vendte ham ryggen. Mennesker som han hadde vokst opp med, og som han trodde han hadde et godt og kjærlig forhold til, ville ikke lenger ha noe med ham å gjøre. Derfor vendte han seg til det eneste stedet han følte tilhørighet; moskeen der han hadde konvertert. Der møtte han likesinnede muslimer, som på samme måte som ham, følte at de var segregert fra samfunnet. Dessverre var det også mennesker der som så at Yousef var i en vanskelig livssituasjon, og som bestemte seg for å utnytte hans villfarelse. En radikal islamistgruppe tilbød ham både tilhørighet og vennskap. Noe han sårt savnet, og som de skjønnte at han trengte. Slik utviklet opplevelsene av utenforskap seg hos Yousef fra tilbaketrekking og isolasjon, til deltakelse i parallellsamfunn og gruppetenkning. Heldigvis trakk Yousef seg ut av den radikale islamistgruppen før han ble tvunget til å gjennomføre terroraksjoner for IS.

På den annen side opplevde Faten Mahdi Al-Husseini utenforskap ved at hun tok opp kampen mot det hun så på som vantro muslimer. Ved et langvarig besøk i Irak hadde hun sett hvordan konfliktene muslimer imellom var med på å splitte både familier og samfunn, på tvers av kulturer og landegrenser. Som Shia-muslim følte hun seg som en minoritet blant minoritetene, og hun gikk til en privat krig mot både Wahhabister, Salafister og Sunni-

muslimer. Som en ung, norsk, Shia-muslimsk kvinne med en sterk samfunnsengasjert stemme, ble hun også isolert - både fra venner og familie. Etter at hun var med å arrangere en demonstrasjon mot terrorgruppen IS, ble hun en rikskjendis over natten. Den nye oppmerksomheten førte raskt til at både hun og familien hennes mottok drapstrusler fra både inn- og utland.

Det tredje utenforskapet som kommer tydelig frem i teaterforestillingen er utenforskapet til Anders Behring Breivik. Til tross for at han ikke har vært delaktig i å skape forestillingen på noen måte, eller har bidratt med sin historie, så belyser også forestillingen hans utenforskap i det norske samfunnet, gjennom opplevelsen til Siri Marie Seim Sønsteli som overlevde terroren den 22.juli.

De forsøker å påstå at jeg er falt ut av arbeidslivet, at jeg hadde farslengsel, et manglende nettverk, at jeg er en ondskapsfull og sinnssyk person, som kun er ute etter oppmerksomhet rundt min egen person. (...) De har også hevdet at jeg er narsissistisk, antisosial, og psykopatisk (NRK, 2012).

Som det kommer frem av referatet fra rettssaken mot Breivik var det enkelte av de sakkyndige som hadde hevdet at Breivik hadde falt utenfor samfunnet. Selv påstod han at han var en del av et større nettverk, hvor alle hadde tilsvarende holdninger og ønsker om å utøve lignende aksjoner. På samme måte som hos Yousef, førte Breiviks isolasjon og segregering fra samfunnet til ekstreme holdninger, og til slutt til terroraksjonen på Utøya.

Den fjerde historien om utenforskap i forestillingen kommer frem gjennom min egen beskrivelse av hvordan det har vært å vokse opp som jødisk norsk-israeler i Norge. Selv om det er en ganske annen form for utenforskap enn de andre tre formidler i forestillingen, er det allikevel noe som Svein Tindberg ønsket å rette søkelys mot. Det er mange jøder i Norge i dag som er nødt til å skjule sin identitet og tro, fordi de er redde for antisemittisme og represalier for det som den israelske staten foretar seg. Slik har jeg også følt gjennom hele oppveksten, og det gikk så langt at jeg ikke turte å dusje setter gymmen sammen med de andre guttene på barneskolen, fordi jeg var redd for at de andre ville se at jeg var omskåret. I tillegg hadde jeg veldig få israelske eller jødiske venner i oppveksten, og hadde heller ingen å dele det med. Potensielt kunne et slikt utenforskap ført til tilsvarende segregering og isolasjon som både Yousef og Faten har opplevd, eller fått andre konsekvenser som kunne gått ut over både meg selv og mine nærmeste.

I tillegg til disse fire gjennomgående historiene i forestillingen var det også et poeng for Tindberg å vise at dette kun er fire av uendelig mange historier om utenforskap:

(...) jeg ser for meg, at det ligger i fugleperspektiv. Så ser du ned i en skolegård. Og la oss si at det er 500 mennesker der nede, så vil alle de 500 historiene være egentlig verdt å fortelle. Fordi at det er rike historier, og hemmeligheter, og grusomme ting, og gleder i livene, som er verdt å fortelle. Men tilfeldigvis så zoomer vi (...) nærmere og nærmere, og til slutt så står vi igjen med fire som vi virkelig blir kjent med. Altså dere fire (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

I teaterforestillingen brukte også Tindberg tekstutdrag fra norske ungdommer, som hadde sendt inn anonyme historier om utenforskap til teatrets e-post adresse, eller til nettsiden som hadde blitt opprettet for formålet. De mangfoldige historiene om utenforskap viste at det finnes utallige former for utenforskap - om det er i vennegjengen på skolen, om det er hjemme hos familien, eller om det er på arbeidsplassen. Og denne formen for utenforskap er kanskje den som er vanskeligst å avdekke, og som potensielt sett kan være den som påvirker samfunnet i mest negativ retning, ettersom at den rammer så bredt og så tilfeldig.

Flere av ungdommene som deltok i teaterprosjektet som dansere og statister har følt seg utenfor samfunnet på én eller annen måte. Gjennom prosjektperioden har det vært flere situasjoner hvor ungdommene har delt informasjon om sosial og kulturell utenforskap. Minst to av ungdommene har vokst opp med kun én forelder, minst fire har én forelder som ikke er norsk, og minst én tilhører en annen religion enn kristendommen. I tillegg har flere selv opplevd mobbing, utestenging, eller forskjellsbehandling fra medelever og bekjente på skolen. Felles for alle sammen er at de på én eller annen måte har følt på et sosialt press i ett eller annet format, enten fra familie eller fra øvrig omgangskrets. Gjærum og Ramsdal presiserer i sin artikkel fra 2012 at "Når verken skolen, familien eller det sosiale miljø fungerer som arena for å fortolke og bearbeide viktige erfaringer og nederlag, oppstår behovet for nye arenaer" (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 19). På samme måte måte som at de så på det som nødvendig å forme tiltak for forebygging og inkludering av marginalisert ungdom, så Svein Tindberg på prosjektet *Utafor* som et tiltak i kampen mot utenforskap blant barn og unge. Han ønsket på samme måte som Gjærum og Ramsdal å "øke forståelsen og interessen for marginaliserte ungdommers subjektive livserfaringer på en slik måte, at det bidrar til inkludering i det offentlige rom" (Gjærum & Ramsdal, 2012, s. 23).

Det kan være belastende for alle mennesker å oppleve press, uansett hvem presset kommer fra, og hvilken alder man er i. Allikevel er det sannsynlig at tenåringer er mer sårbare,

ettersom at de er i en fase i livet hvor de både er i prosessen med å skape sin egen identitet, og hvor deres selvbilde er meget viktig. Ifølge Erik Erikssons stadier i den psykososiale utviklingen, er denne aldergruppen den han kaller identitet eller rolleforvirring, der forholdet til jevnaldrende blir sett på som særdeles viktig. Tenåringene må finne en identitet på flere områder; yrkesmessig, politisk, religiøst, samt en kjønnsidentitet. Dersom tenåringenes drivkrefter, ferdigheter og meninger organiseres i et konsistent selvbilde, kan de finne sin identitet. Dette kan påvirke en rekke av deres valg, i forhold til arbeid, verdier, ideologi og forpliktelser ovenfor andre mennesker og ideer. Men dersom tenåringene ikke klarer å integrere alle disse aspektene og valgene, eller hvis de ikke klarer å velge i det hele tatt, kan de bli offer for rolleforvirring (Woolfolk, 2012, s. 90). Derfor var det også helt essensielt for prosjektet at ungdommene som deltok i denne teaterforestillingen hadde de rette sosiale kvalitetene som trengtes for at stemningen og relasjonen innad i ensemblet skulle utvikles og blomstre.

### **4.3. Ringvirkninger av forestillingen**

Da organisasjonen Just Unity skrev under kontrakt med Det Norske Teatret, var både styret, daglig leder i Just Unity, de to stifterne - Yousef og Faten - samt alle de øvrige innleide aktørene klare over at dette prosjektet potensielt kunne bidra til å skape mye oppmerksomhet rundt organisasjonen og rundt oss som personer. Dette var jo et prosjekt som skulle løfte frem våre veldig personlige historier og offentliggjøre dem på en teaterscene, slik at hele Norge kunne komme og høre dem.

Bortsett fra terningkastene og den generelle positive medieomtalen av forestillingen i de store ledende presseaktørene, som for eksempel Dagbladet, VG, Aftenposten, Dagsavisen, NRK og TV2, ble vi også bedt om å gjøre personlige intervjuer. For eksempel ringte det en journalist til meg fra avisen Vårt Land, og spurte om jeg ønsket å stille opp til portrettintervjuet *Min Tro*. Alle aktørene ble også spurt av NRK om vi ønsket å gjøre hver vår episode av *Sommer i P2*, der vi skulle lage et radioinnslag om oss selv, som skulle vare i ca én time. Slik gled oppmerksomheten rundt teaterforestillingen over til en oppmerksomhet rundt oss som personer.



På grunn av denne utvidede oppmerksomheten har jeg blitt bedt om å stille opp på ulike arrangementer i etterkant av teaterforestillingen: EventDialog ved Forandringshuset, Dialog med HL-senterets venneforening, Mangfoldsfestivalen ved OsloMet, Møte med studentene ved Forstudium Teater, Operasjon Dagsverk ved Frogn Videregående skole, og Lanseringskonsert for Kammerkoret NOVA, for å nevne noe. Ved disse arrangementene har jeg som regel blitt bedt om å fremføre noe fra teaterforestillingen *Utafor*, men også blitt bedt om å uttale meg angående reelle utfordringer knyttet opp til det jeg prater om i forestillingen. På samme måte som at jeg har blitt invitert til slike arrangementer, har de andre aktørene fra forestillingen fått like mange eller flere henvendelser. I tillegg har Just Unity fått flere oppdrag i etterkant av teaterforestillingen, der de har spurt om vi som aktører fra forestillingen har mulighet til å komme og delta på ulike arrangementer. Vi har holdt foredrag både for en samling prester i Tunsberg bispedømme, vi har representert Just Unity ved tildelingen av Benjaminprisen 2018, og vi har deltatt på dialogmøte i Holmlia kirke.

Dessverre har den økte oppmerksomheten også ført til uønsket oppmerksomhet. For eksempel har jeg mottatt to brev og én tekstmelding fra fremmede i etterkant av artikkelen i Vårt Land, og radioprogrammet i P2. De skriver til meg om sine tanker og følelser, som dukker opp som en reaksjon hos dem etter å ha lest eller hørt mine meninger. Her er tekstmeldingen som jeg fikk tilsendt etter radioprogrammet Sommer i P2:

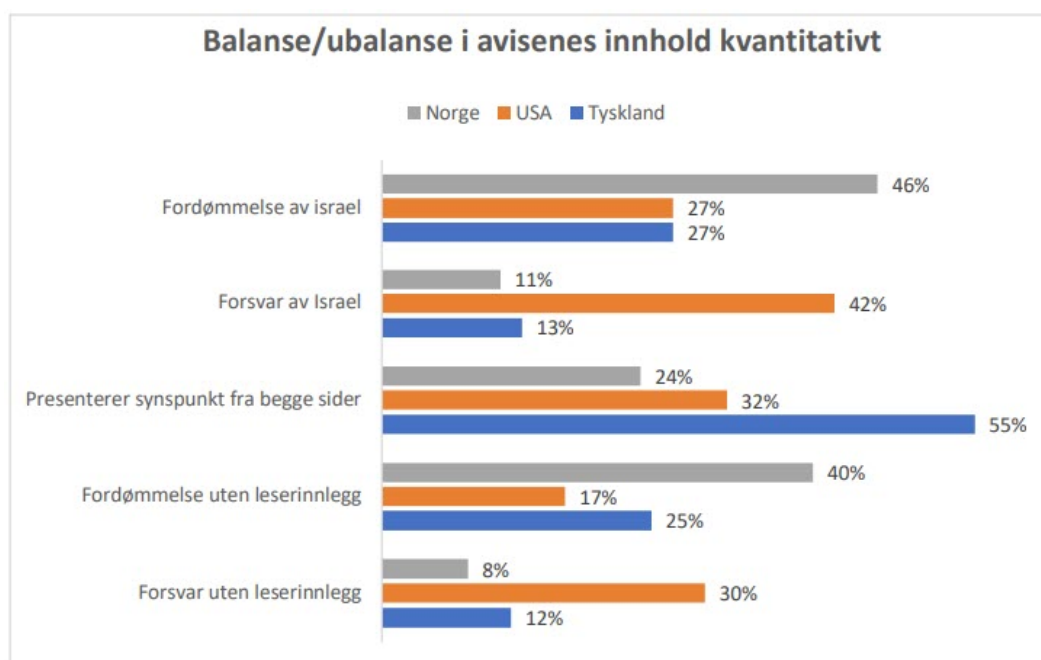
Takk for godt program i dag. Folk flest er ikke mot jøder men sterkt imot Israels undertrykking av palestinere. Jeg har vært i Israel/Palestina 8 ganger og er sjokkert over Israelsk offentlighets adferd, inkl. nå med "Ship to Gaza". Før Israel endrer politikk, stopper ikke antisemittismen. Gå på regj. i Israel. "Hatet" går mot Israel som stat. Ikke mot deg som jøde (Personlig kommunikasjon).

Hele prinsippet som jeg forsøkte å formidle i programmet var nettopp det faktum at mange nordmenn blander sammen jøder og israelere, og hvorfor det er en feilaktig slutning. Jeg brukte eksempler på en økende antisemittisme, og økt jødehat i verden, nettopp på grunn av Israels framferd i Midtøsten. Jeg brukte også eksempler fra mitt eget liv på hvordan jeg har følt at jeg har vært nødt til å skjule at jeg er jøde, fordi at jeg ikke ønsker å havne i diskusjoner om Israelsk politikk:

Hvis jeg forteller noen at jeg er jøde, eller at jeg er født i Israel, opplever jeg ofte at jeg stilles til ansvar for alt den sittende israelske regjeringen gjør. Jeg havner plutselig i lange diskusjoner om okkupasjon og blokkader, om folkerett og apartheid. Jeg føler at det forventes av meg at jeg må kritisere Israel for alle deres handlinger til enhver tid. Og hvis jeg forsøker å antyde at jeg mener at jøder har rett til å leve i fred innenfor sikre grenser, blir jeg som regel stemplet som sionist. Da er det mye lettere å bare skjule identiteten sin (Kjellberg & Læg Reid, 2018).

Det viste seg altså at poenget som jeg ønsket å få frem i radioprogrammet ikke helt hadde nådd frem til vedkommende som hadde valgt å sende meg en tekstmelding. Erfaringen min tilsier at mange heller ikke klarer å være sine egne meninger bevisste, når det gjelder Midtøsten-politikk, og spesielt når det gjelder forhold i Israel. Det er mange følelser involvert, og det er lett for mange å se seg blinde på den ene siden i konflikten, og ikke gjøre en grundig kildekritikk når de leser eller hører nyheter fra konfliktområdene.

