

Lunds universitet
Sociologiska institutionen
Avdelningen för socialantropologi
SANK03 vt 2022

The Story we share

En antropologisk studie av teaterimprovisation



Magnus Florin
Handledare: Marie Larsson

LUND
UNIVERSITY

Abstract

This anthropological study looks at theater improv as a social phenomena and how experienced theater improvisers explain the experience of theater improv when it is at its best. This study also relate theater improv to the anthropological tradition of performance research, the construction of narratives and navigation of self within the framework of the social structures of society.

The study shows that theater improv can be regarded as a ritual making possible for a liminal condition to appear so the improvisers experience communitas. That theater improv gives improvisers an profound experience of an alternative social structure that they relate to their everyday life and try to use as a way of living.

This study also shows that the way humans create narratives for meaning and knowledge is the same within the framework of theater improv as outside that framework and that theater improv creates a space for humans to train themselves in the ability to create narrative both within and outside of the framework of theater improv.

Keywords: theater, theatre, theater improv, improvising, performance, social anthropology, social structure, story, storytelling, narratives, construction of narratives, perception of self, ritual, liminal condition, communitas, collective effervescence

Innehåll

Innehåll	3
Introduktion	4
Syfte och problemformulering	6
Metod	6
3.1 Reflexivitet	11
3.2 Etik	12
Teori	13
4.1 Tidigare studier	13
4.2 Teorier och begrepp	14
4.3 Ord	18
Disposition	18
5.1 Min väg in i studien	19
Teaterimprovisation och dess förutsättningar	20
6.1 Kroppen	20
6.2 Rummet - "Space"	22
När teaterimprovisation är som bäst	23
7.1 Jaget	24
Berättelsen	26
8.1 Eftersnacket	28
8.2 Berättelse och narrativ	29
Sammanfattning	31
Reflektioner och slutsatser.	32
Bibliografi	37

1. Introduktion

“Well, first of all I consider alot of other reachers and people saying we as human beings we are storytellers..aahhh.. beings. We are..aahh..are set, our mindset are the narrative mindset we create narratives, we understand each other by narratives. And the narratives brings our perspectives to the world. So first of all I think that we already trying, even if we are not trying, to find a narrative in our lives, in our daily lives. So that is pretty much natural to us. And narrative and meaning or making sense are different things, they can combine and go in the same direction and find a direction but finding a narrative it’s, it’s what you're telling...” /Luana

Vi människor skapar mening genom att berätta historier säger Luana i citatet ovan. Historierna är det som ger oss kunskap, förståelse och mening i vår livsvärld (Kvale, 2014, 46), den sociala verklighet vi lever i. Vår verklighet består av sociala interaktioner och händelseförlopp där vi kommunicerar med varandra. Min nyfikenhet började i att jag ville undersöka om det finns något som skulle kunna upplevas som ett delat medvetande som en del av kommunikationen oss människor emellan. Då en kandidatuppsats är en begränsad tid så behövde jag avgränsa min studie till något fenomen där människor eventuellt skulle kunna ha en upplevelse av ett delat medvetande. Jag har lång erfarenhet av teaterimprovisation och vet att upplevelsen av teaterimprovisation när det är som bäst är en speciell upplevelse som skulle kunna innefatta upplevelsen av ett delat medvetande. Jag beslutade att studien för min kandidatuppsats avgränsas till att studera teaterimprovisation. Efter det beslutet så insåg jag att teaterimprovisationens huvudsakliga fokus är att gemensamt skapa berättelser. Så min frågeställning landade i hur går till att samskapa gemensamma narrativ? Narrativ är, precis som Luana säger i citatet, det som ger mening, skapar kunskap och förståelse åt det vi har gemensamt och som vi upplever genom våra sinnen.

Vilket framkommer senare i min uppsats så skapar vi narrativ i nuet och vi improviserar oss fram i det ena nuet efter det andra. Samskapandet av narrativ sker i en kontext av sociala interaktioner,

händelseförlopp och strukturer i vår livsvärld. Livsvärlden med dess sociala strukturer är komplext och mångfacetterat liksom våra sociala interaktioner och sociala händelseförlopp är. Vårt samhälles grundläggande sociala strukturer förklaras till stor del av Max Weber, Emile Durkheim och Karl Marx i deras teorier om byråkrati (Weber, 1983, kap 1-2) arbetsdelning (Durkheim, 2013) och det kapitalistiska systemets skapande av mervärde och kapitalackumulation (Marx, 2013). Dessa teorier beskriver tillsammans en utveckling som leder till alienation mellan människor. För att nu inte bli för dystopisk om vårt samhälle, vilket är väldigt lätt att bli, så finns även beskrivningar av sociala processer som leder mot gemenskap och delande. Victor Turners beskrivning av *communitas* och *liminala* tillstånd (Turner et al., 1995, kap 3-4) och Durkheims beskrivning av “*collective effervescence*” (Olaveson, 2001, 99-100) är beskrivningar av tillstånd som uppkommer vid olika rituella tillfällen där samhällets sociala struktur för tillfället löses upp, en upplevelse av samhörighet och gemenskap blir stark och nya narrativ får tillfälle att växa fram.

Samskapandet av narrativ är ett starkt inslag i det personliga, individuella, gemensamma, kulturella, nationella och globala meningsskapandet av våra liv. Samskapandet av narrativ är också vad teaterimprovisation grundar sig på. Teater och teaterimprovisation är en kollektiv skapandeprocess (Gatt, 2020, 56). Skillnaden mellan teater och teaterimprovisation är att i teaterimprovisation skapas teater i nuet utan manuskript eller några, på förhand bestämda och repeterade, repliker.

Genom att studera teaterimprovisation tror jag att vi kan hitta nycklar till hur vi skapar gemensamma narrativ i vår livsvärld och kanske får kunskap om något som skulle kunna kallas delat medvetande. Erfarna teaterimprovisatörer besitter djup och mångdimensionell kunskap om samskapandet av gemensamma narrativ som jag önskar ta del av i min studie.

2. Syfte och problemformulering

Syftet med denna studie är att undersöka människors erfarenheter av teaterimprovisation och samskapandet av gemensamma narrativ. Jag är särskilt intresserad av vad som binder oss samman på ett omedvetet plan; där vi skapar kollektiva narrativ om och med oss själva. Teaterimprovisation är en aktivitet, en rörelse och en social gemenskap som sträcker sig över nationsgränser och kulturer. Därför är det intressant att undersöka om beskrivningarna av upplevelsen av teaterimprovisation skiljer sig åt beroende på var i världen aktiviteten utspelar sig. Oavsett var i världen teaterimprovisation utövas så är det en fokuserad aktivitet där det gemensamma, kollektiva berättandet, skapandet av gemensamma narrativ, sker i en avgränsad situation och är i centrum för alla inblandades uppmärksamhet. Jag kommer, som sagt, att rikta mig till erfarna teaterimprovisatörer från olika länder och kulturer för att få tillgång till en stor och bred erfarenhet av att utföra teaterimprovisation och genom det hoppas jag kunna samla in mer utförliga data kring mina forskningsfrågor.

Forskningsfrågor

- Hur beskriver en erfaren teaterimprovisatör upplevelsen av en teaterimprovisation när den är som bäst?
- Hur beskriver informanterna upplevelsen av sitt eget jag vid de tillfällen teaterimprovisationen upplevs som bäst?
- Hur skapas den gemensamma berättelsen i en teaterimprovisation?

Teaterimprovisation är ett utmärkt studieexempel för att undersöka processen, upplevelsen, kontexten och förmågorna som behövs för det samtidiga skapandet av gemensamma narrativ,

3. Metod

Uppsatsens bygger på 10 veckors etnografiskt fältarbete under våren 2022. Själva fältet är avgränsat till aktiviteten teaterimprovisation och de människor som utövar teaterimprovisation de

så kallade improvisatörerna. Studien baseras på människors, upplevelse av att utföra aktiviteten teaterimprovisation.

Antropologisk forskning är i stor utsträckning en subjektiv forskning då materialet filtreras genom antropologens uppmärksamhet, erfarenheter, språk och reflexivitet (Davies, 2008, 3-5). När jag som antropologistudent med många års erfarenhet inom teaterimprovisation gör intervjuer eller deltagande observation så påverkas både fältet, som samlat kunskapsområde, de människor jag intervjuar och i det möte som sker oss emellan (Davies, 2008, 92; Gupta et al., 1997, 1-40). För att fysiskt kunna genomföra min studie har jag varit tvungen att göra viktiga avgränsningar i val av platser, människor att intervjuas och aktiviteter att delta i. Då dessa varit geografiskt utspridda. Detta kommer jag att diskutera mer på följande sidor.

Teaterimprovisation är en transnationell och transkulturell rörelse som troligen finns över olika delar av världen. De människor som ingår i studien kommer från Europa, Nord- och Sydamerika. Dessutom har jag valt att göra kortare deltagande observationer på tre fysiska platser: Stockholm, Malmö och Helsingborg.

Stockholms improvisationsteater är den äldsta teatern i Sverige som regelbundet spelar improvisationsteater, vilken karaktäriseras av en fast ensemble och en stor kursverksamhet. De tre lokalerna finns på samma gata i Stockholm, och atmosfären andas fri, alternativ teater. Jag hade kommit dit för en intervju med Per Gottfredsson, som är en av de drivande krafterna vid teatern. I samband med intervjun fick jag även en guidad rundtur på teatern och fick se deras lokaler och Per berättade om deras verksamhet.

