

Frivillig klovneri og organisert lek i flyktningleirer i Hellas



Oda Maria Aalo Gjul
Masteravhandling Høgskolen i Oslo og Akershus
Drama- og teaterkommunikasjon
Kandidatnummer: 406
Våren 2018

Frivillig klovneri og organisert lek i flyktningleirer i Hellas
Master i estetiske fag: Drama- og teaterkommunikasjon

Kandidatnummer: 406
Høgskolen i Oslo og Akershus

Fakultet for teknologi, kunst og design
Institutt for estetiske fag – MEST5900
Emnekode:
© 2018 Oda Maria Aalo Gjul

Abstrakt

I verden i dag er det mange mennesker på flukt, og en god andel av dem lever et midlertidig liv i flyktningleirer. Folk som ikke lever innen flyktningleirenes murer, kan komme inn med den hensikt å hjelpe menneskene som bor der, blant annet gjennom praktisk kunstutøvelse. Denne oppgaven studerer klovnegruppen The Flying Seagull Project sine dramapedagogiske metoder i møtet med målgruppen barn og ungdom i flyktningleirer i Hellas.

Studien er inspirert av en sterk personlig interesse i arbeidet. Jeg deltok selv som utøver og er dermed forsker i egen praksis. Det vil si at det i utgangspunktet er en bias i prosjektet som jeg ikke kommer unna, men som mange forskere som arbeider med anvendt drama må forholde seg til, noe jeg vil adressere nærmere i metodekapittelet. Samtidig tar oppgaven inn over seg kritikk mot kunstnerisk aktivitet i flyktningleirer og behandler denne i analysekapittelet.

Oppgavens målsetning er å undersøke de dramapedagogiske metodene som The Flying Seagull Project bruker, og hvordan de påvirkes av å arbeide i en flyktningleir som kontekst.

Målet til The Flying Seagull Project kan høres enkelt ut; det er å spre latter og glede. Men latter og glede er ikke selvfølgeligheter alle steder. Oppgavens mål er å belyse en arbeidsmetode, dens positive og negative egenskaper, for å bevisstgjøre fremtidige dramapedagoger og klovner som skal jobbe i flyktningleirer. Teksten søker også å nå ut til dramapedagoger og lærere som jobber med vanskeligstilte barn, og kan være relevant for folk som praktiserer anvendt teater.

Oppgaven ser på klovning, musiske og teatraliske aspekter, motivasjon og traumbakgrunn. Det trekkes enkelte paralleller til sykehusklovning og andre terapimetoder for barn i traume- eller sykdomssituasjoner, selv om terapi ikke er hovedfokuset for FSP.

Oppgaven er motivert av en BBC-video om The Flying Seagull Project, som var filmet i en flyktningleir i Hellas. Videoen vokste raskt på sosiale medier, og ble delt verden over. Min deltagelse på The Flying Seagull Project sin workshop i London, i et gammelt varehus omgjort til sirkus, utgjorde mitt første feltarbeid, og der møtte jeg en stor andel av informantene mine, som består av kunstutøvere av ulik art med en lidenskap for humanitært arbeid. Min andre datainnsamlingsarena var i flyktningleirer i Hellas, omreisende med en klovnetropp på fem, der vi levde og jobbet sammen i oktober 2017. Jeg har hatt løpende kontakt med klovnene i ettertid.

Å sette lys på hvordan praktiskeestetisk arbeid fungerer i kontekster med marginaliserte barn og ungdom som har vært på flukt, fremstår som relevant i en tid hvor ikke alle har mulighet til lek, underholdning og latter der de er.

Abstract

In the world today, many people flee, and many of them live a temporary life in refugee camps. People who do not live in refugee camps, can come in with the purpose of helping people living there, including through practical artistic practice. This thesis studies the clown group The Flying Seagull Project's method in and how it is applied with its target group; children and youth in refugee camps in Greece.

The study is inspired by a strong personal interest in the work. I participated myself as a practitioner and is thus a researcher in my own practice. In other words, there is a bias in the project. I will address this further in *Chapter 2*. At the same time, the thesis invokes criticism of artistic activity in refugee camps and deals with this in the analysis chapter.

The purpose of the thesis is to investigate the drama educational methods used by The Flying Seagull Project and how they are influenced by working in a refugee camp as a context. The goal of The Flying Seagull Project can sound simple; spreading laughter and joy. But laughter and joy are not self-evident everywhere. The purpose of the thesis is to illuminate a working method, its positive and negative characteristics, to raise awareness to future drama teachers and clowns who will work in refugee camps. The text also seeks to reach drama teachers and teachers who work with disadvantaged children, and may be relevant to people practicing applied theater.

The thesis discusses engagements, musical and theatrical aspects, motivation and trauma background. Parallels are drawn to hospital clowning and other therapy methods for children in trauma or illness situations, although therapy is not the main focus of FSP.

The thesis is motivated by a BBC video about The Flying Seagull Project, filmed in a refugee camp in Greece. The video grew rapidly on social media and was shared worldwide. My participation with The Flying Seagull Project's workshop in London, in an old warehouse converted to circus, was my first field work, where I met many of my informants, consisting of different artistic performers with a passion for humanitarian work. My second data collection arena was in refugee camps in Greece, traveling with a clown troupe of five, where we lived and worked together in October 2017. To this date, I still keep in touch with the clowns.

To shed light on how practical work works in contexts with marginalized children and adolescents who have fled their home country, appear to be relevant at a time when not everyone has the opportunity to play, entertain and laugh in their temporary living situations.

Takk

En stor takk går til veilederen min, Ine Therese Berg, for gode råd og troen på prosjektet mitt.

Til mine foreldre; hjertelig takk for tiden dere har brukt på korrekturlesing, moralsk støtte, for tålmodighet og varme telefonsamtaler.

Tonje Trandum og Martin Trondsen; bedre kontormedarbeidere skal man lete lenge etter. Latteren vi utvekslet har gjort lange skrive dager hyggelige og motiverende.

Takk til kjæresten min, Henrik Fladseth, for at du har holdt ut med mitt blod, min svette og mine tårer, og for at du har laget middag til meg når jeg har kommet hjem med firkantede øyne.

Takk til mine nærmeste venner, for kvalitetstid, forståelse og kjærlighet.

Takk til The Flying Seagull Project, til Ash Perrin og alle de fantastiske menneskene jeg har møtt gjennom prosjektet. Dere har gitt meg minner og lærdom for livet.

Sist men ikke minst; takk til flyktningbarna og deres familier, som har vist en gjestmildhet av en annen verden. Tusen takk for tiltroen.



Figur 1: Kart over Hellas, der Ioannina kan ses sør for Albania, og Lesvos til øst mot Tyrkiagrensen (CIA The World Factbook)

Innholdsfortegnelse

1.0 Introduksjon	10
1.2 <i>Bakgrunn for prosjektet</i>	12
1.3 <i>Hvem er The Flying Seagull Project?</i>	15
1.4 <i>Bruk av forkortelse</i>	16
1.5 <i>Tema og problemstilling</i>	16
2.0 Vitenskapsteoretiske og metodiske refleksjoner	19
2.1 <i>Hvem er jeg som forsker?</i>	19
2.2 <i>Frivillighet og problematikk rundt dette</i>	19
2.3 <i>Vitenskapsteoretisk ståsted</i>	20
2.3.1 <i>Case study og emansipatorisk forskning som inspirasjon</i>	21
2.4 <i>Hvilke roller har jeg som forsker i dette prosjektet?</i>	23
2.4.1 <i>Hvordan fungerer metodene jeg har valgt?</i>	24
2.5 <i>Intervjuer,- valg og utførelse</i>	25
2.5.1 <i>Informasjon om intervjuobjektene</i>	27
2.5.2 <i>Intervjuobjektene fra klovnetworkshopen i London:</i>	27
2.6 <i>Egne meninger skinner gjennom</i>	29
2.7 <i>Hva er utfordringene ved å forske i egen praksis?</i>	29
2.8 <i>Avgrensninger</i>	31
3.0 Terapeutiske aspekter, og klovnenes tilnærming til flyktningbarna	33
3.1 <i>Hvem er klovnen som figur i flyktningleirer?</i>	33
3.1.1 <i>Den indre klovnen</i>	35
3.2 <i>Terapeutisk aspekt</i>	37
3.2.1 <i>Musikkterapeutisk aspekt</i>	37
3.3 <i>Møtet mellom klovnene og flyktningbarna</i>	39
3.3.2 <i>Mestringsfølelse og håp gjennom det dramapedagogiske arbeidet</i>	41
3.2.3 <i>The Flying Seagull Project og latter som mål</i>	42
4.0 Flyktningleir som kontekst, og marginaliserte grupper	45
4.1 <i>Flyktningleir som lekeplass</i>	46
4.1.1 <i>Performative aspekter ved krig og flyktningleirer</i>	47
4.2 <i>Frigjørende for hvem?</i>	49
4.3 <i>Estetikk i grå omgivelser</i>	50
5.0 Dramapedagogikk i arbeidet til The Flying Seagull Project	52
5.1 <i>Fokus på dramapedagogisk prosess framfor læring</i>	53
5.2.1 <i>Forestillingen – den innledende fasen</i>	55
5.2.2 <i>Workshopen med dramapedagogiske leker</i>	56
5.2.3 <i>Stemmebruk og språk som dramapedagogisk middel under lekene</i>	58
5.2.4 <i>Energivånet viktig for å få med barna i lek</i>	59
5.2.5 <i>Workshop med sirkusferdigheter</i>	60
5.3.1 <i>Klovnenes bevegelsesmønster</i>	61
5.3.2 <i>Å kommunisere på det universelle språket</i>	63
5.4.1 <i>Tilknytning til det spontane</i>	66
6.0 Empatiske hensyn og individuell tilpasning	68

6.1 Måken som symbol	68
6.2 Tilhørighet og inkludering	68
6.2.2 Dramapedagogikken kan bryte opp sosiale barrierer	69
6.3 Nulltoleranse for vold	71
6.4 Etske aspekter og utfordringer	71
6.4.1 Funn i forhold til terapiaspektet	72
Terapi er ikke hovedmålet til FSP, og dette kommer klart frem gjennom følgende sitat:	72
6.4.2 Fremmedfrykt kontra idéen om at vi alle vil det samme	73
6.4.3 Hvor kommer vi fra og hvor kommer de fra?	74
7.1 Å le med barn og voksne i krisesituasjoner	76
7.2 Homo ludens – det lekende mennesket	77
7.3 Struktur i <i>The Flying Seagull Project</i> sin metode	78
7.4 Inkludering og å lære seg å jobbe i en gruppe	80
7.5 Filosofi bak utøverens perspektiv	83
7.5.1 Felles ønske om om å hjelpe andre	85
7.6 En metode i stadig utvikling	86
8.0 Et tilbakeblikk på problemstillingen	88
8.1 Hvordan begrunnes virkemidlene <i>The Flying Seagull Project</i> anvender i arbeidet med barn i flyktningleirer i Hellas?	88
8.2 Hva påvirker valgene <i>The Flying Seagull Project</i> tar?	89
8.3 Hvordan fungerer metoden til <i>The Flying Seagull Project</i> , sett i lys av dramapedagogisk teori?	90
8.4 Veien videre	92
Litteraturliste	93
Vedlegg: Utdrag fra feltdagboken	98

1.0 Introduksjon



FIGUR 1: FLYTEVESTHAUG PÅ LESVOS. EGNE BILDER.

1.1 Prolog fra feltdagboken

Vi så flytevestene ligge i svære hauger. De bugnet seg ut i lange baner. Hvor mange meter over havet de lå, husker jeg ikke, men det må ha vært en halv million vester, sa de. Minst. Også båtene, som flyktningene hadde brukt på ferden, var blitt fraktet opp fra stranden, og sto skjeve som symbolske støtter i det uslåtte, greske gresset. Noen løshunder og geiter løp bekymringsløst forbi, - for dem var båtene og vestene bare en fargerik endring i terrenget. Men for menneskene som hadde båret flytevestene, var realiteten en annen. Åtte kilometer var sjøveien fra Tyrkia og over til Mytelene på øya Lesvos i Hellas. En kort, dødelig strekning. På grunn av forsøpling og et håp om å beholde turismen, ble alle båter og vester fraktet opp i fjellet. Der lå også noen bamser,

leker og klær som hadde mistet sine eiere. Et merkelig syn, nesten vakkert. Det var noe dystert, men mektig håpefullt og kunstnerisk ved det. Dette var jo vester som var kommet i land. Mange av dem ville tilhørt overlevende. For flytevestene som flyktningene hadde fått i Tyrkia var falske, fikk vi høre. Fylt av et materiale som, under kontakt med vann, ville bli tyngre og synke. Billigere å lage.

Da flyktningkrisen sto på som verst, i 2015, hadde det visst blitt et sirkus av journalister og kjempende frivillige der nede på stranden. For mange av de frivillige ble det en konkurranse om å være den første til å redde nyankomne i havn og for å bli helter på sosiale medier. Mange journalister hadde gjort alt for å få det best betalte og mest actionfylte bildet, om det så involverte å geleide båter mot skjær. Flyktningene, på sin side, hadde nok med å få med seg familiemedlemmene sine på trygg grunn.

Flyktningene måtte, over en lang periode, gå i opptil tre dager for å komme frem til nærmeste flyktningleir på Lesbos. Også gravide, amputerte, eldre og små barn. Noen døde på veien. Heldigvis ble det satt opp mottaksleirer nærmere stranden i Mytelene. Innbyggerne på Lesbos er nominert til Nobels fredspris for sin helhjertede innsats. Mange lokale fiskere har bidratt med båter og lokale restauranter har åpnet dørene sine. Bildene jeg her har beskrevet er fortalt av frivillige og innbyggere på Lesbos. Flyktninger ankommer fortsatt. Mange av flytevestene som blir delt ut er fortsatt falske.

1.2 Bakgrunn for prosjektet

Founded by entertainer Ash Perrin in 2007, the Flying Seagull Project has gone on to spread love, light and laughter to hospitals, orphanages, deaf/blind schools, marginalised communities, refugee camps and slums around the world. We believe that it is everyone – man, woman or child’s – right to put aside the cares of life and smile for a while. We work with varying groups across the world to help bring smiles and happiness to people, whether as Clown Doctors for children undergoing difficult medical treatments or through games, arts, music and crafts workshops and circus shows¹. (The Flying Seagull Project, 2018).

I verden i dag er mange mennesker på flukt i håp om en bedre fremtid. Fotografier av omkomne, overlastede båter som synker og annen sterk mediekost har gitt oss et lite innblikk i den pågående flyktningkrisen. Den enorme folkevandringen har gjort at mange mennesker må vente, lenge, midlertidig plassert i flyktningleirer, uten å vite hva som ligger foran dem. Behovet for å flykte kan ha mange årsaker, - krig, fattigdom, urettferdig behandling i hjemlandet. I verdens beste land å bo i, kan det være vanskelig å sette seg inn i hvordan det er å dra fra alt det kjente, og være plassert et sted uten oppholdstillatelse. Å bo i en flyktningleir betyr at man har overlevd reisen dit, men kan også bety et liv satt på pause, uten noen garantier for oppholdstillatelse og med en konstant frykt for å bli sendt tilbake dit man kom fra. ”Given the volatile global situation, what should artists do?”, spør professor i performance studies, Richard Schechner (2002, s. 269). Det er ikke noe riktig svar på dette. At artister bidrar med å rette søkelyset mot problematiske hendelser i verden i dag, med den hensikt å enten hjelpe eller å skape bevissthet rundt sårbare emner, synes jeg fremstår som verdifullt for meg som dramapedagog og utøver.

Et stort antall mennesker har kommet over grensene til Hellas, - et land som selv er helt på randen økonomisk sett. I mange leirer er det manko på mat, pledd, toalettfasiliteter og vanntette telt til alle. Det gjør at mange fryser i hjel om vinteren. Mange i leirene har også mistet familiemedlemmer og noen bærer kraftige skader fra krigsområder. De reiser fra, og til, harde forhold. Det er forståelig at den barnlige, spontane leken og nysgjerrigheten til de yngre flyktingene kan bli forstyrret av å oppleve traumatiske hendelser så tidlig i livet. Noen foreldre kan tenkes å være for distraherete til å

¹ Hentet fra www.theflyingseagullproject.com .

underholde sine barn. Men hva skjer med barn som ikke leker? Og hvordan vil en barnegruppe som har hatt minimalt med lek i sin hverdag reagere på dramapedagogiske leker og klovning? Noen barn som har opplevd traumatiske hendelser, er kanskje mindre mottagelige for lek, til tross for at de trenger det sårt. I denne oppgaven har jeg ikke tid til å gå i dybden på disse spørsmålene, men de kan være til inspirasjon og i bakhodet mitt under skriveprosessen.

Flyktningslivets kreative dimensjon kan være lett å avvise som en bagatell i forhold til primærbehov som mat, ly, primærhelsetjeneste, grunnleggende utdanning og så videre. Selv om kunsten har spilt en ganske liten rolle når det kommer til internasjonale menneskerettigheter, bekrefter mange betydningen av kunstnerisk aktivitet som en menneskerett og et middel for å fremme menneskelig utvikling og blomstring. Den utbredte tilstedeværelsen av kunstnerisk aktivitet i flyktningleirene vitner om den sentrale rollen kunsten spiller i de fleste menneskers liv.

Kunstnerisk aktivitet brukes allerede i stor grad som et middel for å oppnå trygghet og samhold i humanitære formål. Det kan spille en viktig rolle i menneskets generelle velvære, og kan indirekte påvirke sjansene for en persons fysiske, følelsesmessige og økonomiske helse og utvikling. Slike tiltak må ikke være dyre for å være effektive, og selv om det kan være vanskelig å kvantifisere fordelene med kunstnerisk aktivitet, tyder anekdotiske bevis på at det har enorm potensiell verdi for humanitær innsats. Jeg mener at politikere feiler når de ignorerer dette viktige verktøyet i det humanitære arsenalet.

Med dette som utgangspunkt fulgte jeg The Flying Seagull Project, som deltakende observatør og utøver, først gjennom en workshop i London og deretter som utøver over et to ukers opphold i Hellas, i Ioannina og på Lesbos. Disse reisene utgjør grunnlaget for mitt feltarbeid. Workshopen i London fungerte som en audition der noen ble spurt om de ville bli med til Hellas. Andre ble på en hyggelig måte frarådet å reise. Dette kunne skyldes mangel på utøvende erfaring eller problemer med psyken, for eksempel.

Jeg var heldig som fikk lov til å reise og dermed oppleve organisasjonen fra innsiden og gjennom å selv utøve som klovn. The Flying Seagull Project er en frivillig klovneorganisasjon, drevet av støtten fra sponsorer og tilhengere, som reiser rundt i verden i blant annet flyktningleirer, med den hensikt å spre smil hos mennesker som trenger det. Underholdningsgruppen har målgruppemessig hovedfokus på barn, alt fra de minste til de største. Men alle som ønsker, kan bli med i lekene og se på fremvisningene. Arbeidet The Flying Seagull Project gjør med marginale og sårbare grupper, kan sees på som emansipatorisk på enkelte områder. I forhold til å forske på arbeidet til The Flying Seagull Project, kan paralleller trekkes til forskning hvor utviklingshemmede mennesker er involvert, slik som professor i anvendt teater Rikke Gürgens Gjærum skriver om i *Usedvanlig kvalitativ forskning* (2010). Det krever kompetanse og forståelse på det relasjonelle plan hos forskeren eller forskningsteamet, dersom vanskelige temaer berøres, og da spesielt når man forsker på den marginale gruppen i seg selv (Gürgens, 2010, s.138-160). I dette prosjektet intervjues ikke den marginaliserte gruppen, som her er publikumsdeltagerne; flyktningsbarn og deres foreldre, men derimot utøverne som møter publikumet. Dette perspektivet vil jeg gjenoppta i metodekapittelet.

1.3 Hvem er The Flying Seagull Project?

Utøvende kunstfag blir, gjennom arbeidet til The Flying Seagull Project, anvendt i en humanitær sammenheng med det mål å skape en mer meningsfull tilværelse for målgruppen. Denne type prosjekt blir ofte omtalt som behandlende eller forebyggende og har et fellesskapsfokus. The Flying Seagull Project ønsker å, gjennom en kunstdidaktisk prosess, gi et positivt fokusskifte; fra det traumatiske til det lekne og uhøytidelige.

Innholdet i The Flying Seagull Project sitt arbeid består i hovedsak av klovning, musikk, magi, dramapedagogiske leker og dans, blant annet for syke barn i sykehus, for barn i barnehjem og i flyktningleirer. Formen inneholder mye energi og morsomme slapstickelementer. Hovedfokuset har alltid vært å spre spre latter, helt siden de startet som barnebursdagsunderholdere. Gruppen ønsker med sitt arbeid å bidra til å skape trivsel og vennsbygging. Grunnleggeren av The Flying Seagull Project, Ash Perrin, ble i møtet med barn som ikke gråt i en flyktningleir i Kambodsja, inspirert til å spre smil blant barn som som har opplevd vanskelige ting. Han innså at barn gråter for å få oppmerksomhet, som han snakker om i et intervju med journalist Michelle Dyonisius; "and so their awareness of the fact that they would never receive attention, and that there was nobody to comfort them, was the true reason behind the Cambodian orphans' lack of tears" (Dyonisius, 2017, s.31). I ti år har The Flying Seagull Project jobbet i blant annet Ghana, India og spesielt Hellas, etter flyktningkrisen i 2015. De ønsker å være de rare blant de rare, noe de observerte som vellykket i et rumensk barnehjem, hvor de som jobbet der ikke hadde en ovenifra-og-ned-holdning, men stilte seg på nivå med barna for å få deres tillit (Dyonisius, 2017, s.31.).

Målet til The Flying Seagull Project trenger ikke nødvendigvis være å redde verden, men å bidra med noe de ser på som positivt i barns oppvekst, i en kontekst der det kan være vanskelig å være barn. Lse Amnesty Journal hevder at "there is no guarantee that we can completely erase the negative consequences of these scarring memories, but the Flying Seagull Project is leading as an example of how we can help alleviate the pain,

one smile at a time” (Dyonisius, 2017, s. 32). Med andre ord vil klovningen ikke nødvendigvis utslette traumer og vonde minner, men den kan være med på å gi glede i hverdagen til flyktningbarna.

Prosjektet ”United in Laughter” var det første arbeidet i flyktningleirene i Hellas. ”It used to take fifteen minutes before you saw any childlike expressions on their faces. They came with hard, adult faces. Now, the minute they see us, it’s the vulnerable, open child we see. They’re responding well”, sier Ash Perrin til Dyonisius i (Dyonisius, 2017, s.31). Barna begynte å leke igjen.

Å ha vært på flukt kan representere opplevelsen av å ikke være trygg, av det å være fortvilet og å ha mistet fotfeste både på det kulturelle og eksistensielle plan. Utøverne tilrettelegger også, gjennom arrangert lek, en mulighet for barna til å uttrykke egne følelser og tanker. Opplegget til The Flying Seagull Project viste seg å nå langt flere enn kun barna; også foreldre og enslige voksne viste interesse.

1.4 Bruk av forkortelse

Underveis i oppgaven vil jeg referere til The Flying Seagull Project også med forkortelsen FSP, og jeg vil i noen sammenhenger kalle utøverne for måker. Jeg har gjort disse valgene fordi The Flying Seagull Project nevnes svært mange ganger, og det virket mer oversiktlig å anvende en forkortelse i noen sammenhenger. Å kalle utøverne for måker, synes jeg er en fin oversettelse.

1.5 Tema og problemstilling

Gjennom denne oppgaven undersøker jeg en frivillig klovneorganisasjons innvirkning på sin målgruppe og målgruppens innvirkning på dramapedagogisk metodebruk. Dens overordnede mål er å undersøke metodene The Flying Seagull Project benytter seg av i et samfunn preget av usikkerhet, traumer og kummerlige boforhold. Det gjør den

gjennom enkle analyser av forestilling og leker, ved å se på møtet mellom utøveren og flyktningbarnet, og hvordan underholdningens agenter søker å påvirke sitt publikum. Problemstillingen blir som følger:

Hvordan begrunnes virkemidlene The Flying Seagull Project anvender i arbeidet med barn i flyktningleirer i Hellas, hva påvirker valgene de tar og hvordan fungerer metoden, sett i lys av dramapedagogisk teori?

For å svare på dette vil jeg se særlig på hvilke muligheter som oppstår i møtet mellom utøveren og flyktningbarnet. Hvilke hensyn må eventuelt tas i arbeid med marginaliserte grupper? Jeg vil eksemplifisere med utgangspunkt i min deltagelse som utøver i arbeid med FSP i fem flyktningleirer, en skole for flyktningungdom og en barneskole rammet av jordskjelv, samt min deltakelse på FSP-workshopen i London og mine intervjuer med ni informanter. Informantene fra workshopen har jeg valgt å kalle *Malerkunstneren*, *Stand up-komikeren*, *Læreren*, *Den omreisende* og *Kvinnen som ligner på Johnny Depp*. Klovnene fra feltet refereres til som *Den franske* og *Krølltoppen*. Den siste informanten er Ash Perrin, grunnleggeren av The Flying Seagull Project, som ikke er anonymisert fordi han er en ekspert, og intervjuet med han klassifiseres dermed som et ekspertintervju. Perrin anonymiseres heller ikke i andre sammenhenger tilknyttet The Flying Seagull Project, da han er det mest fremtredende ansiktet utad for organisasjonen. Øvrige deltakere har jeg valgt å anonymisere slik at de har fått et spillerom der det er lov til å være kritiske og si sine meninger uten å bli stemplet for dem i ettertid. Informasjon fra intervjuene, samt min observasjon og deltakelse som forsker og utøver utgjør min målestokk, min empiri.

Valgene som gjøres i forbindelse med å utvikle en metode, ser jeg på som en prosess. I valgprosessen må man finne ut hva som fungerer og hva som ikke fungerer. Å ta metodevalg betyr å ta stilling for hva man vil og hva man kan. Man må sette seg noen mål og se på om det er realistisk å nå disse målene. Metoden til FSP formes av og er et samspill med responsen til deltakerne. Den gjenspeiler flyktningbarnas ønsker etter

erfaring i mange flyktningleirer. Hva ler de av og hva blir de redde for, for eksempel. Derfor vil jeg, i tillegg til å undersøke de dramapedagogiske metodene, se på helse knyttet til klovning og musiske uttrykk. Synlige helsemessige effekter kan ha hatt sterk innvirkning på metodevalgene. Jeg er også interessert i flyktningleiren som kontekst, og hvordan denne påvirker metoden, i tillegg til å drøfte hvilke etiske metodeutfordringer jeg har støtt på underveis. Selv om jeg ikke har intervjuer og undersøkelser utover utøvernes og mine egne synspunkter, mener jeg det er avgjørende å diskutere noen syn på hva slags effekter metoden kan ha. FSP har ikke gjort metodevalgene sine med bevissthet rundt oppkobling til dramapedagogikken. Det er jeg som forsker som ser på metoden deres med dramapedagogiske briller.

