



GÖTEBORGS UNIVERSITET

## Vad lär improvisation?

En kvalitativ intervjustudie med deltagare som gått kurs i  
improvisationsteater

Anders Fors

Inriktning: LAU395

Handledare: Lena Dahlén

Examinator: Christina Ekström

Rapportnummer: HT14-6100-01

## **Abstract**

Examensarbete lärarprogrammet

Titel: ”Vad lär improvisation?” – En kvalitativ studie

Författare: Anders Fors

Termin och år: Hösttermin 2014

Kursansvarig institution: Institution för sociologi och arbetsvetenskap

Handledare: Lena Dahlén

Examinator: Christina Ekström

Rapportnummer: HT14-6100-01.

Nyckelord: Improvisation, närvaro, lek, Vygotskij och sociokulturellt lärande

Sammanfattning:

Denna uppsats behandlar improvisationsteater med fokus riktat mot teaterundervisning i gymnasieskolan. Syftet har varit att undersöka vad deltagare som går improvisationsteaterkurs upplever att de lär sig av improvisation för att se vad improvisation skulle kunna lära elever på gymnasiet och om improvisation kan hjälpa elever att utveckla förmågan till scenisk närvaro. Frågeställningarna har varit: Vad är det för typ av lärande som improvisation kan generera? Kan improvisation bidra till att öka elevers förmåga till närvaro i den sceniska gestaltningen? Och i så fall på vilket sätt? Undersökningens teoretiska bakgrund utgår från Vygotskijs teorier om lekens betydelse för kunskapsutveckling och den sociokulturella läroteorin. Metoden för undersökningen har varit en kvalitativ intervjustudie av sex kursdeltagare om deras upplevelser av vad arbete med improvisation har lärt dem. Det insamlade materialet har jämförts och kopplats till den tidigare konstnärliga och pedagogiska forskningen inom teater och improvisation samt didaktisk litteratur inom improvisationsteater. I resultatet av undersökningen framkommer att arbete med improvisation skulle kunna utveckla förmågor till att gestalta sceniskt. Informanterna upplever att improvisation kan träna upp förmågor inom lek, trygghet, samspel, känlospel samt karaktärgestaltning. Informanterna i studien redogör för olika aspekter där träning i improvisation har bidragit till ökad förmåga av scenisk närvaro. Förmågorna som utvecklas poängteras också av tidigare konstnärlig och pedagogisk forskning. En didaktisk konsekvens utifrån denna undersöknings resultat är att improvisation kan vara ett sätt att arbeta med scenisk gestaltning. Studiens resultat tyder på att improvisation kan träna förmågor som är väsentliga för scenframställning i gymnasieskolans teaterämne. Förmågorna som framkommit stämmer överens med delar av det centrala innehållet för teaterämnet i gymnasieskolan. Slutsatsen är att denna undersökning kan vara till hjälp för blivande teaterlärare i förståelsen av vad improvisation skulle kunna lära elever i teaterämnet och vilka förmågor det kan hjälpa att träna för den sceniska gestaltningen.

# Innehållsförteckning

<b>1. INLEDNING</b> .....	<b>5</b>
1.2 BAKGRUND: IMPROVISATIONSTEATER .....	6
1.2.1 Viola Spolin .....	6
1.2.2 Del Close .....	7
1.2.3 Keith Johnstone.....	8
1.3 CENTRALA BEGREPP .....	9
1.3.1 <i>Improvisation och Improvisationsteater</i> .....	9
1.3.2 <i>Förmågor</i> .....	10
1.4 SYFTE OCH PROBLEMFÖRMULERING .....	10
<b>2. TEORIANKNYTNING</b> .....	<b>11</b>
2.1 SOCIOKULTURELLT LÄRANDE .....	11
2.2 VYGOTSKIJ OCH LEK .....	12
<b>3. TIDIGARE FORSKNING</b> .....	<b>14</b>
3.1 FÖRMÅGOR SOM ANVÄNDS I IMPROVISATION.....	14
3.2 KREATIVITET .....	15
3.3 FORSKNING INOM GYMNASIESKOLANS TEATERÄMNE .....	16
3.4 NÄRVARO.....	16
<b>4. METOD</b> .....	<b>18</b>
4.1 VAL AV METOD .....	18
4.2 VAL AV INFORMANTER .....	18
4.3 GENOMFÖRANDE.....	19
4.4 ETISKA ÖVERVÄGANDEN.....	20
4.5 TILLFÖRLITLIGHET, GILTIGHET OCH GENERALISERBARHET .....	20
<b>5. RESULTAT</b> .....	<b>22</b>
5.1 LEK.....	22
5.2 TRYGGHET .....	23
5.2.1 <i>Att vara lugn</i> .....	23
5.2.2 <i>Att våga och att tappa kontroll</i> .....	24
5.2.3 <i>Att inte värdera</i> .....	25
5.3 NÄRVARO.....	27
5.3.1 <i>Att inte tänka framåt</i> .....	27
5.3.2 <i>Att lyssna</i> .....	28
5.3.3 <i>Att vara öppen</i> .....	29
5.4 SAMSPEL .....	30
5.4.1 <i>Att Bejaka</i> .....	30
5.4.2 <i>Att samspela</i> .....	31
5.5 ATT SPELA KÄNSLOR .....	32
5.6 ATT GESTALTA KARAKTÄRER.....	32
<b>6. DISKUSSION</b> .....	<b>34</b>
6.1 LEK.....	34
6.2 TRYGGHET.....	36
6.3 NÄRVARO.....	37
6.4 SAMSPEL OCH BEJAKA.....	38
6.5 KÄNSLOR .....	38
6.6 KARAKTÄRER .....	39
6.7 DIDAKTISK DISKUSSION.....	40

6.8 SLUTORD .....	41
<b>REFERENSLISTA .....</b>	<b>43</b>
TRYCKTA KÄLLOR .....	43
INTERNETKÄLLOR.....	44
<b>BILAGA .....</b>	<b>45</b>

# 1. Inledning

Jag har alltid intresserat mig för teater, musik och all typ av scenkonst. För mig har improvisation varit vägen dit. Att skapa något icke förutbestämt i stunden är något jag upplever tilltalande. Det är mitt största intresse som utövande konstnär. När jag började med teater var det via improvisation, och mycket av det jag lärt mig inom teater har jag fått genom improvisationsträning. Jag gick kvällskurser i improvisationsteater och läste Keith Johnstones bok *Impro* (1985). Så småningom började jag uppträda med improvisationsteater samt undervisa i det. Det är en konstform jag vill fördjupa mig i.

Jag har i mitt eget utforskande av improvisation som konstform stärkt mig själv. Improvisation har varit viktigt för min sceniska utveckling. Jag upplever att det har ökat min sceniska närvaro och utvecklat mig som skådespelare. Jag är tryggare på scen, vågar mer, är mer uppmärksam, kan gestalta karaktärer på nya sätt, är mer spontan och har utvecklat min kreativa sida.

Jag utbildar mig till lärare i musik och teater och arbetar som improvisatör vid sidan av studierna. För mig som pedagog är improvisation i teater ett verktyg och något jag vill fördjupa mig i. När jag arbetar med improvisation i teaterundervisning tycker jag mig se att det utvecklar elevernas sceniska förmågor. Eftersom improvisationen har varit ett viktigt verktyg för mig i mitt sceniska arbete och som pedagog har jag en önskan att se vad improvisation kan lära elever i gymnasieskolans teaterundervisning inom scenisk gestaltning. Jag har min upplevelse av vad improvisation ger och jag vill ta reda på om andra har liknande erfarenheter. Min upplevelse är att min sceniska närvaro stärkts tack vare improvisation och det är en orsak till att jag intresserar mig för hur improvisation kan bidra till det sceniska arbetet och den sceniska närvaron. Närvaro är väsentlig inom scenframställning av olika slag och jag vill undersöka hur improvisation bidrar till närvaro.

I ämnet teater i gymnasieskolan handlar det om att lära sig teater som konstform och det går att undervisa på olika sätt. I styrdokumentet (GY11) för teater som ämne i gymnasieskolan står det

Undervisningen i ämnet teater ska syfta till att eleverna utvecklar kunskaper om teaterns tre hörnspelar: berättelsen, berättaren och rummet, med uttryck som till exempel skådespeleri, dramatik, regi, scenografi, mask, kostym, ljus och ljud i samspel med en publik (Skolverket, 2014).

Det innebär att eleverna ska lära sig att både skådespela och om hur det sceniska arbetet bakom scenen samverkar. De ska även utveckla sin skaparförmåga.

Undervisningen ska utgå från elevernas kreativitet och stimulera skaparglädjen, liksom viljan att berätta. (...) I det praktiska gestaltungsarbetet ska eleverna få tillgång till material så att de ges möjlighet att utveckla sitt skapande inom teaterns olika områden (Skolverket, 2014).

Eleverna ska även testa olika former av teater. Där finns det möjlighet att arbeta med flera olika varianter, bland annat improvisationsteater.

Centralt i all teater är gestaltning och kommunikation. Undervisningen ska därför bidra till att eleverna utvecklar sin förmåga att gestalta inom teaterns olika områden och förmåga att medvetet kommunicera med sin publik. Metoder för detta ska vara övning, skapande,

presentation, upplevelse samt analys och tolkning. Undervisningen ska även ge eleverna möjlighet att utveckla förmåga att uppleva olika teaterformer (Skolverket, 2014).

I kursplanen för scenisk gestaltning årskurs 1 på gymnasiet står det:

Undervisningen i kursen ska behandla följande centrala innehåll:

Teatern som kollektiv konstform med fokus på individuell kreativitet och samspel i grupp.

Kroppen och rösten som medel för att uttrycka sig på scenen samt träning i att använda kropp och röst i sceniska sammanhang (Skolverket, 2014).

Lärare i scenisk gestaltning ska arbeta med kreativitet och samspel i grupp samt träna eleverna i att gestalta med kropp och röst. Här finns det möjlighet att arbeta med improvisation. Jag ser själv kopplingar till vad jag lärt mig och vad jag som lärare ska lära eleverna. Men vad är improvisation? Hur kan det förstås?

## ***1.2 Bakgrund: Improvisationsteater***

Improvisation handlar om att skapa i stunden och har funnits med i teaterhistorien, bl.a. som en väsentlig del av Commedia dell'arte på 1400-talet i västerländsk kulturtradition. Inom konstarterna är till exempel improviserad dans, musik och teater etablerade uttrycksformer. Improvisationsteater handlar om att skapa föreställningar i nuet. Det innebär vanligen att skådespelarna utifrån vissa givna ramar agerar utan att på förhand planera vad som ska sägas och göras på scenen.

Litteraturen som tas upp i det följande är didaktisk inom improvisation och skriven av tre betydande pedagoger och utövare av konstformen. Författarna är Viola Spolin, Keith Johnstone och Del Close, som haft och har inflytande över improvisationsteaterns framväxt och idétraditioner. Litteraturen är en del av min utbildning samt också av informanternas undervisning inom improvisation.

### **1.2.1 Viola Spolin**

Viola Spolin var en amerikansk teaterpedagog som arbetade med improvisationsövningar och lekar för barn. Spolins arbete har haft betydelse för hur vi ser på improvisationsteater idag. Både Keith Johnstone och Del Close har inspirerats av Spolins arbete. Spolins son Paul Sills var en av dem som utvecklade hennes arbete som underhållningsform. Sills var även en av grundarna till Second City, som är en av de första teatrar i Chicago som arbetade med improvisationsteater (Salinsky & Frances-White, 2008, s.2-12).

Spolin gav ut första upplagan av *Improvisation for the theater* 1963. En bok som fortfarande används i Sverige och internationellt med stort inflytande över konstformen. Boken är menad som ett hjälpmedel att tränas i teater för barn och skådespelare. Den behandlar tre delar, att regissera och undervisa teater, övningar för workshop samt ett avsnitt som diskuterar barn och teater (Spolin, 1999).

I delen om barn och teater skriver Spolin (1999, s.255-267) att den enda skillnaden mellan att undervisa vuxna och barn är i hur man presenterar övningarna. För henne är det viktigt

att eleverna ska känna frihet och skapa utifrån dem själva i sin improvisation. Spolin menar att teatern hjälper barnen/eleverna att utveckla sina personliga förmågor samtidigt som de tränas i grupp kreativitet. Hon skriver att det finns fördelar med att arbeta med lekar i arbete med barn, eftersom det då är möjligt att se deras attityd och beteenden. Spolin beskriver att undervisning inte ska kretsa kring vad som är bra och dåligt. Hon anser att sådana värderingar håller en borta från att vara närvarande på scenen och att en acceptans av misslyckanden är viktigt.

Spolins teorier om improvisation och teater behandlar lekens betydelse och övningarna bygger på olika typer av lekar. Hon behandlar leken bland annat för att den enligt henne tar fram jaget och inte egot ur människor. Spolin menar att alla kan lära sig att improvisera och skådespela. Sceniska färdigheter går att lära sig (Spolin, 1999).

We learn through experience and experiencing, and no one teaches anyone anything. This is true for the infant moving from kicking to crawling to walking as it is for the scientist with equations (Spolin, 1999, s.3).

Spolin (1999) skriver att spontanitet kan tränas på olika sätt genom lekar och övningar. Hon poängterar att man inte ska planera i förväg eller hitta på något. Om två personer improviserar en scen vill hon att bägge ska följa varandra, så ingen styr. Vilket hon kallar att "följa följaren". Hon menar att man ska stänga av "the mind", för att enklare nå ens intuition som hjälper en att nå flöde i scenen.

### 1.2.2 Del Close

Del Close var en amerikansk skådespelare, regissör, improvisatör och teaterpedagog. Han har haft stort inflytande över improvisationsteater, särskilt i USA. Tillsammans med Kim Howard Johnson och Charna Halpern skrev han boken *Truth in comedy* (1994), som bland annat handlar om den improviserade föreställningen "The Harold" som Close och Halpern skapade tillsammans. "The Harold" spelas ofta i USA och kan ses som den första "långformen", vilket innebär att man improviserar en längre sammanhängande historia till skillnad från en föreställning som bygger på fristående korta scener (Close, Halpern & Johnson, 1994, s.1-9).

I förordet till *Truth in comedy* skriver Johnson: "The life of Del Close is virtually a history of American improvisation" (Close, Halpern & Johnson, 1994, s.6). Close har arbetat med många av de stora improvisatörerna som är aktiva idag och är en förebild inom området. Han jobbade först på Second City, men lämnade på 80-talet. Delvis på grund av en konflikt om improvisations varande som egen konstform eller som ett träningsverktyg (Salinsky & Frances-White, 2008). Close et al. (1994) skriver i *Truh in comedy* att det är en konstform som står för sig själv med egna moment och grunder. Close började på 80-talet arbeta på ImprovOlympics med Charna Halpern. ImprovOlympics är idag en av de större verksamheterna som arbetar med improvisationsteater som konstform (Close et al. 1994).

Close et al. (1994) menar att alla kan improvisera, inte bara tränade skådespelare. Deras teorier bygger på att man alltid ska svara ärligt, lyssna på varandra, skapa mönster och få kontakt på scenen. Close et al. menar att mönster är viktigt för att förstå vad scenen handlar om. Det hjälper en att hitta leken/spelet, "the game", i scenen. De säger att den enda regeln om improvisation som inte får brytas är regeln om att hålla med och bejaka varandra, något de kallar att säga "Ja, och". Andra viktiga aspekter är att lita på sin partner, stötta och

hjälpa hen att lyckas på scenen, att stanna i nuet och att vara närvarande. De menar också att det egentligen inte finns några misstag eftersom det som händer på scenen alltid kan användas. I en improvisation finns inget förutbestämt som måste ske, så därför kan det inte bli ”fel”.

