

e-book podsumowujący proces i metodologię projektu edukacyjnego



**EM
BO
DI**
collective

fundacja
EDUARTIS

**MOVE · MENT
D · RECT · ON**



E-book jest zaproszeniem do przyjrzenia się procesowi pracy w systemie modułowym, w którym różnorodność stanowi wartość organizującą cały proces twórczy. To zapis drogi, w której ciało staje się nośnikiem znaczeń oraz przestrzenią spotkania odmiennych doświadczeń, estetyk i narracji ruchowych piętnastu tancerzy zaproszonych do współtworzenia kolektywu EMBODI COLLECTIVE.

Publikacja dokumentuje proces przechodzenia od improwizacji ruchowej do spójnej struktury scenicznej spektaklu teatru tańca Embodiment, pokazując, w jaki sposób indywidualne języki ruchu mogą współistnieć w ramach wspólnej praktyki artystycznej.

Autorki i mentorki projektu **EMBODI collective.**



Projekt realizowany jest przez duet **Movement Direction**, tworzony przez **Agnieszkę Konopkę** i **Annę Sawicką-Hodun**.

W swojej praktyce artystki łączą doświadczenie sceniczne z reżyserią i kreacją ruchu w szerokim spektrum projektów artystycznych i komercyjnych – od spektakli teatru tańca i produkcji teatralnych (instytucjonalnych i niezależnych), przez plany filmowe i klipy muzyczne, po duże realizacje muzyczne, widowiska multimedialne oraz projekty performatywne. Mają na swoim koncie min. reżyserię ruchu scenicznego do dużych widowisk muzycznych, w tym stadionowych tras koncertowych Sanah – „Uczta nad Ucztami” oraz „Bajkowa Sanah” – realizowanych z udziałem chóru, tancerzy i orkiestry.

Tworzyły choreografię i reżyserię ruchu do klipów muzycznych (m.in. Mata, Sanah, Natalia Przybysz, Bovska, Mela Koteluk), spektakli teatralnych oraz widowisk multimedialnych, w tym autorskiego projektu „Body Teller” “MOMENTUM LIVE ACT” w ramach Festiwalu, Wschód Kultury, a także kreacji ruchu do reklam i spotów promocyjnych (m.in. dla TVN, Spotify, Reserved, Prosto, Tic-Tac). Ich doświadczenie obejmuje również projekty z pogranicza mody, obrazu i performansu, w tym sesje fashion realizowane dla tytułów i marek takich jak Vogue, L’Officiel Man, Magda Butrym, Solar, Chylak.

Są inicjatorkami i organizatorkami długofalowych projektów edukacyjnych i badawczych, wspierających rozwój tańca w Polsce. Stworzyły m.in. cykl warsztatowo-laboratoryjny WAYS OF BEING, poświęcony kompozycji i dramaturgii ruchu, wydarzenie REGULATOR, skoncentrowane na somatycznej pracy z układem nerwowym, oraz kameralny Wieczór Tańca w Białymstoku, który stanowi platformę prezentacji i rozwoju dla młodych choreografów różnych technik.

Równolegle rozwijają działalność edukacyjną i wydawniczą. Tworzą i publikują autorskie materiały dydaktyczne na własnej platformie wspierając proces twórczy i pedagogiczny w pracy z ruchem, m.in. poprzez „Movement Toolkit” – narzędziownik ruchowy dla tancerzy i choreografów – oraz „Obrazy mentalne w ruchu” (karty pracy i konspekty do pracy z tancerzami i zespołami). Prowadzą warsztaty, szkolenia i laboratoria dla tancerzy, choreografów, aktorów, nauczycieli tańca, instruktorów oraz animatorów kultury.

Misją i celem Movement Direction jest łączenie środowisk twórczych różnych branż kreatywnych oraz inicjowanie dialogu pomiędzy odmiennymi językami ruchu. W centrum ich zainteresowań znajduje się przekraczanie granic pomiędzy tańcem, teatrem i performansem oraz tworzenie przestrzeni, w której praktyki artystyczne mogą się przenikać, uzupełniać i wzajemnie inspirować. Ruch traktują jako autonomiczny język narracji, zdolny funkcjonować w różnorodnych kontekstach kulturowych, społecznych i produkcyjnych – zarówno w przedsięwzięciach komercyjnych, jak i koneserskich działaniach artystycznych.

