

ЗВО «УКРАЇНСЬКИЙ КАТОЛИЦЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Гуманітарний факультет

Кафедра культурології

Кваліфікаційна робота бакалавра

**ЗАСТОСУВАННЯ ТЕХНІКИ ІМПРОВІЗАЦІЇ В АМАТОРСЬКИХ
ТАНЦЮВАЛЬНИХ СЕРЕДОВИЩАХ ЛЬВОВА**

Студентки IV курсу
групи ГКУ 18/Б
Кравчук Анни

Наукова керівниця:
старша викладачка кафедри культурології
Півторак Юлія

робота рекомендована до захисту перед ЕК,
протокол № 47 від 10 червня 2022 р.
Завідувачка кафедри культурології,
кандидатка філологічних наук, Рибчинська Зоряна _____

Львів 2022

Зміст

Вступ	5
I розділ. Імпровізація як феномен та її місце в культурі	7
1.1. Поняття імпровізації та її місце в культурі	7
1.2. Потік та комунітас як можливі риси імпровізації	10
II розділ. Танцювальна імпровізація	19
2.1. Співпраця тіла і розуму як теоретизація танцювальної імпровізації	19
2.2. Танцювальна імпровізація в масштабах суспільної організації	25
2.3. Застосування танцювальної імпровізації	29
III розділ. Імпровізаційні танцювальні техніки у Львові	36
3.1. Місце танцю та імпровізації в житті учасниць опитування, їхнє розуміння цих явищ	36
3.2. Вплив танцю на учасниць опитування та на суспільство навколо них	39
Висновки	42
Список використаної літератури	44

Анотація

У цій роботі проаналізовано поняття та теорії імпровізації, танцювальної імпровізації, а також опитування щодо ставлення до цих мистецьких та культурних технік у Львові. Тут застосовуються методи порівняльного аналізу, опитування учасників та викладачів танцю, а також метод включеного спостереження.

Танцювальна імпровізація може містити в собі лімінальні (комунітас) та ліміноїдні (потік) риси за Віктором Тернером, а також знані та невідомі рухові практики за теоріями інших дослідників культури, танцю та руху. В роботі є розділ про теоретизацію танцювальної імпровізації, яка відкидає дуалізм тіла та розуму, категорії активності та пасивності та інструментальність тіла. Третій розділ базується на дослідженні танцювальної спільноти Львова, у якій з'являється більше можливостей щодо участі в курсах з сучасного танцю. Принципи сучасного танцю (демократичність, спонтанність, гуманізм тощо) впливають не тільки на рух, але й на життя та спільноту танцівників.

Ключові слова: сучасний танець, танцювальна імпровізація, оригінальне й регулярне, потік, комунітас, школа танцю в Україні

Abstract

This paper analyzes the concepts and theories of improvisation and dance improvisation, as well as a survey on the attitude to these artistic and cultural techniques in Lviv. Methods of comparative analysis, a survey of dance participants and teachers, and the method of included observation are used here.

Contemporary dance improvisation may include liminal (communitas) and liminoid (flow) traits, according to Victor Turner, as well as known and unknown dance practices based on the theories of other researchers in culture, dance, and movement. There is a section on the theorizing of dance improvisation, which rejects the dualism of body and mind, the categories of activity and passivity, and the instrumentality of the body. The third section is based on a study of the Lviv dance community, which now provides more opportunities to participate in contemporary dance courses. The principles of contemporary dance (democracy, spontaneity, humanism, etc.) affect not only the movement but also the life and community of dancers.

Keywords: contemporary dance, dance improvisation, original and regular, stream, community, a dance school in Ukraine

Вступ

За останні роки у Львові почали збільшуватися можливості щодо участі в курсах з сучасного танцю (contemporary dance). Викладачки та викладачі таких курсів у своїй програмі застосовують танцювальні імпровізаційні техніки. Мені стало цікаво, чому вони з'явилися зараз, що на це вплинуло, і про що це свідчить. Я хочу дізнатися про це у викладачів сучасного танцю у Львові, а також їхніх учнів. Я вважаю, що ця тема є важливою як і для розуміння передумов та значення початку застосування таких технік в місті, так і для дослідження історії танцю у Львові.

Основними поняттями, які я використовую в роботі, є сучасний танець або contemporary dance (це жанр танцювального перформенсу, який виник та розвивався від середини 20 століття; він зараз є одним із найпоширеніших жанрів, у яких навчаються танцівники, здебільшого у США та Європі; техніка сучасного танцю поєднує роботу з відпусканням напруження, з підлогою (floor work), падінням, а також імпровізацією; також часто використовуються непередбачувані зміни ритму, швидкості та напрямку), танцювальна імпровізація (це створення танцю безпосередньо без композиції та підготовки, на ходу) та пострадянська школа танцю в Україні (у цій роботі я використовую це поняття для опису методу викладання танцю як виконавського виду мистецтва, де є чіткі рамки руху; це колективи, які можуть і пропагувати сучасні принципи, але насправді бути системою оцінювання, дисципліни і строгості, а не мистецтвом та простором пошуків та свободи).

Моїми **дослідницькими питаннями** є наступні: які особливості танцювальної імпровізації? Які імпровізаційні техніки застосовуються у викладанні сучасного танцю у Львові і для чого? Про що свідчить початок застосування технік імпровізації в танцювальних середовищах Львова? Чому люди обирають займатися танцювальною імпровізацією? **Гіпотеза**, яку я підтверджую або спростую вкінці роботи звучить так: у Львові у викладанні

сучасного танцю почали застосовувати імпровізаційні техніки, і це свідчить про зміну сприйняття танцю, як чіткого та пов'язаного з дисципліною виду мистецтва, на мистецтво, яке більше пов'язане зі свободою (самовираженням, пошуком себе, переосмисленням власної тілесності тощо).

Структура роботи містить три розділи та 7 підрозділів. Перший розділ описує імпровізацію як феномен та її місце в культурі, другий описує та пробує теоретизувати танцювальну імпровізацію, у третьому розділі я намагаюсь дослідити ситуацію з сучасним танцем та імпровізацією у Львові.

Методами цієї роботи є порівняльний аналіз, опитувальник-рефлексія учасників танцювальних курсів, а також моє включене спостереження. Я попросила заповнити опитувальник-рефлексію викладачів сучасного танцю у Львові, а також їхніх учнів. Мені потрібно зібрати дані про те, чи застосовують, і як саме застосовують у викладанні імпровізаційні техніки, для чого вони це роблять, а також про те, хто приходить на заняття, навіщо їм це, чому їм це цікаво. Я прагну отримати відповіді про внутрішні мотиви людей, про їхні пояснення та розуміння імпровізації в танці та в їхньому житті. Опитувальники будуть проаналізовані та співставлені до теоретичної рамки, яку я сформулюю в першому та другому розділах роботи. Аналізуючи та узагальнюючи опитувальники, я шукатиму відповіді на свої дослідницькі питання, аргументи на підтвердження чи спростування гіпотези.

I розділ. Імпровізація як феномен та її місце в культурі

1.1. Поняття імпровізації та її місце в культурі

Спершу варто означити, чим взагалі є імпровізація. Це соціальна та перформативна практика, яка не може бути детально описана чи передбачена, адже відбувається в певний час в певному місці, і вона зустрічається у всіх мистецьких формах¹, а також в повсякденних практиках. “Імпровізація є всюди в танці, і всюди, в кожному моменті - у світі. Вона присутня в кожній дії і в кожному наповненому моменті на пограниччі”².

“Імпровізація - це форма дослідження, спосіб входження в суцільну природну систему, якою є людське створіння. Це в певному сенсі інший спосіб «думання», але такий, який створює ідеї, яких неможливо досягти в нерухомості”³.

Девід Гір, співредактор книги “Taken by Surprise”, описує свій шлях до знаходження імпровізації в повсякденному житті. Він є людиною, яка готує все наперед, продумує кожен деталь і кожен сценарій, намагається зробити все ідеально. Та з часом він почав лише окреслювати певні межі, тези, а не готуватись ретельно. Він згадує французького теоретика Мішеля де Серто і те, що він назвав “тактичною” дією. Така дія пропонує спосіб об’єднувати та керувати особистою силою у світі, де стратегічні сили, які керують нами, можуть здаватися переважаючими, навіть нищівними. Коли ми читаємо ранкову газету своїм способом, вибираємо незвичну траєкторію проходження дороги, ми стаємо “поетами власних актів”. Ми відкидаємо встановлені шляхи і створюємо власні. В цьому сенсі імпровізація охоплює кожен аспект нашого життя⁴. Танцівник та співзасновник контактної імпровізації Стів Пекстон сказав у інтерв’ю Кенту де Спейну, що для нього більше не існує чіткої межі, яка розділяє його повсякденне життя та імпровізацію⁵.

¹ Caines R., Heble A. The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts. Routledge, 2015, с. 2

² Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 17

³ Там само, с. 27

⁴ Там само, с. 17

⁵ Там само, с. 27

В імпровізації можуть з'являтися вже відомі її виконавцю патерни, а можуть виникати і цілком нові унікальні форми. Також завжди унікальним є місце і обставини того, що відбувається. Про це писав Річард Шехнер: його поняття повторюваної поведінки (*twice-behaved, restored behavior*) позначає дії, які є патернами – вони повторюються, їх репетирують і до них готуються⁶. Це стосується як перформативних практик, так і повсякденного життя, адже людина все життя готується, вчиться, здобуває досвід, «репетирує» і «грає» певні події, наприклад святкування дня народження, навчання в школі, випускні урочистості. Проте тут існує парадокс, про який можна дізнатися, вивчаючи діяльність та тексти основоположника гепенінгу Алана Капроу. Його гепенінги є унікальними, але й водночас повторюваною поведінкою – *lifelike art*⁷, хоч він сам протиставляв мистецтву свою діяльність. Його гепенінгом могло бути чищення зубів, телефонні дзвінки, готування їжі – повсякденні дії, проте вони були завжди унікальними – час, місце і обставини, при яких вони відбувалися, завжди були різними. Імпровізацію також можна віднести до такого парадоксу, адже в ній міститься те, що людина вже могла виконувати, але і щось нове, а також комбінація взаємодії, місця та часу, за яких відбувається імпровізація.

