Reviderad: 19.08.2025

Improvisation ur fler perspektiv

- en undersökning av improvisation inom fälten dans och teater.

av

Hanna Stenborg

Stockholms konstnärliga högskola Kandidatprogram i danspedagogik, Folkdans Självständigt arbete 15hp VT 2025	Handledare: Katarina Lion Examinator: Lena Hammergren, professor

STOCKHOLM UNIVERSITY OF THE ARTS | STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA

STOCKHOLM UNIVERSITY OF THE ARTS | STOCKHOLMS KONSTNÄRLIGA HÖGSKOLA

ABSTRACT

Stenborg Hanna

Improvisation from other perspectives - an autoethnographic mapping of improvisation within the performing arts fields of dance and theatre with a focus on folk dance, authentic jazz and improvisational theatre.

This text analyses through a thematic analysis method a field diary from an autoethnographic study in the areas of dance and theatre, focusing on the subgenres of folk dance, authentic jazz, and improvisational theatre.
The analysis uses a thematic method that identifies themes, categories and keywords. These keywords are then discussed in light of previous research in the respective fields. The conclusion explores whether ideas, thoughts, and concepts from one field can inspire, enrich, or challenge the other. Notes from the field diary serve as the empirical material collected during the study. In the conclusion, the keywords “presence”, “spontaneity”, “interplay”, “music” and “originality” are seen as important aspects of improvisation meanwhile "performativity," "full of meaning," "honesty," and "knowledge of the room" are highlighted as aspects that can enrich the other field.

Nyckelord: improvisation, folkdans, traditionell dans, autentisk jazz, improvisationsteater, närvaro, spontanitet, samspel, musik, ärlighet, originalitet, performativitet, meningsfullhet, rumslig uppfattning

Keywords: improvisation, folk dance, traditional dance, authentic jazz, theatre improvisation, presence, spontaneity, interplay, music, honesty, originality, performativity, full of meaning, spatial-perceptual

Innehållsförteckning

1.1 Inledning 4

1.2 Bakgrund 5

1.2.1 Författarens bakgrund 5

1.2.2 Folkdans 5

1.2.3 Autentisk jazz och Lindy hop 6

1.2.4 Improvisationsteater 7

1.3 Syfte 7

1.4 Frågeställningar 7

1.5 Metoder och teorier 7

1.5.1 En autoetnografisk ingång 8

1.5.2 Fältdagboken 8

1.5.3 Materialets insamlingsplatser 8

1.5.4 Etiska förhållningssätt 9

1.5.5 Tematisk analys 10

1.5.6 Begreppsförklaring för vidare läsning 10

1.6 Tidigare forskning 11

1.6.1 The moment of movement 11

1.6.2 Att befria det lekande sinnet 12

1.6.3 The process of improvisation in folk dance 13

1.6.4 In the moment 13

1.6.5 Stepping, stealing, sharing, and daring: improvisation and the tap dance challenge 14

1.6.6 Vad är improvisation? 14

1.6.7 Impro 15

1.6.8 Dance: a body with a mind of its own 15

1.6.9 Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: Performativitet 16

1.6.10 Developing listening bodies in the dance technique class 16

2 Analys 17

2.1 Analys av materialet 17

2.1.1 Dans 18

2.1.2 Urval av dansens nyckelord 19

2.1.3 Teater 19

2.1.4 Urval av teaterns nyckelord 21

3 Diskussion och sammanfattning 21

3.1 Resultatdiskussion 21

3.1.1 Det specifika 21

3.1.2 Det som kan berikas 27

3.1.3 Kan det berikas? 31

3.2 Metoddiskussion 32

3.2.1 Studiens storlek 33

3.2.2 Svårigheter under studien 33

3.3 Förslag på vidare forskning 33

3.4 Sammanfattning 34

4 Käll- och litteraturlista 36

5 Bilagor 38

5.1 Bilaga 1 38

5.2 Bilaga 2 38

5.3 Bilaga 3 38

1.1 Inledning

Improvisation betyder enligt Nationalencyklopedin att ” hitta på samtidigt som man utför något” (Nationalencyklopedin, 2023). Samtidigt kommer improvisation inom olika ämnesområden med egna definitioner, regler, normer, övningar, associationer, tekniker, kunskap, förhållningssätt, tycke och smak, med mera. Området av intresse för föreliggande kartläggning hamnade i vad improvisation inom teater och dans kan innebära och om dessa förståelser skulle kunna berika varandra. Detta önskar jag som författare till uppsatsen ska kunna berika fälten av dans och teater både i ett pedagogiskt och konstnärligt syfte.

Med erfarenhet av arbete inom fälten dans och teater väcktes tidigt en önskan om att kunna arbeta parallellt med dessa. Jag har valt att arbeta med dans utifrån genrerna folkdans och autentisk jazz samt teater utifrån en improvisationsteaterkontext. Syftet med detta arbete är att skapa en mer nyanserad och mångbottnad syn av improvisation och vad det kan bidra med över ämnesgränser. Detta är ett försök att bidra till det dans- och teaterpedagogiska fältet såväl som till det konstnärliga. Via att samla kunskap kring improvisation kan man ta ett första steg mot att se om förståelse om improvisation inom teaterfältet kan bidra till förståelse inom dansfältet och tvärtom.

Intresset kring improvisation och vad som gömmer sig bakom begreppet gav den metod som var lämplig för undersökningen. Materialet som samlades in, genom en fältdagbok som fördes över min egen praktik, fick sedan visa vilken analysmetod som lämpade sig. På detta sätt har det under arbetets gång fått visa sig vad arbetet i sig lyckats lyfta fram och i slutänden har även studiens syfte utkristalliserats tillsammans med de frågor som kan tänkas bli besvarade genom studien.

Studien inleds med en bakgrund som beskriver min som författares bakgrund och erfarenheter inom dans- och teaterfältet, vilket både förklarar motivationen bakom arbetet och tydliggör de förkunskaper som ligger till grund för studien. På detta följer en bakgrund om folkdans, autentisk jazz och improvisationsteater för att ge en presentation av vad dessa begrepp avser i denna studie. Efter det följer studiens syfte och de forskningsfrågor studien ämnar besvara, följt av en presentation av undersökningens metoder och bakomliggande teorier. Som uppföljning av detta redovisas en kunskapsöversikt där de texter som förankrar min studie inom tidigare forskning presenteras. Därefter följer en beskrivning av hur materialet har samlats in samt en analys av detta material. Vidare diskuteras metoden och analysen i förhållande till tidigare forskning. Slutligen presenteras resultatet och arbetet sammanfattas i sin helhet.

1.2 Bakgrund

1.2.1 Författarens bakgrund

Jag har en bakgrund inom både dans, musik och teater. Min danskunskap finns inom flera olika fält och genrer varav mest kunskap finns inom folkdans, autentisk jazz och Lindy hop. Jag har även erfarenhet av teater i olika former där improvisationsteater är en av dessa. För att också ge en kontext till min musikkunskap har jag en grundlig kunskap inom jazzmusik och framförallt inom swingmusiken.

Både folkdansgenren och jazzgenren är breda dansgenrer och därför beskriver jag nedan vilken del och kontext mitt dansande sker i. Från min upplevelse av dans inom genrerna folkdans och autentisk jazz bygger både dessa genrer på improvisation på olika sätt. I båda dansgenrerna sker improvisationen ibland utifrån rörelsens minsta beståndsdelar men med kunskap såväl intellektuell som kroppslig om dansens ramar och regler. Det visar sig med mer erfarenhet att även dessa kan brytas men som en grundregel finns det sätt att dansa på som är ämnesspecifikt för folkdansen och den autentiska jazzen. Inom folkdans talas det mycket om principer som samspelet med musiken, svikt, att landa på golvet, vänta in momentum, rotationstekniker och så vidare. Inom jazzen talas det om aspekter som låg tyngdpunkt, bounce, häng, rytmiseringar, accenter och så vidare. Dessa anser jag vara grunder av dansen som jag har med mig oavsett hur rörelserna ser ut. Jag använder också större byggstenar som olika steg eller kombinationer för att bygga upp dansen. I dessa fall använder jag mig fortfarande av de ämnesspecifika kvaliteterna men använder mig även av större rörelsemönster.

Inom improvisationsteater upplever jag också att det finns ramar och regler att följa. Vissa av dessa regler eller snarare principer har jag fått lära mig för att det ska bli ett ”bra” spel. Det kan vara inlyssning, att reagera, ge förslag, närvaro och spontanitet, återknytning till tidigare storyline och så vidare. För att jag som skådespelare inte ska stå framför ett oskrivet blad sätts ofta påhittade förutsättningar upp som en hjälp för skådespelaren att associera. Det kan vara utformningen på övningen eller frågan ”var är vi?”

1.2.2 Folkdans

Den folkdans som ligger till grund i denna studie är den folkdans som springer ur den folkliga dans- och folkmusikrörelse som under 70-talet i Sverige intresserade sig för den sociala dansen och rekonstruktionen av de danser som dansats socialt. Begreppet folkdans kommer i denna studie innefatta ett antal polskor och gammeldanser som jag vill skilja från de koreografier i folklig stil (Nilsson, 2003) och gillesdanser som idag tillsammans med den

folkliga dansen samsas under begreppet folkdans. I dessa förstnämnda sociala danser är improvisationen en grundsten och vi använder oss av improvisation för att skapa dansen i stunden.

Musikern Olof Misgeld (2014) hävdar i sin masteruppsats att låtar har spelats i olika varianter och att de blir på lite olika sätt varje gång. Jag skulle kunna hävda något liknande att folkdansen som beaktas för studien är improvisatorisk i sin natur inom ramen för den specifika dansen. *Dansen* ses inte som ett satt material utan snarare som ett koncept utifrån ett kunnande i och kring rörelserna, musiken, historien och sammanhanget.

Improvisation inom vissa folkdanstraditioner, menar Giurchescu (1983), används inte alltid som begrepp utan byts ofta ut mot ord som spontant, fritt och individuellt. Däremot finns också improvisation som ett grundläggande element i många folkliga danstraditioner (Midgelow, 2019). Att improvisera i dans kan definieras som att skapa dansen i stunden. Det finns då en grund av steg, former, rörelser och musikaliska uttryck som i stunden pusslas ihop till dansen som den dansas i stunden (Midgelow, 2019).

1.2.3 Autentisk jazz och Lindy hop

Autentisk jazz och Lindy hop kommer här vidare båda kategoriseras under begreppet autentisk jazz. Båda är historiskt sammanflätade och utvecklades tätt tillsammans med jazzmusiken under 1920- till 1940-talet. Jazzmusiken spelades till en början för att dansa till, vilket gjorde att dansen och musiken till en början utvecklades tillsammans (Monaghan, 2001). Som Monaghan (2001) skriver, är Lindy hop del av den autentiska jazz-traditionen tillsammans med andra jazzstilar som till exempel Charleston. Den autentiska jazzen innehåller rörelsekvaliteter med rötter i afrikansk dans som genom slavhandeln följde med över Atlanten och blev ett steg i den svarta befolkningens frigörelse i USA. Detta innefattar rörelsekvaliteter som synkoperingar, polyrytmer och polycentrism (Guarino och Oliver, 2014). Som Guarino och Oliver (2014) beskriver, har jazzen utvecklats vidare i många olika riktningar, men denna undersökning kommer stanna kvar i den jazzgenren som försöker efterlikna den autentiska stilen från New York (Keevallik och Ekström, 2019). Dock, eftersom vi är andra människor med andra erfarenheter som idag dansar stilen kommer även den flyttats från sin ursprungliga position.

Det sociala dansgolvet är enligt Keevallik och Ekström (2019) präglat av improvisation genom sin improvisatoriska och undersökande natur. Improvisation är ett grundelement i alla genrer som springer ur den västafrikanska danstraditionen (Hill, 2003).

Improvisationen inom den autentiska jazzen har efter hand utvecklats till exempelvis freestyle inom olika streetstilar (Guarino och Oliver, 2014).

1.2.4 Improvisationsteater

Improvisationsteatern är enligt Fors (2014) en teaterform där berättandet sker i stunden, ofta utifrån givna ramar men där det inte är planerat på förhand vad som kommer göras eller sägas. Det var både en väsentlig del av den västerländska *Commedia dell' art* på 1400-talet och är den grund var på 1900-talets teatersport vilar. Viola Spolin, Keith Johnstone och Del Close är alla tre framträdande pedagoger inom improvisationsteatern som ofta nämns i sammanhanget. Ofta ser vi teaterimprovisation inom ramen av kortare former eller övningar, men med Del Close kom även improvisationsteaterns ”långform” (Fors, 2014). Geijer (2015) anser improvisationsteatern vara ett syskon till den textbundna teatern på det sätt att de har sina olikheter och likheter i allt från föreställningarnas utformning till skådespelarteknik. Ofta definieras därför improvisationsteater som en teaterföreställning som inte bygger på ett skrivet manus med förutsättningen att vi har en förförståelse av textbaserad teater (Fors, 2014).