Zaplecze twórczyń stanowi wielokierunkowe wykształcenie i doświadczenie. Agnieszka Konopka jest absolwentką Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu, ukończyła roczny kurs Laban/Bartenieff Movement System oraz studia coachingowe. Jest jedną z pierwszych reżysek ruchu funkcjonujących na polskim rynku w tym zawodzie. Anna Sawicka-Hodun jest pedagogiem, absolwentką Akademi Wychowania Fizycznego i Sportu w Gdańsku, absolwentką Nauczycielskiego Kolegium Resocjalizacji i Rewalidacji oraz Instruktorskiego Kursu Kwalifikacyjnego Animacja i Taniec organizowanego przez Narodowe Centrum Kultury. Posiada certyfikaty m.in. z metody ruchu rozwijającego Weroniki Sherborne oraz Treningu Skutecznego Rodzica, a także doświadczenie w prowadzeniu i zarządzaniu projektami edukacyjnymi i artystycznymi jako prezeska Fundacji Eduartis.

Wywodzą się ze środowiska street dance, w którym osiągnęły znaczące sukcesy artystyczne jako tancerki i choreografki, równolegle rozwijając edukację w kierunku profesjonalnych studiów tanecznych oraz zaawansowanych metod pracy scenicznej, pedagogicznej i dramaturgicznej.



Spis treści:

6	Wprowadzenie do projektu
7	Ramy i struktura projektu
9	Wstęp - jak czytać moduły?
10	Moduł I
14	Moduł II
16	Moduł III
19	Moduł IV
22	Moduł V
25	Moduł VI
28	Moduł VII
31	Moduł VIII
34	Karty pracy
35	Karta 1 - synchron
36	Karta 2- wariacja
37	Karta 3 - przestrzeń
38	Karta 4 - czas
39	Karta 5 - wspólne jakości
40	Karta 6 - kontrast
41	Karta 7 - atmosfera
42	Karta 8 - relacja
44	Muzyka / kostium / narracja
49	Harmonogram / struktura pracy

Wprowadzenie do projektu

EMBODI COLLECTIVE to proces wspólnej praktyki artystycznej, w którym spotykają się tancerze o skrajnie różnych drogach twórczych, doświadczeniach i językach ruchowych. Kolektyw został wyłoniony w drodze otwartego naboru — spośród blisko siedemdziesięciu zgłoszeń wybrano piętnaście osób, kierując się nie jednolitością estetyczną, lecz różnorodnością środowisk, historii ciała i sposobów myślenia o ruchu.

W zespole spotykają się artyści wywodzący się z tańca klasycznego i współczesnego, praktycy tańca ulicznego — w tym breakingu, soft acro i form freestyle'owych — a także performerzy pracujący w obszarze teatru i performansu. Różnice techniczne, kulturowe i estetyczne nie zostały podporządkowane jednej formie. Stały się fundamentem całego procesu.

EMBODI COLLECTIVE funkcjonuje jak żywy organizm — oparty na relacjach, współobecności i wzajemnym oddziaływaniu. Spójność nie wyłania się tu poprzez ujednoczenie stylu, lecz poprzez wspólną jakość bycia w procesie: korzystanie z tych samych narzędzi dramaturgicznych i somatycznych, pracę na wspólnych zasadach oraz gotowość do dialogu pomiędzy odmiennymi językami ciała.

Efektem tej wielogłosowej praktyki jest spektakl Embodiment — kondensacja doświadczeń kolektywu, w której indywidualne zapisy ruchowe zachowują swoją autonomię, jednocześnie współtworząc spójną strukturę sceniczną. Każde ciało pozostaje nośnikiem własnej historii i wrażliwości, a jednocześnie bierze odpowiedzialność za całość kompozycji.

Warstwa dźwiękowa spektaklu powstaje w bezpośredniej relacji z procesem twórczym. Dźwięk nie ilustruje ruchu — współtworzy jego dramaturgię, reaguje na napięcia, pauzy i rytm, stając się jednym z uczestników scenicznego dialogu.