Мішель Фуко у своїй відомій праці “Археологія знання” описує такі поняття як оригінальне й регулярне. Ці поняття присутні в імпровізації, вони допомагають її теоретизувати. Я також вважаю, що не існує нічого лише оригінального або лише регулярного. Часто це комбінація чогось вже відомого та нового, такого, що не зустрічалось раніше.

“Оригінальне - наділене особливим значенням і відносно нечисленне, яке з'являється вперше, не має схожих на себе попередників, може у певних випадках стати взірцем для інших і в цій своїй якості заслуговує того, щоб стати творінням. Регулярне - банальне, повсякденне, масове, що не відповідає саме за себе й утворюється з уже сказаного, часто повторюючи його буквально”⁸.

⁶ Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, 2002, с. 28

⁷ Kaprow A. *Essays on the Blurring of Art and Life*. University of California Press, 1993, с. 81

⁸ Фуко М. *Археологія знання. Основи*, 2003, с. 221

Засновник театральної антропології Евдженіо Барба поділив діяльність людини на повсякденні тілесні практики (daily body techniques) та понаднормові (extra daily body techniques)⁹. Повсякденні тілесні практики – несвідомі, вони вимагають мінімум зусиль та енергії, щоб принести максимальний результат. Їхня основна функція – це комунікувати і забезпечувати життєві потреби людини. На противагу – понаднормові тілесні практики вимагають максимальних витрат енергії та зусиль і мають мінімальний результат. Вони є для того, щоб вражати і дивувати, а також ведуть до інформації – буквально ставлять тіло в артистичну форму, яка має зчитуватися, і в яку вірять або ні¹⁰.

В цьому розділі я прагну максимально окреслити та помістити в площину вже існуючих понять та концепцій термін «імпровізація». Якщо взяти розрізнення Евдженіо Барби на повсякденні та понаднормові тілесні практики, то імпровізацію можна віднести до обох категорій. Адже її процес є несвідомим, але водночас приносить мінімальний результат чи взагалі його не приносить, якщо імпровізація відбувається без аудиторії глядачів, яких треба «вразити».

Соціолог Ірвінг Гофман прирівняв сцену та повсякденне життя, адже і там, і там є різні ролі, костюми, аудиторія, яку потрібно переконати в правдивості своїх дій, на яку треба справити певне враження. Також є сцена і є закулісся, де можна порепетирувати свої дії, підготуватися¹¹. Навіть коли людина залишається сама, все одно вона має певну роль, і сама собі може бути аудиторією. А коли людина імпровізує, чи грає вона якусь роль, чи існує в її діях певна справжність, автентичність, яку заперечував Гофман? Адже в цей момент вона не діє згідно з сценарієм та репетицією, не намагається виправдати себе, а власне слухає себе та оприявнює це. Людина може грати

⁹ Barba E. Paper Canoe. Routledge, 1995, с. 15

¹⁰ Там само, с. 16

¹¹ Goffman E. Presentation of Self in Everyday Life. First Anchor Books Edition, 1959, с. 11

роль в цей момент – мовця, танцівника, музиканта тощо, і її дії можуть бути комбінацією патернів, проте разом це все утворює щось унікальне.

Я вважаю, що можна також говорити про імпровізацію та окреслити її в протиставленні до дисципліни. Тобто, імпровізація – це свобода, а дисципліна – це чіткість, детермінованість та структурованість. Мішель Фуко у своїй праці «Наглядати і карати. Народження в'язниці» в розділі «Слухняні тіла»¹² описує тіло солдата, яке є дисциплінованим та контрольованим за допомогою механізму влади, воно є слухняним. Чи можна протиставити тіло, яке імпровізує, до слухняного тіла, яке є підвладним та діє за чітким сценарієм та вказівками і нормами?

Підсумовуючи цей підрозділ, можна сказати, що імпровізацію можна співставляти з теоріями таких дослідників як Мішель Фуко, Евдженію Барба, Річард Шехнер, Ірвінг Гофман, Алан Капроу. Їхні теорії пов'язані з поділом тілесних практик або понять на ті, які є унікальними, та ті, які вже десь зустрічались і є поширеними. Імпровізація поєднує в собі обидві характеристики. Вона може містити цілком оригінальні ідеї, але й також звичні повсякденні повторювані рухові патерни. Проте завжди це все разом утворюватиме щось унікальне.

1.2. Потік та комунітас як можливі риси імпровізації

Мігай Чиксентмігаї – американський психолог, психіатр, викладач, науковець та дослідник угорського походження, який ввів, описав і дуже багато досліджував явище «потіку». «Потік» - це стан повного поглинання діяльністю, коли все інше відступає на задній план, а задоволення від самого

¹² Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Penguin, 2019

процесу є дуже великим¹³. Імпровізація не завжди передбачає потік, проте він може бути її рисою. Умовами цього стану є:

- постановка головної цілі, а також багатьох проміжних цілей;
- знайдення способу оцінювання свого прогресу на проміжних етапах, а також можливості для зворотного зв'язку з приводу своєї діяльності;
- концентрація на тому, що відбувається;
- вдосконалення вмінь відповідно до розширювання можливостей;
- коли діяльність стає нудною, підвищення складності завдання, відповідно до своїх вмінь¹⁴.

Ознаками явища «поток» є такі:

- відчуття повного контролю над власними діями;
- людина стає нездатна думати про щось інше або тривожитися;
- втрачається відчуття власного Я, відчувається єдність з усім – простором, іншими людьми;
- відчуття радості і натхнення;
- відчуття нового і незвіданого, ніби людина є першовідкривачем;
- змінюється відчуття часу – він може або тягнутись дуже довго, або швидко пролітати¹⁵.

Мігай Чиксентмігаї досліджував експертів своєї справи – художників, спортсменів, музикантів, шахістів, хірургів, і на основі того, що вони говорять про свої відчуття під час улюбленої справи, дослідник описав

¹³ Чиксентміхайи М. *Поток. Психологія оптимального переживання*. Пер. з англійської. Альпіна Паблишер, 2018, 461 с.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Чиксентміхайи М. *Поток. Психологія оптимального переживання*. Пер. з англійської. Альпіна Паблишер, 2018, 461 с.

теорію «потіку». Потім за допомогою цієї теоретичної моделі психолог разом з його колегами по всьому світу опитали тисячі людей різних професій. Виявилось, що «потік» описується людьми однаково незалежно від віку, статі, освіти, багатства або бідності, чи належності до певної культури¹⁶. Дослідник створив свою шкалу та опитник, які показують, проживає людина потік, чи ні, але також він запитував у них, як саме вони почуваються, коли діяльність йде добре? Кожна відповідь була досить метафоричною і образною, проте мала одну і ту ж суть – проживання стану «потіку» - повного включення в процес. Це явище назвали саме «потокком», бо багато респондентів описували свій стан словами «це як плисти за течією», «мене ніс потік»¹⁷.

Що передбачає стан потоку? Перш за все, це впорядкованість свідомості через те, що людина стає надзвичайно сконцентрованою на виконанні завдання, і, як наслідок, настає повна гармонія¹⁸. Після повернення до свого звичного стану людина відчуває набагато більший зв'язок з собою, з іншими людьми, з простором, з навколишнім світом, природою. Після цього особистість стає сильнішою, складнішою, укріплюється і очікує нового поставленого завдання, щоб виконувати його, отримуючи радість.

Стан «потіку» є схожим до дзену – стану повного зосередження і невимовного щастя. В «потоці», що є дуже, важливим, людина є надзвичайно зосередженою, і для неї стає неможливим думати про щось крім своєї діяльності в той момент, навколишній світ з усіма його тривогами і проблемами зникає. Страхи помилитись, не змогти немає, навпаки – є азарт завдання зробити, виконати, досягти. Танцівники, яких опитував Чиксентмігаї, називали свою діяльність терапевтичною, бо, приходячи в студію і танцюючи, вони забували про свої проблеми, і важливо те, що це було не втікання від них, не ескапізм. Практикуючи стан «потіку», і в звичайному житті стає все легше менше тривожитись і думати про проблеми.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само.

¹⁸ Там само.

Танцівники також говорили про те, що замість страху помилитись, в «потоці» вони навпаки мають відчуття розслабленого спокою, гармонії, бажання обійняти весь світ і сили створити щось неймовірне – прекрасне і благодатне¹⁹. Важливою ознакою в «потоці» є також втрата власного Я, і, як наслідок, розширення себе, своєї свідомості – і створення одного організму разом з простором, який є навколо, і з Іншим. Людина зростає, розширює свої межі. В часі «поток» немає можливості на саморефлексію і критику своїх дій, на зворотний зв'язок. Проте після цього стану з'являється чітке розуміння того, що відбувся зріст і що те, що було, було добре настільки, скільки могло бути.

В танцювальній імпровізації можна в різні моменти проживати потік. Це може бути певна синхронність руху, знайдення контакту з іншими танцівниками, зосередження на Іншому, або ж на собі, - на власному тілі. Також це може бути рух за імпульсом, виловлювання його з глибин власного тіла. Це може бути і тоді, коли я творю танець, і тоді, коли танець створює сам себе²⁰.

Люди, які частіше, ніж інші, можуть бувати в «потоці», відрізняються тим, що фокусуються на теперішньому і найближчому майбутньому. Вони навчають дітей в школі, бо люблять спілкуватися з дітьми, а не тому, що хочуть заробити гроші чи здійснити свій громадянський обов'язок²¹. Якщо людина йде в театр, то вона ймовірніше зможе бути в «потоці», якщо вона йде туди через те, що любить театр, а не через те, що це престижно і є ознакою освіченої та інтелігентної людини. Часто людське життя перетворюється на сукупність страхів, тривог і нудьги просто через те, що вона думає лише про далеке майбутнє, а не ставить чітких завдань «на зараз». Якщо людина зможе організувати своє життя так, що перебуватиме в

¹⁹ Чиксентмихайи М. *Поток. Психологія оптимального переживання*. Пер. з англійської. Альпіна Паблішер, 2018, 461 с.