Den andra platsen är Malmö där jag besökte jag en teaterimprovisations föreställning av Malmö Impro på MAF (Malmö Amatörteater Forum). Efter föreställningen, vid eftersnacket på scenen, genomförde jag gruppintervjuer med de människor som hade samlats i den gamla lokalen från 1930-talet. I samma förening, har jag vid ett annat tillfälle deltagit i en två-timmars träningsworkshop i en lokal på andra våningen. I denna, något stökiga lokal, möblerad med ett fåtal olika sorters stolar, träffade jag en grupp och deltog i deras veckovisa workshop i teaterimprovisation. Gruppen bestod vid träningstillfället av 8 deltagare inklusive mig själv med olika lång erfarenhet av teaterimprovisation.

Den sista platsen som ingår i studien är Kulturhotellet, en fristående kulturinstitution i Helsingborgs kulturliv, vilken startades av två killar som “vill göra konsten till ett starkare inslag i människors vardag genom att ta den ut ur konsthallen och in i det offentliga rummet, till arbetsplatser och in i hem” (Kulturhotellet, n.d.). I deras stora lokal med betonggolv har jag haft möjlighet att varje torsdag under hela vårterminen 2022 leda en två timmars workshop i teaterimprovisation i Helsingborgs Improvisationsteaters regi. Deltagarna har varierat varje gång både i antal och i erfarenhet av teaterimprovisation.

Sex av åtta semistrukturerade kvalitativa intervjuer har genomförts och spelats in via zoom. De resterande två har genomförts ansikte mot ansikte och spelats in via en app i telefonen. Vid zoom intervjutillfällena har informanterna befunnit sig i Stockholm, Oslo, Lissabon, Seattle och Hamburg på sitt arbete eller hemma. Improvisatörerna som jag intervjuat har ursprung i USA, Sverige, Tyskland, Norge, Luana är född i Brasilien och lever nu i Portugal, Jacob är från Kanada och lever nu i Tyskland. De har, som framgår av deras presentationer olika kön. Deras ålder frågade jag inte om men uppskattar att den är från ca 25 år till lite över 60 år. De har alla gemensamt att de är erfarna improvisatörer och att de brinner för teaterimprovisation. De alla representerar olika länder och olika kulturer och det har bidragit med en fördjupad och mångdimensionell förståelse av fältet. Improvisatörerna presenterar sig såhär:

- Beatrix Brunschko, Actress, Director at Theater im Bahnhof, Graz, Professor Dramatic Arts Hochschule für Musik und Theater Hamburg, Experienced Improvisor for 32 years.
- Jill R Farris Artistic/Education Director Performer Teacher of Unexpected Productions Seattle Washington USA, 30 years experience.
- Luana Maftoum Proença, Ph.D. student in Theater Studies at Lisbon University (Portugal), Master in Arts at Federal University of Uberlândia (Brazil), Bachelor in Acting at Brasília University (Brazil), Specialized in Cultural Management at SENAC, Brazil. 20 years as a Theater professional and 18 years working with Impro (as improvisation Theater)
- Per Gottfredsson, Konstnärlig ledare, 34 års erfarenhet av teaterimprovisation
- Jörgen Krantz - Praktisk Kommunikation/Aktionsmetodik. Impro: 22 år
- Terje Brevik, 10 års erfaring med improvisert teater. Tittel er vanskelig, ettersom jeg gjør så veldig, veldig mye, men fasilitator kanskje? "Instruktør" føler jeg ikke blir helt

dekkende, samme med "daglig leder av Tøyen Impro". I en forretningssammenheng ville jeg vurdert prosessfasilitator.

- Jacob Banigan, Improviser, 30 years experience of theatre improvisation
- Martin Birgersson, Impro-pedagog (på Malmö Amatörteaterforum), har imprat i 14 år.
- Mikael Törner, Titel till vardags: bibliotekarie. Har imprat sedan 2012 i vår förening, men har även hållit på en del i tonåren med teatergames.

Jag har hittat dessa personer genom det nätverk som jag fått via min mångåriga erfarenhet av att undervisa, utöva och fortbilda mig i teater och teaterimprovisation. Kontakten har skett via digitala kanaler som facebook, messenger, mejl och i enstaka fall via telefon. När jag sökte efter informanter gjorde jag det med kriteriet att de ska ha mycket och lång erfarenhet. I varje intervju frågade jag om informanten kunde rekommendera någon mer att intervjua och detta ledde till nationell och kulturell spridning bland informanterna. Kontakterna jag skapade under mina intervjuer ledde mig till att jag fick möjlighet att se en teaterimprovisationsföreställning och delta i en teaterimprovisationsworkshop. Jag har också sett en dokumentärfilm; "Era Preciso Ouvir Outras vozes", bestående av intervjuer med improvisatörer om teaterimprovisation. Gjord av Luana Maftoum Proença.

Intervjuerna i studien är genomförda som semistrukturerade intervjuer, en intervjuform avgränsad i tid och plats som utgår från ett eller flera teman som i förväg är kommunicerade till informanten och som samtalet rör sig fritt kring (Davies, 2008, 105-106). Inför intervjuerna förberedde jag tre teman som jag ville att intervjun skulle innefatta. Först ville jag att informanten skulle berätta om hens väg in i teaterimprovisation. Hur hen upptäckte teaterimprovisation och i vilka sammanhang hen fortsatt att utöva teaterimprovisation och vad detta utövande har betytt för hen. Jag ville be informanten berätta hur hen upplevde teaterimprovisation när det är som allra bäst och i förlängningen av detta fråga vad som händer med informantens egen uppfattning om sig själv, jaget, när teaterimprovisation upplevs som bäst av informanten. Jag ville också undersöka hur det går till att skapa ett gemensamt narrativ.

En semistrukturerad intervju ger möjligheten att följa informantens berättelse, att upptäcka mer om hur informanten tänker om temana och kan också ge upphov till kunskap som inte kommit till uttryck i en strukturerad intervjuform. Det är ett verktyg för att samla in material ur ett fenomenologiskt perspektiv, människors upplevelser som de själva sätter ord på (Eastmond,

2007, 249). Fenomenologiskt perspektiv baseras på berättandet av den individuella upplevelsen (Knibbe & Versteeg, 2008; Kvale, 2014, 44).

Inspelningarna gjorde jag via zoom då det finns en inspelningsfunktion i programmet. Övriga intervjuer är inspelade via en inspelningsapp i min mobiltelefon. Intervjuerna blev en blandning av att jag frågade och de svarade och ett samtal där både jag och den intervjuade utbytte tankar och erfarenheter.

Jag har lyssnat igenom intervjuerna och transkriberat vissa delar som jag fann intressanta utifrån de frågor jag ställt. Citat som finns återgivna i detta arbete är direkt transkriberade från intervjuerna.

Förutom intervjuer har jag, som sagt, gjort deltagande observationer vilket är ett vedertaget sätt att som etnolog och antropolog samla in forskningsmaterial. Deltagande observation bygger på två simultana processer, att delta i en aktivitet och samtidigt observera den. Detta är i grunden ett omöjligt uppdrag då människans konstitution ej medger möjligheten att vara helt närvarande i en aktivitet och samtidigt observera den utifrån (Davies, 2008, 82). Människans kognitiva resurser räcker inte till för denna intensiva processhantering. Vi människor hanterar denna omöjliga uppgift genom att skifta vår uppmärksamhet från det ena till det andra. Detta skiftande sker i olika omfattning och går att beskriva som en balansvåg där fullt utslag på ena hållet är total uppmärksamhet på deltagande och fullt utslag på det andra är total uppmärksamhet på observerande. Däremellan hoppar antropologen från den ena vågskålen till den andra olika fort och stannar olika länge.

Mina deltagande observationer har givit mig upplevelsen av att vara deltagare i en workshop och åskådare till en teaterimprovisationsföreställning. I workshoppen hade jag mer uppmärksamhet på att delta och vid teaterimprovisationsföreställningen hade jag mer fokus på att observera. Jag har känt den förväntansfulla stämningen i salongen innan föreställningen, glädjen och nerven under föreställningen och avslappningen och friheten efter föreställningen och jag har delat glädjen, närvaron och via mina sinnen och genom min kropp upplevt hur det är att utöva teaterimprovisation då jag deltog i workshoppen. Genom dessa deltagande observationerna har jag samlat värdefull kunskap via mina upplevelser. Efter mina deltagande observationer har jag sammanfattat mina intryck och upplevelser i fältanteckningar som blivit del av materialet som

denna studie baseras på. Mina fältanteckningar är intalade inspelningar via en app i telefonen, i anslutning till mina observationer, som jag sedan lyssnat igenom när jag arbetat med materialet.

3.1 Reflexivitet

I utövandet av teaterimprovisation så utgår improvisatorerna från den gemensamma överenskommelsen att allt är förhandlingsbart med intentionen att någon form av berättelse ska presteras i nuet. Så fort improvisatorerna tar steget in på scenen startar förhandlingen om kontexten, rollerna och makten. Samma förhandlingen sker även utanför scenen fast inte i samma omfattning. Oftast ifrågasätter vi inte kontexten; vi påstår inte att en intervjusituation plötsligt ändrar sig till en date, vilket är möjligt i teaterimprovisation, utan vi accepterar att en intervju är en intervju. Oftast ifrågasätter vi inte våra roller utan vi ger möjlighet för att vi själva får definiera vår roll inom de ramar som kontexten ger utrymme till. Påstår jag att jag är deltagare i en workshop eller att jag är student vid Lunds universitet som gör en studie av teaterimprovisation så accepteras det. Maktfördelningen i olika situationer hanteras av kontexten och rollen (Davies, 2008, kap 4-5)

Mina arbetslivserfarenheter har givit mig enkel tillgång till erfarna teaterimprovisatörer och informanter till studien. Min ålder, erfarenhet inom ämnet och mitt kön, gissar jag, medför att jag, i intervjuerna (Davies, 2008, 113), haft en automatisk status och makt som jag, utifrån min bästa förmåga, försökt använda för att skapa trygghet och tillit i intervjusituationen. Min erfarenhet av att arbeta som lärare, mentor och workshopledare gör att jag är van att lyssna och samtal med människor. Denna kompetens har jag använt för att försöka balansera den maktförskjutning som en semistrukturerade kvalitativ intervjusituation automatiskt innefattar (Davies, 2008, 120). Samtidigt är jag medveten om att jag är en man med auktoritet som är van att ta plats och att detta kan hämma och begränsa intervjusituationen och informanternas villighet dela med sig av sina erfarenheter. Den inbyggda maktförskjutningen i en intervjusituation blir större när en vit, medelålders cis man genomför intervjun.