2.0 Vitenskapsteoretiske og metodiske refleksjoner

I dette metodekapitlet skal jeg presentere mitt vitenskapsteoretiske ståsted, hvilken rolle jeg har som forsker, hvordan metodene fungerer, samt utfordringer og avgrensninger. For å klargjøre; dette kapitlet ser ikke på metoden til The Flying Seagull Project, slik jeg skal se nærmere på senere, men snarere metoden i form av perspektivet jeg skriver oppgaven fra.

2.1 Hvem er jeg som forsker?

Jeg har aldri drevet med klovning før jeg deltok i dette prosjektet. Gjennom musikalteaterbakgrunnen min har jeg likevel gjort komediearbeid, maskearbeid og teaterimprovisasjon. Ellers har jeg arbeidet med barn som drama-, danse- og musikkpedagog, hvor jeg har jobbet med barn som har hatt det vanskelig. Valget falt på The Flying Seagull Project av den grunn at arbeidet deres rører meg, og jeg ser viktigheten av å hjelpe barn som har vært gjennom noe av det vanskeligste en kan tenke seg. Jeg har alltid støttet sykehusklovnene, som gjør en lignende jobb i det å fokusere på det friske og instinktivt lekne i barna. Det er ikke bare leger som kan lege sår. Sårene vi ikke kan se, trenger kanskje å heles av midler som det er vanskelig å måle effektene av. Det er ikke til å komme utenom at mitt idealistiske og engasjerte utgangspunkt kan påvirke ordleggingen i oppgaven, selv om jeg forsøker å ha en nyansert vinkling.

2.2 Frivillighet og problematikk rundt dette

Det finnes flere klovneorganisasjoner som underholder i flyktningleirer, også noen skandinaviske; Clownar utan grensar² og Sirkus Sol³, for eksempel. De har ulike metoder og fremgangsmåter, men det de har til felles er at klovnene i stor grad jobber frivillig. Klovneorganisasjonene samler ofte inn penger til eksempelvis reisen, leie av bolig, diettplan, kostymer og rekvisitter. Fordi det ikke er en betalt jobb, kan det virke som om klovnene som jobber for denne type organisasjoner er lidenskapelige når det kommer til veldedighet, og at de har tro på at å klovne i flyktningleirer er noe som

² <https://skratt.nu/>

³ <https://framtida.no/2018/02/20/sirkus-sol-til-malawi>

gagner barna der. I *Manual on the measurement of volunteer work*⁴, utgitt av International Labour Office i Geneva (International Labour Organization, 2011), tas det i introduksjonen opp fire problemstillinger knyttet til frivillig arbeid. Den første er at frivillig arbeid ikke er et allment forstått begrep, og at det i enkelte deler av verden foregår frivillig arbeid under tvang. Den andre er at i noen samfunn forventes det å hjelpe andre i så stor grad at det vi kaller frivillig arbeid ikke nødvendigvis vil bli oppfattet eller kvalifisert som det. Det tredje punktet peker på at til tross for at frivillig arbeid defineres som arbeid uten lønn, vil det i noen tilfeller betales små godtgjørelser (International Labour Organization, 2011, s.11). Dette er som nevnt tilfelle med FSP, som dekker bolig- og måltidsutgifter. Frivillig arbeidshjelp for nære familiemedlemmer er ikke å regne som frivillig arbeid, sier siste punkt (International Labour Organization, s.11). Vanskeligheten her er at hva en kaller nær familie, noe som kan variere en god del i ulike kulturer.

Frivillig arbeid er ofte med gode hensikter og med et ønske om å gjøre forandringer for mennesker som ikke nødvendigvis har tilgang til å endre sin egen tilværelse. Flyktninger som lever i flyktningleirer, for eksempel, lever i et samfunn som er adskilt fra samfunnet i landet de befinner seg i. Et fritt valg til å velge utover de aktivitetene som blir tilbudt i leirene, finnes ikke. Spesielt de privat drevne leirene i Hellas får svært liten økonomisk støtte, og barns tilgang på leker blir dermed svært begrenset. Klovnene fra The Flying Seagull Project kan utvide aktivitetshorisonten på steder der alternativene er få.

2. 3 Vitenskapsteoretisk ståsted

Jeg bruker en fenomenologisk tilnærming slik som psykologene Kvale og Brinkmann (2005, s. 44-45) peker ut. Fenomenologi, slik jeg forstår begrepet, tar utgangspunkt i menneskelig bevissthet og vår livsverden. Som forsker søker en forståelse av sosiale fenomener gjennom intervjuobjektens verdensanskuelse og perspektiver, slik Kvale

⁴ http://ccss.jhu.edu/wp-content/uploads/downloads/2012/01/ILO_Manual_FINAL_English_1.4.2012.pdf

og Brinkmann forklarer (2005, s. 45). Min oppfatning er at der fenomenologien fokuserer på fenomenets egenart, hvor forskerens tidligere erfaringer ikke er vesentlig for fortolkningen, inkluderer hermenutikken forskerens tidligere levde liv som en viktig del av tolkningsprosessen (Kvale og Brinkmann, 2005, s. 74). Den franske filosofen Merleau-Ponty hevder i *Phenomenology of perception* at verden er hva vi tenker og ikke hva vi lever gjennom (Merleau-Ponty, 2002, s. xviii). Jeg forstår Merleau-Ponty slik at vi forstår verden gjennom vår forforståelse og forutsetninger. Mine tanker, tolkninger og perspektiv på oppgaven formes gjennom hvordan jeg ser verden.

Informantenes og egne opplevelser utgjør empirien, og gir dermed et fenomenologisk utgangspunkt, mens databehandlingen preges av en hermeneutisk fortolkning. Hvordan jeg empatiserer og tolker, baserer seg på arv og miljø, interessefelt, hvor godt jeg kjenner intervjuobjektene og mange andre faktorer. Dette gjelder også intervjuobjektene. De er, som meg, formet av fortidens erfaringer og geneses tilfeldigheter. ”Ingen utgår från tabula rasa, inte heller den som försöker förstå”, hevder professor i business administration Mats Alvesson (2008, s.12). Jeg utgår fra Alvesson og tar med i betraktningen at alle mennesker er preget av sin fortid, miljøet de har vokst opp i, menneskene de har møtt og forutinntatte meninger. Tolkningen kan dermed ikke sies å være fasitsvar på noen måte, men tilhører en mer spekulativ form. Mellom intervjuobjektene og meg selv eksisterer også en taus kunnskap som baserer seg på delte erfaringer og en felles forståelsesplattform.

2.3.1 Case study og emansipatorisk forskning som inspirasjon

Forfatter Gary Thomas forklarer case study som en type forskning som fokuserer deltajert på et fenomen, uten et ønske om å generalisere ut fra det (Thomas, 2010, s. 3). Å stille spørsmålene hvordan og hvorfor er viktig i en case study, og det å prøve å male et 3D-bilde av det som blir undersøkt (Thomas, 2010, s. 4). Som jeg tolker Thomas, gjelder det å få skvist ut så mye informasjon som mulig ut fra det man har.

Problemene løses i stor grad ved tenking. Å lure på noe lite kan lede til noe større enn man hadde trodd. Gary Thomas skriver videre:

You should, in a case study, be able to smell human breath and hear the sound of voices. Nothing is lost in their refraction through our own understanding as interpreting inquirers. In fact, much is gained as we add a separate viewpoint – one that moulds and melds the experiences of others through our own understandings. (Thomas, 2010, s. 7).

Jeg tolker Thomas slik at det er lov å la det subjektive skinne gjennom når man gjør en case study. En case study er mer et fokus og valg av synsvinkler på det partikulære og komplekse ved valgt fenomen, enn en metode (Thomas, 2010, s. 9). Som utøver i The Flying Seagull Project, forsker jeg på mitt eget arbeid, og dette kan gjenspeile en practise based research-form. Jeg vurderte forskningen som aksjonspreget, da The Flying Seagull Project har et politisk, aktivistisk vinklet formål (Dyonisius, 2017, s. 31), men har ikke valgt å fokusere på dette perspektivet, med hensyn til plass. Personlig ønsker jeg likevel at arbeidet skal føre til positive endringer.

Vi er alle mennesker, vi handler og tenker og er deler av sosiale fellesskap. Ofte gjennom emansipatorisk forskning, samarbeider forskeren med tradisjonelt undertrykte og utnyttede mennesker. I min studie samarbeider jeg med flyktninger, som en i stor grad kan se på som en undertrykt gruppe. Selv om de ikke er informantene mine gjennom de kvalitative intervjuene, er mye av min deltakende observasjon basert på møtet med disse menneskene. Min oppfatning er at jeg ikke kan likestille meg med flyktingene på alle plan, da mine forhold, økonomi og bakgrunn tilfeldigvis er veldig annerledes enn deres. Jeg kan, på den andre siden, identifisere og likestille meg med mine medinformanter, da vi kommer fra lignende bakgrunner og forutsetninger. Et emansipatorisk perspektiv er dermed kanskje ikke mulig, men jeg ønsker å bruke det emansipatoriske tankesettet som inspirasjon. Jeg søker å øke den politiske oppmerksomheten rundt dramapedagogisk metodebruk i flyktingleirer, noe som forhåpentligvis kan føre til sosiale endringer for flyktingbarna, og kanskje en følelse av frigjøring innad i leirene.

Klovning i flyktningleirer vil i første steg kunne føre til endring i konteksten det gjøres i; altså for menneskene i flyktningleirene. Det er mitt håp at noen av barna og ungdommene som deltok i aktivitetene, opplevde en slags frigjørende følelse i den forstand at de følte seg likestilte med de andre i gruppen. Små barn, tøff ungdom, foreldre som vil bli med og klovnene er likestilte i aktivitetene til FSP. Alle klovnene kommer fra rimelig velutdannede hjem og har vært heldige med hvor de har vært født. Mange flyktninger fra for eksempel Syria kom også fra rikdom og suksess, men ingen av klovnene hadde selv vært på flukt, og på den måten kunne vi ikke likestille oss med flyktingene. Vi delte ikke lignende erfaringer. Men da vi kom inn i leirene, hadde vi enkle rekvisitter og ingenting som tydet på at vi hadde mye penger. Vi kom som en omreisende tropp, men hadde også mulighet til å komme og gå som vi ønsket. Det var i leken vi var likestilte. Der gjaldt de samme reglene for alle.

2.4 Hvilke roller har jeg som forsker i dette prosjektet?

For å få svar på problemstillingen min, har jeg valgt kvalitative intervjuer og deltakende observasjon som mine hovedmetoder. Jeg har også observert og erfart gjennom rollen som utøvende klovn. I øyeblikkene jeg selv sto på scenen eller opptrådte foran publikum, observerte jeg på en annen måte enn da jeg satt på sidekanten og så på de andre klovnene underholde. Å ha barnas blikk rett på meg og se deres reaksjoner direkte, var annerledes enn å observere da blikkene deres var på en annen klovn. Mens jeg selv opptrådte, hadde jeg ofte blikket mange andre steder enn på publikum (på medklovner, for eksempel), og det gjorde det tidvis vanskelig å være i en observerende posisjon. Likevel opplevde jeg å ta inn over meg latteren og stemningen på forestillingsstedene, selv da jeg ikke hadde blikket konstant festet på tilskuerne. Under workshopen derimot, hadde jeg mulighet og tillatelse til å ta et skritt ut fra det som foregikk på gulvet og observere de andre deltakerne. I dramalekene (eller klovneaktivitetene) var alle klovnene alltid med, men under forestillingen satt jeg på noen tidspunkt på sidekanten og spilte trommer. Observasjonen ble likevel gjennom rollen, siden jeg måtte opprettholde smilet og mimikken i ansiktet og kroppen. Under workshopen gikk jeg inn og ut av en deltakende og observerende rolle, mens jeg i feltarbeidet altså observerte gjennom klovnen min.

2.4.1 Hvordan fungerer metodene jeg har valgt?

Jeg har valgt å hente mye av min metodiske inspirasjon fra den nevnte forskerboken *Usedvanlig kvalitativ forskning* (2010) av professor i drama og teater, Rikke Gürgens Gjærum. Boken fokuserer i stor grad på å forske på funksjonshemmede aktører, men jeg mener at dette har en overføringsverdi til feltet jeg utforsker. En kan si at menneskene i flyktningleirene har, ufrivillig, nedsatt funksjonsevne i forhold til hva det moderne samfunnet forventer av oss. De lever utenfor samfunnet. Flyktinger kan sees på som en marginalisert gruppe i utenforskap, i likhet med mange utviklingshemmede mennesker. Den samme sensitiviteten og empatien en vil vise i forhold til utviklingshemmede mennesker i undersøkelsesprosesser, virker fruktbart i møtet med mennesker i flyktningleire, som også er i sårbare situasjoner. Selv om jeg ikke fikk tillatelse til å intervju noen av flyktingene i flyktningleirene, har jeg gjennom deltakende observasjon og min utøvende rolle som klovn, kjent på viktigheten av å være sårbar og ydmyk i møtet med flyktingene. I boken sin sier Gürgens Gjærum at mennesker både er forskjellige og ulike, at vi alle er unike og usedvanlige på våre individuelle måter (Gjærum, 2010, s. 19). Tenker en på denne måten, er det lettere å, gjennom leken, legge seg på nivå med flyktingbarna, til tross for at en ikke nødvendigvis forstår hva de har vært gjennom.

Det menneskelige følelsesaspekteret kan kanskje gjøre oss rustet til å forstå mennesker veldig ulike oss selv. Jeg tar, som nevnt, høyde for at det er noe i den erfaringen flyktingene har som er umulig for meg å sette meg inn i. Det er viktig for meg å presisere at det jeg skriver kan være preget av at jeg har et annet perspektiv enn et menneske som har vært på flukt fra sitt hjemland. Jeg har vunnet gullbilletten ved å ha blitt født i et rikt land, hvor det er enkelt å stå oppreist. På grunn av alle godene vi har i Norge, kan man fort glemme å være takknemlig for det man har, og ta ting for gitt. Det å bekymre seg over en masteroppgave, for eksempel, kan blåses opp fra å være en bagatell til en sak som blir et stort stressmoment. Folk i mange land ville vært ekstremt takknemlige for å i det hele tatt ha muligheten til å ta en utdanning. Det kan tenkes at

når man opplever virkelige forferdelige hendelser, er det lettere å avfeie de små problemene i ettertid, og føle stor takknemlighet for alle små steg i retning i frihet, trygghet og tak over hodet. Jeg er student og jeg har ikke alltid bankkontoen full av penger, men jeg har mange ting i livet mitt som andre mennesker i verden drømmer om. Slik kan jeg nok aldri fullt ut forstå en flyktning. Selv om jeg ikke forstår skalaen av det flyktningene har opplevd, forstår jeg at de har hatt det vondt og jeg kan likevel være empatisk og forståelsesfull i møtet med dem.

2.5 Intervjuer,- valg og utførelse

Jeg har foretatt kvalitative intervjuer med deltakere på workshopen i London, og klovner jeg selv jobbet med i feltet. I London møtte jeg en gruppe fantastiske mennesker, som alle var med på workshopen av samme grunn; de ønsket å hjelpe barn i nød. Under feltarbeidet var vi en gruppe på fem, inkludert meg selv, som dro til Hellas og underholdt i diverse flyktningleirer. To av dem hadde erfaringer med å jobbe som måker fra før. Jeg har valgt å intervjuer de to som var måker for første gang, for å se opplevelsene med ferske blikk. Jeg har også intervjuet grunnleggeren av FSP; Ash Perrin, som er den personen med mest erfaring innen gruppen. Intervjuobjektene er altså både erfarne og uerfarne innen klovning, og jeg tenker at dette kan skape et nyansert og variert bilde av metodebruken. Har man mye erfaring, vil faktorene man trekker frem basere seg på mye prøving og feiling i feltet, og er man ny vil kanskje helt andre ting belyses. Hvem man er som person og som utøver, vil selvfølgelig også ha mye og si i forhold til hvilke minner som utpeker seg.

Deltakerne i gruppeintervjuene er anonymiserte. Jeg vil se de kvalitative intervjuene i helhet av settingen, og tillate meg, som forsker, å forme intervjuobjektens svar til en viss grad, slik som sosiologiprofessor Willy Guneriussen i *Usedvanlig kvalitativ forskning* (2010) foreslår:

Aktørene selv former [...] sine responser ut ifra sine opplevelser av den situasjonen og relasjonen de er satt i. Deres utsagn kan derfor ikke uten videre regnes som direkte og rene uttrykk for subjektive erfaringer, følelser og forestillinger, uavhengig av denne situasjonen. [...] Forskeren må derfor

nødvendigvis analysere utsagn og svar i lys av antagelser om hvordan slike situasjoner påvirker aktørenes responser. (Guneriussen, 2010, s. 35).

Videre skriver Guneriussen at forskerens nærvær kan være med på å konstruere meningene til intervjuobjektene (Guneriussen, 2010, s. 35). Jeg vil naturligvis tolke intervjuene i forhold til hva jeg tror intervjuobjektene mener, men vil samtidig bruke sitatene deres for å underbygge dramapedagogiske argumenter jeg er tvilende til om de har vært oppmerksomme på. Professor i organisasjonsteori David Silverman (2008, s. 9-10) er også kritisk til at en kan få et helhetlig bilde av følelsene, intensjonene, opplevelsene og ståstedene til de som intervjues. Vi kan vel aldri sette oss helt inn i et annet menneskes tankesett, tilværelse og perspektiver, men vi *kan* danne oss et inntrykk. Som Guneriussen (2010) sier; han

antar ikke at intervjuutsagn er en direkte gjenspeiling av den subjektive opplevelse og mening [...], men [...] forutsetter i tråd med sentrale deler at det kvalitative intervjuet kan gi forskjellige typer individsopplevelser, intensjoner, handlinger og situasjoner” (Guneriussen, 2010, s.36).

Min tilstedeværelse og væremåte vil ha innvirkning på objektenes svar. En intervjuguide var utgangspunktet. Retningen var tenkt innpeilet mot intervjuobjektens interesseområder, selv om jeg innser at jeg kunne fokusert på dette ytterligere. Jeg ser i ettertid at intervjuene mine ble mer strukturerte enn jeg hadde planlagt. Intervjuene fremstår likevel som semistrukurerte, da ikke alle kandidater svarer på alle spørsmål. Workshopintervjuet i London hadde et samtalepreg, der deltakerne reagerte på hverandres synspunkter og uttalelser. Jeg håper at jeg klarer å trekke frem fruktbare funn fra intervjuene jeg har gjort.

Intervjuene ble tatt opp på lydopptaker, deretter transkribert av meg. Forskningsintervjuene ser på både aktør- og arrangementperspektivet og består av beretninger fra informanter med relativt ulike erfaringer; noen er artister og andre hadde ingen utøvende erfaring før sin deltakelse med The Flying Seagull Project. Studien er konstruert som en enkel casedesign, med flere analyseenheter. Statsviter og sosiolog Sigmund Grønmo forklarer analyseenhet som et samfunnselement eller en sosial enhet, som utgjør utgangspunkt for studien (Grønmo, 2004, s.79). Mine analyseenheter er

aktørene 1) The Flying Seagull Project, 2) konteksten flyktningleir og 3) handlingen klovning.

Det er fokus på informantenes egne tanker om deltakelse og forståelse av kunstdidaktisk arbeid ovenfor sårbare mennesker, i dette tilfellet unge flyktninger. Hva som kommer frem gjennom analyse og meningsfortetning av intervjuene, gir noen sentrale dimensjoner om de dramapedagogiske metodene som blir brukt. Det tas altså utgangspunkt i intervjuobjektens tanker rundt arbeidet på workshopen og i campene, samt mine egne oppfatninger og observasjoner for å tolke FSPs metode, for så å forsøke å sette dem inn i en sammenheng.

Det er viktig for meg å påpeke at informantene på ingen måte ble presset til å svare det de svarte. Under selve intervjusituasjonene var det rolige forhold og informantene fikk tid til å tenke og ordlegge seg slik de selv ønsket. Intervjuene er på engelsk. Jeg anser meg selv for å kommunisere relativt flytende i engelsk, ettersom jeg har bodd tre år i Singapore, men tar forbehold om at noen poeng kan flyte bort i oversettelsen. Noen av dem jeg intervjuet ble intervjuet, på engelsk uten å være opprinnelig engelskspråklige selv. Jeg er oppmerksom på at dette kan påvirke informasjonen. Dette har jeg vært bevisst på under transkriberingen.

2.5.1 Informasjon om intervjuobjektene

Jeg har vurdert det som passende å informere kort om intervjuobjektene, da hvem som velger å delta på klovnetworkshop og reise til Hellas for å underholde i flyktningleirer, kan ha noe å si for informasjonen de oppgir. Alle intervjuobjektene er mellom 21-34 år gamle.

2.5.2 Intervjuobjektene fra klovnetworkshopen i London:

Malerkunstneren er en ung kvinne med generøs utstråling. Hun har lite erfaring innen utøvende kunst, men er en kreativ og ambisiøs malerkunstner med sans for å hjelpe andre mennesker. Gjennom et bistandsprosjekt har hun undervist fattige barn i engelsk i Tanzania.

Stand Up-komikeren er rolig, men kontaktsøkende av karakter. Selv om han jobber som stand up-komiker i London, fremstår han ikke som en vitsemaker på heltid. Han er jordnær og enkel å føre en samtale med. *Stand Up-komikeren* ønsker å finne klovnen sin som påfyll til sine stand up-rutiner.

Læreren har undervist barn over en lengre periode. Hun er åpen og fargerik i klesveien. Hun ønsker å få innspill i hvordan hun kan gjøre undervisningen mer levende.

Den omreisende er fra Sør-Afrika, men har reist rundt i store deler av verden og har blant annet hatt et langt opphold i Norge. På sine reiser bor han og kjæresten hos innfødte i ulike kulturer og hjelper dem med gårdsarbeid og andre gjøremål.

Mannen med de snille øynene stilte opp med mønstrete og romslige hippieklær til hver øvingsdag. Han jobber som skuespiller og musikalartist i London.

Kvinnen som ligner på Johnny Depp er, som det anonymiserte kallenavnet foreslår, en spennende karakter. Hun gikk med hatt, flere armbånd, vest og trange rockebukser. Vesenet hennes reflekterte klesstilen. Hun tok mange notater under workshopen og var svært engasjert i å videreutvikle sin klovn, ettersom hun hadde klovneerfaring fra før.

2.5.3 Intervjuobjektene fra feltarbeidet:

Den franske er en empatisk jente med sans for humor. Da jeg arbeidet med henne, hadde hun en ryggsekk med eiendeler som hun hadde reist et år med. Vi var de to eneste jentene i tropen, så det ble naturlig at vi knyttet bånd.

Krølltoppen vil jeg beskrive som en skikkelig London-gutt med glimt i øyet. Han likte å lage mat til klovnegruppen, og siden han ikke hadde noe klovneerfaring, jobbet han veldig hardt med rollen sin i forestillingen. Samtidig som han var en spøkefugl, var han også ganske introvert og likte å legge seg tidlig for å lese i boken sin.

Ash Perrin er en mann med ekstremt mye energi. Han er alltid på hugget i enhver situasjon og denne energien har han brukt til å starte The Flying Seagull Project. Samtidig som han var en del av gruppen i aller høyeste grad, var han også læremesteren vår og en vi så opp til, da han er en svært kompetent og talentfull klovn.

2.6 Egne meninger skinner gjennom

Jeg søker kunnskap *i og gjennom* feltet jeg har valgt, slik den etnografiske forskningsmetoden foreslår, i følge Gjærum og professor ved Institutt for kunst- og medievitenskap, Bjørn Rasmussen (2012, s. 24). Å forske på noe estetisk, involverer sansene og følelsemessig erkjennelse. Mine subjektive meninger, som forsker og utøver i forskerfeltet, vil i stor grad gjennomskinne oppgaven. Oppgaven preges med andre ord ikke av rasjonelle, målbare analyser, slik forskning innen mange andre felt gjør. Det har vært krevende å velge hvilket perspektiv det er mest passende å omtale The Flying Seagull Project fra, ettersom jeg selv var, og er, en del av gruppen. Klovnegruppen har eksistert i mange år, og jeg fikk ikke tilknytning til den før i fjor. Det virket dermed passende å omtale FSP som ”de” på steder der jeg ikke føler at jeg har hatt betydelig tilknytning. I sammenhenger jeg selv har erfart, hender det jeg bruker ”vi”.

2.7 Hva er utfordringene ved å forske i egen praksis?

En utfordring er bias-aspektet, altså at jeg er utøver i egen forskning. Som nevnt kan dette gi en idealistisk ramme det ikke er enkelt å komme unna. Som utøver hadde jeg lenge hatt et ønske om å jobbe frivillig og hjelpe andre mennesker gjennom kunsten. Professor i Applied and Social Theatre, James Thompson (2009, s.158-159), tar opp bias i boken *Performance affects*. Jeg tolker Thompson slik at hvis en forsker ikke forsker i egen praksis, vil det være lettere å kunne ta et steg ut og observere det man forsker på med kritisk blikk. Det kan være lettere å definere en kunstform som utdøende, om man ikke har ofret blod, svette og tårer for den selv. Jeg oppfordrer leseren til å ha dette i bakhodet. Førsteamanuenser ved Høgskolen i Harstad, Bente L. Lind Kassah og Alexander Kwesi Kassah (2010), bruker emansipatorisk forskning på funksjonshemmede som eksempel når det gjelder å forske i egen praksis. De skriver at noen mener funksjonsnedsatte forskere kan ha en dypere forståelse av sin tilværelse enn forskere uten funksjonsnedsettelse, mens andre mener at opplevelsen av kroppslig svekkelse ikke skal ha noe å si for kunnskapsutviklingen (Kassah & Kassah, 2010, s.96). Det er altså delte meninger om hvorvidt å være en aktiv del av det man forsker på vil utgjøre en forskjell for fagforståelse og funn. Nettopp fordi min stemme er tydelig

i dette forskningsprosjektet, har jeg valgt å legge ved utdrag av feltdagboknotatene mine som vedlegg. Dette kan være med på å male et tydeligere bilde av prosjektet gjennom å skildre flyktningleirene slik jeg så dem.