²⁰ Caines R., Heble A. *The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts*. Routledge, 2015, с. 149

²¹ Там само.

«потоці» частіше, - якість її життя безсумнівно почне змінюватись²². Зараз люди самі можуть обрати собі «потокове» заняття, і це може бути будь-що, навіть прибирання.

В різних культурах завжди існувала спільна можливість для «потоків», як, наприклад, ритуали, релігійні обряди, ігри, образотворче мистецтво. Багато чого зараз драматургія, музика та хореографія перебрали саме з ритуалів, і «потік» також.

Культуру можна судити за тим, які «потоківі» заняття вона пропонує своїм членам. Завданням держави може бути реформування соціальних інститутів таким чином, щоб громадське життя могло дати багато можливостей громадянам для проживання «потоків», і метою має бути не збагачення і здобуття влади, а покращення якості життя. Дуже багато країн та інституцій перейняли дослідження та застосування «потоків». Досягнути цього стану не зовсім легко, однак розуміння «потоків» може допомогти змінити життя – принести в нього більше гармонії та вивільнити психічну енергію, яка зазвичай розтрачується на тривогу чи нудьгу. «Потік» використовують для реабілітації неповнолітніх злочинців, для проектування музейних виставок, для створення експериментальних програм в загальноосвітніх школах, для проведення бізнес-тренінгів, для створення товарів для дозвілля і розваг, для пошуку нових ідей та практик в клінічній психотерапії, для планування дозвілля в будинках престарілих, для працетерапії людей з інвалідністю²³.

Багато речей, які містять потік, можна віднайти в імпровізації - танцювальній або іншого виду мистецтва, або ж повсякденній, рутинній. Це і зосередження на собі та Іншому, відсутність оцінок і тривог, певна

²² Чиксентмихайи М. *Поток. Психологія оптимального переживання*. Пер. з англійської. Альпіна Паблішер, 2018, 461 с.

²³ Чиксентмихайи М. *Поток. Психологія оптимального переживання*. Пер. з англійської. Альпіна Паблішер, 2018, 461 с.

терапевтичність досвіду, побудова зв'язків з собою та навколишнім світом. В наступних розділах я буду детальніше про це розповідати.

Також важливою рисою імпровізації є те, що її елементи є присутніми в традиційних народних і соціальних танцях та ритуалах різних народів, а отже - їхньому побуті. Віктор Тернер – театральний антрополог, який досліджував племена та їхні ритуали, явище «соціальної драми», а також «комунітас». Комунітас - це тип або стадія розвитку спільноти, в якій всі є рівними між собою, і вони можуть ділитися спільним станом за допомогою обряду. Це зазвичай відбувається в лімінальній (проміжній) фазі ритуалу переходу. Комунітас часто передбачає явище «потіку». Віктор та його дружина Едіт Тернер пишуть, що «потік» люди раніше проживали в ритуалах, а зараз він перемістився у мистецтво, спорт, ігри тощо²⁴.

Тернера найбільше цікавить лімінальна стадія ритуалу переходу (за ван Генепом). В цей час у спеціальних просторах відбуваються переходи та перетворення. Лімінальна фаза зачарувала Тернера, оскільки він побачив у ній можливість ритуалу бути творчим, створювати нові ситуації, ідентичності та соціальні реалії. Під час лімінальної фази ритуалу є дві речі: по-перше, ті, хто проходять ритуал, тимчасово стають «нічим», потрапляючи в стан надзвичайної вразливості, де вони відкриті для змін. Людей позбавляють колишньої особистості та позицій у соціальному світі; вони потрапляють у місце часу, де вони не є ні цим, ні тим, ні тут, ні там, посеред подорожі від одного соціального Я до іншого. Поки що вони безсилі та безідентичні. Тернер говорить про парадокс - чим більше люди стають між собою рівними, тим більше вони стають собою; чим більше однаковими вони стають соціально, тим менше вони є індивідуальними²⁵. По-друге, під час лімінальної фази люди вписуються в свої нові ідентичності та посвячуються у свої нові повноваження. На завершення граничної фази ритуалу дії та

²⁴ Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Media editor S. Brady. Routledge, 2013, 377 p.

²⁵ Turner V. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1982, 127 p.

предмети приймають і випромінюють значення, що перевищують їх практичне використання або значення. Ці дії та об'єкти є символом змін, що відбуваються, - обмін обручками, вручення дипломів тощо²⁶.

В наступних розділах та підрозділах цієї роботи ми побачимо, що танцювальна імпровізація може мати риси лімінальної стадії ритуалу переходу. Це можливість творчості, позбавлення ідентичності, ставання "нічим" і можливість отримання нової ідентичності. Це рівність між учасниками, яка відчувається, а також спільність і відсутність авторства спільних дій.

Ліміноїд – це неологізм Віктора Тернера, яким він позначив символічні дії чи дозвілля у модерних або постмодерних суспільствах, які виконують функції, подібні до ритуалів у домодерних або традиційних суспільствах. Загалом, ліміноїдна діяльність є добровільною, тоді як лімінальна діяльність є необхідною. У так званій «високій культурі» складних суспільств ліміноїд не тільки вилучається із контексту обряду, але й «індивідуалізується»²⁷. Рекреаційна діяльність та мистецтво є ліміноїдними²⁸.

Ритуали - це більше, ніж структури та функції; вони також є одними з найпотужніших переживань, які може запропонувати життя. В них люди звільнені від вимог щоденного життя. Вони почуваються в єдиному цілому зі своїми товаришами; особисті та соціальні відмінності відмінюються. Тернер назвав це звільнення від обмежень звичайного життя "антиструктурою" та досвідом комунітас. Це складний термін. Як визначив Тернер, комунітас буває таких видів - нормативний та спонтанний. Нормативний комунітас - це те, що відбувається під час Причастя на єпископській чи римо-католицькій службі. Збір об'єднаних «у Христі» Євхаристією. Однак не кожен

²⁶ Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Media editor S. Brady. Routledge, 2013, 377 p.

²⁷ Turner V. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1982, 127 p.

²⁸ Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Media editor S. Brady. Routledge, 2013, 377 p.

співгрупець може відчувати себе «у Христі» на той момент. Цей комунітас є «офіційним», «нав'язаним». Спонтанні комунітас - улюблені Тернера – зовсім інші. Вони трапляються, коли громада чи група загоряється вогнем у Дусі. Це також може бути світським способом, секулярним, наприклад, коли спортивна команда грає настільки добре, що кожен гравець відчуває себе ніби в Іншому. Спонтанний комунітас скасовує статус. Люди стикаються одне з одним безпосередньо, «оголеними», в тісному інтимному колі. Одного разу, під час театральної майстерні, яку вів Шехнер, вони досягли стану високого спонтанного комунітасу. Чоловік глибоко і довго дивився на кожного з десятих, що стояли в колі. "У кожному з мене є трохи твого", - сказав він. Він справді висловив почуття кола на той момент. Спонтанні комунітас рідко просто трапляються. Вони породжуються ритуальним процесом. Через ритуальну межу, всередині "священного простору/часу", можливі спонтанні комунітас. До всіх, хто бере участь у ритуалі, ставляться однаково, посилюючи відчуття "ми всі в цьому разом". Люди носять однаковий або подібний одяг; вони відкладають показники багатства, звання чи привілеїв. Офіційні назви відпадають; іноді навіть імена не використовуються. Натомість люди називають один одного «сестрою», «братом», «товаришем», «ти» або іншим загальним терміном²⁹.

У суспільствах до Промислової революції ритуал завжди міг мати якість «потоків» для спільнот (племен, груп, кланів, родів, сімей тощо); у постіндустріальних суспільствах, коли ритуал поступився місцем індивідуалізму та раціоналізму, досвід потоків втілювався головним чином у дозвіллевих жанрах мистецтва, спорту, ігор, розваг тощо. Ритуал (включаючи його лімінальну фазу) в архаїчному, теократико-харизматичному, патріархальному та феодальному суспільствах (навіть трохи в містах-державках, що стають імперіями) та деяких інших інституціях, таких як релігійна драма, забезпечували основні культурні «потоківі» механізми та

²⁹ Schechner R. *Performance Studies: An Introduction*. Media editor S. Brady. Routledge, 2013, 377 p.

патерни. Але в той час, коли сфера релігійного ритуалу стискалася (як висловлюється Дюркгайм), безліч несерйозних жанрів, таких як мистецтво та спорт, значною мірою взяли на себе функцію «поток» в культурі³⁰.

Отже, різні види імпровізації можуть мати лімінальні та ліміноїдні риси, учасники можуть проживати явище комунітасу або потоку. На мою думку, припущення того, що мистецька імпровізація може передбачати їхні риси, дає нам багато даних для теоретизації явища імпровізації загалом і танцювальної зокрема.

³⁰ Turner V. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1982, 127 p.

II розділ. Танцювальна імпровізація

2.1. Співпраця тіла і розуму як теоретизація танцювальної імпровізації

Танець, як і танцювальна імпровізація, є досить широкими поняттями, і дослідники танцю та танцівники намагаються їх теоретизувати та окреслювати. Засновницею танцювальної імпровізації, або вільного танцю вважається американська танцівниця Айседора Дункан. Вона протиставляла свій танець балету, надихалася естетикою Давньої греції, народними традиційними танцями, соціальними танцями, природою та її силами. Вона хотіла, щоб танець був природним і водночас найвищою формою мистецтва, а не формою розваги

Дослідниця і танцівниця Саллі Бейнс у своїх “Нотатках про танцювальну імпровізацію від 60-х до 90-х” пише, що протягом історії постмодерного танцю з 1960-х років імпровізація мала різні функції та застосування. Це були спонтанність, самовираження, духовне вираження, свобода, доступність, вибір, спільнота, автентичність, природність, присутність, ресурсність, ризик, політичний жест, відчуття грайливості, дитячої гри, дозвілля і спорту. Кожна із цих функцій має певний період та причинно-наслідкові зв’язки. Загалом імпровізація може містити усі ці речі, але вони постали у різні моменти історії та з різних причин³¹.