1.3 Syfte

Studien syftar till att genom en tematisk analys på en autoetnografisk studie finna likheter och skillnader i improvisation inom de valda fälten dans och teater samt jämföra dessa för att kunna resonera kring om dessa fält kan inspirera, berika eller utmana varandra.

1.4 Frågeställningar

1. Vilka likheter och skillnader finns mellan de olika fältens identifierade nyckelord utifrån den autoetnografiska studien?
2. Kan olika tolkningar av nyckelorden gällande improvisation inspirera, berika eller utmana varandra?

1.5 Metoder och teorier

I tidigare avsnitt har motivationen till studien påvisats, men i detta avsnitt presenteras istället den autoetnografiska ingången i studien. Vidare förklaras metoden för datainsamlingen i form av en fältdagbok samt avgränsningen och en diskussion kring etiska förhållningssätt. Slutligen beskrivs analysmetoden som använts i form av en empiristyrd tematisk analys.

1.5.1 En autoetnografisk ingång

Med en autoetnografisk ingång antecknade jag tankar, idéer och frågor i en fältdagbok. Fältdagbokens text som utgör studiens material hade en utgångspunkt i egna upplevelser och erfarenheter. Autoetnografi kan beskrivas som en forskningsmetod där forskaren undersöker världen utifrån sig själv, med forskar-jaget som utgångspunkt. Syftet är att genom ett inifrånperspektiv utforska, beskriva och analysera kulturella praktiker och fenomen utifrån personliga erfarenheter. (Bylund, Liliequist och Silow Kallenberg, 2021)

1.5.2 Fältdagboken

Anteckningarna kring min egen praktik fördes i form av en fältdagbok. Dokumentationen fokuserades kring de sammanhang då jag som författare till denna text upplevde improvisation i rörelse. Begränsningar av tid och plats infördes för att det empiriska materialet skulle bli av en hanterlig storlek. De dans- och teaterområden som valdes, valdes ut eftersom de är genrer jag möter ofta och genrer där jag som dansare och skådespelare har djupast kunskap, vilket förhoppningsvis kunde bidra till en mer nyanserad analys av materialet. Inom dansfältet valdes subgenrerna folkdans, autentisk jazz och Lindy hop medan improvisationsteater fick representera teaterfältet.

Fältdagboken fördes under en period av fyra veckor (10/3-2025 till 6/4-2025) där jag själv, påverkad av min omgivning, samlade och uttryckte alla tankar, idéer och frågor som kom till mig. Tillfällena för mötet med dans och teater var inte arrangerade utan var de tillfällen som naturligt dök upp för att ge en sådan reell bild av improvisation som möjligt. Skrivandemetoden var den att försöka skriva i ett flöde så att tankarna inte skulle försvinna och för att jag inte skulle börja rätta till tankarna till något jag ”borde tänka”. Detta resulterade i att mycket av känslan från improvisationen och många flyktiga tankar kunde fångas upp. Eftersom jag på ett så ärligt sätt som möjligt ville fånga tankar och känslor kring improvisationen har fältdagboken fått behålla sitt ursprungliga utseende med oavslutade meningar, enstaka ord, grammatiska fel och stavfel.

1.5.3 Materialets insamlingsplatser

Materialet i form av fältdagboksanteckningar samlades in på specifika platser som jag som dansare och skådespelare mötte under min övriga praktik utanför studien. Eftersom jag arbetar inom alla dessa områden så fanns en föraning om vilka sammanhang jag skulle stöta på. Av etiska skäl kommer jag inte närmare redovisa var, när och vilka andra som var närvarande när materialet samlades in, men avsikten med detta avsnitt är att ge en bild av var

materialet fick sin utgångspunkt och i vilka positioner jag befunnit mig i, i relation till andra under dessa tillfällen.

Undersökningen resulterade i att material inom dansfältet mestadels samlades in efter danslektioner inom en formell undervisning, där jag befann mig i rollen som elev. Material erhölls dock också från det sociala dansgolvet både från dansgolv präglade av jazzdans såväl som av folkdans där jag befann mig i rollen som dansare. Utöver detta höll jag i rollen som lärare under en formell undervisning även ett par workshops i autentisk jazz.

Inom teaterfältet samlades material in under träffar med två olika improvisationsteatergrupper. I den ena av grupperna ingick jag som elev i en formell undervisningssituation. I den andra erhöll jag rollen som facilitator och regissör i en mer informell undervisningssituation där gruppens syfte inte primärt var undervisningen utan syftade till att gruppen gemensamt skulle skapa ett konstnärligt verk. Utöver materialet som samlades in efter sammankomster med ovanstående två grupper, spelade jag även med som skådespelare i en improvisationsteaterföreställning och såg i rollen som åskådare en föreställning med utgångspunkt i teaterimprovisation.

I bilaga 3 finns en tabell över när tillfällena inträffade, vad de innehöll och i vilken position jag befann mig i. (Bilaga 3)

1.5.4 Etiska förhållningssätt

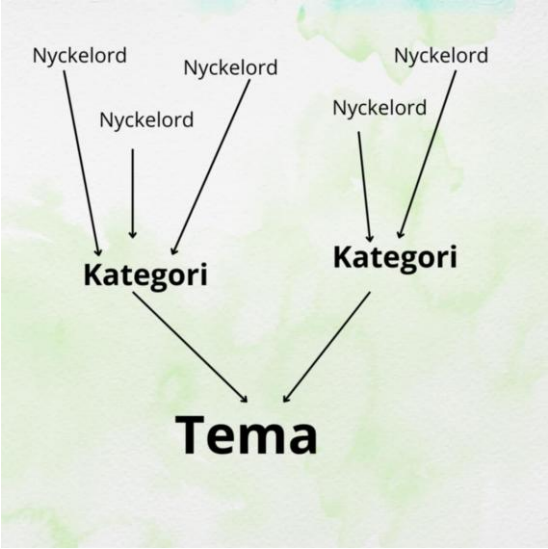
Eftersom en autoetnografisk ingång används i arbetet är det lätt att tappa bort alla andra som varit en del av arbetet och processen. Undersökningen har varit en pågående läroprocess med många möten, både personliga möten och genom skriven text som bidragit till förståelse om och av improvisation men också förståelsen om processen av detta arbete. Detta handlar om de människor som deltagit i dansen och teatern, de som jag har fört samtal med och de som inspirerat till olika tankar. Även då undersökningen är riktad mot mina tankar och inte av andras, påverkas alltid mina tankar av de människor som finns runt omkring. Det är oundvikligt att påverkas och inspireras av andra, och det är snarare denna påverkan och inspiration som bidrar till de tankar som jag försökt fånga. En stor del av undersökningen har gjorts i relation till andra människor och en del av materialet pekar på samspel, kommunikation och relationer till andra människor. Därför bör det understrykas att materialet i studien är en egen tolkning och inte en generell beskrivning av improvisation. Resultatet är därför mycket subjektivt och det bör framhävas att studien inte syftar till att generalisera utan att skapa en fördjupad, nyanserad och mer komplex förståelse av improvisation.

Studien använder sig av fälten dans och teater och de underliggande genrerna folkdans,

autentisk jazz och improvisationsteater eftersom de är dans- och teatergenrer som jag har mycket kunskap i, både på ett kroppsligt, intellektuellt, musikaliskt, samhällsorienterat och historiskt plan. Samtidigt vill jag på ett självreflexivt sätt belysa att det med denna erfarenhet även kommer fördomar och förutfattade meningar. Det finns alltid mer att lära och lärande är en livslång process. Studien vill bidra med några möjliga sätt att se och tänka om improvisation och försöker därför behålla transparens genom hela arbetet och genom förankring i tidigare forskning placera studien på den improvisatoriska kartan.

1.5.5 Tematisk analys

Som Alvinius, Borglund och Larsson (2023) beskriver det är en tematisk analysmetod ett kvalitativt analysverktyg för att urskilja tematiska mönster i en insamlad empiri. Analysmetoden kan användas på material framtaget genom flera olika metoder för undersökning. Det är därför en passande analysmetod för att skapa en gemensam grund för undersökningar inom olika discipliner. Metoden innebär att extrahera teman ur insamlat data och söka efter mönster. En inriktning av tematisk analys är en empiristyrd tematisk analys. Den baserar sig på vad som framkommit i det insamlade materialet. Teman utkristalliserar sig då under analysens gång snarare än att temana är satta på förhand. Analysmetoden kan användas självständigt som en induktiv metod. En styrka med tematisk analys är att det är en empirinära metod som innehåller det som är relevant och aktuellt och är där resonemangen lätt kan fördjupas och nyanseras. Tillvägagångssättet för denna analys är att först leta efter nyckelord i det empiriska materialet som ska analyseras. Dessa kan sedan samlas under kategorier som i sin tur kan sammanfattas till ett fåtal teman som därmed återkommer i empirin. (Alvinius, Borglund och Larsson, 2023)



1.5.6 Begreppsförklaring för vidare läsning

Fält- används som samlingsnamn på teaterfältet eller dansfältet i stort.

Genre- används som underliggande uppdelningar av fälten, vilket i detta fall handlar om dansfältets uppdelning i folkdans och autentisk jazz som två subgenrer.

Kategori- används här uteslutande om nyckelordens första grupperingar.

Teman- används i sin tur som uttryck för grupperingarna av kategorier.

1.6 Tidigare forskning

Här följer en genomgång av tidigare forskning inom ämnesområdet. På grund av det breda ämnesområdet gjordes en tidig bedömning av materialets relevans och koppling till denna studie. Fokuset ligger på texter och tidigare forskning kopplade till improvisation inom folkdansgenren, autentisk jazz samt inom improvisationsteater. Urvalet har gjorts tillsammans med personer med erfarenhet och som arbetar inom respektive fält. Nedan presenteras de artiklar, böcker och andra källor som kommer att användas som diskussionsgrund tillsammans med det analyserade materialet från studien samt dess relevans för studien.

1.6.1 The moment of movement

De delar av boken som blir mest relevanta för föreliggande studie är de om improvisation samt upplevelsen och minnen av rörelser. Blom och Chaplin (2000) beskriver i boken att självupplevda rörelser byggs in i vår kroppsliga kunskap och utgör då en del av vår kropps responssystem. Ett responssystem som utgörs av de rörelser som sker spontant i mötet med en impuls. Kinestetisk respons och perception skapar tillsammans ett komplext system av kroppslig kunskap genom upplevelse, vilket är en översättning av uttrycket ”the experiential body of knowledge” av Blom och Chaplin (2000. S.16). Denna unika sammansättning för varje människa gör varje persons kroppsliga kunskap unik. Ju mer erfarna och responsiva vi blir, desto unikare har vår improvisation möjlighet att bli, eftersom vi både har en större bank av alternativ som vi kan välja av och en större erfarenhet av att facilitera dem. Det bidrar till en friare improvisation och att det analytiska sätts åt sidan. På samma spår menar Blom och Chaplin (2000) att verbalisering av denna kunskap tar en intuitiv reaktion och lyfter den till en intellektuell medvetenhet som därför snarare kan stjälpa den fria improvisationen.

Något en ökad kunskap och erfarenhet kan leda till, säger Blom och Chaplin (2000), är en spiral av bättre självförtroende och därigenom högre risktagande. Detta kan alltså uppkomma genom att lämna det analytiska fokuset och befinna sig i nuet. Det som enligt Blom och Chaplin (2000) också är centralt är att låta den kroppsliga kunskapen styra för att nå en ärlig respons på impulser. Rörelsen har tagit över när tanken inte längre ligger på vad som kommer sen, att döma, att bestämma, en medveten kontroll och istället lämna plats till avslappning, fokus och att låta rörelsen komma först. (Blom och Chaplin, 2000)

1.6.2 Att befria det lekande sinnet

Olof Misgeld, som numera har doktorerat inom folkmusik på KMH (Kungliga musikhögskolan), skrev 2014 ett självständigt arbete som han beskriver som reflektioner kring det tillhörande konstnärliga arbetet. Arbetet handlar om variation och improvisation i svensk folkmusik. Arbete om improvisation inom folkmusik bidrar med en bild om improvisation inom muntlig berättartradition vilket kan hjälpa till att dra paralleller till traderande inom folkdans och dennas relation till improvisation.