Gjennom en etnografisk studie observerer man og lever med den institusjonen man undersøker i en periode, skriver Mats Alvesson (2008, s. 342). Under workshopen i London, bodde jeg hos en dukkemaker som ville støtte FSP ved å tilby husrom for en av workshopens deltagere. Jeg tilbrakte tid med workshopens ledere og deltagere hver dag etter workshopens endte tidspunkter. I Hellas bodde jeg og jobbet sammen med de fire andre klovnene til alle døgnets tider. Jeg har vært med flyktninger og lekt med dem over en lengre periode. Mats Alvesson (2008, s. 343) foreslår at ved stort empirisk materiale, kan man velge det som er vesentlig for oppgaven ut fra en emansipatorisk kunnskapsinteresse. Etter å ha gjort meg mange verdifulle erfaringer i feltet og i møtet med engasjerte mennesker, har det vært utfordrende å velge ut det som fremtrer som mest relevant for oppgaven. Det har tidvis vært fristende å inkludere flere erfaringer.

Intervjuobjektene mine har frivillig valgt å delta i prosjektet, og kan dermed være formet av en forutinntatt begeistring. De hadde sannsynligvis ikke deltatt verken på workshopen eller i feltet dersom de hadde vært veldig skeptiske til det å klovne i flyktningleirer. En utfordring i deltakerorientert og performancesensitiv forskning, er i hvilken grad intervjuene reflekterer de fenomen man ønsker å finne ut om, skriver professor i teatervitenskap Vigdis Aune (2012, s. 107) i kapitlet ”Deltakerorientert og performancesensitiv forskning” i boken ”Forestilling, framføring, forskning” av Bjørn Rasmussen og Rikke Gürgens.

Under mitt opphold i Hellas, ble jeg veldig godt kjent med de andre klovnene, da vi bodde sammen under hele oppholdet, reiste rundt sammen, spiste alle måltider sammen og fant på ting da vi ikke var ”på jobb”. Vi var stort sett sammen hele tiden, bortsett fra da vi sov. Dette var nok med på å forme hva slags tone vi hadde sammen, og gjør det spennende for meg å komme med subjektive observasjonstolkninger hvor mine kollegaer er involvert. Å tilbringe så mye tid sammen, kunne også være utfordrende til

tider. Å leve så tett oppå hverandre, gjør at man ser alle sider ved hverandre, både de positive og de negative. For tolkningens del tror jeg likevel dette er positivt, på den måten at man åpner seg lettere opp for folk man kjenner.

I feltet opplevde vi at noen barn reagerte med sinne da de ble engasjerte. De visste ikke hvordan de skulle takle spenning og begynte å bite, klore og slå. Det var utfordrende å takle dette på en rolig og balansert måte, og snakke til dem med en bestemt, men ikke truende stemme. Enkelte av barna kunne bli litt for klengete, og en av reglene til FSP var at vi ikke skulle være barnepassere; vi skulle ikke holde for mye hender og løfte for mye på barna. Av og til opplevdes det som utfordrende å være høflig avvisende. Ash mente at vi måtte opprettholde et profesjonelt ytre. Vi var ikke der for å være barnepassere, vi var der for å opptre og jobbe med å spre glede på en strukturert måte. En annen utfordring var å inkludere alle barna, noe jeg vil komme tilbake til.

2.8 Avgrensninger

Enkelte avgrensninger har naturlig funnet sted, av etiske grunner. Min originale intensjon var å intervju flyktningbarna, og se på hvordan underholdningen påvirket dem som publikum. Her måtte jeg velge en annen vei ganske tidlig i prosessen, etter som jeg over telefon med Ash Perrin fikk forklart at han ikke ønsket at barna skulle intervjues. Han begrunnet dette med at han, under tidligere intervjusituasjoner med barna, hadde observert at dette opplevdes som sårbare posisjoner. En kan tenke seg at en intervjusituasjon kan oppleves ukomfortabel for et barn som har gjennomgått krig, flukt og traumatiske hendelser. Jeg ble dermed rådet til å la være å operere med filming, fotografi, intervju eller lydopptak i flyktningleirene og under selve feltarbeidet. Jeg vurderte også å intervju foreldrene for å undersøke deres syn på sine barns reaksjoner på klovningen, men fikk av etiske årsaker og strenge regler i leirene heller ikke mulighet til dette. Av den grunn forhørte jeg meg videre om jeg kunne intervju noen av utøverne, samt ta bilder og filme under workshopen i London, som ble organisert i forkant av feltarbeidet i Hellas. Dette fikk jeg en positiv bekreftelse på, og fokuset ble herved skiftet, til å undersøke aktørenes oppfattelse, fremfor den av tilskuerne.

Noen av flyktningbarnas reaksjoner vil gjennomskinne deler av oppgaven, gjennom mine og intervjuobjektens øyne, selv om ingen av dem har blitt intervjuet. Jeg kan ikke vite hva flyktningbarna faktisk følte og deres oppfatning av situasjonene, dermed blir det kun subjektive tolkninger av øyeblikk. Noen barn vil nevnes som eksempler, men ingen navn vil nevnes. Jeg skal heller ikke si noe beskrivende i forhold til utseende. Barna vil derfor, gjennom de valgte observasjonene og eksemplene, beholde anonymiteten sin.

Det er store mengder litteratur som kunne vært av interesse å se på, men jeg har gjort et utvalg jeg synes passer oppgaven. Utvalget jeg har gjort reflekterer personlige interessefelt som forsker. Jeg kunne sett mer konkret på selve flyktningssituasjonen i Hellas, reformpedagogikken og kanskje sett på flere paralleller og ulikheter mellom tradisjonell dramapedagogikk i Norge versus dramapedagogikk i flyktningleirer i Hellas. På grunn av at oppgaven ikke skulle overskride et bestemt antall sider, har jeg valgt å la være å fokusere på disse temaene.

3.0 Terapeutiske aspekter, og klovnenes tilnærming til flyktningbarna



FIGUR 2: MÅKENE I AKSJON. BILDER BRUKT MED TILLATELSE FRA FSP.

Hvem er egentlig Flying Seagull-klovn, og hvordan møter hun flyktningbarna i leirene? Hvilke faktorer kan det være lurt på tenke på, i møtet med barna gjennom arbeidet? I dette kapitlet skal jeg undersøke det relasjonelle og terapeutiske aspektet, som jeg mener har sterk innvirkning på virkemidlene som The Flying Seagull anvender, slik jeg tidligere har begrunnet.

3.1 Hvem er klovnen som figur i flyktningleirer?

Klovn går langt tilbake i historien som en humoristisk karakter som byr på latter. Det finnes mange varianter av klovnen historisk sett, og en av dem er hoffnarren; Middelalderens gjøgler, skriver klovnedoktor Peter Spitzer (2006, s. 534). Klovn er

barnlig, og dermed gjenkjennelig for mange, på tvers av språk og tradisjoner. Det lekne og instiktive i barnet er noe universalt, som også mange voksne kan kjenne seg igjen i.

I flyktingleirer kan flyktningene ofte oppleve at mange mennesker har høyere status enn dem, for eksempel vaktene og mange av de som jobber der. Derfor kan det være fint at klovnen, som ikke har noe status, kommer inn og latterliggjør seg selv og overdriver gjenkjennelige hverdagssituasjoner. Klovnen tør å være på sitt mest sårbare og peke på sine skavanker. Det kan gi en trygghet- og selvtillitsfølelse hos flyktningene, endelig noen som ikke hever seg over dem. Å komme fra krigssituasjoner kan kanskje gjøre at behovet for gledesskapende aktiviteter øker. Thompson, sammen med teater- og kunsthforskerne Hughes og Balfour, hevder i *Performance in the place of war* om utøvende kunst i krigsområder at;

these practises may be interpreted as attempts to safeguard, protect and provide a vision of positive citizenship based on notions of justice, fair play and the imagination of an alternative. Theatre and arts here are understood to be essential life-preserving activities that express a profound resistance to the wider context of threat, destruction, senselessness, chaos and loss within which people exist. (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009, s. 28).

Flyktingleirer er ikke krigsområder, men kanskje er sitatet fortsatt gjeldende. Det kan hende at mennesker som har opplevd krig kan bære med seg de samme behovene for "life-preserving activities" også i flyktingleirene. Det er mulig at klovnen kan fylle disse.

Boken *Clown for circus and stage* av komiker Mark Stolzenberg (1983) handler om veier og øvelser for å oppdage individuelle klovner som tar utgangspunkt i en selv. Han trekker frem tre typer klovner. Den ene er "Whiteface Clown", eller *clown debonaire* som er en elegant, autoritær og sofistisert klovner. "The Auguste Clown" spiller på sin utpregede dumhet, men er samtidig sjarmerende og besitter ofte akrobatiske ferdigheter. Den siste klovnetypen som Stolzenberg (1983, s.36-39) nevner er "The Character Clown". Karakterklovnen har overdrivelse som sitt fremste virkemiddel og kan sees på som en karikatur av "vanlige" mennesker. Charlie Chaplin kan være en typisk

karakterklovn. Jeg mener en typisk The Flying Seagull Project-klovn er en karakterklovn, men at den også kan bære elementer fra de to andre klovnetyper. Kostymene har noen sofistikerte trekk, i likhet med "Whiteface Clown"; pene flosshatter eller franske alpeluer, lange kapper, broderte vester og vakre tørkler til å knyte rundt halsen. Klærne er kanskje litt "slitte" og velbrukte, men gir et mer elegant preg enn augustklovnens alt for romslige plagg. FSPs klovner spiller også på dumhet og gjør akrobatiske triks slik som augustklovnens. Men som Stolzenberg sier, overlapper ofte de tre klovnetyperne hverandre, noe jeg tenker at også er tilfelle med FSP (Stolzenberg, 1983, s.36-39).

3.1.1 Den indre klovnen

Alle har en indre klovn i seg, i følge professor i Drama, Eli Simon (2009, s 1).

"Sometimes our clown energy is readily apparent; sometimes lurking just beneath the surface of our consciousness, and sometimes buried so deeply that nobody knows where it came from, who it is, or what makes it tick", hevder han (Simon, 2009, s.1).

Det er nok sant at det er lettere for noen mennesker å finne klovnen sin enn for andre. Det er som om presset fra samfunnet i forhold til det å være voksen og ansvarlig sakte visker ut den ekte klovnen, eller det barnlige, i mange mennesker. Jeg har inntrykk av at noen blir så fastgrodd i sine rutinepregede liv, at de glemmer den spontane lekenheten de hadde som barn. Eli Simon mener at man gjennom å finne sin klovn og dens ytterste, unike egenskaper, kan en også få bedre rotfeste i seg selv og sin egen identitet (Simon, 2009, s. 2). Det å bli mer seg selv av å gjenfinne sitt barnlige vesen gir mening, for hvem er vel mer seg selv enn, nettopp; barn?

Klovning kan sees på som en type maskearbeid. The Flying Seagull Project bruker ingen sminke og ingen rød klovnenese, men mimikken i ansiktet er så konstant forvridd at det kan nesten minne om å ha på en maske. Kvaliteter jeg erfarte som viktige hos klovnen er ydmykhet, å tørre å prøve og feile, uttrykke dypfølte følelser, å følge sine kunstneriske impulser i tillegg til å utvikle sin helt unike signaturhumor. Selv om klovnen skal være enormt overdrevet i alt hun gjør, må det være en sannhet i den overdrivelsen, hvis ikke kommer ikke barna til å oppfatte opptredenen som

troverdig. Selv om energinivået er skyhøyt og både kroppen og ansiktet spiller på høyeste gir, må intensjonen og de ekte følelsene være der. Jeg merket noen ganger i feltet, selv, at jeg kunne skli litt inn og ut av klovnen. Noen ganger kom Oda inn og begynte å småanalysere. Jeg merket at jeg i disse tilfelle, da jeg var det analyserende jeget og ikke den åpne og uanalyserende klovneversjonen av meg selv, mistet barna litt. Da måtte jeg ta sats og hoppe inn i rollen igjen.

Under klovneworkshopen i London, ble Charlie Chaplin og Svampebob nevnt som gode klovneforbilder. Charlie Chaplin ble nevnt på grunn av sitt tydelige kroppsspråk, at han var ”grounded”, i kontakt med egen kropp. Svampebob ble nevnt fordi han går fra en følelse til en annen i løpet av et blunk. Både å være i kontakt med sin egen kropp og å kunne raskt skifte mellom følelser er en fordelaktig egenskap som klovner. Raske skift er ofte morsomme, kan hende er det fordi de er overraskende.

Ash fortalte om en klovner som jobbet med The Flying Seagull Project en stund. La oss kalle ham Bob. Bob var en fantastisk utøver, flink akrobat og magiker, men han hadde en enorm prestasjonsangst. Under øvingene leverte han upåklagelige gjennomføringer av ”acten” sin gang på gang, men da uten nerver. Bob fortalte Ash at han hadde skyhøy sceneskrekk, men Ash tenkte at øvingene gikk så prikkfritt at det sannsynligvis ikke var noe å bekymre seg for. Under første forestillingen kom Bob frem på scenen med selvsikre skritt, men han skalv i beina og man kunne høre på stemmen hans at den var preget av nervøsitet. Han gjennomførte triksene og hele acten, men barna lo ikke så mye. Det viste seg at Bob hadde prøvd å undertrykke nervøsiteten sin, late som om han ikke hadde den, framfor å bruke energien fra den og kanalisere den til noe positivt. Det var som om barna merket at det var noe kontrasterende i ”acten” hans. Når man merker at noen er nervøs, blir man kanskje nervøs selv og redd for om vedkommende kommer til å klare seg. Ash sa til Bob at han måtte bruke nervøsiteten og spille den fullt ut istedenfor å undertrykke den. Hvis han kjente skjelvninger i beina, skulle han overdrive og skjelve ekstra mye. Hvis stemmen var litt skjør, skulle han gjøre den ennå skjørere. Han skulle rett og slett spille livredd og de komiske elementene ved denne tilstanden.

Den andre forestillingen kom og Bob brukte lang tid på entréen. Han viste tydelig at han var kjemperedd for publikum, for barna. Ved å gjøre seg så ydmyk og så åpen om sine innerste, ekte følelser, nådde det ordentlig ut til publikum. Barna lo og syntes det var hysterisk morsomt. Ved å se en voksen person være så ærlig med følelsene sine, fikk de også tillit til ham. Det kan tenkes at de også følte på en mestringsfølelse i forhold til at hvis de var litt redde selv, så fikk de se noen som var ennå reddere. Her fant Bob ut av en sannhet i overdrivelsen, slik Eli Simon (2009, s.2) foreslår. Han spilte ut sine faktiske følelser, fremfor å late som om han følte noe annet. Men denne latteren, har den noen langvarig virkning?

3.2 Terapeutisk aspekt

Doktorene og barnespesialistene Koller og Gryski hevder at klovnene, gjennom å frembringe latter i barna, har en terapeutisk effekt på dem (2008, s.17-25). Professor Lotta Linge ved Högskolan i Halmstad, trekker frem at klovning ikke er terapeutisk i seg selv, men at noen terapeutiske kvaliteter kan utspringe fra arbeidet (Linge, 2008, s.27-38). Jeg er her enig med Linge. Klovning kan anvendes i mange sammenhenger, i sirkus, på gaten, som underholdning i forbindelse med eventer og som hjelpende karakterer blant annet. I mange tilfeller er klovnsens jobb å få folk til å le og for noen kan dette kanskje ha terapeutiske effekter, selv i settinger hvor dette ikke er intensjonene. Men klovning kan også anvendes med den hensikt å skremme, til utkledding og andre sammenhenger hvor det er lite sannsynlig at det vil resultere i noe terapeutisk. Denne delen vil se på tilfeller hvor klovning, latter og humor kan ha helsemessige gevinster for mennesker og samfunn. Jeg vil argumentere for at mange former for underholdning innenfor flyktningleirenes murer kan være med på å fargelegge en ellers ofte grå hverdag. Sykehusklovnene vil også bli trukket frem som et supplerende eksempel.

3.2.1 Musikkterapeutisk aspekt

I artikkelen *Musikk med helsekonsekvenser. Et musikkpedagogisk prosjekt for ungdommer i en palestinsk flyktningleir* skriver professor i musikkvitenskap, Even Ruud (2010, s. 67 - 69), om musikk som et middel til handleberedskap og

identitetsutvikling, selvregulering og egenomsorg. Jeg velger her å tenke på det musiske som noe som ikke nødvendigvis bare er musikk, men også andre estetiske former slik som eksempelvis drama og dans, og noe som kan ha innpass i dramapedagogikken. Til tross for at The Flying Seagull Project ikke med vilje går inn for å være en terapeutisk gruppe, kan en likevel forstå hvordan arbeidet de gjør likevel kan ha en helsefremmende effekt. Ruud bruker uttrykket ”kulturelt immunogen” og refererer til hvordan det musiske kan være i stand til å beskytte oss mot sykdom. Musikk- og helseforskerne Clift et al (2010) har gjort en studie på hvordan det å synge i kor kan gi positive følelser, aktiv deltagelse, læring, kontrollert pust, sosial tilknytning og fokusert konsentrasjon (Clift et al, 2010, 19-34). FSP bruker mye fellessang i sine organiserte leker og dette, hvis vi skal tro Clift et al, kan være sammenbindende og vennskapsdannende.

Arbeidsledighet, psykiske helseplager og sosiale problemer er svært utbredt i flyktningleirene. Dermed kan workshopene og lekene være med på å utvide sosiale nettverk. Samtidig som musiske aktiviteter kan ha positiv innvirkning på det sosiale fellesskapet, kan det altså være utviklende for selvet i tillegg. Professor i musikkvitenskap, Jon-Roar Bjørkvold, har skrevet mye om det musiske i mennesket. Dette musiske aspektet, synes for meg å handle ikke bare om musikk, men de kreative, medfødte rytmer vi har i oss, som et travelt samfunn ofte kan drepe. Jeg velger å se, på basis av hvordan jeg forstår Bjørkvold, på musikk og det musiske som betegnelser som dekker de rytmene og det musiske vi opplever, ikke bare gjennom det rent musikalske, men også gjennom dramaet, leken, klovneriet og det fysiske. Bjørkvold påstår at

sang har ikke bare et potensial til å utløse musiske krefter i mennesker, samle og styrke fellesskap. Sang kan også sperre, lamme, utestenge [...] det virus som for så altfor mange bryter ned intranettet, amputerer menneskets infrastruktur, får musen i oss til å forstumme. Et eneste drag av frykt, tvil, usikkerhet og avmakt – forsvinner sporløst. (Bjørkvold, 1989, s.63).

Som mye annet kan kanskje effekten av det musiske gå begge veier; for noen kan det være oppløftende, for andre ødeleggende. Selv opplevde jeg heldigvis ingen tilfeller av sistnevnte i leirene.

Professor i musikkterapi, Lars Ole Bonde (2009) er i samme båt som Bjørkvold, og skriver i *Musik og menneske* skriver, om at sosiale forhold kan bedres gjennom musiske interaksjoner (2009, s. 26-27). Han trekker frem ordet *musicking*, en verbversjon av ordet musikk, mer enn bare det å musisere, - det handler om relasjonene som skapes gjennom felles opplevelser av musiske faktorer, skapningen av vår egen virkelighet og vårt forhold til omverdenen. Jeg opplevde at vi klovner, flyktningbarn og andre deltakende, ble kjent gjennom lekene og aktivitetene uten å snakke sammen, men gjennom å leke sammen og musicking.

3.3 Møtet mellom klovnene og flyktningbarna

Selv om vi hadde en streng struktur både når det gjaldt leker og forestillingen, improviserte vi innenfor de rammene vi hadde satt. I møtet med barna skapte vi spontane øyeblikk med humoristiske elementer og opplevde mange triste ansikter transformeres til smilende ansikter. I relasjonen mellom klovnene og flyktningbarnet, åpner det seg opp en egen verden av muligheter. Jeg opplevde samspillet mellom barna og jeg som klovn som er et gi-og-ta-forhold. Fordi klovnen bygger så mye på barnlighet, er det mye inspirasjon å hente fra barnas naturlige utstråling og energi. På samme måte merket vi at klovneenergien vi sendte ut i mange tilfeller kom tilbake til oss fra barna.

Å bygge tillit er en viktig del av arbeidet i møtet med mennesker, om man er sykepleier, klasseforstander, fotballtrener eller besitter andre yrkesroller hvor nærkontakt med medmennesker spiller en viktig rolle. Professor i profesjonsetikk, Harald Grimen (2009), omtaler balansen mellom tillit og kontroll, og hevder at ”folk stoler lettere på noen som er lik dem selv, enn noen som ulik dem selv” (Grimen, 2009, s.99). Å spille på og utheve likhetene man har på tross av ulike kulturelle bakgrunner, meninger og utgangspunkt, kan være et godt tips. Videre sier Grimen at ”om mennesker kan stole på hverandre, avhenger av hvordan samfunnet rundt dem fungerer. Fungerende institusjoner er viktige for dannelse og vedlikehold av tillit” (Grimen, 2009, s.122). Flyktningleirers småsamfunn kan tenkes å ikke nødvendigvis være institusjoner som innbyr til tillit. Men Grimen sier også at ”mest sårbare er de som uten forbehold stoler på andre, for eksempel barn” (Grimen, 2009, s.60). Og barn er, som vi vet,

hovedmålgruppen for underholdningen som The Flying Seagull Project fremfører. Tillitens mest allmenne kjennetegn trekkes frem; det å handle med få forhåndsregler. Med andre ord er forberedelse viktig, hvis vi skal tro Grimen. Og når man først har vunnet tilliten, letter den overføringen av kunnskap og informasjon. Tillit åpner også handlingsrom og gjør samarbeid lettere (Grimen, 2009, s.74-75).

Noen barns tillit var enklere å få enn andres. Det finnes de barna som stoler på deg fra første sekund, og de som er mer skeptiske. De skeptiske barna trengte mer tid. Hvis noen barn var redde, kunne det hjelpe å speile dem, og å late som om man var redd selv. På workshopen i London lærte vi om speilingsteori, *mirroring*. Ingrid Morken, cand.philol. med hovedfag i drama, film og teater, refererer til dette i boken ”Drama og teater i undervisning” (2003, s.143). Hun skriver at vi speiler oss gjennom andre menneskers oppfatning og reaksjoner på oss. For at speiling skal være mulig, mener Morken at en må ha evne til empati, det å sette seg inn i andres reaksjoner og ståsted. Videre sier hun at dette kan forme sosialt samspill og utvikling. Dette viste seg gjeldende for oss som klovner. For å inkludere de mer sjenerte barna, brukte vi ofte denne taktikken; vi spilte sjenerte klovner og gjemte oss bak objekter eller andre klovner, for eksempel, for å tilnærme oss med forsiktighet.

Speiling kan gjøre det sjenerte barnet nysgjerrig, og nysgjerrigheten kan igjen gå over i lekenhet, som bryter barrieren, styrker tilliten og øker sjansen for samspill. Å bygge broer med sjenerte barn, kan også gjøres med midler som for eksempel såpebobler, musiske elementer og så videre. Når man har et barns tillit, har man åpnet døren inn til en felles eventyrverden. Gjennom måten en som klovn tilnærmer seg barna, må en også ta hensyn til foreldrene og vise sensitivitet og forståelse (Spitzer, 2001, s. 12). En vet jo allerede at de fleste familier i flyktningleirer sannsynligvis har vært gjennom en svært vanskelig ferd, og det kan gjøre noe med en. Barna har deltagende roller, også under forestillingen. De aktiveres i stor grad, og ender ikke opp som passive tilskuere. Det er hele tiden en interaksjon mellom barna og klovnene.

3.3.2 Mestringsfølelse og håp gjennom det dramapedagogiske arbeidet

Gjennom mange av lekene, får barna mulighet til å oppleve en likestilthet ved at de kan få til det samme som klovnene. Av og til spiller også klovnene at de ikke klarer de enkleste ting. I flyktningleirene jobber mange vakter som utad har høyere status enn både barn og foreldre. Klovnen gir barnet høyere status og kan dermed få barnet til å få en følelse av mestring og kontroll over å være klokere enn klovnen (Schwebke & Gryski, 2003, s.49-68). Klovner har en annerledeshet ved seg, de er ikke som ”vanlige folk”. Som flyktning i en flyktningleir kan man føle seg utenfor samfunnet, og føle at en er litt annerledes enn ”normalen”. Da kan det være mestrende å møte en karakter i samme posisjon.

Ved å ikke ønske å delta på klovneaktivitetene, kan det tenkes at barna også her kan oppleve en mestring i det å få lov til å si nei. Ofte kom barna som først sa nei tilbake etter en stund, og ville gi det et forsøk likevel. Linge hevder at forskjellen på en sirkusklovn og en klovn som jobber med barn i vanskelighetsstilte situasjoner, er at fokuset ikke bare ligger på det å få barna til å le, men også å få dem til å føle seg respektert og hørt (Linge, 2008, s.27-38). Flying Seagull Project mener at latter er nok i seg selv, med sitt motto; ”All we’re after is your laughter” (The Flying Seagull Project, 2018). Selv om man kun er ute etter latter, kan det tenkes at andre gevinster også vil medfølge. Når et barn ler en hjertelig latter, kan det hende at det er nettopp fordi det føler seg respektert og hørt, eller at latteren i seg selv fremkaller disse følelsene. Det er lite trolig at FSP ønsker å utestenge andre positive følelser med sitt motto. Jeg tror også det er vanskelig å finne fasitsvar på akkurat hvilke følelser klovningen fremprovoserer. Kanskje er det snakk om et stort spekter av overlappende, individuelle følelser hos hvert enkelt barn. Å føle at man mestrer noe, kan kanskje gi rom til følelsen av håp om at noe som eventuelt føles problematisk kommer til å bedres.

I følge musikkterapeut Even Ruud kan håp være en viktig faktor for mennesker som har vært gjennom tunge opplevelser, og kan være avgjørende for følelsen av motivasjon, troen på en fremtid og myndiggjøring (Ruud, 2010, s.66). Håp kan gi en opplevelse av

egen mestring, økt selvfølelse og evnen til å planlegge og finne løsninger. Som Ash Perrin sier i intervjuet; ”Just to say it, their confidence just grows. You know, their confidence, their self control, their self awareness” (Intervju, 21.09.2017). Håp kan være det som får oss til å se fremover, til å leve, få bedre helse og i ytterste konsekvens; overleve. Emosjoner og opplevelser av gode kroppsreaksjoner danner klangbunn for å koble praktiskeestetisk sanseerfaring sammen med helse og livskvalitet. Jon Arnesen og Rikke Gürgens Gjærum hevder også at musikk-, dans- og dramarelaterte aktiviteter kan være kjernen til å utvikle og opprettholde håp (2017, s.3).