Багато хто називає імпровізацію магичною, таємничою та непіддатливою до вивчення діяльністю. Натомість дослідники імпровізаційних танцювальних студій можуть заявити, що імпровізація є сприйнятливою до дослідження, до словесного опису. Можна подумати, що тоді вона стає “технічною”, “науковою”, простою або навіть “плоскою” і не такою вже цікавою та таємничою. Але це не так. Це ж імпровізація, і вона завжди має місце для несподіванки, її неможливо передбачити. І важливо та цінно - її дослідити та теоретизувати. “Теоретизувати імпровізацію - це теоретизувати свідомість, теоретизувати свідомість - це розсунути межі

³¹ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 77

фізичного дискурсу до розгляду духу, божественного, незбагненого та немислимого”³².

Як я вже описувала в попередньому розділі, імпровізацію називають способом думання та формою дослідження, а також вона присутня всюди, у всіх сферах людського життя. Одна з основних книг, яку я використовую в своїй роботі - “Taken by Surprise” Девіда Гіра та Енн Купер Олбрайт, перекладається як “бути захопленим зненацька”. В імпровізації ми є захопленими зненацька - наше тіло та розум піддаються імпульсу і діють за ним. Аналіз процесу імпровізації відкриває кордони та взаємодії розуму і тіла³³. Аналізувати та теоретизувати танцювальну імпровізацію - це дізнаватися також про те, як люди думають, говорять та рухаються під час свого повсякдення.

Якщо дотримуватись традиційного погляду інтелектуальної історії Заходу, то розум і тіло є окремими один від одного. Отже, розум не вважається тілесним, і його вивчення прирівнюють до вивчення комп’ютера. Дослідники танцю ж пропонують вивчати розум, який думає, уявляє та мріє в тілі, в нашому щоденному тілесному досвіді. Це комплексне питання, яким можуть займатися психологи, антропологи, лінгвісти та філософи. Вони ставлять під сумнів традиційні дуалістські погляди на розділеність та окремість розуму та тіла, і пробують досліджувати та розкривати утілеснену природу людського досвіду та розуму.

Надалі в цьому дослідженні імпровізація буде описуватись і не тілесною, і не розумовою практикою, а чимсь поміж. Вона захоплює зненацька і тіло і розум, деколи вони йдуть поряд, деколи хтось попереду, а хтось доганяє, але ніхто не знає точно, коли кому випаде що робити. Існує багато ідей щодо опису танцювальної імпровізації - її можуть називати позамовною діяльністю, магичною, таємничою, або ж, навпаки - продуманою

³² Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 77

³³ Там само, с. 185

наперед, в якій використовуються вже знані патерни рухів. Вона є насправді і тим, і іншим. Для неї є необхідним залучення і тіла, і розуму. Вони переплітаються, і разом творять. “Імпровізуючи, тілесний інтелект діє, а швидкий, спритний розум стає необхідністю. Тіло думає. Розум танцює”³⁴.

Сюзен Лі Фостер пише, що тіло своєю дією розповідає історію на якусь тему, певний дискурс. Таким чином тіло думає, артикулює за посередництвом розуму. Це не означає, що розум “мовчить”, а тіло “працює”, ні, вони працюють разом. Імпровізація може працювати в тілі по-різному, і вона включає в себе всі моменти, “коли людина думає наперед про те, що буде робити, або коли дія відбувається швидше, ніж свідомість встигає їх повністю опрацювати, або коли думка про те, що відбудеться, приходить в той самий момент, коли воно відбувається”³⁵.

У своєму есе танцівниця та дослідниця Рут Запора пише, що неможливо говорити про тіло окремо від розуму, вони пізнаються один через одного, і тому є нероздільними. Тіло знає про себе через розум і розум знає про себе завдяки тілу. Існує багато очікувань та вимог до тіла і розуму, наприклад дисциплінування тіла, стишування розуму, розслаблення тіла, фокусування уваги. Проте важко уявити, як людина може зробити щось із цього переліку, не застосовуючи тіло та розум одночасно. Дослідниця пише, що єдність її тіла з розумом є основним інструментом її мистецтва. Вона також згадує про свій зовсім протилежний до цього дитячий досвід навчання в балетній школі. На її думку, він був суто тілесним. Там усіх сприймали тільки як тіло, що є цікавою гіпотезою та ідеєю:

“Студентка приходить, тихо переодягається біля сірої металевої шафки, обережно, щоб не побачити інше голе тіло, заходить в блискучу дзеркальну балетну кімнату і через вакуум своєї ізоляції ступає до майстерності”³⁶.

Також важливою умовою для імпровізації, окрім задіяності тіла та розуму, є досвід, тренування, практика та попередні напрацювання. Девід Гір

³⁴ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 3

³⁵ Там само, с. 20

³⁶ Там само, с. 21

у вступі до своєї книги наводить приклад про Йогана Себастьяна Баха та його імпровізації на органі. Вона є дослідженням його пам'яті та її глибин - словника його рухів, їх можливих варіацій та висловлювань. Це все є можливим завдяки відданій праці та тренуванням. Блиск, імпульс, який запускає імпровізацію, є неможливим без палива тренування, адже він просто не буде мати з чого горіти³⁷.

Важливим аспектом в теоретизації танцювальної імпровізації є ще також і сам момент, імпульс “захоплення зненацька”, а не тільки вже наявний у танцівника тілесний досвід, знання, запрограмовані патерни та відповіді. У своєму есеї “Імпровізація в танці та розумі”³⁸ дослідниця Сюзен Лі Фостер окреслює два протилежні поняття в танцювальній імпровізації - знане і невідоме. Перформер ходить поміж ними, між знайомим та надійним, і непередбачуваним. Дослідниця описує знане, як набір звичок, усталених патернів поведінки, які встановлюються на базі контексту, в якому створюється перформенс. Наприклад, це може бути перехрестя вулиці, театральна зала, лекція в університетській аудиторії. Знане має в собі всі встановлені наперед правила, і також усі медіуми, з якими співпрацює перформенс. Невідоме включає в себе все вищесказане і більше - те, що ми не мислимо, про що не могли б передбачити, що зможемо зробити наступним. Ця концепція є схожою до тих теорій, які я описувала у першому підрозділі першого розділу - регулярного і оригінального за Мішелем Фуко, наприклад. Те, що дає живому перформенсу своєї особливої вишуканості - це наповнення напругою ще-не-заного, яке от-от має статися, проте ні танцівники, ні глядачі не знають, яким воно буде, хоча самі його ж і створюють.

“Імпровізація змушує нас поширюватися, розширюватися за межі, виходити з того, що було знаним. Вона заохочує або навіть змушує нас бути захопленими зненацька. Ми ще ніколи не змогли цього досягнути з незаним без взаємодії зі знаним”³⁹.

³⁷ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 15

³⁸ Там само, с. 3

³⁹ Там само, с. 4

Дослідниця і танцівниця Рут Запора ділиться досвідом того, як вона танцює, як працюють її розум та тіло, знане і невідоме під час танцювальної імпровізації. Вона заходить в простір імпровізації без підготовлених концепцій. Починає з першої спонтанної дії, і потім крок за кроком вибудовує сценарій, аж поки не покаже його повністю, і не зможе відчувати довершеним⁴⁰. Дослідниця Елен Вебб порівнює танцювальну імпровізацію із практиками дзен-буддизму. І там, і там необхідністю є перебування в повній усвідомленості моменту. Я думаю, що важливою умовою цього якраз і є співпраця, єдність, гармонія тіла та розуму. Концентрація на диханні, та процесах, які відбуваються в організмі, на частинах організму - це і є звернення розуму, думки, уваги на тіло. Завдяки повній усвідомленості можна вловлювати імпульси і змінюватись відповідно до того, що пропонує кожен момент. Відповідь, імпульс “виходить” з неї якраз тоді, коли в стані усвідомлення вона бачить те, що є навколо неї (інші танцівники, простір, звуки, світло). Для Елен Вебб в танцювальній імпровізації одним із найбільших викликів є якраз позбутися запалу стратегувати і натомість залишати ситуацію з відкритим кінцем, який вона приймає, а не відтворювати сценарій, які є знайомими і безпечними⁴¹.

Енн Купер Олбрайт вважає імпровізацію неправильно зрозумілим феноменом, особливо в танцювальному світі. Визначена як протилежність хореографії, імпровізація часто виглядає вільною, спонтанною, нетехнічною, дикою чи дитячою. Як я вже згадувала, імпровізація вимагає тренування, щоб відкрити тіло новим усвідомленням та відчуттям, і уяву новим можливостям думки. Більшість імпровізаційних тренінгів працюють на тим, щоб звільнити тіло від звичних відповідей, забезпечуючи цікавість «а що якщо?». Найпростіша вправа - «малий танець» або «стояння». Розвинуте Стівом Пакстоном⁴², - це фокусування на «малому танці», який створює коливання кісток, м'язів і дихання, від яких очікують зазвичай і вимагають

⁴⁰ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 21

⁴¹ Там само, с. 239

⁴² Там само, с. 257

«стояти рівно» і непорушно. Внутрішні процеси, дихання, серцебиття, фокусування на тілі - ось процеси, на яких варто сконцентруватися.