Att intervjuerna har handlat om informanternas passion, som de vanligtvis inte hittar tillfällen att prata om ur ett metaperspektiv. Frågorna i intervjun har fått dem att tänka efter och gärna formulerat och delat med sig av sina erfarenheter (Davies, 2008, 109). Intervjuerna har varit

1-1,5 timmar långa och varje intervju har givit mycket information kring de teman som studien undersöker. Jag tror också att mitt genuina intresse av kunskapsområdet och delandet av liknande erfarenheter har bidragit till att informanterna gärna delat med sig av sina tankar och erfarenheter.

När jag genomförde intervjuerna valde jag medvetet att i början av intervjun inte berätta om min egen erfarenhet av teaterimprovisation då jag ville att informantens egna ord och egen erfarenhet skulle vara så ostörda av föreställningar om vilken erfarenhet jag har. Detta gick sådär eftersom vid vissa tillfällen efterfrågade informanten hur mycket jag förstod av vad den pratade om och då behövde jag dela med mig av att jag har lång erfarenhet av teaterimprovisation så att informanten fritt kunde fortsätta samtalet. Dock fick min idé till följd att i början av intervjuerna hade informanten störst del av talartiden och i slutet av intervjuerna blev talartiden mer balanserad. Jag uppfattar detta som positivt då informanterna fick möjlighet att med sina egna ord beskriva sin erfarenheter opåverkade av mina ord, men jag kan i realiteten aldrig veta.

3.2 Etik

Enligt forskningsetiska riktlinjer krävs att arbetet uppfyller fyra etiska krav; öppenhet, självbestämmande, konfidentialitet och autonomi. I denna studie har alla dessa krav uppfyllts genom att alla informanter i denna studie har under fältarbetet blivit informerade om att de är del av en studie och att deras medverkan är frivillig och anonym. Under fältarbetet vid inspelningar av intervjuer har informanterna blivit informerade om vad inspelningarna kommer att användas till. De gruppintervjuer som jag genomförde i samband teaterimprovisationsföreställningen inhämtade jag samtycke till inspelningen i samband med att jag höll fram telefonen för att spela in. Efter inspelningen berättade jag i vilket sammanhang materialet skulle användas. Det fanns vid detta tillfälle alla möjligheter att välja att avvika eller neka till deltagande i undersökning. Vid teaterimprovisationsföreställningen agerade jag som publik. Eftersom det var ett offentligt sammanhang öppet för alla så jag uppfattar inte att det är ett bekymmer att jag, som publik, valde att anta ett forskningsperspektiv på min närvaro. Workshopen som jag deltog i inleddes med att jag, min studie och syftet med min närvaro presenterades.

Under skrivandet av min uppsats insåg jag att studien hanterar ingen känslig information som eventuellt skulle kunna skada informanterna. Studien vinner då på att presentera de jag intervjuat med namn och erfarenhet då lång erfarenhet av teaterimprovisation är en av de avgörande faktorerna för studien och deras namn och titel ger tyngd åt det material jag samlat in. Därför frågade jag dem om de var villiga att delta med namn, titel och antal år av erfarenhet i min uppsats. Jag gav dem samtidigt möjligheten att vara anonymiserade. Alla deltagarna valde att delta med namn, titel och erfarenhet.

4. Teori

4.1 Tidigare studier

Då jag vill, genom att studera samskapandet av narrativ i teaterimprovisation, bidra med en ökad förståelse av det som binder oss människor samman, ser jag denna studie som en fortsättning av en antropologisk forskningstradition som undersöker "performance". Bateson och Meads film "Trance and dance in Bali" är det första exemplet på beskrivning av "performance" som fortsätter med antropologer som Durkheim, Turner, Beeman, Davies, Schechner och Geertz som Beeman beskriver i sin artikel "The anthropology of theater and spectacle" (Beeman, 1993). Beeman nämner också att det är förvånande att teaterns struktur, kulturella mening, förutsättningar för dess uppkomst och dess plats i samhällets sociala struktur inte har studerats mer. (Beeman, 1993, 370). Studier om hur man använder teaterimprovisation och vilken effekt det får i den kontexten det används (Ioannides, 2011; West, 2017) eller teater och interkulturell förståelse (Fabian, 1999) eller teaterimprovisationens historiska utveckling finns (Szuster, 2019). Men Beeman observation om att det saknas studier om teaterns plats i samhällets sociala struktur gäller ännu idag.

Jag har valt att se närmare på upplevelsen av teaterimprovisation när det är som bäst, hur det går till att skapa narrativ och upplevelsen av det egna jaget i denna process. Teaterimprovisationens drivkraft är skapandet av narrativ. Skapande av narrativ är en mänsklig meningsskapande process. Denna studie bidrar med antropologisk kunskap om teaterimprovisationens meningsskapande processer och dess relation till samhällets sociala struktur. Det saknas studier inom detta område.

4.2 Teorier och begrepp

De studier jag uppfattar har varit givande i min studie är vad antropologerna Bateson, Turner och Durkheim har skrivit om mänskliga fenomen, sociala strukturer och processer i kombination med Schechners grundliga genomgång av performance i boken "Between Theater and Anthropology".

Batesons "this is play"-ramen (Bateson, 1972, 178) betyder att något är på låtsas samtidigt som vårt agerande inom den ramen sker på riktigt. Men det som sker inom "this is play"-ramen, sker som representationer av handlingar som de inblandade via metakommunikationen (Bateson, 1972, 177-185) är överens om. Batesons "This is play" - ramen möjliggör förståelse för skillnaden mellan teaterimprovisationen och vår upplevda verklighet. I uppsatsen kommer jag att referera till "this is play" som "nu leker vi".

Turners begrepp *communitas* och Durkheim begrepp "Collective effervescence" är två begrepp som Tim Olaveson har skrivit en artikel om där han jämför dessa med varandra. Han skriver att Turner liksom Durkheim betraktar *communitas* och *collective effervescence* som ontologiska realiteter. Han citerar Turners beskrivning av *communitas* som något som är; "... central to religion, literature, drama, and art, and its traces may be found deeply engraven in law, ethics, kinship, and even economics." (Turner & Turner, 1975, 231). Olaveson fortsätter med att beskriva att Turners *communitas* begrepp har likheter med Bubers filosofiska Jag-Du beskrivningar och Csikszentmihalyis Flow koncept. (Olaveson, 2001, 103).

Communitas is an unstructured or rudimentarily structured and undifferentiated communion or community of equal individuals. It is an essential and generic human bond; "it involves the whole man in relation to other whole men," and is the "quick" of human inter-relatedness, devoid of judgementality ... The experience of *communitas* is also usually a "deep" or intense one, and belongs in the intuitive or emotional realm, as opposed to the rational one. (Olaveson, 2001, 104)

Turner beskriver *communitas* som

It is rather a matter of giving recognition to an essential and generic human bond, without which there could be no society.
/Turner (Turner et al., 1995, 97)

Olaveson kommer i sin artikel fram till att *communitas* och *collective effervescence* har stora likheter med varandra. Jag håller med Olaveson om att de har stora likheter samtidigt som jag uppfattar att där är en nyansskillnad mellan dem. *Communitas* är ett försök till att beskriva ett tillstånd av stark gemenskap, grundläggande för oss människor, som kan ha låg likväl som hög energi. *Collective effervescence* uppfattar jag som ett känslotillstånd med hög energi endast. Båda tillstånden samverkar i det liminala tillståndet och alla tre begreppen är till hjälp för att beskriva och tolka vad som händer när en teaterimprovisation är som bäst.

Turner använder också begreppet liminalt tillstånd för att beskriva tillstånd av “stark känsla av sammanhållning, homogenitet och kamratskap” (Turner et al., 1995, 96) där vi är helt jämlika, nästintill nakna, både i och utanför tiden och utanför samhällets sociala strukturer. (Turner et al., 1995, 95-97). Turner beskriver det liminala tillståndet som en del av en process då individen kliver ur den sociala strukturer som den vanligtvis befinner sig i. Processen består av tre faser; en separationsfas, en liminala fas och en återinföringsfas. (Turner et al., 1995, 94). Processen och den liminala fasen ger möjligheter för individen att förändras. Turner har använt begreppet för att beskriva religiösa ritualer, dess inverkan på individer och dess funktion i sociala strukturer. Precis som Schechner skriver så lämpar det liminala tillståndet sig väl för att beskriva vad som händer när vi utövar teaterimprovisation och det är som bäst. Schechner skriver:

The transformations of being that compose performance reality evidence themselves in all kinds of anachronisms and strange, incongruous combinations that reflect the liminal qualities of performance. (Schechner, 1985, 6)

Artikeln “Stories as Lived Experience: Narratives in Forced Migration” av Marita Eastmond har gett värdefulla insikter om hur vi skapar gemensamma narrativ och hur dessa relaterar till och påverkar vår uppfattning om kontexten, rollen och maktfördelningen i vår upplevda verklighet (Eastmond, 2007). Hennes grundliga genomgång av komplexiteten av narrativ som vi använder oss av för meningsskapande är användbar för att relatera och jämföra narrativen som skapas i teaterimprovisation till vår upplevda verklighet (Eastmond, 2007, 249).