Misgeld samarbetar ofta med Ami Dregelid och Anna Öberg (Anna var även var med i konserten tillhörande det självständiga arbetet). Alla tre är framstående musiker och/ eller dansare inom den svenska folkdansgenren och har även undervisat på SKH (Stockholms Konstnärliga Högskola). Ett genomgående tema för denna undervisning är musikens och dansens täta koppling till varandra. Misgeld är en stor förespråkare av detta och samspelet mellan musiker och dansare kan ses som något av det viktigaste i undervisningen hos alla dessa tre undervisare. Detta pekar på samma sak som Misgelds (2014) beskrivning av folkdansens och folkmusikens alldeles speciella band. Han visar på detta genom sitt arbete med dans och musik tillsammans som ett enat sätt att musicera på och genom att dansaren beskrivs som en av flera musikaliska partners. Ett exempel är när Misgeld (2014) förenar dansens beskrivande av puls genom svikt, viktöverföringar, viktgenomsläpp och stegisättning som ett motsvarande sätt till musikens beskrivande av puls genom tonstarter, accenter och betoningar. På samma sätt kopplar han folkdansens begrepp av att föra och följa till motsvarande begrepp inom folkmusiken. Genom att använda sig av detta sätt att någon ger förslag och att någon svarar på det beskriver Misgeld (2014) sina olika improvisationsspel tillsammans med både dansare och andra musiker.

I uppsatsen definierar Misgeld (2014) improvisation som att skapa musik i stunden inom ett mer eller mindre snävt ramverk. Ett exempel på detta ramverk handlar om att låtar kan vara av samma låttyp vilket innebär att de delar vissa aspekter som gör att låtarna kan grupperas och delar in i låttyper. Detta kan ses som att vi kan hålla oss inom ett specifikt ramverk och uppleva att vi fortfarande håller oss inom låten eller låttypen. Misgeld (2014) beskriver skelettform inom folkmusiken som en reducerad form av en låt som sedan går att improvisera över. Skelettformen är de mest väsentliga tonerna och rytmerna för att beskriva låten som blir till ett sätt eller ett hjälpmedel för att improvisera över låten. Reproduktion och rekonstruktion talar Misgeld (2014) även om som ett led i att musiken rekonstrueras varje gång den spelas och att den då blir mer levande gentemot om musik som ses som reproducerad, vilket innebär att musiken uppfattas som återskapningsbar och mindre av ett

levande material. Ännu en parallell till dansen sätter Misgeld (2014) upp genom att måla upp bilden av dilemmat mellan att härma och vilja låta som sina förebilder samtidigt som han vill hitta sitt eget sätt att spela på.

1.6.3 The process of improvisation in folk dance

Artikeln skriven av Giurchescu (1983) syftar till att beskriva de basala aspekterna av improvisation och motivationen som ligger bakom det inom arenan för folklig dans. Improvisation beskrivs som ett begrepp som ibland användas godtyckligt och gränsar till uttryck som spontant, fritt och individuellt. Vidare beskriver författaren den alltid pågående kommunikationen mellan dansare, mellan dansare och musiker eller mellan dansare och publik inom många folkliga genrer av dans. Detta är en kommunikation som krävs för att kunna samspela och som beror av parternas kunskap om dansen och musiken. Sättet som sociala dansformer kan användas och att dansare spontant kan delta i dansandet bygger både på en improvisatorisk aspekt av att dansen kan förändras men att den samtidigt befinner sig inom en kunskapskontext som gör att det via dansen och musiken går att kommunicera med varandra. Giurchescu (1983) vittnar om den svårdefinierade linje som finns mellan att en dans ses som just *denna dans* och inte någon annan då den i hög grad förändras varje gång den dansas och kan användas som ett improvisatoriskt material.

1.6.4 In the moment

I artikeln (Midgelow, 2019), diskuteras improvisation inom traditionell dans och hur improvisation är ett grundläggande element inom många traditioner av folklig dans. Improvisation definieras som den i stunden skapade dansen i form av steg, former och rörelse som flödar fritt och som aldrig helt görs på samma sätt igen. Författaren understryker dock att improvisationen vaktas av intentioner, strukturella element och regler. Det finns fysiska, kontextuella, estetiska och kulturella parametrar som man måste ha kontroll på inom vår danstradition för att till fullo kunna dansa ”in the moment”. Detta syftar till dans i den givna genren snarare än improvisation i allmänhet. Det finns en mängd olika möjligheter i dansen enligt författaren och de möjligheterna kan användas improvisatoriskt. I artikeln lyfts konceptet av att föra och följa inom pardans som ett sätt att improvisera på och ett sätt att kommunicera genom inom det dansande paret. (Midgelow, 2019)

1.6.5 Stepping, stealing, sharing, and daring: improvisation and the tap dance challenge

I en artikel om ”tap dance challenge” framhävs att improvisation finns i all dans som springer ur den västafrikanska danstraditionen. Jazzen kan ses som en strukturerad improvisation med viss jazzvokabulär som accenter och synkoper samt rytmiska steg samtidigt som den innehåller en frihet och individualitet. Författaren menar att dansen förs vidare mellan dansare genom att kopiera andra dansare för att traditionen och tekniken ska föras vidare samtidigt som alla dansare utför dansen på sitt sätt för att få uttrycka sitt dansande. Improvisationen handlar i jazzen om att manipulera, variera, och omstrukturera rytmer till andra strukturer. Det är enligt författaren som att lära sig ett språk för att sedan kunna tala med hjälp av det språket. (Hill, 2003)

Författaren kommer också in på jazzens karakteristiska call-and-respons, som sker både mellan dansarna och publiken, dansarna och musikerna eller dansarna emellan. Call-and-respons har en mycket stark förankring i jazzmusiken, men denna metod av att göra och svara återfinns som mycket annat i jazzmusiken även i jazzdansen. I denna form av växelvis improviserande såväl som andra former sker kommunikationen mellan musiker och dansare visuellt, auditivt och strukturellt. Det är ett kreativt skapande som kräver bemästrande av formen och förmågan att omforma dansen. Av dansaren krävs då även kunskap om musiken såsom dess rytm, teman, chorus, riff och breaks för att kunna kommunicera med musiken inom samma musikaliska språk. (Hill, 2003)

1.6.6 Vad är improvisation?

Uppsatsen av Fors (2014), med syftet att undersöka om improvisation kan utveckla elevers förmåga till scenisk närvaro, använder sig av en fokusgrupp där deltagarna presenterar vad de har lärt sig genom teaterimprovisation. Fors (2014) studie resulterar i ett antal rubriker som är lek, trygghet, närvaro, samspel, att spela känslor och att gestalta karaktärer. Resultatet av begreppet lek landade i att gå till improvisationen med ett lekfullt sinne och att återkomma till det roliga i improvisationsteater.

Avsnittet om trygghet speglar vikten av att vara lugn, avslappnad och att våga tappa kontrollen. Det är först när vi riskerar att misslyckas som vi når nya höjder och för det krävs trygghet skriver författaren. Det innebär också att självkritik och värderande av den egna insatsen sätter käppar i hjulet för oss. Att känna trygghet för att våga misslyckas eller göra fel är därför enligt Fors (2014) en grund för att vi ska kunna nå ett önskvärt spel och för att kunna utvecklas vidare som skådespelare och improvisatörer. Samspel handlar enligt Fors (2014) om

att lyssna på sina medspelare. Lyssnandet sker genom att bejaka förslagen som ges samtidigt med att ge egna förslag till fortsatt spel. Detta måste ske samtidigt för att spelet inte ska bli ensidigt. Dessa förslag ges i stunden för att inte planera spelet i förväg, vilket är en del av att vara närvarande i spelet. Närvaro beskrivs som öppenhet och att inte planera framåt utan vänta på ett naturligt skeende, skriver Fors (2014). En del av samspelet är att bejaka varandra i spelet vilket leder Fors (2014) in på principen ”ja, och…” som ofta används i improvisationsteatersammanhang. Det begreppet innebär är att acceptera det motspelaren adderar till scenen och sedan utveckla det genom att addera någonting själv.

1.6.7 Impro

I Johnstones (2015) klassiska bok ”Impro” ges en bakgrund till hans pedagogiska tankar kring bland annat statustransaktioner och spontanitet. Flera exempel visar på hur användbart status kan vara som improvisatorisk metod och förhållningssätt inom skådespeleri. Dessa exempel är tagna från Johnstones egen undervisning, skrivna dialoger och ur det vardagliga livet. Johnstone (2015) hävdar att status är något som de flesta förstår instinktivt men att det ofta glöms bort av skådespelarna på scenen. Status och statustransaktioner är som sagt ett fantastiskt användbart verktyg eftersom vi genom att titta på karaktärers statusförhållanden till varandra kan utläsa mycket information om deras inbördes relation. Författaren talar om kroppsspråkets, blickens och det verbalas inverkan på hur statusrelationen utläses mellan människor och karaktärer, både på och utanför scenen. Avsnittet om spontanitet handlar om hur många människor har lärt sig att lägga band på sig själv och inte göra det första som kommer till en i rädsla för att råka göra någonting som inte är socialt accepterat. Johnstone (2015) vänder blicken mot barns ohämmade lek och påstår att vuxna har lärt sig att inte vara spontana. Socialisationen, menar författaren, gör att människor hindrar sig själva från att säga det som kommer spontant i rädslan för att bli sedd som dålig, korkad eller vulgär.

1.6.8 Dance: a body with a mind of its own

Ruth Zaporah beskriver sig själv som en ”physical performer of improvisational theater” (Zaporah, 2003. s. 21) och definierar sina profetior som både skådespelare och dansare. De medel författaren använder sig av i sitt arbete summeras till rörelse, språk och ljudande. Beskrivelsen av att ta sig an improvisationen utan något förutbestämt koncept och att bygga scenariot bit för bit under improvisationens gång tills dess att verket känns fulländat, målar tydligt upp en bild av att skapandet sker i stunden. Författaren fortsätter genom att tala om att tämja och disciplinera kroppen, tysta sinnet, slappna av i kroppen och fokusera uppmärksamheten som något eftersträvansvärt och att detta inte går att göra om kroppen och

sinnet ses som separerade. Kroppen har ibland sin egen vilja förklarar författaren och skriver vidare att kroppen kan göra något medan tankarna kan vara någon helt annanstans. Det handlar inte om att tysta tankarna, utan det som krävs är ett utrymme för dansandet. (Zaporah, 2003)

1.6.9 Teoretiska tillämpningar i konstvetenskap: Performativitet

I början av boken (Heyden och Snickare, 2017) dras kopplingar mellan J. L. Austins myntade språkfilosofiska begrepp *performativa* och hur detta begrepp har använts inom konstvetenskapen. Talhandlingar som Austins definition bygger på utvidgas genom resonemang till bildhandlingar (Heyden och Snickare, 2017). Författarna förklarar talhandlingar som att det som sägs utgör handlingen[1]. En bildhandling skulle då innefatta att det som visas utgör handlingen (Heyden och Snickare, 2017). Inom målarkonst innebär performativitet att målningen både är och gör samtidigt. Här visas exempel fram på hur målningar eller arkitektur representerar, men genom sitt varande också skapar verkligheten. Ett exempel är landskapsmålningar som både är en representation av naturen men som samtidigt är medskapare till människors inre bild av naturen (Heyden och Snickare, 2017). Ett konstverk enligt Snickare (Heyden och Snickare 2017, s.8) ”den utgör både en betydelsebärande del av en performativ handling och en visuell representation av samma handling”. Sättet på hur världen benämns påverkar hur världen upplevs och på samma sätt åstadkommer annan representation av världen förändring av den samma (Heyden och Snickare, 2017). Performativa handlingar kan fortsätta att skapa ny mening långt från upphovspersonens intention. Därför bör enligt författaren (Heyden och Snickare, 2017) upphovspersonen ta avstånd från sin konst för att denna ska kunna fortsätta skapa mening i nya sammanhang och kontexter.

1.6.10 Developing listening bodies in the dance technique class

Artikeln av Enghauser (2007) tar upp vikten av fysisk medvetenhet, kognitiv reflektion och insikter sprungna ur känslor. Författaren fortsätter med fem principer för att kunna lyssna genom kroppen. Dessa är spatial-perceptual, kinesthetic, breath, eco-somatic och creative. Enghauser (2007) beskriver hur lärare kan facilitera lärandet av den spatiala uppfattning (spatial-perceptual) för att få elever att lära sig hålla koll på rummet runt dem. Den spatiala uppfattningen beskrivs just som kontrollen över hur utrymmet runt kroppen ser ut. Den

[1] Austin (1955) s.5 ger exemplet att säga ”I name this ship the Queen Elizabeth” utgör själva handlingen av att döpa skeppet.

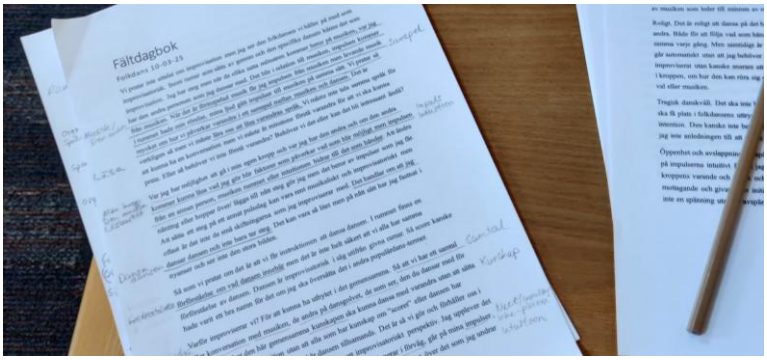
spatiala uppfattningen är enligt Enghauser (2007) någonting dansare har stor glädje av och som kan övas upp genom teknikklasser och improvisation. Via kinestetisk lyssning, andningen, lyssningen på naturen och en kreativ lyssning får dansare ytterligare kunskap om rummet omkring dem, andra i rummet och den egna kroppen (Enghauser, 2007).