Banduras teori om selv-efficacy, eller mestringsteori, går ut på å tro på seg selv og ens egen evne til å utføre gitte oppgaver (Bandura, 1995, s.3). Bordieus begrep sosial kapital handler, i følge Putnam (1995, s. 65-78) om tilhørighet og tilknytning, om gjensidighet og tillitt mellom mennesker, naboskap og fellesaktiviteter i nærsamfunnet, medbestemmelse og innflytelse på nærmiljøet og ikke minst følelsen av å være inkludert. Der mestringsteori forbeholder seg til individet og sosial kapital fokuserer på samholdet i en gruppe, ser det ut til at de to også henspeiler seg på hverandre. Opplever man gjensidig tillit og anerkjennelse, vil det kanskje være enklere å tro på sin egen utføringsevne i de dramapedagogiske gruppeaktivitetene og omvendt.

Ektefølt latter hos flyktningbarna trigger kanskje, som vi har sett, flere faktorer, slik som mestring og håp.

3.2.3 The Flying Seagull Project og latter som mål

Filosof Mikeal Bakhtin henviser i *Latter og Dialog* (2003) til renessansefilosof Rabelais sine teorier om latterens medisinske virkninger. Allerede i Renessansen ble det argumentert for at godt humør var viktig både for pasient og lege og i kampen mot sykdommer. Bakhtin skriver om ”latter som et universalt livsanskuelsesprinsipp [...] som helbreder og gjenföder, og som er organisk forbundet med [...] filosofiske spørsmål” (Bakhtin, 2003, s.42). Videre sier han at latteren er et skapende, gjenfødende og positivt prinsipp. Helt tilbake i middelalderens tid tillot strenge kirkelige regler lite

rom for munterhet i noen steder av verden. Av den grunn hadde mange religiøse behov for å få utspring for sine festligheter og ”dårenes fest” ble arrangert. Dette fungerte som et ”parodierende travesti på den offisielle kult” (Bakhtin, 2003, s.47). Alvoret i den kirkelige ideologi førte til et behov for legalisering av gjøgleri utenfor kirken, og humorformer vokste frem som følge av dette anerkjente behovet. Det ble nødvendig å skape et muntert pusterom, en ”utopisk frihet” (Bakhtin, 2003, s. 66). Torleif Lundquist hevder i sin bok *Under overflaten at*;

Galgenhumoren står mange mennesker svært nær, både i dagliglivet og når livets krevende situasjoner skal takles. Et liv uten humor er som en bil uten fjæring. Enhver dump i veien ville føles smertefull. Vi både ler og gråter av tragikomedien, og livet er den største av dem alle. Jo bedre vi tar vare på komedien, jo bedre rustet står vi når vi skal takle tragedien. (Lundquist, 2014, s.154).

Latterforsker Sophie Scott (2015) deler gjennom sin Ted Talks-tale latter inn i to typer; den ekte latteren og den poserte latteren. Den ekte latteren er den en ikke kan kontrollere, som kommer når en faktisk synes noe er morsomt. Den poserte latteren er en latter man bruker for å få sosialt innpass og bli likt. Som jeg med teorien her forsøker å antyde, er latter en viktig del av det å være menneske. Latter kan skape en følelse av frihet og gjøre livet enklere. Ofte når man skal reagere på en situasjon, har man et valg. Man kan reagere med latter eller man kan reagere med en negativ opponentfølelse, mener Scott (2015). Hvis man for eksempel faller og slår seg, kan stemningen blant menneskene tilstede i etterkant av situasjonen variere enormt i forhold til om en smittende latter etableres eller ikke. Å la seg glede og gi seg hen til latteren, om den er ekte eller posert, kan kanskje åpne for å knytte nye sosiale bånd, skal en tro Scott (2015).

I rapporten *Hope and recognition – a music project among youth in a Palestinian refugee camp*, som omhandler et musikkprosjekt i den palestinske flyktningleiren Rashedie og på en libanesisk spesialscole, påstår musikkforskerne at ”laughter and fun are important ingredients in the learning process” (Storsve, Westby, & Ruud, 2012, s.79). Å være glad gjør det kanskje enklere å lære noe enn om man er lei seg eller sint. Selv om ikke læring er hovedfokuset hos FSP, er det naturligvis et pluss om barna kan

ta med seg noe nyttig fra workshopene, i tillegg til å ha det gøy. Michail Bakhtin hevder i sin bok *Latter og dialog* (2003, s. 72) at;

Latteren er ikke en ytre, men en essensiell indre form. Den kan ikke bare byttes ut med alvor uten at man forvrenger og ødelegger selve innholdet av den sannhet latteren åpner for. Latteren frigjør ikke bare fra ytre sensur, men først og fremst fra den store indre sensor, fra den tusenårige frykt som mennesket er blitt oppdratt til, frykten for det hellige, for det autoritære forbud, for fortiden og for makten. Latteren åpner for det fysisk-kroppslige prinsipp i dets sanne betydning. Den åpner øynene for fremtiden og for det nye. (Bakhtin, 2003, s.72).

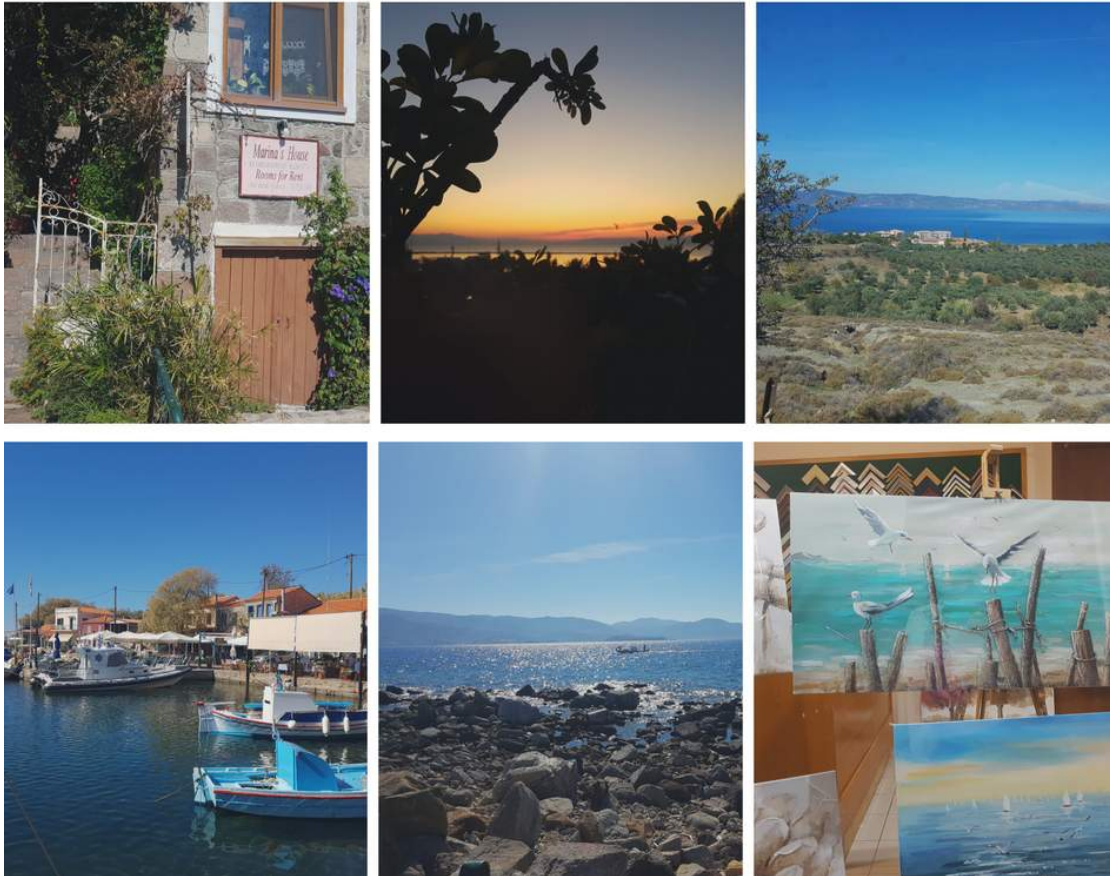
For mange flyktninger kan det handle om å legge fortiden bak seg, jobbe gjennom vonde minner, og latteren kan, skal en tro Bakhtin, legge til rette for en fremtidsrettet innstilling. Spitzer på sin side, hentyder latters medisinske effekt;

The role of the hospital clown is to bring play, humour, and laughter into the facility for the benefit of the patient, family members, and staff . This role originates from the philosophy that laughter is the best medicine. Sharing a smile and a laugh not only activates healing elements but also creates an atmosphere of positivity and warmth. (Spitzer, 2001, s. 12-16),

Men latter trenger ikke kun å forekomme når noe er positivt, noe professor Barbara Stengel (2014, s. 200) tar opp i artikkelen *After the Laughter*. Vi kan le av nervøsiteten, fordi vi er forvirret, når vi er lettet, skamfulle eller av noen i hånlighet, påpeker Stengel. Videre skriver hun at latter skaper et rom for refleksiv lytting og at denne lyttingen er vesentlig for å forstå hva det komiske går ut på. Mange barn ler når de er frustrerte og ikke vet hva de skal gjøre, skriver Stengel (2014, s.204). Latter kan være en substitutt for gråt. Barn i flyktningleirene som ler av en klovn de ikke nødvendigvis forstår hva sier, lytter kanskje ikke bare til ordene, men også til kroppsspråket og humoristiske virkemidler som passerer språklige barrierer.

Hvis klovning og latter kan være kulturelle immogener i sykehusklovning, ser jeg ikke noen grunn til at det ikke skal kunne være det også i flyktningleirer. Latter kan få flyktningbarna til å holde blikket fremover, utvikle sosial tillit og stå samlet om fremtiden.

4.0 Flyktningleir som kontekst, og marginaliserte grupper



FIGUR 3: LESVOS ER EN VAKKER ØY. EGNE BILDER.

Mange flyktningleirer kan oppleves som strikte og formelle, med strenge, autoritære vakter som vokter inngangene. Vi klovner gjennomgikk grundig passkontrollsjekk i de strengeste leirene før vi fikk tillatelse til å komme inn. Den fargerike klovningen sto ofte i sterk kontrast til omgivelsene. Men kan en vite om det er kontraster flyktingene trenger? Det er vanskelig å identifisere seg med marginaliserte mennesker i krisesituasjoner og utfordrende å sette seg inn i hva de ønsker seg. Dette kan også være svært individuelt. ”Når man taler om primitive samfund taler man i virkeligheden om samfund hvis sammensatte funksjoner er forskjellige fra vore så vi ikke kan forstå dem – ligesom det også er tilfældet at de heller ikke forstår vores form for kompleksitet”, hevder Boal (2004, s.217) i *Teatret som krigskunst*. Flyktningleirsamfunnene er primitive, men mange flyktinger som bor der kommer fra velutdannede hjem, så

forskjellen mellom de samfunn klovnene og flyktningene kommer fra varierer. Ulike samfunn og ulike kulturer vil ha sin egenheter og kompleksiteter, men selv om vi ikke nødvendigvis kan forstå hverandre på alle felt, kan vi kanskje relatere til hverandre likevel.

The Flying Seagull Project har en egen psykolog som utøverne kan kontakte i etterkant av eller underveis i sitt arbeid. Dette henter om at problemene en kan støte på kan være ganske annerledes enn det man er vant til. Thompson (2009, s. 46) stiller spørsmålet om hvilken rett vi har til å påstå at underholdning har noe å gjøre hos mennesker som har opplevd traumer, krig og kriser. Til tross for at jeg som støttespiller av FSP har en bias, ønsker jeg likevel å skue gjennom mer kritiske briller i dette kapitlet.

4.1 Flyktningleir som lekeplass

Koller og Gryski (2008, s.17-25) hevder at lek, i tillegg til å være en eksistensiell, menneskelig funksjon, kan ha en terapeutisk effekt og være et middel mot det å holde tilbake følelser. Gryski sier også, i samarbeid med Schwebke (2003, s. 49-68), at den naturlige, spontane leken, for barnet, blir en arena hvor det kan tilpasse seg sosiale samspill. Sykehusklovner har som nevnt ofte fokuset på *det friske* i barnet, og jeg opplevde at The Flying Seagull Project hadde den samme agendaen gjennom sine dramapedagogiske aktiviteter. Det fokuseres ikke på de vonde tingene barna har vært gjennom, kun humor og latterfremkallende leker. Schwebke og Gryski sier om humor gjennom klovningen at det kan føre til en virkelighetsflukt til en fantasiverden for barna (Schwebke & Gryski, 2003, s.49-68). I flyktningleirstrukturen kan kanskje dette representere en antistruktur og et frirom hvor flyktningbarna kan være seg selv. Koller & Gryski (2008, s.17-25) mener at klovnenes symbolikk ofte er knyttet til lek og barnlighet, og et rom av forventninger dukker opp før barna møter klovnene.

I møtet med klovnene oppstår magi og en felles aksept, - et mulighetsrom uten virkelighetens alvor, en lekeplass hvor omverdenen ufarliggjøres. Flyktningleirenes ofte gråe omgivelser blir, under klovnenes ankomst, fylt med fargerike kostymer og

omdannes til en hierarkinøytral, uskyldig sone strippet for selvhøytidelighet. Det kan tenkes at barna får, gjennom lekene, utspille en slags rolleversjon av seg selv, noe som kan ha gode effekter i forhold til det å ikke bli for fastlåst i sitt eget selvbilde. Jeg opplevde at mange barn følte seg forstått i forhold til det indre, instinktive behovet for å leke, og at de ved å føle seg forstått, også følte seg akseptert og turte å stole på oss som klovner, selv om vi var fremmede, nye ansikter. I en flyktningleir bor menneskene veldig tett oppå hverandre, og det kan tenkes at barna ikke har så mange egne rom å trekke seg tilbake i.

Å velge å bli med eller å ikke bli med i lekene med FSP, er hundre prosent frivillig for barna, selv om de naturligvis oppfordres til å delta. På denne måten kan forholdet mellom klovnene og barna beskues som et likeverdig forhold. Ungdom, tenåringer og til og med foreldre godkjente klovnene, og vi opplevde aldri at noen syntes det var teit og på ingen måte hadde lyst til å delta. Hvis noen syntes det var litt vanskelig å delta, var det trolig på grunn av sjenerthet og ikke motforestillinger. Dette var under min relativt korte periode som klovn, og jeg skal ikke se bort fra at FSP har møtt tydelig motstand i tidligere sammenhenger. En eventuelt motstand fra barna kan for eksempel bygge på frykt, usikkerhet eller sinne.

4.1.1 Performative aspekter ved krig og flyktningleirer

Selve krigsområdene flyktingene flykter fra kan ha performative kvaliteter, i følge Thomson et al; "War is a performed, observed and mediated practise enacted across multiple sites. War zones themselves are highly performative places where simple statements of identity and survival can become performative acts with dangerous social effects" (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009, s.2). Utøvelse av krig er ikke forestillinger med betalende tilskuere, men kan forstås som performativt hvis vi anvender Erika Fischer-Lichtes syn på kultur som performance. "We rather have come to understand that culture is also, if not in the first place, performance", skriver hun (Fisher-Lichte, 2009, s.1). Flyktningleirenes dagligdagse, performative sider har

tvilsomt bevisste tolkere, men kan i lik grad med krig, være performative arenaer, skal en tro Thompson & Schechner;

From the performance studies perspective, 'non-theatre' venues are in fact sites of multiple performance. Prisons, refugee camps, hospitals, etc., are not empty of theatre nor do they only experience the theatrical when a social theatre project is staged. These locations are arenas rich in performance moments – sometimes small and subtle and at other times huge and obvious. These places and the regimes of knowledge and practise that operate within them are performed. The dress, demeanor, and responses of people are performed – and even more so in institutional and highly controlled situations such as prisons, hospitals, schools, and refugee camps. (Thompson & Schechner, 2004, s.4)

I følge Thompson og Schechner er altså krigsområder og flyktningleirer performative områder i seg selv. I leirene opplevde jeg barn som lekte rolleleker hvor det var krig. Jeg husker en dag etter vår første forestilling i en av leirene. Jeg ble sittende med en liten gutt som hadde et tilsynelatende ubekymret forhold til å tegne bombefly. Han lagde lydeffekter mens han tegnet bombene som traff et hus. Jeg spurte om det var hans hus og han nikket. Kanskje de performative aspektene ved krig blir så overveldene for noen barn at det blir nesten som å se en film eller spille et spill. Kanskje er det en måte å komme over sjokket på; å gjøre i utgangspunktet grusomme handlinger om til lek. Men det å leke krig i mange år er kanskje ikke bra, så her kan klovnene komme inn og bidra med en myk overgang til mer uskyldige aktiviteter.

Noen flyktinger har også vært utøvende artister i sine hjemland, og i følge en rapport gjort av UNHCR kalt *Positive energy, - a review of the role of artistic activities in refugee camps*⁵, utføres en god del utøvende kunstpraksis på eget initiativ i mange av leirene. Folk i leirene tar det de har, det kan være en gammel rockekassett eller en pinne som de slår rytmen med mot et objekt, for eksempel. Noen ganger organiseres det gruppeaktiviteter i flyktningleirene, av flyktingene selv. Gjennom disse aktivitetene viser flyktingene at behovet for kunst allerede ligger latent; punkt 51 informerer om at "the anecdotal evidence suggests that the impetus for much artistic activity in camps comes from refugees themselves". Det kan tenkes at når man plutselig er i en jobbløs situasjon og har flyktet fra alle tidligere hobbyer, er behovet større for å "fylle tiden"

⁵ <http://www.unhcr.org/4def858a9.pdf> Punkt 46 og 51

med noe som føles meningsfullt. Kanskje noen til og med har jobbet som sirkusklovn i hjemlandet. Jeg ser for meg at det hadde vært spennende og bærekraftig å inkludere mennesker som allerede er utøvende kunstnere i hjemlandet i klovearbeidet. På den måten kunne voksne i flyktningleiren blitt mer inkludert, og holdt klovningen i gang når The Flying Seagull Project ikke var tilstede.

4.2 Frigjørende for hvem?

I metodedelen nevnte jeg det emansipatoriske, - frigjørende, perspektivet. I en artikkel om deltakelse *Participation as 'repressive myth': a case study of the Interactive Themba Theatre Organisation in South Africa* skriver teaterforsker Kennedy C.

Chinyowa (2015) at ”strategies deployed in the name of participation, dialogue, giving voice and empowerment for the marginalised usually create the illusion of liberation while they reinforce, or even perpetuate the prevailing oppressive structures”

(Chinyowa, s.12). Kennedy spinner her videre på Elizabeth Ellsworth sin påstand om at når man som dramautøver jobber med marginaliserte grupper og har for seg mål som myndiggjøring, å gi noen en stemme og en følelse av frihet, kan dette virke mot sin hensikt, ettersom man som utøver allerede er dominerende ovenfor gruppen man jobber med. Det oppstår en maktforskjell allerede i relasjonen mellom målgruppen og utøverne som leder gruppen. Videre hevder Chinyowa at;

it is not possible to enforce a harmony of shared interests in contexts where power relations remain unjust, unequal and distorted. The fear or burden of being misunderstood, of being vulnerable, of resentment and disclosing too much are liable to stand in the way of meaningful participation. (Chinyowa, 2015, s.14).

Det er mulig at noen av flyktningbarnas grunn til deltakelse kommer av redsel for å ikke passe inn. Klovnen i seg selv er en rolle med lav status, som kan være hjelpelig i ønsket om å justere maktnivået. Mange av barna vil nok likevel ha bevissthet om at vi, menneskene i kostymene, ikke kommer fra samme bakgrunn som dem. Thompson skriver at å jobbe med en gruppe flyktninger ikke nødvendigvis er et automatisk bidrag til sosial forandring (Thompson, 2009, s.5). Traumeforskerne Shauer, Neuner & Elbert hevder følgende:

In the moment in which pain and harm is purposefully inflicted by one human being onto another, breach of humanity has occurred. Trauma destroys the human kernel that resides in moments or acts that occur within a social context: communication, speech, autobiographical remembrance, dignity, peace and freedom. Trauma isolates the survivor, alienates life, freezes the flow of one's personal biography (Shauer, Neuner & Elbert, 2005, s.1).

Når vi oppfatter at flyktningbarna er engasjerte og tilstede i arbeidet, er det ikke gitt at våre observasjoner er riktige. Dette, tror jeg, er viktig å ta i betraktning, så man ikke faller i en felle hvor en tror at all klovningen og underholdningen har utelukkende positive effekter. Spesielt er dette gjeldende når arbeidet er med barn, som er i ferd med å utvikle sin identitet. Tilsvarende arbeid med marginaliserte voksne i et fengsel, ville sannsynligvis krevd andre hensyn. Kanskje kan bevissthet rundt at det man oppfatter ikke alltid stemmer gi en mer nyansert, forståelsesfull tilnærming i møtet med flyktningbarna.

”Projects with this focus arise from the need to entertain and occupy time, to provide relief and to help children and young people explore the impact of conflict when normal life has ceased to function”, mener Thompson, Hughes, & Balfour (2009, s.25) om arbeid med mennesker i krigssituasjoner og i flyktningleirer. Det er av humane, velmenende grunner at prosjekter som The Flying Seagull Project oppstår. I alle velmenende prosjekter kan det kanskje være tilfeller hvor det intensjonale ikke når frem.

Barn er ofte ansiktet utad i humanitære, pengeinnsamlende kampanjer, hvor de får en offeraktig fremstilling for at folk skal få sympati og hjelpe. Dette er sikkert effektivt, men når det kommer til flyktningbarn, fremstiller dette barna som ofre istedenfor overlevende. Jeg mener dette kan være med å forme hvordan vi ser på dem og møter dem.

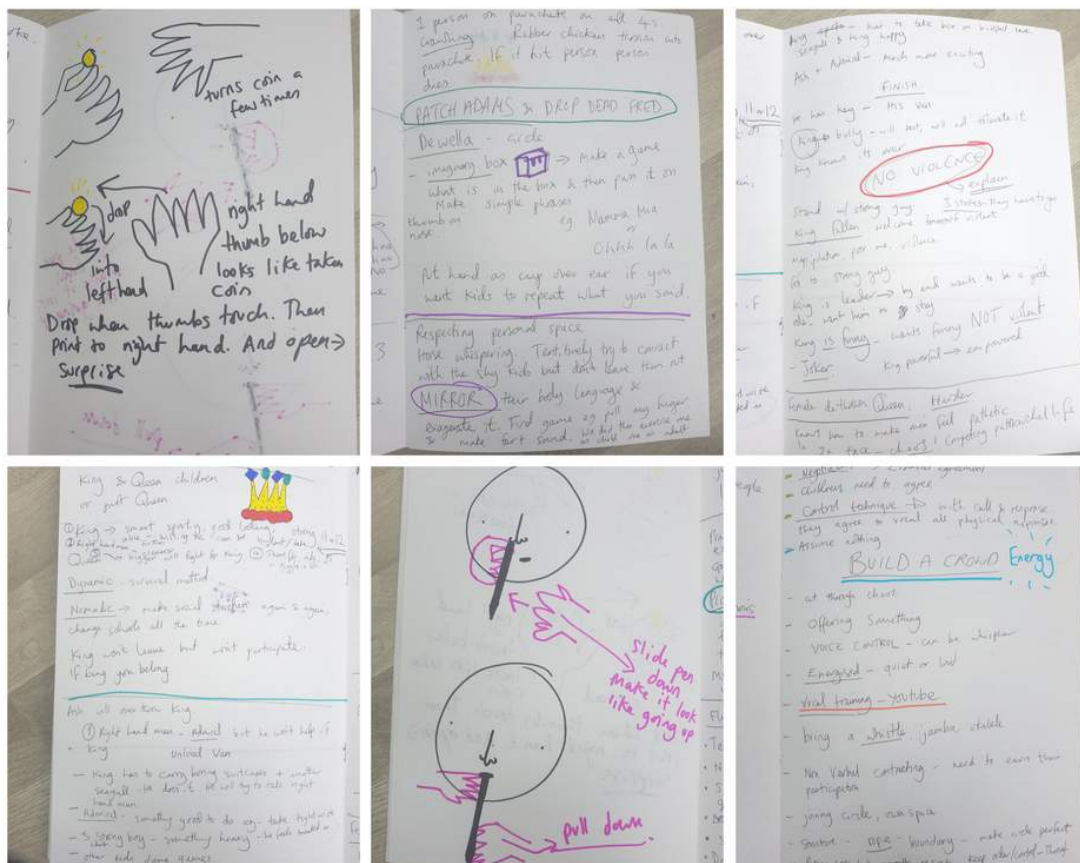
4.3 Estetikk i grå omgivelser

Vi besøkte leirer hvor vegger var malt i vakre farger og mønstre og hvor det hadde blitt lagt grundig arbeid i å forsøke å triveliggjøre områdene i så stor grad som mulig. Andre

leirer var gråe, tomme og triste, mens de verste, strengeste leirene var omringet av høye piggrådgerder og hadde søppel og kloakk svømmende rundt teltene. Leirer av sistnevnte slag ble vi nektet inngang i.

Å lage noe vakkert av visuell og utøvende art står i kontrast til krigens stygghet. Å komme fra krigens stygghet inn i grå leirer, kan kanskje forsterke minner man drar med seg. Er det mulig at klovning og andre fargerike, kunstneriske aktiviteter kan bidra til å gjøre hverdagen enklere i grå omgivelser, eller kan det også virke mot sin hensikt? ”It is imagination – creativity – that bridges the abyss, if not to reconstruct the past, to make the present livable” (Nordstrom & Robben, 1997, s.147) forteller antropologene Nordstrom og Robben om sitt arbeid i Mozambique. Hva ser folk etter når torturerte kroppar, ødelagte samfunn, oppskakede virkeligheter og krigsområder er det som har stirret tilbake på dem i lang tid? Kreativitet kan kanskje være den estetiske, begynnende prosessen med å gjenoppbygge, rekonstruere og komme seg på beina igjen etter de enorme ødeleggelsene som krig kan forårsake. Videre forklarer de at det er i kreativitet at mennesker finner sine sterkeste våpen mot krig (Nordstrom og Robben, 1997, s.147). Klovning i flyktingleirer kan, hvis en henspeiler på de nevnte sitater, fungere som våpen i prosessen mot å overkomme traumene krig kan gi. Det vakre møter det stygge, men kan dette også virke provoserende? Flest selvmord begås om våren, når solen kommer frem og kontrasterer det indre mørket i mennesker. En blåveis som vokser i veikanten full av liv, og som trosser alt og vokser gjennom restene av snøen, kan kanskje oppfattes som et symbol på en handling man selv ønsker å utføre, men ikke klarer. Det kan tenkes at klovning, for noen, kan være denne blåveisen, som gir mer skade enn glede. Jeg er i utgangspunktet svært optimistisk når det kommer til kreativitetens potensiale til positive utfall, men tror skepsis kan være sunt i de fleste sammenhenger.