För att förstå kroppen, sinnenas och erfarenheternas möjligheter att skapa mening så har artikeln “Assessing Phenomenology in Anthropology” av Knibbe och Versteeg varit mycket givande. Likaså ett utdrag ur boken “Den kvalitativa forskningsintervjun” av Kvale (Kvale, 2014, 44.51). Knibbe och Versteeg skriver hur viktigt det är att låta den upplevda erfarenheten av religion och religiositet få lov att ta plats i antropologisk forskning. De valde fenomenologin som metod för att undgå reduktionism och ge röst åt de troende. Kroppen är förutsättningen för mänskliga upplevelser och det är det verktyg som en antropolog använder då hen gör deltagande observationer (Knibbe & Versteeg, 2008) och det är genom kroppen, sinnena och erfarenheterna som antropologen skapar kunskap och mening till sociala fenomen. Kritik av fenomenologin om att dess syn på forskning är individualistisk och essentiell har framförts av postmoderna dekonstruktionister som bland annat Derrida (Kvale, 2014, 50) som ifrågasätter om vetandet i sig är en illusion och St Pierre som menar att kvalitativ forskning är starkt förbundet med det moderna subjektets erfarenheter och vetande och att vi behöver en “postkvalitativ forskning”. Knibbe och Versteeg pekar på att så fort antropologen observerar eller i ett senare skede skriver om sin observation skapas en alienation till den situation hen studerat. Här menar Kvale att det går att hävda att all forskning baseras på tolkning (Kvale, 2014, 50). Med det följer att det finns ett inbyggt dilemma i fenomenologins ansats samtidigt som den har bidragit med och bidrar med mycket kunskap inom antropologin (Knibbe & Versteeg, 2008, 60-61).

Schechners bok "Between Theatre and anthropology" i vilken Turner skrivit förordet, undersöker Schechner skillnaden och likheten mellan antropologi, teater och performance. Turner skriver i förordet till boken:

Anthropologists are more concerned with *stasis* than with *dynamis*, with text, institutions, types, protocolism, "wiring", custom, and so on then with the *how* of performance, the shifting, evanescent, yet sometimes utterly memorable relationship that developed unpredictably among actors, audience, text, and the other situational variables discussed by Schechner in this book. / Victor Turner ((Schechner, 1985, xii)

Genom att studera olika företeelser såsom teater, performancekonst, live sexshow och religiösa ritualer undersöker Schechner skillnaden och likheten mellan de olika företeelserna. Schechners bok ger förståelse till att belysa de svårfångade relationerna mellan och komplexiteten i kontexten, rollerna och maktfördelning i fenomenet teaterimprovisation.

Ervin Goffman använder sig av teatern för att betrakta livet i boken "Presentation of self in everyday life"(Goffman, 1990, 231). Goffman tänker sig vårt vardagliga liv som en föreställning med aktörer och publik. För Goffman blir föreställningen och de sociala processerna som formar samhället och individerna samma sak. Att skifta perspektiv och betrakta ett fenomen genom "andra glasögon", såsom Goffman gör, låter oss få syn på dolda sociala strukturer, maktfördelningar och kontextuella förväntningar som leder till en meningsskapande process. Perspektivskiftet som Goffman visar öppnar för diskussioner och analys mellan de individuella upplevelserna i utövandet av teaterimprovisation och sociala processer i människors livsvärld. Diskussionerna som sker i anslutning till teaterimprovisation om sociala processer i människors livsvärld rör vid fundamentala processer om vårt medvetande, uppfattning om vårt jag och separationen till andra (Mead, 1976, sid 162-164). Här ger George H. Mead vägledning till att förstå hur den processen går till.

Teaterimprovisation är både en individuell upplevelse, en teaterföreställning, en del av livet och skapandet av berättelser och narrativ samtidigt. Alla dessa enskilda delar är komplexa fenomen att undersöka. Jag kommer att använda mig

av Turners begrepp ritual, liminalt tillstånd, communitas och Durkheims begrepp collective effervescence för att beskriva och tolka den individuella upplevelsen av teaterimprovisation. För att beskriva och förstå fenomenet teaterimprovisation använder jag Schechners performance teorier och Batesons “nu leker vi” ramen och för att beskriva och tolka berättelserna och narrativen som blir till i teaterimprovisationer så lutar jag mig mot Eastmonds artikel om flyktingars narrativ. Till sist så ger Goffman och Mead teorier nycklar till att vända på perspektivet och betrakta livet genom teater och reflektera över medvetandet, jaget och samhället och likheten i processerna.

4.3 Ord

Narrativ och berättelse är två ord för samma sak. I denna uppsats används ordet berättelse för de berättelser som skapas inom ramen för teaterimprovisation alla andra narrativ används ordet narrativ för.

Jag använder också det engelska ordet space för att beskriva det utrymme som finns mellan oss och som omfamnar oss, som vi med vår kropp upptar en del av. Jag väljer ordet space då inga svenska ord omfamnar samma innebörd. Space kan vara ett konkret, avgränsat utrymme som ett rum eller en plats samtidigt som det kan vara odefinierbart oändligt som rymden samtidigt som det kan vara ett abstrakt tankemässigt utrymme.

5. Disposition

I följande kapitel presenteras min forskning. Jag börjar med ett kapitel där jag delar min väg in i denna studie. Sedan redogör jag för de förutsättningar som behövs för att teaterimprovisation ska kunna hända; kroppen, rummet och dess space. Därefter kommer ett kapitel om upplevelsen av teaterimprovisation när det är som bäst följt av beskrivningar av jagets uppluckring i teaterimprovisation. Ett avsnitt om berättelsen som följs av avsnittet “eftersnacket” och därefter ett avsnitt om berättelsen kopplat till narrativ. En sammanfattning av ovanstående och därefter reflektioner och slutsatser. Jag hoppas att detta upplägg ska underlätta förståelsen av

teaterimprovisation, upplevelsen hos improvisatörerna och teaterimprovisationens relation till de sociala strukturerna i samhället.

5.1 Min väg in i studien

Jag var nyfiken på om människor har en upplevelse av ett delat medvetande. Som till exempel när min sambo redan vet vad jag ska säga eller när min mamma ringer mig precis när jag tagit upp telefonen för att ringa henne, som om vi delar medvetande och har kontakt bortom språk och fysisk närvaro. Detta är ett omfattande område som spänner över all mänsklig samvaro. Det är omöjligt att undersöka på den korta tiden som en kandidatuppsats erbjuder. Jag funderade på om det kunde finnas en avgränsad situation då upplevelsen av ett delat medvetande skulle kunna finnas. Jag har jag utövat teaterimprovisation i över tjugofem år och min upplevelse är att när en teaterimprovisation är som bäst så uppstår ett unikt tillstånd. Det vill jag studera för att komma åt berättelser om teaterimprovisation när det är som allra bäst, och kanske berättelser om delat medvetande. Jag valde att intervjua erfarna teaterimprovisatörer då de har flera erfarenheter av när det är som bäst och troligen också erfarenheter av när det är som sämst så de kan jämföra. När jag bestämt mig för att undersöka teaterimprovisation som helt kretsar kring att gestalta en berättelse så landade min frågeställning i hur går det till när vi samskapar narrativ? Narrativ är det vi människor använder för meningsskapande, kunskap och förståelse av våra upplevda erfarenheter, vår framtid och den sociala kontext vi lever i (Eastmond, 2007, 249). Vi skapar både individuella och gemensamma narrativ som är starkt sammanflätade med varandra. Denna studie har givit mig möjligheten att ha djupa, utvecklande, meningsskapande, kunskapsfyllda samtal med positiva, livsbejakande, erfarna människor. Jag är tacksam och ödmjuk inför möjligheten att få sammanställa de erfarenheter de delat med sig av.

6. Teaterimprovisation och dess förutsättningar

I detta kapitel skriver jag om de förutsättningar som behövs för att teaterimprovisation ska kunna bli till.

Teaterimprovisation behöver för att den ska bli till; människor, ett space och en överenskommelse om att “nu-leker-vi” (Bateson, 1972, 178). Teaterimprovisation utövas framförallt i två olika sammanhang; workshops/träningar och föreställningar. Dessa olika kontexter har olika sociala strukturer och utspelar sig oftast i olika lokaler. En teaterimprovisationsföreställning är mycket lik en vanlig teaterföreställning och sker oftast i en teaterlokal med en scen där improvisatörerna utövar teaterimprovisation och publiken sitter på publikplatser som åskådare. Under workshops och träningar som oftast sker i workshopsrum eller repetitionslokaler för teater så skiftar rollfördelningen beroende på vilken aktivitet som pågår. Deltagarna går från att vara deltagare i en workshop till improvisatör och åskådare och tillbaka igen, beroende på aktiviteten.

Utöver rollfördelning, kontexter och fysiska platser så är improvisatörernas kroppar, sinnen och erfarenheter i förhållande till rummet och dess space förutsättningar för att teaterimprovisation ska bli till. Avsnitten som följer utvecklar och beskriver detta närmare.