2 Analys

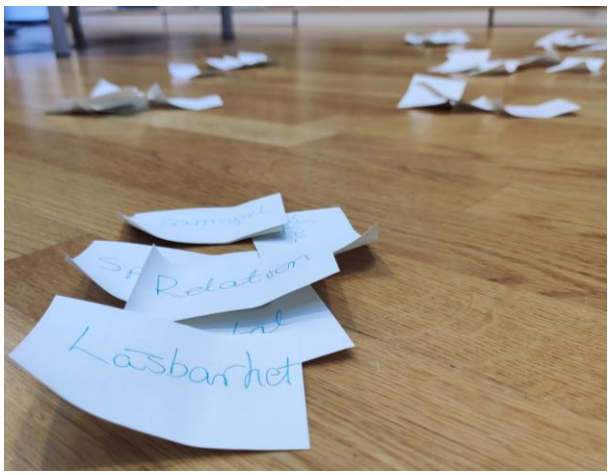
Under undersökningsperioden samlades material in i form av tankar rörande improvisation inom de två valda fälten dans och teater. Denna text analyserades sedan utifrån en tematisk analysmetod som tog avstamp i att hitta nyckelord till improvisation.
Dessa nyckelord grupperades sedan in i olika kategorier som beskrev vad nyckelorden syftade till. Kategorierna utgjorde i sin tur två teman. Alvinius, Borglund och Larsson (2023) beskriver en empiristyrd tematisk analys som att det är analysen av fältdagboken som får presentera de teman som, utifrån de givna kontexterna, är viktiga i arbetet med improvisation. De nyckelord, kategorier och sedan teman som tagits fram var inte bestämda på förhand utan har kunnat utkristalliseras under analysen av fältdagboken enligt en empiristyrd tematisk analys (Alvinius, Borglund och Larsson, 2023).

2.1 Analys av materialet

I fältdagbokenstexten ströks delar, meningar och ord under, vilket slutligen resulterade i nyckelord och längre citat kopplade till dessa nyckelord. De olika sidorna i fältdagboken hade rubrikerna folkdans, autentisk jazz och improvisationsteater vilket gjorde att nyckelorden kan kopplas till de olika fälten. Nyckelorden för de olika fälten dans och teater hålls också åtskilda under resten av analysen för att senare kunna jämföras med varandra.



Efter detta steg skrevs nyckelorden ned på lappar som sedan grupperades och omgrupperades för att slutligen bilda kategorier inom vardera fält. Konkret skedde detta genom att lapparna lades i olika högar och dessa flyttades runt tills att ett önskat resultat nåddes. Efter kategoriseringen grupperades kategorierna in i teman på samma sätt.



2.1.1 Dans

Följande nyckelord har extraherats ur fältdagboken under rubrikerna med dans: *musik, den andra, samspel, läsa, läsbarhet, kropp, impuls, intuition, dansa dansen, förförståelse, samtal, kunskap, nuet, ”icke-planerande”, relationer, tid, minnen, ram, originalitet, spontanitet, förebilder, självkänsla, blick, energi, riktning, energiriktning, meningsfullhet, detaljer, helhet, fras, språk, ”gjord”, föra-följa, normer, båge, teknik, ärlighet, utan ursäkt, känslor, socialt, performativt, rörelse, narrativ, val, automatiserat, öppenhet, avspändhet, bygga, bryta, kritik, reaktion, kroppslig kunskap, organiskt, samlad kunskap, sårbarhet, linjer, betoningar, vana och närvaro.*

Nedan följer de kategorier som nyckelorden har delats in i utifrån vilken funktion de har i improvisationen eller utifrån vad de syftar till:

Hinder: handlar om de hinder som mötts för att kunna improvisera på det önskade sättet. *Självkänsla, sårbarhet, originalitet och kritik*.

Förändringar: handlar om vilka förändringar som är önskvärda i diskurserna kring improvisation. *Utan ursäkt, förebilder, energi, energiriktning, blick, ärlighet, meningsfullhet och normer*.

Strävan: handlar om vad som försöker åstadkommas eller inte åstadkommas när någon improviserar samt vad man strävar efter ska uppstå. *”Icke-planerande”, avspändhet, organiskt, dansa dansen, spontanitet, ”gjord”, nuet, närvaro och öppenhet*.

Krav*:* handlar om vad som krävs för att improvisationen ska hända. *Föra-följa, samspel, samtal, läsa, språk, läsbarhet och relation*.

Kunskap: handlar om den kunskap som krävs för att kunna improvisera inom fältet. *Förförståelse, teknik, kunskap, intuition, automatiserat, vana, samlad kunskap och kroppslig kunskap*.

***Resultat**:* handlar om vad improvisationen resulterar i. *Minnen, rörelse, narrativ, socialt och känslor*.
***Innehåll**:* handlar om vad improvisationen innehåller. *Helhet, detaljer, fras, bryta, båge, bygga, riktning, linjer och betoning.*
***Förhållningssätt*:** handlar om vilka ramar eller aspekter man förhåller sig till när man improviserar. *Val, impuls, ram, tid, kropp, den andra, musik, performativitet och relationer*.

Från kategorierna har två teman valts: *det specifika* och *det som kan berikas*.

Det specifika: innehåller kategorier som är specifikt för dansfältet eller teaterfältet samt de kategorier som finns inom båda och där de framtagna nyckelorden har samma innebörd. *Hinder, strävan, krav, innehåll och förhållningssätt*.
Det som kan berikas: innehåller de kategorier som kan berika det andra fältet. *Förändringar, kunskap och resultat*.

2.1.2 Urval av dansens nyckelord

I sammanställandet av resultatet av analysen framkom den stora mängd empiri som studien genererat. Valet gjordes då att välja ut ett antal nyckelord för att kunna fokusera diskussionen kring dessa. Bland nyckelorden fanns ett antal som både förekom oftare i fältdagboken och som bedömdes vara extra intressant i analysen av fältdagboken. Dessa nyckelord valdes ut för att kunna analysera dessa närmare och även analysera med tanke på deras kategoritillhörighet och tematillhörighet. Här nedan följer de utvalda nyckelorden. I bilaga 1 exemplifieras citat rörande dessa ur fältdagboken. Detta för att illustrera tolkningen av orden.
Närvaro (det specifika, strävan)
Spontanitet (det specifika, strävan)
Originalitet (det specifika, hinder)
Samspel (det specifika, krav)
Musik (det specifika, förhållningssätt)
Performativitet (det som kan berikas, förändringar)
Meningsfullhet (det som kan berikas, förändringar)
Ärlighet (det som kan berikas, förändringar)

2.1.3 Teater

Dessa nyckelord har extraherats ur fältdagboken under rubrikerna improvisationsteater: *Snabbt, tal, kropp, nuet, utsatthet, narrativ, spontanitet, ram, lyssna, ärlighet, originalitet,*

övning, självmedvetenhet, samspel, teknik, kritik, avspändhet, mod, ”icke-planerande”/ planerande, välja, reagera, kvalitet, relation, neutralitet, ansiktet, blicken, uttryck, bryta, nytänkande, roligt, krav, förväntningar, frihet, momentum, bågar, linjer, närvaro, rädsla, ovanor, vilja, ge förslag, principer, intuition, hämningar, rumslighet, abstrakt, rörelse, läsbarhet, bejaka och *riktning.*

Nedan följer de kategorier som nyckelorden har delats in i utifrån vilken funktion de har i improvisationen eller utifrån vad de syftar till.

***Strävan*:** handlar om vad som försöker åstadkommas eller inte åstadkommas när man improviserar samt vad man strävar efter ska uppstå. *Läsbarhet, ”icke-planerande”/ planerande, momentum, ärlighet, lyssna, samspel, avspändhet, frihet, mod, kvalitet, spontanitet, nuet och närvaro.*

***Kunskap*:** handlar om den kunskap som krävs för att kunna improvisera inom fältet. *Tal, kropp, övning, teknik, ansiktet, uttryck, reagera, blicken, ge förslag, bryta, riktning, intuition, bejaka, och vilja*.

Hinder: handlar om de hinder som upplevs för att kunna improvisera fritt. *Snabbt, utsatthet, rädsla, originalitet, krav, kritik, roligt, förväntningar, ovanor, självkänsla och hämningar*.

***Innehåll*:** handlar om vad improvisationen innehåller. *Rörelse, abstrakt, välja, relation, neutralitet, narrativ, linjer och bågar*.

Förändringar: handlar om vilka förändringar kring improvisationen som kan ges inom fältet. *Kropp, rumslig uppfattning och nytänkande*.

***Principer*:** handlar om vilka ramar eller aspekter man förhåller sig till när man improviserar. *Ram och principer.*

Från kategorierna har två teman valts: *det specifika* och *det som kan berikas*.

Det specifika: innehåller kategorier som är specifikt för dansfältet eller teaterfältet samt de kategorier som finns inom båda och där de framtagna nyckelorden har samma innebörd. *Hinder, strävan och innehåll*.

Det som kan berikas: innehåller de kategorier som kan berika det andra fältet. *Förändringar, kunskap och principer*.

2.1.4 Urval av teaterns nyckelord

På samma sätt som urvalet av nyckelord baserat på den upplevda relevansen inom dansområdet gjordes ett liknande urval av teaterns nyckelord. Citat kopplade till nyckelorden av teaterfältets förståelse finns i bilaga 2.

Närvaro (det specifika, strävan)
Spontanitet (det specifika, strävan)
Ärlighet (det specifika, strävan)
Samspel (det specifika, strävan)
Originalitet (det specifika, hinder)
Rumslig uppfattning (det som kan berikas, förändringar)

3 Diskussion och sammanfattning

Här följer en diskussion kring studiens resultat vilket jämförs mot tidigare forskning. Därefter följer en metoddiskussion. Avsnittet avslutas med förslag på vidare forskning följt av en sammanfattning av studien.

3.1 Resultatdiskussion

Här följer en diskussion och resonemang kring de nyckelord jag utifrån fältdagboken tyckt varit mest intressanta att diskutera. Nyckelorden står under respektive tema och presenteras även med dess kategoriindelning.

3.1.1 Det specifika

De nyckelord som hittades inom både teatern och dansen inom temat ”det specifika” var ord som: närvaro, spontanitet, samspel och originalitet. Nyckelordet musik var ett ord som bara förekom i danskontexten och där det inom teaterfältet inte hittats något motsvarande. Ärlighet fanns med i teaterfältet och placerades inom temat ”det specifika”, medan det hamnade i temat ”det som kan berikas” inom dansfältet.

Närvaro

Närvaro i teater och i dans (det specifika, strävan)

Närvaro trädde fram som ett viktigt begrepp inom både dans och teater under undersökningen. Begreppet är välkänt från både teater- och dansfältet sedan tidigare, vilket gjorde att det kändes centralt att ta upp. Genom att vara närvarande i teaterimprovisation uttrycktes att ”jag kände hela mig och hela min kropp. Det betydde något, det blev viktigt.” (Bilaga 1) Med detta

menar jag att närvaron är ett mentalt tillstånd där personen är närvarande i sin kropp och sitt sinne och att dessa två är en enhet. Zaporah (2003) går så långt som att säga att det inte går att uppnå aspekter av närvaro såsom att tysta sinnet och hitta en avslappning i kroppen och samtidigt se kroppen och sinnet som separerade.

Närvaro är inte ett transtillstånd och inte ett tänkande om spelet eller ett planerande utan någonstans mitt emellan i ett totalt varande i nuet. Att tänka framåt gör att nuet och närvaron tappas bort som även Fors (2014) skriver. Det kan vara frestande att försöka tänka ut smarta eller roliga lösningar i förväg men det går ut över ett naturligt spel som istället blir distanserat. ”Vi vill ha ett flöde och inte stanna upp. Det är därför jag inte vill planera utan jag vill låta det hända”, noterades i fältdagboken (Bilaga 2). Fors (2014) säger också att öppenhet och förmågan att lyssna kommer från närvaron. Det är först när ni är öppna för impulser att påverka oss som vi blir påverkade på ett naturligt och ärligt sätt. Det är även först i ett tillstånd av närvaro som vi kan lyssna på våra medspelare och få till ett bra samspel.

När jag dansar upplever jag också nödvändigheten av närvaro för att finna flöde, momentum, ärlighet, samvaro och samspel. I fältdagboken skrevs: ”Jag upplever det jag gör som improvisation så länge jag är i nuet, inte planerar i förväg, går på mina impulser och dansar dansen snarare än att ta stegen.” (Bilaga 1). Blom och Chaplin (2000) skriver om det genom att hänvisa till den kroppsliga kunskapen och att låta rörelsen styra skeendena istället för att planera vad som ska komma. Att släppa en medveten kontroll menar de lämnar plats åt avslappning och fokus.