Improvisation enligt Close et al. (1994) är att gå upp på scen och uppträda utan något förberett eller planerat. Det handlar om att hitta på och följa det som sker. Av den anledningen går det inte att tänka framåt eller försöka styra scenen i en bestämd riktning. Close et al. skriver också att det största misstaget en improvisatör kan göra är att försöka vara rolig. Slutligen kan nämnas att de återkommande poängterar betydelsen av vilket förhållningssätt medspelare och ledare har till varandra: ”Treat others as if they are poets, geniuses and artists, and they will be” (Close et al., 1994, s.43).

### 1.2.3 Keith Johnstone

Keith Johnstone är en engelsk lärare, dramatiker och en av den moderna improvisationsteaterns grundare. Han gav ut boken *Impro* 1979 som haft stort genomslag i Sverige och internationellt. Den används som didaktisk litteratur på många skolor, utbildningar och teatrar.

Johnstones tankar om improvisation kommer från hans egen uppväxt och tid i skolan. Han menar att skolan systematiskt dödar kreativitet och att undervisningen haft negativ effekt på honom. Han lärde sig i skolan att inte påverkas eller visa känslor i klassrummet. Hans hållning, röst och rörelse blev sämre och hans spontanitet hämmades. Johnstone vill ändra på det med hjälp av improvisation. Han ser det som att vuxna är skadade av sin uppfostran och därför inte längre är kreativa och spontana (Johnstone, 1985, s.13-35).

Johnstone (1985) anser att leken, lusten, att våga och spontanitet är betydelsefullt för improvisation. Han menar att den första spontana tanken oftast är den bästa och att de som vågar säga ja till saker blir belönade med de äventyr de får vara med om. Med olika lekar och övningar tränar Johnstone elever i att vara kreativa, spontana och att våga skapa utan rädsla att misslyckas. Han skriver att mycket i livet och på scen blockeras på grund av rädslan för ett misslyckande, självbesträffande beteende, lågt självförtroende och en rädsla för det okända. Att motarbeta det är en grund i hans arbete och han skriver att det är viktigt att våga vara dålig.

Det är beslutet att avstå från att kontrollera framtiden, som gör det möjligt för eleverna att bli spontana (Johnstone, 1985, s.34).

Vad som gäller i livet, att vara försiktiga, anpassa oss till normerna är katastrofalt för det ”kreativa arbetet” inom teatern: Våga visa dig, öppna dig, följ dina fantasier (Johnstone, 1985, s.10).

Hans didaktik bygger på att elever aldrig ska känna att de misslyckas, gör fel eller att de inte kan. Om de vill lyckas med något är det lärarens ansvar att hjälpa eleverna att testa på andra sätt tills de lyckas. Han menar också att allt ska prövas på golvet och att arbetet ska vara lustfyllt. Johnstone menar att hans arbete bygger vidare på Viola Spolin, Konstantin Stanislavskij och Michael Tjechovs arbete (Johnstone, 1985).



När jag kom att förstå de tekniker, som frigör improvisatörens skaparförmåga, så börjar jag använda dem i mitt eget arbete (Johnstone, 1985, s.30).

Susanne Osten är dramatiker, författare och regissör som har skrivit det svenska förordet av boken *Impro* (Johnstone, 1985).

Utgångspunkten i Ketih's bok IMPRO är att skådespeleri och lek är intimt förknippade med det fria associerandet. Att gå på första impuls - dvs göra och säga det som först kommer till dig - det kan barnet och den skapande människan (Osten i Johnstone, 1985, s.9).

Osten var den som introducerade improvisationsteater i Sverige och förde in Johnstones arbete till den svenska teaterscenen. Hon har inspirerats av hans arbete och fört in improvisation i arbetet med sina textbaserade föreställningar (Johnstone, 1985).

### **1.3 Centrala begrepp**

Här kommer jag redogöra för begreppen *improvisation* och *improvisationsteater* samt begreppet *förmågor* som används i uppsatsen.

#### **1.3.1 Improvisation och Improvisationsteater**

Improvisation är att agera utan förutbestämd utgång och det går att göra i både teater, musik, dans och annan konst. Det handlar om att agera och reagera i stunden på vad som sker. Även om Wikipedia inte är en tillförlitlig källa ger det en bild av vad improvisation är: "Improvisation (av latinets *improvisus*, oförutsedd, oförmodad) är att framföra något utan att i förväg ha bestämt dess exakta utformning" (Wikipedia.se, 5 jan 2015). I Nationalencyklopedin står det: "Inom teatern är improvisation ett spontant utformat förlopp som inte direkt ingår i den underliggande dramatiska texten" (NE.se, 5 jan 2015). Nationalencyklopedin talar där om den textbaserade teatern. Improvisation kan ingå i både arbete med och utan text där mer eller mindre av vad som ska ske i föreställningen är förutbestämt. Improvisation som konstform handlar om att föreställningen inte bygger på ett skrivet, förutbestämt manuskript. Det är den konstnärliga formen av improvisation som litteraturen av Spolin, Johnstone och Close främst behandlar. Som handlar om att skapa scener, historier och föreställningar tillsammans i nuet och bygga det genom att bland annat bejaka varandra på scenen.

Det finns alltså en skillnad mellan improvisation och improvisationsteater. Improvisation är att skapa något i stunden, medan improvisationsteater har syftet att det ska riktas mot publik som en underhållningsform. Träning i improvisationsteater kan däremot vara träning i att improvisera genom övningar som nödvändigtvis inte är gestaltande i teaterform. Det är komplext att skilja dessa åt, men huvudfokus för denna studie är improvisation. Att undersöka improvisationsteater skulle kunna innefatta föreställningsfokus och fokus på hur mötet med publik sker i improvisationerna. Men jag är ute efter förmågor som improvisation, att improvisera, kan lära elever inom scenisk gestaltning i teaterämnet.

### **1.3.2 Förmågor**

Jag använder begreppet förmåga, som syftar till ett kunnande. Förmågan att göra något. Till skillnad från begreppet kunskap, som skulle kunna syfta till att ha kunskap om någonting. Nationalencyklopedin beskriver förmåga som: ”möjlighet att utföra ngt, som enbart beror av inre egenskaper särsk. hos levande varelser” (NE.se, 21 jan 2015). Det handlar alltså om ett kunnande utifrån ens egna egenskaper. Samtidigt är ordet förmåga komplext i det avseendet att det kan finnas flera olika förmågor som påverkar varandra inom improvisation och scenisk gestaltning. Jag talar i undersökningen både om förmågan till närvaro och även förmågan att lyssna, där förmågan att lyssna kan ses som en aspekt av närvaro.

### ***1.4 Syfte och problemformulering***

Syftet är att undersöka vad deltagare som går improvisationsteaterkurs upplever att de lär sig av improvisation för att se vad improvisation skulle kunna lära elever på gymnasiet och om det kan hjälpa elever att utveckla scenisk närvaro. Jag vill undersöka vad det är för olika förmågor som tränas och vad som upplevs som viktiga kunnande improvisationsarbetet utvecklar. Jag ser vad improvisation har gett mig och vill undersöka vad det kan ge andra. För att kunna bedriva en undervisning på hög nivå i scenisk gestaltning behövs forskning på vad elever lär sig av olika teaterövningar/inriktningar. Lärare behöver kunna motivera vad eleverna lär sig och varför.

Syftet har jag valt att avgränsa genom följande frågeställningar:

1. Vad är det för typ av lärande som improvisation kan generera?
2. Kan improvisation bidra till att öka elevers förmåga till närvaro i den sceniska gestaltningen? Och i så fall på vilket sätt?

## 2. Teorianknytning

I avsnittet följer en redogörelse för undersökningens teoretiska anknytning. Det inleds med det sociokulturella perspektivet på lärande och avslutas med Vygotskijs teorier om fantasi, kreativitet och lek. Lev Vygotskij var en av 1900-talets mest inflytelserika pedagoger. Han har bland annat skrivit boken *Fantasi och kreativitet i barndomen* (1995). Motivet till det sociokulturella perspektivet på lärande som teoretisk anknytning är att det ligger nära arbete med improvisation. Bägge behandlar praktiskt utförande med kroppen med hjälp av olika pedagogiska verktyg för att skapa en lärandesituation. Miljön och omgivningen är viktigt i det sociokulturella lärandet, på liknande sätt som i arbete med improvisation. Vygotskij är en central person för det sociokulturella perspektivet, och hans teorier om lekens betydelse för kunskapsutveckling verkar passa in på improvisationsarbete och den didaktiska litteraturen om improvisation.

### 2.1 Sociokulturellt lärande

Den svenske professorn i pedagogisk psykologi Roger Säljö (2010) skriver i boken *Lärande i praktiken* att det är i samspelet mellan människor som kunskap blir en del av den enskilde individen, i dess tänkande och handlande. Han menar att lärandet är en del av all mänsklig verksamhet och att det är svårt att isolera lärande. Vad och hur vi lär oss förändras beroende på vår samtid och vi samspelar med vår omgivning. Detta perspektiv på lärande kommer från den sociokulturella teorin. I det sociokulturella perspektivet på lärandet talar man om olika verktyg som används för att förstå omvärlden och fokus är på hur människan utnyttjar dessa kognitiva och fysiska resurser kollektivt och individuellt (Säljö, 2010, s.13-22, s.66).

För att förstå ett lärande i ett sociokulturellt perspektiv finns det enligt Säljö (2010) tre företeelser att studera

1. Utveckling och användning av intellektuella (eller psykologiska/språkliga) redskap
2. utveckling och användning av fysiska redskap (eller verktyg)
3. kommunikation och de olika sätt på vilket människor utvecklade former för samarbete i olika kollektiva verksamheter (Säljö, 2010, s.22-23).

Säljö (2010) skriver att barn lär av sin omgivning. På så sätt övergår kunskapsutveckling från biologiska faktorer till sociokulturella förhållanden i tidig ålder och den kommunikativa processen blir central. Kunskap blir en del av individen via kommunikation och språket har en stor betydelse i ett sociokulturellt perspektiv (s.36-37, s.67). Säljö skriver att ”Människor föds in i och utvecklas inom ramen för samspel med andra människor” (2010, s.66).

Den sociokulturella teorin om lärande ligger nära improvisation i hur det skapas genom praktiska övningar med kroppen som verktyg. Kunskapen är situerad och medieras i samspel med personer i omgivningen. Lärandet i improvisation sker i grupp och med en lärare. Med ett sociokulturellt perspektiv på lärande utgår man inte från den dualistiska traditionen av uppdelning mellan teori och praktik, det ses istället som kunskaper som interagerar med varandra och detsamma gäller inom improvisation. Det är svårt att skilja på teori och praktik. På samma sätt som i improvisation är leken också en viktig del i

elevers kunskapsutveckling utifrån ett sociokulturellt perspektiv på lärande (Säljö, 2010, s.76).

## **2.2 Vygotskij och lek**

I denna undersökning är det möjligt att applicera Vygotskijs teorier om lekens betydelse för lärande och utveckling på improvisation. Vygotskij skriver om kreativitet, lek och skapande. Han anser att alla är kreativa oavsett ålder och att det som skiljer individer åt är hur de använder sin kreativitet. Enligt Vygotskij är det den kreativa aktiviteten, vilket han kallar fantasin, som gör att man kan skapa något nytt. Det är via fantasin som känslor och erfarenheter tolkas (Vygotskij, 1995, s.9).

Vygotskijs (1995) bok utgår från yngre barn. Gymnasieelever eller vuxna behandlas inte. Däremot står fantasin och lekens betydelse i centrum, vilken gör resonemangen intressanta för denna studie. Skillnaden mellan yngre barn och äldre är kopplade till Vygotskijs första lag om fantasins verksamhet:

Fantasins skapande aktivitet är direkt avhängig av rikedom och mångfalden i människans tidigare erfarenheter, eftersom dessa erfarenheter utgör det material som fantasikonstruktionerna byggs av. Ju rikare en människas erfarenheter är, desto mer material förfogar hennes fantasi över. Ett barns fantasi är fattigare än en vuxen människas, eftersom dess erfarenheter är mindre rika (Vygotskij, 1995, s.19).

Leken är en central del i Vygotskijs syn på lärande. Han menar att det är i leken grunden för barnets skapande finns. Där tolkar och dramatiserar barnet sina upplevelser genom att framhäva det typiska i sin omgivning. Barnet berättar en historia via sin lek och det utmärkande för fantasiprocessen går att finna där. Det är viktigt för barns utveckling och mognad att kreativt skapa och använda sin fantasi, vilket de gör redan i tidig ålder enligt Vygotskij. De både härmar och kombinerar erfarenheter av vad de ser och hör hos de vuxna, vilket skapar situationer de själva inte upplevt. Förmågan att skapa en konstruktion ur olika element menar Vygotskij är grunden för allt skapande (Vygotskij, 1995).

Barnets lek är inte en enkel hägkomst av det upplevda, utan en kreativ bearbetning av upplevda intryck, ett sätt att kombinera dem och därav skapa en ny verklighet, som motsvarar barnets egna behov och intressen. På samma sätt som leken är barnets strävan till litterärt skapande ett uttryck för fantasins aktiviteter (Vygotskij, 1995, s.15-16).

Enligt Vygotskij är teater en viktig del för barn i deras kunskapsutveckling och barnet värderar teater högt tack vare de olika elementen av skapande det innehåller. Han menar att de i lek och improvisation av teater skapar en språklig utveckling. Men Vygotskij har kritik mot att barn ska spela ”vuxenteater” då det bromsar barnets skapande att tvinga dem att spela något som inte motsvarar deras förståelse och känslor, medan improvisationen ligger barnen närmre. Improvisation ger friheten att skapa det som ligger barnen nära i förståelse. Vygotskij menar att det inte handlar om vad de skapar, utan att de skapar och får förverkliga sin fantasi (Vygotskij, 1995, s.81-83).

Vygotskij skriver att: ”Allra närmast barnets litterära skapande står barnets teatrala skapande, eller dramatiseringen” (1995, s.81). Det finns två skäl till detta enligt Vygotskij. Det ena är att det konstnärliga skapandet direkt binds samman med den personliga upplevelsen. Omgivningen konkretiseras via barnet självt som får förverkliga sin fantasi

och sina intryck genom handling och levande bilder. På så sätt blir fantasin inhämtad från omvärlden och upplevd verklighet. Detta menar Vygotskij är något som ger en stor njutning för barn (Vygotskij, 1995).

Den andra anledningen beskriver Vygotskij: ”Dramat står leken närmare än varje annan form av skapande och är omedelbart förbundet med denna källa till varje barnsligt skapande” (1995, s.82).

Enligt Vygotskij (1995) behövs det ett synsätt i skolan som uppmuntrar människors kreativitet. Han menar att det inte existerar någon motsättning mellan det rationella och det estetiska och att det finns en felaktighet när man skiljer på fantasi och verklighet, då de ligger varandra närmre än vad vissa menar. Med kreativitet menas den mänskliga aktivitet, fantasin, som skapar nya ting i den inre eller yttre världen. Enligt Vygotskij har människan två typer av handlande, ett återskapande där man reproducerar eller upprepar redan tidigare erfarenheter samt förmågan att kombinera tidigare erfarenheter, det vill säga den kreativa förmågan. Det är enligt Vygotskij den kreativa förmågan som gör människan till en framtidsinriktad varelse. Han skriver ”Men i själva verket är fantasin grunden för varje kreativ aktivitet inom alla kulturens områden och möjliggör det konstnärliga, vetenskapliga och tekniska skapandet” (Vygotskij, 1995, s.13-14). Det finns enligt Vygotskij fyra samband mellan fantasi och verklighet. Den första formen av samband uttrycker han så här

Den första formen av samband mellan fantasi och verklighet består däri att alla skapelser av fantasin alltid är uppbyggda av element som hämtats ur verkligheten och ingår i en människas tidigare erfarenheter (Vygotskij, 1995, s.17).