Proces edukacyjno-twórczy EMBODI COLLECTIVE opiera się na kilku kluczowych osiach:

- od improwizacji do dzieła scenicznego,
- od indywidualnego zapisu do struktury zespołowej,
- od doświadczenia ciała do decyzji dramaturgicznej.

Ciało → decyzja → dramaturgia → spektakl

ten ciąg porządkuje całą metodologię pracy i stanowi fundament dalszych modułów opisanych w e-booku.

Ramy i struktura projektu

Struktura projektu

Projekt realizowany jest w ramach ośmiu modułów tematycznych, rozłożonych na pięć zjazdów weekendowych. Każdy moduł dotyczy innego aspektu procesu twórczego – od generowania materiału ruchowego, przez relacje i dramaturgię, po metodykę pracy zespołowej oraz realne warunki tworzenia dzieła scenicznego.

Moduły tworzą spójny ciąg, w którym:

- improwizacja pełni funkcję narzędzia badawczego,
- zapis ruchowy inicjuje dalszą eksplorację,
- przestrzeń, czas i relacje działają jako filtry dramaturgiczne.

Proces prowadzi od indywidualnego doświadczenia ruchu do kolektywnej struktury scenicznej, w której decyzje artystyczne wynikają z konsekwentnie rozwijanego materiału, a nie z narzuconej formy.



Charakter edukacyjny projektu

Projekt ma charakter procesowy i refleksyjny. Uczestnicy nie pracują na gotowych choreografiach ani narzuconych estetykach. Rozwijają kompetencje pozwalające na samodzielne tworzenie, analizowanie i świadome podejmowanie decyzji artystycznych.

Edukacja w EMBODI COLLECTIVE opiera się na:

- pracy z doświadczeniem ruchu w zróżnicowanych kontekstach,
- rozwijaniu świadomości dramaturgicznej,
- praktykowaniu pracy zespołowej i relacyjnej,
- rozumieniu struktury spektaklu jako procesu,
- odpowiedzialnym korzystaniu zarówno z metod, jak i intuicji.

Cele projektu

Celem projektu jest stworzenie warunków do rozwoju autentycznego materiału ruchowego, wynikającego z zasobów kolektywu, oraz świadomego kształtowania indywidualnego języka tańca przy użyciu wspólnych narzędzi pracy.

Projekt obejmuje:

- rozwój indywidualnego doświadczenia ruchowego,
- poszerzanie kompetencji dramaturgicznych i kompozycyjnych,
- pogłębianie świadomości relacji i komunikacji niewerbalnej,
- pracę z czasem, przestrzenią, muzyką i ciszą,
- wzmacnianie decyzyjności i intuicji twórczej,
- przygotowanie do zespołowej pracy nad spektaklem.

Wartość projektu

Wartością EMBODI COLLECTIVE jest połączenie edukacji z realnym procesem twórczym. Uczestnicy nie tylko poznają narzędzia pracy, lecz doświadczają ich w praktyce, obserwując, jak z procesu wyłania się dzieło sceniczne.

Projekt odpowiada na potrzebę pogłębionej edukacji artystycznej — takiej, która nie upraszcza procesu twórczego, lecz oferuje język, narzędzia i czas niezbędne do jego świadomego przeżycia, zrozumienia i domknięcia.



Wstęp - jak czytać moduły?

Każdy moduł opisany w e-booku ma powtarzalną strukturę, która odzwierciedla logikę procesu twórczego EMBODI COLLECTIVE. Moduły nie są zamkniętymi jednostkami dydaktycznymi, lecz etapami drogi, w której materiał ruchowy jest kolejno generowany, filtrowany, porządkowany i integrowany.

Stały układ modułów pozwala czytelnikowi:

- zorientować się, w którym miejscu procesu znajduje się zespół,
- zrozumieć, jakie narzędzia były w danym momencie uruchamiane,
- prześledzić, jak z doświadczenia wyłania się decyzja dramaturgiczna,
- zastosować podobną logikę pracy we własnym procesie twórczym.