Sigrun Farstad Gregori undersøkte i sin masteroppgave, *Balansekunst i uoversiktlig farvann*, norske mediers dekning av Midtøsten-konflikten, i forhold til mediekanaler i Tyskland og USA. Der fant hun at norske medier fremstår som mer Israel-kritiske enn både aviser i Tyskland og USA:



(Gregori, 2018, s. 84)

I hennes konklusjon skriver hun at “Mitt poeng er ikke at norske aviser ikke skal skrive kritisk om Israelsk politikk. Mitt poeng er at det må være informativt og balansert, ellers blir mediene talerør for en av partene” (Gregori, 2018, s. 146). Selv om overføringsverdien av hennes undersøkelse kan debatteres, er det allikevel påfallende nok til å ha i mente at det ikke alltid er like klokt å stole blindt på kun norske mediers fremstilling av saker som angår Midtøsten-konflikten.

Medietilsynet gjennomførte en undersøkelse i slutten av mars 2017 for å avdekke hvordan tilstanden av falske nyheter er i Norge. Undersøkelsen avdekket blant annet at 23 prosent av alle nordmenn har delt en nyhetsartikkel eller innslag som de senere fant ut var falsk. 15 prosent av nordmenn har delt en nyhetsartikkel eller innslag som de visste eller mistenkte var usann (Medietilsynet, u.å.). På sine nettsider har Medietilsynet linket til Norsk bibliotekforening, som har oversatt og publisert en infografikk, laget av The International Federation of Library Associations and Institutions. Infografikken viser åtte enkle skritt for god kildekritikk:



(Norsk Bibliotekforening, 2017)

Som det kommer frem av illustrasjonen, er det mange steg der en kan gå seg vill, og ende opp med å tro på det som publiseres på internett, både i Norge og ellers i verden. Selvsagt er mange hendelser som skjer i Midtøsten sensasjonelle, men ofte kan det være at norske

mediekanaler publiserer sensasjonelle overskrifter, kun for å tiltrekke seg lesere. Ofte er artikkelen skrevet av en person som selv har tatt et tydelig politisk standpunkt, eller artikkelforfatteren intervjuer kun den ene parten i hendelsen som har oppstått. Det er også mange som selv lar seg farge av det en leser eller hører, nettopp på grunn av ens forutinntatthet. Det kan også være en fordel å lese seg opp på artikler og nyhetsoppslag i andre medier, som ikke nødvendigvis er fra Skandinavia. Ofte kan det være en fordel å også lese om saken fra et mediehus i Midtøsten.

Men det er ikke bare jeg som har mottatt negativ oppmerksomhet og motreaksjoner på det jeg har snakket om i teaterforestillingen, og i etterkant. Yousef har opplevd trusler på gaten, da det kjørte en bil opp til ham, og én person i bilen var en gammel kjenning av ham fra den tiden han var aktiv i den radikale islamistgruppen. Han ble fortalt at han skulle slutte å snakke om de han var aktiv med, og at han skulle passe seg hvis han fortsatte å nevne navnene deres. Faten har også møtt mye motstand og har fått mange trusler, mest fordi hun er en muslimsk kvinne som står på en teaterscene og uttaler seg offentlig. Noen har også sagt at det er haram, spesielt fordi det er en teaterforestilling som inkluderer sang og dans, og at hun står på den scenen sammen med en jøde. Truslene og motstanden Yousef og Faten møter kommer nettopp fra de miljøene som de har ønsket å ta et oppgjør med ved å delta på dette teaterprosjektet.

## 5.0. Drøfting av funn

I det følgende kapittelet ønsker jeg å drøfte mine funn fra datamaterialet, både fra intervjuene, og fra feltnotatene, og se dette i sammenheng med teoretiske perspektiver og tidligere forskning, for å kunne besvare problemstillingen. Problemstillingen for denne oppgaven var som følger:

*Hvordan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme, og hva betyr det å delta i et slikt teaterprosjekt for unge voksne som samles i teaterrommet på tvers av kultur og religion?*

Først ønsker jeg å ta for meg hvordan man skaper teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme. Det i seg selv er ingen enkel oppgave, og kunne blitt gjort på uendelig mange måter. I dette prosjektet hadde vi en fasilitator - en manusforfatter og instruktør som aldri hadde jobbet med et tilsvarende materiale før, og som heller ikke hadde noen særlig erfaring som instruktør fra tidligere. I tillegg skulle vi som informanter også være skuespillere, og formidle våre egne historier på scenen: de aller fleste hadde aldri stått på en scene før, og noen hadde til og med sverget på at de aldri skulle bli skuespillere. Temaene som ble tatt opp i forestillingen var så sensitive at det bød på utfordringer, både for oss som deltakere, men også for teateret som tilretteleggende institusjon. Allikevel ble det stilt enorme kunstneriske krav, da denne forestillingen skulle spille på hovedscenen på Det Norske Teatret. Potensialet for at denne forestillingen ble en fullstendig fiasko var absolutt til stedet. Allikevel ble forestillingen en suksess. Hvordan?

Så ønsker jeg å undersøke hva det har betydd for deltakerne å delta i prosjektet. Deriblant meg selv. Først og fremst skulle vi formidle våre egne levde historier i en helt ny setting. Dette var ikke et foredrag eller en samtale med noen som hadde invitert oss til å komme og prate om vår historie. I denne forestillingen skulle vi spille oss selv, satt i en kunstnerisk ramme, med ulike estetiske elementer, som dans, sang og video. Vi skulle formidle våre egne historier, men allikevel på en litt annen måte enn vi var vant til. Alle som deltok i forestillingen kom fra helt ulike kulturelle og sosiale bakgrunner, hvorav mange også hadde ulike religioner. Vi hadde egentlig ingen ting til felles, bortsett fra at vi hadde erfart én eller

annen form for utenforskap. De fleste kjente hverandre ikke fra før, men hadde kanskje lest om hverandre i media fra før, eller hadde googlet hverandre for å finne mer informasjon om hvem vi var, og hva vi stod for. Med så stort mangfold av kulturell tyngde, med så mange sprikende og ulike religiøse og politiske ståsteder, og med så mange forskjellige og sterke personligheter i tett samarbeid, lå mye til rette for at gruppens samhold kunne kollapse. Allikevel gjorde den ikke det. Hvordan kan det ha seg?

## **5.1. Hvordan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme?**

For å kunne si noe om hvordan man kan skape etnoteater om fordommer, utenforskap og ekstremisme på et institusjonsteater som Det Norske Teatret, vil jeg altså gå frem ved å undersøke noen sentrale temaer, som har vært spesielt viktige i arbeidet med forestillingen *Utafor*. Disse temaene kom jeg frem til når jeg analyserte datamaterialet. Først vil jeg drøfte de etiske hensynene som både regissøren, og institusjonen vi arbeidet ved, måtte ta, i arbeidet med unge sårbare mennesker, og med et sårbart materiale. Dette vil jeg også se i lys av relevant teori om etikk innenfor arbeidet med ekte mennesker og ekte historier fra det anvendte teaterfeltet. Deretter vil jeg drøfte hvordan det har vært for oss som informanter å dele våre historier, når vi visste at de skulle omformes til et teatermanus. Dette vil jeg se i lys av relevant teori om etnoteater, og skapelse av etnodrama. Til slutt vil jeg drøfte hva det vil si å være seg selv, men samtidig skulle representere en rolle - som også er deg selv. Dette vil jeg se i lys av teori fra psykodrama og fra vår teatrale tid.

### **5.1.1. Etiske hensyn**

Under intervjuene som ble gjennomført under studieturen til Jerusalem var det en fordel å kunne åpne seg fullstendig, for å kunne bidra med nok informasjon til at Tindberg kunne skrive et manus av det vi fortalte. Dette ville kreve at vi som informanter hadde tillit til både ham, og til de andre som skulle lytte til våre historier. Som Tindberg selv uttrykket det, var det ikke en selvfølge at vi som informanter skulle tørre å åpne oss for relativt fremmede mennesker:

Jeg tenker at du hadde et valg inne i hodet ditt. "Jeg kjenner ikke disse menneskene så godt, og jeg kjenner ikke Svein så godt. Nå kan jeg velge å være generell, eller jeg kan velge å gi pokker og så bare åpne slusa". Og det valgte du heldigvis, da (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

Ifølge Tindberg var det altså helt essensielt å være hundre prosent ærlig, og ikke holde tilbake noe informasjon. Spesielt når en forteller om ting som en kanskje har forsøkt å holde skjult for omverdenen hele livet, så er det ikke gjort i en håndvending. Prendergast og Saxton reflekterer over det etiske dilemmaet som en fasilitator står ovenfor når man arbeider med en heterogen gruppe:

Many may not find reflection very easy or desirable in that it may pull up issues that have been deliberately hidden or cause participants to see things about themselves that they have heretofore self-censored. (...) Trust must be carefully built between facilitator and group and between the participants so that an atmosphere is built in which everyone feels comfortable in expressing their ideas, feelings and actions without censure (Prendergast & Saxton, 2009, s. 194).

Det som var påfallende med den situasjonen som jeg og de andre stod i da vi var i Jerusalem, var at vi ikke hadde kjent hverandre noe særlig lenge på det tidspunktet. Vi hadde møttes kanskje én eller to ganger før vi dro til Jerusalem sammen. Derfor var det ikke så lett for Tindberg å nøye bygge relasjon mellom deltakerne, da vi hadde ganske liten tid til å bli kjent på. Men det kan allikevel ha vært taktisk at Tindberg valgte at jeg skulle fortelle min historie til sist, da de andre som skulle dele sine historier i hvert fall kjente hverandre fra før.

I teaterforestillingen ble det tatt opp noen relativt betente temaer om utenforskap og ekstremisme. Både når det gjaldt i tilknytning til de enkelte historiene som Yousef, Faten og jeg fortalte om på scenen, men også spesielt knyttet til Siris erfaringer fra Utøya, og historier om utenforskap generelt. I fare for at ungdommene og de unge voksne som deltok i forestillingen skulle la seg påvirke negativt av innholdet i forestillingen, og for å motvirke de reaksjoner som potensielt kunne komme fra våre respektive nettverk, ble vi oppfordret til å snakke om våre utfordringer - både innad med hverandre i produksjonsapparatet, men også med profesjonelle. Det å skape et samarbeidsklima innad i gruppen, som var preget av gjensidig respekt og følsomhet, blir beskrevet godt av Sheila Preston i hennes artikkel om etikk knyttet til representasjon i anvendt teater:

As cultural workers, whether we are researchers writing about individuals, theatre makers constructing narratives and stories, or facilitators enabling people to write or perform their own stories, we have a responsibility towards ensuring that the representations that are made are produced through a climate of sensitivity, dialogue, respect and willingness for reciprocity (Preston, 2009, s. 65).

Som Preston her poengterer, har vi som teaterarbeidere et etisk ansvar når det skal skapes teater av sårbare og marginaliserte livshistorier. Dette var et ansvar som Det Norske Teatret

tok på alvor. Allerede fra tredje uken ved Det Norske Teatret, fikk ungdommene som var med på forestillingen tilbudet om en gruppesamtale med en psykolog. Det ble satt av tid i prøveplanen til at ungdommene kunne snakke med psykologen sammen, og få luftet litt av det de eventuelt hadde på hjertet. Ifølge dramaturgen ved teateret, Anders Hasmo, er dette et tiltak som teateret ofte gjør i prosesser der barn eller unge er involvert:

Vi bruker psykologer ofte, når vi jobber med barn og unge (...) At vi har et apparat rundt, som vi må ha mer fokus på enn i en ordinær prøve-prosess (...) Så det er den etiske dimensjonen, da, som blir mer aktuell når man jobber med ungdom. Men ikke bare ungdom, men når man jobber med denne arbeidsmetoden - altså med ekte folk på scenen. Så må man på en måte ha det apparatet rundt (informant, Hasmo, 8. august 2018).

Ifølge ungdommene selv, og basert på mine observasjoner, var dette et meget godt tiltak fra teatrets side. Ungdommene hadde møter med denne psykologen tre-fire ganger i løpet av prøveperioden. De fikk også kontaktinformasjonen hennes, og fikk beskjed om å bare kontakte henne når som helst, dersom det skulle være noe de ønsket å prate om.

Dessverre er det ikke bare vi som informanter som får våre liv offentliggjort på teaterscenen gjennom en slik teaterforestilling. Våre historier handler også om mennesker vi har møtt i løpet av livet, og hvordan de har påvirket oss.

I dette prosjektet omtaler vi også andre mennesker. Det er alltid en etisk problemstilling som må drøftes nøye og arbeides med. Det har jo også kommet noen reaksjoner på Utafor. Spørsmål om hvorfor vi bruker den historien, og hvorfor vi bruker den historien sånn. Likevel er det slik at det vi snakker om fra scenen som handler om andre er ting som i hovedsak er offentlig kjent (informant, Hasmo, 8. august 2018).

Det som dramaturgen her setter fokus på, er det en etisk problemstilling som dukker opp når teaterforestillingen omtaler andre mennesker enn de som står der selv. For eksempel blir det nevnt navn på tidligere kriminelle som var nært tilknyttet det islamistiske miljøet som Yousef var en del av. Det er mennesker som har sonet straffen sin, og ønsker å gå tilbake til et vanlig liv. Vi nevner også pårørende og familiemedlemmer, som kanskje egentlig ikke ønsket å få sine historier blottlagt på hovedscenen på Det Norske Teatret.

I 1997 gjennomførte Johnny Saldaña et etnoteaterprosjekt som het *Maybe Someday*, som omhandlet den ung mannen Barrys kamp for å bli en utøvende skuespiller. I sin artikkel om dette prosjektet, fra 1998, skriver Saldaña hvordan han var fristet til å inkludere intrikate passasjer fra intervjutranskripsjonene i manuset, som omhandlet et trøblete familieforhold. Men som han skriver, ville resultatet av dette blitt "a breach of researcher ethics to protect them and respect their privacy. I censored myself as a playwright because I did not want to



damage further a family relationship that was, at the time, unstable” (Saldaña, 1998, s. 191). I arbeidet med *Maybe Someday* valgte altså Saldaña å unnlate dette materialet fra forestillingen, selv om det potensielt kunne gjort teaterforestillingen mye mer interessant.

På tilsvarende måte forsøkte Tindberg å hele tiden høre med oss som informanter hva som var greit og ikke greit at ble sagt på scenen. Da han arbeidet med manuset til *Utafor*, kontaktet han meg per e-post for å høre om jeg ville godkjenne et manusutkast der han omtalte mine foreldre.

Hei Tor

Jeg sliter litt med replikken rundt faren din - og moren din som konverterer tilbake. Jeg har gjort et forsøk her. Er dette noe du kan leve med?

Jeg skal slett ikke tvinge deg inn i noe - vi finner ut av detaljer sammen.

Hilsen Svein (personlig kommunikasjon, 2. februar 2018).

Gjennom et slikt grep viser Tindberg både en fintfølelse og en forståelse som manusforfatter, for at han har med ekte mennesker å gjøre. Mennesker som potensielt kan bli såret av det som sies på teaterscenen.