6.1 Kroppen

Vi är i ett stort rum med ungefär fem meters takhöjd, vita väggar, två vita pelare, betonggolv där det ligger plastgräsmatta i utklippta, oregelbundna former utspridda på golvet. På väggarna hänger streetart konstverk i olika storlekar. Ena väggen består av flyttbara glaspaneler från golv till tak ut mot shoppinggallerians entré med två rulltrappor som leder upp till filmstadens våningsplan. Vi är en grupp med fyra personer som jag ska leda i en teaterimprovisations workshop. Lokalen är Kulturhotellets lokal i Söderpunkten i Helsingborg. Kulturhotellet drivs av att ge konst och kultur till folket. Vi samlas runt en av “gräsmattorna” för att få en orienteringspunkt i det stora rummet. Två stora flyttbara tygskärmar i svart tyg, en av pelarna, ett bord och en svart kub med lådor skapar avgränsningar för ett rum i rummet. Detta mindre rum blir gruppens arbetsyta som jag beskriver för dem. Sedan inleder jag workshoppen med att

be deltagarna gå runt i det lilla rummet och göra sig hemmastadda där eftersom det är detta space där våra kroppar, sinnen och erfarenheter ska mötas och användas för att, via teaterimprovisation, låta ny berättelser skapas. Uppgiften är att se sig omkring, hitta en plats som är tom, gå dit och upprepa detta. Deltagarna går runt, huller om buller. Nästa steg i övningen är att, se varandra och hälsa på varandra med ett leende och ögonkontakt. Sista delen i övningen är att hälsa på varandra genom att två andra kroppsdelar rör vid varandra såsom armbågen eller ryggen eller foten eller vad som faller deltagarna in.

Med denna enkla övning får deltagarna ägandeskap över det space som de är i, skapar kontakt med varandra genom att se på varandra, se varandra i ögonen och röra vid varandra. Kroppen och dess sinnen är förutsättningarna för teaterimprovisation och fungerar som verktyg eller instrument för samspel med rummet, andra kroppar och sinnen för att gestalta berättelser. Både Viola Spolins bok "Improvisation for the Theatre: A Handbook of Teaching and Directing Techniques" och Keith Johnstones bok "Impro: improvisation och teater" nämner detta i starten av sina böcker. Spolin och Johnstone anses vara de som, oberoende av varandra och med lite olika inriktning, skapat teaterimprovisation. Spolin säger att erfarenhet erövrats genom att organiskt interagera med omgivning med intellekt, fysisk och intuition (Spolin, 1963, 3). Johnstone beskriver hur han var mycket bestämd i sin skådespelarträning att allt skulle provas på golvet inte fastna i diskussion (Johnstone, 2015, 32). Som Luana säger i sin intervju "I'm there, It's my voice, it's my body It's my way to look to this character".

Kroppen, genom sin närvaro i rummet påverkar det flöde av händelser som pågår. Genom sin positionering, sin rumslighet och sin rörelse eller icke-rörelse påverkar kroppen den aktivitet som utförs. Det är genom kroppen, dess rörelse eller icke-rörelse och dess sinnen som vi, i ett kontinuerligt flöde, uppfattar och deltar i aktiviteten och händelseförloppet (Knibbe & Versteeg, 2008, 49). Det är också kropparna och dess uttryck som gör möjligheten för alla som finns i rummet att tolka och ge mening åt den aktivitet och händelseförlopp som utspelar sig. Per Gottfredsson beskriver vad som händer när vi utövar teaterimprovisation.

Det är när kroppen tar över, hjärnan är bara en del av kroppen och kompletterar kroppens val.

(...)

...vi ställer oss bredvid varandra och hittar på och då är risken att vi blir oss själva, för mig handlar det om rummet, man iscensätter nåt som är lite förhöjt /Per Gottfredson

Rollerna som blir till i en teaterimprovisation förkroppsligas i improvisatörens kropp och i relation till det space som skapas, aktiviteten och de andra kropparna i rummet. Det som händer skapar fysiska upplevelser i alla de människor som är närvarande som de via sin kropp, sinnen och erfarenheter skapar mening av, i och genom (Knibbe & Versteeg, 2008, 50). Låt oss nu fördjupa oss i rummet och dess space som förutsättningar för teaterimprovisation.

6.2 Rummet - "Space"

Rummet och dess space är en annan av förutsättningarna för aktiviteten teaterimprovisation. Teaterimprovisationsföreställningar sker oftast i ett teatertrum med en scen och åskådarplatser. Improvisatörerna utför aktiviteten teaterimprovisation på scenen och åskådarna betraktar från åskådarplats. Teaterimprovisation sker också i stor omfattning i olika repetitions- och workshops-rum. Under en workshop eller en träning så har rummet olika indelningar beroende på vad deltagarna genomför för aktivitet. Vid samarbetsövningar och uppvärmningslekar så är rummet ej uppdelat eller indelat på något sätt. Då teaterimprovisation ska utövas så delas rummet upp i två definierade space. En scen där teaterimprovisationen sker och ett åskådarpace. Workshops och träningar sker i många olika sorters rum så uppdelningen sker genom att de närvarande tillsammans bestämmer vilken del av rummet som ska vara scen och vilken som då blir åskådarplats/space. Denna uppdelning hjälper de närvarande att förstå att det som händer på scen händer inom "nu leker vi"-ramen och sker på låtsas som representationer av verkligheten (Bateson, 1972, 178). Detta möjliggör för improvisatörerna att, när de kliver in på scen, påstå att de är något annat eller något annat än vad de uppfattas som annars och detta accepteras av de närvarande. Skapandet av ett separat space där överenskommelsen är att de vanliga sociala strukturerna blir upplösta blir en del av ritualen som leder till att ett liminalt tillstånd ska kunna infinna sig för improvisatörerna, jag skriver mer om det i nästa avsnitt. Kroppen, sinnena, erfarenheterna och rummets uppdelning i olika space är förutsättningar för att teaterimprovisation ska bli till och ibland kan det bli helt magiskt och det beskrivs i nästa avsnitt.

7. När teaterimprovisation är som bäst

I..wow...I would definitely have to say, like being in the moment is that I... It's hard to describe that feeling. There is no future, there's no past. Which for me means a space, a small moment of time when there is no, like, worry or about stuff that happened, or worry about stuff that might happen, or stuff that I need to do or stuff that I have done. It doesn't exist. I'm almost afraid of labeling that moment - freedom - for sure, flow - for sure, mindfulness - definitely ahh it's just a place where everything just flows, all the connections are there. There is no fear, it's nothing but love and trust and play and joy. /Terje Brevik

Citatet ovan är hämtat från intervjuerna i studien och är svar på frågan; beskriv upplevelsen av teaterimprovisation när den är som bäst? Terje inleder med att bli överväldigad av frågan och behöver ett tag att begrunda och formulera sig. Efter att han samlat sig så kommer en beskrivning som landar i att upplevelsen är fri från rädsla, full av kärlek, lek och tillit. Han använder också ordet "flow". Denna beskrivning återkommer hos alla de intervjuade improvisatörerna fast uttryckt med olika ord min tolkning är att beskrivningarna trots olika ord är samstämmiga.

Det är ju en känsla av att på nått sätt liksom bara fullständigt smälta samman med livet. /Jörgen Krantz

Man är i samma andning. /Mikael Törner

Att vakna upp och inse att shit! Vi här på scen har varit inne i en scen och tid och rum försvann... När det verkligen känns magiskt. Och man tappar den vanliga verkligheten. /Martin Birgersson

De försöker förklara ett tillstånd som har stora likheter med det tillstånd som Turner beskriver som *communitas* som finns förklarat i teoriavsnittet i denna uppsats. Tid och rum försvinner, man smälter samman med livet och är i samma andning som sina medimprovisatörer. Upplevelsen är en total upplevelse. Att tid och rum försvinner matchar Turners beskrivning av *communitas* (Turner et al., 1995, 95-97).

Det är som om utövandet av teaterimprovisation genom sin ritual möjliggör att ett liminalt tillstånd med *communitas* kan uppkomma. Schechner beskriver också att "performance" sker i ett liminalt tillstånd (Schechner, 1985, 6). Turner beskriver att de som finns i ett liminalt tillstånd är att betrakta som tröskelmänniskor och de existerar varken här och där eftersom de genomgår en process av förändring (Turner et al., 1995, 95). Att vara varken här eller där, eller att inte finnas eller till och med vara mellan, "inbetween" är vad improvisatörerna berättar när jag frågar dem om var deras upplevelse av deras eget jag finns vid det tillstånd som finns beskrivet ovan.

7.1 Jaget

Improvisatörerna som blivit frågade om hur de upplever sin egen uppfattning om sitt eget jag under en teaterimprovisation när den är som bäst har olika svar och beskrivningar på den frågan. Alltifrån att deras eget jag är upplöst.

Asså det går nästan inte ..Spontant tänker jag att jag är helt omedveten om mig själv. Jag har nästan svårt att sätta mig in i, om jag försöker liksom minnas sådana stunder så har jag svårt att se..jag kan liksom inte reflektera över frågan i när jag tänker på hur den upplevelsen. Jag vet inte hur det ger nåt det svaret .. skratt .. men alltså kanske nån sort jagets upplösning./Martin Birgersson

Till att jaget är fullt närvarande. Jacob Bannigan säger om det han kallar "Performance Self" :

Pretty much always there / Jacob Bannigan

Sen finns de som uttalar en ståndpunkt någonstans mittemellan jagets upplösning och helt närvarande och de referera till att deras kropp, sinnen och erfarenheter är där men de är totalt närvarande i den karaktär som de spelar så de har inte någon uppfattning om sig själv. Men eftersom det är deras kropp, sinnen och erfarenhet som gestaltar och förkroppsligar karaktären på scen så blir ju frågan om jaget komplicerad. Terje Brevik har förslag på en annan beskrivning:

I honestly.. I'm not sure I have any perception of myself at that moment. I think....let see if this make sense. Lets try it, lets see if it

sticks. I dont think it exist with me or my impropartner. I think it exist somewhere between us./Terje Brevik

Terje föreslår att jaget är "inbetween" honom och hans medimprovisatör. Detta matchar med vad Schechner skriver om "inbetweenness". Han skriver "performing is a paradigm of liminality. And what is liminality but literally the "threshold," the space that both separates and joins spaces: the essence of in betweenness" (Schechner, 1985, 295) Här finns överensstämmelse med vad Terje beskriver.