Якщо діяти за принципом відкритості до прийняття ще незнайомих імпульсів, то у момент усвідомленості і перебування в танцювальній імпровізації може виникнути незнання того, “де ти насправді є”. Для Ненсі Старк Сміт вимір “незнання того де ти є”⁴³ - це одне з найкращих місць, які пропонує імпровізація, і вона називає його просвітом (gar). Це місце, з якого більше напрямків є можливими, ніж будь-де інакше. Дослідниця згадує хореографку Кеті Дак, яка, навчаючи імпровізації, часто говорить людям не використовувати свій перший імпульс, а натомість почекати на другий чи третій перед тим, як діяти. Зависання у відкритому моменті на кілька секунд довше розширює просвіт, де стара поведінка/ідея/рух/думка/відчуття зникають. І можна не мати нічого натомість. Тому і залишити ситуацію такою, як вона є. Бути в просвіті - це як падати до того, як торкнутися дна. Людина є відстороненою в часі та просторі, і вона справді не знає, скільки часу буде потрібно, щоб повернутися. А потім, коли вона таки повертається, то ніхто навіть не помічає, що її не було.

Елен Вебб продовжує свою розповідь про танцювальну імпровізацію тим, що незалежно від того, як оцінюють її танець (повсякденний, геніальний, надихаючий чи смішний), вона не відчуває його своєю власністю. Її танець - це просто відповідь, необхідна для того єдиного моменту, і вона не є правильною чи неправильною, бо/і не належить їй⁴⁴. Так само про це пише танцівниця Рут Запора⁴⁵. З роками практики вона вже не ідентифікує себе з власними перформенсами. Вона не знає, звідки вони походять, але точно не завжди з власного досвіду. Якщо перформер справді їде на енергії моменту, без переривання власним его, аудиторія впізнає динаміку і розслабляється в ній. Перформенс виходить колективним досвідом, глядачі і перформер

⁴³ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 153

⁴⁴ Там само, с. 239

⁴⁵ Там само, с. 21

зустрічаються в чистому просторі. Ідея відсутності власності допомагає розглядати усі дії рівноцінно.

Підсумовуючи цей підрозділ, можна ствердити, що танцювальну імпровізацію почали теоретизувати останні кілька десятиліть, тобто відносно недавно. Дослідники танцю відкидають теорію про дуалізм тіла та розуму і натомість вважають їх єдиними, особливо в танцювальній імпровізації. В імпровізації є присутніми поняття знаного і невідомого, які обоє роблять перформенс унікальним. Надзвичайно важливим для танцювальної імпровізації є перебування в моменті і слухання себе та навколишнього світу, вловлення і пошук відповіді, а не стратегування і планування наперед. Для імпровізаційних танцювальних перформенсів є характерною відсутність власності, а також відсутність правильного і неправильного способу їх творення.

2.2. Танцювальна імпровізація в масштабах суспільної організації

Якщо мислити про танцювальну імпровізацію, в якій беруть участь двоє і більше людей, то в ній одна особа не є ні ведучою, ні послідовницею. Натомість вони усі рухаються разом, рухають своїм тілом за допомогою інших тіл. В результаті цей рух не існує в категоріях активності та пасивності, натомість він кидає виклик панівним суспільним цінностям, які наполегливо змушують людину обрати певну концепцію і роль.

Енн Купер Олбрайт також пише у своєму есе “Проживання в можливості”⁴⁶ про концепції активності і пасивності - а точніше балансування цих позицій. Мова не про розподіл на активних і пасивних людей. Просто зазвичай пасивну людину вважають безсилою, нездатною контролювати своє тіло, інфантильною чи лінивою. Але досвід дослідниці показує, що обидва досвіди є надзвичайно важливими. Студенти, будучи пасивними, відкривають нову чутливість. Це відчуття дає дуже багато наповнення, довіру і бажання

⁴⁶ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 257

засвідчити чийсь особистий процес. Дослідниця зрозуміла це, коли після пологів отримала складну травму хребта, як наслідок вона вчилась заново рухатись, а лікар запропонував їй полишити танці і піти на пенсію. Проте Енн Купер Олбрайт цього не зробила. Вона продовжила танцювати та навчати. Вона часто джемила з танцівниками які мали різні можливості тіла - хтось мав інвалідність, травми, хтось був на візку. Завдяки танцювальній імпровізації після травми вона переглянула своє життя, ідентичність, переосмислила своє тіло і танець. Через травму вона могла лише мало рухатись, але все одно вчити набагато більшому. Замість свого тіла, вона покладалась на свій зір, мову та уяву. А те, що є найголовнішим - студенти зустріли її викличний стан з відкритою щедрістю духу і бажанням прийняти її такою як, вона є. Це були найкращі уроки, які вона проводила. Таким чином, дослідниця переосмислила своє життя через травму і танець.

Якщо означити теорії про те, як загально описують та пояснюють людське тіло і його діяльність, то це зазвичай пов'язано з концепцією розуму, який є розміщений в тілі. Розум здійснює контроль над тілом, робить певні маніпуляції, щоб самовиражатися і забезпечувати власні потреби. Тобто, розум наказує тілу, що воно має робити, а тіло відповідно ніколи не діє автономно - воно виконує накази: іноді неохоче або не так як хотілось би, навіть неприйнятно. Також є теорії, які передбачають те, що держава і капітал мають силу, владу і повноваження перетворювати тіло на бажану машину, кожен імпульс якої лише посилює зростання капіталу та всепоглинаючу силу держави⁴⁷.

Якщо узагальнити ці ідеї, то вони передбачають надання тілу статусу інструменту. Воно постає позбавленим будь-якої життєвої сили та здатності до свободи волі та ухвалення рішень та дій, при такій організації тіло не може говорити та мислити. Натомість досвід імпровізації встановлює можливість альтернативної теорії про тілесну організацію, і він відкидає інструментальність тіла.

⁴⁷ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 3

“Імпровізація забезпечує досвід тілу, в якому вона ініціює, створює та грайливо пробує у власний фізичний та семантичний спосіб. Думаюче та творче тіло долучається вже в дії. Утілеснена свідомість вмикає творення танцю та створення танцю самим собою”⁴⁸.

В цих колективних діях під час імпровізації циркулює сила і влада. Важливим є те, що вона ніколи не залишається в одному тілі або в одній частині групи. Сила і влада безкінечну кількість разів захоплюється зненацька в різних тілах, і як наслідок, не може ніколи “втїлитись в статичний структурний елемент, який дозволить їй потрапити в ієрархії домінування і контролю”⁴⁹. В танцювальній імпровізації влада може лише бути в русі, тікаючи якомога швидше від одного перформера до іншого, щоб наповнювати їх, але ніколи - не переповнити, не заволодіти.

Щодо глядачів імпровізаційного перформенсу, то імпровізація наповнює і захоплює зненацька їх так само, як і танцівників. Так само від глядачів залежать різні опції всіх можливих виборів дій перформера, а від цього залежить і значення цілої імпровізації, яке створюється на ходу. Таку ж концепцію розгляду глядачів пропонував театральний режисер Єжи Гротовський. Він називав їх “свідками”.

Цікавим є риторичне питання, яке ставить Сюзен Лі Фостер: як могла би виглядати історія, яка визнає факт імпровізації? І відповідно, яким було б тоді наше суспільство? Адже історія працює зі знаним, з відомими і прийнятими поведінковими паттернами. Дослідники, які висотують нитку історії, відхиляють феномен імпровізації, який постійно і незаплановано з’являється в людських діях. А також вони відхиляють припущення і можливість імпровізування історика, який співставляв історичні події.

Переосмислення сили, влади і бажання, які мають місце в імпровізації, нова теоретична концепція тілесної організації, особлива ідентичність тіла, знайдена в імпровізації, є відкриттями вирішального значення. Вони впливають на наше розуміння історії і політики, і вони забезпечують нас

⁴⁸ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 3

⁴⁹ Там само, с. 4

надзвичайно багатим ресурсом можливих тактик для навігації наступним тисячоліттям.

Надзвичайно важливим та цікавим завершенням для цього підрозділу, а також книги “Taken by Surprise” є епілог “Проживання в можливості” Енн Купер Олбрайт. Вона починає його зі згадки історичного моменту написання: “Зараз 11 жовтня 2001, місяць після терористичних атак на Нью-Йорк і Вашингтон і кілька днів до того як Америка почала бомбити Афганістан у відповідь. Під час цих катаклізмів хочу поговорити про те, чому імпровізація є важливою. Я досі вірю, що практика відкриття фізичного невідомому може бути потрібно та корисно і особисто, і політично”⁵⁰.

Дослідниця мислить про імпровізацію в масштабах суспільства. Адже імпровізація веде нас до уявлення про інші шляхи буття один з одним у цьому світі. Бо імпровізація є одним із небагатьох досвідів, який культивує відкриття себе до можливості; може навчити мешкати у наших тілах та жити в непередбачуваному світі; забезпечує нам точку зору, яка допомагає нам бачити порожнечу на Нижньому Манхеттені не як поразку національної безпеки, а швидше відкрите поле в якому можна уявити інше майбутнє. Енн Купер Олбрайт згадує “просвіт” Ненсі Старк Сміт - він показує простір, в якому можна змінити наші звичні відповіді, і також розширити можливості проживання у світі. Вивчення тіла та розуму в імпровізації дають нам інструменти того, як проживати в 21 столітті: падіння, балансування, рух через страх з відчуттям моменту, відпускання контролю. Імпровізація також дає можливість зустрічі з Іншим в просторі руху, після неї традиційні розділення між людьми стають рідкісними та мобільними.

Таким чином розвивається екологічна свідомість: в діалозі з собою та світом людина стає свідомою інтригуючими можливостями взаємозалежностей. З цим приходять глибше відчуття відповідальності, і саме не як обов’язок перед іншими, а швидше як можливість відповідати, реагувати, можливість бути присутнім зі світом, і як шлях бути присутнім з собою.

⁵⁰ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 239

Підсумовуючи це підрозділ, можна сказати, що танцювальна імпровізація впливає на спільноти, які її танцюють. У цій формі не існує категорій активності і пасивності, дуже важливим є шукати баланс між ними. Влада і сила тут завжди циркулює, і ніколи не залишається в комусь і не втілюється в ієрархію та систему домінування. Танцювальна імпровізація дає нам можливість зустрічі з Іншим та його прийняття, також дає навігацію та інструменти, як жити та рухатись в 21 столітті. За допомогою праць дослідників танцю я дізналась, що вони не описують тіло як інструмент в руках людини, капіталу і політики, бо тіло не є окремим від людини. Тіло і є сама людина.