Samtidigt som fokuset på nuet, framträder det i fältdagboken att det inte handlar om isolerade händelser. ”Improvisation upplever jag fortfarande är något som sker i nuet och rubbas av ett planerande in i framtiden men vetskapen om en båge och att det inte är en isolerad händelse kanske kan göra något för improvisationen i nuet. Improvisation i nuet som del av en helhet.” (Bilaga 1) Jag upplever att det krävdes en bild av helheten för att hitta ett flöde, men denna bild innebär inte att jag behöver planera för den. Ett koncept från musiken som skulle kunna appliceras på dansen är det som Misgeld (2014) pratar om inom folkmusiken som en låts skelettform. Denna skelettform går sedan att improvisera över vilket gör att improvisationen har en ram. Detta kan kopplas till dansen, då musiken inom folkdansgenren blir ett sätt att orientera sig på, och om musiken har ett skelett att förhålla sig till så kan dansen förhålla sig till samma skelett. Så även om improvisation över en skelettform inte har påträffats som begrepp inom dansfältet kan parallellerna ses både genom den musikaliska kopplingen men också i hur folkdanserna är strukturerade. Dansen följer

vissa regler, former och koncept trots att de inte är satta i sin utformning. Det skulle kunna beskrivas som att dansen har en skelettform som sedan går att improvisera över.

Spontanitet

Spontanitet i teater och i dans (det specifika, strävan)

Ett begrepp som ligger nära närvaro är spontanitet. Spontanitet inbegriper att göra saker utan att ha planerat dem medan närvaro snarare handlar om ett mentalt och kroppsligt tillstånd. Samtidigt upplever jag att spontanitet inte kan uppnås utan närvaro. ”Jag upplever improvisationen genom konceptet av att släppa tänkandet och i närvaro göra och säga det som kommer till mig. Det är intuitionsstyrt.” (Bilaga 2) Det som menas i detta citat är att det gäller att inte censurera sig själv. Det handlar, som Fors (2014) skriver, om att bejaka de impulser som kommer från oss själva men också hjälpa sina medspelare genom att bejaka deras impulser. Inom improvisationsteatern upplever jag att ”Vi övar på att associera fritt för att låta allt som kommer komma ut och släppa de hämningar vi lärt oss.” (Bilaga 2) För att nå spontanitet i vårt spel krävs det att vi övervinner de hämningar som får oss att hålla tillbaka. Som Johnstone (2015) skriver om, kommer dessa hämningar från rädsla. Det kan vara rädslan att göra fel, att känna sig dålig eller att misslyckas och skämma ut sig. Johnstone (2015) berättar att detta är rädslor som barn inte har utan är något som vuxna lär sig för att passa in och inte sticka ut.

Spontanitet i dans betyder att ”det kommer utan att jag behöver tänka” (Bilaga 1). Det är något man gör och som kommer naturligt för att man har gjort det många gånger förut. För att uppnå detta krävs en kunskap om och i dansen. Den behöver inte alltid vara medvetandegjord utan kunskapen kan också visa sig genom ”en intuition som kanske är kroppslig/ undermedveten” (Bilaga 1). Som Blom och Chaplin (2000) skriver kan det vara bra att ibland låta görandet få en större plats eftersom vid verbalisering av kunskap flyttas den kroppsliga kunskapen till en intellektuell kunskap och det stör den fria improvisationen. Den kroppsliga kunskapen i dans kräver en internalisering för att dansaren inte ska behöva koncentrera sig på dansens element utan istället låta spontaniteten ta över och leda improvisationen (Midgeliw, 2019).

Ärlighet

Ärlighet i teater (det specifika, strävan)

Ärlighet är något som jag upplever vara starkast inom teatern. ”Men för att vara ärlig måste jag våga, våga göra ”fel”, våga göra fult, våga göra något som inte blev roligt, våga att inte

vara den roligaste i rummet.” (Bilaga 2) Ett ärligt spel ligger nära ett spel präglat av spontanitet, så här kommer rädsla in i bilden. Det kan kännas utsatt att stå på scenen och ha alla blickar riktade mot en. Att då inte försöka prestera utan vara kvar i ett ärligt skådespeleri kan vara svårt enligt Johnstone (2015) i avsnittet om skådespel med masker. Denna utsatthet beskrevs på detta sätt i fältdagboken: ”För mig står det mer på spel då och det krävs av mig att jag vågar ge mig in i det och lita på den kunskap jag har” (Bilaga 2). I avsnittet om trygghet skriver Fors (2014) om att våga och om att tappa kontrollen. Det är viktigt att våga gå så långt att riskera att tippa över och tappa kontrollen. Det måste finnas en förberedelse på att det oväntade kan hända på scenen och med det riskeras också misslyckanden skriver Fors (2014).

Samspel

Samspel i teater (det specifika, strävan)

Samspel i dans (det specifika, krav)

För att föra spelet inom improvisationsteater framåt används ”att ge förslag” och svaret på det är ”ja, och...”. Dessa principer används för att inte blockera varandra och för att föra spelet vidare. Att ge ett förslag handlar om att ge ett förslag på vad fortsättningen av scenen ska bli och det görs genom att göra eller säga något som medspelaren kan reagera på. ”Ja och…” är därefter ett bra verktyg för att inte stoppa spelet. Genom att säga ja accepteras medspelares förslag och ”och…” syftar till att lägga till något mer som leder vidare från det första förslaget. Detta kallar Fors (2014) att bejaka sina medspelare och deras förslag. Även Fors (2014) nämner att detta kan ses som en regel att förhålla sig till och motsatsen skulle vara att blockera sina medspelare.

”Vi lyssnar på så mycket mer än talet, orden som kommer. Vi lyssnar på kroppsspråk, energier […] och riktning.” (Bilaga 2) Detta citat som är taget ur fältdagboken kan kopplas till Johnstones (2015) exempel om kroppsspråk i avsnittet om status. Där ges flera exempel på hur status läses ut av hur kroppen hålls och förhåller sig till andra och rummet. Detta tas upp för att visa på att det finns fler sätt som kommunikation sker på än via det talade språket. Ett kroppsspråk med stolt hållning och ett lugn jämfört med en ihopkrupen hållning och flackande blick kan visa på en statusskillnad mellan en karaktär med en hög status och en karaktär med låg status. Status, menar Johnstone (2015), sker i relation till andra. Det är alltså ett statusförhållande som skådespelarna spelar tillsammans snarare än att en skådespelare spelar sin status. Statusförhållanden kan däremot också utläsas i förhållande till rum skriver Johnstone (2015). Hur kroppsspråket är eller förändras i förhållande till ett visst rum gör att

publiken till exempel kan utläsa om karaktären befinner sig i ett rum där den känner sig trygg eller inte.

Kommunikation och att lyssna på varandra är viktiga delar av att improvisera tillsammans skriver Fors (2014). Ibland kan det vara svårt att sätta fingret på vad det är som gör att två skådespelare förstår varandra. En tanke ur fältdagboken är denna: ”Det är någonting med att när skådespelare tillsammans förstår ett system som inte behöver vara logiskt för någon annan än de som är i improvisationen.” (Bilaga 2) Med detta menas att det inte behöver vara logiskt för publiken hur kommunikationen går till så länge det är klart för skådespelarna att de förstår varandra.

I fältdagboken efter ett tillfälle med dans uttrycktes detta: ”Ett helt kapitel är improvisation genom fysisk kontakt. Det kapitlet har underrubriker som föra – följas, vara eller icke vara, tydlighet och läsbarhet, gemensam förförståelse och säkert många fler” (Bilaga 1). Dansens koncept av att föra och följa tar Misgeld (2014) upp genom att beskriva dansens och musikens samspel med dessa termer. Det handlar då inte längre om fysisk kontakt, utan dansens beskrivning av musiken och tvärtom blir en visuell och auditiv kommunikation. Misgeld (2014) ger exempel på hur dansare beskriver puls genom svikt, viktöverföringar, viktgenomsläpp och stegisättning. Det blir ett visuellt och i vissa fall auditivt sätt för en musiker eller en annan dansare att läsa dansen. En musiker, menar Misgeld (2014), beskriver pulsen genom tonstarter, accenter och betoningar. Detta blir för andra musiker och dansare en auditiv och visuell kommunikation. Giurchescu (1983) beskriver vikten av kunskap inom den specifika dansen och musiken för att detta samspel ska fungera. Det måste finnas en kunskap kring hur dansen och musiken utförs för att kommunikationen ska gå fram.

Begreppet föra och följa inom jazzdansen har likheter med begreppet call-and-respons som finns både som begrepp hos dansare, musiker och publik. Detta innebär en växelvis improvisation som svarar på den andres improviserande (Cooper Albright och Gere, 2003). De improvisatoriska avsnitten kan vara olika långa men gemensamt för olika sätt att använda call-and-respons på är att det krävs en kunskap om och i jazzdansen och jazzmusiken. Detta i likhet med det Giurchescu (1983) skrev om kunskap i den folkliga genren.

Musik

Musik i dans (det specifika, förhållningssätt)

I likhet med det Misgeld (2014) vittnar om i beskrivningen av dansens och musikens olika beskrivningar av samma musikaliska fenomen upplever jag förhållandet mellan dansen och

musiken på samma sätt inom jazzgenren. Jag menar att musiker och dansare använder sig av olika medel, dansaren med fokus på rörelse och musiker med fokus på ljud, för att beskriva varandra. ”Jazzmusiken är en så stor del av mig att den går genom min kropp. Det känns som att min kropp talar med musiken genom sina rörelser.” (Bilaga 1) Om detta är ett samband som kan dras är det inte förvånande eftersom den autentiska jazzen springer ur den västafrikanska danstraditionen (Hill, 2003) och även om dessa traditioner ligger långt från varandra geografiskt så finns det många likheter mellan folkliga danstraditioner (Midgelow, 2019).

Musiken går inte att plocka ur ekvationen i varken folkdans eller autentisk jazz. ”Det blir i relation till musiken, impulsen kommer från musiken.” (Bilaga 1) Dansen beror av musiken. Musiken innehåller så pass karakteristiska drag för de olika danserna att det är svårt att bortse ifrån ifall man skulle vilja improvisera och det är samtidigt bidragande till det rörelsespråk man väljer att använda. Detta gäller både inom folkdans och autentisk jazz. Som ett exempel har jazzen sina genrespecifika rörelsekvaliteter och steg, vilket blir till en visuell reflektion av musiken (Monaghan, 2001). Det samma gäller för folkdansgenren. En aspekt av improvisation i dans och musik är användandet av fraser och frasering. Frasering som begrepp finns både inom dansen och musiken men överlappar inte alltid. ”Det är det här vanliga improviserandet som förhåller sig till fras” (Bilaga 1) noterades i fältdagboken. Det finns en vana hos dansare att på ett eller annat sätt förhålla sig till musikens fraser eller fraseringar. Det finns samtidigt fraser i olika danser och man kan välja att frasera dansen på olika sätt. ”Fraserna blir mina längre linjer men hur jag fraserar dansen i musiken blir som betoningarna i talet.” (Bilaga 1) Detta kommer av en tanke att jämföra dansen med språket. Frasen jämförs med en mening och hur man betonar meningen eller lägger tyngden kommer innebära olika saker och på samma sätt kan man mena att fraseringen av fraserna kan påverka innebörden.

Originalitet

Originalitet i teater och i dans (det specifika, hinder)

Tanken om originalitet kan ställa sig i vägen för att känna sig fri i sin improvisation. ”Varför måste allt vara så nytt? Jag känner mig tråkig om jag inte hittar på något nytt.” (Bilaga 2) Detta handlar om prestation och om att vilja vara nytänkande och nyskapande. ”I improvisationsteatern känner jag pressen att tänka nytt och även pressen att vara rolig. […] Men det är ett hinder som finns från att kunna improvisera fritt.” (Bilaga 2) Det är som om kategorin också pekar på ett hinder för att nå ett spontant och närvarande improviserande. Det

Johnstone (2015) pekar på är att göra det första som kommer till oss och tanken om originalitet blir därför ett hinder för att nå detta.