Luana Maftoum Proença jämför i sitt svar jagets icke närvaro vid en teaterimprovisation och erfarenheter från andliga, spirituella sammanhang i Brasilien där jagets icke-närvaro beskrivs som att kroppen tagits över av övernaturliga fenomen och vill tydliggöra att fenomenet av jagets icke närvaro är skilda åt i plats, tid och rum och ska inte jämföras. Det intressanta med Luanas reflektion är att hon ser likheten mellan två olika sociala fenomen som uppkommer på olika sociala arenor. På samma som jag ser att Turners communitas begrepp hämtat från religiösa fenomen fungerar utmärkt för att beskriva vad som händer i den sociala aktiviteten teaterimprovisation.

"Nu leker vi"-ramen (Bateson, 1972) är en förutsättning för teaterimprovisation som jag ser bidrar till att improvisatörerna svarar olika på frågan om jagets närvaro eller icke-närvaro när teaterimprovisation är som bäst. "Nu-leker-vi"-ramen gör att improvisatören kan påstå sig vara någon annan, en kraktär, eller något annat när hen tar klivet in på scen. Den karaktär, som det oftast är, är frikopplad från upplevelsen av det egna jaget samtidigt som improvisatörens kropp, sinnen och erfarenheter används för att förkroppsliga karaktären. Improvisatörens uppmärksamhet är helt inriktad på att vara lyhörd, reagera och vara närvarande i scenen, det ger inget utrymme för att ha en uppfattning om sitt eget jag. Detta är samma problematik som jag skrivit om i metod avsnittet om deltagande observation. Våra kognitiva resurser räcker inte till för att delta och observera samtidigt och i scenen krävs totalt deltagande av improvisatören och då finns inget utrymme för att reflektera samtidigt. Processen som pågår i scenen då karaktärerna blir till i relation till varandra i "nu-leker-vi" ramen tolkar jag som samma process som Mead beskriver då Jaget blir till genom sociala processer (Mead, 1976, sid 162-164). Karaktären blir till genom relationen med de andra karaktärerna på scen på samma vis som upplevelsen av jaget blir till i sociala processer med andra. Per Gottfredson sätter ord på det;

Träningen (i teaterimprovisation) gör ju då att jag behöver inte upplev det här som ... (mig själv) utan det är karaktär, utan informationen finns tillgänglig och då använder vi den. Karaktären få ta över historien. /Per Gottfredson

Per beskriver att han, som improvisatör, upplever det som händer på scenen genom den karaktären han förkroppsligar. Den upplevelsen som improvisatören har i karaktär skiljer sig inte från den upplevelsen hen har av händelser hen själv upplever som sig själv. Det som skiljer sig åt är improvisatörens förhållande till det narrativ som skapas efteråt för att ge mening och kunskap åt upplevelsen. Detta skriver jag mer om i avsnittet "Berättelse och narrativ" men först ska vi fördjupa oss i berättelsen - det som allting kretsar kring i teaterimprovisation.

8. Berättelsen

Alla involverade i aktiviteten teaterimprovisation, improvisatörerna såväl som åskådarna kommer för att uppleva en berättelse på scenen som aldrig har berättats förut och aldrig kommer att berättas igen. I teaterimprovisation så kretsar allt kring berättelsen. Alla närvarande är fokuserade på att det ska skapas berättelser, allt från korta, snabba berättelser på en eller ett par minuter långa till berättelser som är timmes långa. Denna förväntan bidrar starkt till att det som sker i aktiviteten teaterimprovisation sker. Berättelsen blir något som alla fokuserar på som är utanför dem själva samtidigt som alla närvarande är helt och fullt engagerade och delaktiga i den. Jill Farris beskriver det såhär:

Well it feels, you feel very in the moment. It's a cliché, I know, but it is how you feel. So you're not worried, distracted by any worries or confusion or thinking or trying to make. You're simply responding to it and it feels like the scene and the story tells itself.
It unfolds on its own /Jill Farris

Både improvisatörerna och publiken är närvarande för att uppleva berättelsen eller berättelserna, beroende på om det är en workshop eller en föreställning och hur föreställningen är upplagd. Jörgen Krantz säger om berättelsen:

Gå in där och så bara och så tar ni ta ni emot den berättelse som redan pågår och tar del av den och uttrycker den. Så snarare åk med snarare än att skjut på /Jörgen Krantz

Jörgen är en van lärare i teaterimprovisation och säger vidare i intervjun att han brukar säga så som citatet lyder för att hjälpa oerfarna improvisatörer att undgå prestationsångest av att behöva hitta på och på det sättet kontrollera berättelsen. Beatrix Brunchko uttrycker det liknande, att berättelsen redan finns där..

This is my esoteric approach. Sometimes stories are already there before you start improvising. / Beatrix Brunchko

Improvisatörernas uppgift blir utifrån Jills, Beatrix och Jörgens beskrivning att följa med i flödet och låta berättelsen berättas genom kropparna sinnena och erfarenheterna som improvisatören ställer till förfogande genom att kliva in i en scen. Beatrix pratar i sin intervju om att egot kan komma i vägen för berättelsen. Med det menar hon att om en improvisatör vill kontrollera scenen med sina idéer om hur berättelsen ska vara och utvecklas så har den improvisatörens ego kommit i vägen för den berättelse som redan finns där. Hon berättar om tillfällen då hennes medimprovisatörer har haft ett stort ego och då har hon efter scenen upplevt att hennes insats var att vara spela en biroll till det stora egots berättelse. Jörgen nämner att prestationsångest kan vara en anledning till att samskapandet av berättelsen inte blir av. Mikael Törner nämner i sin intervju att rädsla kan leda till viljan att kontrollera en scen för att den rädde improvisatören ska känna sig trygg. Ett stort ego, prestationsångest och rädsla att släppa kontrollen är alla hinder för ett samskapande av en berättelse i teaterimprovisation. Träningen i teaterimprovisation går till stor del ut på att lära sig av med det som kan hindra i samskapandet. Vid träning eller föreställning så finns alltid *eftersnacket*.

8.1 Eftersnacket

I ett workshopsrum på MAF i Malmö står två stolar uppställda i den delen av rummet som är scen. Motsatt långsida, framför de stora trettitalsfönsterna, sitter vi åtta deltagare, någon på golvet och andra på svarta klaffstolar i metall och plast. Ledaren

berättar att improvisationsövningen som vi ska göra med de två stolarna har förutsättningarna att de som spelar scenen måste sitta tysta på stolarna i ca en minut och ta in rummet och varandra. När en minut förflutit i tystnad säger en av deltagarna i publiken till och då ska en av de två sittandes improvisatörerna på scenen avslöja något som är "som en bomb" i relationen mellan de två karaktärerna som nu förkroppsligats i improvisatörernas kroppar. Den andra karaktären får ej lov att pratat under den följande scenen men ska spela med i händelseförloppet och via den situation som utspelar sig hitta anledningen till att karaktären är tyst. En äldre medelålders kvinna och en ung kvinna tar plats på stolarna, en minut förflyter under vilken kvinnorna ser på varandra, vänder sig bort från varandra, den äldre kvinnan placerar armbågarna på knäna och lutar sig fram. Tidtagaren säger att en minut har gått. Då reser sig den medelålders kvinnan och berättar för sin mamma (karaktären som den yngre kvinnan blir) att hennes man regelbundet misshandlar henne och att hennes mamma aldrig har hjälpt henne. Efter scenen blir det ett eftersnack som berömmar och utvärderar berättelsen, karaktärerna och improvisatörernas insats. Gruppen beslutar att de vill se en scen med mammans karaktär för att få veta varför hon inte hjälpt sin dotter. De beslutar gemensamt att scenen som vi ska uppleva är en fika mellan mamman och hennes äldsta och närmaste väninna, hemma hos mamman. En av de andra deltagarna väljer att spela väninnan. Scenen spelas och eftersnacket startar. I eftersnacket så ingår en utvärdering av improvisatörernas insats för att med gruppens hjälp kunna utvecklas samtidigt som det sker ett reflekterande och delande kring egna erfarenheter om den berättelse som utspelas på scenen.

Den yngre kvinnan som spelat mamman, vi kallar henne Linda. Berättar att hon hade många tankar under och efter den första scenen om karaktären mamman och försökte med Lindas erfarenheter förstå och skapa mening till varför mamman gjorde som hon gjorde. Men det visade sig i den andra scenen, med väninnan att inga av dessa tankar stämde med mammans motiv och tankar kring situationen. Väninnan scenen gjorde så att karaktären kom till liv med egna motiv, tankar och erfarenheter.