Når vi stod på teaterscenen og formidlet våre historier, var det med utgangspunkt i våre egne liv. Selv om våre historier i prinsippet var overførbare til andres liv, og potensielt sett kunne oppleves som generelle for publikum, så var de fremdeles kun våre subjektive opplevelser av situasjoner. Tindberg hadde valgt en form på forestillingen, der det var veldig lite diskusjon og motargumenter oss skuespillerne imellom, og ingen kommunikasjon mellom scene og sal. Allikevel oppstod det en situasjon der én tilskuer brøt inn midt under min monolog. Vi hadde kommet til den delen av forestillingen der jeg sier at:

Hvis noen spurte hvor jeg kommer fra, eller hvis noen spør meg hvor jeg egentlig kommer fra sier jeg bare: «faren min er greker», ja for farmor og farfar var jo født i Hellas, så det er jo sant. På en måte. Det å være gresk er nemlig eksotisk, det er forbundet med øyhopping, bading, soling, og moussaka. Men sier du at du er jøde, er du plutselig *for* å drepe barn i Gaza (Tindberg, 2019, s. 41).

I det jeg sier ordet *Gaza*, så er det en mannlig tilskuer i salen som roper høyt opp mot oss på scenen. Det var ikke så lett å høre hva han ropte, men alle som stod på scenen fikk med seg at det var noen som ropte. Jeg forsøkte å ignorere det, og fortsatte med monologen min. I etterkant av forestillingen trakk Tindberg alle aktørene til side, og tok en alvorsprat med oss. Han sa at dette potensielt kunne skje igjen. Han hadde ikke tidligere innsett hvor brennbart

stoff det fantes i min monolog, og det kunne godt være at det ville provosere mange tilskuere i de kommende forestillingene. Det å ikke la tilskuerne komme til ordet i denne forestillingen, innebar i praksis et etisk krav fra publikum; anerkjennelse. Amanda Stuart Fisher reflekterer over det etiske dilemmaet som oppstår når publikum er passive observatører til et vitnesbyrd:

As custodian and listener to this testimony, the playwright (and subsequently the audience) is called upon to open themselves to the testimony of the other. This “call” has less to do with empathy, understanding and comprehension; rather, it has the character of an ethical demand, which is being listened to, is also acknowledged. In other words, the correlate of bearing witness is the requirement that we - the listener - should open ourselves up to the unknowable and radical difference of the other (Fisher, 2009, s. 114).

På mange måter kan en si at Tindbergs valg om å ikke la publikum respondere eller kommentere forestillingens innhold, hadde gjort at han ubevisst hadde stilt noen etiske krav til de som satt i salen. Det gjorde også at han som manusforfatter og fasilitator for prosjektet måtte ta ansvar for denne, og potensielt tilsvarende situasjoner. Han valgte derfor å adressere problemet i plenum blant aktørene, og kom med mulige løsninger på tilsvarende situasjoner, dersom det mot formodning skulle oppstå igjen.

### 5.1.2. Å gi fra seg eierskap til sin egen historie

Proessen med å skape etnodrama av historiene til Faten, Yousef, Siri og meg selv begynte nok lenge før vi selv var bevisste på det. Svein Tindberg hadde fulgt Just Unity over lengre tid, og hadde lenge tenkt på hva det var viktig å få med i en fremtidig teaterforestilling, selv før avtalen var inngått mellom Just Unity og Det Norske Teatret. Men det var først på reisen til Jerusalem at vi som deltakere var klare over at det vi sa, kunne komme med i et manus, og skulle bli sagt på selve teaterforestillingen ett år seinere. Det ble satt av flere timer til å intervju oss som var med, og det ble gjort opptak av alt sammen. Selv om vi bare pratet om oss selv og våre liv, så forstod vi at det potensielt sett kunne komme med i forestillingen. Fra det tidspunktet hvor vi hadde formidlet fortellingene om våre liv til ham, så hadde Tindberg en form for eierskap til det vi hadde fortalt. Nå skulle våre meget personlige historier gjennom flere kunstneriske prosesser, før den skulle presenteres som et teatermanus. Ifølge teaterforsker Vigdis Aune foregår det, i den reflekterende og skapende prosessen:

En bearbeiding av det opprinnelige materialet hvor den kroppslige og sanselige erfaringen hos dem som skaper, konstituerer en ny realitet i en mediert versjon. Dette utfordrer spørsmål om eierskap, respekt og anerkjennelse og angår den demokratiske dimensjonens utvikling av stil og dramaturgisk form (Aune, 2017, s. 50-51).

Bare i den reflekterende delen av prosessen, skulle Tindberg som manusforfatter flytte våre historier over til et nytt medium. For det første skulle han velge ut fra det vi sa, noe som kunne være interessant for forestillingen som helhet. Av et intervju på nesten fire timer, skulle han hente ut kanskje så lite som 15 minutter med tekst. Og vi var fire personer som hadde hvert vårt intervju på nesten fire timer. Det er omtrent seksten timer med intervjumateriale totalt. Her måtte selvsagt Tindberg gjøre et selektivt utvalg, ikke bare for å kunne formidle våre historier på en god og effektiv måte, men også for å kunne gagne det kunstneriske uttrykket han var på jakt etter.

Parallellt med dette skulle han også ha jevnlig kommunikasjon med dramaturgen ved Det Norske Teatret, Anders Hasmo, som var hans hjelpende hånd i arbeidet med manuset.

Mitt bidrag i manus-prosessen med Svein var dialog om tekstmaterialet og hvilke prioriteringer vi kunne gjøre. Med så omfangsrige historier omhandlet dette også en del strykinger. Som dramaturg skriver du ikke selv – men du prøver å opprettholde den kritiske distansen ved å lese, stille spørsmål og komme med forslag til forbedringer. Så kan jeg alltid bidra med å spisse formuleringer eller perfektionere setninger. Men det handler ikke om å skrive manus, men om å hjelpe manus (informant, Hasmo, 8. august 2018).

På spørsmål om dramaturgen selv hadde skrevet deler av manuset, var Hasmo tydelig på at han ikke hadde skrevet noe. Men han hadde veiledet manusforfatteren til å omformulere setninger, og kommet med forslag til forbedringer. I tillegg var det jo også et ønske fra både Tindbergs side, og fra teateret, at forestillingen ikke skulle være nøyaktig det samme som på foredragene til Just Unity. Forestillingen skulle være noe annet. Et supplement, eller en utvidelse av det man får når man hører foredragene til henholdsvis Faten, Yousef og Siri.

Og manuset er jo deres liv, men det er jo ikke alltid sånn som dere oppfatter deres eget liv. Og på én eller annen måte må det flyttes. Jeg vil at det ikke “bare” skal være virkelighet. (...) Jeg ville at det skulle være noe “mer” enn det. Jeg ville at det skulle være kunst. Altså, jeg ville at det skulle være svært, jeg ville at skoleelever - når de får muligheten til å se dette stykket - skal krangle om billettene. Ikke sloss om å få slippe å være med, liksom. Og derfor drømte jeg om... Derfor trengte jeg også, på en måte... ja, å lyssette livene deres da. Altså, ikke forstørre det ved å lyve, men sette det inn i større sammenhenger (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

Tindberg har hele tiden holdt fast ved at vi skulle fortelle sannheten i forestillingen. Allikevel tok han seg visse kunstneriske friheter i arbeidet med fremstillingen av historiene våre. For eksempel fikk han det til å fremstå som at Yousefs og Fatens historier pågikk parallellt, selv om det var en del års forskjell mellom deres historier. Han slo sammen Fatens mangfoldige reiser til og fra Irak, til å virke som én lang tur. Jeg fortalte på scenen om en jødisk venn jeg hadde, som hadde opplevd mobbing på skolen, selv om det faktisk var én som Tindberg selv kjente. Dette ble ikke gjort for å lure publikum til å tro at det som ble sagt ikke var sant, men

det var for å gjøre historiene mer spillbare på scenen - slik at de også skulle ha en kunstnerisk apell.

Vigdis Aune beskriver i sin artikkel *Det demokratiske potensialet i dokumentbasert teater*, tre ulike former for etnodrama. I den første formen beholder manusforfatteren hver eneste formulering fra informantene, beholder stemmekvaliteten og alle pauser fra intervjumaterialet. En annen form er at manusforfatteren setter utdrag fra flere ulike transkripsjoner sammen til monologer og scener. I den tredje formen hun beskriver bruker manusforfatteren intervjumaterialet som inspirasjon til å komponere et nytt dramatisk verk, som representerer situasjoner som informantene har befunnet seg i (Aune, 2017, s. 51-52). I arbeidet med *Utafor* benyttet Tindberg seg av noe som kan minne om den andre formen som Aune beskriver, ved at han modifiserte det vi hadde sagt under intervjuene, og satte det hele inn i en større sammenheng. Han ønsket altså å bruke livene våre til å belyse en generell problematikk og utfordringer i det norske samfunnet. Tindberg så på våre historier som utgangspunkt for å si noe om hverdagsrasisme, antisemittisme, islamofobi, høyreekstremisme og generell utenforskap i dagens Norge.

I arbeidet med manuset var Tindberg kanskje mer interessert i det kunstneriske uttrykket, og hvordan dialogen og monologene skulle komme til uttrykk på scenen enn å beholde våre nøyaktige formuleringer. Ifølge Johnny Saldaña finnes det heller ingen fasit på hvordan dette skal gjøres.

When I first began writing ethnodramas, I was loath to tinker too freely with the authentic words and voices of participants. I felt that theatre's artistic power to creatively present would negate attempts to authentically represent. But after reading and/or viewing well over 300 scripts and productions I classify as ethnodramatic, I have returned and applied to ethnotheatre my adopted pragmatic advice for selecting appropriate analytic strategies: "Whatever works" (Saldaña, 2016 s. 207).

Det er altså veldig mange måter å skape et etnodrama på, og det er opp til den enkelte kunstner hvor stor del av dialogen i manuset som må tilsvare de autentiske ordene som har blitt uttalt i et intervju. Med Saldañas egne ord, må man slutte å tenke som en forsker, og starte å tenke som en kunstner (Saldaña, 2016, s. 209). Også under intervjuet med Svein Tindberg uttrykte han at:

Og til slutt så tenker du, «hvem fant på det der»? Og da er mitt svar, «det blåser vel jeg i». Og jeg bruker min guru, Kjetil Bang Hansens store uttrykk, «Alt er lov, bare det er vellykka!» (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

I slutten av januar 2018, fikk vi utdelt et manus som skulle være utgangspunktet for det sceniske arbeidet. Men det var ikke dermed sagt at manusarbeidet var ferdig på det tidspunktet. Det forandret seg hele tiden, på hver eneste prøve, helt frem til generalprøven. Og vi hadde åtte ukers prøveperiode, med øvelser hver dag - fire uker i en prøvesal, og fire uker på hovedscenen. Hver dag skjer det fortløpende strykninger og omformuleringer for å få forestillingen til å se bedre ut utad. Og med en meget intuitiv instruktør, koreograf og scenograf, ble også det sceniske uttrykket også forandret fra dag til dag.

Og så har jeg egentlig bare kastet ut ideer. Og det har vært deilig med Svein og Thorkell, fordi det finnes ingen ting som heter dumme ideer. Og når det er trygt, da kan du bare si sånn: «Kort! Jeg klarer ikke å forklare det - men bare *kort*. Dette er... Jeg ser for meg... Kan vi gjøre det? Kan jeg få bare vise det, liksom? For jeg har ikke ord til å forklare hvordan jeg vil at det skal være. Det er veldig vanskelig å forklare. Hvordan jeg skal male et maleri før jeg har gjort det, liksom? Jeg må gjøre det!» (informant, Braza, 20. juni 2018).

Som koreografen i forestillingen, Belinda Braza, forklarer i sitatet, var det en veldig åpen og kreativ atmosfære mellom de tre kunstneriske ansvarlige i prosjektet. Det var en veldig åpen dialog mellom dem, hvor det var lov å komme med kreative forslag og ideer til sceniske løsninger. Arbeidet med teaterproduksjonen ble til en lek mellom kreative og lekne skapende mennesker, i arbeidet med en genuin og reell opplevd scenetekst. På samme måte beskriver Johnny Saldaña hvordan han arbeider kreativt når han skriver etnodrama, og at det forandrer seg også under prøvene på scenen:

I cut and paste interview transcript and field note excerpts in a word processor file into an initial skeletal structure. It is literally like painting a blank canvas improvisationally with words, thinking theatrically as I experiment with arrangement and flow (...) The script eventually takes shape as creative ideas emerge for how the work progress in units and as a unified whole. And through workshop readings and the rehearsal process, the play becomes rewritten to better tell the story (Saldaña, 2016, s. 117-118).

Det handler altså om å ta i bruk informantenes ord, og så bruke ulike dramaturgiske virkemidler for å strukturere det som blir sagt på en kunstnerisk god måte. Det er tross alt teater som skal lages, og da må en også ta i bruk de estetiske virkemidlene, både når en skriver manuset, men også når en arbeider på scenen med manuset.

Det vi fikk bekreftet var at til tross for at det var vi som hadde vært informanter, og at det var våre historier som skulle formidles, så var det Tindberg og teatret som til slutt avgjorde hva vi kunne si og ikke på teaterscenen. Ett eksempel er når jeg i forestillingen sier følgende:

(...) Slekta mi valgte å forlate landet, de slo seg ned i Hellas. Der ble de boende i over 400 år, helt til antisemittismen, jødehatet, vokste fram i Europa, da valgte de å flytte igjen, denne gangen til Palestina (Tindberg, 2019, s. 35).

Ettersom at stedet de flyttet til var et britisk mandat, og ikke landet Palestina, ønsket jeg å endre teksten. Palestina har aldri vært en stat, og er heller ikke det den dag i dag. Hvis jeg stod på scenen og kalte stedet for Palestina, ville det potensielt bidra til at noen kunne tro at Palestina var et land, eller at publikum fikk inntrykk av at jeg trodde at det var et land. Jeg foreslo at jeg kunne si at de flyttet til “det Britiske mandatet Palestina” istedenfor. Men på dette punktet satte dramaturgen ned foten, og sa at det ville gjøre saken overkomplisert, og i tillegg at det ville bidra til å trekke britisk imperialisme inn i debatten - hvilket det ikke var rom for i denne forestillingen. Tindberg var også enig i dette, og ønsket derfor å beholde den opprinnelige teksten. Det var han, som manusforfatter og regissør, som hadde makten til å ta den endelige avgjørelsen, og bestemme hva vi skulle si, og hvordan. Dette kan man se i sammenheng med teorien om modellmakt, som ble utviklet av psykologen Stein Bråten på sytti- og åttitallet. Thomas Hylland Eriksen referer til denne teorien i sin bok *Flerkulturell forståelse*: “Person A og person B møtes for å løse en felles oppgave. Det er person A som er den mektigste og som har definert oppgavens innhold, og han har derfor anledning til å definere situasjonen på begge vegne” (Eriksen, 2001, s. 70). Selv om jeg som skuespiller og informant hadde tanker om hvordan oppgaven skulle løses - som i denne situasjonen gjaldt hvordan teksten skulle fremføres - så var jeg i denne nevnte situasjonen underlegen, fordi at regissøren og dramaturgen hadde overtaket, og fremstod som mer kunnskapsrike i relasjonen.

I visse situasjoner kunne det også hende at Tindberg som manusforfatter og regissør kunne være uenig med teatersjefen og dramaturgiatet ved teateret om hvordan manuset skulle se ut, og hvordan forestillingen skulle forløpe seg. I intervjuet med dramaturgen om den kunstneriske intuisjonen i arbeidet med teksten, og i samarbeid med manusforfatteren, uttrykket han det slik:

Og så er det klart, jeg prøver å være øyet utenfra, jeg prøver å være kritisk til Svein, jeg prøver å si hva jeg synes funker, og hva jeg ikke synes funker. Ja, det er intuisjon, men det er intuisjon sammen med refleksjon. Jeg vil alltid prøve å peke på de estetiske hierarkiene i stykket og løfte fram konsekvenser og inkonsekvenser. Noen steder var Svein og jeg helt enig. Andre steder var jeg og Svein helt uenig. Og det er jo fair enough det. Altså, sånn skal det være, på en måte (informant, Hasmo, 8. august 2018).