Każdy moduł składa się z sześciu części:



Moduły można czytać linearnie, jako zapis jednego procesu, lub wybiórczo, traktując je jako niezależne narzędzia pracy — zawsze jednak w odniesieniu do etapu, na którym znajduje się zespół.

MODUŁ I

generowanie materiału ruchowego
i narzędzia dramaturgiczne

1. Kontekst modułu

Pierwszy moduł otwiera proces od strony ciała i decyzji. Punktem wyjścia jest generowanie materiału początkowego, który nie jest „układany”, lecz jest celowo **wydobywany z doświadczenia tancerza**. Improwizacja i jej przebieg pełni tu funkcję narzędzia badawczego, a zapis ruchowy staje się pierwszą formą odpowiedzialności za materiał.

To moment, w którym ciało zaczyna „mówić” własnym językiem, a uczestnik uczy się rozpoznawać, **co w ruchu jest decyzją, a co reakcją**.

2. Przebieg pracy

Uczestnicy, reprezentujący różnorodne style i języki ruchowe, pracowali na tych samych narzędziach, przekładając je na własną improwizację. Kluczowe było uruchomienie osobistego tanecznego DNA — historii ciała, nawyków ruchowych, temperamentu, charakteru ruchu i nie rezygnowania z wiodącego stylu tańca którym posługuje się uczestnik projektu.

Improwizacja nie była celem samym w sobie, lecz sposobem wygenerowania zapisu ruchowego, który stawał się materialnym punktem odniesienia do dalszej pracy.

Tematem rozgrzewki i improwizacji generującej materiał była **dualność**, rozumiana szeroko i wielowymiarowo. Dualność funkcjonowała jako impuls dramaturgiczny, uruchamiający kontrasty, napięcia i relacje w ciele — bez potrzeby ich werbalnego definiowania.

W dalszej części modułu uczestnicy pracowali z obrazami mentalnymi ruchu, które inicjowały różnorodne jakości. Każdy tancerz generował je poprzez własne doświadczenie, co prowadziło do kolejnych śladów ruchu.

Istotnym zadaniem było odnalezienie w tych dualnościach takiego śladu ruchu który można wielokrotnie odtworzyć i zapętlić oraz kolejnym zadaniem było odnalezienie trzech indywidualnych cech manifestujących się w ciele tancerza i nadanie im formy gestu. Na ich podstawie powstawała fraza, czyli zapis traktowany jako materiał początkowy do dalszej pracy kompozycyjnej.

Ważnym elementem procesu było również **odtworzenie siebie nawzajem** — obserwowanie, co dzieje się z gestem i zapisem ruchowym w momencie jego powtarzania, zapętlenia i trwania. Zapis mógł być modyfikowany poprzez proste komendy choreograficzne (wydłużanie, zatrzymanie, zmiana skali ruchu, sfery, położenie w przestrzeni lub zmiany rytmu), jednak bez utraty jego rdzenia.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- improwizacja jako narzędzie wydobywania materiału z jednoczesną obserwacją tego co wydarza się “tu i teraz”,
- dualność jako impuls dramaturgiczny obecny w ciele, tzw konsekwentne przejście od jakości do jakości,
- rozpoznawanie osobistego materiału ruchowego i dokonywanie wyboru w generowaniu zapisu i powtarzalności poprzez zapętlenie i powtarzalność,
- gest jako nośnik cechy i decyzji, zapis dosłowności, symbolu,
- wielokrotne powtórzenia jako narzędzie stabilizacji i porządkowania materiału, który zostanie trwale zapisany w ciele tancerza.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu każdy tancerz dysponował:

- indywidualnym materiałem początkowym pochodzącym z doświadczenia,
- pierwszym zapisem ruchowym możliwym do powtórzenia,
- frazą opartą na trzech gestach–cechach,
- świadomością, że dramaturgia rodzi się z jakości, przejść i decyzji, a nie wyłącznie z ilości wyprodukowanego i ułożonego przypadkowo ruchu.

5. Przykład z procesu

W pracy nad dualnością napięcie–rozluźnienie jeden z zapisów powstał nie w momencie „mocnego ruchu”, lecz dokładnie w przejściu — tam, gdzie ciało przestawało utrzymywać kontrolę. Ten fragment, powtórzony kilkakrotnie bez korekty, stał się stabilnym początkiem frazy.