2.3. Застосування танцювальної імпровізації

На початку 21 століття в Сполучених Штатах Америки танцювальна імпровізація була стигматизованою. Тоді більшість танцівників і танцівниць вважали її безцільним, навіть бездарним “хитанням” (noodling).

До заснування театру Джадсон, тобто до 1960-х, імпровізація не використовувалась часто. Анна Халпрін, американська хореографка і танцівниця, яка пов’язувала себе зі зламом правил модерного танцю, була основною фігурою, яка створила інтерес до танцювальної імпровізації. Вона розглядала її як несподівану дитячу гру, а не хореографію, яка є монолітною. Хореографи і танцівники зокрема театру Джадсон Барбара Ділі, Стів Пекстон, Івон Райнер, Тріша Браун поширювали термін “імпровізація” у своїх турах коледжами. Вони пропонували студентам взяти участь в божевільних театральних-танцювальних дійствах, які створювались на ходу.

З іншого боку, були хореографи, які стверджували, що танцювальну імпровізацію можна застосовувати лише для власної рефлексії та дослідження, але не для публіки та сцени. Одні з найважливіших фігур у постанні модерного танцю Мері Вігмен та Марта Грем стверджували, що

композиція та строгість хореографії все ж є першорядними⁵¹. Такої ж думки дотримувалась і Бессі Шьонберг - менторка і танцівниця. Вона вважала, що імпровізація не є можливою у виставі, а тільки в студії під час тренувань і репетицій. Багато хореографів вважали першорядним контроль над танцем, а імпровізація передбачала брак або ж повну відсутність контролю.

Натомість, Девід Гір пише, що у книзі далі буде аргументовано те, що імпровізація не існує в категоріях контролю та свободи. Танцювальну імпровізацію потрібно мислити у “великих вимогах, які вона накладає на танцівника, включаючи вимогу на майже миттєву реакцію на широку палітру відчуттів і сприйняття. Вибір має бути зроблений зараз, в цей момент - немає часу відкладати чи прокрастинувати, обирати між варіаціями та повторами в імпровізаційному перформенсі. Вибір має бути зроблений зараз”⁵².

Далі в цьому підрозділі я планую описати різні можливості застосування імпровізації в танці. Танцівник і дослідник Брюс Кьортіс у своєму есе “Відкритий до невагомості” описує власний досвід руху як людини з інвалідністю, яка користується візком. Найважливішим для нього було зрозуміти та досягнути саме особистий досвід того як рухається його тіло, а не копіювати рух тіл людей, які не мають інвалідності. Він думав, що є іншим видом людини, коли дивився на красиві тіла, які танцюють над землею. Проте з часом своїх досліджень Брюс Кьортіс зрозумів, що рух насправді є всередині, і тілом почав відчувати його так само, як і інші. Він усвідомив, що рух, який в ньому був тепер, він ніколи раніше не відчував. Тому надзвичайно важливо розуміти, що кожне тіло, з інвалідністю чи ні, є унікальним, і показує різні варіанти дослідити, який рух є можливим. “Часто я зупиняюся щоб відпочити, шукаючи точку балансу, де рух є на межі між двома ймовірностями; потім з легким поштовхом я знову долучаюсь до потоку”⁵³.

⁵¹ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 14

⁵² Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 3

⁵³ Там само, с. 13

Важливим є також згадати в цій роботі досвід роботи і руху хореографки, дослідниці і танцівниці Анни Халпрін. Я дізналась про цей досвід з есе дослідниці Дженіс Рос “Анна Халпрін та імпровізація як дитяча гра”⁵⁴. Анна Халпрін шукала натуральний баланс між структурою і свободою. Вона хотіла дослідити через танець передумови спонтанної поведінки серед дисциплінованого порядку. Анна обрала працювати з дітьми, і її методом була майже повністю структурована імпровізація. Це сформувало базу для її суміжних рухових пошуків у власній танцювальній компанії для дорослих. Найбільшою винагородою в навчанні дітей було те, що мистецтво дітей є повністю миттєвим і негайним. Його неможливо підігнати під мірки мистецтва дорослих.

Анна Халпрін мала цінності та концепції роботи з дітьми, які створила сама. Вона робила це так, щоб вони цінували свою можливість життя та рух. Анна хотіла дати їм розуміння віри в себе, щоб вони не переживали про те, чи вони праві, чи помиляються. Потрібно багато впевненості в собі, щоб бути танцівником, бо вони повністю на виду весь час. Це вимагає найбільше сміливості з усіх перформативних мистецтв. Проте діти якраз тому і мають рости усвідомлюючи, що вони вже є хорошими такими, якими є. Вона намагалась цього досягти через імпровізацію, бо в імпровізації людина не буває правою чи неправою, вона просто є. Анна Халпрін прагнула допомогти дітям знайти власні шляхи до свого внутрішнього світу.

Принципами, які застосовувала хореографка, були ідеї «просто буття», тобто природність і автентичність, які передбачають безпосередні та швидкі відповіді та поведінку на запропоновані обставини. Найбільше її мотивувало позбутися від причинно-наслідкових зв'язків у танці. Вона хотіла звільнити себе від упереджень. Справжньою ціллю було отримати реальність у свіжому вигляді. Але що було реальністю?

Анна також застосовувала імпровізацію в роботі з дітьми як інструмент моделювання реальності, їхнього життя. Важливими умовами для цього були:

⁵⁴ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 41

1. Усвідомлення буття найпростіших, найприродніших рухів
2. Веселощі
3. Дослідження і самовідкривання
4. Повторення загальних танців зі свіжим матеріалом кожного тижня, так що рутинна як така ніколи не встановлюється
5. Заохочення роблять дітей впевненими, допомагають їм знайти себе

Завдяки дитячій природній усвідомленості і безпосередності, цікавості, інтуїтивності, невинному свіжому погляду Анна Халпрін змогла сформувати принципи своєї роботи. Вона почала застосовувати ці методи в заняттях з дорослими. Імпровізація завдяки їй почала бути дуже сучасним способом доторкнутися до себе. Сімоне Форті у своєму есе “Практика в танцювальній імпровізації”⁵⁵ пише, що методи навчання Анни Халпрін дають ґрунт для досліджень та відкриттів, а не показують, яким має бути чіткий результат. Вони ставлять рамки початку, проте кінцівка залишається за танцівником, тобто відкритою.

Сімоне Форті описує свій досвід танцювальної імпровізації та завдання, які вона виконувала. Наприклад, для одного з таких потрібно було провести годину в якомусь середовищі - в лісі чи місті, спостерігаючи за всім, що могло б захопити нашу увагу. А потім повернутися в студію, і рухатися вже з цими новими свіжими відчуттями і враженнями. Також вона з іншими танцівниками спостерігала за тваринами, за вирощуванням рослин, та імпровізувала і створювала перформенси на основі цих досвідів. Одним із методів було не лише танцювати, але й говорити або ж записувати потік своїх думок, який супроводжує танець. Адже в русі людина думає інакше.

Кармела Герман описує якраз свій досвід навчання цьому методу в Сімоне Форті у есе “Вчитися говорити”⁵⁶. Метод мав назву Словорух або Logomotion. Вони гуляли, досліджували простори та середовища, задавали питання, а потім приходили в студію і певний час писали, а потім ділилися

⁵⁵ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 53

⁵⁶ Там само, с. 65

один з одним. Для Кармели було дуже складним завданням говорити і танцювати одночасно. Сімон Форті зрозуміла, що її учениця не могла почати виконувати Logomotion, бо спершу мала пройти цей шар з'єднання власного голосу до відчуття тіла. Вона казала їй, що та може включати туди все, що її надихає, і як у всіх методах танцювальної імпровізації, не було правильного і неправильного способу. Ці пошуки Кармели Герман стали великим успіхом серед глядачів перформенсів.

Також можна застосовувати імпровізацію для створення композиції, відкритої хореографії або ж негайної хореографії, також композиції як відповіді на певні ситуації, композиції на ходу⁵⁷. Існують деякі особливості для цього методу. У своєму есе "Проти імпровізації"⁵⁸ танцівниця, хореографка та дослідниця Вікторія Маркс пише про те, що створюючи танець, вона завжди починає з імпровізації. "Я використовую її як риболовну сітку, яку розкидаю широко, і спостерігаю, що я можу схопити. Імпровізація - це місце, де події відбуваються між людьми або між танцем і людиною. І це спосіб дослідити про що буде танець". Працюючи інтуїтивно, вона вже потім дізнавалась про що був танець. Як золотошукачка, Вікторія Маркс не полишала заняття, поки не знаходила нового способу руху. Водночас вона не заходила в студію, вже знаючи, про що буде танець, вона дозволяла йому самому з'явитися. Це було надзвичайно делікатною роботою, особливо коли потрібно було сунути кордони зони комфорту, - її та танцівників. Проте якою була б точка створення танцю, з якої він відчувався б комфортним?

Дослідниця вважає, що танець з хореографією теж ніколи не є однаковим щоразу. Він є місцем, де стаються певні речі.

"Якщо ти танцюєш, якщо ти жива, то ти імпровізуєш. Ти можеш робити вибори і спостерігати шлях, через який танець є іншим цього разу. Танець - як будинок. Це місце, де стаються речі. Ти можеш повернутися додому, але ти не можеш там поводитися ідентично, як минулого разу. Я хочу створювати хореографію, яка навіть на мить буде чимось, в чому можна затримуватися"⁵⁹.