Det andra sambandet handlar om att nya erfarenheter inte bildas ur gamla erfarenheter. De kombineras, vilket gör att nya erfarenheter bygger på ens fantasi. ”Den blir ett medel för att vidga människans erfarenheter” (Vygotskij, 1995, s.22).

Det tredje sambandet handlar om att de emotionerna med likartad påverkan på alla människor förenar oavsett situation (Vygotskij, 1995).

Det betyder att varje fantasiskapelse återpåverkar på våra känslor, och om skapelsen ifråga inte själv skulle stämma med verkligheten, så är ändå den känsla som den framkallar en verklig, reellt upplevd känsla som omfattar en människa (Vygotskij, 1995, s.24).

Det fjärde sambandet innebär att fantasin kan skapa sådant som är fullständigt nytt (Vygotskij, 1995).

Improvisation bygger på att använda sin fantasi och hitta på i stunden. I improvisationsteater används ens egna erfarenheter som kopplas på olika sätt, vilket skapar nya situationer på scenen som tidigare inte upplevts. Den kreativa aktiviteten Vygotskij talar om som sker när man leker och skapar något nytt sker även inom improvisation. I utförandet av improvisation leker man och det bidrar till en viktig del för kunskapsutveckling i det sociokulturella perspektivet på lärande. I kursplanen för teater står att elevernas kreativitet och skaparglädje ska uppmuntras (Skolverket.se, 2014). Vygotskijs teorier om lek och lärande påminner om arbete med improvisation där leken också har en central betydelse för utförande, inläring och träning i improvisation. Vygotskij och det sociokulturella perspektivet på lärande är till stöttning för att ta reda på vad för lärande improvisation kan generera.

### 3. Tidigare forskning

Avsnittet tar upp vad tidigare forskningen sagt om vad improvisation tränar inom scenisk gestaltning och dess betydelse för scenisk närvaro. Sökningar har gjorts på bland annat orden *improvisation, improvisationsteater, teater, närvaro, gestaltning, improv, theater, theatre* och *drama*. Sökningarna har visat att det finns forskning i angränsande områden, men jag har funnit få som är direkt kopplade till denna undersöknings syfte. Det kommer upp många resultat om improvisation kopplat till musik och improvisation för andra syften, som t.ex. kreativitet inom företag. Det verkar vara så att detta fält är underbeforskat och då finns möjlighet att jag kan bidra till kunskapsutveckling. Jag kommer här redogöra kort för vad som framkommit i ett par studier inom improvisation, kreativitet, konstnärlig forskning inom teater och pedagogisk forskning inom teaterämnet.

#### 3.1 Förmågor som används i improvisation

Forskarna Dusya Vera, University of Houston och Mary Crossan, University of Western Ontario, (2005) har gjort studien *Improvisation and Innovative Performance in Teams* som publicerades på internet (1 juni 2005) i *Organization science* som presenterar aktuell forskning inom management och organisationsteori. Vera och Crossan undersöker vilka förmågor som används i improvisation för att skapa innovation. Undersökningen är framförallt riktad mot innovation inom företag. Resultatet i undersökningen är att improvisation bidrar till innovation och att man kan träna på det. De menar att det kreativa och spontana som uppstår i en improvisation skapar nya lösningar, men att improvisation inte behöver söka en kreativ utgång eftersom det är en kreativ process. Vera och Crossan skriver att improvisation inte automatiskt skapar ett innovativt resultat, utan det beror på hur improvisationen utförs och att det är de många timmarna som lagts ner på träning i improvisation som gör att erfarna improvisatörer kan gå upp på scenen oförberett utan en stor press och nervositet. De menar att improvisation är något alla kan göra, utan att upprätta regler för improvisationen, men att följa de implicita reglerna gör att folk vill spela med en samt att en större erfarenhet av improvisation gör det lättare för en att anpassa sig i stunden utifrån nya omständigheter (Vera & Crossan, 2005, s.202-209).

Vera och Crossan menar att förmågor som används i grupp av erfarna improvisatörer är tillit, förmåga att både leda och följa, att kunna dela ansvar, att ha en gemensam vokabulär och ett delat mål. De menar att det är viktigt med en trygg miljö, att lita på varandra, att vara närvarande i stunden, att inte tänka framåt och att bygga på varandras förslag för att skapa effektiv improvisation. Tack vare överenskommelsen om att bejaka varandra kommer ingen känna att de gör fel eftersom ens medspelare kommer stötta en i vad man än gör. Enligt Vera och Crossan skapar ett tillåtande klimat av att våga experimentera och inte vara rädd för att misslyckas en atmosfär som möjliggör innovation. De menar att experimentlust är viktigt för att improvisation ska kunna generera ett innovativt resultat (Vera & Crossan, 2005, s.202-209).

På Georgia Institute of Technology har Magerko, Manzoul, Riedl, Baumer, Fuller, Luther och Pearce (2009) publicerat artikeln *An empirical study of cognition and theatrical improvisation* på internet i tidskriften *Creativity and cognition 09*. Magerko et al. undersöker hur improvisatörer gör och tänker när de improviserar. I studien har de filmat erfarna improvisatörer när de improviserat. De kom fram till några olika förmågor som används i improvisation i sättet att tänka, agera och samarbeta på scenen. Det framkom att

improvisation tränar förmågan att bygga scenen utifrån vad man ser hos sin partner på scenen, att bejaka varandra, att vara uppmärksamma, att lyssna, att hitta leken/spelet i scenen samt att stanna i scenens realitet. De menar att improvisation kräver snabba beslut eftersom det inte finns någon betänketid, det handlar om att agera på impuls. Ett annat resultat var att det är viktigt hur improvisatörerna uppfattar scenen som spelas. Om improvisatörerna tänker för olika kommer det att krocka, så de behöver ha samma bild av scenen och vara överens om antagandena de gör. Magerko et al. menar också att improvisatörer tränas i att berätta en historia. Besluten tas i stunden utifrån saker som hjälper en skapa dramatik. Magerko et al. beskriver att improvisation är något som tränas under lång tid och att man använder sig av referenser från tidigare övningar på scenen samt överenskommelser som hjälper improvisationen att fungera, som att t.ex. bejaka varandra (Magerko et al., 2009).

### **3.2 Kreativitet**

Keith Sawyer är docent i psykologi vid Washington University och har skrivit boken *Group genius: The creative power of collaboration* (2007). Han undersöker hur samarbete sker och kreativitet skapas hos utövare av improvisation genom intervjuer med improvisationslärare och dokumenterade repetitioner och improvisationsföreställningar. Ett av syftena med studien är att se om kreativitet gynnas av att arbeta i grupp eller ensam (Sawyer, 2007).

Sawyer menar att karaktäristiskt för improvisationsteater är att det är riskfullt, vad som helst kan hända när som helst och det är omöjligt att förutse vad som ska ske. Något som enligt Sawyer bidrar till att improvisation fungerar är att ingen behöver komma på hela föreställningen själv. Istället lägger alla dit bit för bit och det byggs över tid så en person inte måste komma med alla lösningar. Improvisatörerna bejakar varandra och det hade inte gått att nå resultatet om inte alla delar varit med på vägen. Sawyer menar att tränade improvisatörer har förmågan att lyssna på sin partners idé samtidigt som de kommer på sin egen idé medan otränade bara har fokus på sig själv. Eftersom man hittar på idéerna i stunden finns ingen tid att utvärdera om det kommer fungera, vilket gör att vissa idéer misslyckas samtidigt som det också kan bli fler träffar för att man inte värderar allt. Sawyer menar att det ökar chansen att improvisationen blir innovativ och att det först är efteråt man kan se funktionen av alla idéer på vägen mot resultatet. Det finns ingen som styr och kontrollerar. Alla är med som en del i det. Det är enligt Sawyer då som individuell kreativitet omvandlas till gruppinnovation (Sawyer, 2007).

Mark Runco är professor i kreativitetsstudier och har skrivit boken *Creativity: Theories and themes: Research, development, and practise* (2014). Han skriver att kreativitet är svårdefinierat och menar att man kan tala om kreativitet inom många områden (Runco, 2014). På liknande sätt som Vygotskij (1995) menar Runco (2014) att barn är kreativa. Han hävdar att barn är mer kreativa än de vuxna tack vare deras spontana förmåga samt att de inte litar på rutiner och invanda mönster. Runco skriver att kreativitet finns i vårt dagliga liv. Så fort vi talar använder vi vår kreativa förmåga (Runco, 2014).

### **3.3 Forskning inom gymnasieskolans teaterämne**

2014 kom den första avhandlingen inom det teaterdidaktiska området skriven av Pernilla Ahlstrand, *Att kunna lyssna med kroppen*. Ahlstrand (2014) genomför en "Learning studie" på ett gymnasium inom det estetiska programmet med inriktning teater. Undersökningen behandlar den gestaltande förmågan. Hon undersöker elevers arbete via både improvisationer och given text. Det hon undersöker är: "förmåga att uttrycka närvaro i en specifik situation" (Ahlstrand, 2014, s.116).

Hon delar in närvaro i fyra kategorier att undersöka: imitation, interaktion, illustration och införlivande (Ahlstrand, 2014, s.118-119). Utifrån dessa kategorier finner hon olika kunnande kopplade till närvaro:

att kunna bevara koncentrationen och illusionen, att kunna reagera i och på situation, att i kroppen kunna förhålla sig till medspelarna, att ej glömma det fysiska när tal kommer på och dessutom ha en riktning mot publik, att kunna kommunicera en upplevd situation, att kunna vara avspänd och fokuserad samtidigt, att kunna identifiera olika teatergenrer (Ahlstrand, 2014, s.126-135).

En annan aspekt hon undersöker är att kunna samarbeta sceniskt, med andra ord samspel. De kategorier som undersöks är: "förmåga att samarbeta i en gemensam gestaltning" (Ahlstrand, 2014, s.136).

I hennes undersökning av att samarbeta sceniskt visar resultatet på olika typer av kunskaper som bidrar till ett sceniskt samarbete: "Det tysta spelandet, att våga ta ut pauserna, att reagera, från tanke till kropp, att vara/inte spela" (Ahlstrand, 2014, s.136).

Ahlstrand (2014) kommer fram till att dessa förmågor tränas av att arbeta med sceniskt samarbete

Att kunna hålla fokus, att kunna fysiskt ge och ta fokus omväxlande, att kunna se sin och (ALLA) andras funktion som del i en gemensam gestaltning, att kunna beskriva estetisk smak (Ahlstrand, 2014, s.150).

Ahlstrand undersöker även "Samspel genom att bejaka i en improvisation." (2014, s.174) Det hon utgår ifrån är "Förmågan att bejaka varandra i en gemensam gestaltning." (2014, s.174) De olika förmågor som behöver tränas för att nå ett sceniskt samspel är enligt Ahlstrand

Att kunna etablera situation och relation, att kunna lyssna på den andres berättelse, att kunna utveckla och gestalta en improvisation gemensamt, att kunna bestämma förloppet, att kunna ge positiva impulser, att förstå skillnaden mellan konflikt och problem, att kunna arbeta både snabbt och långsamt (Ahlstrand, 2014, s.188-197).

### **3.4 Närvaro**

Lena Dahlén (2012) har skrivit avhandlingen *Jag går från läsning till gestaltning*. I den beskriver hon bland annat närvaro från olika perspektiv. För skådespelaren menar Dahlén att det är grundläggande att försöka agera i nuet, att vara där och då och att växlingen mellan det planerade och det som är oförutsett är avgörande för gestaltningen. Dahlén



skriver att ”Närvaro kännetecknas av att det på förhand inte dominerar och styr i uppmärksamhetens förgrund. ( ... ) Det handlar om att kunna röra sig i det aktuella och oförutsedda genom det förberedda” (Dahlén, 2012, s.159-160).

Enligt Dahlén (2012) är det önskvärda i textbaserad teater när handlingarna genomförs i nuet och att det inte är minnet av till exempel texten som får en att tala, utan att det är impulser i nuet som får en att reagera och agera. Med tiden i en repetition kommer det oförutsedda som plockas in bli mer och mer en del av det planerade. Minnen som föds via associationer och upplevs i nuet.

Att vara där handlar om hur jag förhåller mig till och styr uppmärksamhetens förgrund mellan minne, intention och specifikt erfارande i växelspel mellan på förhand planerat och oförutsett. ( ... ) I varje repetition verkar det på förhand planerade, byggt på minne och intention, på nytt i det aktuella skeendet (Dahlén, 2012, s.171).

För att skådespelaren ska rikta uppmärksamheten till det som sker nu behöver man enligt Dahlén (2012) kunna det planerade väl, då finns ett större spelrum för det oplanerade i det aktuella skeendet.

Ett återkommande hinder för närvaro och rörlighet är vetskapen om det förutvarande och framtiden. Förväntningar på det som komma skall får mig att spela före eller spela förloppet utan att stå i monologen (Dahlén, 2012, s.188).

Dahlén (2012) skriver om vikten av avspänning för att nå det hon kallar en rörlig uppmärksamhet som är grundläggande för agerandet i nuet. Avspänning är en förutsättning för den rörliga uppmärksamhetens. Man blir då mer mottaglig för vad som sker.

Med avspänning skapas förutsättningar för en rörlig uppmärksamhet som sprider intryck och uttryck genom kroppen i rummet (Dahlén, 2012, s.185).

Att ”lyssna” beskrivs också som väsentligt: ”Att lyssna är inte att ägna sig åt ett slags lyssnade” (Dahlén, 2012, s.183).

Enligt Dahlén (2012) är det grundläggande för teater som konstform att det sker i nuet. Hon menar att närvaro, att vara i nuet inte definieras likadant av alla i situationen. Att det är komplext att tala om närvaro. Dahlén skriver att det är svårt för skådespelaren att bestämma sig för att ha närvaro. Det handlar om att arbeta med uppmärksamhetens riktning.

## 4. Metod

Detta stycke inleds med en redogörelse för metoden. Med stöd i litteraturen diskuteras val av metod, den kvalitativa intervjun. Därefter följer ett avsnitt som behandlar genomförandet och valet av informanter. Slutligen diskuteras de etiska övervägningar i undersökningen och undersökningens tillförlitlighet.

### 4.1 Val av metod

För att undersöka vad kursdeltagarna upplever att de lär sig av improvisationsträning har jag genomfört en kvalitativ undersökning. Professor Jan Trost (2010) skriver att den kvalitativa intervjun utmärker sig genom att ge komplexa svar på enkla frågor och på så sätt ge ett rikt material att analysera. Han menar att själva syftet med en kvalitativ intervju är att söka förstå den intervjuades tankar, känslor, erfarenheter och föreställningsvärld. Den norske professorn Steinar Kvale (2014) skriver att kunskap i den kvalitativa intervjun konstrueras genom interaktion mellan intervjuare och den intervjuade.