När jag spelar teater vill jag ”inte göra ’fel’ eller misslyckas.” (Bilaga 2) Det är lätt att planera i förväg, spela säkert och inte ge sig hän av rädsla. ”Rädslan för att det inte ska bli bra och inte vara roligt.” (Bilaga 2) Som nämnts under flera av nyckelorden är rädsla ett begrepp som återkommer. En tanke är att rädslan inte är problemet. Man kan uppleva rädsla då man känner att det man gör är viktigt och att det därför spelar roll om man lyckas eller inte. Problemet är när det inte finns en självkänsla eller självförtroende att väga upp rädslan med. Fors (2014) skriver om att släppa kraven på scenen. Det krävs att både sluta värdera prestationerna och att acceptera misslyckanden. I fältdagboken skriver jag om hur fantastiskt det är att känna att det finns en plats eller yta att vara fri på. ”Samtidigt gör den ytan mig självmedveten och jag ifrågasätter om det jag gör är ’bra’.” (Bilaga 2) Samma hinder finns i dansandet. ”Är det då improvisationen att det kommer spontant och att jag inte behövt tänka fram det eller är improvisationen att göra nya och originella saker och bryta mot reglerna?” (Bilaga 1) I denna fråga ställs spontanitet och originalitet upp som två motsatser. Det som framgått av fältdagboken är att jag ofta hamnar i att börja tänka när jag känner pressen att göra något nytt vilket motverkar strävan av att vara närvarande och följa spontana rörelser. ”Jag fastnat i att det måste vara originellt och bryta även när jag dansar polka. Som att det inte är improvisatoriskt eller ens intressant om jag inte bryter hela tiden. ” (Bilaga 1)

När det handlar om originalitet kopplat till att ha förebilder tänker jag på en gång på min självmedvetna blick och om hur mycket jag liknar mina förebilder. ”Jag strävar efter en teknik av mina förebilder men jag är samtidigt aldrig så självmedveten som när jag känner att jag improviserar på ett sätt som liknar dem som jag uppenbarligen ser upp till.” (Bilaga 1) Samtidigt som jag har personer som jag ser upp till för deras dans, inställning till dans, personlighet eller något annat vill jag äga mitt eget dansande. Detta tar Misgeld (2014) upp genom att skriva om dilemmat mellan att vilja efterlikna sina förebilder och att hitta sitt eget sätt att spela på. Ett självförvållat krav på originalitet i dansen spiller också över på självkänslan. ”Det får inte vara tråkigt och det får inte härma någon av mina förebilder även då dom är just det, förebilder. Det ska vara originellt men i ägandet av genren.” (Bilaga 1)

3.1.2 Det som kan berikas

De nyckelord som fanns inom ett av fälten eller som kan ses på ur olika perspektiv beroende av teater eller danskontexten, men som genom sina koncept kan berika varandra är: performativitet, meningsfullhet, ärlighet och rumslighet.

Performativitet

Performativitet i dans (det som kan berikas, förändringar)

Engelskans *'perform'* innebär att utföra något men jag upplever att begreppet performativitet ibland används synonymt med att visa upp någonting. Jag upplever att performativt och socialt ibland målas upp som en dikotomi, vilket det inte är enligt den egentliga betydelsen av begreppet, vilket myntades av L.J. Austin (Nationalencyklopedin, 2023). En undran väcktes då om man kan se skådespelet som performativt oavsett om någon ser det utifrån och om man då även kan se social dans som en performativ handling mellan de dansande eller spelande parterna?

Performativitet, enligt Heyden och Snickare (2017), kan tolkas som att det som sägs eller ses är det som utgör handlingen. En uppfattning är då att detta kan tas vidare till att även innebära att det som upplevs är det som utgör handlingen (Heyden och Snickare, 2017). På det sättet kan man koppla begreppet performativitet även till scenkonst. När jag dansar *är* dansen, men dansandet gör också vad dansen är just nu, så att genom att dansa skapas också dansen. Dansen är dansen samtidigt som den representerar dansen. Detta är sättet som jag förstår och applicerar Heyden och Snickares (2017) tankar om performativitet på dansfältet. Vidare menar Heyden och Snickare (2017) ska upphovspersonen distansera sig från verket för att detta ska ha en chans att fortsätta vara en performativ handling. Det är svårt för en dansare att fysiskt distansera sig från dansen eftersom dansarens kropp utgör medlet genom vilket vi upplever den performativa handlingen. Distans i detta falla kan snarare innebära att låta andra ha sin tolkning av dansen.

En önskan från mig är för det sociala dansfältet att använda en performativ syn på att uppleva dansen och vetskapen om att dansen återskapas i varje dansande stund. Dans som har traditionell och kulturell koppling hamnar ofta i ett fack av återskapande av kulturen som någonting statiskt som ska sker på samma sätt över tid. Det stämmer inte eftersom dansen alltid sker på ett annat sätt varje gång den dansar, alltså rekonstrueras. Misgeld (2014) talar om två olika sätt att se på att spela folkmusik. Det ena är att se musiken som en reproduktion och den andra som en rekonstruktion. Rekonstruktion av musiken är att konstruera musiken på nytt varje gång den spelas. Detsamma gäller för dansen som rekonstrueras varje gång den dansas. Själva definitionen av performativitet, att representera samtidigt som att utgöra den samma, är en parallell till folkdansen och den autentiska jazzen eftersom dansen samtidigt som den återskapas i stunden till det den är just nu är en representation av den samma.

Ytterligare en upplevelse jag har är att social dans ses som en motsats till konst. Konstnärlighet och performativitet är inte att likställas utifrån det språkfilosofiska perspektivet men det är just på detta sätt som jag tidigare sett performativitet. ” Energi. Hög energi. Energiriktning. Vad energin säger den som upplever mitt dansande. Hur jag upplever min energi intentionsmässigt.” (Bilaga 1) Dessa tankar om energi, uttryck och blicken handlar för mig om konstnärlighet vilket jag tänkte var den samma som performativitet. Vid sidan av performativitet kan jag därför identifiera ytterligare ett nyckelord som kan undersökas vidare. Bilden av social dans kan därför utmanas både genom att se den utifrån ett performativt perspektiv och ett konstnärligt perspektiv.

Meningsfullhet

Meningsfullhet i dans (det som kan berikas, förändringar)

Från upplevelsen av dans som mer än ett medel för något annat går mina tankar mot meningsfullhet. Att se på social dans ur ett performativt perspektiv kan göra att synen på dansen inte bara är den om vad dansen kan bidra med utan också vad dansen är i sig själv. ”Att dans får vara mer än bara rörelser. Att det får vara en kärleksförklaring till andra och mig själv. Att gå in med min egen kropp och inte be om ursäkt för den och låta andra få ta del av just mig och min dans. Och att få låta allt ha sin plats där.” (Bilaga 1)

Varför har vissa känslor som kan definieras som negativa sin plats i scenkonstsammanhang och inte i sociala sammanhang? ”En tragisk danskväll, en arg, en ledsen, en sårad, en frustrerad. […] Men varför är dessa känslor sedda som ’negativa’ och varför har de sin plats i performativa sammanhang och inte i sociala?” (Bilaga 1) Min upplevelse är att många strävar efter att ha roligt när de dansar socialt och kanske är det en rimlig tanke att vara inbjudande och glad i en dans med en ny bekantskap. Men varför är det inte lika accepterat att vara ledsen i en dans med någon? Anledningen är troligtvis strikt social och normativ. Vi förväntas vara på bra humör när vi dansar socialt och den vi dansar med kommer också dra slutsatser om vad jag tycker om den gemensamma dansen utifrån hur jag agerar under dansen. Samtidigt tycker jag om tanken att lyfta denna norm så att den belyses. För vad skulle dansen kunna bidra med om den fick vara någonting annat än rolig? Den kunde bidra till känslobearbetning, den kunde bli meningsskapande, den kunde få vara mer än bara rolig och dans skulle kunna vara viktigt i sig självt. ”Jag vill nå en ’viktighet’ i mitt dansande. Det handlar om meningsskapande. […] Det ska betyda något att improvisera […] och dansen ska vara fylld av intention.” (Bilaga 1)

Det kanske just är en performativ blick på dansen som behövs för att jag ska nå de förändringar jag längtar efter. ”Skruva upp ’viktigheten’. Gör dansen och dansandet viktigt. Att göra rörelserna här och nu måste få en större betydelse. Inte att de ska vara för något annat utan dansen i sig måste vara viktig.” (Bilaga 1) Enligt Heyden och Snickare (2017), handlar det om någonting som bidrar till det *det är* samtidigt som att det är en representation av det. Den tanken gör för mig att dansen är något vi gör här och nu och som inte bara är en rekonstruktion av något som gjorts tidigare. Speciellt inom de dansgenrer jag har valt att hålla mig till känns det viktigt att minnas att den dansen vi dansar nu är det som skapar dansen samtidigt som den representerar en dans, kultur, musik och människor som tidigare dansat ’dansen’. Det är lätt att hamna i en position av att försöka rekonstruera dansen som att dansen var ett statiskt ting som inte förändrades. Som Heyden och Snickare (2017), beskriver är inte ens fysiska föremål fasta i sin performativa handling.

Ärlighet

Ärlighet i dans (det som kan berikas, förändringar)

Ärligheten i teatern kan upplevas som en av grundbultarna. Ärligheten är det som eftersträvas oavsett om det är vackert eller inte. Fors (2014) talar om att vara ärlig och våga tappa kontrollen och Johnstone (2015) talar om att spelet kommer behöva vara ärligt om det också sker spontant.

Detsamma uppfattar jag inte alltid inom dansen. Tanken om att: ”Det är jag som dansar. Det är en ärlighet i dansen jag vill komma åt. Någonting med att gå in med hela mig och hela min kropp och inte be om ursäkt eller tvivla på det jag gör […] och låta andra få ta del av just mig och min dans.” (Bilaga 1) Det finns en vilja att sträva efter det som ”ser bra ut”, passar inom stilen eller visar min som dansares kunskap på ett eller annat sätt. Med influenser från bland annat dansundervisningen på SKH kommer vindpustar av förändring i riktning mot en dans som inte behöver vara ”vacker” utan där det viktiga ligger i att rörelserna är ärliga, i både sitt utförande och impulserna till dem. Tankar om att dansen ska ske på ett naturligt sätt och att dansa dansen snarare än att ta stegen blir vanligare. Denna skillnad beskrevs i fältdagboken på detta sätt: ”Nått som blir skillnaden mellan organiskt och gjort.” (Bilaga 1) Det är en förändring som både är välkommen och som redan börjat ske i vissa danssammanhang. Men ”att hänge sig är blottande. Det måste vi öva oss i att vara för att vi ska improvisera bättre och få tillgång till fler delar av vår improvisation och oss själva.” (Bilaga 1) Det är samtidigt inte helt enkelt eftersom det samtidigt kan vara läskigt att vara ärlig. På sättet ärligheten kan vara blottande kan den både vara fantastisk och skrämmande.

Rumslig uppfattning

Rumslighet i teater (det som kan berikas, förändringar)

Efter ett tillfälle med improvisationsteater skrevs detta i fältdagboken: ”Vi pratar inte alls om förhållandet till rummet eller andra i rummet utan nästan enbart på det egna uttrycket.” (Bilaga 2) Enghauser (2007) skriver om vikten av spatial uppfattning inom dans. Det är en egenskap som enligt mig återfinns till stor grad inom såväl folkdansen som den autentiska jazzen. Det kan bero av att dansandet inom dessa dansgenrer sker huller om buller i rummet eller på en cirkel (och eventuellt i andra formationer i rummet). Dansare inom dessa genrer får en naturlig övning i att uppfatta rummet likt de improvisationsövningar Enghauser (2007) tar upp. Som Enghauser (2007) talar om det är det den spatiala uppfattningen som övas genom dans och speciellt genom improvisation men kan även övas genom teknikundervisning. Denna spatiala uppfattning verkar mindre vanlig hos skådespelare efter att ha genomfört studien. Det skulle kunna bero på att skådespelare inte får samma naturliga övning kring uppfattningen om den egna kroppen, rummet och dess relation. Den spatiala uppfattningen är någonting som ibland saknas hos skådespelare vilket då skulle kunna vara ett område inom dansfältet som skulle kunna berika teaterfältet.

3.1.3 Kan det berikas?

Performativitet och meningsfullhet inom teaterfältet är ett begrepp som inte tar lika stor plats i varken fältdagboken eller den tidigare forskning som tagits del av inför studien. Det är därför svårt att se vad teaterfältet kan bidra med till dansfältet. I denna studie visas snarare att performativitet ur ett språkfilosofiskt perspektiv kan vara berikande för dansfältet, både när det kommer till performativitet och meningsfullhet. Denna infallsvinkel skulle också kunna berika de delar av teaterfältet som ännu inte mött dessa aspekter av improvisation. Med det ska också framhävas att delar av teaterfältet och dansfältet som inte undersökts mycket väl kan ha svar på frågor om performativitet och meningsfullhet vilket gör att denna slutsats endast går att applicera på den folkdans, autentiska jazz och improvisationsteater som ingått i undersökningen.

Ärlighet upplever jag som en norm inom improvisationsteatern och som nämnts tidigare upplevs en mindre rädsla för att det ska vara fult så länge det är ärligt. Eftersom denna ärlighet återfinns inom teaterfältet skulle detta kunna vara en möjlighet att överföra tankesättet om ärlighet och därigenom kunna använda detta tankesätt inom dansfältet.