5.0 Dramapedagogikk i arbeidet til The Flying Seagull Project



FIGUR 4: UTRAG FRA OBSERVASJONSNOTATENE. EGNE BILDER.

I de tidligere delene har jeg bygget opp en bakgrunn for selve problemstillingen, hvor jeg har sett på klovnerollen, mulighetsrommet mellom klovnen og barnet, mulige terapeutiske effekter og selve konteksten hvor klovningen utføres. Denne delen vil konkret ta tak i problemstillingens mantra og reflektere The Flying Seagull Project sin metode i lys av utvalgt dramapedagogisk teori. Det vil henvises til eksempler på øvelser, leker og strukturelle trinn, der disse forstås som eksempler på dramapedagogiske verktøy og praksis. Underveis peker jeg på ulike aspekter som utpeiler seg, med innslag av syn fra intervjuobjektene, samt innskudd av egne perspektiver.

Ingvild Morken trekker frem noen arbeidsformer hun mener tilhører dramaarbeid i pedagogiske situasjoner; 1) Dramaleker og grunnlagsøvelser 2) Mime og bevegelse 3) Improvisasjoner og rollespill (Morken, s.27). Disse arbeidsformene er passende for The Flying Seagull Project sitt prosessorienterte arbeid, så jeg vil ta utgangspunkt i disse og bruke dem som knagger i dette kapitlet. Morken nevner også ”Drama frem til teater”, men jeg har valgt å utelate denne, da vi ikke arbeidet frem mot en forestilling med barna. Klovnene gjorde derimot en forestilling i hver leir, med magiske triks, musikk, skuespill og klovning. Jeg har valgt å se på denne som en grunnlagsøvelse. Før jeg gjør går inn på Morkens knagger, vil jeg raskt si litt om nettopp det at hvis en skal reflektere The Flying Seagull Project sitt arbeid inn i dramapedagogikken, må hovedfokuset ligge på prosessen.

5.1 Fokus på dramapedagogisk prosess framfor læring

Hvis jeg skal peke på et verdifullt læringsutbytte i The Flying Seagull Project sin prosessorienterte metode, må det være nettopp det å lære seg å arbeide sammen med andre mennesker. Mange barn som ellers kanskje ville lekt voldelige leker, får muligheten til å lære nye, ikke-voldelige alternativer til lek. Dramapedagogikk fokuserer ofte på læring, hvordan det læres og hvilke utbytter barna har av læringen. I dette tilfellet, når dramapedagogikken er tilknyttet klovning og flyktningleirer utgjør konteksten, har jeg valgt å ikke fokusere hovedsakelig på den eventuelle læringen som skjer. Den dramapedagogiske prosessen synes viktigere i en sammenheng som dette. Paulo Freire, for eksempel, satte fingeren på at fokuset skulle være på den som lærer, ikke på den som lærer bort (Freire, 1970, s.71). Fokuset ligger altså på flyktningbarna, og mer på oppdragelse og trivsel enn læring.

Ingrid Morken skriver i ”Drama og teater i undervisning” at drama først og fremst er gruppebaserte aktiviteter og at det å arbeide sammen i sosialt fellesskap er en nødvendighet når drama brukes som metode (Morken, 1985, s.142). Dramaforsker Stig Eriksson, belyser også det sosiale ved drama; han tar opp gartnermodellen, med røtter i reformpedagogikken, og sier om den at ”[p]edagogen er ikke primært opptatt av lekteknologi til fremme av kognitive evner, men ser barnets vekst i lys av samspill

mellom emosjonelle, motoriske og sosiale faktorer” (Eriksson, 1990, s.14). Det er dette fokuset jeg ønsker å ha på FSPs dramapedagogikk, hvor fokuset ligger på prosessen, følelser og det sosiale samspillet. Vi klovner skal gjøre alt vi kan for å gjøre en god jobb og være profesjonelle, men når alt kommer til alt er det barnas beste, barnas trivsel og barnas deltakelse som er i fokus.

I tråd med dette omtaler Ulla-Britt Janzon og Claes Sjöberg forskjellen mellom pedagogisk drama og teater i boken *Pedagogisk drama*. De skriver:

Teater bygger på kommunikasjon mellom skuespillere og publikum. Ved dramaøvelser derimot fins det ikke publikum. Det viktigste her er de opplevelsene den enkelte deltaker har. Hvordan det ytre resultatet seinere blir er uinteressant, bare deltakerne selv føler stimulans ved dramaøvelsene. (Janzon & Sjöberg, 1978, s.6)

Den innøvde forestillingen vi gjorde med FSP kan, i henhold til dette, klassifiseres som teatral, mens workshopene og lekene går under dramaarbeid. Jeg mener at det ikke er så svart-hvitt, da deltakerne under lekene noen ganger inntok observerende roller, på samme måte som publikum var aktivt under forestillingen. Da lekene skulle demonstreres, for eksempel, krevde det deltakernes fulle oppmerksomhet. Noen leker, som for eksempel ”The box in the middle”, som jeg skal beskrive senere, retter fokuslyset mot en og en deltaker i midten av sirkelen. I dramalekene mener jeg altså at de deltakende hopper inn og ut av publikums- og opplevelsensrollen underveis. Selv om opplevelsene er i fokus, kreves også deltakernes oppmerksomhet, på samme måte som under en forestilling. Janzon og Sjöberg forklarer pedagogisk drama som en form for lek og sier at ” lek er på alle måter en kreativ beskjeftigelse, der menneskene bruker sansene, fantasien, kroppen og følelsene. Alt dette øves opp i pedagogisk drama, der mennesker arbeider med hverandre, gjennom tale, lyd, fantasi, følelser og fysiske bevegelser” (1978, s.6). Dette kan minne om å rollen spect-actor, som ofte finner sted i anvendt teater (Taylor, 2003, s.6), hvor broen mellom å være tilskuer og aktør veves sammen.

5.2 Dramaleker og grunnlagsøvelser

Det var i hovedsak gjennom lekeworkshopene at vi gjorde dramaleker, men jeg vil kalle

forestillingen en grunnlagsøvelse, da den ga grunnlaget for vår første kontakt med barna. Jeg vil i tillegg til å nevne noen konkrete eksempler på hvordan vi arbeidet, se på tekniske virkemidler. Det er fokus på klovnenes arbeid og metode i samspill med flyktningbarnas reaksjoner og deltakelse.

5.2.1 Forestillingen – den innledende fasen

Det første vi gjorde i hver eneste flyktningleir var forestillingen vår. Ash Perrin begrunnet dette med at gjennom å underholde *for* dem, før vi jobbet *med* dem, kunne de "bli kjent" med oss (Intervju, 21.09.2017). Vi kunne ufarliggjøre oss selv for barn som eventuelt var redde for eller skeptiske til oss, som i løpet av forestillingen kunne finne ut av vi var helt uskyldige. Vi kunne etablere hvem vi var og hva vi sto for, gjennom publikumsinkludering underveis i forestillingen. "Call and response" var et av midlene vi brukte, også i forestillingen, hvor vi ropte ut noe og ville at barna skulle rope det samme tilbake til oss. Målet var at barna skulle føle seg inkludert ved å bruke stemmen sin sammen med de andre barna. Ash Perrin påpeker viktigheten av å starte med forestillingen; "We pretty much always do the show first. The show is really important because they're anonymous in a crowd. And nothing feels safer than in your own crowd" (Intervju, 21.09.2017). Hvis flyktningbarna føler seg trygge første gang de ser klovnene og danner seg et inntrykk av oss, er det større sjanse for at flere kommer til å delta aktivt i de kommende workshopene.

Å starte med å skape trygghet er også gjeldende under mitt arbeid som dramapedagog her i Norge. Første gang jeg møter en gruppe gjør jeg ikke en forestilling, men jeg har fokus på at barna eller ungdommene i gruppen skal få tillit til meg og at alle skal bli kjent med hverandre og føle seg trygge. Jeg kaster ikke deltakerne ut i full aktivitet første dagen, da dette kan gjøre at noen blir skremt og ikke kommer tilbake neste gang. Målet er å få med alle.

Jeg vil her nevne et eksempel fra forestillingen, som jeg synes er passende i forhold til å etablere en trygghet med gruppen man skal jobbe med. Jeg velger å fortelle i presens, da det kan gi mer nærhet til hendelsen. En av klovnene, ham jeg kaller *Krølltoppen*,

spiller bakerklovn og skal trylle frem en kake. Han gjør dette ved hjelp av et tryllerredskap, - en metallboks som skjuler en skumgummikake. Kaken popper frem når man slår lokket hardt over boksen. Først må *Krølltoppen* spørre publikum hva man trenger for å bake en kake. Noen ropte ”egg”, og krølltoppen velger en av de voksne mennene i publikum til å komme opp og ”verpe” et egg oppi boksen.

Her er det viktig å ikke velge en kvinne, da dette kan oppfattes som latterliggjørende eller ydmykende. I vår kultur hadde en kanskje ikke reagert så mye på hvilket kjønn som ble valgt til å spille høna, men dette er et eksempel på noen av de forhåndsreglene en må ta i forhold til hva som kan fremstå som krenkende i kulturer som differerer fra vår egen.

Krølltoppen får opp en assistent, ”Louigi”. Publikum assisterer i å rope opp resten av ingrediensene til kaken. Det er sukker og mel som mangler, og ”Louigi” hjelper med å putte disse imaginære ingrediensene opp i boksen. Kaken mikses sammen og *Krølltoppen* tenner fyr på kaken for å ”bake” den. På første forsøk prøver han én fyrstikk, og her får han publikum til å telle til tre for å øke forventningene, men den første fyrstikken slukker opp i boksen. Det samme skjer med to fyrstikker. Før han tenner tre fyrstikker, får han publikum til å rope ekstra høyt, sniker papir med tænnveske opp i boksen og flammene står rett til værs. Så setter han fra seg kaka, smeller over lokket og kaken kommer frem. Dette er et eksempel på hvor publikums inkludering er vesentlig for oppbygning av trikset. Publikum føler seg også inkludert i forestillingen, den fjerde veggen er nede og det etableres en følelse av at vi er sammen om det som skjer. Publikum er involvert, slik at vi bygger en bro med tillit før de kommende workshoper.

5.2.2 Workshopen med dramapedagogiske leker

Under lekeworkshopene lekte vi dramaleker og vi begynte alltid i sirkel, for å samle gruppa slik at alle kunne se hverandre og føle gruppetilhørighet. ”Dramaleker egner seg godt som åpning på en dramasamling”, forklarer Ingrid Morken (1985, s.198) i *Drama og teater i undervisning*. Videre hevder Morken at ”dramaleker øker

kroppsbeherskelsen i tillegg til at gruppedeltakerne blir kjent på en ny måte” (Morken, 1985, s.198). Hvis flyktningbarna hadde sittet som man gjør i et klasserom eller stilt seg på en rekke, hadde ikke alle sett hverandres ansikter. En sirkel gir en følelse av tilhørighet og inkludering.

Vår workshop, som også kan kalles en dramasaemling, besto kun av dramaleker og ledet ikke opp til dramaturgisk arbeid frem mot en forestilling. Leker blir ofte brukt som oppvarming, men i vår workshop var lekene selve hovedfokuset. Oppvarmingsfasen vår gikk ut på å bygge opp energinivået i gruppen. Her jobbet vi en god del med ”call and response” og miming. Noen ganger ble oppvarmingen utført på en enkel og konkret måte. Vi kunne for eksempel rope ”Energy”, og barna ville gjenta så høyt de kunne tilbake til oss. Da vi følte at gruppen var samlet og hadde et høyt, men fokusert energinivå, kunne vi gå i gang med dramalekene.

Et av intervjuobjektene, *Den franske*, uttrykker at hun synes lekerepertoiret er redusert;

Maybe we should have more games, different games, because in the session we did in the small group camp, we [...] played hide and seek. It was a wish from the kids. It was really great [...] to do what they wanted to do, but I think it would be great for us to bring more games so that they can play it together, alone in the end. (Intervju, 23.10.2017).

Et utvidet repertoire hadde vært spennende, men man burde i så fall velge leker som er enkle å forklare og lære. Barn er ofte mer glad i gjentakelse enn voksne og vi opplevde at mange ønsket å leke de samme lekene om og om igjen. Det er kanskje bedre å gjøre få leker på en gjennomført og organisert måte, enn å innføre alt for mange nye elementer.

Eksemplet *Den franske* nevner, skjedde en dag da vi var bare fire klovner og den femte; Ash Perrin, deltok i møter i andre flyktningleirer, for å prøve og få tillatelse til at vi kunne komme inn og underholde. Vi tok oss noen friheter og aksepterte barnas ønske om å leke gjemsel. Vi klovner var i rolle hele tiden, og utviklet et spennende spill også med noen av de enslige voksne i leiren som ikke deltok i workshopen. Jeg og *Den franske*, for eksempel, gjemte oss bak et tre rett ved et bord hvor det satt tre enslige

menn. Mange menn reiser fra familiene sine for å få opphold og jobb i et annet land, så de kan sende penger til hjemlandet. Plutselig hadde vi inkludert noen som vanligvis ikke ville deltatt i leken. De smilte og lo, og kanskje behøvde de det like mye som barna. Selv om hovedmålet er å inkludere barna, skal man ikke undervurdere hva klovning kan gjøre også med voksne.

5.2.3 Stemmebruk og språk som dramapedagogisk middel under lekene

Når det gjelder stemmebruk, fokuserer FSP på energi og tilstedeværelse i kroppen, som igjen bærer stemmen. Er man i kontakt med kroppen, følger stemmen med. Stemmen spiller en viktig rolle når det kommer til The Flying Seagull Project, for man skal kunne bli hørt av veldig mange barn. Selv om man kan ta det ned til et stille volum, er det viktig å også kunne bruke stemmen, for det trenger man for blant annet å samle barna og bygge opp enerignivået. Å huske på å bruke støtten og å ikke slite seg helt ut, er noe man må tenke på, når man skal ha opptil flere show om dagen. Vi oppfordret alltid barna til å bruke mye energi og mange barn har enorm stemmekapasitet, for de har ikke lært seg å bruke stemmen feil ennå.

Som sanglærer selv, reagerte jeg litt på hvor enormt mye vi måtte prosjektere stemmen på workshopen. Men da vi kom ut i feltet, så jeg behovet for den enorme energien. Mange av barna i flyktningleirene er ikke vant til den samme strukturen og disiplinen en lærer seg i vanlig skolesammenheng. En god del av dem er også ute etter å tøyse grenser og teste klovnenes tålmodighet. Derfor fremstår det enormt viktig, når en jobber med barn i en flyktningleir, å vise hvem som er lederen. Hvis man ikke setter seg respekten fra første stund, mister man dem, eller må jobbe enormt hardt for å få dem tilbake på kroken. Styrke, artikulasjon, hvilket leie man velger, klangfarge, modulasjon, liv og variasjon er faktorer som kan spille inn under bevisste stemmevalg. Ellers er det lurt å være bevisst på at vi tolker hverandre gjennom ansiktsuttrykk, kroppsspråk, følelser og blikk basert på hvilke valg man tar. Morken skriver om hvor lite som skal til for at en leser en situasjon; ofte er det bare et ord, resten skjønner en gjennom andre faktorer (Morken, 1985, s.143). Ofte var FSP sitt arbeid preget av stort volumbruk i stemmen, men hvis vi merket at vi hadde hundre

prosent fokus, kunne vi skru ned til det absolutte minimum av volum, med stort hell.

”I think the volume in silence can be sometimes ten million times more powerful than yelling” (...) it’s really only in the sonic, quiet moments that we experience beauty” (Intervju, 21.09.2017) forteller Ash Perrin i intervjuet. Videre sier han at ”In other ways we experience chaos, which is another flipside of a child. A child is everything in the world” (Intervju, 21.09.2017). Selv mener jeg at vi oftere kunne spart på stemmen, men beholdt intensiteten, da det kunne oppleves som strategisk feil å stå og rope til allerede opphousa barn. Trengte flyktningbarna mer energi? Trengte de å skrike av lungers fulle røst? Eller trengte de stillhet og muligheten til å koble ut i en ellers hektisk og bråkete hverdag? Dette er spørsmål jeg ikke finner svar på, men som jeg finner det interessant å stille. Svarene kan avhenge av svært individuelle og varierende behov. Jeg vet av egen erfaring at jeg som dramapedagog foretrekker å spare på stemmen når jeg kan, spesielt i perioder hvor man har bruk for den hver dag over lengre øvingsperioder. Øyeblikkene som Perrin refererer til, når det er helt stille og fullt fokus, er virkelig magiske.

5.2.4 Energinivået viktig for å få med barna i lek

Selv om ikke nødvendigvis alle flyktningbarna hadde behov for å utøve et høyt energinivå i lekene, opplevde vi, som utøvere, forskjeller på energinivået som krevdes ved å jobbe med ulike grupper. Da vi jobbet med noen av flyktningbarna, opplevdes det som nødvendig å ha mer energi for å samle gruppene enn da vi opptrådte og lekte med barna på skolen som hadde opplevd et sterkt jordskjelv. Skolebarna var vant med disiplin og gjorde som de fikk beskjed om. Vi gjennomførte både forestillingen og lekeworkshopen med samme energinivå, men i flyktningleirene fungerte energinivået som en samlende faktor. Hvis klovnenes energinivå dabbet litt av blant flyktningbarna, mistet vi oppmerksomheten deres, generelt sett, mens skolebarna fulgte med hele tiden. ”I think the technique we use with a lot of energy, no time-out, a lot of shouting, a lot of [...] signs that are simple and direct, suits the audience”, sier *Den franske* og videre sier hun; ”they do not need much [...] complicated stories or huge effects or whatever. It is your energy and how you bring it which is important” (Intervju, 23.10.2017). Fra

mitt ståsted er energien en av FSP-strukturens viktigste byggeklosser i møtet med flyktningbarna. Dette kan, som nevnt, skyldes at flyktningbarna ikke er vant med den samme disiplinerte hverdagen som skolebarn utenom flyktningsamfunn ellers opplever. Å vinne deres oppmerksomhet, krever dermed større innsats og dermed mer energi. Der skolebarn er vant til å være stille når de ser læreren gi et tegn, må flyktningbarna ”overvinnes” med stort engasjement og innlevelse.

5.2.5 Workshop med sirkusferdigheter

Å sjonglere og å spinne tallerkener på en pinne, er ikke enkle ferdigheter. Det krever trening og er vanskelig å få til på første forsøk. Men øvelse gjør mester, og man kan merke fremgang under en workshop. Selv trente jeg lenge på å mestre tallerkentricket, og fikk det ikke til på workshopen i London. Etter mange timer med øving i Hellas, klarte jeg omsider å få det til. I noen leirer tok vi med en hel kasse med tallerkener og pinner. Både barn, ungdom og voksne deltok. Det ble mye prøving og feiling, og dermed også mye latter. Men ferdigheter og det å være flink er ikke i fokus. Ash Perrin sier for eksempel at;

we don't have favorites, [...] there's no tests, there's no 'you're better, so you get to go', 'you're not'. [...] I'm not looking for skills or experience, so if you can juggle – great, if you throw the balls in the air – great, if you just have one ball and balance it on your head – great. It's all great as long as you're participating. (Intervju, 21.09.2017).

Deltakelse er det viktigste, med andre ord. Som dramapedagog har jeg også dette perspektivet spesielt i arbeidet med de yngste; ferdigheter er ikke i fokus, men det å bli med og gjøre så godt man kan. Å ha tro på alle, gjør sjansen større for at alle kan utvikle ferdighetene sine.

5.3 Mime og bevegelse

Miming kan være å skape en illusjon av at en for eksempel løfter kasser, måker snø eller åpner en gave i spenning. Ingrid Morken beskriver miming som ”en ordløs skuespillerkunst” (Morken, 1985, s.220-227), og at det kreves bevissthet om kroppen, innlevelsesevne, samt evnen til å fantasere og konsentrere seg. FSP bruker miming i mange av sine leker, og klovnenes bevegelsesmønster kan også sies å ha mye til felles med miming. Spesielt i leken ”the box game”, hvor hensikten er å mime en fantasiting som man drar ut av en tung boks eller kiste, står miming veldig sentralt. Her får også barna prøve å mime.

I boken *Mer bevegelse* beskriver Apenæs et al miming som en form for herming som kan etterligne

ei isolert rørslé, eller så prøver vi å herme essensen av det vi ønskjer å mime. Når vi hermar etter ein fisk, treng vi ikkje etterlikne rørsleane til fisken nøyaktig; ofte kan det vere meir vernadsfullt å gripe essensen av særdraga til fisken” (1997, s.48).

Videre skriver de at både bevissthet når det gjelder pust, et målrettet og årvåkent blikk og det å ta rommet er viktig for å virke overbevisende når man mimer. I en klovnesituasjon vil nok særtrekkene ved noe være viktigere å få fram under mimingen enn følelsene, men jeg mener at følelsene fortsatt må ligge i bunn. Flyktningsbarna og deres familier kan kanskje ha blitt gitt mange falske løfter på sin vei; løfter om oppholdstillatelse, trygg frakt over til et annet land og så videre. De har kanskje, også gjennom sine foreldre, blitt skeptiske til hvem de kan stole på. Autensitet og genuine følelser, også gjennom mimingen, kan dermed være ekstra viktig for å vinne deres tillit.

5.3.1 Klovnenes bevegelsesmønster

Under FSP-workshopen i London jobbet vi den første dagen med å finne vår egen klovn. En klovn skal overdrive kroppslige bevegelsesfaktorer en allerede har, informerte Ash. Vi gikk rundt i rommet og ble oppmerksomme på hvor vi hadde vekten vår, hvor blikket naturlig gikk, om vi for eksempel haltet eller hadde skjev rygg, gikk

på tærne eller trampet oss vei bortover. Ash Perrin snakket oss gjennom en bevegelsesteori, der vi skulle finne ut om klovnen vår var *tung eller lett* til beins, *direkte eller indirekte* og *rask eller treg*, med utgangspunkt i vår naturlige måte å bevege oss på.

Alle de nevnte sidene skulle med andre ord viderespilles på de intuitive, ekte bevegelsene som bare kom av seg selv når man beveget seg rundt i rommet. Et helt levd liv frem til et gitt tidspunkt, som var da vi vandret rundt i rommet, viste individuelle bevegelsesmønstre basert på hvilke mennesker enhver hadde omgått seg med, hvor man hadde vært og ellers alle erfaringer man hadde gjort seg. Det opplevdes utrolig vakkert å dele en slik overdreven, og dermed svært sårbar versjon av seg selv. Hvis vi har noen skavanker; dårlig holdning, innovervendte føtter eller stor mage pleier vi ofte å skjule disse faktene når de blir påpekt. Men nå skulle vi altså overdrive dem, fra hakk 1 en 10 og i ”kor”. Blikkfokuset vårt utforsket ingen andre i detalj, vi hadde kun ”soft focus” og var mest opptatt av å finne vår egen klovn, men i sideblikket og gjennom energien i rommet kunne en ta inn over seg den innsatsen som ble gitt, og hvor mange unike nye klovner som var under skapelse. Jeg hadde lekt lignende leker på musikalskole i Singapore under arbeidet med bachelorgraden min, men følelsen i dette rommet, med over tretti mennesker som jobbet hardt med å finne klovnen sin med den hensikt å glede flyktningbarn i nær fremtid, var ubeskrivelig sterk.

Det kan tenkes at å overdrive sine egne skavanker som klovn, kan ufarliggjøre barns flauhet og problemer knyttet til egne ’skavanker’, for eksempel krigsskader. Mange barn med brannskader og amputasjoner syntes å more seg over klovnenes latterliggjøring av seg selv. Det virket som om de følte seg mer akseptert, og at det å være ’annerledes’ plutselig ble mer akseptert. Samtidig er det viktig å ta høyde for at dette er en faktor som kan gå andre veien. Hvis man som klovn har overdrevet sitt dårlige kne til en halteaktig gange, kan dette være morsomt for noen, mens det kan tenkes å oppleves nærtagende og nedverdiggende for andre. Et annet spørsmål er hvor langt man kan gå med å mime at man får vondt, faller og slår seg og så videre, noe som Simon (2009, s.65) peker på som et vanlig humorelement i klovning. Mange familier

har gjennomgått grov vold på sin flukt. Å se klovner slå seg kan kanskje, av denne grunn, bringe tilbake traumatiserende minner. Derfor bør man være oppmerksom på eventuelle funksjonsnedsatte i gruppen og tilpasse aktivitetene deretter. Målet er at ingen skal føle seg krenket, men man må også ta stilling til at dette ikke alltid er mulig.

5.3.2 Å kommunisere på det universelle språket

Morken (1985, s.143) skriver at vi ser mønstre og sammenhenger i ting som skjer rundt oss. Ofte kommuniserer vi når vi ikke tenker at vi kommuniserer. Kroppen sier mye om humør og sinnsstemning for eksempel. I følge Morken er dette spesielt tydelig hvis man kjenner noen svært godt. Et språkfritt barn kan kommunisere på en bred skala til sin mor, kun ved bruk av lyder, enkle ord og kroppsspråk. Når vi møter barna i flyktningleirer, er kroppsspråket vi kommuniserer med førsteinntrykket vi gir dem. Spesielt barna som ikke skjønner engelsk, vil prøve å lese oss gjennom det vi kommuniserer gjennom mimikk, bevegelser og toneleie. Musikk kan også være et 'språk' som kan tale på tvers av landegrenser og noe vi brukte med FSP for å sette an stemningen, for eksempel. Da vi spilte musikk for barna, kunne jeg se at også kroppsspråket deres endret seg i forhold til hva slags musikk vi spilte. Spilte vi for eksempel en rolig vals, var det noen som vugget sakte fra side til side. Men spilte vi en rask polka, kunne noen nikke med hodet i takt mens de slo takten mot låret. En del av teknikken til FSP er også å bruke enkelte ord fra språk flyktningsbarna forstår. En stor del av dem prater arabisk, så vi lærte noen enkle, arabiske ord for å kommunisere det vesentligste. "Dayaira" for sirkel ble et viktig ord, da vi gjorde mange av øvelsene våre i sirkler. Samtidig ville vi mime en sirkel, for å gjøre det ekstra tydelig, da ikke alle flyktningsbarna er arabisktalende.