Här är ett exempel av många på hur en berättelse skapas vid teaterimprovisation. Det jag vill lyfta fram från beskrivningen ovan är *eftersnacket* och Lindas reflektioner kring sin karaktär, sig själv som improvisatör och de scener som hon var med i. Lindas reflektioner sker med

metaförståelse på många plan. Linda reflekterar över sin insats som improvisatör, sina egna erfarenheter i förhållande till karaktären hon förkroppsligat och karaktärens handlingar, motiv och erfarenheter i förhållande till de tankar Linda i första scenen hade om dessa. Eftersnacket visar att berättelserna som skapas vid teaterimprovisation blir narrativ som påverkar de som varit närvarande. De har med sin kropp och sina sinnen upplevt sociala situationer på scenen. En del har upplevt dessa som åskådare och andra genom förkroppsligandet av de karaktärer som spelat berättelsen på scenen. Eftersnacket är en del av ritualen teaterimprovisation. Det framkom tydligt efter teaterimprovisationsföreställningen då jag fick ta del av eftersnacket på scenen.

Improvisatörerna utvärderade vad som hänt, sin egen insats, berättelserna och hur de utvecklades och hur de skulle kunnat utvecklats om improvisatören gjort något annorlunda, karaktärernas agerande och improvisatörernas uppfattningar om karaktärerna de förkroppsligade om improvisatörens kön eller utseende påverkade den karaktär de förkroppsligade. Ett tillfälle då anspänningen släppt men den höga energinivån i rummet finns kvar. Ett tillfälle då upplevelserna behöver bli till narrativ som skapar mening och kunskap. Jag skriver mer om detta i nästa avsnitt.

8.2 Berättelse och narrativ

Först kom praktiken och sen kom teorin i all sammanhang och det finns alltid en risk att man missar något genuint när man går till teoridelen och inte är i praktiken samtidigt är det fantastiskt att kunna prata om saker och göra det begripligt och delbart med språkets hjälp./Jörgen Krantz

Jörgen Krantz beskriver att narrativen vi skapar med språkets hjälp gör att upplevelsen blir delbar och begriplig. Vad är då skillnaden mellan berättelserna som blir till under en teaterimprovisation och de narrativ som vi människor använder för att ge mening åt livet? Inom antropologin finns ett forskningsperspektiv som utgår från narrativ som ett sätt att beskriva och ge mening åt den subjektiva upplevelsen av livet (Eastmond, 2007, 248). Berättelserna som skapas i teaterimprovisation kommer indirekt från upplevd erfarenhet genom att ett av improvisatörernas verktyg är sina egna erfarenheter. Skillnaden blir att narrativ är direkt relaterade till den egna upplevda erfarenheten medans berättelsen, i teaterimprovisation, är en indirekt och omkontextualiserad och går inte att koppla till en enskild individ. Berättelsen som utspelar sig på scenen i teaterimprovisation är en omedveten blandning och förkroppsligande av

improvisatörernas gemensamma erfarenheter och kopplas till de karaktärer som blir till och existerar under den tid då berättelsen existerar på scenen.

När huvudpersonen står där ensam på scenen och ska bli till på nåt sätt så vet vi att för att berättelsen ska komma vidare behöver den en god vän eller nån att relaterar till för att den ska bli till. /Jörgen Krantz

På samma vis som Mead menar att vi konstruerar vårt jag i relation till andra och de sociala strukturer som jaget ingår i så konstrueras karaktärens "jag" i förhållande till en annan karaktär på scenen och de sociala strukturer som skapas i scenens kontext (Mead, 1934, 154-155). Eastmond skriver att narrativ är sammanflätad med individens vardagliga liv för att skapa mening och bidra till valet av nästa handling i individens liv (Eastmond, 2007, 250). Processerna som Mead och Eastmond beskriver är samma processer som pågår på scenen i den berättelsen som skapas, ett steg i taget, i relation till de andra i berättelsen. Berättelsen som alla närvarande får uppleva är en representation av verkligheten inom "nu-leker-vi"-ramen. Där, på scenen, i "nu-leker-vi"-ramen uppstår möjligheten att "prova på" livet. Det är inte på riktigt, det är inte vi själva som står där och delar med oss av våra egna narrativ med risken att de kan få sociala följder utanför vår kontroll. Teaterimprovisationen skapar ett space som möjliggör för de närvarande att spegla sina egna narrativ i de berättelser som uppkommer både som åskådare som betraktar berättelsen och som improvisatör som förkroppsligar berättelsen. För improvisatören sker detta i eftersnacket som finns beskrivet i förra avsnittet. Improvisatörerna har möjlighet att anta ett det-var-bara-på-låtsas-perspektiv till berättelserna och karaktärerna som de upplevt i teaterimprovisationen. Detta gör att improvisatörerna kan välja vad de vill lyfta fram och vad de vill ge sin uppmärksamhet åt i eftersnacket. Improvisatörerna kan också lätt avfärda delar av upplevelsen eftersom den var på låtsas. Detta skapar en frihet kring de narrativ som blir till i eftersnacket.

9. Sammanfattning

Min studie visar att aktiviteten teaterimprovisation är en ritual (Turner et al., 1995) som har som mål att skapa nya berättelser. Det som skiljer Teaterföreställningar från teaterimprovisationsföreställningar åt är att det finns inga inrepeterade repliker eller i förväg

bestämda handlingsförlopp som kommer att utspela sig i en teaterimprovisationsföreställning. Berättelserna som blir till är något som improvisatörerna på scen skapar i nuet (Spolin, 1963; Johnstone, 2015). Likheten mellan teater och teaterimprovisation är att båda sker i “nu-leker-vi”-ramen där det som sker, via en metakommunikations överenskommelse, är representationer av verkligheten, inte den riktiga verkligheten (Bateson, 1972).

För att dessa berättelser ska kunna skapas så övar improvisatörerna på förmågor som att vara närvarande med sin kropp, sina sinnen och sina erfarenheter, att släppa på sin egen önskan om att ha kontroll och hela tiden reagera på det som händer. Träningen sker oftast i workshopsrum eller repetitionslokaler. Oavsett vilken lokal teaterimprovisation utövas i så delas rummet upp i två space, ett som blir scen och ett som blir åskådarplats. Det är på scenen som det magiska tillståndet inträder och berättelserna blir till. När detta sker tillsammans med andra improvisatörer i trygghet och tillit, så är det som om berättelserna berättar sig själva och improvisatörerna upplever det som att deras insats sker utan ansträngning. Berättelsen som skapas överraskar både improvisatörerna och åskådarna. Träningen av förmågorna möjliggör för improvisatörer att försätta sig i ett tillstånd av liminalitet, att låta upplevelsen av sitt eget jag uppluckras och inträda i andra roller (Schechner, 1985, 6). I det liminala tillståndet uppstår, när teaterimprovisation är som bäst, *communitas*, en stark känsla av gemenskap och *collective effervescence*, ett tillstånd av hög energi med upplevelsen av gemenskap (Turner et al., 1995, kap 3-4; Olaveson, 2001, 114). Teaterimprovisation sker nästintill uteslutande med åskådare. Åskådarna tar del av berättelserna som blir till från åskådarplats som är ett space som uppfattas som verkligheten.

Teaterimprovisation möjliggör för improvisatörerna att prova alternativa sociala strukturer och roller och för åskådarna att uppleva dessa från åskådarplats. Jag har inte funnit att det är någon kulturell eller nationell skillnad i hur teaterimprovisation utövas utan tvärtom en samstämmighet och gemensam förståelse över nationella och kulturella gränser.

Processerna som pågår under berättelsens tillblivande är samma som de processer som skapar narrativ i de sociala strukturer som utgör vårt vardagliga liv (Mead, 1934, 154-155; Eastmond, 2007, 250).

10. Reflektioner och slutsatser.

Teaterimprovisationen går, utifrån denna studie, att betrakta som en ritual och en social arena för att undersöka sociala strukturer, konstruktionen av jaget och den komplexa, mångdimensionella upplevelsen av vad det innebär att vara människa och vilka förmågor som behövs för att navigera sig själv genom livet. Så hur förhåller sig denna ritual och sociala arena till de sociala strukturer som bygger den omgivande samhällskontexten?

Efter en workshop i teaterimprovisation jag hållit i Kulturhotellets lokal i Söderpunkten i Helsingborg så säger en kvinna, som till vardags arbetar som arkitekt och ansvarar för lokalerna inom en stor utbildningsinstitution i Sydsverige om sin upplevelse av teaterimprovisation;

Detta är tvärtemot allt jag möter i min vardag på jobbet. Där krävs det att jag hela tiden ska ha kontroll, planera i förväg och vara proaktiv. Här i teaterimprovisationen ska jag släppa kontrollen, låta bli att planera och vara reaktiv.