Motivet till att göra en kvalitativ undersökning var att nå en djupare kunskap om kursdeltagarnas upplevelser av vad de lär sig av improvisation. Målet med den kvalitativa intervjun är enligt Kvale: ”att erhålla nyanserade beskrivningar av olika kvalitativa aspekter av intervjupersonens livsvärld; den arbetar med ord, inte med siffror” (2014, s.47). Han menar att den kvalitativa forskningsintervjun söker mening i undersökningspersonens erfarenheter och synsätt. Ett annat motiv var att en enkätundersökning inte hade gett samma kvalitativa resultat och en observationsundersökning endast hade visat vad jag ser. Eftersom denna studie syftar till att undersöka kursdeltagarnas upplevda lärdomar av improvisation var det rimligt att prata med dem. Kvale skriver: ”Om man vill veta hur människor uppfattar sin värld och sitt liv, varför inte prata med dem?” (2014, s.15).

Denna typ av intervju är halvstrukturerad. Enligt Kvale (2014) innebär det att intervjun består av vissa bestämda frågor, men intervjupersonen styr samtalet. Vanligen har intervjuaren planerat och på förhand förberett dessa frågor som kan frångås under intervjun. Kvale menar att det kan skilja sig åt hur strikt frågornas manus ska följas samt hur intervjun styrs i en halvstrukturerad intervju. Han beskriver intervjusamtalet som att: ”den är varken ett öppet vardagssamtal eller ett slutet frågeformulär” (Kvale, 2014, s.45). Den halvstrukturerade intervjun förklarar Kvale så här: ”Den definieras som en intervju med målet att erhålla beskrivningar av intervjupersonens livsvärld i syfte att tolka innebörden av de beskrivna fenomenen” (2014, s.19).

### 4.2 Val av informanter

Till undersökningen behövdes intervjuinformanter. Tillvägagångssättet var att de som går kurs för en specifik improvisationsteater i Göteborg mailades om intresse att ställa upp i undersökningen. Förfrågan ledde till många svar. På en dag hade drygt tjugo personer anmält sitt intresse. Urvalet gjordes utifrån kursdeltagarnas studietid. De som genomgått minst två kurser, vilket motsvarar 40 timmars improvisationsträning valdes ut. Motivering till att de ska ha gått en längre tid är att de förhoppningsvis har en större erfarenhet av att

arbeta med improvisation, vilket kan hjälpa intervjuerna att nå en djupare nivå i samtalet om improvisation.

Att vända sig till en improvisationsteater med professionella ledare innebär att kursdeltagarna med säkerhet har erfarenhet av improvisation. I en gymnasiegrupp är det inte givet att eleverna arbetat med improvisation i den sceniska gestaltningen. Det finns inget i kursplanen som kräver att elever i gymnasiet arbetar med improvisation och eftersom de första lärarstudenterna i ämnet teater för gymnasieskolan ännu inte examinerats finns det inget som garanterar att det arbetas med improvisation i gymnasieskolan.

Det hade kanske varit en fördel om de som intervjuades var i samma ålder som eleverna på gymnasiet. I detta fall var informanterna mellan ca 20 till 50 år. Men eftersom det är upplevelsen av vad improvisation tränar har åldern inte en avgörande betydelse. Trost (2010) menar att man i den kvalitativa forskningen söker förstå den enskilde människans föreställningsvärld, där ålder och kön inte är av samma intresse. Det var både män och kvinnor i undersökningen, men för analysen har kön inte haft betydelse. Det var sex personer som kunde vid de tillfällena intervjuerna skulle genomföras. En rimlig mängd utifrån undersökningens tidsram samt utifrån att det är deltagarnas kvalitativa upplevelser som ska undersökas. Enligt Kvale (2014) är ett tiotal en vanlig mängd, men att det kan räcka med en person, beroende på syftet. Även Esaiasson, P. & Gilljam, M. & Oscarsson, H. & Wängnerud, L. (2012) rekommenderar i *Metodpraktikan* att intervju ett mindre antal personer. Gemensamt för alla intervjuade är att ingen är professionell skådespelare. Hälften har någon typ av scenisk erfarenhet sen tidigare och andra halvan har ingen tidigare erfarenhet. De har alla en positiv syn på improvisation.

Informanterna var medvetna om att jag som intervjuare är lärare och undervisar i improvisation. Jag har inte haft någon av dem i grundkurser i improvisation, men känner till de flesta av dem sen tidigare. Det kan påverka resultatet och göra att de svarar utifrån vad de tror jag vill höra. Det har att göra med att distansen blir svårare mellan en person man känner menar Esaiasson et al., (2012). Han menar också att man kan börja göra antaganden som gör att man inte når samma djup och den intervjuade kan bli rädd för att öppna sig för mycket. Eftersom jag inte känner informanterna privat och ämnet inte är etiskt känsligt bör inte bekantskapen vara ett problem för undersökningen.

### **4.3 Genomförande**

Informanterna för intervjun bestod av sex vuxna som har gått kurser i improvisationsteater. En kurs innebär lektioner i improvisation vid tio tillfällen, ett i veckan och varje tillfälle är två timmar. Vem som helst kan gå dessa kurser genom att anmäla sig till teaterföreningen som håller kursen. I kurserna tränas man i improvisationsteater.

Före intervjuerna förbereddes frågeområden, på samma sätt som Trost (2010) skriver är lämpligt för en kvalitativ intervju. Inom varje frågeområde förbereddes ett par frågor. Alla intervjuer genomfördes på Pedagogien vid Göteborgs universitet utifrån överenskommelse med informanterna. Det upplevdes som en lämplig plats, eftersom den var mer neutral än kurslokalerna. Trost menar att var intervjun äger rum är av vikt eftersom relationen mellan intervjuaren och den intervjuade och omgivningen inverkar på samtalet.

Intervjun genomfördes med en intervjuperson i taget eftersom det passade denna undersökning bättre än att genomföra en gruppintervju. Trost förklarar att problematiken med gruppintervjuer är risken för att de tystlåtna inte kommer till tals och att dokumentationen kan bli mer problematisk. Dessutom finns en risk att gruppen samlas kring en åsikt som passar i stunden på grund av gruppsyck. Han anser att man inte ska eftersträva intervjuer med flera på en gång, så länge det inte uppfyller ett specifikt syfte att intervjun sker i grupp (Trost, 2010, s.67-68).

De enskilda intervjuerna avgränsades till att vara en timme vardera och spelades in digitalt. Efteråt skrevs hela intervjuerna ut. Kvale (2014) skriver att det är vanligt att intervjun spelas in på band och sen skrivs ut. Trost (2010) menar att fördelar med inspelning är att man kan återgå och lyssna på intervjun samt skriva ut den. Alla ”hm” och andra småord som inte har någon betydelse för innehållet i det de berättade togs bort. Kvale (2014) skriver att det kan vara viktigare att behålla allt i intervjun ifall det är en språklig undersökning där den sociala interaktionen också studeras.

Efter att ha läst intervjun ett flertal gånger delades sedan analysen in utifrån de mest övergripande temana utifrån de mönster som uppstått. I indelningen kopierades det de sa in i ett annat dokument och placerades under olika områden, utifrån vad som framkommit under genomläsningen, för att sedan delas in i olika teman. Temana var inga som fanns bestämda innan intervjun. De har framkommit utifrån de mönster som varit gemensamma utifrån informanternas svar under intervjuerna. De delar av intervjun som handlade om andra områden än improvisation togs bort. Därefter skrevs resultatet ner och sedan gjordes analysen. Det är kursdeltagarnas syn på vad de lär sig av improvisation som står i centrum för analysen. Kvale (2014) skriver att det gäller att forskaren har kunskap om ämnet som ska analyseras, för att kunna tolka. Utan förkunskap i ämnet hade det varit svårare att lika snabbt hitta teman och att kunna tolka deras svar.

#### ***4.4 Etiska överväganden***

Studien har följt de etiska principer som står skrivna av Bryman (2011): Informationskravet, samtyckeskravet, konfidentialitetskravet och nyttjandekravet (s.131-132). Det finns många etiska aspekter att överväga vid intervjustudier. Kvale (2014) skriver bland annat om balansgången av hur långt en intervju kan drivas, så att intervjupersonen inte kränks. Eftersom undersökningen inte berör känsliga områden så har det inte varit en svår balansgång. Samtliga informanter har gett sitt samtycke samt fått information om undersökningen och intervjuens syfte. De är införstådda med att de kan dra sig ur när/om de vill.

Informanterna anonymiseras. Ålder och kön skrivs inte ut med hänsyn till deras anonymitet.

#### ***4.5 Tillförlitlighet, giltighet och generaliserbarhet***

Intervjuerna har genomförts utifrån syftet med undersökningen. Jag har ämnat genomföra objektiva intervjuanalyser, genom att undersöka utifrån studiens syfte och inget annat.

Kvale (2014) skriver att "Objektivitet här betyder här att man strävar efter att vara objektiv i förhållande till subjektiviteten" (2014, s.292).

Reliabilitet handlar enligt Kvale (2014) om tillförlitligheten i intervjupersonernas svar. Det vill säga huruvida de kan tänkas ändra sina svar om någon annan genomfört intervjuerna. Min upplevelse är att de var uppriktiga och ärliga. En fullständig tillförlitlighet kan vara svår att uppnå och mäta enligt Kvale som skriver: "Även om det är önskvärt att öka intervjuresultatens reliabilitet för att motverka godtycklig subjektivitet, kan en för stark tonvikt på reliabiliteten dock motverka kreativitet och variationsrikedom" (2014, s. 296).

Kvale (2014) menar att validiteten handlar om ifall man undersöker det man ämnar undersöka. I denna undersökning har frågorna under intervjun varit kopplade till undersökningens syfte. De gånger informanten talade om saker utanför studiens syfte fördes samtalet tillbaka till syftet. De delarna utanför studiens syfte har tagits bort vid resultatpresentationen.

## 5. Resultat

Det övergripande syftet med intervjuerna var att undersöka vad kursdeltagarna/informanterna upplever att de lär sig av improvisation för att se vad improvisation skulle kunna lära elever på gymnasiet och för att undersöka om det kan hjälpa elever att utveckla scenisk närvaro. Här presenteras resultatet från intervjuerna. De är kategoriserade i olika teman utifrån vad som framkommit under samtalen. Kategorierna är Lek, Trygghet, Närvaro, Samspel, Att spela känslor samt Att gestalta karaktärer.

Jag har tagit bort sådant som inte hört till det jag ämnar undersöka och jag har försökt att mestadels beröra de större temana som framkommit, där flera informanter varit överens, men även försökt se om det finns områden där deras upplevelse går isär.

Informanterna benämns som A, B, C, D, E och F.

### 5.1 Lek

Något alla sex informanter återkommer till under intervjun är leken, lekfullheten och glädjen i att improvisera. De talar dels om den rena lusten av att leka med andra människor, men också det roliga i att gestalta roller och att få leka med sig själv som verktyg.

B: Det är så bra för människans självkänsla och psykologi. För jag tror man måste hitta leken igen, och det gör man genom improvisationsteatern. (...) Lekfullheten är det viktigaste jag lärt mig. (...) Just leken tycker jag nästan är viktigast. Att även när vi gör allvar så leker vi.

När B talar om att lek även är kopplad till allvar framkommer något som även de andra informanterna uttryckt, det vill säga att lek inte handlar om ett komiskt resultat. Istället handlar det dels om en samförståelse över premisserna, reglerna, att hålla sig innanför och dels känslan av lustfullhet i utförandet. Två av informanterna berättar att de upplever utvecklade förmågor som handlar om att förstå lekar tack vare improvisation. De säger att man lär sig hitta lekar enklare på scenen.

C: Hitta leken i det. När man vet att den kan finnas är den svår att inte se. Och när man hittar leken är det väldigt kul. Att hitta mönster. Få de här ögonblicken när vi förstår varandra. Utan att säga någonting så vet vi vad vi återkopplar på eller vad vi leker.

D: Man tränas i lekfullhet, att man är där för att ha roligt. Och, för att göra bra kreativa saker behövs lekfullhet. Man lär sig förstå leken.

I denna beskrivning handlar leken om en förmåga att känna igen mönster i scenen och förstå spelregler. C förklarar att i improvisation finns det inga regler från början, men att allt man gör har olika indirekta spelregler. D säger att man blir snabbare på att förstå vad det är för lek som upptäcks/uppfinns den här gången. Samtliga informanter upplever att de tränas i att tillåta sig att leka. De menar att de övar på lekfullhet som en förmåga och tränar upp den genom improvisation samt upplever att lekfullheten gör det enklare att vara kreativ.

A: Jag gjorde det från början för att jag tyckte om lekfullheten. Jag går improvisationskurser för att jag vill utveckla min lekfulla sida. Jag vill lära mig att leka med andra människor och bygga fantastiska historier med dem. Utan att förringa det vill jag ändå påstå att impro är lek. För

annars hade vi gjort manusteater.

C: Man är ju där för att ha roligt. Och, för att göra bra kreativa saker så tänker jag att det behövs lekfullhet. Spela spelet eller leka leken.

Samtliga informanterna menar att leken är en väsentlig del i upplevelsen av att improvisera. Utan den finns inte lusten kvar till att improvisera. Informanterna återkommer till att det ska vara roligt att improvisera om det ska fungera samt att lusten är deras motiv till att gå kurser i improvisation.

B: Det är liksom det man ser fram emot just nu, när man får åka iväg och improvisera. Det är väldigt roligt. Och så får man ibland ta saker som är mindre roligt, men det ska inte alltid vara roligt när man lär sig. I slutändan är det bara för att det är väldigt roligt.

E: Jag får ju energi av det, av att vara i en annan värld, att lyssna på en annan, att prata med en annan. Jag blir glad av det. Det känns härligt. Och sen efteråt så känner man att om man kommer in i den här bubblan, och verkligen lever här och nu, så känns det gött, gött här och nu, och det vill man ju inte missa. Man kommer in i en bubbla och bara känner glädje och det utvecklar dig

F: Det är roligt för att jag får leka med saker jag tycker det är roligt att leka med. Jag får bidra med mina egna tankar när jag gör det samtidigt som jag måste lyssna på vad de andra gör och att det är socialt accepterat att man gör det.

Flera av informanterna gör jämförelser med leken barn gör och känslan av att vara barn igen. De beskriver ett slags befriande känsla av att få leka, att det är en sorts tillåtelse att vara barn igen. Både A och B pratar om friheten att göra detta i kontrast till deras bild av vuxenlivet.

C: Det var så sjukt roligt. Det var som att få leka igen fast på riktigt. Det var som att det var det här som barndomslekarna hade byggt upp till.

A: Jag känner att det finns något barnsligt sprudel, även om man ska gå in i något allvarligt. Det finns någon barnslig förtjusning i att jag ska springa upp och jag vet inte överhuvudtaget vad som ska hända. Som att stå i kön till en ”berg och dalbana”. Det här är lite tufft. Jag vet inte vad som händer, men jag vågar och jag gör det här. (...) Vi är vuxna barn som gör det här för allt annat är så jävla seriöst. (...) När jag ser bra impro så är det människor som är vänner utanför, för om man är vänner och delar det här intresset så går man upp och leker tillsammans, bara att man är vuxen.

F: Man kan få allt som man fick som barn när man lekte, och man får göra det i vuxen ålder.

## **5.2 Trygghet**

Samtliga informanter tar upp något jag valt att kategorisera som trygghet på scenen. Trygghet innefattar tre olika teman informanterna redogjort för: Att vara lugn, att våga och att tappa kontroll samt att inte värdera.

### **5.2.1 Att vara lugn**

Fem av informanterna upplever att de tränar och utvecklar ett lugn i kroppen och en avspänning som hjälper dem på scenen. De upplever en koppling mellan att vara

avslappnad och att släppa krav. De talar om att man inte vill vara stressad på scen, att man måste bli av med pressen för att vara lugn och närvarande.