Regissør og manusforfatter, Tindberg, hadde en tilsvarende opplevelse av relasjonen til teatersjefen og dramaturgen, som han opplevde på en måte tok litt ubevisst kontroll:

Og det må sikkert være vanskelig for teatersjefen og dramaturgen å finne det balansepunktet óg. (...) «Hvordan gi Svein Tindberg full frihet til å gå etter de drømmene sine? For det er vi avhengige av, at han følger de drømmene, hvis det skal bli en suksess. Samtidig som vi *litt* kontrollerer han, da». Eller, jeg tror ikke det er *tenkt kontroll*, men det er jo på en måte... Det betyr jo mye at det er suksesser på

hovedscenen. Så kan du si at... Et teater - en så stor bedrift som Det Norske - trenger forskjellige typer suksesser (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

Hvis man arbeider i det fire teaterfeltet, og ikke må svare til en teatersjef, eller til et styre som sitter på toppen, som igjen må leve opp til de bevilgende myndighetenes forventninger, så kunne man som kunstner ha tatt de valgene man selv ønsket. Men ved et institusjonsteater som Det Norske Teatret, et sted hvor også Svein Tindberg hadde arbeidet hele sitt profesjonelle liv, var det visse rammefaktorer som måtte tas hensyn til. Vigdis Aune reflekterer over utfordringen som kunstnere ofte står overfor når de arbeider med etnoteater:

Kunstnere samarbeider ofte med deltakere, publikum og eksperter som er rammet inn og regulert av sterke samfunnsinstitusjoner. Dette kan skape spenninger og motstand som utfordrer det personlige engasjementet og motet til å gå i møte med udemokratiske strukturer og kulturer (Aune, 2017, s. 55).

I prosessen med *Utafor* ble heldigvis ikke motet eller engasjementet svekket av de sterke samfunnsinstitusjonene som rammet inn arbeidet. Det at kunstnerne på mange måter hadde et eget fellesskap, gjorde at de fant en felles styrke, og slik ikke lot seg bukke under av de reguleringene de ble utsatt for. Dette samholdet vokste antageligvis i styrke, etterhvert som forestillingen nærmet seg premiere.

### 5.1.3. Rollemodellering

Underveis i prøveperioden dukket det opp interessante situasjoner under arbeidet med manuset, der Tindberg ga tydelig regi som tilsa at han ønsket å oppnå en slags opplevelse eller følelse hos publikum. Selv om teksten var slik han hadde skrevet den, og vi ikke skulle endre på teksten i seg selv, så ønsket Tindberg at vi skulle fremføre teksten på en viss måte, for å oppnå noe helt konkret. Ett eksempel er det følgende. I manuset beskriver jeg hvordan mine besteforeldre fant seg et nytt hjemland, da de flyktet fra Hellas. I første utkastet til manus, stod det følgende:

TOR

(...) FN opprettet nå staten Israel. Så Israel ble født i 1948 og faren min ble født i 58. De hadde flyktet fra hatet i Europa, nå skulle de begynne på nytt, i trygghet, i sitt eget land, men hatet tok dem igjen.

Mange palestinere ble fortrent da Israel ble opprettet, de var selvsagt rasende og bitre, naturlig nok, og mange av nabolandene var i mot en jødisk stat i det hele tatt (Tindberg, 2018, s. 39).

Under prøvene på denne monologen, sa jeg til Tindberg at ordet “fortrent” kunne feiltolkes. Det er store uenigheter blant historikere om hvem som hadde skyld i at palestinere flyktet

fra der de bodde. Noen historikere påstår at palestinerne forlot landet frivillig, i frykt for hva en jødisk stat ville innebære. Andre påstår at de ble oppmuntret til å flykte av arabiske ledere, og andre historikere igjen påstår at palestinerne ble drevet ut med makt av de nye jødiske settlerne (Glazer, 1980). Jeg sa til Tindberg at det var problematisk for meg å bruke et ord som kunne bidra til å tydeliggjøre et standpunkt i denne saken, og slik sett ta “side” i denne debatten. Han kom med følgende justering:

TOR

(...) Etter krigen opprettet FN nå staten Israel. Og der ble faren min født. De hadde flyktet fra hatet i Europa, nå skulle de begynne på nytt, i trygghet, i sitt eget land, men hatet tok dem igjen.

FATEN

Ja, for da Israel ble opprettet, var det jo mange som ble tvunget til å flytte.

TOR

Det er sant. Og de var selvsagt rasende og bitre, naturlig nok, og mange av nabolandene var imot en jødisk stat i det hele tatt (Tindberg, 2019, s. 36).

Selv om Tindberg endret ordet “fortrengt” til ordet “tvunget”, så følte jeg meg ikke helt komfortabel med at dette ordet ble brukt heller. Tindbergs argument for å beholde det slik var at han mente at det ville sette meg i et bedre lys. Dersom jeg stod på scenen, og tviholdt på en omdiskutert argumentasjon om at palestinerne ble oppmuntret til å flykte av lederne i de omkringliggende arabiske landene, ville publikum i salen kanskje få mindre sympati med meg. Jo mer sympatisk jeg fremstod på scenen, jo bedre var det, påstod Tindberg. Han ønsket altså å få meg til å fremstå mer “spiselig” for publikum. Og slik justerte han måten teksten ble fremført på, nettopp for å skape et bilde av en slags rollefigur på scenen. Og det var ikke nødvendigvis tilsvarende den rollefiguren som vi ønsket å være, eller den vi var til vanlig.

Ifølge Johnny Saldaña er det noen faktorer som kan komme til uttrykk gjennom en dramatikers arbeid med etnodramaet. Men hva teksten subtilt avslører om en informant eller karakter, oppstår også i møtet mellom en skuespillers fremførelse og publikums tolkning av denne (Saldaña, 2016, s. 67-68). Det oppstår altså mye i publikums tolkning av skuespillerens fremførelse, akkurat på samme måte som i en vanlig teaterforestilling. For at Tindberg skulle kunne lede teaterforestillingen *Utafor* i den retningen han ønsket, var det altså viktig for ham å endre måten vi fortalte historiene på, ned til hvordan vi ordla oss, og hvilket trykk vi la på hvilke ord.



Et annet eksempel på en slik rollemodellering skjedde da Tindberg noen år tidligere forsøkte å gi Faten en utfordring under et foredrag hun holdt om ekstremisme:

Altså for eksempel, jeg gikk opp til Faten en gang, rett før det begynte, det var i Horten - det satt 500, kanskje 700 elever der. Så hvisket jeg til Faten; «du får én jobb i dag. Si noe pent om islam». «Hæ?», sa Faten. «Du sier aldri noe vakkert om religionen din. Du er bare sinna på den». «Hæ?». Og hun var helt i sjokk, for hun trodde at... Hun er jo muslim, det er jo hjertet hennes inni der. Men hun bare... Hun er så sinna. Og det gjorde hun, og det har hun tatt med seg videre. Så av og til så prøver jeg å påvirke litt de foredragene óg (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

På samme måte som med meg forsøkte altså Tindberg å endre måten historien ble fremført på, for at publikum skulle bli påvirket på en annerledes måte. Det trengtes ikke en veldig stor endring til, men med noen små justeringer kunne altså publikum potensielt sitte igjen med en helt annen forståelse av materialet. Robert Landy beskriver hvordan sosial rollemodellering av og til er nødvendig for at mennesker skal bli akseptert i sin sosiale sfære:

The clients must be able to play out a revised version of a dysfunctional role in order to influence others within their social sphere. Even when a role system shifts, the dysfunctional role still remains very much in existence, though in a less powerful state (Landy, 1993, s. 55).

Tindberg så altså de personene som Faten og jeg var til vanlig, gjennom andre sosiale briller. Han ønsket å presentere en litt revidert og forbedret utgave av oss, slik at vi skulle ha en positiv innvirkning på menneskene i vår sosiale sfære. Man kan på mange måter si at vi spilte ut en ny identitet. Anne-Britt Gran skriver om teatral identiteter at “forskjellen på å være autentisk og å spille autentisk er enorm for utøveren, samtidig som forskjellen er minimal eller ikke-eksisterende for et troende publikum” (Gran, 2004, s. 57). Det å gå inn i en annen rolle, eller skape en egen rollefigur gjennom Stanislavskijs “magiske hvis”, er kanskje ikke noen utfordring for de som har bred teatererfaring fra før. Men for mennesker som ikke har noen skuespillererfaring, kan det være lettere sagt enn gjort å spille en annen versjon av seg selv.

## 5.2. Hva betyr det å delta i et slikt teaterprosjekt?

I det følgende vil jeg se på hva det vil si for deltakerne som har vært med på *Utåfor*, å delta i et slikt prosjekt. Selvsagt er betydningene mange, og det er vanskelig å dekke over alle erfaringer og opplevelser. Gjennom analysen av datamaterialet kom jeg frem til noen temaer som gjorde spesielt inntrykk på meg, både gjennom mine egne erfaringer, men også gjennom mine deltakende observasjoner og intervjuer. Først og fremst vil jeg se på hvordan det er å ha

mange ulike identiteter i ett og samme prosjekt, og hvordan de ulike identitetene man spiller, mer eller mindre ufrivillig blir offer for granskning og marginalisering, basert på hvilken sosial kontekst man befinner seg i. Dette vil jeg se i lys av teori fra generell teatervitenskap, og gjennom det sosialantropologiske perspektivet. Deretter ønsker jeg å drøfte hvordan det har vært å arbeide så tett med mennesker som man er så ulike, og hvordan ens tidligere fordommer kan være med på å påvirke ens oppfatning av de andre, og hva dette gjør med samspillet aktørene imellom. Dette vil jeg belyse ved å trekke fram relevante nyhetsartikler og se på noen forskningsstudier som er gjort på feltet de siste årene. Til slutt ønsker jeg å drøfte hvordan en aksept for annerledeshet kan være med på å løfte mennesker ut av utenforskap, og hvordan gruppedynamikk kan påvirkes av likheter og forskjeller. Dette vil jeg belyse fra både et sosiologisk perspektiv.

### 5.2.1. Identiteter i spill

I prosessen med denne teaterforestillingen har jeg selv innehatt og gestaltet flere ulike identiteter. For det første var jeg altså hentet inn til denne teaterproduksjonen fordi jeg har erfart hvordan det er å leve som jødisk i det norske samfunnet. Mitt utgangspunkt for å bli med i denne produksjonen hadde altså pålagt meg en identitet jeg skulle ikle meg. Helt norsk og helt jøde, samtidig. Men jeg har norsk mor og israelsk far, jeg er født i Israel og er oppvokst i Norge, jeg har både norsk og israelsk statsborgerskap, både norsk og israelsk pass, og snakker både norsk og hebraisk. Jeg har derfor også hatt identiteten som norsk-israeler. Dette er den identiteten som Loveleen Kumar beskriver som en bindestreksidentitet. “Personer som har en bindestreksidentitet, har referanserammer fra begge kulturer. De henter verdier både fra den norske virkeligheten og fra den kulturen foreldrene representerer (Kumar, 2001, s. 84). Graden av hvor norsk eller hvor israelsk jeg føler meg, avhenger veldig av situasjon til situasjon, og hvem jeg er sammen med.

Andre aktører i teaterproduksjonen har tilsvarende bindestreksidentiteter, og har den samme opplevelsen av å ha dobbel identitet i det norske samfunnet.

Akkurat den replikken jeg sier i starten av forestillingen kjenner jeg meg veldig godt igjen i, faktisk (...) Det at man liksom føler seg alt for mye norsk for utlendinger, og alt for utlending for de norske (informant, fokusgruppe, 18. juni 2018).

Replikken som vedkommende refererte til er som følger: “Jeg føler meg for mye norsk for utlendinger og for mye utlending for de norske. Jeg kan liksom aldri være den ekte meg” (Tindberg, 2019, s. 3). Informanten fortsatte med å fortelle hvordan hen møter fordommer både fra det norske miljøet, og fra det andre miljøet som hen er tilknyttet på grunn av sin etniske bakgrunn. Hen kom også med eksempler på hva slags type fordommer hen kunne møte på, både med tanke på hudfarge, men også med tanke på religion. Faten, som er født av to muslimske irakere, forteller på scenen hvordan hun opplever det problematisk å ha en bindestreksidentitet:

Ofte føles det som jeg ikke har noen tilhørighet til Norge, så jeg dro ett år til Irak for å finne ut om det var bedre der, men i Irak var det akkurat det samme; "Hvor kommer du fra? Du er ikke iraker" (Tindberg, 2019, s. 6).

De utfordringene som både Faten snakker om på scenen, og som informanten nevnte i fokusgruppeintervjuet, er former for utenforskap som påvirker mange med bindestreksidentitet. Ifølge Thomas Hylland Eriksen “kan man si at to verdener møtes i disse unge; ikke slik å forstå at de to verdene er gjensidig utelukkende, men på den måten at de bygger på ulike sett av kulturelle koder” (Eriksen, 2001, s. 52). Noen av disse kulturelle kodene kan være med på å påvirke både hvordan enkeltindividet forholder seg til samfunnet forøvrig, og hvordan samfunnet forholder seg til enkeltindividet.

Personlig opplever jeg ofte mye stigma knyttet til at jeg er norsk-israeler, spesielt i Norge. Det er veldig vanlig at israelere blir stilt til ansvar for hvilken politikk den israelske regjeringen fører, og hvordan det er med på å påvirke konfliktnivået i Midtøsten til enhver tid. Loveleen Kumar beskriver en slik form for stigmatisering: “det å alltid bli oppfattet som en representant for en større gruppe fører ofte til en opplevelse av ikke å bli forstått og akseptert for den man er” (Kumar, 2001, s. 94). Ofte pleier jeg å skjule at jeg er jødisk, og skjule at jeg er norsk-israeler, nettopp fordi at mange oppfatter meg som en representant for hva Israel står for. Jeg har forsøkt så godt det lar seg gjøre å være helt norsk, og hvis noen har spurt meg hvor jeg egentlig kommer fra, så kan jeg svare at faren min er greker. Etersom at både min farmor og farfar ble født i Hellas, så er det også et snev av sannhet i det. Baard Herman Borge har skrevet en phd, og mange artikler om de norske NS-barna, altså barn av de nordmennene som var medlem av Nasjonal Samling under krigen. Han skriver i innledningen til sin phd-avhandling, at “Mange NS-barn skjuler dessuten hvem de egentlig er” (Borge, 2012, s. 1). Det gjør de antageligvis på grunn av frykt for stigmatisering og fordommer, og

frykt for represalier. Mesteparten av livet har jeg på tilsvarende måte forsøkt å skjule min virkelige identitet, i frykt for å havne i uønskede konflikter eller debatter. Slik har jeg på en måte skapt en ny identitet, en falsk identitet, som jeg kan ikle meg når det oppleves passende.

Da det hadde blitt bestemt at hovedrolleinnhaverne, regissøren og lederen for Just Unity skulle reise på studietur til Jerusalem, for å oppleve de hellige stedene, og for å bli bedre kjent innad i produksjonsgruppen, ble vi advart av en tidligere forstander i det Mosaiske Trossamfunn. Vedkommende sa at en slik tur ville splitte oss mer enn det kom til å forene oss. Selv om både Faten og jeg er norske, har vi også andre identiteter, henholdsvis irakisk og israelsk. Vi har også identitet som muslim og jøde. Det ligger mange år med konflikt både mellom irakere og israelere, og mellom jøder og muslimer, nok til å skape potensielle splittelser i teatergruppen.