Mye tillit kan bygges gjennom kroppsspråk og øyekontakt. Det er viktig å jobbe med hvordan man beveger seg, at man er tydelig og har kontakt med alle i sirkelen. Men språk kan også være hemmende. Jeg har sett på språk og stemmebruk som rent tekniske virkemidler, men språket kunne også være en hindring, og jeg skal her nevne et eksempel fra en av leirene;

The activities we made are pretty simple, do not need words. It works pretty well with just showing and mimics and miming [...] even like in the box game, it is pretty easy to show, and I think when the people started to translate for the kids, it did not work really well, really, because then they were a bit shy, they thought "maybe I did not understand", (...) "should I think more?". And in this game which is just showing an object that there is in the box, it works more when they are just "huh, I don't have the time to think, I pick something in the box, oh, it's a ball and I am playing", whereas when they have the time to think, they become shy, because "I have to do something really incredible" and stuff. (...) I think it's better without too much explanation and just up showing and then it works. (Intervju med *Den franske*, 23.10.2017).

Dersom man jobber med en gruppe på lang sikt, kan det tenkes at det engelske vokabularet deres utvikles slik at en kan forklare mer gjennom det verbale enn det kroppslige, samtidig som kroppsspråket tegner et tydeligere forberedende bilde på at aktiviteten som skal skje faktisk baserer seg på å bruke kroppsspråket i størst mulig grad.

Den franske henviser til en episode i en av leirene der en av klovnene holdt på å forklare "The box game", og dette kan ta litt lengre tid enn når man forklarer en lek til barn som alle snakker det samme språket. En av de som jobbet i leirene observerte dette og tok seg til å oversette de få tingene som ble sagt under forklaringen. Med ett merket vi at barna ble mye mer oppmerksomme på å gjøre ting 'riktig'. Han som tok på seg rollen som tolk, gjorde det bare for å være snill, men det virket dessverre mot sin hensikt. Ved at han oversatte på en seriøs måte og tok midlertidig fokuset bort fra den 'fjollete' klovneforklaringen, virket oppdraget, eller leken, mye mer krevende. Her var altså den mest virkningsfulle forklaringen den med minst mulig ord og mest mulig bevegelser.

"The Box Game", som *Den franske* nevner som eksempel, går ut på at en måke leder leken og får alle til å sitte i en sirkel. Hun får barna til å sitte med armene i kryss, gjennom selv å demonstrere armkryssing på en morsom måte. Hun viser med tydelige tegn at alle skal være helt stille. Så går hun inn i sirkelen mens hun later som om hun dytter en tung kiste foran seg, eller eventuelt at hun bærer den inn mot midten av sirkelen. Hun setter den fra seg, stopper opp og viser et ansiktsuttrykk som tydelig sier "hmm, lurer på hva som er oppi denne kista". Deretter åpner hun den sakte og spretter tilbake i glede når hun ser hva det er. "Oh la la!". Sakte trekker hun frem hva som skjuler

seg i kisten, og her er det bare fantasien som setter grenser. Det kan være en ball, et hoppetau, en bil, en båt, en liten kattunge og så videre, og hun må vise tydelig hva det er, slik at de andre i ringen kan gjette hva det er. Når hun har vist hva hun fant i kisten, uten å bruke altfor lang tid, slik at konsentrasjonen fortsatt opprettholdes, lukker hun igjen lokket og bærer kisten til en annen i gruppen. Dette kan gjerne være en annen måke, slik at leken etableres ytterligere, og barna får se enda et eksempel på hva det går ut på.

Det er viktig at den neste måken trekker opp noe helt annet fra kista, slik at barna forstår at det handler om at hver enkelt skal trekke opp akkurat det de ønsker fra kista. Det er viktig at de seagullene som viser frem leken ikke trekker ut noe som kan minne om krig eller traumatiske situasjoner. Hvis vi for eksempel viste frem et fly, var det ofte at det kom et bombefly fra et barn senere i leken. Det viste seg å være best å trekke ut så uskyldige ting som mulig. Barna var ofte nølende i begynnelsen, men etter hvert ble de kjempemodige og turte å slå seg løs. De spilte ut bæringen av den tunge kisten, overraskelsesmomentet og mimingen veldig bra. Øvelsen virket god for å trigge assosiasjoner, å tørre å ”opptre” foran et lite publikum og få positiv anerkjennelse for det.

Barna fikk, gjennom mimingen, jobbe med å bruke et aktivt kroppsspråk, den barnlige fantasien, samt prøve seg litt innen det å spille teater og improvisere. Det ble slått veldig hardt ned på dersom noen buet eller ikke var fornøyde med noens opptreden. Da sa vi ”we don’t want no, we want yes, go, go!” eller noe i den duren. Engelsken vi brukte var veldig forenklet, slik at flyktningbarna i størst mulig grad skulle forstå oss. Å gjøre oppgaver og leker enkle og forståelige, er noe jeg kan kjenne meg igjen også som dramapedagog i Norge. Når det oppfordres til å være spontan og tenke på stående fot, er det ikke sannsynlig en avansert forklaring resulterer i dette. En munter, intuitiv forklaringmetode ved bruk av kroppsspråk, fremstår gunstigere. Målet helliger middelet.

5.4 Improvisasjoner

I arbeidet med barn er det ikke nødvendigvis det å *prestere* noe som er i fokus, i hvert fall ikke fra barnas side. Det å improvisere er å prestere uten å være forberedt i følge Morken (1985, s.25). Vi som klovner burde jo være gode eksempler, men samtidig er det ikke verdens undergang hvis en klovn gjør en liten feil. I improvisasjon er det uansett vanskelig å gjøre feil, fordi handlingene formes av øyeblikket, inne i satte rammer. Da barna improviserte gjennom lekene, opplevde jeg at de utfordret seg selv og at det viktigste var at de prøvde så godt de kunne. Og hvis barna ikke hadde lyst til å prøve, så var det også greit. Det var viktig at de opplevde aksept og respekt for sine valg, både sine kunstneriske valg og sine beslutninger på om de ville være med eller ikke. De fleste ønsket imidlertid å prøve seg, de trengte bare et lite ”dytt”.

5.4.1 Tilknytning til det spontane

Improvisasjon har sterk tilknytning til det spontane. Bjørn Ramussen hevder følgende i sin artikkel:

Applied theatre and the power of play – an international viewpoint”; ”In the field of applied theatre, I think spontaneity in the form of improvisation is brought a step further and must be included in the list of family resemblance. I cannot think of any applied and context-interactive drama or theatre approaches not relying on spontaneous processes to an important extent. Evidently, if your work is intentionally context-related and inter-active, a totally fixed, pre-planned production would wreck such intentions and never display other perspectives other than those planned before the actual interaction here and now. Spontaneity works contradictory to any theater form shaped either by its context or by art canons. (Bjørn Rasmussen (2000, s.3).

Samspeillet med flyktningbarna, tilpasninger underveis og eventuelle avbrytninger er med på å gjøre det å ’tenke i øyeblikket’ viktig i FSPs metode. Å føle seg fri, som klovn, innen de strukturerte rammene, var noe vi ble oppfordret til.

5.4.2 Hold on tightly, let go lightly

Da vi jobbet med flyktningbarn som ofte ikke snakket samme moderspråk som oss, fremsto det som ekstra viktig å gjøre ting så enkelt som overhodet mulig, slik at det var forståelig for de fleste. ”Keep it stupidly simple”, skriver Simon (2009). Når det gjelder å utspille en situasjon, kan det derimot dreie seg om å komplisere så mye som mulig.

Ash fortalte om et tilfelle hvor en klovn i en tidligere tropp hadde laget en act som handlet om å ta på seg en bukse. Veien frem til buksen var på ble veldig lang, og det var det som gjorde det morsomt. Klovnen forsøkte å ta springfart inn i buksen, satte hendene fast i den og så videre. Her blir det den lengste veien til målet som er morsom, og tipset ”keep it stupidly simple” fungerer ikke like godt. Å kunne skifte raskt mellom følelser var noe vi snakket mye om, men det kan også gå for fort, skal en tro *Den franske*;

I think sometimes I switch too fast from one emotion to another and they seem to be a bit lost. And I think it's [...] easier to just repeat one thing, like for example 'one, two, three – abra cadabra' and focus on this, so they will get used to it and in the end they will put their energy in just this simple sentence. If we ask them to do too [many] different things, they are just confused (Intervju, 23.10.2017).

Jeg tror at hvis skiftene er tydelige nok, vil barna ”kjøpe” dem. På en viewpointworkshop jeg var på i Singapore for noen år siden, henviste pedagogen til barns lek og hvordan de kan være hundre prosent inne i en aktivitet, før noe helt annet opptar oppmerksomheten deres, hvor de slipper alt de har i hendene for å vie sin fulle oppmerksomhet til den nyoppdagede aktiviteten eller objektet. Jeg husker ennå pedagogens ord; ”Hold on tightly, let go lightly”. Han mente at selv om man er helt inne i en følelse, må man ikke være redd for å gi slipp på den til fordel for en annen. I boken *Mer bevegelse* maler Apenæs et al et bilde på improvisasjon gjennom en krokodille som ligger i vannskorpen; den er stille og ser sovende ut, men den har alle sansene skjerpet, og i neste øyeblikk kan den kaste seg over et bytte den har overvåket med vaksomt blick (1997, s.73). Jeg synes denne metaforen beskriver godt nødvendigheten av årvåkenhet og det å ta inn over seg de innspill som rommet, omstendighetene og medklovnene kan gi. I arbeidet med flyktningbarna var det dette nivået av konsentrasjon vi ønsket å oppnå.

6.0 Empatiske hensyn og individuell tilpasning

Jeg har sett på struktur og metoden til The Flying Seagull Project i lys av dramapedagogikk i forrige kapittel. I dette kapitlet ønsker jeg å ta for meg de mer etiske problemstillingene. Hvilke tilpasninger må gjøres i møtet med en sensitiv gruppe? Jeg vil forsøke å eksemplifisere med et nyansert blikk.

6.1 Måken som symbol

Måken er en fri fugl. Den er hvit og kan være et symbol for fred slik den hvite duen er det. Måken flyr fritt over landegrensene. Den tør å skrike og å være seg selv og er tilpasningsdyktig i ulike klimaer. Jeg spurte på klovnetworkshopen i London hvorfor navnevalget hadde falt på The Flying Seagull Project, og svaret jeg fikk var at navnet er inspirert av boken *Måken Jonathan*. *Måken Jonathan* handler om en måke som tør å gå egne veier. Han skiller seg ut fra flokken ved hans forkjærlighet for flyvning og perfektjonering innen dette grenet, der de andre måkene kun flyr for å fange mat og i andre nødvendige situasjoner. Måken Jonathan blir utstøtt fra flokken fordi han bruker for mye tid på flyvning og triks (Bach, 1973). Det er ikke alle som har like stor aksept for flyktninger i dag, og noen fordømmer dem for at de reiser fra sitt hjemland og at de prøver å komme inn i andre land for å starte et nytt liv i fred og ro. Boken kan være et bilde på dette, og samtidig en hyllest til å tørre å være annerledes.

6.2 Tilhørighet og inkludering

I've become a lot more focused on the individual, so [...] I run it as a group, but I've become more and more determined to make sure that every kid within that group gets at least solid eye contact with me at least twenty times in the show. So that they know I'm not just performing to another group, I'm performing to them. My hope is that every kid walks away thinking they were my favorite" (Intervju med *Ash Perrin*, 21.09.2017),

Dramapedagogikken til The Flying Seagull Project, synes å ha mye til felles med det norske undervisningssystemet, hvor fokuset på individet og å se eleven har fått stor plass. I *Isenesettelsen av Den Andre* omtaler Rikke Gürgens Gjærum hvordan identitetsforståelsen, gjennom kunstnerisk arbeid, kan transformeres til en fordelaktig gevinst gjennom evneutvikling, men da med særlig fokus på funksjonshemmede.

”Gjennom den skapende kraften, den autonome erkjennelsessfæren og det relasjonelle møtet med samhandlingspartneren påvirkes og transformeres identiteten til den enkelte aktøren” (Gjærum, 2008, s.92), skriver hun. Fokuset på individet i en gruppeundervisningssammenheng, kan åpne opp mulighetene for identitetsforståelse, hvis en skal tro Gjærum. I feltet merket jeg hvor utfordrende det kunne være å ha øyekontakten som Ash snakker om. Det er mange blikk man automatisk trekkes mot. Men så er det de mer obskure blikkene, de som ikke søker deg, de som ser i taket eller i gulvet, - det gjelder å prøve å få også deres oppmerksomhet. Hvordan få blikkontakt med de mindre kontaktsøkende barna, uten å miste de andre barna? Her må jeg tilbake til nødvendigheten av et høyt energinivå; det nytter ikke å stoppe opp, stamme og fjase bort det magiske øyeblikket hvor en har alle på kroken. Man må være *på* hele tiden, for å vinne og beholde alle barnas årvåkenhet.

6.2.1 Fokus på deltakerne, ikke utøverne

Som nevnt tidligere, kan de dramapedagogiske sidene ved arbeidet til FSP, sees på som mer prosessorienterte enn læringsorienterte. Publikum er aktive tilskuere i boalsk ånd allerede i den innledende fasen. FSP møter opp i leirene med ønsket om å skape en forskjell for barna de underholder for og leker med, ikke for å skryte av sine talenter eller vise seg frem. Ingen betaler for å se verken forestillingene eller den performative klovningen som forekommer under workshopene. Fokuset er ikke på prestisje, ikke på det som skjer på ”scenen”, men det som skjer med de som observerer. Dette fokuset har et inkluderende perspektiv. Ash bekrefter at ”it’s kind of building on the idea about it not being about the actors on stage, but being about the audience that they’re performing for” (Intervju, 21.09.2017).

6.2.2 Dramapedagogikken kan bryte opp sosiale barrierer

I flyktningleirsamfunn samles det mennesker fra mange ulike kulturer. FSPs dramapedagogiske aktiviteter kan kanskje være et middel som kan føre mennesker sammen på tvers av disse kulturene. Ash forteller et eksempel på dette i intervjuet;

So we did a show in Athens this summer, in a public square. And in that square we had, it was quite an impoverished area of Athens, so we had Greek kids from all areas of the world, they

were living in the area. And we had roman gypseys on the street that were selling, and all their kids all came together with a few well-to-do-Atheniens thrown in [...] It was totally amazing and to begin with we did Duck, duck, goose. They all just picked their own friend, then I said they weren't allowed. So really quickly you've just got this complete mess of kids from every different walk of lives, lot's of them normally outsiders, and they're all together yelling "noooo" at me, cause I got it wrong, you know. (Intervju, 27.09.2017)

For barn som skal integreres i nye samfunn og møte nye kulturer, kan det å bli kjent med barn fra andre kulturer gjennom lek, være fruktbart. Det er ikke til å komme utenom at man må, i forbindelse med en integreringsprosess, tilpasse seg noen kulturelle forskjeller i stiftelsen av nye, interkulturelle vennskap. Barn stifter ofte bekjentskap gjennom lek, og da kan det være gunstig for barna å være forberedt på å leke sammen med noen som snakker et annet språk og kommer fra andre kulturer enn dem selv.

Vi lærte noen regler for utjevning av forskjeller på workshopen i London. Ash sa at det i en gruppe alltid ville være det han kalte for en "king" og en "queen", altså en gutt og en jente som hadde mer makt enn de andre i gruppen. I tilfeller hvor FSP jobbet over lengre perioder i en flyktningleir, opptil flere måneder, var målet å avkrone dronningen og kongen. Det skulle ikke være noen maktforskjeller mellom barna og ingen som bestemte noe mer enn noen andre. Dette kunne gjøres ved bevisste valg om hvem man ga oppmerksomhet. Kongen og dronningen var typisk de som ville frem og være eksempler hver gang vi ville ha en i midten. Trikset var å heller få frem de litt mer sjenerte, som ellers ikke ville turt å komme frem. Samtidig ville "de adelige" forstå at de ikke alltid kunne få viljen sin. De ville kanskje bli sure og forlate leken noen ganger, før de til slutt kom tilbake, da de hadde funnet ut at det er gøyere å være med på leken enn å ikke være med. En jevn fordeling var viktig, slik at alle fikk sjansen til å komme til midten av ringen på et tidspunkt. Denne taktikken ville skape en mye mer behagelig gruppedynamikk. Jeg jobbet ikke i noen av leirene over lang nok tid til å virkelig se utviklingen og endringen i atferd hos disse barna. Kongene og dronningene kunne i noen sammenhenger ty til fysisk atferd, slik som biting, slåing og sparking, for eksempel, noe som bringer oss videre til neste avsnitt.

6.3 Nulltoleranse for vold

En viktig faktor ved metoden til FSP, er at det er absolutt nulltoleranse for vold. De som viser voldelig atferd, får ikke lov til å delta i aktivitetene. Jeg erfarte at noen barn reagerte med vold da de ble spente på noe eller engasjerte. Barn kopierer, som nevnt tidligere, ofte det de ser andre gjøre. Kommer man fra omgivelser med krig og vold, har man kanskje fått et inntrykk av at det er slik man kommer seg fram her i verden. Disse barna var kanskje bare glade, men uttrykte det gjennom aggresjon. Jeg ble slått og bitt, men måtte stå i det. Som måke kunne jeg ikke vise at jeg selv ble irritert.

Mennesker som jobber med traumatiserte barn, har god trening i å takle denne type atferd. På workshopen i London, hadde vi to øvelser som skulle forberede oss på at barn i flyktningleirer kan være litt voldsomme. I den ene øvelsen var vi tre stykker, hvor to parter fikk i oppgave å gjøre alt som sto i sin makt for å forstyrre den tredje parten. Den tredje parten skulle prøve å lese en avis på sin ferd over gulvet. De to andre fikk ikke love å rive i avisen, men ellers dekke til den, skrike inn i øret på den lesende, henge seg rundt beina, kile og så videre. Vi rullerte på oppgaven, slik at alle fikk prøve. Man må være en person som takler slike situasjoner uten å hisse seg opp, hvis man skal jobbe med flyktningbarn. Flyktningbarn kan være uforutsigbare, og det er svært forståelig. I bakhodet må man ha med seg at de sannsynligvis ikke mener å være frekke eller utagerende, men at dette kan være resultater av hendelser de har vært gjennom.

6.4 Etiske aspekter og utfordringer

Hvilke etiske ansvar har en når en jobber i en flyktningleir? Taylor spør; "can outside interventionists really share in the grief and devastation of these communities? What role does theatre have in the time of widespread conflict?" (2005, s.5). Dette er store spørsmål som krever ettertanke. Selv om vi ikke nødvendigvis kan forstå sorgen flyktningsamfunn gjennomgår, føler mange et behov for å hjelpe med de midlene man kan. Klovning, musikk og forumteater kan være eksempler på måter utøvende artister ønsker å hjelpe. Personlig synes jeg det er fantastisk at teatraliske virkemidler kan

benyttes utover det å underholde massene og de i samfunnet som har råd til å gå i teateret. Men er det gitt at teater har en rolle i verdens konfliktsituasjoner? Er det gitt at en i mange tilfeller ekskluderende underholdningsform skal få innpass som et hjelpemiddel for folk i nød? Når det kommer til klovning underholdt den klønete zannien på gaten i middelalderen, og ikke bare for den rike middelklassen. Under Shakespeares komedier satt de rikeste på selve scenen, mens de fattige flokket seg sammen om ståplassene. Skuespillerne selv hadde ikke nødvendigvis høy status. Men det er mulig at inntrykket mange har av teatraliske former i dag, er at det i stor grad er en underholdningsform for mennesker uten økonomiske problemer, og kanskje dette kan forme førsteinntrykket til mennesker som har mistet alt.

6.4.1 Funn i forhold til terapiaspektet

Terapi er ikke hovedmålet til FSP, og dette kommer klart frem gjennom følgende sitat:

I'm not attempting therapy [...] we're not trying to make it out like it's anything more than I want them to have fun. The therapeutic effects of fun is for somebody else to figure out. And some of the techniques within what we're doing, hopefully, echo the findings of other people. [...]

None of us are qualified, certified or in any way able to call ourselves therapists or this therapy. [...] It is an undinable therapeutic impact of group play, of music workshops (...) let's call it community [...] cohesion. [...] So a broken community that normally fight, standing together laughing in a show. That, that is healing. (Intervju med Ash Perrin, 21.09.2017).

Ash Perrin belyser at klovnene ikke er klassifiserte terapeuter. Samtidig benekter han ikke den terapeutiske virkningen FSP-arbeidet kan ha på barn. Jeg tror ikke han vil ta æren for eventuelle terapeutiske konsekvenser, men samtidig være åpen for at dette kan skje. Men hvis latter, jamfør hovedmottoet "all we're after is your laughter", er hovedmålet, i seg selv kan ha terapeutiske effekter, kan FSPs metode i være helende i overført betydning. Perrin trekker også frem det han kaller for "community cohesion", som på norsk er samfunnssamhold. Å synge i kor, kan skape fellesskap, som jeg så på i *Kapittel 3*. Mange har også opplevd samhörighet under en fotballkamp hvor alle er samlet og deler engasjementet for den samme aktiviteten. Eventuelle terapeutiske opplevelser blir positive resultater av en metode som ikke i utgangspunktet kaller seg seg terapeutisk. Det er også vanskelig å måle eventuelle terapeutiske effekter av

klovnemetoden dersom man ikke har varige tilbakebesøk over en lang periode.

6.4.2 Fremmedfrykt kontra idéen om at vi alle vil det samme

Usikkerheten når det kommer til hvor mange flyktninger vi kan ta i mot, har vokst. Mange som er skeptiske til å åpne landegrensene, argumenterer for å hjelpe folk der de er. På en måte kan en si at det er det FSP gjør. FSP forsøker ikke å stanse krig eller ende konflikter i flyktingenes hjemland, men hjelper flyktingene ”der de er”, når de har kommet et sted på reisen. Flyktingene i leirene i Hellas har ingen garanti for oppholdstillatelse og er fortsatt flyktninger, men det er snakk om et forsøk på å hjelpe dem før de kommer ”dit de ender opp”.

There's a lot of powers, I feel, trying to divide us. Some of it is through feeling scared or [...] threatened. Europe does feel threatened by [...] marginal movements of [...] people seeking refugee. They worry and that fear can result in division, whereas when you realize we all are of the same thing, we all feel lonely and we all feel heartbreak and we want the best for our kids and we want them to feel safe. [...] there are some thieves and some opportunists in every country, in every city, in every town. [...] but the majority of people are decent. And the majority of people just want to feel [loved]. [...] And I really do feel that by getting kids to play together, that their parents see that there's no difference. (Intervju med Ash Perrin, 21.09.2017).

At øvelsen på integrering starter før flyktingene kommer ut i samfunnet de skal integreres i, oppfatter jeg som en gunstig effekt av FSPs metode. Perrin maler et bilde av at alle mennesker vil det samme og at de fleste er ”ålsreite”. Dette synes jeg er en veldig god tanke, men når det kommer til kjernen av flyktingekrisen som problem; krig og konflikter, blir det et vanskelig og delt perspektiv. Jeg velger å tenke at menneskene som kriger i blant annet Syria, ikke nødvendigvis er dårlige eller onde mennesker. Men utførelsen av krigshandlinger, mener jeg i seg selv ikke representerer en streben etter kjærlighet eller utjevning av forskjeller. Men paradokset er at vi kriger for å oppnå fred. Vi bruker inhumane, ubarmhjertige midler for å ta parti med noen vi mener står for de ønskelige kvalitetene i et samfunn. Hvordan oppstår konflikter? Det kan skyldes uenighet mellom etablerte maktstrukturer og folket, religiøse eller historiske årsaker, for eksempel. Jeg tror det er viktig å ha et nyansert bilde på krig og konflikter, som utøver i The Flying Seagull Project. Og å gjøre alt man kan for å unngå småkonflikter innad i gruppeaktivitetene.

6.4.3 Hvor kommer vi fra og hvor kommer de fra?

Som nevnt kan vi ikke sette oss inn i hvordan flyktningene har det, slik Krølltoppen også sier;

I could kind of imagine myself, obviously not as in there, what they've gone through, but as a child; as soon as you see someone in costume you immediately smile. So it's hard for us to have perspective of what they've been through, because we never see them really, a large majority of them, when they're sad, cause they're all [...] excited. [...] I'm sure that everyone would be as aggressive, if not more than them (Intervju med Krølltoppen, 23.10.2017).

Krølltoppen setter seg inn i hvordan flyktningbarna har det og har forståelse for at de kan bli aggressive av det de har opplevd. Det er forståelig at livet som flyktning kan ha innvirkning på atferden. Som Ash Perrin også sier;

When sometimes even just survival resources have been filling the ground, not enough clothes, not enough food, not enough tents... The first one's getting across the border, the next one's not. We have to kind of like really get some of that impatience and some of that elbowing out, and try to get it down to 'we're all gonna play a game together and there's no hurry'. (Intervju med Ash Perrin, 21.09.2017).

Selv om det er forståelig at atferden til noen av flyktningbarna kan være utagerende og noen ganger voldelige, fokuserer The Flying Seagull Project på å luke ut denne type oppførsel. Barn med voldelig atferd blir ikke skreket til, grepet i eller satt på plass foran de andre i gruppen. De får lov til å bli med i leken som belønning hvis de klarer å oppføre seg. I noen tilfeller blir barna tatt til sides og pratet med utenom gruppen, slik at de ikke føler seg hengt ut.

7.0 Filosofien bak The Flying Seagull Project, i arbeidet og fra utøverens perspektiv

Driv kunstneren ut: all lek vil fordrive
Og mister du evnen til lek, da mister du livet
(André Bjerke, *Kunstneren*)



FIGUR 5: KLOVNETROPPEN VÅR I HELLAS. EGNE BILDER.

I dette kapitlet skal jeg gjennomgå det jeg mener er kjernen i den dramapedagogiske filosofien jeg har knyttet opp mot The Flying Seagull Project sitt arbeid. Hva er tankene bak det de gjør, og hva er perspektivene bak metoden de bruker? Kapitlet vil se på det å le i krisesituasjoner, det lekende mennesket og filosofien bak strukturen FSP bruker. Ut fra intervjuene har jeg også kommet frem til to vesentlige faktorer i FSP-filosofien; inkludering og å lære seg å jobbe i en gruppe, samt filosofien bak utøvernes perspektiv.