A: (...)Och sen har jag lärt mig hur jag kan tänka mer avslappnat på scen och att ju mindre man anstränger sig desto bättre blir det. Och i förlängningen har det lärt mig att nöja mig med saker, jag brukar vara väldigt perfektionistisk.

C: I närvaron i en scen så blir man väldigt lugn och det har hjälpt mig, för jag är väldigt stressad i andra fall, men på improscenen får man möjlighet till det och man behöver inte vara någon annanstans än just där.

Tre av informanterna berättar att de övar på att nå ett avslappnat tillstånd och att känna sig trygga och bekväma med varandra i scenerna under kurstillfällena.

A: När man går kurs jobbar man mycket på att slappna av, att vara trygg på scenen, att vara trygga med varandra. Och man jobbar på att förhöja sina kunskaper inom impro.

C: När jag inte bryr mig längre upplever jag att jag blir bättre. Och det är synd att man ska behöva att "inte bry sig" för att slappna av. Men det var inte förrän då det inte spelar någon roll vad som händer framåt, och när jag inte tar ansvar kan jag spela mer på vad som händer än att tänka framåt. Det tror jag är det bästa.

Två av informanterna poängterar hur viktigt det är med den trygga stämningen och att finna lugnet på scenen. E talar om att lugnet i scenen är en förutsättning för att inte "hamna i huvudet". Att "vara i huvudet" och tänka framåt är något de talar om som jag valt att kategorisera under närvaro. Det finns ett samband enligt flera av informanterna mellan att vara lugn och närvaro.

E: Så fort det sätter sig i huvudet då tappar man alla de där första idéerna man får i tanken och de är de första som är som mest spännande och är ofta rätt, men får du en idé och börjar tänka så fastnar det i halsen, du blir stel och du får inte fram de orden du vill säga. Och publiken märker det direkt. Men om du använder de första tankarna och bara lyssnar på dina medspelare fungerar det oftast väldigt väldigt bra, man behöver inte bli nervös.

### **5.2.2 Att våga och att tappa kontroll**

Att våga genomföra oförberedda handlingar och att våga tappa kontroll över situationen ansågs som en stor del av improvisationen enligt informanterna. De menar att man måste våga nöja sig med att det kan bli oväntade resultat på scenen och våga göra saker utan att kunna styra. Det handlar om en acceptans av att vad som helst kan ske.

Fyra informanter menar att de med hjälp av improvisation har utvecklat förmågan att släppa på kontrollen både i livet och på scenen. Vilket de hade svårt för tidigare.

A: Släppa taget och låta saker hända. Säga ja till saker även om jag inte vet vad som ska hända, för det kan leda till någonting spännande och den inställningen hade jag inte innan jag började improvisera. (...) Att släppa taget handlar om att släppa kontrollen, att inte försöka att regissera allt i huvudet utan det som händer får hända. Jag är pepp på om någon kommer utifrån och gör något som påverkar mig i vilken riktning som helst och jag är pepp på om vi bara står och tittar på varandra i fem minuter och inget mer händer och jag är pepp på om det bara blir totalkvadd.



E: Det är självsäkerheten som ökar framförallt, man är inte rädd för något. Skulle jag säga. Det är just det här med att jag inte är rädd längre för att hamna i situationer som man är obekvämt med annars kanske. Det kan komma påståenden från alla håll och kanter som kanske skulle vara obehagligt att svara på innan, speciellt inför publik. Det har man inga problem med längre. För att man har tränat på det. Man använder faktiskt de som poppar upp i huvudet på en.

F: Att lära mig släppa på kontrollen. Att lita på andra. Att de man är med på scenen kommer föra storyn framåt. De kommer kunna lyfta scenen om det behövs och de kommer kunna uppfatta det jag slänger ut. Improvisation är ju väldigt mycket om samarbete. Och då handlar det om att ibland ha kontroll och ibland inte ha kontroll. Och jag är ett kontrollfreak så jag tycker om att ha kontroll. (...) Jag har lättare för att slappna av och tänka, ja det här löser sig nog.

Samtliga informanter upplever att de tränas i att våga på scenen, att de höjer sitt mod och självförtroende samt tränas i att släppa kraven på scenen. En av anledningarna att de kan släppa kraven är enligt D att man får många möjligheter. Det nämns som ett argument till flera olika förmågor som tränats, att man i improvisationen får testa nya saker om och om igen.

D: Det viktigaste var nog att se att det inte var så farligt att misslyckas om jag nu skulle göra det. Sen fick man ju många nya chanser. Det gjorde någonting och sen så kom det aldrig igen. Det spelade inte så stor roll. Det var inte viktigt om det blev bra eller dåligt., det var inte så viktigt vad jag gjorde då för jag skulle få en ny chans och göra någonting annat nästa gång.

D: Ja, att våga dela med sig av sig själv. Att våga släppa in någon annan. Det tycker jag är svårt. För det blir ju personligt. Man vet aldrig vad som ska dyka upp.

E: Våga gå in på scen med en annan person utan att veta ett skit. Ta tillvara på det du ser. Var extremt lyhörd för vad den andra gör och vad den andra säger.

Alla sex informanter talade om att släppa kontroll och att våga följa det som uppstår som en förutsättning för att improvisation ska fungera. Upplevelsen var att om man inte är beredd på att släppa makten över slutresultatet så kommer inte improvisationen fungera.

A: Man måste kunna släppa taget och åka med. Inte planera.

B: Spontanitet är viktigt just för att det är det som det går ut på med improvisationsteater. Att våga vara spontan. Att blunda och hoppa. Jump and justify. Att spontaniteten är något bra. Även till vardags.

Det A säger om att åka med och B om att blunda och hoppa är något som ger exempel på upplevelsen hos informanterna av att man inte kan styra eller veta hur det ska gå när man improviserar. E beskriver det som att du omöjligt kan ha en vilja i hur scenen ska bli, för då missas möjligheter.

### **5.2.3 Att inte värdera**

Samtliga informanter talar om vikten av att inte värdera under pågående scen. Att tillåta att det blir fel, att våga misslyckas och att inte bekymra sig för resultatet ansågs vara viktigt. Det handlar om att släppa kravet på att det ska bli perfekt. Detta upplevs som förmågor de utvecklat.

A: Det här med att det inte blir det perfekta men funkar ändå kommer från impro och att ta det som det kommer när man är på scenen. (...) Det handlar om att inte värdera.

E: Det är självsäkerheten som ökar, framförallt man är inte rädd för något. Skulle jag säga.

Informanterna talar om att improvisation har tränat dem i förmågan att sluta värdera och att acceptera resultatet oavsett vad det blir. Vilket leder till högre självsäkerhet som hjälper en på scenen.

A: Om man går upp på scen och om något går åt helvete så ska man kunna ha kul med det.(...) Om jag går upp på scen och snubblar på min replik och en annan går upp och snubblar på sin, istället för att tänka att det går åt helvete kan man tänka att det här är vad vi gör idag och bejaka det.

Alla informanter nämner acceptansen av misslyckandet som en stor del av improvisation för att det ska fungera. Det sågs som en grundförutsättning för att våga utöva en konstform som bygger på att reagera och agera i stunden utan något förutbestämt. Värderandet tar en bort från vad som sker i nuet medan acceptansen av misslyckandet hjälper en att behålla närvaron.

B: När man fastnar i huvudet blir man så medveten om att alla ser en. Och då spelar det ingen roll om hur trygg du är. Så då förstår man hur mycket detaljer som finns i en och hur mycket som kan gå fel. Så att fastna i huvudet är ett självförsvar. Det är en vilja att prestera. Att prestera och visa upp att det inte är så illa som det ser ut osv osv. Kravet kan leda en dit, och fokus på fel sak, om man fokuserar på utsattheten istället för scenen.

D: Att inte våga misslyckas är att tänka framåt och värdera resultatet.

Flera informanter menar även att misslyckandet kan ses som något positivt som hjälper en i improvisation.

A: Det är genom misslyckanden som det riktigt bra händer. När man kollar på improvisationsteater gör man det för att man vet att det är helt improviserat.(...)Improvisationsteater är så extremt levande och det är genom felen vi bevisar att det är improviserat. (...) Man ser det i ögonen på improvisatörerna. Det här händer och det är fantastiskt. Det är något man ska känna, när man går av från en scen där det gick åt helvete och vi bejakade att det gick dåligt.

D: Det är bra att inte vara rädd för att misslyckas för då vågar man mer. På scen är det viktigt för att ta risker, och då blir det bättre än om man bara tog den lätta vägen. Det handlar också om att vara närvarande tänker jag, för om jag inte är rädd för att misslyckas då tänker jag inte framåt på vad händer sen. Utan då bara gör jag någonting. Att vara rädd för att misslyckas är att tänka framåt, nej alla kommer att hata mig eller tycka att jag är dålig eller sådär.

F: Men det blir inte så hemskt ifall jag inte förstår vad mina medspelare på scen menar. Istället för att man ”åh herregud nu blev det fel” tänker man att ”jaha vad kan vi utveckla det här till”. Att man bygger vidare på det så det inte blir ett fel längre utan till något som var rätt.

F har inställningen att misslyckanden och fel går att bejaka och använda. Det handlar om en uppmärksamhet och öppenhet i att använda allt som sker och inte värdera bort vissa icke förberedda händelser.

### **5.3 Närvaro**

Avsnittet är indelat i tre teman. Att sluta tänka framåt, att lyssna och att vara öppen. Samtliga är aspekter av närvaro i bemärkelsen att agera i nuet.

#### **5.3.1 Att inte tänka framåt**

Samtliga informanter pratar om vikten av att inte tänka framåt i scenen, utan att istället stanna kvar i nuet. Att vara ”i huvudet” var något som flera nämnde som något negativt. Att vara i ”huvudet” beskrevs av C och syftade på att om man är i huvudet så tänker man framåt istället för att reagera på vad som händer i nuet på scenen.

Hälften talar om vikten av att inte försöka ”vara smart”. De menar att man inte ska fundera ut lösningar i förväg, eftersom det tar bort fokus från vad som händer i scenen samt att det ställs höga krav på en om man måste göra genomtänkta val på scenen. Informanterna menar att det som får en att tänka på annat än vad som sker i nuet är negativt.

A: Det mest betydelsefulla... Jag skulle säga att det är att inte tänka så mycket. Jag tänker jättemycket på allt. Men nu är det lite mer att jag behöver inte alltid veta innan jag börjar göra någonting, utan jag kan lita på att jag löser det.(...) Man skulle kunna stå vid sidan av scenen och tänka ut, hur avslutar jag det här och hur är jag smart och gör något kul, men om man går upp då och de på scen inte fattar min idé för de har sin egen idé, då kommer vi stå och stängas och det blir hemskt och scenen bryts innan man kommit någonstans. Men om man istället verkligen försöker att inte vara smart. Varje gång jag får upp en idé oftast nu när jag spelar, den kan vara genialisk och sy ihop hela scenen, slänger jag den i papperskorgen och öppnar munnen och säger något annat. För jag har bestämt mig för att det är viktigare att alla har kul och lyssnar på varandra än att man försöker att göra någonting. Varenda gång man får en tanke som låser en till att nu måste jag göra så här och det kommer leda till, så fort det finns ett leda till så måste det bort, då måste jag tänka om, eller snarare inte tänka och bara göra någonting.

Informanterna upplever att stor tid av träningen i improvisation läggs på förmågan att inte tänka framåt och att kursledarna ofta påminner dem om att inte försöka att tänka framåt, eftersom det inte hjälper improvisationen.

C: Jag tänker väldigt ofta framåt och jag vill väldigt gärna styra upp. Så om jag märker att om något går fel så försöker jag rädda det så tidigt som möjligt. Det finns en del av mig som vill ha kontroll. Men jag vet rent logiskt att jag bara ska följa impulser, men kroppen vill in och styra upp. Så det är svårt.

F: Sen tror jag det gynnar många grupper som jobbar med manus att jobba med improvisation bara för att sluta vara så mycket i huvudet. (...) Att man slutar tänka. Varje gång jag haft manusteater är det så att man lär sig texten, men sen står man och tänker på texten och det blir ingen naturlighet i när man säger repliken. Det är bättre om man lär sig texten och sen är beredd på att det är din reaktion jag ska gå på. Det är vad du gör på scen som sätter vad du säger egentligen.

Att inte tänka framåt ses av samtliga informanter som något av det viktigaste och mest grundläggande för improvisation. Det är återkommande under intervjun.

Enligt informanterna är improvisationsteater något som skapas i stunden mellan de som är på scenen. De menar att en nödvändighet för att alla ska kunna vara med och tillföra något är att ingen individ planerar utgången eller försöker kontrollera de andra.

A: Det är alltid svårt att spela när man märker att sin partner har en idé om vart det här ska ta vägen och då är man så här, ja, jag får väl haka på det då, men jag vet inte vart det ska.

D: Att svara på det man får. Att inte ha något förberett, att inte tänka ut någonting. Att det är en direkt respons och att ingenting annat är viktigt just då. Att jag är på den här platsen och jag tänker inte på någonting som har varit och jag tänker inte på någonting som ska komma. Ja, det tänker jag att är att vara i nuet.

E: Det är att öppna tankarna, att öppna huvudet, att öppna hjärnan, för att kunna få dina fria tankar och faktiskt bilda ord och bilda meningar som betyder något utan att tänka. Och det där behöver man träna hela tiden. För använder du inte längre det som poppar upp så är det inte längre improvisation. (...) Direkt när du får minsta lilla vilja i scenen att driva så missar du vad som händer i scenen. Man får inte tänka för långt framåt.

### 5.3.2 Att lyssna

Samtliga informanter tar upp vikten av att lyssna och att vara närvarande.

C: Så länge man lyssnar så löser det sig. Senaste tiden när jag spelat föreställningar har jag bara tänkt att det enda jag kan göra är att lyssna, på mina medspelare, på mina impulser och följa det så ordnar det sig. (...) Det är både det som sägs, men också att uppmärksamma kroppsspråk och uppmärksamma det som har sagts tidigare, att lyssna tillbaka på det som har varit och väldigt lite framåt. Det är lyssna på flera nivåer. Det är kanske snarare att ta in än att lyssna.

På samma sätt som C talar om att lyssna beskriver även de andra informanterna. Det handlar om att ta in med alla sinnen. Att vara uppmärksam på vad som sker och vad ens partner på scenen gör. Detta är en förmåga som de upplever utvecklas av improvisation. Informanterna menar att de tränar på detta när de improviserar. För utan uppmärksamhet går samspelet förlorat. Det är viktigt för uppmärksamheten att kunna bejaka sin partner och tillvarata hans erbjudanden på scenen.

A: Man måste kunna lyssna. Man måste kunna ta in. Man måste kunna släppa taget och åka med. Inte planera. Alltså så länge man kan vara lyhörd. Så länge man kan vara lekfull och bejaka det som händer. Inte känna att nu försökte den här människan tvinga mig till någonting. Man uppskattar det som händer. Man ser varandra. Och man ger varandra gåvor. När man påstår något och reagerar på varandra, ger man varandra gåvor. För man ger stoff till scenen man kan arbeta med. Att vara öppen och att ge och att kunna helhjärtat ta emot allting som händer skulle jag säga gör en bra improvisatör.

B: Lyssnandet är att med karaktärens ögon förstå sig på scenen och då kunna få inputs till karaktären. Men i improvisationsteater måste man också ha ett eget intellektuellt lyssnande också. Att man snabbt kan koppla vart det här kan ta vägen, för i vanlig teater vet man vart det ska gå hela tiden. Så man har båda de öronen i improvisationsteater på ett annat sätt.