⁵⁷ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 77

⁵⁸ Там само, с. 135

⁵⁹ Там само, с. 136

Важливою формою танцю «Постмодерн», в якому відбувається імпровізація, завдяки слідуванню за точкою дотику між партнерами та дослідженню імпульсів тіла, є контактна імпровізація. Її принципами є: грайливість, свобода, спонтанність, автентичність, спільнота. В 70-х роках після свого поширення, вона асоціювалась з контркультурою чи альтернативними культурними трендами такими як гендерна рівність, жіноча сила та чутливість і вразливість чоловіків. Енн Купер Олбрайт стверджує⁶⁰, що контактна імпровізація - це звичайні, індивідуалістичні, імпровізаційні етоси соціального танцю і експерименти з пішохідними рухами, які започаткували ранні постмодерністські групи танцівників, наприклад Танцювальний театр церкви Джадсон. Утримуючись і від ідеалізованого балетного тіла, і від драматично виражального тіла танцю модерну, контактна імпровізація шукає те, що Синтія Новак називає “чуйним тілом, яке базується на фізичному обміну ваги”.

Стів Пакстон, співзасновник контактної імпровізації, у есе “Чернетки внутрішніх технік” пише, що контактна імпровізація - це експериментальний танцювальний феномен, фізична практика, де в комплексі працюють тіло та розум. Це не мистецтво, не спорт, і не більшість речей, які характеризують танець в цьому столітті. Тут повна усвідомленість є важливою. Вона може мінятися. І в момент її відсутності настає критичний момент, і ми втрачаємо можливість чомусь навчитися від моменту, який вже проминув.

“Кожен у цій групі був атлетичним, і більшість з них були танцівниками, тому було логічно, що їхня свідомість вже була ознайомена з рухом тіла. Але їх не просили робити те, що вони знають. Їх просили імпровізувати, робити (або дозволити собі робити) те, що вони не очікували робити. За таких обставин попередньо вивчені техніки руху є швидше перешкодою, ніж допомогою бажаному виду маніфестації. Рухові техніки є корисні з інших причин, а не для оцінювання таких критично важливих моментів усвідомленості”⁶¹.

⁶⁰ Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, с. 205

⁶¹ Там само, с. 175

У своєму есе “Суб’єктивна історія контактної імпровізації”⁶² Ненсі Старк Сміт пише, що ця форма танцю для неї завжди була важкою роботою. Танцівниця зрозуміла, що свобода імпровізації не приходить без торгів. Задоволення від неї - це дисципліна. В контактній імпровізації всім завжди потрібно робити вибір знову і знову. Партнер наголошує на опції, яких ти ще не вирішив, і цінування цього запрошення - це один з базових викликів які пропонує контактна імпровізація. Ненсі Старк Сміт описує свій досвід так: “Я почувалась експресивною та чуйною в кожному коливанні моєї ваги - мій гумор, моя уява, моя людяність, моя сексуальність - все було видно в цьому танці”.

Якщо підсумувати цей розділ, то можна зробити такі висновки: раніше імпровізацію могли сприймати лише як інструмент для особистих пошуків у студії та на репетиції, але не для сцени. Зараз ця ситуація змінюється і імпровізація вже може ставати самостійним жанром танцю. Я описувала досвід танцю людини з інвалідністю, з чого стало зрозуміло, що насправді рух відбувається здебільшого всередині тіла, і може демонструватись назовні. В кожного він є унікальним і по-різному можливим. Анна Халпрін застосовувала імпровізацію, як дитячу гру у викладанні спочатку дітям, а потім дорослим. Імпровізація може застосовуватись також, як засіб композиції, а хореографія теж частково може ставати імпровізацією.

⁶² Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003, c. 153

III розділ. Імпровізаційні танцювальні техніки у Львові

Щоб написати цей розділ-дослідження, я на основі теоретичної рамки, яка сформувалась у перших двох розділах, склала опитувальник-рефлексію, питання до якого та відповіді можна побачити в додатках. Опитник заповнили 8 людей, які відвідують або відвідували курси сучасного танцю у Львові, що мають в програмі імпровізацію, і ті, які є викладачами таких курсів та професійними танцівниками. Їх було порівну (4 учасниці і 4 викладачки), і усі є жінками та займаються сучасним танцем та імпровізацією від одного до 11 та більше років.

3.1. Місце танцю та імпровізації в житті учасниць опитування, їхнє розуміння цих явищ

Проаналізувавши відповіді усіх танцівниць щодо того, яке місце танець займає у їх житті, я зрозуміла, що більшість із них не можуть називати його просто дозвіллям чи хобі, яке займає невелику частину життя. Багато учасниць опитування називають танець та імпровізацію своїм світоглядом, життєвою філософією, яка дає вихідну точку для побудови свого життя та цінностей. Тому можна сказати, що танець та імпровізація для учасниць танцювальної спільноти Львова не є ліміноїдним явищем за Віктором Тернером, тобто не є варіантом дозвілля, а швидше може набувати лімінальних рис, бути важливою чи навіть невід'ємною частиною життя.

Щодо явища потоку в танці, то учасниці можуть деколи його відчувати, і це відбувається тоді, коли вони дають собі дозвіл слідувати за своїм тілом. Одна з учасниць описує потік як стан повного відчуття свободи, як медитація, коли повністю занурюєшся в процес. Для цього потрібно відпустити усе, що було до того (думки, рухи), і слухати, ловити, приймати те, що є зараз. Також одна учасниця опитування згадала про важливість виключення оцінювання і порівняння себе з кимось, відсутність оцінювання,

яке є рисою потоку. В ці моменти не потрібно нічого придумувати, а просто слідувати.

Щодо розуму та тіла в танцювальній імprovізації, то більшість учасниць опитування говорять, що вони співпрацюють, є партнерами, а іноді одним цілим. Цікавою думкою було те, що імprovізація стає легкою, вільною, за якою треба просто слідувати, коли включаються і тіло, і розум - вони працюють разом або по черзі, переганяючи один одного або даючи дорогу. Якщо заспокоїтись і почекати, послухати себе і те, що навколо, то відбудеться імprovізація, важливо їй довіритись і не переривати її обдумуванням рухів, композицією чи оцінюванням, тоді відкриваєшся повністю. Важливим стало усвідомлення того, що єдиність тіла та розуму найчастіше і спричиняє відчуття потоку - тоді тіло не панує над розумом і навпаки - не оцінюють один одного, не дають вказівок, не придумують концепцій, а співпрацюють - слухають, довіряють, перебувають в моменті. Вкінці відчувається, що людина стає чистим аркушем, з'являється легкість і заспокоєння від довіри, слухання і прийняття.

Для учасниць опитування важливою рисою, яка проявляється під час танцювальної імprovізації, є свобода. Вона супроводжується можливістю самовираження, створення поетичної мови та втілення її тілом та свідомістю. Це також може мати терапевтичний ефект, повернення до "тут і зараз", і вивільнення зайвого, а також дослідження свого тіла та стану. Таким чином під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну одній респондентці танець допоміг налагодити свій емоційний стан. Цей приклад застосування танцю та імprovізації є схожим до того, що згадувала Енн Купер Олбрайт під час теракту веж-близнюків та бомбардування Афганістану - танець та імprovізація допомогли їй та її студентам осмислити цей досвід усім разом, і кожному особисто.

Танець та імprovізація дають можливість дослідити себе так, що можна знайти нові можливості для руху, такі, яких не було раніше, небуденні,

навчитися “по-новому користуватися тілом”. Щоб це відбулось, потрібно перед імпровізацією або на її початку “прокинути” усі частини тіла. Часто може бути відчуття того, що я і забула про якусь частину тіла, не відчувала її вже дуже давно. Проте кожного разу це відчувається по-різному. Важливим початком є зупинка і слухання, пошук, а не одразу танець. Він завжди буде різним, залежно від обставин, простору, внутрішнього стану - так відбувається дослідження свого руху в різних умовах. Це ніби “миттєва невербальна рефлексія”.

Щодо хореографії та імпровізації, то більшість учасниць відповіли, що хореографія починається з імпровізації, і вони є нероздільними. Цікавою ідеєю було те, що не тільки танець, але й усе, що навколо нас - починається з імпровізації. Хороша хореографія завжди має в собі імпровізацію, навіть якщо це композиція рухів, все одно вони відбуваються по-різному кожного разу. Також імпровізація не є повною свободою без жодних умов. Чим більший тілесний досвід людини, набір навичок, інструментів та ідей, тим повнішою буде імпровізація. Щоб її розвивати, варто вчитися додавати в танець різні якості руху, спостерігати, пробувати, шукати. Таким чином танцювальні кордони розширюються і стає більшою можливість подальшого пошуку. Щодо локальної ситуації у Львові з хореографією, то вона може сприйматись, як постановочний танець, рудимент, де немає місця імпровізації та унікальності людини. Думаю, що це зумовлено нашим радянським минулим та строгими школами танцю. Тому в цьому випадку хореографія стає протилежністю імпровізації.

Висновками цього підрозділу є те, що для більшості опитаних танець та імпровізація є не дозвіллям чи хобі, а філософією і відправною точкою поглядів на життя, цінностей та планів. Танцювальна імпровізація може передбачати риси потоку та комунітасу. Учасниці опитування стверджують, що єдиність розуму та тіла в танці є умовою перебування в моменті, легкості, спонтанності. Танцювальна імпровізація може мати терапевтичний ефект,

зокрема в стресових та кризових обставинах таких як війна. Для багатьох опитаних імпрровізація є місцем свободи, пошуку та відкриття себе. Хореографія походить від імпрровізації та може містити її елементи. Якщо хореографія перетворюється в чітку послідовність рухів, де немає місця спонтанності, тоді вона стає протилежністю імпрровізації.