7.1 Å le med barn og voksne i krisesituasjoner

The Flying Seagull Project gjør, som vi har sett, mesteparten av arbeidet sitt i settinger hvor barn og voksne er tvunget til å håndtere seriøse utfordringer eller traumatiserte situasjoner de befinner seg i. Slike settinger er flyktningleirer (slik som denne oppgaven har tatt utgangspunkt i), barnehjem, sykehus og andre steder hvor globaliseringen har forårsaket kritiske sosiale og økonomiske forandringer som gjør bosituasjonene vanskelige.

Mange jeg har snakket med mener at kunst, sirkus, musikk, dans og klovning kan virke som om det ikke hører hjemme i ekstreme kontekster hvor mennesker strever med å overleve. Det er forståelig at noen kan ha denne oppfatningen. Men rent erfaringsmessig, slik jeg har opplevd og tolket min tid som klovn, har det tvert i mot virket svært fruktbart å innbringe et ofte savnet element i flyktningleirer, nemlig latter. Å få delta i kreative prosesser er en menneskerett for barn i henhold til *Barnekonvensjonen* til Unicef, artikkel 31;

1. Partene anerkjenner barnets rett til hvile og fritid og til å delta i lek og fritidsaktiviteter som passer for barnets alder og til fritt å delta i kulturliv og kunstnerisk virksomhet.
2. Partene skal respektere og fremme barnets rett til fullt ut å delta i det kulturelle og kunstneriske liv og skal oppmuntre tilgangen til egnede og like muligheter for kulturelle, kunstneriske, rekreasjons- og fritidsaktiviteter⁶. (Barneombudet, 2018).

Videre informerer artikkel 39 at;

Partene skal treffe alle egnede tiltak for å fremme fysisk og psykisk rehabilitering og sosial reintegrering av et barn som har vært utsatt for: enhver form for vanskjøtsel, utnyttning eller misbruk; tortur eller enhver annen form for grusom, umenneskelig eller nedverdiggende behandling eller straff; eller væpnede konflikter. Slik rehabilitering og reintegrering skal finne sted i et miljø som fremmer barnets helse, selvspekt og verdighet. (Barneombudet, 2018).

Det er et tydelig mandat i *Barnekonvensjonen* om barns rettigheter og vårt ansvar å tilby alle barn, inkludert og kanskje spesielt de som står overfor alvorlige utfordringer

⁶ <http://barneombudet.no/for-voksne/barnekonvensjonen/hele-barnekonvensjonen/#30>

og traumer, tjenester som gjør at de kan leke, være kreative, forme nye relasjoner, le og oppleve glede. For at barn skal oppleve denne kreativiteten, må vi voksne finne frem til det lekne i oss. Mye av filosofien bak metoden til The Flying Seagull Project er akkurat denne lekenheten.

7.2 Homo ludens – det lekende mennesket

Som jeg var inne på i *Kapittel 5*, utgjør dramaleker og grunnlagsøvelser en stor del av arbeidet til The Flying Seagull Project. Lek fremstår som et vesentlig koblingsledd mellom klovnene og flyktningbarna. Gjennom lekene bygges tillit. Selve leken er noe barnlig og medfødt, som vi voksne ofte inspireres av. Selv om vi som klovner har som mål å være lekende, tøysete forbilder for barna, trigger vi frem et behov som allerede ligger latent. I vår kultur ser en ofte barn leke på eget initiativ. De leker brannbil, politi, sykehus og indianer. Det finnes ingen grenser for fantasien. Med mindre den samme type lek er satt inn i sammenheng, eksempelvis teatersport eller rollespill, tør jeg påstå at en sjelden observerer voksne leke på samme måte. Barnets assosiasjoner med nye ord og objekter i en tidlig, identitetsdannende fase i livet, kan føre til en utforskning og utprøving av disse. På den måten kan klovnene være forbilder som igangsetter de naturlige, barnlige lekeprosessene.

Som Morken forklarer det; ”når barn leker, foregår det en eksperimentering der frie assosiasjoner, forestillinger og tanker blir satt inn i en handling (Morken, 1985, s.113). Når det kommer til barn som har opplevd krig og deres forhold til lek, insinuerer Thompson et al : ”...child victims of war need the arts because they are the most vulnerable sector of society” (Thompson, Hughes, & Balfour, 2009, s. 35). Jeg bruker ordet insinuere fordi art, - kunst, ikke nødvendigvis er lek. Men det er mye kunstnerisk ved lek. Kanskje er den lekne siden av oss også er den som inspirerer til kreativitet. Den nederlandske kulturhistorikeren Johan Huizinga skrev tidlig på 1900-tallet om hvordan leken gjennom evolusjonen har blitt en svært viktig faktor for oss mennesker;

Nature, so our reasoning mind tells us, could just as easily have given her children all those useful functions of discharging superabundant energy, of relaxing after exertion, of training for the demands of life, of compensating for unfulfilled longings, etc., in the form of purely mechanical exercises and

reactions. But no, she gave us play, with its tension, its mirth, and its fun. (Huizinga, 1944, s.3).

Med andre ord får vi styrke gjennom leken, samtidig som vi kan få utløp for energien vår gjennom den. Denne filosofien passer til The Flying Seagull Project sitt sterke fokus på at glede og latter i seg selv er viktig nok å kjempe for. ”I den voksne kunstneren lever barnets blikk og barnets øre”, skriver Bjørkvold (1989, s. 351), og det synes riktig; barna tar ofte etter det de ser. Vi voksne skal være de gode eksemplene, de gode forbildene. Hvis ikke vi kan leke og ta oss selv uhøytidelig, vil kanskje barna etter hvert glemme det også. Som før nevnt, er det nok vanskelig, som voksen flyktning, å ta initiativ til å leke med sine barn, i sær hvis man har vært gjennom traumatiske situasjoner på reisen. De yngste vil nok kanskje ikke forstå hva de har vært gjennom i samme grad som de eldre. Derfor er det mulig at voksne i noen situasjoner blir mer påvirket av fluktens grusomme hendelser, enn barna deres. Hvis den barnlige undringen også finnes hos den voksne klovnen, kan det kanskje være enklere å få oppmerksomheten fra barn det ikke i utgangspunktet er så lett å vinne. Dette merket jeg selv, jo mer barnlig og styrt av spontaniteten og øyeblikket jeg var, jo flere barn fikk jeg på kroken. De fleste kunstnere vil være knyttet til barnet i seg, bevisst eller ubevisst, akkurat som alle mennesker. Men å åpne et rom for lekenhet, krever også struktur. Uten strukturen vil barna kanskje fortsette å leke bombefly og krig, og vårt ønske er å innføre et sunnere og mer uskyldig forhold til lek.

7.3 Struktur i The Flying Seagull Project sin metode

Under klovneworkshopen i London, understreket jeg følgende i observasjonsnotatene mine;

Own and create your space- ta kontroll over situasjonen. Struktur er viktig. Make them feel secure and safe, hold them in your confidence”. Å ha selvtillit selv, som leder, er veldig viktig. Hvis man selv fremstår som usikker, vil den usikkerheten spres hos barna, og de får lettere kontroll over deg enn omvendt. ”Don’t tell them off”; ikke hev stemmen eller bli sint. Fokuser mer på belønning enn straff. De forstår ikke nødvendigvis hva du sier og et sint ansiktsuttrykk kan være skremmende. (Observasjonsnotater, 18.09.2017).

Ut fra det vi lærte på workshopen fremstår det å være en tydelig, men inkluderende

leder som en viktig del av strukturen. Men hva mer kan en si om strukturen? Under gruppeintervjuet med deltakerne på klovneworkshopen i London, oppstod det er diskusjon om hvorvidt FSP opererte med en viss struktur, og hva denne strukturen eventuelt gikk ut på. Spørsmålet etterlyste syn på metodebruk. Jeg skal ta for meg noen av sitatene som ble sagt og drøfte dem underveis.

”Even in their way of dicipline [...]”, ytrer *Malerkunstneren*;

they don't think 'ok, that kid's doing this, she's being destructive, we have to deal with her, we have to get rid of her'. No, they work out why that kid is acting a certain way and they have methods and formulas which are somewhat complicated in order to divert that negative energy into something positive” (Intervju, 19.09.2017).

Stand Up-komikeren svarer med at metoden er en struktur. Selv om den ser veldig anarkistisk, ”silly” og katotisk ut, er det strukturen som muliggjør det å bringe glede, mener han (Intervju, 19.09.2017). *Malerkunstneren* mener videre at det ikke kan kalles en struktur, fordi metoden er så fri og ikke *krever* at noen barn skal delta. Hun påpeker også at ”they've got this formula of how to make the games as exciting as they can be, so any kid with two braincells, two working braincells [...] will want to join naturally” (Intervju, 19.09.2017). Formelen, *the formula*, er fortsatt struktur, fortsetter *Stand Up-komikeren*, og påpeker at strukturen er nyttig for ”inclusiveness, for everyone to enjoy a little bit of – free time” (Intervju, 19.02.2017). Videre sier han at strukturen er gjemt, at ingen barn vet at den er der. Den eventuelle strukturen til FSP fremstår, gjennom uttalelsene over, som obskur. Ingen konkrete regler har kommet på banen. Slik jeg forstår *Malerkunstneren*, belyser hun det å kanalisere negativ energi til positiv energi som et metodisk grep. Barn som ikke oppfører seg, skal ikke ekskluderes, men få en sjanse til å inkluderes. *Stand Up –komikeren* utpeker også inkludering som en viktig faktor, og mener at den gjemte strukturen er det som åpner opp for å kunne spre glede.

Selv opplever jeg at strukturen i stor grad ligger i kompetansen og profesjonaliteten til klovnene, samt strenge regler for hvordan forestillingen og de utvalgte aktivitetene skal foregå. FSP har et tydelig fokus på profesjonalitet, og at man fra det øyeblikket klovnebilen kjører inn i flyktningleiren, er hundre prosent i rolle, helt til man kjører av

gårde igjen. Det er kanskje dette fokuset som danner strukturen. Ash Perrin sier selv om strukturen at;

the whole methode and the whole technique is to be totally and utterly organized and in control of what we're offering. Like 'define your offer', [...] know what we're doing that day. [...] I'll go ok, in the circus workshop we will do this, watch out for this and our aim is that. So our structure is so firm that within that there is all the scope in the world to include what they prefer and what they don't prefer. So [...] it's almost like a contradiction" (Intervju, 21.09.2017).

Strukturen, i følge Ash Perrin, går altså ut på å ha en plan i forhold til hva man skal gjøre, hva man skal passe på og hva som er målet. Å være forberedt er et tegn på profesjonalitet.

Strukturen tilpasses også hvilken gruppe man jobber med. "We're prepared that one day what works with a group, the next day might not work. And I haven't read enough books to go "well actually, technically, this is what they need"" (Intervju, 21.09.2017), informerer Ash Perrin. FSP har ingen bøker eller manualer som forklarer spillereglene. Likevel er de fleste enige om at en form for struktur eksisterer. Strukturen kommer fra "a place of understanding, of basic human needs" (Intervju, 19.02.2017), mener *Stand Up-komikeren*. Læreren skyter inn;

With the structure I think obviously there's like a formula and a structure doing any clowning or any kind of performance, but it's very particular working with kids in refugee camps, because it's such a sensitive, kind of like, charged area. (Intervju, 19.02.2017).

Men hvilke konkrete, strukturelle grep er det denne oppgaven har sett på, som en som klovn må være bevisst på, i arbeidet med flyktningbarn? I neste avsnitt følger noen eksempler jeg synes har utpekt seg i materialet mitt.

7.4 Inkludering og å lære seg å jobbe i en gruppe

En stor del av filosofien bak arbeidet til FSP, slik jeg ser det, handler om å inkludere og å gi barna en følelse av tilhørighet i en gruppe. Ash Perrin sier i intervjuet at "any balance that they're inferior to anybody is gone. We are definitely the inferior ones, but we're very competently and weirdly inferior" (Intervju, 21.09.2017). Slik jeg tolker

Perrin, skaper vi rom for en god gruppedynamikk gjennom å være lederne som setter krav. Gjennom min dramapedagogiske erfaringer er også relasjonen til gruppeindividene i sentrum, og det å være en tydelig leder skaper en samlende effekt for gruppen. Gjennom arbeidet med FSP, observerte jeg flyktningbarnas mulighet til å jobbe sammen med noen man ikke trodde man kunne jobbe med. Flyktningbarna er vant til et første-mann-til-mølla-mønster, hvor for eksempel den første familien kommer over grensa, og den neste gjør det ikke. Den første i matkøen får mat, de som står sist, får nødvendigvis ikke noe. Ash Perrin kaller det ”elbowing” (Intervju, 21.09.2017) og er opptatt av å renske dette ut av atferdsmønsteret til barna. Han ønsker å åpne opp et rom hvor man har god tid til bare å kose seg og leke en lek, uten at det handler om å vinne eller være første person til målet. Gjennom aktivitetene til FSP er det å lære seg å ha god tid og nyte øyeblikket, viktig. Det er forståelig at det blir naturlig å dytte bort andre og sette seg selv først når fokuset har vært å overleve. Men som Perrin sier; i lekene er det en likestilling i å følge med, i fokuset og i mulighetene (Intervju, 21.09.2017).

Å se enkeltindividene fremstår viktig for at alle i gruppen skal føle seg inkludert. Perrin uttaler at ”their confidence just grows. You know, their confidence, their self control, their self awareness” (Intervju, 21.09.2017). I intervjuet tar han opp et eksempel der en liten jente var veldig sint fordi hun hadde blitt ledd av;

There’s one, I can’t name her, but she was extremely [...] angry and it came from feeling laughed at by the others. Now she’s not very angry, because she’s quite competent, she always was. She always wanted to be first and wanted this and wanted that. She’d get up on the tight rope and wanted four people to hold her and demanded, whereas by the end when she started getting angry, she’d sometimes catch herself and go ”ok, wait, wait”, and you could see it took all of her control to do it. (Intervju med *Ash Perrin*, 21.09.2017).

Hvis man klarer å gjøre det tydelig at å le av andre ikke er lov, kan det resultere i at barn som viser mye aggresjon, føler seg sett og ikke har behov for å uttrykke sinne. Ved å inkludere denne jenta istedenfor å fortelle henne at hun ødela, og ved at hun over tid merket at de andre barna sluttet å le av henne, fikk hun bedre selvtillit og ble flinkere til å kontrollere sinnet sitt.

Slik jeg ser FSP sitt arbeid, gjelder det å inkludere både de sjenerte, de utagerende og de midt i mellom. Jeg fant støtte i dette hos en av *Malerkunstnerens* uttalelser;

They just go in and treat everyone with the most upmost respect. It doesn't matter if they're naughty or if they're cheeky or if they're really shy. [...] They realize; everyone has their unique personality and unique potential and they will harness that potential. Even the [...] shyest people out of their [group]. Everyone is included and it's just special. (Intervju, 19.09.2017).

Jeg ser denne type pedagogikk i tråd med tilpasset undervisning i Norge. Før i tiden ville man kanskje kaste den mest bråkete på gangen og la være å henvende seg til den stille, introverte på bakerste rad. Vi har sett at filosofien om at alle har rett til å delta, står sterkt når en skal se på The Flying Seagull Project sitt arbeid som en dramapedagogisk metode.

Jeg har ikke nok beviser for å kalle metoden The Flying Seagull Project virkningsfull. Den intenderte virkningen er som nevnt å få flyktningbarna til å le. Ut fra egne erfaringer og intervjuobjektene beskrivelser kan metoden se virkningsfull ut, men som jeg har sett på, har vi ingen garantier for hva som skjer etter at vi har dratt fra flyktingleirene. Vi kan heller ikke vite helt sikkert om noen av barna later som om de er engasjerte for å få innpass hos resten av gruppen. Gjennom intervjuene kommer idealistiske synspunkter sterkt frem, blant annet hevder *Mannen med de snille øynene* om flyktningbarna og deres behov for kreativ stimulans at "they probably don't know it, but they desperately [...] need to be nourished in that way. And [...] you can't argue against it really. It's no doubt it's going to be beneficial" (Intervju, 19.09.2017). Forhåpentligvis stemmer påstanden. Og filosofien bak arbeidet er definitivt at det skal være nyttig å gi positive utfall, selv om dette kan være vanskelig å måle nøyaktig.

Hovedmålet til FSP er, som vi har sett, å få barn til å le. Videre kan det også være "to make them feel free [...] and just to express themselves as we do" (Intervju, 23.10.2017, slik som *Den franske* foreslår. Klovnene uttrykker seg på en fri og uhøytidelig måte. De tør å være selvironiske, og mellom dem eksisterer det ingen status eller maktstruktur. Den eneste maktstrukturen kan i så fall sies å være lederrollen ovenfor barna, slik en

lærer eller dramapedagog også vil være en leder for sin gruppe. Som vi har sett, er ikke alltid friheten gjennom leken gitt, og en kan spørre seg om frihet i organiserte leker, som tidvis foregår innen flyktningleirenes murer, gir nok grunnlag for å kalles frihet.

Hva er frihet? Og frihet fra hva? Flyktningsbarna befinner seg fortsatt i en leir de ikke har lov til å reise fra og på den måten er de ”fanget”. Men kanskje opplever de en midlertidig frihetsfølelse når det kommer til egen kropp og ytring, kanskje kan de i tiden med klovnene føle seg frie innen det ufrie. Flyktningleirer kan også sees på som et symbol på veien mot frihet. De er opprettet av humanitære, empatiske årsaker. En fange i et fengsel kan også kjenne på en frihetsfølelse av en luftetur eller under sin prøveløslatelse. I helgen kan et menneske som er del av et i utgangspunktet fritt samfunn føle seg fri, selv om hun er bundet til jobb og andre avtaler i ukedagene. Å kjenne seg fri trenger kanskje ikke bety at en er fri fra alt, men at en er fri i et gitt øyeblikk, og at dette i seg selv kan ha innvirkning på resten av tilværelsen.

7.5 Filosofi bak utøverens perspektiv

The Flying Seagull Project oppfordrer til lekenhet hos utøveren, også når hun ikke er i rolle som klovn. *Stand Up-komikeren* fortalte for eksempel at han lekte mye bedre med hunden sin enn han noensinne hadde gjort før, etter en dag på klovnetworkshopen. I mange tilfeller når det kommer til det å utøve utenfor klovneverdenen, kan man komme unna med å ta seg selv høytidelig som artist. En skuespiller kan få gode anmeldelser i et teaterstykke, men folk som sitter i salen trenger ikke nødvendigvis føle seg inkludert, selv om opptredenen blir sett på som vellykket. I en klovnesituasjon er det fort gjort å fokusere på det å være morsom. Jeg oppdaget selv at det var i øyeblikkene hvor jeg var helt og holdent i rolle, uten noen form for selvanalyserende tanker, at jeg, ut fra flyktningsbarnas respons, var på mitt morsomste. *Den omreisende* informerer at ”you just want to make people laugh, so you need to get rid of [...] that ”oh, I need to be clever” or ”oh, I need to be funny” and just, just be” (Intervjuobjekt, 19.09.2017). Det handler ikke om å strebe etter stående applaus eller å bli nominert til pris for beste skuespiller når man jobber i flyktningleirer. Det handler om et forsøk på å hjelpe. Selv om man skal gjøre så godt man kan og gi

hundre prosent, er barnas beste alt som betyr noe. Og om man går inn med en holdning som sier at ”jeg er skuespiller, og nå skal jeg vise hva jeg kan”, tror jeg ikke man kommer så langt med denne innstillingen i en flyktningleir. Det er heller viktig å være ydmyk og å møte menneskene der de er. Ved å være opptatt av seg selv og sin fremføringsdyktighet, fokuserer man ikke på det friske i barna, slik jeg har diskutert før med paralleller til sykehusklovning. Intervjuobjekt 6 bekrefter dette gjennom følgende uttalelse;

it's really quite vital for a kid to have that time to play and have fun. So to teach us to be as silly as we can and also kind of teach us to get over ourselves quite quickly is very important, because I think a lot of artists [...] It's easy to be self indulgent. And it's not [...] about you, it's about them” (Intervju, 19.09.2017).

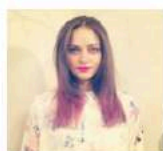
Det å finne sin egen stemme som klovn kan være utfordrende. *Mannen med de snille øynene* sier at ”you can hide behind a character or be restricted by your character, so I'm finding it really empowering to find a voice for myself here” (Intervju, 19.09.2017). Klovnen og mennesket bak klovnen er altså tett knyttet til hverandre. Er man en selvopptatt person på privaten, er det vanskelig å se for seg at man kan være en empatisk klovn som karakter. ”You have to be viligant with yourself [...], how you are perceiving yourself [...], the dynamics in the room, the kids [...], the games, experiencing the words [...], the actions” (Intervju, 19.09.2017), påstår *Kvinnen som ligner på Johnny Depp*. Å være årvåken er å være oppmerksom på menneskers respons og å tilpasse hvordan man møter barna i forhold til dette. Det er et pluss å være en god menneskekjenner, for å kunne lese omstendighetene godt nok til å være årvåken på en måte som gjør at alle føler seg inkludert.

Krølltoppen snakket om at man ikke nødvendigvis kan sette seg inn i hvordan en flyktning har det, men at man kan sette seg inn i hvordan det er å være barn, for det er noe vi alle er eller har vært (Intervju, 23.10.2017). De fleste av oss kan relatere til behovet for lek som barn, og hvordan vanskelige situasjoner kan gjøre at det å ta initiativ til lek, vanskeliggjøres. Utøverens perspektiv kommer fra et ønske om å forstå. Om ikke man fullt ut forstår, så forstår man i det minste at det å være flyktning som barn kan være en påkjenning.

7.5.1 Felles ønske om om å hjelpe andre

Alle menneskene som deltok på klovnetworkshopen i London og som reiste ned til Hellas for å klovne i flyktningleirer har en ting til felles, slik jeg oppfatter det; ønsket om å hjelpe andre. *Stand Up-komikeren* uttrykker dette; ”I think as a general idea we all got caught up in the enthusiasm for helping people”. Slik jeg nevnte i innledningen, føres vi daglig av sterk mediekost. Dette kan gjøre oss blinde i forhold til hva som skjer rundt i verden. Det kan være lett å tenke at det ikke nytter. Filosofien bak FSP er å ta et valg om å ikke tillate seg selv å være blind, slik som også *Stand Up-komikeren* legger ord på: ”Mostly in London, where we are at the [...] centre of the civilized world, we are constantly [...] protected by those mirrors that don’t show us what the reality of the whole world is” (Intervju, 19.09.2017). Det er et politisk aspekt i det å hjelpe, slik *Mannen med de snille øynene* sier; ”Ash has made it political, in terms of that [...] he is actually going to areas that are in dire, dire need” (Intervju, 19.09.2017). Som nevnt deltok alle, både på workshopen og i feltet, av idealistiske grunner. Troen på at vi kunne hjelpe flyktningbarn med klovning som metode, var noe vi hadde, og fortsatt har, til felles.

Kanskje til dels som motsvar til høyrebølgen i Europa, har det blitt svært populært å gi til veldedighetsorganisasjoner over plattformer som for eksempel Facebook. Selv samlet jeg inn 10.000 kroner fra venner til The Flying Seagull Project, og folk ga fordi de syntes det hørtes ut som om prosjektet hadde en verdi.



Oda sin innsamlingsaksjon for The Flying Seagull Project

Innsamlingsaksjon for The Flying Seagull Project av Oda Maria · 🌐

Inviter



Bidra

Del

... Flere ▼

kr 7 840 av kr 10 000 er samlet inn ⓘ

Du, Henrik Fladseth og 34 andre har gitt et bidrag.

FIGUR 6: INNSAMLINGSAKSJONEN MIN TIL FSP. SKJERMDUMP FRA FACEBOOK.

7.6 En metode i stadig utvikling

Metoden til The Flying Seagull Project, som de i dag bruker i flyktningleirer, sykehus og ellers områder med trengende barn, startet med Ash Perrins reise til regnskogen i Amazonas og senere barnehjem i Kambodja. Her så han det store inntrykket små magiske triks kunne gjøre på barn som ikke hadde så mye fra før. Ash *forklarer*;

It's kind of still evolving, it has to always evolve, cause as we get older our energy changes, but to begin with it was based on the principle of a kid's party, which is really interactive, it's really call and response". (Intervju, 21.09.2017).

Det kan også skyldes mer erfaring med ulike tilpasningsbehov i forskjellige leirer, en dypere forståelse av flyktningbarns behov og kunsten å ta lærdom og reflektere over ting som gjentatte ganger ikke har fungert optimalt. Ash Perrin trekker også frem, gjennom dette sitatet, viktigheten av at fokuset er på barna og den underholdningen som vi kan tilby dem.

8.0 Et tilbakeblikk på problemstillingen



FIGUR 7: FRA KLOVNEWORKSHOPEN I LONDON. EGNE BILDER.

Problemstillingen jeg valgte for denne oppgaven var følgende; hvordan begrunnes virkemidlene The Flying Seagull Project anvender i arbeidet med barn i flyktningleirer i Hellas, hva påvirker valgene de tar og hvordan fungerer metoden, sett i lys av dramapedagogisk teori? Jeg vil nå dele problemstillingen opp i de tre spørsmålene den inneholder, før jeg avrunder.

8.1 Hvordan begrunnes virkemidlene The Flying Seagull Project anvender i arbeidet med barn i flyktningleirer i Hellas?

Som jeg har sett på, har de frivillige utøverne i The Flying Seagull Project et brennende engasjement for sitt arbeid, og en stor higen etter å oppnå positive effekter. Intervjuobjektene mine har begrunnet sine synspunkt nesten utelukkende positivt.

Uten det man oppfatter som observerbar, vellykket respons, hadde sannsynligvis ikke The Flying Seagull Project fortsatt med sitt arbeid.

Metoden til The Flying Seagull Project har noen konkrete grep. Energinivået, struktur og inkludering er noen av disse grepene, og de behøves fordi flyktningbarna kan være utfordrende å samle, men også fordi det kan gi dem det fokuset de trenger for å komme gjennom dagen. I dramapedagogikkens verden, oppfordres det, erfaringsmessig, også til energisk, disiplinert og inkluderende deltakelse. I dramapedagogikken kan dette begrunnes med at deltakerne gjennom full innlevelse utvikler sine dramaferdigheter, sin identitet og at de ved å tørre å gi alt, kan føle på en aksept innad i gruppen. Da kan det samme gjelde når det gjelder klovning med flyktningbarn. Alle barn fortjener å ha det bra. Det er ikke så enkelt å måle effektene av kunstutøvende arbeid, slik jeg nevnte innledningsvis, men kanskje er det nettopp de usynlige sårene som trenger mest pleie. Mange ser, til tross for at resultatene er vanskelige å måle, verdien av arbeidet og gir donasjoner til The Flying Seagull Project og lignende organisasjoner.