D: Att vara uppmärksam på vad de andra håller på med. Vad de gör och vad de säger och hur de ser ut och vad de verkar känna. Att ta in, ta in så mycket som möjligt.

Improvisation skulle enligt flera av informanterna inte fungera om man inte lyssnade och uppmärksammade sin partner på scenen. Det är en grundförutsättning för att kunna spela tillsammans och för att kunna uppfinna historien/scenen tillsammans i nuet.

A: Lyssna, om man inte lyssnar kommer man ingenvart, då har man låst sig och tänker åt sina medspelare och det ska man aldrig göra. Hellre att man är tyst i en hel scen för att ta in vad de gör och reagera på det än att man på något sätt stänger bort det och kör någonting själv, för då sätter man sig själv i centrum och inte scenen. (...) Det handlar om en typ av lyhördhet som är övergripande. Man försöker se och ta in sina medspelare på alla sätt man kan. Att man är uppmärksam på varandra även när man gör saker.

C: Det behöver inte vara en bra och erfaren improvisatör, det räcker med att personen tar in och lyssnar och omvandlar det jag säger till någonting som den kan använda.

Två av informanterna talade om flöde och närvaro. Och att bara agera i stunden med fullt fokus på det.

B: Fokus är väldigt viktigt. Med fokuset, det är då du får det här sköna när allt går i sig självt. För när du är i fokus på riktigt tänker du inte på att du fokuserar. Då märker du först efteråt att, oj gjorde jag de här sakerna, och vad bra det blev. Och man känner att man är trött i huvudet efteråt och då känner man att man har fokuserat. Så fokus är väldigt viktigt. Fokus på rätt sak. Det gäller att förstå var fokuset ska ligga. (...) Jag märker också att de dagarna jag inte har bra fokus, att det går ut över improvisationen. Man kopplar inte lika bra annars. Och jag tycker man utvecklar det i impro. (...) Fokus det är att på något sätt att kunna tappa bort sig i scenen. Det är samma sak som flow skulle man kunna säga. Att hittar du fokus så glömmer du bort att det är publik här, du glömmer bort sakerna, du glömmer bort att vara intressant, att vara rolig. Du ser bara scenen, ”vad kan hända?” och du går in och det är något slags trans, fokus, i improvisationssammanhang. Det är en tidsmaskin, fokus. (...) Men när det går fel är det ofta att man inte har förberett sig. Man har något annat man inte kan ta bort fokuset ifrån. Vilket gör att man inte kan nå ner till sitt känsloregister. Och man får inte lika lätt att fokusera på scen, vilket gör att man inte har lika lätt att komma in i flowet. Och ju längre tid det tar att komma in i flowet, dess svårare är det att komma in i flowet.

D: Att man är i något slags flow. Det är ju det som är när manusteater är bra, då är det bara där och då, och det är också det är därför det är så lätt att det blir dåligt, att det är så mycket som ska göras och kommas ihåg att det blir mekaniskt.

### 5.3.3 Att vara öppen

Fem av informanterna talade om öppenhet, kopplat till närvaro i scenen. De talade om förmågan till att vara öppen för vad som än händer och att vara beredda på att allt kan hända i scenen. Att inte försöka styra utan istället omfamna det som uppstår.

A: Släppa taget och låta saker hända. Säga ja till saker även om jag inte vet vad som ska hända, för det kan leda till någonting spännande och den inställningen hade jag inte innan jag började improvisera.

E: Det kan komma påståenden från alla håll och kanter som kanske skulle vara obehagligt att svara på innan, speciellt inför publik. Det har man inga problem med längre. För att man har tränat på det. Man använder faktiskt det som poppar upp i huvudet på en.

Två informanter upplever att öppenheten, att vara redo för vad som helst, är det mest väsentliga som tränas vid kurstillfällena i improvisation. För att vara öppen måste man ha en stor uppmärksamhet på allt som sker. Det är ett aktivt lyssnande och en öppenhet utan värderande som får en att vara öppen.

D: Att jag är här. Att jag ser den andre som jag spelar mot. Och är hos den och kollar av vad den gör och vad den känner och vad den sysslar med. Och gör jag det då kan jag svara eller liksom svara på det. Om jag inte ser de andra då är jag inte närvarande. Det är väldigt svårt att svara på vad som gör att man är närvarande.

Det finns enligt informant A kopplingar mellan att vara öppen och att bejaka, att samspela och att inte värdera. Det är svårt att skilja på de olika förmågorna eftersom de påverkar och går in i varandra. Informanterna själva har stundtals svårt att skilja på olika förmågor. I samtalen nämns det ofta flera olika förmågor samtidigt. Till exempel i detta korta citat av F som handlar om att vara öppen, att bejaka och att vara uppmärksam för att nå ett bra samspel.

F: Att man tar de erbjudande som kommer. Att bejaka. Man måste acceptera det man får på scenen. Om man blir skjuten på scen så måste man reagera på det. Man kan inte bara: ”det hände inte”. Man måste ta in vad de andra gör.

## **5.4 Samspel**

Avsnittet är indelat i två teman, att bejaka och att samspela, som är två aspekter av att spela ihop med sin scenpartner.

### **5.4.1 Att Bejaka**

Samtliga informanter nämner bejakning som något viktigt för improvisation. Att säga ja till varandras förslag och att bygga vidare scenen på vad de får för erbjudande av sin medspelare på scenen. Flera använde uttrycket att säga ”ja, och”. Vilket betyder att de accepterar vad den andra adderar till scenen och bygger vidare på det i scenen.

A: Släppa taget och låta saker hända. Säga ja till saker även om jag inte vet vad som ska hända, för det kan leda till någonting spännande och den inställningen hade jag inte innan jag började improvisera.

Förmågan att bejaka kopplades ofta ihop med att lyssna på och uppmärksamma sin partner på scenen. Det finns ett samband i deras upplevelse av att bejaka och att uppmärksamma. Att närvara är en förutsättning för att kunna bejaka. C talar t.ex. om att lyssna och reagera. Där lyssna blir en förutsättning för att kunna reagera och bejaka.

C: Att lyssna, att kunna lyssna och kunna reagera utifrån det som sägs och görs snarare än att komma med egna idéer eller att bara följa sin egen grundtanke, för det är väldigt sällan man får hålla kvar vid den.

D: Att ta tillvara på andras idéer och utveckla förslagen andra kommer med. Och det kan man ju verkligen använda på många andra ställen.

E: Våga gå in på scen med en annan person utan att veta ett skit. Ta tillvara på det du ser. Var extremt lyhörd för vad den andra gör och vad den andra säger. Och det driver scenen vidare. Så lyhördhet, bejakande framförallt, känslomässigt, karaktär, spacework, sätta rummen.

Att träna förmågan att säga ja till varandra är något informanterna upplever att de genomgående arbetar med.

C: Mest att kunna plocka upp och ta fram något som är viktigt av vad den andre säger och få den att se bra ut. Och jag tror det handlar om att öva upp ett tänk som kommer efter att ha spelat ett tag. Man får försök hitta något som är viktigt av vad den andre sagt och spinna vidare på det. Men det är svårt, ibland vet man inte vad som är viktigast.

E: Att hela tiden vara bejakande, positiv, lev i nuet, var glad.

F: Att man är redo att acceptera vad som händer och att man vet vart de andras gränser går. Att man tar de erbjudande som kommer. Att bejaka. Man måste acceptera det man får på scenen. Om man blir skjuten på scenen så måste man reagera på det. Man kan inte bara låtsas att det inte händer. Man måste ta in vad de andra gör.

Flera informanter talade om bejakning som en regel. Informant C talade om att man inte ska blockera, som en viktig del i improvisationen. Att blockera är motsatsen till att bejaka.

C: Blocka inte, ignorera inte. Egentligen är det bara att vara uppmärksam. Har man det så har man mycket automatiskt i det.

Flera informanter upplevde att bejakandet också kopplas till lusten att improvisera. Att det är förmågan att skapa tillsammans genom bejakning som gör det lustfyllt att improvisera. Det uttrycktes flertalet gånger att improvisation inte är möjligt mellan flera personer om det inte skapas ihop och byggs bit för bit genom att säga ja till varandra.

F: Det roliga med improvisation är att du har möjlighet att lyssna på dina medspelare och gemensamt skapa en historia.

### **5.4.2 Att samspela**

Alla informanter talade om samarbete, kommunikation och samspel. Att lyssna, uppmärksamma och att bejaka var enligt deras upplevelse viktigt för samspelet. Men samspel verkar också innefatta något mer än att bara lyssna och att bejaka. Det handlar om förmågan att ge och ta plats och att kunna balansera det. Att veta vad och vem som är i fokus vid olika tillfällen. Samspelet handlar också om förståelsen för varandra och att kunna läsa av varandra på scenen.

B: Svårigheten är ju att det är en massa, det är fler än du, som man inte vet vad de ska hitta på. Så det kan ju vara svårighet att lämna plats och det kan vara svårighet att ta plats ibland. Klarar jag av det ansvaret? Ibland blir det att man tar för mycket ansvar. Det är en balans mellan hur mycket jag ger och hur mycket jag tar och hela tiden vara lite ödmjuk där, samtidigt som man inte ska vara i vägen för sig själv och vara en bra medspelare. Det är helt klart en svårighet att acceptera att alla har olika kvaliteter och att alla inte har samma tankar och att kunna anpassa sig. Alltså, samspelet är oerhört viktigt. Det handlar ju om att ge och ta. En ödmjukhet.

C: Att man förstår varandra. Ifall jag uppmärksammar vad du gör, men ifall jag inte förstår så kan jag inte göra något utav det. Och det tror jag är lite underskattat.

Två av informanterna talade om vikten av att trivas ihop vid sidan av scenen för att få till ett bra samspel. De menade att det då är enklare att snabbt läsa av och ”hitta” varandra på scenen.

A: När man gillar varandra och har kört ihop länge uppstår det ett speciellt samspel.

C: Det är att inte bara se vad som händer, utan känna in. Jag har en teori om att om man är en tillräckligt samspelt grupp kan ens medspelare känna in ens impulser nästan snabbare än vad man själv gör, för någonstans kommer allt från samma grund.

### ***5.5 Att spela känslor***

Att lära sig spela känslor var för flera en väsentlig del av improvisationsarbetet. De menar att de lär sig det genom att tvingas ta nya karaktärer med nya känslor hela tiden. Fem av informanterna talade om att de har utvecklat förmågor i att visa känslor på scenen. Att improvisation har tränat dem i att nå sina känslor snabbare än tidigare och att de nu har lättare komma åt dem på scenen.

B: Och man måste snabbt komma till känsloregistret. Att komma ner i det. I impro gäller det att komma ner dit. Dels spelar man så mycket och man måste snabbt slänga sig ner i nya känslor hela tiden. (...) I improvisation blir det in i hetluften direkt och jag kan gå direkt in och spela med känslor och kommer snabbare åt det. I Improvisationsteater kommer man snabbare åt det. Och det var dit jag ville och hitta känsloregistret och mitt eget uttryck. Dels tycker jag att det är roligt, och det känns skönt för hjärnan och jag får spela snabbare. Sen när jag kom in i det så tyckte jag att improvisationsteater var kul som en egen konstform också och jag kände att ”hur bra kan man bli på det här?” Det är så kul med improvisationsteater i sig.

D: Närvaro, man tränar ett känsloregister. Så att man har någonting att ta till när du väl ska spela manusteater. För har du spelat hela känsloregistret har du något att hämta ifrån, för har du aldrig provat den här känslan. Och då blir det lättare att hämta.

F: Jag har lättare att visa känslor nu på scenen än innan. Och det kommer av att jag arbetat med improvisation, för där är det att gör du fel så gör det inte så mycket. Så visar du fel känsla på scen så gör det inget. Och det är en större trygghet på scenen nu.

### ***5.6 Att gestalta karaktärer***

Samtliga informanter upplever att de har utvecklat sitt karaktärsarbete och gestaltande av karaktärer. Två av dem anser också att förmågan till att ta en roll är ett av de viktigaste momenten i improvisationsteater. På samma sätt som i arbete med känslor har mängden olika scener i improvisationerna bidragit till att informanterna gestaltat flera olika karaktärer. Deras upplevelse var att genom olika gestaltningar i improvisationsarbetet ges tillfälle till att utforska sig själv och vad man är kapabel till på ett annat sätt än om man bara skulle arbeta med en och samma roll under en längre tid.

B: Det finns en sak som bryter mot alla regler och det är karaktären. Så länge karaktären har



befogenhet och jag är i karaktären och bryter mot reglerna är det ok. Och det är samma i all teater, så länge det är i karaktären fungerar det. Känner man karaktären så känner man till målet i scenen och allt. Och det kommer ju från improvisation.

E: Jag blir en annan människa. Jag är helt inne i scenen. Så vad som kommer ut där och vad som sägs där är inte jag.

F: Jag har lättare för att spela karaktärer

A: Jag har blivit bättre på att gestalta karaktärer.

I samtalet med informanterna definierades inte vad det var att spela en annan karaktär.

## 6. Diskussion

Utgångspunkten i denna uppsats är att undersöka vad kursdeltagare upplever att de lär sig av improvisation för att se vad improvisation skulle kunna lära elever på gymnasiet och om det kan hjälpa elever att utveckla förmågan till scenisk närvaro. Undersökningen har frågeställningarna: Vad är det för typ av lärande som improvisation kan generera? Kan improvisation bidra till att öka elevers förmåga till närvaro i den sceniska gestaltningen? Och i så fall på vilket sätt?

I resultatet har det framkommit vad informanterna som gått improvisationskurskurs upplever att de lär sig av improvisation. Resultatdelen visar på att olika förmågor utvecklats. I undervisning i scenisk gestaltning är det viktigt att veta vad eleverna lär sig av undervisningsmetoden. Med hjälp av detta resultat kan läraren få en inblick i vad improvisation kan bidra med i scenisk gestaltning.

I denna del kommer resultatet diskuteras utifrån den tidigare forskningen och de teoretiska utgångspunkterna samt utifrån problemformuleringen. Rubrikerna utgår ifrån rubrikerna i resultatdelen.

### 6.1 Lek

Resultatet tyder på att leken är en central del av improvisationsteatern. Det är svårt att skilja lek från improvisation. Att improvisera är att till viss del leka. Däremot ska nämnas att det finns vissa språkliga aspekter att ta i beaktande. I den engelska litteraturen används både *play* och *playfull*, som kan översättas med lek och lekfull. Ett annat begrepp är "the game", som närmast skulle kunna översättas till spel. Ibland översätts det till lek. "Find the game", som Close et al (1994) skriver uttrycks på svenska "att hitta leken" när informanterna talar om det. Vissa av informanternas svar handlar kanske mer om att lära sig spela och följa spelregler, än vad de handlar om att leka. Close et al. skriver "Likewise, improvisers initiate game moves to indicate the types of games being played in a scene. The game provides the structure needed to solve the problem of the scene" (1994, s.58). De pratar om att spelet står för struktur, likt spelregler, men kan även tala om det som lek med struktur.

Enligt informanterna är leken och att leka en förmåga som tränas via improvisation. En anledning kan vara det Vygotskij (1995) menar med att leken ligger nära egna erfarenheter. Resultatet visar på att gestalta något och att hitta på saker i stunden är något som ligger nära en själv och som kan ge en upplevelse och en befriande känsla av att gå in i något annat än "verkligheten", varav leken blir viktig. Att tränas i att leka handlar då om att övas i att uppleva saker som inte är på "riktigt" samt att använda sin fantasi. Improvisation tränar i så fall kursdeltagarna till att uppleva hur det är att "vara i leken".