Ja, og man kunne jo risikere det (...) Altså, jeg ville kanskje vært reddere for det hvis det hadde vært en større gruppe, og vi faktisk skulle spille et stykke om religioner, på en måte. Men det skulle vi jo ikke. Vi skulle spille et stykke verken om Midtøsten eller om religion (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

Som Tindberg presiserte i sitatet ovenfor, skulle ikke teaterforestillingen vi lagde handle om verken religioner eller Midtøsten-konflikten. Så selv om Faten og jeg kanskje hadde hvert vårt standpunkt i forhold til selve konflikten i Jerusalem, så var ikke Tindberg særlig redd for at dette skulle gå på bekostning av prosjektets formål. Likevel ble turen til Jerusalem meget utfordrende for meg, da det ble bestemt at vi skulle reise til Vestbredden, og besøke Betlehem. Jeg hadde aldri turt å reise dit, hvis jeg ikke hadde vært sammen med en helnorsk gruppe, pluss at vi hadde med oss Faten, som palestinere ville se at var muslim, på grunn av hennes hijab. Det er livsfarlig for israelere å reise inn til Vestbredden, da de kan bli offer for både ekstreme voldshandlinger og kidnappinger. Jeg ble anbefalt av en israelsk guide om å ta av meg mitt smykke med Davidsstjernen på, og å la mitt israelske pass ligge igjen på hotellet når vi reiste inn til Vestbredden. Slik kunne jeg oppfattes som like norsk som de jeg reiste sammen med.

Det å erfare sikkerhetsmuren på palestinsk side, og møte mennesker som har blitt personlig berørt av at den ble satt opp, var en veldig sterk opplevelse. Selv om jeg personlig fikk inntrykket av at noen hadde skapt en slags turistattraksjon av å ha en butikk eller leilighet rett ovenfor muren, så skjønte jeg jo at de ikke hadde det enkelt. Jeg tror også at det på mange måter var hensikten til Svein Tindberg med å ta oss med til Vestbredden i det hele tatt.

Samtidig som det er, selvfølgelig, inspirerende og provoserende for oss som skal snakke om ekstremisme, å være der hvor ekstremismen er så enormt synlig. Og hvor utenforskap er så enormt synlig - med murer, med piggrådgjerdet, med... Ikke sant? (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

Tindberg hadde altså et ønske om at vi i produksjonsgruppa skulle erfare utenforskap ved å fysisk være ved sikkerhetsmuren på Vestbredden. Tindberg hele tiden hatt et ønske om at teaterforestillingen *Utafor* skulle ta for seg mange former for utenforskap. Både utenforskapet i hverdagen, som ungdomsskoleelever eller ansatte opplever i kantina til daglig, men også utenforskapet til de som har en annen religion, hudfarge, politisk overbevisning, eller på andre måter skiller seg ut fra resten. Men han ønsket også at publikum skulle trekke linjer ut i videre forstand, og få tilskuerne til å forstå at denne typen utenforskap kunne overføres til de fysiske gjerdene som vi i Europa setter opp mot flyktninger fra Nord-Afrika, eller som Trump ønsker å bygge mot Mexico. Men Tindberg hadde altså ikke et ønske om at forestillingen vår direkte skulle handle om Midtøsten-konflikten. Allikevel ble scenografien som ble laget til forestillingen, til forveksling lik sikkerhetsmuren på Vestbredden. En anmelder av forestillingen la også merke til det:

Torkel Skjærvens eminente scenografi støtter opp om det mentale utenforskapet. På kreative måter flytter aktørene rundt på betongaktige elementer, til forveksling lik biter av muren mellom Israel og de okkuperte, palestinske områdene. Andre ganger regner det sand og blåser i plastforheng som illuderer landskap rundt grufulle opplevelser (Aalen, 2018).

Allerede på de første produksjonsmøtene, der Skjærven viste frem sin modell til scenografien, og alle fikk høre om hva som var planen for det scenografiske uttrykket, skjønnte jeg at dette kom til å bli problematisk for meg. Her skulle jeg som norsk-israeler stå på scenen og snakke om utenforskap i Norge, og så skulle det stå en mange meter høy mur rett bak meg med arabisk skrift på, som attpåtil skulle sprekke opp, slik at lyset fra baksiden skulle skinne inn på scenen i aller siste scene - et vakkert bilde på hvordan vi som mennesker bør bryte ned barrierene mellom hverandre. Og ikke på noe tidspunkt skulle muren nevnes med ett ord. Verken i forestillingen, eller under øvelsene. Dette førte til at jeg i større grad tok i hevd min identitet som norsk-israeler, og ble desto mer var for de tekstuelle antydningene til Midtøsten-konflikten i manuset.

Følgene av å være norsk-israeler fikk jeg også kjenne på kroppen underveis i prøveperioden ved teateret. Én av de første dagene da vi hadde leseprøve med alle de involverte aktørene, tok vi pause i teaterets kantine. Yousef og jeg satt oss ned ved samme bord, sammen med en del av ungdommene fra forestillingen. Han henvendte seg til meg. Yousef: "Har du et israelsk

pass?” Meg: “Alle jøder i verden har faktisk krav på israelsk statsborgerskap”. Yousef: “Virkelig?” Meg: “Ja, Israel ble opprettet i 1948 som en trygg havn for alle jøder i hele verden. Et sted de kan flytte til hvis de opplever antisemittisme i sitt eget land”. Da jeg hadde sagt dette, var det en skuespillerinne som satt noen bord bortenfor der vi satt, som blandet seg inn i samtalen vår. Hun: “Stemmer det ikke at det årlig er mange amerikanere som flytter til Israel, og gjør krav på statsborgerskap?” Meg: “Jo, jeg antar det”. Hun uttrykte tydelig misnøye mot denne politikken på området, og la ikke skjul på det. Hun: “Da kan de rike amerikanerne bare valse inn på okkupert land, og ta det som tilhører palestinere!”. Hun var også veldig irritert på grunn av én eller annen finansieringsordning, som jeg ikke kjente til. Meg: “Det er jo ikke så lett for jøder som flytter til Israel, dersom de har måttet rømme fra alt de eier”. Jeg følte at jeg ble angrepet, og at jeg måtte forsvare min rett til å ha israelsk statsborgerskap. Ingen av de andre i kantina sa noe. De kun observerte det som foregikk, mens hun stadig la inn nye verbale angrep. Blant annet om hvordan verdensbanken er med på å finansiere tilstrømmingen til Israel. Hun: “Og hvem tror du må lide for alle de pengene som verdensbanken bruker på å finansiere den ordningen?”. Det hadde ikke gått mer enn et par dager på teateret, og jeg hadde allerede havnet i min første ufrivillige diskusjon. Dette var et tydelig eksempel på det jeg ønsket å snakke mer om i forestillingen; hvordan det er lettere å skjule sin jødiske identitet, for å ikke havne i uønskede situasjoner. Jeg forsøkte, som jeg alltid gjør, å snike meg unna. Inni meg var jeg rasende. Mest fordi at jeg ikke hadde nok kunnskap eller argumenter for å si imot henne, men også fordi jeg følte meg urettferdig behandlet.

I denne teaterproduksjonen har vi også hatt en annen form for identitetsforvikling. For i tillegg til å være oss selv, har vi også vært skuespillere. Vi har primært stått på scenen som oss selv, men vi har samtidig vært hovedrolleinnhaverne i en teaterforestilling, som ikke har lagt skjul på at den er en teaterforestilling. På premieredagen stod vi alle der og formidlet våre egne historier, men de var allerede blitt så bearbeidet, at vi nesten ikke kjente dem igjen. Formuleringene var ikke våre, og det var ikke slik vi ville sagt det, dersom vi skulle gjenfortalt det selv. Det var Svein Tindberg sine formuleringer av våre historier, og det skapte en form for distanse mellom oss som informanter, og materialet vi skulle fremføre. Ifølge Eriksson er det innenfor prosessdrama en distanseringsfunksjon som går ut på å skape en beskyttende avstand mellom en selv og ens fiksjonsrolle (Eriksson, 2008, s. 136). En slik form for distansering tok jeg selv i bruk i arbeidet med denne forestillingen. Jeg ikledde meg

rollen som skuespiller, som formidlet en tekst som var skrevet av en manusforfatter. Det kan være at det var en form for underbevisst forsvarsmekanisme, for at jeg skulle tørre å stå på scenen og fortelle en veldig utleverende historie om meg og min familie.

Både i teaterforestillingen *Utafor*, og i Tindbergs tidligere forestillinger, som for eksempel *Abrahams barn*, er vi som står på scenen både skuespillere og oss selv, samtidig. Anne-Britt Gran har utforsket iscenesatte identiteter, og spilte relasjoner i boken *Vår Teatrale tid*. Hun legger frem tre ulike performative strategier, som er gjeldende både på scenen, og i offentligheten. Den ene strategien er å være seg selv hundre prosent, og den kalles for “meg”. Den andre strategien er å være “ikke-meg”, altså at en går så inn i rollen at selvet ikke synes i det hele tatt. Den tredje strategien kaller hun “ikke-ikke-meg”, og er en tilstand der man verken er sitt private selv, eller spiller en rolle (Gran, 2004, s. 16).

Et poeng med not not me-prinsippet er forestillingen om at det skjer noe med en når man blir betraktet av et publikum. Det er rett og slett vanskelig kun å være “me” når hundrevis av mennesker bare ser på deg og venter på hva du skal si (Gran, 2004, s. 17).

Det er altså vanskelig å være kun en selv, når det er hundrevis av mennesker som betrakter en fra salen. I prøveperioden på *Utafor* hadde jeg altså blitt tildelt rollen som norsk jøde, mens jeg selv egentlig følte meg mest som norsk-israelsk. Under forestillingsperioden gikk jeg derimot inn i rollen som skuespiller, fremfor å være meg selv. Noen av disse identitetene flyter også over i hverandre til tider, men stort sett har jeg inntatt en rolle som ikke er meg.

Det å spille oss selv i denne teaterproduksjonen har flere ganger bydd på utfordringer, spesielt i arbeidet med den sceniske regien. Selv om Tindberg hadde et tydelig ønske om å legge inn kunstneriske grep, som ville vært spennende i en helt vanlig teaterforestilling, så ble det påpekt at det i denne forestillingen ble opplevd som platt og overfladisk.

I utgangspunktet har vi tenkt å liksom holde på med teatergruppearbeid, stemmebrukstimer, lære dem stemmebruk, fysikk, og så videre. Men jeg skjønnte fort at det er bare tull. For det er bare... Hvis jeg tar genuine, sanne, åpne og klossete mennesker - og prøver å få dem til å bli skuespillere. Altså, lære dem noe på så kort tid, så får jeg jo ikke genuine, sanne mennesker lenger - jeg får litt dårlige skuespillere. Det ville jeg ikke ha (informant, Tindberg, 14. juni 2018).

Tindberg forsøkte for eksempel å gi tydelig regi til Faten om hvor hun skulle stå til hvilken tid, og med hvilken intensjon hun skulle si de ulike replikkene. Dette førte fort til at Faten ble stiv i spillet sitt, og mistet den genuine kontakten med publikum. I boken *Making a Performance* beskriver Govan, Nicholson og Normington hvordan autobiografiske

opptredener skiller seg fra annet teater, ved å trekke frem eksempler fra forestillingene til en amerikansk performance-kunstner kalt Laurie Anderson:

Being engaged in the moment is of course key to all performance practice but with autobiographical work this dynamic is heightened as performers seek to make real connections with the audience through the revelation of self. So, for example, like much other autobiographical work, Anderson's performances often involve minimal staging so that the focus is instead on building a real rapport between the performer and the audience members (Govan, Nicholson & Normington, 2007, s. 66-67).

For å opprettholde en fokusert kontakt mellom Faten og tilskuerne, valgte Tindberg å gå tilbake på noe av den sceniske regien han hadde gitt henne underveis i prøveperioden. Han sa derimot at hun skulle føle seg mer fri, og bestemme selv hvor hun skulle stå til enhver tid. Hvis det potensielt førte til at hun blokkerte noen andre skuespillere i en liten periode i forestillingen, så var allikevel det å foretrekke, fremfor at spillet hennes potensielt skulle bli flatt og kjedelig.

### 5.2.2. Fordommer på spill

Allerede fra da jeg fikk vite om prosjektet, da Svein Tindberg fortalte meg om fortiden til både Faten og Yousef, var jeg redd for hva det ville si for meg som norsk-israeler å gå inn i dette prosjektet. Jeg skulle samarbeide med to muslimer, som på hver sin kant hadde tatt tydelige standpunkt mot Israel i fortiden. I juni 2014 holdt Faten en appell utenfor stortinget der hun åpent beskyldte Israel for å støtte IS: "Det som skjer i Irak nå er ikke krig, det er en invasjon av utenlandske wahabister, salafister og terrorister som får støtte fra wahabistlandet Saudi Arabia og Israel som ønsker å ødelegge for Irak å oppnå sine mål" (Dagsposten TV, 2014, 00:34). Hun har også fått mange anklager for lignende sitater hun har postet på sin offentlige Facebook-profil i fortiden. Hun har seinere beklaget mange av disse postene, og har uttalt at "Vi må skille mellom sionister på den ene siden og israelere og jøder på den andre siden" (Arntsen, 2014). I denne uttalelsen er det lett å tolke henne dit at hun mener det er legitimt å være jøde og israeler, men ikke legitimt å være sionist. Dette er en oppfatning som jeg selv kjenner igjen fra det offentlige ordskiftet. I dagens Norge er det tabu å uttale at man er sionist. I store deler av Europa er det i disse dager legitimt å være anti-sionist:

I mange lands medier, og politiske debatter blir betegnelsen sionist (...) assosiert med ord som "okkupant", "undertrykker", og i de senere år også med nazist. Boikottaksjoner mot innkjøp av israelske varer og motstand mot å bruke israelske forskere sprer om seg i Vesten, også i Norge (Groth, 2018 a, SNL).



Sionisme, i ordets opprinnelige forstand, er en betegnelse på det jødiske folkets ønske om å vende tilbake til sitt gamle hjemland i Israel. I dag finnes heller ingen altomfattende oppfatning av sionisme. For mange betyr sionisme moderat israelsk nasjonalisme, altså at man føler tilhørighet til Israel, og anser seg som en del av et nasjonalt fellesskap: “Mange støtter den sionistiske ideen om jødisk innvandring, men ønsker en liberal sosial stat med like rettigheter for alle dens borgere. Andre, både religiøse og sekulære israelere, foretrekker en tostatsløsning” (Groth, 2018 a). Det er altså mulig å være sionist, og ønske en stat som kan gi beskyttelse til alle jøder som måtte trenge opphold, uten å være tilhenger av bosetninger på den palestinske Vestbredden. Det at ekstreme bosettere har handlet i sionismens navn, og slik har gjort betegnelsen uren, er bygget i stor grad på uvitenhet og fordommer. Basert på Fatens tidligere uttalelser om Israel og sionister, var jeg bekymret for at hennes holdninger skulle påvirke vårt samarbeid i en så tett prosess som vi skulle inn i.