Rumslig uppfattning kan utläsas som en egenskap som övas i och av dans. Det sker både för och genom dansträning. Eftersom detta är egenskaper som identifierats som svagare

hos skådespelare finns det kunskap inom dansfältet som kan berika teaterfältet eftersom denna rumsliga uppfattning ses som eftersträvansvärd.

3.2 Metoddiskussion

Metoden för undersökningen var att plocka fram och sätta ord och teori på kunskap som redan finns i min omgivning. Denna vilja fick styra undersökningens riktning mot en metod för materialinsamlingen som speglade ett insamlande av kunskap på lokal nivå. Metoden användes för att vidare kunna sätta ord på och i slutänden kunna jämföra resultaten mellan de två fälten. Den tematiska analysen blev ett sätt att hitta ord för tankar i form av de nyckelord som fanns i texten.

För att nyckelorden inte bara skulle bli etiketter utan innebörd bör det förklaras vad som fanns bakom ordet och detta görs genom att gruppera nyckelorden i kategorier som namngavs till förmån för vidare förståelse av nyckelordens betydelse. Intentionen var alltså att kategoriseringen av orden skulle ge en ytterligare förståelse för nyckelorden. De kategorier som valdes inom respektive fält var inte desamma. Vissa kategorier överlappade medan andra skiljde sig. Detta uppfattade jag som något positivt då kategoriseringen av teaterfältens nyckelord var svåra att fånga på ett sanningsenligt sätt. Kategoriseringen av dansfältens nyckelord gjordes innan kategoriseringen av teaterfältens nyckelord vilket gjorde att den senare utfördes med kunskap om vilka kategorier som redan använts inom dansfältet. En potentiell risk var att kategoriseringen och därmed empirin i de olika fälten skulle styras mot ett visst håll för att hitta likheterna som på förhand antogs finnas. Det som gjorde att analysen ändå genomfördes på det sätt som beskrevs ovan var det faktum att olika kategorier kom fram i de olika fälten och att kategorier med samma benämning föll under olika teman för dans respektive teater. Detta är samtidigt en i högsta grad subjektiv undersökning som handlar om personliga upplevelser och eftersom personlig kunskap inom fälten går att dela upp så kommer förförståelsen som erhölls samtidigt som undersökningen och analysen gjordes att spilla över på varandra.

Med kategorierna erhölls en överskådlig bild över vad jag upplever finns inom improvisation inom de två fälten och eftersom grundfrågeställningen var att ta reda på om kunskap inom ett fält kan bidra till ökad kunskap inom det andra så kunde jag med kategorierna se uppdelningen i två teman. Ett tema som innehåller det som jag upplever redan finnas inom områdena och ett tema med det mer ämnesspecifika som eventuellt kan bidra med kunskap till det andra fältet. På det sättet kunde nyckelorden delas upp för vidare diskussion tillsammans med tidigare forskning.

3.2.1 Studiens storlek

På grund av den begränsade storleken på studien var avsikten med undersökningen inte att göra en allmän kartläggning av improvisation, då detta skulle vara en alldeles för stor uppgift att ta sig an. Det studien istället kan bidra med, till kunskapsområdet improvisation, är en unik djupdykning i personliga erfarenheter inom improvisation och de slutsatser som kan dras genom att jämföra dessa. Under analysen kunde likheter och skillnader mellan fälten urskiljas och att det även fanns likheter och skillnader på flera olika plan. Likheter och skillnader kunde upptäckas mellan nyckelord och dess definitioner inom de två fälten. För att med konkreta exempel kunna se om likheter och skillnader mellan fälten kan bidra till en ökad kunskap har materialet åter analyserats för att finna några nyckelord som diskussionen kunde fokuseras på. Som nämnts tidigare i analysen gjordes detta utifrån de nyckelord som förekommit oftast samt utifrån de nyckelord som fångade mest intresse.

3.2.2 Svårigheter under studien

Det har varit svårt att inte låta studien växa och bli allt för stor eftersom ämnesområdet gärna uppmuntrar till intressanta sidospår. Studien begränsades materialmässigt till det som ligger mig nära, men det i sin tur har gjort det svårt att se studien som vetenskapligt allmängiltig eftersom den inte är generaliserbar för alla. Det har ibland varit svårt att hålla sig vetenskapligt förankrad och se på studien ur ett självreflexivt perspektiv, men genom att försöka hålla metoden och analysen så transparant som möjligt och genom att klargöra att studien utgår från en specifik person, i en specifik tid och på en specifik plats är förhoppningen att studien inte blir missvisande utan kan bidra till fälten både på ett pedagogiskt och konstnärligt plan. Det har funnits mycket skrivet material inom området improvisation, både inom dans, teater och det angränsande fältet musik, vilket gjort det svårt att göra ett urval av den tidigare forskningen. Samtal har därför gjorts med personer som arbetar inom vardera fältet för att få en guidning i rätt riktning. Samtidigt har en övergripande skanning av improvisation inom fälten gjorts för att se vad som tidigare presenterats. I slutänden har ett val gjorts baserat på den vägledning som erhållits tillsammans med det som av mig ansetts vara det mest relevanta för studien.

3.3 Förslag på vidare forskning

Ett förslag på vidare forskning inom studiens ämnesområde är att göra en studie utifrån temat ”det som kan berikas” och de nyckelord som presenteras under temat. Genom att ställa upp en undersökning med grunden i temats nyckelord för att se om fältens förståelse av orden skulle

kunna berika varandra kan fler slutsatser dras kring om det är möjligt för fälten att berika varandra i dessa aspekter av improvisation.

Ett exempel på metod skulle kunna vara att tillsätta en fokusgrupp med dansare inom autentisk jazz och folkdans och under en undervisningssituation applicera teaterns principer kring performativitet, meningsfullhet och ärlighet, för att se om detta gör någon skillnad för deltagarnas upplevelse av dessa aspekter. På samma sätt kan en fokusgrupp med improvisationsskådespelare tillsättas för att använda metoder från danssammanhang för att se om deltagarnas upplevelser kring rumslig uppfattning förändras.

3.4 Sammanfattning

Studien syftar till att genom egna observationer beskriva improvisation inom fälten teater och dans, med underkategorierna improvisationsteater, folkdans och autentisk jazz. Genom att föra en fältdagbok och sedan göra en tematisk analys på densamma har nyckelord identifierats, grupperats i kategorier och sedans sammanställts i de två temana ”det specifika” och ”det som kan berikas”. Tidigare forskning användes för att förankra de framtagna nyckelorden i ett större perspektiv av improvisation. Studien har kunnat visa hur fälten möjligt kan berika varandra till förmån för både ett konstnärligt och ett pedagogiskt perspektiv. Sammanfattningsvis har studien visat likheter och skillnader i hur improvisation används och resoneras kring, mellan dans och teater. Återkommande nyckelord inom båda fälten dans och teater har varit närvaro, spontanitet, samspel och originalitet. Dessa nyckelord presenteras på olika sätt som principer att följa under improvisation och som hinder för improvisation. Inom båda fälten har det visat sig viktigt med närvaro och att dansen och spelet sker i nuet utan att planera i förväg. Tonvikt läggs även på samspel. Det handlar inom dansen om samspelet mellan olika dansare, mellan dansare och musiker samt mellan dansare och åskådare. Det som inom både dansen och teatern är ett hinder är förvissningen om att spelet eller dansen måste vara originell. Tron på att det måste vara originellt ställer sig som ett hinder i vägen för både närvaro och spontanitet under improvisationen. Är det då fortfarande improvisation om distraktionen från nuet är tillräckligt stor? Inom dansen återfinns samspelet med musiken, vilket är en så central del att den inte går att bortse ifrån.

De skillnader som identifierats är förhållningssättet till performativitet, ärlighet, meningsfullhet samt rumslig uppfattning och identifieras även som möjliga sätt på vilket ett av fälten kan berika det andra fältet. Resonemang förs över vad som enligt studien saknas inom ett fält i fråga om improvisation. Eftersom vissa av dessa begrepp återfinns inom det andra fältet skulle en vidare undersökning kunna vara att applicera det ena fältets tankar och

metoder på det andra fältet som saknar en fördjupad syn på denna aspekt av improvisation. Performativitet och meningsfullhet har båda identifierats kunna dra kunskap från det språkfilosofiska begreppet performativitet. Det språkfilosofiska begreppet skulle även kunna berika teaterfältet. Tankesättet om ärlighet framför ett estetiskt tilltalande uttryck upplevs som grundläggande inom teaterfältet och skulle därför kunna användas inom dansfältet för att se om det kan berika dansen utan att ge avkall på andra önskvärda aspekter. På samma sätt som teaterfältet skulle kunna bidra med kunskap till dansfältet kan dansfältet bidra med rumslig uppfattning till teatern. Det kan visas att rumslig uppfattning är en kunskap som finns hos dansare och som skulle kunna göra skillnad inom teaterfältet. Studien kom att bli en kartläggning och ett synliggörande av improvisation på ett sätt som lämnar utrymme för ett bredare perspektiv över ämnesgränser.

4 Käll- och litteraturlista

Alvinius, A; Borglund, A. och Larsson, G. (2023). *Tematisk analys*. Lund: Studentliteratur AB

Blom, L. A. och Chaplin L. J. (2000) *The moment of movement: dance improvisation*. London: Cecil court.

Bylund, C; Liliequist, E. och Silow Kallenberg, K. (2021). *Autoetnografisk etnologi- en inledning.* Kulturella perspektiv, vol. 30.

Enghauser, R. (2007). *Developing listening bodies in the dance technique class*. Journal of physical education, recreation & dance, vol. 78, nr. 6

Fors, A. (2014). *Vad är improvisation? En kvalitativ intervjustudie med deltagare som gått kurs i improvisationsteater*. Masteruppsats, sociologi och arbetsvetenskap. Göteborgs universitet. https://gupea.ub.gu.se/bitstream/handle/2077/38711/gupea_2077_38711_1.pdf?sequence=1

Giurchescu, A. (1983). *The process of improvisation in folk dance*. Dancestudies, vol. 7.

Guarino, L. och Oliver, W. (red.) (2014). *Jazz dance: a history of the roots and branches*. Florida: University press of Florida.

Hayden, M, H. och Snickare, M. (red.) (2017). *Performativitet: teoretiska tillämpningar i konstvetenskap*:1. Stockholm: Stockholm university press.

Hill, C, V. (2003). Stepping, stealing, sharing, and daring: improvisation and the tap dance challenge. i Albright, A, C. och Gere, D. (red.) *Taken by surprise: a dance improvisation reader.* Middletown: Vesleyan university press

Johnstone, K. (2015). *Impro: improvisation och teater*. Stockholm: Improvisationsstudion Förlag

Keevallik, L. och Ekström, A. (2019) *How to take the floor as a couple: turn-taking in Lindy hop jam circles*. Visual Anthropology.

Midgelow. V. L. (red.) (2019). The Oxford handbook of improvisation in dance. *In the moment: improvisation in traditional dance*. New Tork: Oxford university press

Misgeld, O. (2014). *Att befria det lekande sinnet: om metoder för melodisk variation i svensk folkmusik*. Masteruppsats, komposition, dirigering och musikteori. Kungl. Musikhögskolan. https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:737978/FULLTEXT01.pdf

Misgeld, O. (2014). *Att befria det lekande sinnet: om metoder för melodisk variation i svensk folkmusik* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=8Hs97kOobfk [2025-04-30]

Monaghan, T. (2001). *Why study the Lindy Hop?* Dance research journal, vol 33, utgåva 2.

Nilson, M. (2003). *I Henry Sjöbergs anda*. Samarbetsnämden för folklig dans.

Nationalencyklopedin (2023). Improvisation. Tillänglig: Nationalencyklopedin. [2025-06-17]

Nationalencyklopedin (2023). Performativ. Tillänglig: Nationalencyklopedin. [2025-06-19]

Zaporah, R. (2003). Dance: a body with a mind of its own. i Albright, A, C. och Gere, D. (red.) *Taken by surprise: a dance improvisation reader.* Middletown: Vesleyan university press

5 Bilagor

5.1 Bilaga 1

Citat tagna ur fältdagboken kopplade till respektive nyckelord inom dansfältet.

5.2 Bilaga 2

Citat tagna ur fältdagboken kopplade till respektive nyckelord inom teaterfältet.

5.3 Bilaga 3

En tabell över när tillfällena för fältdagbokens anteckningar inträffade, vad de innehöll och i vilken position jag befann min.

Bilaga 1

Citat tagna ur fältdagboken kopplade till respektive nyckelord inom dansfältet.

Närvaro (det specifika, strävan)

”Jag upplever det jag gör som improvisation så länge jag är i nuet, inte planerar i förväg, går på mina impulser och dansar dansen snarare än att ta stegen.”

” Jag vill nå ett fokus och koppling till här och nu men på samma sätt som musiken måste ha en relation till frasen och inte bara spela en enhet t.ex. en ton i taget måste jag kanske också utgå från längre fraser.”