I introduksjonen stilte jeg, i tillegg til problemstillingen, spørsmålet om hvilke hensyn som må tas i arbeidet med marginaliserte grupper. Som vi har sett, kan det å jobbe med flyktningbarn ofte by på utfordringer en ikke nødvendigvis vil møte i arbeid med barn som er vant til å jobbe med drama eller en form for skoledisiplin, for eksempel. Å vinne flyktningbarnas oppmerksomhet og tillit kan være utfordrende, og man må ta stilling til at dette kan ta lengre tid med enkelte barn enn andre. Å være forståelsesfull for hvordan opplevelse av krig og flukt kan være, og hvordan det kan forme deg som menneske tidlig i identitetsutviklingen, bør ligge i bunn for hvordan man møter flyktningbarna.

8.2 Hva påvirker valgene The Flying Seagull Project tar?

Metoden til Flying Seagull Project utvikles gradvis gjennom erfaringer, prøving og feiling. Men det er også en tilpasningsdyktig metode som må kunne ha potensiale for å fungere i mange ulike typer leirer. Jeg nevnte innledningsvis at samspillet med

flyktningbarna og reaksjonene de gir, er med på å påvirke metodevalgene The Flying Seagull Project i stor grad gjør. Tilpasningen og forbedringene som blir gjort, er basert på erfaringer over flere år. Flyktningbarna, responsene deres og omstendighetene påvirker med andre ord metoden i aller høyeste grad. Flyktningleirenes varierende standard spiller selvfølgelig også inn.

Valgene påvirkes sannsynligvis også av at de blir tatt i idealistisk ånd. Det ligger en lidenskap bak metoden fra mange mennesker som ønsker å utvikle den så godt som mulig. Ash har ofte det siste ordet, som prosjektets skaper og største drivende kraft. Hans påvirkning på valgene og vetorett på forslag til endringer er avgjørende for metodens utvikling.

8.3 Hvordan fungerer metoden til The Flying Seagull Project, sett i lys av dramapedagogisk teori?

Som jeg nevnte innledningsvis, er ønsket til The Flying Seagull Project å skape en meningsfull tilværelse. Jeg har sett på eventuelle terapeutiske utfall med paralleller til sykehusklovning og musikkterapi.

The Flying Seagull Project har ingen manual som informerer om sin metodebruk. Kunnskapen de besitter, læres bort på workshoper og i feltet. Det kan være vanskelig å gripe metoden og konkretisere den med ord, da den er svært åpen for forandring.

Metoden er et mål i seg selv. Det handler ikke om å jobbe frem mot noe spesifikt. Det er fokus på tiden sammen, på prosessen, på vennskapene som bygges, på smilene som blir utvekslet. Selv om det ikke, gjennom The Flying Seagull Project sin metode, er fokus på å jobbe mot et bestemt produkt eller å lære noe tverrfaglig gjennom aktivitetene, kan en med dramapedagogiske briller likevel argumentere for at læring kan forekomme. Med tverrfaglig mener jeg dramapedagogikk slik den ofte blir brukt i skolesammenheng, til å lære matematikk eller naturfag, for eksempel. Flyktningbarna kan også lære faglige elementer, slik som nye ord på engelsk. Dette kan være et nyttig

verktøysett i møtet med mennesker fra andre kulturer, da engelsk er et språk som binder sammen store deler av verden.

Flyktningbarna kan også lære om klovning, magi eller andre kunstutøvende midler. Som vi har sett i *Kapittel 3*, argumenterer mange for at det en kan kalle musiske faktorer, kan ha en sammenbindende, identitetsutviklende og til og med terapeutisk effekt i seg selv. Jeg har ikke kunnet måle noen konkrete utfall av de faktiske effektene av arbeidet til The Flying Seagull Project. Gjennom mitt subjektive utøverinntrykk, samt mine informanternes uttalelser, kan en likevel anta at arbeidet har en positiv, transformerende effekt. Hvis klovningen med flyktningbarn har en effekt som ligner sykehusklovnenes arbeid, med sine vitenskapelig dokumenterte resultater, kan en si at det ligger en form for læring i det å føle tilhørighet og eventuelle terapeutiske utfall. Det handler i så fall om en læring på individuelt, menneskelig plan; en dannelsesreise som kan gjøre inntak av annen faglig informasjon enklere.

Andre læringsfaktorer som jeg tenker på som spesielt viktige for barn som har vært gjennom krig, er at de lærer å samarbeide. De lærer at ingen vold skal utøves mens FSP-lekene pågår. De lærer at maktforskjeller ikke lønner seg, og de lærer viktigheten av å slippe alle til. De lærer å lytte, å følge med og å kanalisere energien sin inn i lek og ikke i slåssing. De lærer å bruke stemmen sin til å skrike positive ord, sanger og leker, og ikke bare til gråt og frustrasjon. De lærer at i leken er alle likestilte. Det finnes ingen garanti for hva som skjer med flyktningbarna etter at vi har dratt. Kanskje kjenner de på ensomhet eller tristhet. Kanskje slåss de når vi ikke er der. Det kan hende at de ikke benytter det de lærer i workshopene utenom akkurat når FSP er tilstede. Men sjansen for at noen barn benytter det de lærer gjennom The Flying Seagull Project sitt arbeid, er der i stor grad. Og kanskje er den sjansen nok i seg selv til å tenke på klovningen som effektiv.

8.4 Veien videre

Jeg tror det kan ligge mye sannhet i hvordan vi oppfatter andre menneskers reaksjoner, og at det kan være mulig å skille mellom det som oppfattes som ekte latter og falsk latter. Kanskje skal man ikke undervurdere den rent medmenneskelige tolkningen av reaksjoner. Jeg har ikke intervjuet flyktningbarna, men jeg har vært vitne til spente ansiktsuttrykk og det jeg oppfattet som engasjert, helhjertet deltakelse. Det kan likevel være vanskelig å måle effektene med mindre man jobber med den samme gruppen over en lang tidsperiode. Man kan oppfatte små endringer man ser der og da, men kan ikke vite om det nødvendigvis kommer til å ha en langvarig effekt. Men når man ser et barn som kanskje ikke har ledd på flere uker eller måneder, og det ler en latter man oppfatter som hjertelig, oppfattes det, som utøver, fruktbart i øyeblikket. Mange barneansikt var tunge og uttrykksløse da vi møtte dem, men etter en stund blomstret de opp. Det var som om noen knuter løsnet. Jeg oppfordrer til videre forskning på området, da det hadde vært gunstig, for fremtidig arbeid med flyktninger, å se grundigere på effektene klovning med denne målgruppen kan ha.

Underholdningen til The Flying Seagull Project tar ikke opp store, problematiske spørsmål, men på den andre siden kan opplegget deres føre tankene bort fra det som skjer og har skjedd i virkeligheten, og bidra til å åpne opp for et pusterom som kan føre til transformativ prosesser, og som kanskje, og forhåpentligvis, kan overføres til hverdagen.

Barn som befinner seg i sårbare situasjoner har behov for å føle seg bra. Til tross for ulike meninger når det kommer til politikk, økonomi og religion, kan de fleste være enige om at barns lykke betyr noe, uansett hvor i verden det er snakk om. De første leveår er med på å forme deg som menneske. Jeg mener at The Flying Seagull Project sitt arbeid kan ha en frigjørende effekt både hos klovner og deltakere, om så bare i små øyeblikk. Vi kan ikke flytte flyktningbarna fra leirene. Vi kan ikke viske ut fortiden deres. Vi kan ikke love dem gull og grønne skoger. Men vi kan få dem til å le.

Litteraturliste

- Alvesson, M. (2008). *Tolkning och Reflektion*. Författerne och studentlitteratur.
- Apenæs, M., Kvamme, E., Pape, S., & Seljeseth, J. (1997). *Mer bevegelse. Teater, improvisasjon og scenisk bevegelse*. Vollen: Tell forlag.
- Arnesen, J., & G.Gjærum, R. (2017). #KunstInnsatsen: Estetiske erfaringer og skjønnsvurderinger ved asylmottak. *Nordic Journal of Art and Research*, 6(1).
- Aune, V. (2012). Deltakerorientert og performancesensitiv forskning. I B. Rasmussen, & R. G. Gjærum, *Forestilling, framføring, forskning. Metodologi i anvendt teaterforskning*.
- Bach, R. (1973). *Måken Jonathan*. Jyväskylä: J. W. Cappelen.
- Bakhtin, M. (2003). *Latter og Dialog - utvalgte skrifter*. Oslo: J. W. Cappelen.
- Bandura, A. (1995). *Self-efficacy in Changing Societies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barneombudet. (2018, 03 02). *Barnekonvensjonen*. Hentet fra Mest for voksne: <http://barneombudet.no/for-voksne/barnekonvensjonen/hele-barnekonvensjonen/#30>
- Bjørkvold, J.-R. (1989). *Det musiske menneske*. Trondheim: Freidig Forlag og Jon-Roar Bjørkvold.
- Bjørkvold, J.-R. (1998). *Skildpaddens Sang*. Oslo: Freidig Forlag.
- Boal, A. (2004). *Teatret som krigskunst*. Drama.
- Bonde, L. O. (2009). *Musik og menneske*. Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Bourdieu, P. (1977). Cultural Reproduction and Social Reproduction. I J. K. Halsey, *Power and Ideology in Education*. New York: Oxford University Press.
- Brodzinski, E. (2010). *Theatre in Health and Care*. London: Palgrave Macmillan.
- Chinyowa, K. C. (2015). Participation as 'repressive myth': a case study of the Interactive Themba Theatre Organisation in South Africa. *Research in Drama Education*, ss. 12-23.

- Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., & Kreutz, G. &. (2010). Choral singing and psychological wellbeing: Quantitative and qualitative findings from English choirs in a cross-national survey. *Journal of Applied Arts and Health*, ss. 19-34.
- Dyonisius, M. (2017). Flying Seagull Project - How Clowns Make A Difference One Smile At A Time. *Lse Amnesty International Journal: The Child*.
- Eriksson, S. (1990). Den gåtefulle leken. I N. Braanaas, *Dramafaget i barnehagen og småskolen*. Larvik: Landslaget Drama i Skolen.
- Fisher-Lichte, E. (2009). *Culture as Performance*. Berlin: Centro de Estudos de Teatro.
- Flying Seagull Project: Joining the Laugh-olution. (2016). *Public Service Academy*.
- Freire, P. (1970). *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Bloomsbury Academic.
- Gjærum, R. G. (2008). Iscenesettelsen av "Den Andre" : om usedvanlighet og betydningen av estetiske erfaringer. I W. Guneriussen, T. Bjørnrå, & V. Sommerbakk, *Utviklingshemning, autonomi og avhengighet* (ss. 87-99). Oslo: Universitetsforlaget.
- Gjærum, R. G. (2010). *Usedvanlig kvalitativ forskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gjærum, R. G., & Rasmussen, B. (2012). *Forestilling, framføring, forskning*. Trondheim: Akademia forlag.
- Grønmo, S. (2004). *Samfunnsvitenskapelige metoder*. Fagbokforlaget.
- Grimen, H. (2009). *Hva er tillit?* Otta: Universitetsforlaget.
- Guneriussen, W. (2010). Samtale, språkhandling og sosialt liv. I R. G. Gjærum, *Usedvanlig kvalitativ forskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hughes, J. N. (2011). Reciprocal effects of student-teacher and student-peer relatedness. *Journal of Applied Developmental Psychology*(32), ss. 278-287.
- Huizinga, J. (1944). *Homo Ludens, - Aa study of the play-element in culture*. London, Boston and Henley: Routledge og Kegan Paul.
- International Labour Organization. (2011). *Manual on the measurement of volunteer work*. Switzerland: Department of Statistics.

- Janzon, U.-B., & Sjöberg, C. (1978). *Pedagogisk drama*. 1978: Aschehoug.
- Kassah, A. K., & Kassah, B. L. (2010). Funksjonshemming og emansipatorisk forskning. I R. G. Gjørum, *Usedvanlig kvalitativ forskning*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Koller, D., & Gryski, C. (2008). The life threatened child and the life enchancing: towards a model of therapeutic clowning. *Evidence-based complementary and alternative medicine*, ss. 7-25.
- Kommunesektorens organisasjon: Utenforskap - et nasjonalt problem som må løses lokalt. (2016).
- Kvale, S., & Brinkmann, S. (2005). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Linge, L. (2007). Sjukhusclowner - i kommunikation med sjuke barn. *Sosialmedicinsk tidsskrift*, 3, ss. 181-91.
- Linge, L. (2008). Hospital clowns working in pairs - in synchronized communication with ailing children. *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being*, 3, ss. 27-38.
- Lundquist, T. (2014). *Under overflaten*. Pag. Promotions Inc.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. New York: Routledge.
- Morken, I. (1985). *Drama og teater i undervisning - en grunnbok*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. New York: Palgrave MacMillan.
- Nordstrom, C., & Robben, A. C. (1997). *Fieldwork Under Fire: Contemporary Studies of Violence and Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Putnam, R. (1995). Bowling alone: America's declining social capital. *Journal of Democracy*(6), ss. 65-78.
- Rasmussen, B. (2000). Applied theatre and the power of play - an international viewpoint. *Centre for Applied Theatre Research*, ss. 1-3.

- Ruud, E. (2010). Musikk med helsekonsekvenser. Et musikkpedagogisk prosjekt for ungdommer i en palestinsk flyktningleir. *Nordisk musikkpedagogisk forskning*, ss. 59-80.
- Scechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. London & New York: Routledge.
- Schauer, M., Neuner, F., & Elbert, T. (2005). *Narrative Exposure Therapy: A Short-term Intervention for Traumatic Stress Disorders after War, Terror or Torture*. Toronto: Hogrefe.
- Schwebke, S., & Gryski, C. (2003). Gravity and Levity - Pain and Play: The Child and the Clown in the Pediatric Health Care Setting. I A. J. Klein, *Humour in children's lives: A guidebook for practioners*. Westport: Praega Publishers.
- Scott, S. (Regissør). (2015). *TED Talks - Why We Laugh* [Film].
- Silverman, D. (2008). *Doing Qualitative Research*. London: Sage Publication.
- Simon, E. (2009). *The art og clowning - more paths to your inner clown*. New York: Palgrave Macmillan.
- Spitzer, P. (2001, 12 30). The Clown Doctors. *Australian Family Physician*, s. 6.
- Spitzer, P. (2006). Essay Hospital clowns—modern-day court jesters at work. *The Lancet*, ss. 534-535.
- Stengel, B. (2014). After the Laughter. *Educational Philosophy and Theory*, ss. 200-211.
- Stolzenberg, M. (1983). *Clown for Circus and Stage*. New York: Sterling Publishing Co, Inc.
- Storsve, V., Westby, I. A., & Ruud, E. (2012). *Hope and Recognition- A Music Project among Youth in a Palestinian Refugee Camp*. Oslo: NmH Publikasjoner.
- Taylor, P. (2003). *Applied Theatre: Creating Transformative Encounters in the Community*. New York: Heinemann.
- The Flying Seagull Project. (2018, 03 02). *The Flying Seagull Project - Taking smiles to those in need*. Hentet fra <http://www.theflyingseagullproject.com/>
- Thomas, G. (2010). *How to do your case study*. London: SAGE Publications Ltd.

- Thompson, J. (2003). *Applied Theatre: Bewilderment and Beyond*. Oxford: Peter Lang.
- Thompson, J. (2009). *Performance affects. Applied Theatre and the End of Effect*. London: Palgrave Macmillan.
- Thompson, J., & Schechner, R. (2004). Why Social Theatre. *The Journal of Performance Studies*.
- Thompson, J., Hughes, J., & Balfour, M. (2009). *Performance in the place of war*. Calcutta: Seagull books.
- Wenger, E. (1998). *Communities of Practice. Learning, meaning, and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wikan, U. (1996). *Vitenskap, enhet og mangfold*. Oslo: Ad Notam Gyldendahl.

Vedlegg: Utdrag fra feltdagboken

Pipka, Lesvos

Det er vanskelig å finne innkjørselen til campen vi leter etter. Vi får høre at det sjeldent er skiltet til flyktningleirene, og at de ofte ligger veldig bortgjemt. Bilen vi kjører, er dekorert med påmalte vimpler, og vi har store kasser på taket. Kasser med magirekvisitter, ballonger og fargerikt tilbehør. Vi har allerede klovnekostymene på; vester, lange kapper, hatter, stripete sokker og gøyale sko. Et par barn ser oss gjennom bilvinduene og vinker. Ellers virker leiren veldig rolig og ganske tom. Noen vegger er dekorert med artige tegninger. Dette er visstnok en av de mer pyntede og levevennlige flyktningleirene, og for noen av oss er det den første vi besøker noensinne. Her jobber et stort antall frivillige for å forbedre trivselssituasjonen til de som bor her. I motsetning til mange andre leirer, kan beboerne gå fritt inn og ut av leiren. Her lever de mest sårbare flyktingene; barnefamilier, gravide kvinner, flyktinger med psykisk og fysisk utviklingshemming eller medisinske tilstander og de som har mistet sine kjære i bølgene. Nå ruller vi altså inn på denne campen, og idet vi stiger ut av bilen, blir vi møtt med varme smil fra både de som arbeider der og de som bor der. De neste dagene har vi forestillinger og organiserte leker med de få barna som bor der. Det kan ikke være mer enn femten barn, kanskje er det flere, men i så fall er de inne i teltene eller hyttene sine. En voksen med psykisk utviklingshemming blir også med og storkoser seg. Noen foreldre er med for å passe på de aller minste. Mange virker ganske sjenerte og ikke vant med å leke i sirkler. Enkelte barn utagerer ganske sterkt og tøyer grenser. Vi besøker leiren til sammen tre ganger, og vi ser en bedring fra gang til gang. Barna blir lettere med på ting, og smilene sitter løsere og løsere.

Agia Eleni, Ioannina

Agia Eleni er en camp der The Flying Seagulls har vært mange ganger før med ulike grupper. Barna og ungdommene der kjenner godt til "the seagulls". I det vi ankommer campen, begynner de å synge sanger FSP har lært dem før. Det står et

stort, rødt klovnetelt som FSP har satt der før, og vi samles i en sirkel inne i det. Vi leker de lekene vi pleier, men etter hvert bryter det ut slåsskamp. På forhånd har vi hørt at denne leiren er en temmelig voldelig leir i forhold til andre leirer. Vi har ikke lov til å holde barna i hendene eller å løfte dem, det kan få foreldrene til å reagere negativt. En av klovnene fokuserer på å bryte opp slåsskampen, mens resten fortsetter å lede lekene med de andre barna.

Gekko Kids, Lesvos

Bare noen kvartaler unna leiligheten vi bor i, ligger Gekko Kids, en skole for flyktningsungdom. Ungdommene vi skal opptre for er mellom tolv og atten år, men mange virker mye eldre. Å få dem til å være stille under forestillingen, er praktisk talt umulig. Mange sitter på telefonen, prater høyt med hverandre eller prøver å stjele oppmerksomhet fra oss. Det er tydelig at det er et maktspill som skjer, og at ikke alle er like komfortable med at vi skal få all oppmerksomheten på "scenen", eller det lille rommet vi har ryddet plass til i et ganske trangt klasserom. Men vi vinner deres fulle oppmerksomhet og fokus etter å ha jobbet alt vi kan en stund. Selv om forestillingen vår kanskje aller helst er beregnet på de litt yngre, koser de seg, ler og klapper en hel del. Etter forestillingen vil mange ta bilder med oss, snakke med oss og hjelpe oss med å rydde sammen. Det er en veldig god opplevelse å klare å vinne et publikum som er vanskelig å få på tråden. Alle renner av svette når vi forlater lokalet, og det er deilig å ha jobbet med det høyeste energinivået vi overhodet kan klare. Vi returnerer med en workshop som involverer å sjonglere, gå på slakk line og spinne tallerkener på pinner. Dette viser seg å være kjempepopulært. Det tar tid å få full respekt fra ungdommene, men når det skjer, føles det utrolig godt.

One Happy Family, Lesvos

I det vi ankommer, flokker det seg barn rundt bilen vår. De er smilende og ikke sjenerte i det hele tatt. One Happy Family viser seg å utpeke seg som den flyktningleiren med mest utadvendte barn av de leirene vi besøker. Når vi gjør forestillingen vår, er de ikke redde for å ytre sin mening eller rekke opp hånden når

det blir spurt om en frivillig kan komme opp på scenen. Det jobber gartnere som planter fine planter i leiren, og bygninger og gjerder er malt i alle regnbuens farger. Det er flere velutstyrte klasserom, og ute på den åpne plassen finnes basketballnett og aktivitetsmuligheter for både store og små. Spesielt de voksne er interessert i å slå av en prat. Det er mange enslige menn i denne leiren, i alle fall som viser seg ute. Et par kvinner vandrer rundt med baby på hofta, og noen tenåringsjenter står og flirer i et hjørne. Ellers fremstår One Happy Family som en skikkelig barnevennlig camp med fantastiske ansatte og frivillige. Det er trist å se hvor mange unge som har brannskader, har mistet lemmer eller har andre store skader.

Kara Tepe, Lesvos

I Kara Tepe er det ganske strengt å komme inn. Vi må scanne og sende inn passene våre en dag før vi ankommer leiren. Når vi kommer frem, venter vi ved en bom før vi får utdelt adgangskort og får kjøre inn i leiren og parkere. Vi bærer alltid med oss det vi skal bruke under forestillingene og workshopene i koffertene. Kara Tepe viser seg å være en av de mer fargerike leirene. Her er et kjempestort fastbygd telt som brukes til diverse forestillinger, yoga og konserter blant annet. Teltet ser ut som et lite amfiteater på innsiden, og rommer noen hundre mennesker. Det er perfekt for forestillingen vår. Vi gjør alt klart før barna får slippe inn. Musikkinstrumentene står på plass, vi klovnene har spredd oss rundt om i rommet og vi er klare til å ta i mot vårt største publikum så langt. Både barn og voksne strømmer raskt til setene, og vi er i gang. Forestillingen begynner fint, men vi merker raskt at dette er barn som ikke er vant til å sitte stille. Flere ganger må vi løfte eller geleide barn bort fra sceneområdet, selv om vi har lagt ut et tau for å markere hvor scenen er. Noen er også litt høylytte, men det meste går likevel på skinner helt til en av klovnene skal gjøre et triks hvor han tryller frem en kake. Dette trikset har gått smertefritt tidligere, men i det litt dunkle lyset ser kaken ekte ut og det blir fullt hysteri og kakekrig. Vi må avslutte forestillingen før den egentlig er ferdig og evakuere teltet. Etter måneder og år i en camp hvor en får akkurat nok mat til å overleve, er det forståelig at synet av en kake gjør sultne barn litt "crazy". Vi returnerer og har workshops med barna et par dager

senere, hvor vi leker organiserte leker med musikk involvert. Barna elsker det, men vi må på nytt evakuere når det oppstår drakamp mellom barna i tauet vi har lagt rundt for å markere sirkelen. Vi får positive tilbakemeldinger fra de frivillige i leiren, og selv om det blir litt kaos begge gangene, viser barna tegn på glede og tilstedeværelse. Og det er det viktigste for oss. En liten gutt tegner en tegning til meg, og den viser bombefly som slipper bomber over hus. Det gir et sterkt inntrykk.

Vrisa barneskole, Lesvos

Vi gjør et besøk på Lesvos som ikke er i en flyktningleir, men i en barneskole. Den lille landsbyen Vrisa har nylig blitt rammet av et svært kraftig jordskjelv som har fått hele byen til å falle sammen og resultert i at alle byens innbyggere har måttet evakuere og få nytt midlertidig bosted mens bygningene restaureres og gjenoppbygges. En midlertidig skole er satt opp i Vrisa, og barna kommer med skolebuss til og fra hver dag. Den nye brakkeskolen ser ned på den gamle skolen som mangler vegger og har direkte innsyn til klasserom der stoler og pulter er blitt stående. Det er et spesielt syn. Når vi leker og gjør forestillingen for de jordskjelvrammede barna, merker vi at dette er barn som er vant til disiplin og å rekke opp hånden. Det føles veldig fint å gi noe av estetisk verdi i et ellers veldig grått og tomt skoleområde. Å miste hjemmet sitt når en allerede er i en økonomisk knipe, virker som en veldig vanskelig opplevelse. Når vi går fra skolen, føles det som om vi har spredd noen nødvendige smil.

Doliana, Ioannina

Etter et opphold på øya Lesvos, der enormt mange flyktninger kommer havveien fra Tyrkia med en avstand på bare åtte kilometer, er vi tilbake i Ioannina, der vi har basen år. I området har det vært mange camper de siste årene, men en god del av dem er nedlagt nå. Mange av omegnets hoteller har åpnet dørene for flyktninger. Et lite stykke utenfor Ioannina ligger et bittelite sted som heter Doliana. Oppe i fjellene ligger en flyktningleir med samme navn. Her bor det kun tre-fire familier. Området er svært tomt og bygningene veldig slitte. Når vi ankommer, kan vi ikke se noen mennesker. Vi går en runde og spiller musikk for å vise at vi er der og forhåpentligvis

tiltrekke oss et publikum. Etter hvert får vi tak i en håndfull barn og noen av foreldrene blir med for å se forestillingen vår. Vi pleier å ha "energy" som motto, men merker fort at vi må tone ned, da disse barna virker veldig forskremte. Vi gjør forestillingen mer nedpå. Noen barn følger med, andre ser ut i luften og klarer ikke helt holde fokus. Noen har tendens til smil, men ingen ler. Øynene er triste, og det er tydelig at disse menneskene har vært gjennom traumatiske hendelser. Hit må vi komme tilbake. Og det gjør vi; vi arrangerer workshop og tar med et stort oppblåsbart hoppeslott. Barna elsker det og våkner til liv. Endelig latter og gnist i øynene! Det er spesielt ei jente der som er veldig vanskelig å komme i kontakt med. Hun ser virkelig ut som om hun er mett av dage, hun har et blick jeg aldri før har sett. Men etter hvert som hun tør å prøve hoppeslottet, smiler hun til meg, og jeg får en high-five når jeg rekker ut hånden. Øyeblikk som det brenner seg fast.