Yousef sin tidligere tilhørighet til den radikale islamistgruppen, *De Frivillige*, som seinere skiftet navn til *Profetens Umma*, gjorde meg urolig på at han også hadde sin forutinntatthet om jøder og israelere. Selv etter at han gikk ut av den radikale islamistgruppen, og begynte å arbeide for Minotenk, uttalte han at antijødiske holdninger i det muslimske miljøet “har mye med Israel-Palestina konflikten å gjøre”, og at “det er mange som ikke klarer å skille jøder, israelere, politikk og konflikt fra det hverdagslige” (Monsen, Skjetne & Meldalen, 2015). Selv om Yousef kanskje selv klarte å skille mellom jøder og Israels politikk, gjorde det ikke meg trygg på at han ikke hadde fordommer mot israelere. Uttalelsen han kom med er som regel kun med på å forsterke min opplevelse av at jeg som norsk jøde, er nødt til å ta fullstendig avstand fra all israelsk politikk for å bli akseptert. En studie som ble gjennomført av HL-senteret i 2011 viser at kun 50 prosent av respondentene mener at en ikke kan kreve at norske jøder tar stilling til staten Israels politikk (Hoffmann, Kopperud & Moe, 2012, s. 48). Sier man at man er jøde i dagens Norge, er det en vanlig oppfatning at da skal man ha en formening om Midtøsten-konflikten. Og da er det en selvfølge at man skal ta avstand fra alt som den israelske staten gjør til enhver tid. Utsagnet til Yousef fra 2015 stemmer også ganske godt over ens med resultatene fra en studie som ble gjennomført av Jürgen Mansel og Viktoria Spaiser i 2010, blant 2404 studenter på ulike universiteter i Tyskland. Denne studien viste at antisemittiske holdninger relatert til Israel, religiøs antisemittisme, klassisk antisemittisme, og sammenligninger mellom Israel og nazistene, var signifikant høyere bland muslimske studenter, og bland arabiske studenter i særdeleshet, enn blant andre studenter

(Jikeli, 2015, s. 17). Man kan altså se en klar forskjell mellom muslimer og araberes fordommer mot jøder, enn i befolkningen generelt.

HL-senteret gjennomførte en tilsvarende studie i 2017, der de undersøkte holdninger til jøder og muslimer i Norge. Ett av funnene fra studien viser at det var:

(...) Israel–Palestina-konflikten som oftest ble nevnt som årsak til negative syn på jøder. Det var mange respondenter som trakk frem hvordan en sammenblanding mellom "israeler" og "jøde" kunne bidra til negative holdninger, mens andre nevnte mediens dekning av konflikten som en viktig kilde. Det var også noen som beskrev hvordan konflikten preget deres eget syn på jøder: "Nå forbinder jeg jøder med Israel, og jeg er sterkt imot politikken som føres i landet!" (Hoffmann & Moe, 2017, s. 71).

Denne studien ble foretatt på landsbasis, med totalt 1575 respondenter i den kvantitative delen av undersøkelsen, i tillegg til seks gruppeintervjuer i Oslo og Trondheim. Tendensene i studien viser at selv om antisemittismen er på vei nedover på landsbasis, i forhold til en lignende studie som ble gjennomført i 2011, er de anti-israelske holdningene på landsbasis på vei oppover: "antiisraelske holdninger øker svakt fra 25 prosent i 2011 til 27 prosent i 2017" (Hoffmann & Moe, 2017, s. 10). Studien til HL-senteret fra 2017 utforsker ikke hva det er som skaper anti-israelske holdninger i det norske samfunnet, selv om medias dekning av konflikten ble trukket frem som en utslagsgivende kilde til sammenblanding mellom jøder og israelere. Medias dekning av konflikten kan altså indirekte være med på å skape fordommer mot jøder. En annen faktor som kan være med på å skape anti-israelske holdninger i det norske samfunnet, er når offentlige myndighetspersoner uttaler seg negativt om Israel, eller legitimerer anti-israelske holdninger. Som for eksempel lærere og professorer, politiske partier eller enkeltpolitikere, samfunnsdebattanter, bedrifter, institusjoner, organisasjoner eller forbund.

I studien om *Antisemittisme i Norge* som HL-senteret gjennomførte i 2011, trekkes det frem at "Politisk venstreside / venstresidens uttalelser og politikk" nevnes som en typisk årsak til negative holdninger til jøder (Hoffmann, Kopperud & Moe, 2012, s. 39). Studien har også sett på sammenhenger mellom hvilke politiske partier de ulike respondentene stemmer, og deres holdninger til Israel-Palestina konflikten. Der kommer det frem at "Det går et hovedskille mellom de som sympatiserer med KrF (og tidvis Frp) på den ene siden og de som sympatiserer med Sv og Rødt (og tidvis Ap, Sp og Venstre) på den andre" (Hoffmann, Kopperud & Moe, 2012, s. 45). En kan også lese ut av de ulike politiske partienes arbeidsprogram hvilke partier det er som "(...) støtter palestinernes kamp mot israelsk

okkupasjon og undertrykkelse” (Sosialistisk Venstreparti, 103), vil “Arbeide for økonomisk, akademisk og kulturell boikott av Israel” (Rødt, s. 79), og hvilket parti det er som “ (...) vil at Norge styrker forsknings- og utviklingsarbeid, handel, turisme og kulturutveksling med Israel” (Kristelig Folkeparti, s. 136). Med den myndigheten som politiske partier har i Norge, er det naturlig å tenke at partienes velgere vil la seg påvirke av de saker som kjempes for i partiet, uansett om velgerne har tatt et veloverveid standpunkt til saken eller ikke. Spørsmålet er om det er med på å bryte ned fordommer i samfunnet, eller om det er med på å opprettholde eller skape nye fordommer i samfunnet. Studien til HL-senteret fra 2017 stadfester at:

Når det gjelder synet på partene i den israelsk-palestinske konflikten, er det i befolkningen mellom to og tre ganger så mange som holder med palestinerne som med Israel (...) De som holder mest med palestinerne, og de som viser antiisraelske holdninger, er også mer negativt innstilt mot jøder (Hoffmann & Moe, 2017, s. 10).

Det kan derfor være legitimt å spørre om antiisraelske holdninger er forbundet med skepsis mot jøder. Når nasjonale instanser som et politisk parti velger side i konflikter, kan det potensielt skape grobunn for skepsis mot den andre parten. Det kan selvsagt gå begge veier.

Ett av styremedlemmene i Just Unity, Lars Gule, har også en fortid som engasjert i organisasjonen Den demokratiske fronten for frigjøring av Palestina, som tidligere har brukt terror som virkemiddel. Jeg visste at han hadde blitt arrestert i Libanon i 1977, med sprengstoff som skulle brukes til å bombe nøye utvalgte mål i Israel. Selv om han i ettertid har blitt frifunnet for forsøk på å gjennomføre en terrorhandling med sprengstoffet, har han innrømmet at han fikk instruksjoner fra terrorgruppen om å velge ett av tre israelske mål (Gule, 2012, s. 196). Selv om det er vanskelig å anklage Gule for å være en terrorist, ettersom at han selv ikke ønsket å ta noen liv med sprengstoffet, har hans fortid som aktivt engasjert i en palestinsk terrororganisasjon gjort at mange opplever at han er kontroversiell. Jeg hadde også mine fordommer til at Just Unity var påvirket av et styremedlem, som etter alt å dømme, var så partisk med den ene siden i saken.

Jeg var altså skeptisk til å gå inn i samarbeidet med organisasjonen Just Unity, og med Yousef og Faten, i arbeidet med dette teaterprosjektet. Dette skyldtes hovedsakelig deres tidligere negative uttalelser om Israel, og mot jøder, i media. Men hvordan kunne jeg vite om dette var det de bar på av meninger og holdninger nå? Jeg baserte mine følelser og tanker på antagelser, ut fra hva jeg hadde hørt og lest om dem og organisasjonen Just Unity på internett

og i sosiale medier. Det trengte ikke nødvendigvis være representativt for deres nåværende standpunkt. Kunne det rett og slett være at jeg hadde fordommer mot dem? Fordommer er definert som "en holdning, basert på mangelfull kunnskap som disponerer en person til å uttrykke antipati overfor personer, grupper, ideer eller objekter" (Svartdal, 2017, SNL). På samme måte som at jeg var redd for at Faten og Yousef kunne ha holdninger mot israelere og jøder, som var basert på mangelfull kunnskap, kunne også jeg ha holdninger mot dem - eller mot muslimer generelt, basert på mangelfull kunnskap. Jamfør infografikken fra Norsk Bibliotekforening i kapittel 4.3, kan det hende at jeg selv ikke hadde behandlet den informasjonen jeg hadde lest om Faten og Yousef med kritiske nok briller. Det kunne rett og slett være at de kildene jeg hadde lest var utdaterte, eller at jeg var forutinntatt. Som Hylland Eriksen skriver: "Det er nok mulig for oss alle å gjennomskue våre kulturelle fordommer dersom vi er ærlige overfor oss selv, men det skal atskillig sterkere lut til for å forandre dem" (Eriksen, 2001, s. 64). For å forandre våre fordommer, måtte vi møte nettopp det vi var fordomsfulle mot, og se det i hvitøyet. Kanskje kan man ikke forvente at mennesker med liten kunnskap om jøder eller om muslimer skal være fullstendig fordomsfrie. Da kan man påstå at det er samfunnets oppgave å gi befolkningen tilstrekkelig kunnskap, for å bygge ned fordommer. En slik form for kunnskap trenger ikke nødvendigvis å handle kun om teoretisk opplæring om de ulike kulturene, men kanskje nettopp om de personlige møtene.

### 5.2.3. Aksept for annerledeshet

Ungdommene som deltok som dansere og statister i teaterprosjektet var alle håndplukket til å være med, gjennom en audition som ble avholdt på Det Norske Teatret. De var i utgangspunktet valgt fordi de var flinke til å spille, danse og synge.

Først hadde vi kun audition på Den Mangfaldige Scenen. Og så fant vi noen der (...) Så hadde vi en ny runde, hvor vi åpnet mye mer (...) Så er det noen som kjenner noen som har barn, som går på ett eller annet, eller som er interessert i teater eller dans, eller whatever. Men det var basically meg som hadde ansvaret for å finne noen. Så hadde vi en ny audition. Og så fant vi de vi har nå (informant, Braza, 20. juni 2018).

Bortsett fra deres felles interesse for teater og dans, hadde ungdommene i utgangspunktet ingen ting til felles. De var i ulik alder, kom fra ulike steder i byen, gikk på forskjellige skoler, og hadde også hver sin kulturelle identitet. Omtrent det eneste de hadde til felles var deres kjærlighet til teater, sang og dans. Men gjennom deres interesse for dette prosjektet,

hadde det dannet seg en egen kultur innad i gruppen, som dreide seg om aksept for annerledeshet.

Én av informantene i fokusgruppeintervjuet trakk frem hvordan hun hadde fått forbedret selvtillit, bare ved å være rundt andre jenter som var komfortable i sine ulike kropper:

(...) når jeg kommer hit, så har jeg sett... Jeg har sett lave, høye... Jeg har sett folk uten BH, eller med BH (...) Og da har jeg på en måte lagt merke til jenter med store pupper, og jenter med små pupper, og store romper, og små romper, og høye, tynne, eller små og tynne, eller høye, litt større, eller små og litt større... Altså, bare at det er så mye forskjellig. Og at alle sammen ser bra ut (informant, fokusgruppe, 18. juni 2018).

Ung i Oslo 2018 er en spørreundersøkelse som ble gjennomført blant elever på 84 Oslo-skoler. Totalt deltok 25 348 elever fra 8. trinn i ungdomsskolen til Vg3 på videregående. Rapporten som NOVA har offentliggjort forteller oss at bare 32 prosent av respondentene forteller at de ikke opplever noe press om det å se bra ut, eller ha en fin kropp (Bakken, 2018, s. 44). Det betyr at 68 prosent opplever litt, en del, mye eller svært mye press på dette området. Kroppspress og motepress har vært i både politikernes og i medias søkelys lenge, og negativt press på unge mennesker kan potensielt føre til svekket mental helse og spiseforstyrrelser. Bare det å være rundt andre mennesker som er ulike en selv, og bli kjent med mennesker med god selvtillit, kan altså gjøre at unge mennesker opplever at det er greit å være forskjellig. Et teaterprosjekt som *Utafor* kan slik sett virke forebyggende på press og annen stress blant unge.

Loveleen Kumar skriver at for å takle den andres annerledeshet, er det viktig å kunne forstå, og for å kunne forstå må man vise nysgjerrighet, åpenhet og respekt (Kumar, 2001, s. 25).

Dette tror jeg har vært alfa omega i den gruppen som har jobbet sammen med forestillingen *Utafor*. De har turt å by på seg selv, og de har turt å skape rom for hverandres annerledeshet. Som én av informantene i fokusgruppeintervjuet uttalte:

Det å bli kjent med andre har endret meg litt, på en måte som jeg ikke så før. Og jeg bare føler at det å være annerledes har blitt mer viktig nå. At det er greit å være seg selv. Og det er greit å stå overfor sine egne verdier - det er ikke noe feil å si det man mener, og at det ikke er noe galt (informant, fokusgruppe, 18. juni 2018).

Det som informanten setter fingeren på her, er forandringen som har oppstått etter å ha møtt og arbeidet med andre mennesker, som også er annerledes. I videre forstand har det ført til at hen har fått mer selvtillit rundt nettopp det å være annerledes, og det å kunne stå opp for sine egne meninger. Som Hylland Eriksen presiserer det: "for å kunne samhandle overhodet må vi

ha noe felles; etter hvert som vi blir bedre kjent, oppdager vi både hvor forskjellige vi er og hvor like vi er” (Eriksen, 2001, s. 62). Det vi hadde til felles, var våre utenforskap. Etter hvert som vi samarbeidet, fant vi ut både hvor like og hvor ulike vi faktisk var.

Det er ikke dermed sagt at alt skulle gå på skinner. Selv om vi alle viste nysgjerrighet, åpenhet og respekt for hverandres annerledeshet, så hadde vi alle ulike meninger og holdninger som kunne prege prosessen. Vi kom fra vidt forskjellige kulturelle bakgrunner, og ettersom at vi også hadde etniske bakgrunner fra land med ganske store politiske spenninger, kunne det vært med å påvirke forholdet oss imellom. Men det som var viktig i denne prosessen var å akseptere uenighetene, og finne ut hva vi var enige i, fremfor å fokusere på det vi ikke var enige i. Som Hylland Eriksen skriver: “Man kan faktisk godt presisere kulturelt fellesskap til evnen til å være uenig. Uenighet forutsetter nemlig betydelig felles forståelse. Det er med andre ord mulig å forstå fremmede folkeslag uten å være enig med dem” (Eriksen, 2001, s. 66). Etter alt å dømme hadde produksjonen Utafor klart å skape et kulturelt fellesskap. Uten å uttrykke det i klartekst, eller at noen hadde lagt det som en føring for arbeidet vårt, var vi alle innstilt på at vi ikke trengte å være enige om alt for å kunne samarbeide. Dette kunne også ha noe å gjøre med hvem vi var som mennesker, og hva vi hadde opplevd gjennom våre respektive liv.

## 6.0. Oppsummering

Gjennom denne oppgaven har jeg med bruk av metodene introspeksjon, deltakende observasjon og intervjuer generert datamateriale for å kunne besvare oppgavens problemstilling.