Sättet att improvisera som informanterna tränats i har rötter i Johnstones och Spolins sätt att träna improvisation, där bägge menar att arbetet ska vara lustfyllt och att leken är viktig för arbetet (Johnstone, 1985) (Spolin, 1999). Kreativitet och fantasi är centrala begrepp för improvisationsteatern, bland annat något Johnstone (1985) tar upp i *Impro*. Improvisation handlar om skapandet i stunden och att gestalta utifrån en gemensam fantasi. Att leken sägs vara en central förmåga är inte ett förvånande resultat. Att leka är en del av att lära sig

improvisation.

När föräldern leker tittut eller en lek med en boll, lär sig barnet grundläggande samspelsregler, regler för turtagning i kommunikation, beteckningar på objekt och personer, vad som är roligt och så vidare (Säljö, 2010, s.67).

Informanternas svar tyder på att leken bidrar till att utveckla andra förmågor som är viktiga för scenisk gestaltning. Leken blir ett hjälpmedel, ett redskap för annan kunskapsutveckling. Leken och att leka är ofta ett redskap i improvisation, ett sätt att arbeta på. Vilket betyder att man nödvändigtvis inte leker i utförandet av improvisationsteater, men gör det i övning och träning av improvisation. Det är enligt Säljö (2010) omöjligt i det sociokulturella lärandet att lära sig allt kognitivt, alltså måste man arbeta praktiskt med kroppen, där leken är ett verktyg.

Undervisningen i teater på gymnasiet ska utgå från elevernas kreativitet och stimulera deras skaparglädje (Skolverket, 2014). I den sceniska gestaltningen ska den individuella kreativiteten och samspel i grupp tränas (Skolverket, 2014). Detta tränar improvisation med hjälp av leken och det lekfulla. Enligt Vygotskij (1995) är det just i leken barnets skapande existerar och att de berättar en historia via sin lek. Johnstone (1985) menar att skolan ofta dödar elevers kreativitet, på samma sätt som Vygotskij (1995) menar att det behövs ett kreativt synsätt i skolan, där elevers kreativitet och skaparglädje uppmuntras. Leken är ett sätt att arbeta med det kreativa skapandet de talar om, och improvisation är en möjlighet.

När fantasin är eliminerad, så finns det inte längre några konstnärer. (Johnstone, 1985, s.86)

Johnstone (1985) talar om att motivet till att han började arbeta med improvisation var att spontanitet och lek undertrycktes i den vanliga skolundervisningen, medan han ville utveckla den. Han menar att vuxna är våldsamma gentemot barn genom deras blockeringar av barnens uppfattning. På liknande sätt talar Vygotskij (1995) om att man måste uppmuntra barnets lekfulla sida och se gestaltande som något utvecklande och positivt för barnet.

Man får inte glömma att grundregeln för barns skapande består däri att man måste se dess värde inte i resultatet, inte i skapandets produkt, utan i själva processen (Vygotskij, 1995, s.84).

Vygotskij (1995) ger stöd för att leken är viktig för lärandet. Med ett sociokulturellt perspektiv på lärande är leken viktig för kunskapsutveckling. Det är där samspelet med andra människor tränas (Säljö, 2010).

Att träna improvisation bygger ofta på olika typer av lekar. Det kan vara en anledning till att informanterna återkommer till att tala om leken. Det kan hända att de snarare pratar om övningarna (lekarna) som används för att träna improvisation än att de menar att improvisationen är synonym med att leka. Om informanterna under kurstillfällena till stor del gör övningar och lekar i improvisation kan själva improvisationen möjligen förknippas med att det alltid innefattar att leka och att ha roligt. Resultatet kan handla om att informanterna tycker det är roligt att utföra övningarna/lekarna, och ser träningen i improvisation som en lek, men utförandet, teaterformen, som något annat.

Denna undersökning tyder på att leken och att leka är en förmåga som kursdeltagare upplever att de utvecklar genom improvisation. Däremot är det svårt att med denna studie visa på att leken är något som skulle öka den sceniska närvaron. Informanterna har inte kopplat leken till något som gör dem mer närvarande på scenen. Men informanterna har talat om den starka upplevelsen lek kan ge och närvaron i den upplevelsen.

## **6.2 Trygghet**

Resultatet visar att trygghet på scenen är en förmåga informanterna lyfter fram. Det är något som inverkar på den sceniska närvaron eftersom det är svårt att vara närvarande om man är spänd, värderar och inte vågar. Med hjälp av träning i improvisation ökas förmågan till scenisk närvaro genom ökad trygghet, lugn och avspänning i kroppen. Detta har stöd i Dahléns forskning när hon talar om vikten av avspänning för närvaro inom gestaltande arbete (Dahlén, 2012). Även Ahlstrand (2014) ser förmågan till att vara avspänd som ett viktigt kunnande för att vara mottaglig på scenen.

Att värdera i stunden är ingenting som hjälper informanterna i sina improvisationer, eftersom de tappar uppmärksamheten på vad som sker och förmågan till scenisk närvaro. Resultatet visar att improvisation tränar en i att sluta värdera i stunden på scenen. Resultatet visar att tillit är viktigt i improvisation. Det kan ha att göra med acceptansen av misslyckanden som både Johnstone (1985) och Close et al. (1994) talar om. Samtliga informanter var överens om hur viktigt det är att i improvisation acceptera misslyckandet. Resultatet kan kopplas till Johnstones teorier om att elever aldrig ska känna att de misslyckas eller gör fel. De ska aldrig känna att de inte kan och om de inte får det att fungera är det lärarens ansvar att hjälpa eleverna att lyckas. Den inställningen under träning av improvisation kan inverka på informanternas inställning till att se misslyckandet som något acceptabelt, och till och med något positivt, vilket flera informanter vittnat om. Johnstones arbete handlar om att våga och att sluta värdera, där självbesträffande och lågt självförtroende är något att motarbeta (Johnstone, 1985). Enligt Spolin (1999) är en viktig del av grunden för improvisation att ett värderande tar en bort från närvaron. Informanterna har kopplat värderande till något negativt för närvaron.

Enligt informanterna påverkar tryggheten gruppens arbete och det är viktigt med den lugna och trygga miljön för att skapa ett gott klimat för lärande. Säljö (2010) talar om samspelet mellan individ och grupp som viktig för lärande, och när tryggheten finns ökas möjligheten för detta lärande. I improvisationsteater samspekar man hela tiden med andra och utvecklingen sker ihop. Det tyder på att det finns likheter när det handlar om vikten av trygghet inom improvisation och det sociokulturella perspektivet på lärande. För att improvisation ska fungera och kunna ge den fria leken och lusten behövs ett klimat som skapar trygghet i utforskandet och skapandet. Att leka kan hjälpa till att nå trygghet och omvänt kan trygghet hjälpa lekfullheten och skaparlusten.

När Ahlstrand (2014) talar om samspel talar hon om att följa och föra och att förena. En viktig aspekt i det är tilliten och tryggheten i att våga följa någon annan. Den mest avancerade förmågan Ahlstrand talar om är förmågan till helhetsförståelse, att se sin del och sina partners och att alla tar lika mycket plats. Resultatet tyder på att med hjälp av träning i improvisation skapas en trygghet som kan stötta det samspelet. Återigen visar

också resultatet på att det är svårt att skilja förmågorna åt, då de inverkar på varandra.

### **6.3 Närvaro**

Resultatet tyder på att förmågan till scenisk närvaro tränas genom improvisation. Det är något informanterna upplever att improvisation lär dem. De talar om att förmågor som att lyssna och att uppmärksamma hjälper dem till närvaro. Samma resultat visade även studien av Magerko et al. (2009), som menar att man lär sig att lyssna och vara uppmärksam på scenen av improvisation. Denna form av uppmärksamhet är viktig när man improviserar eftersom det enligt Sawyer (2007) ingår i improvisation att vad som helst kan hända. Det är en del av improvisationen. Utan scenisk närvaro är det svårt att få improvisationen och gestaltning att fungera. Resultatet i denna undersökning tyder på att detta är en förmåga som tränas och som är nödvändig för att man tillsammans i grupp ska kunna improvisera. Magerko et al. (2009) menar att improvisation kräver snabba beslut, vilket omöjliggör att vara inställd på ett visst resultat. Man måste förhålla sig öppen och svara på impuls. Även Vera & Crossan (2005) skriver att det är viktigt att vara närvarande i stunden, att bygga på varandras handlingar och att inte tänka framåt. De skriver också att det är just att inte ha ett bestämt mål uttänkt att gå emot som skapar det innovativa i improvisationen. Tidigare forskning och detta resultat lyfter fram närvaron som en förmåga som tränas genom improvisation. En del av frågeställningen i denna undersökning var om improvisation kan träna förmågan till scenisk närvaro, vilket resultatet tyder på.

Att närvaro är en viktig del inom improvisation hävdar även Close et al. (1994), Johnstone (1985) och Spolin (1999) som alla talar om att inte tänka framåt på olika sätt, att nuet är det centrala. Spolin skriver att det är viktigt att ingen styr eller hittar på. Close et al. menar att stanna i nuet och att vara närvarande är viktigt liksom att inte ha något förberett eller planerat. Det handlar om att följa det som sker. För att improvisationen ska kunna byggas i stunden går det inte att fundera över framtiden. För scenisk närvaro krävs det att de på scenen inte tänker framåt. Den tradition improvisationsträningen kommer ifrån lyfter alltså fram närvaro som en aspekt i utövandet.

Närvaro är betydelsefullt för den sceniska gestaltningen. I läroplanen, Gy11 (Skolverket, 2014) står det att eleverna ska arbeta med gestaltning och upplevelser. Där den sceniska närvaron är viktig. Detta är en viktig förmåga i ämnet teater i gymnasiet, vilket även Ahlstrand (2014) talar om. Hon skriver bland annat om att kunna bevara koncentrationen och illusionen, vilket lyssnandet är en viktig del av. Hon lyfter även fram att kunna lyssna på den andres berättelse som aspekt av samspel. Där handlar det om samspel, om lyssnandet inverkar på samspelet. Utan lyssnandet och närvaron kan samspelet vara svårare att nå.

Utifrån resultatet kan improvisation vara ett sätt som utvecklar närvaron i den sceniska gestaltningen. Samtliga informanter redogjorde för en ökad närvaro av improvisation. Att uppmärksamma vad som sker är att ta in det runt omkring, och när det sker på scenen så tränas man genom att öva på att ta in det som uppstår i rummet. Den didaktiska litteraturen talar också om vikten av närvaro. Det är något som tyder på att det är en förmåga som tränas och är central i improvisation. Däremot visar inte resultatet på om förmågan till närvaro som improvisation kan träna även skulle innefatta teater utifrån given text, eftersom det inte var något denna studie undersökte. Två av informanterna talade däremot

om att de utvecklade scenisk närvaro även vid arbete utifrån given text tack vare träning i improvisation.

#### **6.4 Samspel och bejaka**

Av resultatet framgår att informanterna upplever att samspelet utvecklas. De tränas i att säga ja till varandras förslag och att uppmärksamma vad ens partner gör på scenen. Samspel är något som improvisation tränar för den sceniska gestaltningen. Att få ett ökat samspel och att ta in varandras förslag och vad ens partner gör är aspekter som bidrar till att öka närvaron i den sceniska gestaltningen. Förmåga till närvaro behövs för att uppmärksamma vad ens partner utför i stunden för att kunna reagera och agera på det. Utan närvaro kan det vara svårare att kunna bejaka varandra på scenen.

Att improvisation tränar en att bejaka är inte förvånande. Close et al. (1994) skriver att den enda regeln om improvisation som ej får brytas är regeln om att hålla med varandra, att säga ”Ja, och”, att bejaka varandra. Även Johnstone (1985) skriver om begreppet att säga ”Ja, och”. För att de på scen ska kunna hitta på en scen tillsammans i stunden måste det ske ett ge och ta i scenen. Att säga ”Ja, och” i improvisation syftar till att hålla med sin partner och att bygga vidare på hans handlingar.

För att få samspel behövs det enligt Ahlstrand (2014) en gemensam förståelse för genre och vad som ska göra tillsammans. Därav är det viktigt med de överenskommelser som tränas i improvisation. Att kunna bejaka varandra och följa varandra i en viss riktning var betydande enligt informanterna. Dahlén skriver "Att vara närvarande styrs av mitt mål, särskilt i en improvisation. Att vara där påverkas av vad jag söker för mening i situationen och vad jag vill uppnå" (2012, s.178).

När det handlar om samspel i scenisk gestaltning beskriver Ahlstrands tre nivåer av samspel: ”att vara i stapplande, att både vara hos partner och i rummet samt temporalitet.” Där det sistnämnda är det mest avancerade som innebär en balans mellan att vänta och ta tid, en medvetenhet om helheten. Samtliga informanter talade om förmågan att hitta balansen mellan att ge och att ta och att vänta in, samma aspekt som Ahlstrand talar om som viktig för samspel. Ahlstrand talar även om ett kroppsligt kunnande som kallas ansvar/fri, som handlar om det gemensamma berättandet med fokus på partner och helheten. Samtliga informanter var överens om vikten av att bejaka sin partner på scenen och beskrev det på ett liknande sätt som Ahlstrand (Ahlstrand, 2014).

Eftersom det är i samspel med andra som kunskap bildas enligt det sociokulturella perspektivet på lärande kan improvisation bidra till kunskap genom träning i samspel (Säljö, 2010). Kunskapen att nå scenisk närvaro sker i träning med andra. Genom träning i samspel med andra elever utvecklas de olika färdigheter som behövs för ett fungerande sceniskt samspel. I analysen av trygghet på scenen nämndes även samspel. Det tyder på att samspel påverkas av gruppens/ensemblens trygghet.

#### **6.5 Känslor**

Resultatet visar att informanterna upplever att improvisation hjälper dem att utveckla sitt gestaltande med känslor. Det var ett av de resultat som överraskade. En av anledningarna

att så många talar om känslor kan vara att upplevelsen av att gestalta och att känna in vad som händer är så stark. Det betyder att inlevelsen i scenen skulle kunna ge informanterna en stark upplevelse, men att de nödvändigtvis inte upplever känslor som t.ex. sorg, ilska eller glädje m.m. En annan anledning till resultatet kan vara att det är en gestaltande konstform där karaktärer spelas med känslor på scenen. Att informanterna arbetar med känslor kan också kopplas till den didaktiska litteraturen där Johnstone skapade sin improvisationsmetod utifrån att han upplevde att han själv i skolan inte fick visa känslor (Johnstone, 1985). Så arbetet innehåller en del känslövnningar. Johnstone skriver i *Impro for storytellers* att en historia på scenen är att A påverkar B och att det sker någon form av förändring i känslor och/eller status (Johnstone, 1999). Detta tyder på att det i träning och utförande av improvisation på kurstillfällena kan uppmuntras till att gestalta karaktärer med känslor. Utan den uppmuntran kanske inte improvisation nödvändigtvis inneburit karaktärsgestaltning med känslor.

Det är svårt att säga om förmågan att vara i kontakt med sina känslor påverkar den sceniska närvaron, eftersom det inte var något informanterna talade om. Det kan möjligen stärka närvaron eftersom man uppmärksammar vad som händer inom en själv och i kontakt med andra. Informanterna talade om olika uttryck för upplevelser, som ”att vara i det”, ”känna frihetskänslor” och att ”gå in i en annan värld”. Att leken har stor betydelse för improvisation kan göra att upplevelsen lyfts fram. Vygotskij (1995) menar att det är i leken vi dramatiserar och upplever vår omgivning.