3.2. Вплив танцю на учасниць опитування та на суспільство навколо них

Продовжуючи тему пострадянських шкіл танцю та постановочного танцю, можна сказати, що у Львові ситуація з цим змінюється, хоч і далі існують “зразкові” колективи, які можуть і пропагувати сучасні принципи, але насправді бути системою оцінювання, дисципліни і строгості, а не мистецтвом та простором пошуків та свободи. Частина учасниць опитування говорять про те, що Львів є досить консервативним та схильним до традицій містом. Тому танцювальна імпрровізація та сучасний танець на початку могли видаватися дикими і дивними. Також людям в Україні, які пройшли певну професійну школу танцю (танцювальний колектив, університет) може бути складно в танці та імпрровізації позбутись цих рамок та багажу, і слухати себе та довіряти собі. А недосвідченим танцівникам без жодної школи може бути легше, бо вони не мають закладених рамок та патернів для танцю і можуть бути вільнішими. З іншого боку, в аматорів може бути менш підготовлене тіло та словник руху, набір інструментів, і це може їм заважати йти далі і розвиватися в танці.

Сьогодні ця ситуація змінюється, з'являються нові вчителі та можливості відвідати курси, змінюється ставлення до танцю. “Сьогодні тут більше відкритості до експерименту, до заглиблення, до пошуку, а не до естрадності”. Поступово Львів стає справді відкритим для світу. Танцівників у Львові цікавить те, що відбувається в світі танцю, вони прагнуть нового. Є

попит на танцювальні практики, значить і з'являється все більше можливостей. “Це свідчить про бажання людей розвиватись і пізнавати себе”.

“Гарно, що людям хочеться пізнавати себе та інших через тіло. Це про певну відкритість, про увагу до тіла, тілесності, здоров'я. Про пошук себе, прагнення відкриватись, йти на контакт з іншими, творити”.

Хореографки зі Львова відповідали, що пропонують учасникам своїх курсів застосовувати танцювальну імпровізацію, бо вона займає практично лідируюче місце в сучасному танці. Вона збагачує танцювальний і життєвий словник руху, а також може бути методом самотерапії та заглиблення, пізнання та прийняття себе.

Зі статті “Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance” Deidre Sklar я дізналась, що в кожному танці є закодоване та втілене культурне знання. Кожен вид танцю говорить щось про людину та те, куди вона належить, що цінує, що шукає і в танці, і в житті. Таким чином принципи сучасного танцю (відкритість, пошук, свобода, грайливість, відсутність оцінювання та правильного і неправильного) переносяться на життя людей, які його танцюють.

“Для мене це все, чим варто і цікаво займатися, бо це спосіб робити світ кращим. Коли ми танцюємо, то втілюємо у форму щось, чого не існувало раніше. Ми співтворці. Та є й інші чинники - ми будуємо демократичні вільні взаємоповажні один з одним із іншими стосунки в залі - це і є практика демократії та гуманізму. Імпровізація - важливий інструмент роботи”.

Висновками цього підрозділу є те, що у Львові з'являється все більше можливостей участі в курсі з сучасного танцю та імпровізації, що свідчить про більшу відкритість львів'ян до нового, бажання експериментувати та шукати, а також про пошук альтернатив традиційним школам танцю як дисципліни та можливе подальше відходження їх на задній план. Якщо в танці закодовується культурне знання, що розповідає про спільноту, то можна сказати, що принципи слухання, демократичності, гуманізму та свободи в

танці розповідають про спільноту танцівників та їхнє життя як приклад втілення цих цінностей, що не може не тішити, особливо у такий складний для країни час.

Висновки

У першому розділі я дізналась, що теорії дослідників дослідників Мішеля Фуко, Евдженіо Барби, Річарда Шехнера, Ірвінга Гофмана, Алана Капроу можуть бути співставлені з танцювальною імпровізацією. Вони пов'язані з поділом тілесних практик або понять на ті, які є унікальними, та ті, які вже десь зустрічались і є поширеними. Імпровізація поєднує в собі обидві характеристики. Вона може містити цілком оригінальні ідеї, але й також звичні повсякденні повторювані рухові патерни. Проте завжди це все разом утворюватиме щось унікальне. Також різні види імпровізації можуть мати лімінальні та ліміноїдні риси, учасники можуть проживати явище комунітасу або потоку.

У другому розділі я дізналась, що дослідники танцю відкидають теорію про дуалізм тіла та розуму і натомість вважають їх єдиними, особливо в танцювальній імпровізації. В імпровізації є присутніми поняття знаного і невідомого, які одночасно роблять перформенс унікальним. Для імпровізаційних танцювальних перформенсів є характерною відсутність власності, а також відсутність правильного і неправильного способу їх творення. Також танцювальна імпровізація впливає на спільноти, які її танцюють. У цій формі не існує категорій активності і пасивності, дуже важливим є шукати баланс між ними. Влада і сила тут завжди циркулює, і ніколи не залишається в комусь і не втілюється в ієрархію та систему домінування. Танцювальна імпровізація дає нам можливість зустрічі з Іншим та його прийняття, також дає навігацію та інструменти, як жити та рухатись в 21 столітті. За допомогою праць дослідників танцю я дізналась, що вони не описують тіло як інструмент в руках людини, капіталу і політики, бо тіло не є окремим від людини. Тіло і є сама людина. Щодо застосування танцювальної імпровізації, то раніше її могли сприймати лише як інструмент для особистих пошуків у студії та на репетиції, але не для сцени. Зараз ця ситуація змінюється і імпровізація вже може ставати самостійним жанром танцю. Я

описувала досвід танцю людини з інвалідністю, з чого стало зрозуміло, що насправді рух відбувається здебільшого всередині тіла, і може демонструватись назовні. В кожного він є унікальним і по-різному можливим. Анна Халпрін застосовувала імпровізацію, як дитячу гру у викладанні спочатку дітям, а потім дорослим. Імпровізація може застосовуватись також, як засіб композиції, а хореографія теж частково може ставати імпровізацією.

Висновками третього розділу є те, що для більшості опитаних танець та імпровізація є не дозвіллям чи хобі, а філософією і відповідною точкою поглядів на життя, цінностей та планів. Танцювальна імпровізація може передбачати риси потоку та комунітасу. Учасниці опитування стверджують, що єдиність розуму та тіла в танці є умовою перебування в моменті, легкості, спонтанності. Танцювальна імпровізація може мати терапевтичний ефект, зокрема в стресових та кризових обставинах таких як війна. Для багатьох опитаних імпровізація є місцем свободи, пошуку та відкриття себе. Хореографія походить від імпровізації та може містити її елементи. Якщо хореографія перетворюється в чітку послідовність рухів, де немає місця спонтанності, тоді вона стає протилежністю імпровізації. Також у Львові з'являється все більше можливостей участі в курсі з сучасного танцю та імпровізації, що свідчить про більшу відкритість львів'ян до нового, бажання експериментувати та шукати, а також про пошук альтернатив традиційним школам танцю як дисципліни та можливе подальше відходження їх на задній план. Якщо в танці закодується культурне знання, що розповідає про спільноту, то можна сказати, що принципи слухання, демократичності, гуманізму та свободи в танці розповідають про спільноту танцівників та їхнє життя як приклад втілення цих цінностей, що не може не тішити, особливо у такий складний для країни час.

Список використаної літератури

1. Caines R., Heble A. The Improvisation Studies Reader: Spontaneous Acts. Routledge, 2015
2. Cooper Albright A., Gere D. Taken by Surprise. Wesleyan University Press, 2003
3. Lewis G. E., Piekut B. The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies vol1. Oxford University Press, 2016
4. Lewis G. E., Piekut B. The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies vol2. Oxford University Press, 2016
5. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. Routledge, 2002
6. Капrow А. Essays on the Blurring of Art and Life. University of California Press, 1993
7. Фуко М. Археологія знання. Основи, 2003
8. Barba E. Paper Canoe. Routledge, 1995
9. Goffman E. Presentation of Self in Everyday Life. First Anchor Books Edition, 1959
10. Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. Penguin, 2019
11. Чиксентмихайи М. Поток. Психологія оптимального переживання. Пер. з англійської. Альпіна Паблишер, 2018
12. Turner V. From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1982, 127 p.
13. Certeau M. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1984
14. Schechner R., Wolford L. Routledge, 2001
15. Ingold T., Hallam E. Creativity and Cultural Improvisation. Berg, 2007
16. Carter L. C. Improvisation in Dance. The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 58, No. 2, Improvisation in the Arts, 2000, с. 181-190

Додатки:

Питання опитувальника

1. Ваше ім'я, прізвище
2. Скільки часу займаєтеся сучасними танцями, імпровізацією?
3. Звідки Ви дізнались про сучасний танець, і чому вирішили спробувати?
Чи і чому вирішили продовжувати займатися? Як це впливає на Вас?
4. Що таке танець для Вас? Яке місце в ньому імпровізації?
5. Чим і якою для Вас є імпровізація?
6. Як співіснують поняття хореографії та імпровізації? Чому?
7. Чи можливою є імпровізація на сцені? Чи варто і можливо робити з неї мистецький продукт?
8. Наскільки важливим в імпровізації є попередній танцювальний досвід?
9. Яке місце у Вашому житті займає танець та імпровізація?
10. Опишіть, будь ласка, досвід імпровізації зсередини Вашого тіла. Як Ви реагуєте на запропоновані обставини? Якими є тілесні відчуття, емоції, загальний стан?
11. Потік - це стан повного поглинання діяльністю. Чи відчуваєте Ви стан потоку під час імпровізації? Коли і як це відбувається, як відчувається?
12. Яким чином (спів)працюють тіло та розум під час імпровізації?
13. Чому, на Вашу думку, сучасний танець та імпровізація з'явилися у Львові? Що це говорить про суспільство, про танцювальну спільноту Львова, якщо така існує, і загалом про місто?
14. Якщо Ви хореограф_ка: де Ви навчались танцювальній імпровізації?
Чи цьому навчають взагалі? Чи існує "техніка імпровізації", дисципліна?
15. Яке місце імпровізації в сучасному танці, і чому Ви її пропонуєте застосовувати?

16. Як відрізняється викладання сучасного танцю та імпровізації професіоналам, аматорам, людям з інвалідністю (якщо мали такий досвід)? Що є спільного?

17. Який вплив, ефект на учасниць/ків Ваших танцювальних класів має залучення до імпровізаційних практик?

Відповіді

✚ Танцювальна імпровізація у Львові (Responses)