### 6.1.1. Svar på problemstillingens første del

*Hvordan skape teater om fordommer, utenforskap og ekstremisme?*

Jeg har gjennom min undersøkelse funnet ut at: når man skal skape etnoteater om sensitive temaer som fordommer, utenforskap og ekstremisme, er det viktig å tenke på de etiske hensyn som må tas. For å bygge gode relasjoner både mellom fasilitator og informanter, og informantene imellom, har det vist seg å være spesielt viktig å skape en god relasjon og en atmosfære hvor det er greit å dele sine historier uten sensur. Når vi arbeider med sårbare individer, som unge mennesker jo er, har fasilitator et ekstra ansvar for å sørge for at produksjonen har et samarbeidsklima som er preget av dialog og sensitivitet. På samme måte er det viktig å ta hensyn til de mennesker som berøres av forestillingens innhold, selv om de kun nevnes ved navn. Studien viser at det er viktig at disse menneskene også opplever beskyttelse og respekt for sine privatliv. Da er det viktig at fasilitator har en form for finfølelse overfor informantene, og hele tiden sørger for at de ikke tvinges til å snakke om noe som potensielt kan skade andres liv og rykte. Det stilles også noen etiske krav til manusforfatteren og i andre rekke til publikum, om at de må åpne seg opp for det fremmede - og også ofte det som er radikalt ulikt eller fremmed for dem selv.

Det å skape etnodrama om menneskers ekte liv innebærer at det datamaterialet (samtalene om livene deres), som danner grunnlaget for manuset, går gjennom et knippe kunstneriske prosesser. Disse prosessene reiser spørsmål om informantenes eierskap til historiene, og manusforfatterens respekt for disse. Faglitteratur, presentert i oppgaven, og funn fra min studie viser at det er flere måter å gå frem for å skrive frem et etnodrama på. Enkelte etnodrama-dramatikere anvender direkte formuleringer (sitater) fra datamaterialet inn i selve manuset, mens andre modifierer datamaterialet, og bruker det kun som utgangspunkt for å

forfatte et manus som vil egne seg på scenen. Hvor stor del av manuset som er direkte sitater, og hvor stor del som er modifiserte formuleringer, avhenger av manusforfatterens «musikalske sans». Min undersøkelse viser at det er essensielt at man tenker på at det er *teater* man skaper, og derfor til syvende og sist bruker datamaterialet slik det fungerer best for forestillingens kunstneriske uttrykk. Også når man arbeider praktisk på gulvet med manuset, utvikler forestillingen seg, og det viser seg i min undersøkelse at det er en fordel å kunne eksperimentere med arrangement og flyt i forestillingen. Jeg har, gjennom produksjonen jeg har fulgt, sett at manuset i stor grad endrer seg underveis i øvelsesperioden. Min studie viser at selv om en informant også er aktør i etnoteaterforestillingen, er det kanskje en fordel å kunne gi slipp på sine egne tanker og ideer om hvordan ting skal eller ikke skal sies.

Min undersøkelse viser også at en person som skal spille ut sin egen historie i en etnoteaterforestilling, bør være åpen for at ens rolle blir justert og modellert til å møte forestillingens overordnede mål. I denne studien ble dette for enkelte en bøyg å komme over, fordi det utfordrer ens egen identitet. Min erfaring fra feltet viser at dersom en blir rollemodellert av en instruktør, kan det potensielt føre til at en informant opplever dette som personlig kritikk av hvem en er som menneske, og de verdiene en står for. Men min studie viser også at dette kan være et grep i den kreative prosessen, for å fremme forestillingens formål. Benytter man seg av informantene selv som aktører i forestillingen, vil det kontinuerlig være en etisk forhandling som oppstår mellom fasilitator, manusforfatter, regissør og aktører.

### **6.1.2. Svar på problemstillingens andre del**

*Hva betyr det å delta i et slikt teaterprosjekt for unge voksne som samles i teaterrommet på tvers av kultur og religion?*

Gjennom masteroppgaven har jeg analysert meg frem til at det å delta i teaterprosjektet *Utafor*, betyr mye forskjellig for de som deltar, avhengig av hvem de er, og hvilke forutsetninger de har. Min studie viser at et slikt prosjekt kan by på en del utfordringer, for noen. I møtet med teateret og dets mange uttrykksformer, må man kunne klare å sjonglere



flere roller og identiteter samtidig. Selv om dette er noe mennesker gjør ubevisst i hverdagen hele tiden, så er det annerledes når man pålegges å gjøre det bevisst. Det kan potensielt føre til en kulturkrasj. I prosjektet *Utafor* dreide tematikken seg om hvordan mennesker fra ulike bakgrunner, kulturer og religioner potensielt kan falle utenfor samfunnet. Det legger opp til at en stor del av både innholdet i manuset og prosessen vil være preget av en søken etter en egen identitet. Min studie har vist at det å skulle samarbeide med mennesker som har helt andre kulturelle verdier enn en selv, også legger opp til potensielle konflikter innad i produksjonsapparatet. Dersom en lar sin identitetsforvirring eller utenforskap gå for sterkt inn på en, kan det få katastrofale følger. Det har i værste fall potensialet til å føre til depresjon, selvmord eller ekstremisme. Derfor kan det være en fordel å behandle materialet en arbeider med, med en viss distanse. Dette kan selvsagt være lettere å gjennomføre i praksis dersom en arbeider med profesjonelle aktører.

Min studie viser at i et prosjekt der man samarbeider med mennesker som har grunnleggende ulike kulturelle verdier, vil det være en fordel å være sine egne fordommer bevisst. Hvis en går forutinntatt inn i et slikt samarbeid, er potensialet stort for at det kan kunne påvirke samarbeidsklimaet. Derfor er det viktig at alle deltakerne forsøker å sette seg inn i den andres perspektiv, både ved å sympatisk forsøke å sette seg inn i den andres sko, men også ved å lese seg opp og innhente seg mer aktuelle kunnskaper om den andre og den andres situasjon. Gjennom min analyse har jeg funnet ut at aksept for annerledeshet er essensielt i arbeidet med mennesker som man opplever at man er fundamentalt ulike. Det er en potensiell fare for at det kan oppstå konflikter, hvis man ikke møter annerledeshet med nysgjerrighet, åpenhet og respekt. Man skal ikke å gå inn for å skulle endre hverandre, ei heller må man forsøke å adaptere den andres meninger, verdier eller kulturelle forståelse. Det eneste man trenger er å vise hverandre gjensidig respekt for at vi alle er mennesker, og er enige om å være uenige.

## 6.2. Avsluttende refleksjoner

Når forestillingen er ferdigspilt, er det lett å være etterpåklok. Skal vi se forestillingen i et kritisk lys, kan man kanskje si at den ikke gikk langt nok. Forestillingen var ikke veldig provoserende, og det var vanskelig for publikum å være uenig i det som ble sagt. Det ble ikke skapt veldig mange debatter på scenen, og vi åpnet heller ikke for diskusjon med publikum, for å møte deres tanker og reaksjoner. Det vindrikkende publikummet som kom og så på kveldsforestillingene hadde kommet av egen fri vilje - til og med betalt penger - og det er kanskje usannsynlig at forestillingens formål slik skulle nå frem til radikale islamister eller høyreradikale ekstremister i det norske samfunnet. Vigdis Aune skriver om etnodrama at:

Fra et kritisk perspektiv kan etnodramaet stå i fare for å bli tilbakeskuende og bekreftende og uten evne til å bringe den kritiske refleksjonen ut over den nære konteksten (...) Resultatet kan bli at det dokumentbaserte teateret blir en kompensatorisk luftekanal eller resulterer i ren hygge (Aune, 2017, s. 55).

*Utafor* ville kanskje vært en mer provoserende teaterforestilling, dersom vi hadde plassert en palestiner på scenen, som kunne argumentert mot meg. Eller en høyreekstrem nynazist, som kunne argumentert mot oss alle sammen. Men det var ikke målet til Svein Tindberg med denne teaterforestillingen. Han ønsket ikke at forestillingen skulle handle om Midtøsten-konflikten i det hele tatt. Spørsmålet er om det er mulig i det hele tatt å belyse synet på jødedommen, kristendommen og islam i Norge, uten å ta opp et forhold som er så viktig som Midtøsten-konflikten i den debatten. Som dramaturgen også uttrykte det:

Det er klart at jeg synes jo at framstillingen av Israel-Palestina konflikten på én måte er ganske banal i dette stykket (...) Med onde tunger kan man si at det er flott med menneskelig respekt, og hvis vi bare lytter til hverandres historier, så går det bra. Men verden er jo selvfølgelig mer kompleks enn de virkeligheten vi presenterer på scenen. Hvis vi hadde spilt denne forestillingen i Jerusalem for steinkastere fra Palestinsk side og indoktrinerte israelske soldater, ville vi da kunne løst bosettingsproblemene gjennom denne forestillingen? Det tror jeg ikke. Ville vi klart fred i Midtøsten med denne forestillingen? Det tror jeg ikke. Kan forestillingen gjøre at vi får mer respekt for hverandre i den norske skolegården? Ja, det tror jeg kanskje (informant, Hasmo, 8. august 2018).

Forestillingen ble tross alt hetende *Utafor*, og skulle sånn sett ta for seg forhold om utenforskap i Norge, og ikke på et internasjonalt nivå. Hele tanken med forestillingen var at publikum kunne overføre utenforskapet som finnes på et internasjonalt nivå, til en skolegård i Oslo. Forestillingens primære målgruppe var først og fremst ungdommer. De som ble så fengslet av dansen og videoinnslagene i forestillingen, at de ble sittende knusk stille gjennom hele forestillingen. Ungdommer som potensielt er fremtidens radikalisererte, fremtidens ekstremister.

## Notat av Svein Tindberg

Den dramaturgiske hovedideen med *Utafor* er rett og slett å sette fire mennesker sammen, som publikum i løpet av forestillingen blir glade i og svært godt kjent med. De fire historiene utfyller hverandre på en måte som gjør at jeg, som dramatiker, slipper å trekke noen konklusjoner. På mange måter er teatrets tro på sin mulighet til endring av samfunnet naiv. Ok – det finnes mange bedre måter å formidle kunnskap og fakta, men det finnes ingen bedre måter å la hjerter snakke til hjerter enn teatret. Det at levende mennesker, med sine mangler, med sine muligheter for å feile, utsetter seg for å stå der oppe gir mulighet for endring hos enkeltmennesker. Det er så mye vi som mennesker kjenner oss maktesløse i forhold til. Det er så lett å se på de store problemene i verden og tenke: Men hva kan jeg gjøre med det?

Alle søker fellesskap, tilhørighet, vennskap, kjærlighet. Når enkeltmennesker er helt alene i lang tid går det galt. Det fører til depresjon, til selvmord eller ekstremisme. Utenforskap kan vi gjøre noe med. Her kan alle ta et ansvar. Mitt møte med ungdommene i denne forestillingen har endret meg. Det å sette historiene inn i en kunstnerisk sammenheng gir muligheten for endring hos mange, altså publikum. Jeg er ganske overbevist om at vi har lykket med det (personlig kommunikasjon, Tindberg, 13.april 2019).

## Etterord

Ved veis ende har jeg bestemt meg for å skrive ned noen siste tanker: Det å skrive en masteroppgave har i seg selv vært en stor bøyg i mitt liv. Helt siden 2013 har jeg båret den Sisyfos-børen på mine skuldre; en opplevelse av kontinuerlig skuffelse over meg selv. Det å få muligheten til å delta på forestillingen *Utafor*, ga meg endelig et engasjerende prosjekt å skrive om. Men det har vært en tung prosess å måtte fullføre denne oppgaven, spesielt med tanke på at jeg parallellt med dette har hatt full jobb, og ble far samme år. Det har vært en kamp om prioriteringer, men nå er denne masteroppgaven endelig blitt en realitet.

Jeg føler meg virkelig så beæret som har fått muligheten til å delta på et så viktig prosjekt som *Utafor*. Det har vært en reise som har og kommer til å påvirke livet mitt i lang tid fremover. Da jeg fikk tilbudet av Svein Tindberg om å stå på hovedscenen på Det Norske Teatret, var det vanskelig å si nei. Selv om det innebar å skulle offentliggjøre det jeg hadde forsøkt å holde skjult for omverdenen i mange år. Det er ikke dermed sagt at det var en enkel beslutning. For det innebar ikke kun å offentliggjøre min egen historie, men også mine foreldres, og mine fire besteforeldres historier. Selv om det var en prosess også for dem, ble vi enige om at dette var en historie som var så mye større enn bare våre enkelthistorier. Forhåpentligvis kunne våre historier være med på å si noe om tendensene i det norske samfunnet, og slik potensielt være med på å endre livene til mange andre mennesker. Jeg ønsker derfor å rette både en unnskyldning og en takk til mine foreldre og besteforeldre.

Forestillingen *Utafor* ble min første jobb som skuespiller ved et institusjonsteater. Dette ble drømmejobben som jeg hadde lengtet etter i så mange år. Forestillingen *Utafor* er kanskje ferdigspilt på Det Norske Teatret, men produksjonen er heldigvis foreviget i filmatiseringen til Scene Applaus. Forhåpentligvis vil den kunne leve videre i mange år fremover. Selv om det er veldig vanlig med post-production blues når et prosjekt er ferdig, er det spesielt vemodig at denne reisen er over. *Utafor*-familien har fått et sterkere bånd enn mange kan forestille seg. Vi har virkelig vært gjennom alle livets faser sammen, og det vennskapet som har oppstått underveis i arbeidet har vært helt unikt. Jeg ser tilbake på det mest begivenhetsrike året i mitt liv, og stirrer ut mot den ukjente horisonten. Hva vil fremtiden bringe? Som Svein så godt presiserer i *Abrahams barn*: "I hovudet er tusen spørsmål. I hjartet full forvirring. Men i magen... I magen er det mjuk marmor" (Tindberg, 2011, s. 78).

# Litteraturliste

- Aalen, K. (2018, 18. april). *Sterkt om ungdom og utenforskap*. Hentet fra: <https://www.kulturkritikk.no/blog/2018/4/17/sterkt-om-ungdom-og-utenforskap>
- Arntsen, E. O. (2014, 28. august). *Slik svarer Faten (19) på anklager om ekstremisme*. VG. Hentet fra: <https://www.vg.no/nyheter/innenriks/i/xng9G/slik-svarer-faten-19-paa-anklager-om-ekstremisme>
- Aune, V. (2017). Det demokratiske potensialet i dokumentbasert teater. I K. M. Heggstad, B. Rasmussen & R. G. Gjærum (Red.), *Drama, teater og demokrati: I kultur og samfunn* (s. 47-63). Bergen: Fagbokforlaget.
- Bakken, A. (2018). *Ung i Oslo 2018* (NOVA Rapport 6/18). Hentet fra: <http://www.hioa.no/content/download/147073/4118715/file/Ny-Nettutgave-Ung-i-Oslo-2018-18-juni-2018.pdf>
- Bartlett, A. (2011). Preventing violent extremism and 'Not in My Name': theatrical representation, artistic responsibility and shared vulnerability. *RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 16:2, 173-195. DOI: 10.1080/13569783.2011.566988
- Bjørge, T. (2015). *Forebygging av kriminalitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Borge, B. H. (2012). *I rettsoppgjørets lange skygger: Andre generasjons problemer i lys av moderne transisjonsteori* (PHD, Universitetet i Bergen). Hentet fra: [https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5782/43198%20Borge%20main\\_thesis.pdf](https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/5782/43198%20Borge%20main_thesis.pdf)
- Börjesson, M. & Rehn, A. (2009). *Makt*. Stockholm: Liber AB.
- Dagsposten TV. (2014, 12. november). *Faten Mahdi Al-Hussaini holder appell utenfor stortinget* [Videoklipp]. Hentet fra: <https://www.youtube.com/watch?v=R8wbsAobmcw>
- Dahlum, S. (2015, 17. juni). *Forskningsmetode*. I Store norske leksikon. Hentet fra: <https://snl.no/forskningsmetode>
- Dahlum, S. (2016, 8. august). *Feltarbeid*. I Store norske leksikon. Hentet fra: <https://snl.no/feltarbeid>
- Det Norske Teatret. (u.å.). *Finst det berøringspunkt mellom heltedåd og terrorisme?* Hentet fra: <https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/det-har-kanskje-vore-ein-episode/>
- Dreiås, E. T. (2018, vår). Tru, håp og teater. *Repteroarmagasinet vår 2018* [Det Norske Teatret], s. 32-35. Hentet fra: <https://www.detnorsketeatret.no/artiklar/les-magasinet-vart-varen-2018/>
- Egge, M. & Solhjell R. (2018). *Parallellsamfunn - en del av den norske virkeligheten?* (PHS Forskning 2018: 2). Hentet fra: <http://hdl.handle.net/11250/2498197>

Engelstad, A. (2004). *Poetikk og politikk*. Augusto Boal og De undertrykte teater. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Eriksen, T. H. (Red.). (2001). *Flerkulturell forståelse* (2. utg.). Oslo: Universitetsforlaget.