Hon sätter ord på en stor skillnad mellan hennes upplevda förväntningar som finns i kontexten teaterimprovisation och samhällskontexten. En skillnad som jag uppfattar som också finns representerad i mitt intervjumaterial:

I'm better at improvising on stage than I am improvising in life...In life I don't like it when things happens I haven't planned.
...In life I don't like it when things happens I haven't planned
...I'm good at improvising when it happens but i don't want it to be. On stage it is a completely different thing. I hate it when something is planned out or I already know what's going to happen...I think life would be easier if I could be more of an improviser like I am on stage. Because, and that's maybe the thing, if it's on its best, nothing happens what I want to happen. Something happens that I would never expect and I would never do by myself. Because it happens out of this collaboration

between people so it's always new. In life that's horrible if things don't happen the way I want them to be. /Beatrix Brunchko

I think that there's so much in life that we have to control or try to control to order our lives and be functional....So the practice of improv is putting us in the not knowing and that being ok and being responsive to it and trying to assemble it in a way that it makes sense or satisfying but without having an agenda or control it as it goes and to me that's very, in life we don't know if someone we love, we might lose or if weather can happen or look at the pandemic right now! We didn't know that was coming! (big laugh). We spend a lot of time pretending we do know and in a way it makes us safe enough to go about our days when actually we never know. /Jill Farris

Kontrollen som Jill, Beatrix och arkitekten nämner som en social grundstruktur och norm i samhället härleder jag till Webers teori om byråkrati (Weber, 1983), Durkheims teori kring arbetsdelning (Durkheim, 2013) och Marx teori om det kapitalistiska systemet vilkas processer leder till alienation och kapitalackumulering (Marx, 2013). Max Webers beskrivning av den inbyggda maktrelationen som finns i våra interpersonella relationer som blir till organisation som leder till förvaltning som i sin tur leder till byråkrati. Byråkratin blir självgenererande och låser in individerna i organisationen/samhället i en järnbur (Weber, 1983). Enligt Webers, Durkheims och Marx teorier lever vi idag i ett samhälle med en social struktur som befinner sig i tillstånd av kontroll, planering, framförhållning, isolering och alienering. I dagens diskurs hör vi ord som ekorrhjulet och att få ihop livspusslet som uttryck för denna sociala struktur som beskrivits ovan. Teaterimprovisationens kontext bygger på, motsatsen till ovan beskriven social struktur, att i en trygg grupp släppa kontrollen, vara reaktiv och fullständigt närvarande tillsammans med andra. Martin Birgersson och Mikael Törner sätter ord på detta i intervjun med dem:

Mikael: Man vet vad dem andra håller på med och känner de andra så väl att man verkligen litar på varandra. Och det finns ingen osund konkurrens inom gruppen till exempel. Och det

finns ... osund konkurrensen låter som ett ekonomiskt begrepp, men jag menar liksom bara att det finns inte nån sån här narcissisternas strid om utrymme, utan det är liksom ett team som känner varandra och kan därför pausa om det behövs eller komma in i scenen om det behövs och verkligen skapa världar tillsammans (...)

Martin: Det är mer som att vi försöker generera en våg tillsammans och sedan surfar vi på den och ser var vi hamnar.

Mikael: Ja absolut är det så och det är verkligen det här med att släppa kontrollen, tycker jag är en stor tjusning med impro. Tycker jag som behöver släppa kontrollen. Det tror jag många behöver göra liksom.

Martin: Man fattar ju .. på ett sätt är det konstigt, men det är ju den kontroll förlusten är ju läskig även om det är ju, vi står ju bara i en repsal nånstans och jorden går ju inte under om det blir fel, men det är nåt med det mänskliga i att inte veta och att ge upp den, att träna sig i den processen och när det funkar också. Det ska ju vara rätt ensemble för att det ska bli riktigt jäkla magiskt, då är det magiskt!

Magnus: När du säger rätt ensemble vad är det som ...ehhmm...vad tror ni det är som händer där då? Asså, vi pratar metaforer hela tiden. Men liksom .. det här med andning, Vi surfar på vågor ...

Martin: Vi surfar på vågen

Magnus: Du beskrev det som att vi tappar tid och rum, och det verkar det väl vara som att vi är överens om, liksom, att det är en beskrivning av när det är som bäst liksom...

Mikael: Men det är ju för att alla då är, kan släppa kontrollen samtidigt. Det är då man tappar tid och rum, asså man kan inte vara kvar i det, utan man måste bara låta det komma som kommer...komma från sin egen associativa hjärna men det kan också komma från de andra i ensemblen (...) att alla släpper kontrollen samtidigt och tar in varandra.

Martin: Jag har inte mediterat jättemycket men det väl nästan ett meditativt tillstånd i det att man verkligen, asså när vi pratar om att förlora tid och rum, att man är i nuet att man är verkligen närvarande och det blir någon sorts förstärkt effekt när man, det är mer än en själ som är totalt närvarande, vi är flera stycken. Du säger det här med vad som gör en bra ensemble då. Samtidigt ska man ju bli överraskad, så att dem här hjärnorna som man är uppkopplad med, ska ju ändå vara så pass olika så att det hela tiden får vara lite på tå. (...).Man imprar bättre eller sämre med olika människor. Man kan vara mer eller mindre kompatibel liksom.

För att svara på frågan hur teaterimprovisation förhåller sig till den omgivande samhällskontexten så är teaterimprovisation en ritual och en social arena för människor att träna förmågor som hjälper dem att hamna i ett liminalt tillstånd där de, i bästa fall, kan uppleva communitas. Där skapas nya narrativ som hjälper de närvarande att upptäcka sociala strukturer och i den upptäckten förändras.

Jag har under studiens gång kommit att betrakta teaterimprovisation som en motståndsrörelse mot de rådande kontrollerande, planerande sociala strukturer som är förhärskande i samhället. En fristad som ger människor möjligheten att uppleva tillstånd av närvaro och samvaro - communitas och träna de förmågor som hjälper till att uppnå detta grundläggande mänskliga tillstånd.

Min ingång i studien var om det eventuellt fanns upplevelser av delat medvetande vid utövandet av teaterimprovisation. Det fann jag inga svar på utan jag fann communitas. Samstämmiga beskrivningar av när teaterimprovisation är som bäst. Ett magiskt tillstånd utan ansträngning där berättelsen berättar sig själv och improvisatören åker med tillsammans med de andra improvisatörerna. Jag ville undersöka hur det går till att skapa nya narrativ? Svaret på det ges av Jörgen Krantz och Jacob Bannigan. Jörgen säger:

Det vi vill skapa är form, transformation, ny form. Och för att det ska kunna ske behöver olika komponenter både vara jättetydliga men också beredda att släppa och låta något nytt bli till. /Jörgen Krantz

Det som finns behöver upplösas och ta ny form i ett nytt narrativ. Narrativen är människor sätt att skapa mening och kunskap och ge guidning in i nästa handling. Teaterimprovisation erbjuder en arena för träning av att skapa nya narrativ. Jacob Bannigan får sammanfatta hur det går till att samskapa nya narrativ och hans ord får fungera som en guidning in i framtiden.

One step at the time. /Jacob Bannigan

11. Bibliografi

- Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. Ballantine Books.
- Beeman, W. O. (1993). The anthropology of theater and spectacle. *Annual Review of Anthropology*, 369-393.
- Davies, C. A. (2008). *Reflexive Ethnography: A Guide to Researching Selves and Others*. Routledge.
- Durkheim, É. (2008). *The Elementary Forms of the Religious Life* (J. W. Swain, Trans.). Dover Publications.
- Durkheim, E. (2013). *Durkheim: The Division of Labour in Society* (S. Lukes, Ed.). Palgrave Macmillan.
- Eastmond, M. (2007). Stories as Lived Experience: Narratives in Forced Migration. *Journal of Refugee Studies*, 20(2), 248-264. 10.1093/jrs/fem007
- Fabian, J. (1999). Theater and Anthropology, Theatricality and Culture. *Research in African Literature*, 30(4), 24-31.
- Gatt, I. (2020). Theatre—A Space for Human Connection. *Issue 2 (2020) Special Issue: 50 Years of Critical Pedagogy and We Still Aren't Critical, Volume 19(2)*.
<https://digitalscholarship.unlv.edu/taboo/vol19/iss2/>.
<https://digitalscholarship.unlv.edu/taboo/vol19/iss2/5/>
- Goffman, E. (1990). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Penguin.
- Gupta, A., Ferguson, J., & Ferguson, J. G. (Eds.). (1997). *Anthropological Locations: Boundaries and Grounds of a Field Science*. University of California Press.

- ioannides, J. (2011). *Improvisation som kreativetskälla*.
https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/29381/loannides_Julia.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Johnstone, K. (2015). *Impro: improvisation och teater*. Improvisationsstudion.
- Knibbe, K., & Versteeg, P. (2008). Assessing Phenomenology in Anthropology. *Critique of Anthropology*, 28(1), 47-62. 10.1177/0308275X07086557
- Kulturhotellet. (n.d.). *Kulturhotellet*. Kulturhotellet. Retrieved May 17, 2022, from <https://kulturhotellet.com/>
- Kvale, S. (2014). *Den kvalitativa forskningsintervjun*. Studentlitteratur.
- Marx, K. (2013). *Kapitalet: Kapitalets produktionsprocess / övers.: Ivan Bohman. Inledning: Mats Lindberg. Boken 1* (I. Bohman, Trans.). Arkiv förlag.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society: From the Standpoint of a Social Behaviorist* (C. W. Morris, Ed.). University of Chicago Press.
- Mead, G. H. (1976). *Medvetandet, jaget och samhället: från socialbehavioristisk ståndpunkt*. Argos.
- Olaveson, T. (2001). Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner. *Dialectical Anthropology*, 26, 89-124. KIN 6N5
- Schechner, R. (1985). *Between Theater & Anthropology*. University of Pennsylvania Press.
- Spolin, V. (1963). *Improvisation for the Theatre: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Pitman.
- Szuster, M. (2019). Theater without a script - Improvisation and the Experimental Stage of the Early Mid-Twentieth Century in the United States. *Text Matters*, (Number 9), 374-399.
<https://czasopisma.uni.lodz.pl/textmatters/article/view/5902>.
<https://czasopisma.uni.lodz.pl/textmatters/article/view/5902>

Turner, V., & Turner, V. W. (1975). *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Cornell University Press.

Turner, V. W., Turner, V., & Harris, A. (1995). *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Aldine de Gruyter.

Weber, M. (1983). *Ekonomi och samhälle: förståendesociologins grunder*. Argos.

West, S. (2017). Enhancing team creativity with playful improvisation theater: a controlled intervention field study. *International Journal of Play*, 6(3), 283-293.
<https://doi.org/10.1080/21594937.2017.1383000>