” Improvisation upplever jag fortfarande är något som sker i nuet och rubbas av ett planerande in i framtiden men vetskapen om en båge och att det inte är en isolerad händelse kanske kan göra något för improvisationen i nuet. Improvisation i nuet som del av en helhet.”

Spontanitet (det specifika, strävan)

”… ovissheten om vad som kommer komma.”

” Jag har haft en teori om spontanitet. Det jag gör spontant gör jag på grund av att kroppen eller huvet har gjort det många gånger förut eller i alla fall har gjort det förut för annars skulle det inte dyka upp spontant om min kropp eller mitt huvud inte var van vid det.”

”Jag vet liksom vad jag vill göra och då behöver jag inte tänka på görandet.”

”Kanske inte en uttänkt vetskap utan en intuition som kanske är kroppslig/ undermedveten?”

”Jag vill inte planera det som ska hända.”

”…det kommer utan att jag behöver tänka.”

Originalitet (det specifika, hinder)

”Är det då improvisationen att det kommer spontant och att jag inte behövt tänka fram det eller är improvisationen att göra nya och originella saker och bryta mot reglerna?”

”Jag strävar efter en teknik av mina förebilder men jag är samtidigt aldrig så självmedveten som när jag känner att jag improviserar på ett sätt som liknar dem som jag uppenbarligen ser upp till.”

”Jag fastnat i att det måste vara originellt och bryta även när jag dansar polka. Som att det inte är improvisatoriskt eller ens intressant om jag inte bryter hela tiden. ”

”Måste det vara originellt när jag improviserar..?”

”Det får inte vara tråkigt och det får inte härma någon av mina förebilder även då dom är just det, förebilder. Det ska vara originellt men i ägandet av genren.”

Samspel (det specifika, krav)

”När det är förinspelad musik får jag impulsen från musiken men levande musik i rummet hade min rörelse, mina ljud gett impulser till musiken på samma sätt. Vi pratar så mycket om hur vi påverkar varandra i ett samspel mellan musiken och dansen.”

”Ett helt kapitel är improvisation genom fysisk kontakt. Det kapitlet har under rubriker som föra-följas vara eller icke vara, tydlighet och läsbarhet, gemensam förförståelse och säkert många fler. Det är något med att inte prata ett gemensamt språk som gör att jag måste koppla på en aktiv förning och som gör att dansen känns gjord snarare än dansad.”

”Jazzmusiken är en så stor del av mig att den går genom min kropp. Det känns som att min kropp talat med musiken genom sina rörelser. Den är så personlig att jag måste ge efter på den för att kunna dansa med en annan person och göra mig förstådd. Att dansa själv med musiken blir nästan som att spela musiken.”

”Jag hamnar ofta i att följa musiken. Beskriva musiken.”

”Öppenhet och avslappning, avspändhet för att kunna ta impulser. Jag kan uppfatta och svara på impulserna intuitivt för att jag och min kropp är redo för att ta emot dem. Öppenheten, kroppens varande och fysisk och mental konstitution måste vara på rätt plats för att ett mottagande och givande av initiativ ska kunna ske.”

Musik (det specifika, förhållningssätt)

”Det blir i relation till musiken, impulsen kommer från musiken.”

”Vi övar teknik för att kunna vara musikalisk och att vara musikalisk tänker jag är en av förutsättningarna för att kunna improvisera. Det är det här vanliga improviserandet som förhåller sig till fras, musik, den andra och till min kropp.”

”Det känns också att det kommer utan att jag behöver tänka. Och kommer nånting så pass snabbt tänker jag att det beror av musiken, vad min kropp har tillgång till och andra människor. Impulser liksom.”

”Jazzmusiken är en så stor del av mig att den går genom min kropp. Det känns som att min kropp talat med musiken genom sina rörelser.”

”Fraserna blir mina längre linjer men hur jag fraserar dansen i musiken blir som betoningarna i talet. Samtidigt som jag vill improvisera här och nu så finns det ett förflutet och en framtid som påverkar och påverkas.”

Performativitet (det som kan berikas, förändringar)

”En tragisk danskväll, en arg, en ledsen, en sårad, en frustrerad. Jag kan inte stänga ute något om jag vill ha tillgång till hela min repertoar. Men varför är dessa känslor sedda som ”negativa” och varför har de sin plats i performativa sammanhang och inte i sociala?”

”Uttryck i ansiktet. Det finns en väldigt inåtvänd blick. Ansiktet är inte så uttrycksfullt för att det inte behöver vara det men jag tror att det behöver vara det. Jag mins en lektion […] där vi pratade mycket om hur viktig en utåtriktad och uppåtvänd blick är för den som dansar. Jag tror det gör oss mer läsbara men också mer inbjudande. Jag tror vi riktar blicken inåt och blundar för att känna runt oss på ett annat sätt men frågan är var energin hamnar då. Riktas en energi utåt eller blir den kvar hos oss? ”

” Energi. Hög energi. Energiriktning. Vad energin säger den som upplever mitt dansande. Hur jag upplever min energi intentionsmässigt.”

Ärlighet (det som kan berikas, förändringar)

”Det är jag som dansar. Det är en ärlighet i dansen jag vill komma åt. Någonting med att gå in med hela mig och hela min kropp och inte be om ursäkt eller tvivla på det jag gör.”

”… inte be om ursäkt för mig och låta andra få ta del av just mig och min dans.”

”Sårbarhet. Att våga vara sårbar krävs för att kunna vara ärlig. Det är ett blottande av vem jag är…”

”Att hänge sig är blottande.”

”Nått som blir skillnaden mellan organiskt och gjort.”

Meningsfullhet (det som kan berikas, förändringar)

”Att dans får vara mer än bara rörelser. Att det får vara en kärleksförklaring till andra och mig själv. Att gå in med min egen kropp och inte be om ursäkt för den och låta andra få ta del av just mig och min dans. Och att få låta allt ha sin plats där. En tragisk danskväll, en arg, en ledsen, en sårad, en frustrerad. Jag kan inte stänga ute något om jag vill ha tillgång till hela min repertoar. Men varför är dessa känslor sedda som ’negativa’..?”

”Jag vill nå en ’viktighet’ i mitt dansande. Det handlar om meningsskapande. […] Det ska betyda något att improvisera.”

”Det ska kännas viktigt att dansa och dansen ska vara fylld av intention.”

”Att hänge sig är blottande. Det måste vi öva oss i att vara för att vi ska improvisera bättre och få tillgång till fler delar av vår improvisation och oss själva.”

”Skruva upp ’viktigheten’. Gör dansen och dansandet viktigt. Att göra rörelserna här och nu måste få en större betydelse. Inte att de ska vara en metafor för något annat utan dansen i sig måste vara viktig.”

Bilaga 2

Citat tagna ur fältdagboken kopplade till respektive nyckelord inom teaterfältet.

Närvaro (det specifika, strävan)

”Jag tror på närvaro som en otroligt viktig komponent…”

” Improvisation anser jag är något som uppstår i stunden. Det behöver inte bara betyda att bryta mot. Kan jag fortsätta i samma linje och ändå se det som improvisatoriskt?”

”…jag kände hela mig och hela min kropp. Det betydde något, det blev viktigt.”

”Men det ger nånting att det kommer saker som kan rubba mig och min balans som skådespelare på scen.”

”Vi vill ha ett flöde och inte stanna upp. Det är därför jag inte vill planera utan jag vill låta det hända.”

Spontanitet (det specifika, strävan)

”Lite som att låta kroppen hamna där den hamnar och inse i efterhand vad som hände.”

”Jag upplever improvisationen som spontan och kroppslig och inte tankemässig även i teatern.”

”Det hänger verkligen på spontaniteten för att om jag har planerat något innan så faller momentumet i stunden. Jag vill också hitta momentum och bågar för att inte hamna i huvet och att bryta här skulle vara som att tappa all styrfart.”

”Jag upplever improvisationen genom konceptet av att släppa tänkandet och i närvaro göra och säga det som kommer till mig. Det är intuitionsstyrt.”

”Att historien bara får komma.”

”Det är något organiskt. Men det är på samma sätt med teater som med dans att det som kommer naturligt är det som jag är tränad i och det jag har övat på. Och det jag är tränad i när det kommer till teater är väl det som då kommer spontant.”

”Det är någonting som jag behöver veta i kroppen och vara så integrerat i mitt spel att jag bara gör det som kommer intuitivt av de impulser som påverkar mig eller som jag väljer att gå med.”

Ärlighet (det specifika, strävan)

”För att det ska bli ärligt. För att uttrycket i teatern ska bli ärligt och för att momentum i kroppen ska bli ärligt och inte forcerat.”

” Det är någonting med improvisationen att det är det ärliga som kommer.”

”För mig står det mer på spel då och det krävs av mig att jag vågar ge mig in i det och lita på den kunskap jag har.”

” Men för att vara ärlig måste jag våga, våga göra ”fel”, våga göra fult, våga göra något som inte blev roligt, våga att inte vara den roligaste i rummet.”

Samspel (det specifika, strävan)

”Att ge förslag…”

”Vi gör övningar men jag har också med mig principer så som icke-planerande av spelet, släppa tankar och låta allt ske spontant, ”ja, och”. Ja, och… betyder att leda vidare.”

”Vi lyssnar på så mycket mer än talet, orden som kommer. Vi lyssnar på kroppsspråk, energier. Det finns så mycket mer att lyssna på och när tal finns med kan det både störa oss från att lyssna eller så lyssnar vi utan att veta om det. Men vi måste värna om att lyssna och bli duktiga för att det ska ske intuitivt. Lyssnandet sker på så många sätt, genom ett kinestetiskt kännande, upplevelsen av energi och riktning.”

”Min erfarenhet är att det finns en föreställning om att vi måste vara roliga på scenen när vi ställer oss där. Men det roligaste är inte ett bra skämt eller en snygg leverans av en enskild person utan jag tycker det är samspelet. Det är någonting med att när skådespelare tillsamands förstår ett system som inte behöver vara logiskt för någon annan än de som är i improvisationen.”

” Samtidigt är jag övertygad om att ett avslappnat spel där jag befinner mig i nuet tillsamands med dem jag spelar med ger ett mycket finare och intressantare spel. Men jag är för upptagen med att det ska bli ”bra”.”

Originalitet (det specifika, hinder)

”Varför måste allt vara så nytt? Jag känner mig tråkig om jag inte hittar på något nytt.”

”I improvisationsteatern känner jag pressen att tänka nytt och även pressen att vara rolig. Det blir ofta roligt när något är spontant och framför allt oväntat. Men det är ett hinder som finns från att kunna improvisera fritt. Rädslan för att det inte ska bli bra och inte vara roligt. Vi övar på att associera fritt för att låta allt som kommer komma ut och släppa de hämningar vi lärt oss.”

”Storymässigt vill vi bryta och vara uppfinningsrika men samtidigt håller vi oss inom snäva ramat för att inte göra ”fel” eller misslyckas.”

”Samtidigt gör den ytan mig självmedveten och jag ifrågasätter om det jag gör är ”bra”.”

” …kritiskt öga både på andra men speciellt på mig själv. Om inte allt är ”perfekt” känns det inte bra nog.”

Rumslig uppfattning (det som kan berikas, förändringar)

”Vi pratar inte alls om förhållandet till rummet eller andra i rummet utan nästan enbart det egna uttrycket och min egna kropp.”

Bilaga 3

När tillfället ägde rum	**Vad dans- eller teatertillfället innehöll**	**Vad min roll var i sammanhanget**
10-03-25	Folkdanslektion på Stockholms Konstnärliga Högskola (SKH)	Elev
11-03-25	Improvisationsteaterslektion med föreningen ett teknat spex	Elev
13-03-25	Improvisationsteaterslektion med föreningen ett teknat spex	Elev
13-03-25	Folkdanslektion på SKH	Elev
14-03-25	Folkdanslektion på SKH	Elev
23-03-25	Repetition av improvisationsteaterföreställning med föreningen ett teknat spex	Regissör
23-03-25	Work shop i autentisk jazz med skådespelare från föreningen ett teknat spex	Lärare
25-03-25	Socialdans i autentisk jazz anordnad av Swingkatten	Dansare
28-03-25	Folkdanslektion på SKH	Elev
29-03-25	Improvisationsteaterföreställning på Stockholms improvisationsstudio	Åskådare
30-03-25	Improvisationsteaterslektion med föreningen ett teknat spex	Elev

30-03-25	Socialdans i folkdans anordnad av kulturföreningen Fysisgillet	Dansare
01-04-25	Socialdans I autentisk jazz anordnad av Swingkatten	Dansare
01-04-25	Repetition av improvisationsteaterföreställning med föreningen ett tecknat spex	Regissör
01-04-25	Folkdanslektion på SKH	Elev
02-04-25	Improvisationsteaterföreställning med föreningen ett teknat spex	Skådespelare
06-04-25	Repetition av improvisationsteaterföreställning med föreningen ett teknat spex	Regissör