Eriksson, S. A. (2008). Distansering på nært hold: Underliggjøringsbegrep i Dorothy Heathcotes prosessdrama "Teaching Political Awareness through Drama". I A. Nyrnes & N. Lehmann (Red.), *Ut frå det konkrete: bidrag til ein retorisk kunstfagdidaktikk* (s. 135-153). Oslo: Universitetsforlaget AS.

E. Askerøi & M. Høie. (2005). Kategorisering av kvalitative intervjudata. I A. Howe, K. Høium, G. Kvernmo & I. R. Knutsen (Red.), *Studenten som forsker i utdanning og yrke: Vitenskapelig tenkning og metodebruk*. (Opplag 4, s.81-92). Kjeller: Ellipse AS.

Fangen, K. (2011). *Deltagende observasjon*. (2.utgave, 2.opplag). Bergen: Fagbokforlaget.

Finansdepartementet. (u.å.). *Statsbudsjettet 2019*. Hentet fra:

<https://www.statsbudsjettet.no/Statsbudsjettet-2019/Fylkesoversikt/Oslo/>

Fisher, A. S. (2009). Bearing Witness: The position of theatre makers in the telling of trauma. I T. Prentki & S. Preston (Red.), *The Applied Theatre Reader* (s. 108 - 115). New York: Routledge.

Forsyth, D. R. (1990). *Group Dynamics*. 2.utgave. California: Brooks/Cole Publishing Company

Gjærum, R. G. & Ramsdal, G. H. (2012). Ufrivillig utenforskap og teatrele muligheter for inkludering. *Barns inntrykk, uttrykk og avtrykk*. Volum 56. 17-32.

[https://issuu.com/buks\\_tidsskrift/docs/buks\\_56](https://issuu.com/buks_tidsskrift/docs/buks_56)

Glazer, S. (1980). *The Palestinian Exodus in 1948*. J. Palestine Studies 9(4), 96–118. Hentet fra: <https://www.palestine-studies.org/jps/fulltext/38640>

Govan, E., Nicholson H. & Normington, K. (2007). *Making a Performance: Devising Histories and Contemporary Practices*. New York: Routledge.

Gran, A.-B. (2004). *Vår teatrele tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*. Lysaker: Dinamo Forlag.

Gregori, S. F. (2018). *Balansekunst i uoversiktlig farvann*. (Mastergradsavhandling). Volda: Høgskulen i Volda. Hentet fra: <https://brage.bibsys.no/xmlui/handle/11250/2577369>

Groth, B. (2018 a, 26. mai). *Sionisme*. I Store norske leksikon. Hentet fra:

<https://snl.no/sionisme>

Groth, B. (2018 b, 20.februar). *Jøder*. I Store norske leksikon. Hentet fra: <https://snl.no/jøder>

Gule, L. (2012). *Ekstremismens kjennetegn*. Oslo: Spartacus Forlag AS.

Hoffmann, C., Kopperud, Ø. & Moe, V. (red.) (2012). *Antisemittisme i Norge? Den norske befolkningens holdninger til jøder og andre minoriteter*. Hentet fra:

[https://www.hlsenteret.no/aktuelt/publikasjoner/hl\\_rapport\\_2012\\_web.pdf](https://www.hlsenteret.no/aktuelt/publikasjoner/hl_rapport_2012_web.pdf)

Hoffmann, C. & Moe, V. (red.) (2017). *Holdninger til jøder og muslimer i Norge 2017: Befolkningsundersøkelse og minoritetsstudie*. Hentet fra:

[https://www.hlsenteret.no/aktuelt/nyheter/2017/hl-rapport\\_29mai-web-%282%29.pdf](https://www.hlsenteret.no/aktuelt/nyheter/2017/hl-rapport_29mai-web-%282%29.pdf)

Holter, H. (1996). Fra kvalitative metoder til kvalitativ samfunnsforskning. I H. Holter & R. Kalleberg (Red.), *Kvalitative metoder i samfunnsforskning*. (2. utg, s.9-25). Oslo: Universitetsforlaget.

IHRA. (2018). *About Us: Promoting Holocaust education, research and remembrance since 1998*. Hentet fra: <https://www.holocaustremembrance.com/about-us>

Ikdahl, I. (2019, 18. februar). *Diskriminerende ytringer*. Hentet fra:

[https://snl.no/diskriminerende\\_ytringer](https://snl.no/diskriminerende_ytringer)

Jacobsen, D. I. (2015). *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. 3.utgave. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Jikeli, G. (2015). *Antisemitic attitudes among Muslims in Europe: A survey review*. ISGAP Occasional Papers, No. 1. Hentet fra: <https://archive.jpr.org.uk/download?id=3523>

Justis- og beredskapsdepartementet. (2014). *Handlingsplan mot radikaliserings og voldelig ekstremisme*. Hentet fra: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Handlingsplan-mot-radikaliserings-og-voldelig-ekstremisme/id762413/>

Justis- og beredskapsdepartementet. (2018, 2. august). *Status for oppfølging av Handlingsplan mot radikaliserings og voldelig ekstremisme*. Hentet fra: <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/status-for-oppfolging-av-handlingsplan-mot-radikaliserings-og-voldelig-ekstremisme/id2607640/>

Kjellberg, J. & Lægroid, H. G. (Produsenter). (2018). *Sommer i P2* [Lyd podcast]. Hentet fra: <https://radio.nrk.no/serie/sommer-i-p2/MKRV14004918/12-08-2018>

Kristelig Folkeparti. (2017). *KrFs stortingsprogram 2017-2021: Det handler om mennesker*. Hentet fra: <https://krf.no/globalassets/vedlegg/politiske-dokumenter/politisk-program/stortingsprogram-krf-2017-2021.pdf>

Kumar, L. (2001). *Djulaha! Om å forstå annerledeshet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget AS.

Kunnskapsdepartementet. (2018). *Statsbudsjettet 2019*. (Prop. 1 S). Hentet fra: [https://www.statsbudsjettet.no/upload/Statsbudsjett\\_2019/dokumenter/pdf/kd.pdf](https://www.statsbudsjettet.no/upload/Statsbudsjett_2019/dokumenter/pdf/kd.pdf)

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2017). *Det kvalitative forskningsintervju*. 3.utgave. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Landy, R. J. (1993). *Persona and Performance: The Meaning of Role in Drama Therapy, and Everyday Life*. Pennsylvania: Jessica Kingsley Publishers

Medietilsynet. (u.å.). *Kritisk medieforståelse*. Hentet 10. februar 2019 fra:  
[https://www.medietilsynet.no/mediebildet/kritisk\\_medieforstaelse/](https://www.medietilsynet.no/mediebildet/kritisk_medieforstaelse/)

Meyer, J. & Gjærum, R. G. (2010). Å intervjuje kollektivt. I Gjærum, R. G. (Red.), *Usedvanlig kvalitativ forskning* (s. 190-208). Oslo: Universitetsforlaget.

Monsen, Ø. N., Skjetne, O. L. & Meldalen, S. G. (2015, 21. februar). *Mange som ikke klarer å skille jøder, israelere, politikk og konflikt*. Dagbladet. Hentet fra: <https://www.dagbladet.no/nyheter/mange-som-ikke-klarere-a-skille-joder-israelere-politikk-og-konflikt/60841198>

Måseide, P. (1997). Feltarbeid i ekspertorganisasjonar: Sjukehuset som arena for sosiologisk forskning. I E. Fossåskaret, O. L. Fuglestad & T. H. Aase (Red.), *Metodisk feltarbeid: Produksjon og tolkning av kvalitative data* (s. 94 - 116). Oslo: Universitetsforlaget AS.

Nicholson, H. (2005). *Applied drama, The gift og theatre*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Norsk Bibliotekforening. (Publisert 9. mars 2017). *Oppdag falske nyheter*. Hentet fra:  
<https://norskbiibliotekforening.no/2017/03/oppdag-falske-nyheter-how-to-spot-fake-news/>

NRK. (2012, 17.april). *Dette ble sagt i retten - dag to*. Hentet fra:  
<https://www.nrk.no/227/artikler/dette-ble-sagt-i-retten---dag-to-1.8079582>

Ommundsen, R. (2004, 1. mai). Bevisste og ubevisste fordommer. *Tidsskrift for Norsk psykologforening*. Hentet fra:  
<https://psykologtidsskriftet.no/oppsummert/2004/05/bevisste-og-ubevisste-fordommer>

Oslo kommune. (2015). *Veileder ved bekymring - Hvordan forebygge og håndtere hatkriminalitet og voldelig ekstremisme?* Hentet fra:  
<https://www.oslo.kommune.no/politikk-og-administrasjon/prosjekter/salto-sammen-lager-vi-et-trygt-oslo/dokumenter-og-rapporter-salto/>

Paget, D. (2002). Acting a Part: Performing Docudrama. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, 08/2002, Vol.104(1), s. 30-41. Hentet fra:  
<https://journals-sagepub-com.ezproxy.hioa.no/doi/pdf/10.1177/1329878X0210400106>

Prendergast, M. & Saxton, J. (2009). *Applied theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*. Bristol: Intellect

Prentki, T. & Preston, S. (2009). Applied Theatre. An introduction. I T. Prentki & S. Preston (Red.), *The Applied Theatre Reader* (s. 9 - 15). New York: Routledge.

Preston, S. (2009). Introduction to ethics of representation. I T. Prentki & S. Preston (Red.), *The Applied Theatre Reader* (s. 65 - 69). New York: Routledge.



Regjeringen. (2014, 16. desember). *Hva er radikalisering og voldelig ekstremisme?* Hentet fra: <https://www.regjeringen.no/no/sub/radikalisering/om-forebyggende-arbeid/hva-er-radikalisering-og-voldelig-ekstre/id663761/>

Rødt. (u.å.). *Rødts arbeidsprogram 2017-2021: Vi kjemper for et samfunn med små forskjeller*. Hentet fra: <https://cdn.sanity.io/files/cvvjxa4t/production/MXTYQf54BP5UHHASQFBBly8b.pdf>

Saldaña, J. (1998). Ethical Issues in an Ethnographic Performance Text: the 'dramatic impact' of 'juicy stuff'. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 3:2, s. 181-196, DOI: 10.1080/1356978980030205.

Saldaña, J. (2005). *Ethnodrama. An anthology of reality theatre*. Walnut Creek: Altamira Press.

Saldaña, J. (2016). *Ethnotheatre. Research from page to stage*. New York: Routledge.

Sauter, W. (2000). *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*. Iowa City: University of Iowa Press.

Searching for Nadia. (2017). *About the project*. Hentet fra: <http://www.searchingfornadia.eu/the-project/>

Smilden, J.-E. (2018, 7. august). Druserne gruser Bibi. *Dagbladet, Leder*, s.3.

Solberg, A. (1988). Metodekapitlenes blanke sider. I B. Dale, M. Jones & W. Martinussen (Red.), *Metode på tvers: Samfunnsvitenskapelige forskningsstrategier som kombinerer metoder og analysenivåer* (s. 85 - 111). Trondheim: Tapir.

Sosialistisk Venstreparti. (2016). *SVs arbeidsprogram 2017-2021: Ta kampen for et varmt samfunn*. Hentet fra: [https://www.sv.no/wp-content/uploads/2013/12/170816\\_Arbeidsprogram-2017-2021.pdf](https://www.sv.no/wp-content/uploads/2013/12/170816_Arbeidsprogram-2017-2021.pdf)

Straffeloven. (2005). *Lov om straff* (LOV-2005-05-20-28). Hentet fra: <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2005-05-20-28/>

Svartdal, F. (2018, 20. februar). *Introspeksjon*. I Store norske leksikon. Hentet fra: <https://snl.no/introspeksjon>

Svartdal, F. (2017, 3. februar). *Fordom – psykologi*. I Store norske leksikon. Hentet fra: [https://snl.no/fordom\\_-\\_psykologi](https://snl.no/fordom_-_psykologi)

Taylor, P. (2003). *Applied Theatre. Creating Encounters in the community*. Portsmouth: Heinemann.

Thompson, J., & Schechner, R. (2004). *Why "Social Theatre"?* *The Drama Review* Vol. 48, No. 3 (s. 11-16). Massachusetts: The MIT Press.

Thoresen, B. S. (2019, 8. april). Til riksadvokaten: Trekk tilbake begrunnelsen for henleggelse av jødehets fra konsertscene. *Samarbeidsrådet for tros- og livssynssamfunn*. Hentet fra: <https://www.trooglivssyn.no/til-riksadvokaten-trekk-tilbake-begrunnelsen-for-henleggelse-av-jodehets-fra-konsertscene/>

Thorsen, D. E. (2018, 24. november). *Radikal*. I Store norske leksikon. Hentet fra: <https://snl.no/radikal>

Tindberg, S. (2011). *Abrahams barn*. Oslo: J. M. Stenersen Forlag AS.

Tindberg, S. (2018). *Utafor*. Versjon 24. januar 2018. Oslo: Det Norske Teatret. (ikke utgitt)

Tindberg, S. (2019). *Utafor*. Versjon 5. februar 2019. Oslo: Det Norske Teatret. (ikke utgitt)

Tjora, A. (2012). *Kvalitative forskningsmetoder i praksis*. (2.utgave). Oslo: Gyldendal Akademisk.

Tjora, A. (2018, 8. juni). *Utenforskap*. I Store norske leksikon. Hentet fra: <https://snl.no/utenforskap>

Torrissen, W. (2017). Den blå timen: act2 Forumteater, demokrati og helse. I K. M. Heggstad, B. Rasmussen & R. G. Gjærum (red.), *Drama, teater og demokrati: Antologi II, I kultur og samfunn*. (s. 183-198). Bergen: Fagbokforlaget.

VFH-Produksjoner. (u.å.). *Bergen Borgercene*. Hentet fra: <https://www.fleslandhavre.com/omborger scenen.html>

Wadel, C. (2006). *Forskning i egne erfaringer*. Flekkefjord: SEEK a/s.

Wadel, C. (2014). *Feltarbeid i egen kultur*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

Wilson, T. D. & Dunn, E. W. (2004). SELF-KNOWLEDGE: Its Limits, Value, and Potential for Improvement. *Annual Review of Psychology*, 2004 (Vol. 55), s. 493-518.  
DOI: <https://doi.org/10.1146/annurev.psych.55.090902.141954>

Woolfolk, Anita (2010). *Pedagogisk Psykologi*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.