Det är positivt att utveckla förmågor som har med upplevelse att göra. Ahlstrand skriver om vikten av att kunna kommunicera en upplevd situation, som en viktig egenskap för ökad scenisk närvaro. Med hjälp av träning i att leva sig in i situationer och känslor kommer den sceniska närvaron förbättras (Ahlstrand, 2014). Att de upplever känslor kan ses som en aspekt av ett sociokulturellt perspektiv på lärande där upplevelser är viktigt för att kombinera de intellektuella resurserna med de praktiska (Säljö, 2010).

## **6.6 Karaktärer**

Resultatet visar att informanterna upplever att improvisation tränar en att gestalta karaktärer. I improvisationer gestaltas ofta karaktärer. På liknande sätt som i teater som utgår utifrån en given text. Att improvisation ger träning i karaktärsarbete är därför inte oväntat. Däremot är det inte säkert att karaktärsarbete är något som improvisationsträning givet utvecklar, eftersom det beror på undervisningen. Om övningar görs utifrån lekar där man sällan gestaltar andra karaktärer skulle svaren se annorlunda ut. Arbetar man med att gå in i andra roller i improvisationsträningen kommer troligtvis upplevelsen av träning i karaktär uppstå som den gjorde för informanterna. Denna undersökning har inte undersökt vad informanterna upplever att karaktärsgestaltning innebär. Vilket betyder att deras svar skulle kunna vara synonymt med att de upplever att de spelar roller när de improviserar. Det går inte att visa på hur de har utvecklat sitt karaktärsarbete, eller varför det är bättre nu än tidigare. Samtidigt som det inte går att frånta dem deras upplevelse av att de utvecklat sin förmåga till att spela en karaktär på scenen.

Vygotskij (1995) talar om att barnet härmar och kombinerar erfarenheter från vad de sett i sin omgivning när de leker, och det är vad som skapar nya situationer. På liknande sätt går det till i improvisationsteater när deltagarna går in i roller på scen. De hittar på utifrån egna

erfarenheter. Att gestalta en karaktär kan ses som en del av att leka. Återigen inverkar leken på de förmågor som tränas, i det här fallet karaktärsarbetet, men även närvaro, inlevelse och upplevelse inverkar på karaktärgestaltningen.

### **6.7 Didaktisk diskussion**

Improvisation är komplext att undersöka. På liknande sätt som beskrivs här ovan går det att analysera de olika förmågornas påverkan på varandra på flera olika sätt. Men med hjälp av en uppdelning av ett par olika förmågor kan arbetet med scenisk gestaltning underlättas. Det kan gå att anpassa övningar i undervisningen utifrån de särskilda behoven av träning i vissa förmågor. Med hjälp av kunskap om olika specifika förmågor som improvisation kan träna går det att i undervisningen av teater på gymnasiet anpassa undervisningen. I arbete med arbete utifrån text eller i en teateruppsättning i ämnet teater kan improvisation vara ett hjälpmedel. Genom olika övningar i improvisation kan elevernas förmåga till scenisk gestaltning utvecklas.

Det är svårt att skilja improvisation från lärandet, då sättet att undervisa improvisation påverkar utgången. Improvisation och det sociokulturella perspektivet på lärande är sammankopplade. Lekens funktion för att träna andra förmågor är ett exempel på samverkan, även tryggheten i lärosituationen är ett exempel som påverkar andra förmågor, som t.ex. samspelet. Utifrån denna undersöknings resultat kan improvisation vara ett sätt att arbeta med scenisk gestaltning. Förmågorna som utvecklas poängteras också av tidigare konstnärlig och pedagogisk forskning. Det finns undersökningar om just improvisationens påverkan på undervisningen utav andra ämnen. Det finns flera aspekter av improvisation som går att applicera på sin undervisning, oavsett om det är inom teater eller inte.

Jag önskar i min framtida yrkesroll som lärare kunna arbeta med improvisation i teaterämnet och jag hoppas att kunna utveckla det som metod. Men för att kunna göra det behövs det mer stöd i vad improvisation kan lära ut inom teater. Ett arbete som jag hoppas kunna bidra till i framtiden. Jag kan tänka mig att arbeta didaktiskt med övningar i improvisation med tanke på att skapa en trygg grupp och ett gott klimat för lärande. I början av kurser på gymnasiet kan improvisation vara ett sätt att arbeta för att bygga en trygg grupp där eleverna vågar göra fel och bygger upp en tillit. Det finns övningar i improvisation som går att anpassa utifrån det syftet. Min upplevelse är att teaterundervisning på gymnasiet gynnas av en trygg grupp bestående av elever som vågar saker på scenen. Resultatet har visat att kursdeltagarna upplevde större trygghet på scen, och förhoppningsvis kan det gälla även eleverna i gymnasiet. Detta är något som skulle kunna användas även inom andra ämnen i skolan. Genom att t.ex. arbeta med improvisationsövningar i klassrummet kan det där skapas ett tryggare klimat.

Jag har en tanke att som blivande lärare vilja arbeta med lusten i arbetet. På det sättet kommer jag använda lekar och luta mig mot Vygotskijs tankar om lekens betydelse för kunskapsutveckling. Min förhoppning är att eleverna ska se teater som något lustfyllt att ägna sig åt. Dels går det att använda sig av improvisationer som uppvärmningar i undervisningen för att skapa en lekfull stämning och att improvisera kan upplevas som att leka enligt informanterna. Vilket kan gynna teaterundervisningen genom att övningarna är lekfulla och därmed kan undervisningen bedrivas på ett underhållande och lustfyllt sätt.



En fördel med att arbeta med improvisation är även det informanterna talade om som handlar om att genom improvisationer får eleverna testa många olika gestaltningar på scenen. I arbete med text kan det vara svårare att lägga tid på att alla elever ska få testa att gestalta flera olika situationer och karaktärer. Improvisation ger en möjlighet av att utforska och pröva nya saker flera gånger.

En nackdel med improvisation som metod under undervisningen kan vara att gestaltningen är borta när den är genomförd, med det menar jag att i arbete med text finns texten kvar efteråt. Det går att repetera samma scen och analysera skrivna manus och arbeta med rekvisita m.m. Improvisation fyller inte den delen av teaterämnet. På det sättet tänker jag snarare att improvisationen kan användas i utvecklandet av vissa sceniska förmågor, men såklart inte täcka hela ämnet.

Eleverna kommer med hjälp av improvisation arbeta med kropp och röst utifrån teaterämnets kursplan och med improvisationens hjälp arbeta kreativitet och samspela, vilket går i linje med teaterämnets kursinnehåll. Resultatet kan hjälpa lärare som arbetar med teater att se vad improvisationsarbete kan bidra till. Improvisation går att arbeta med på många olika sätt och det kan upplevas svårt som lärare att konkret kunna visa på vad det lär eleverna att jobba med improvisation. Min förhoppning är att det i framtiden kommer se annorlunda ut.

## **6.8 Slutord**

Av denna undersökning har framkommit ny kunskap om vad kursdeltagarna upplever att improvisation kan lära i scenisk gestaltning. Liknande förmågor omtalas i den tidigare forskningen och den didaktiska litteraturen. Syftet var att undersöka vad kursdeltagare har för upplevelser av vad improvisation lär och dess inverkan på den sceniska närvaron. För att undersöka vad det skulle kunna ge elever att arbeta med improvisation i gymnasieundervisning av teater. Resultatet tyder på att förmågor till att gestalta sceniskt kan utvecklas genom arbete med improvisation. Av undersökningen har också framkommit förmågor som improvisation skulle kunna utveckla. Utifrån bristen på undersökningar av improvisation som konstform inom teater är det relevant att i denna undersökning kunna visa på att trygghet, närvaro, samspel, känslospel, karaktärsarbete och vikten av lek är förmågor som kan gå att träna via improvisation.

I analysen tyder resultatet på att förmågorna som framkommit påverkar varandra. Sammantagna kan de bidra till scenisk närvaro, det ena kanske inte fungerar utan det andra. Det är komplext att skilja förmågorna åt i vissa fall. I analysen visar resultatet att leken är en central del som bidrar till att träna andra förmågor och för att kunna leka ihop är samspel och bejakande viktigt. Med stöd i Vygotskijs teorier om leken som betydande för att utveckla kunskap. Men för att leka krävs en trygg grupp med hög tillit och som vågar. Förmågan till närvaro hjälper en till upplevelse, inlevelse och samspel i leken och improvisationen. I improvisation tränas man i att gå in i en annan roll i leken och uppleva situationen med känslor vilket bidrar till närvaro. Man tränas inte bara i att fokusera på sin roll i gestaltningen, utan även i att bygga helheten med sin partner. Det går att öka närvaro och uppmärksamheten via arbete med trygghet, genom att våga och att samspela med sin partner på scenen. Den aktiva träningen i att spela utan att veta vad som ska hända hjälper en att träna uppmärksamheten på vad som sker i nuet på scenen. Det har varit svårt

i undersökningen att dela upp förmågor i olika teman eftersom de går in i varandra.

Med ett bredare urval än i denna undersökning skulle det eventuellt gå att kartlägga fler förmågor och analysera vilka förmågor som tränas på vilket sätt. Ju mer forskning det finns i området dess mer går det att utveckla improvisation som del i den sceniska gestaltningen i gymnasieskolans teaterämne. Jag önskar att i framtiden utveckla detta område än mer. Min förhoppning är att det ska komma både konstnärlig forskning på improvisation inom teater och även pedagogisk forskning på vad det är för förmågor som tränas och hur de kan undervisas. Teater är ett relativt utforskat ämne i jämförelse med flera andra ämnen inom gymnasieundervisning och att använda improvisation i undervisning av teater är än mindre utforskat. Det vore intressant att i framtiden göra en observationsstudie med syfte att se hur förmågorna används i improvisationer inom det sceniska arbetet samt att undersöka hur lärare arbetar med improvisation ute i gymnasieskolorna. I en observation skulle man kunna undersöka hur de olika förmågorna samverkar och hur de lärs ut. Med en sådan undersökning kanske det går att få fram didaktiska lösningar på hur improvisation kan läras ut med fokus på olika förmågor. Det vore även intressant att göra en konstnärlig undersökning på improvisation och hur det fungerar, eftersom det just nu är svårt att finna studier av improvisation med syfte att undersöka improvisationen ur ett enbart konstnärligt perspektiv. Det lockar även att göra en undersökning som bygger vidare på denna uppsats. Att ta de temana som uppkommit och göra en undersökning med utgångspunkt utifrån de förmågorna som framkommit på något sätt. En önskan är även att i framtiden intervjua gymnasieelever som arbetat under en längre tid med improvisation för att se om de upplever att improvisation har hjälpt dem att utveckla scenisk närvaro i teaterämnet kopplat till teaterämnets kursplan. Det finns funderingar också på om denna undersökningens resultat påverkats av att de intervjuade inte går på gymnasiet. Det går att hävda att förmågor som tränas av improvisation bör vara samma sak oavsett ålder, men det kan vara svårt att bevisa i denna studie.

Slutligen kan sägas att utifrån studiens resultat skulle improvisation kunna vara ett sätt att arbeta med i scenisk gestaltning inom teaterämnet på gymnasieskolan. Improvisation kan användas med ett eget syfte i scenisk gestaltning, det vill säga för att skapa improvisationsteater. Det kan också användas i gestaltungsarbetet inför textbaserade föreställningar.

## Referenslista

### *Tryckta källor*

Ahlstrand, P. (2014). *Att kunna lyssna med kroppen: en studie av gestaltande förmåga inom gymnasieskolans estetiska program, inriktning teater*. Diss. Stockholm : Stockholms universitet, 2014. Stockholm.

Bryman, A. (2011). *Samhällsvetenskapliga metoder*. (2., [rev.] uppl.) Malmö: Liber.

Close, D., Halpern, C., Howard, J. (1994). *Truth in comedy*. Colorado springs: Meriwether Publishing Ltd., Publisher.

Dahlén, L. (2012). *Jag går från läsning till gestaltning: beskrivningar ur en monologpraktik*. Diss. Göteborg : Göteborgs universitet, 2012. Möklinta.

Esaiasson, P., Gilljam, M., Oscarsson, H. & Wängnerud, L. (red.) (2012). *Metodpraktikan: konsten att studera samhälle, individ och marknad*. (4., [rev.] uppl.) Stockholm: Norstedts juridik.

Johnstone, K. (1985). *Impro: Improvisation och teater*. Jönköping, Sverige: Tryckeri AB.

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. (3. [rev.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Runco, M.A. (2007). *Creativity: theories and themes: research, development, and practice*. Burlington: Elsevier Academic Press.

Salinsky, T., Frances-White, D. (2008) *The improv handbook: the ultimate guide to improvising in comedy, theatre , and beyond*. London: Continuum International Publishing Group.

Sawyer, R.K. (2007). *Group genius: the creative power of collaboration*. New York: BasicBooks.

Spolin, V. (1999). *Improvisation for the theater: a handbook of teaching and directing techniques*. (3. ed.) Evanston, Ill.: Northwestern University Press.

Säljö, R. (2010). *Lärande i praktiken – Ett sociokulturellt perspektiv*. 2:a upplagan. Stockholm: Norstedts.

Trost, J. (2010). *Kvalitativa intervjuer*. (4., [omarb.] uppl.) Lund: Studentlitteratur.

Vygotskij, L.S. (1995). *Fantasi och kreativitet i barndomen*. Göteborg: Daidalos.

## ***Internetkällor***

Nationalencyklopedin, NE: <http://www.ne.se/improvisation> Hämtat den 5 januari 2015

Nationalencyklopedin, NE <http://www.ne.se/förmåga> Hämtat den 21 januari 2015

Wikipedia: <http://www.wikipedia.se/improvisation> Hämtat den 5 januari 2015

Skolverket: Kursplan Scenisk gestaltning Gy11 [www.skolverket.se](http://www.skolverket.se) Hämtat den 21 december 2014

Skolverket: Läroplan Gy11 [www.skolverket.se](http://www.skolverket.se) Hämtat den 21 december 2014

Vera, D & Crossan, M. (2005) *Improvisation and innovative performance in teams*. Publicerad på nätet i Organization Science 1 juni 2005.

Magerko, B., Manzoul, W., Reidl, M., Baumer, A., Fuller, D., Luther, K., Pearce, C. (2009) *An empirical study of cognition and theatrical improvisation*. Publicerad på nätet 26 oktober 2009. New york: *Proceedings of the seventh ACM conference on creativity and cognition*.

# Bilaga

## Intervjufrågorna

De frågor som varit grunden för kategoriseringen var:

### Förmågor:

1. Vad har du lärt dig av att improvisera? Alternativt: Har du utvecklat några färdigheter eller förmågor av att arbeta med improvisation?

Följdfråga: Vad är det mest betydelsefulla du lärt dig?

Följdfråga: Vad upplever du är det viktigaste att kunna när du improviserar?

Följdfråga: I så fall vilka?

2. Uppfattar du någon skillnad på att gestalta sceniskt nu från innan du började arbeta med improvisation?

3. Uppfattar du att du utvecklat färdigheter(förmågor) i improvisation som går att överföra till teater som utgår från text?

### Om att delta i improvisationskurser:

1. Vilka förmågor och färdigheter uppfattar du att gruppen och du tränar när ni improviserar?

Följdfråga: Vad uppfattar du är betydelsefullt att träna för att utveckla improvisationsarbetet?

2. Uppfattar/upplever du några svårigheter med att lära dig improvisera?

### Om att improvisera:

1. Vad händer och vad upplever du när du improviserar?

2. Vad ser du som svårigheter när du improviserar?

3. Varför vill du (lära dig) improvisera?