6. Narzędzie procesu: dualności w ruchu

Dualności w ruchu nie służą tworzeniu kontrastu „na pokaz”. Uruchamiają wewnętrzne napięcie dramaturgiczne, które staje się źródłem autentycznego materiału ruchowego.

Dualność oznacza:

- bycie pomiędzy,
- przechodzenie,
- negocjowanie jakości,
- a czasem jednoczesne trwanie w obu biegunach.

Przykładowe obszary dualności:

napięcie – rozluźnienie

kontrola – puszczenie

ekspansja – kurczenie

ciężar – lekkość

impuls – trwanie

wewnętrzne – zewnętrzne

Dualność działa jak **wewnętrzny silnik ruchu**: generuje decyzję, zmianę i sens. Tworzy także okazję do przebywania pomiędzy danymi jakościami ruchu.



MODUŁ II

przestrzeń jako filtr
transformujący ruch

1. Kontekst modułu

Po wygenerowaniu i zapisaniu materiału początkowego proces przechodzi w etap transformacji **bez dopisywania nowego ruchu**. Moduł II otwiera pracę nad tym, jak ten sam zapis zmienia się wyłącznie poprzez decyzje przestrzenne.

Przestrzeń przestaje być tłem, a staje się **aktywnym filtrem dramaturgicznym**.

2. Przebieg pracy

Moduł rozpoczął się od zapamiętania wcześniej wypracowanej frazy ruchowej. Następnie uwaga została skierowana na przestrzeń rozumianą wielowymiarowo – jako kierunek, poziom, trajektoria ruchu i perspektywa.

Uczestnicy realizowali zadania polegające na przepuszczaniu tego samego zapisu przez różne decyzje przestrzenne. Kluczowym założeniem była **rezygnacja z dokładania nowych elementów ruchowych**. Zmiana zachodziła wyłącznie poprzez nakładanie filtrów przestrzennych, co pozwalało obserwować, jak sens i odbiór materiału zmieniają się bez naruszania jego struktury.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- przestrzeń jako narzędzie „montażu i demontażu” materiału,
- kierunek jako zmiana intencji i relacji z widzem,
- poziom jako decyzja dramaturgiczna,
- trajektoria jako organizacja trasy ruchu.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu tancerze dysponowali:

- wariantami tego samego zapisu w różnych filtrach przestrzennych,
- pogłębioną świadomością relacji ruchu z przestrzenią,
- doświadczeniem zmiany sensu **bez zmiany struktury**, czyli jak zarządzać zmianą w temacie przestrzeni i przetwarzać istniejący zapis.

5. Przykład z procesu

Ten sam gest wykonany frontalnie działał jak komunikat skierowany „do widza”. Po odwróceniu kierunku i zmianie perspektywy stawał się ruchem wykonywanym „do siebie”. Struktura pozostawała niezmienna, a zmieniał się odbiór, napięcie i intencja.

MODUŁ III

relacje i grupa

1. Kontekst modułu

Po pracy indywidualnej — generowaniu materiału i jego przefiltrowaniu przez przestrzeń — proces przechodzi w etap relacyjny. Zapis ruchowy zaczyna funkcjonować w dialogu z innymi ciałami, a grupa staje się środowiskiem decyzji, odpowiedzialności i negocjowania obecności.

Relacja nie jest tu dodatkiem do ruchu. **Staje się materiałem dramaturgicznym.**

2. Przebieg pracy

Tancerze zostali zaproszeni do pogłębionej pracy relacyjnej opartej na improwizacji w przestrzeni sali oraz w przestrzeniach pomiędzy sobą. Punktem wyjścia pozostawała praca na dualnościach — tym razem doświadczanych nie tylko indywidualnie, lecz także w relacji i w kontekście grupy.

Zadania uruchamiane były poprzez fizyczne działanie w przestrzeni oraz obrazy mentalne inicjujące jakość ruchu i sposób reagowania na otoczenie. Uczestnicy mieli możliwość wyboru pomiędzy:

- wchodzeniem w jednorodność działania,
- pozostawaniem w różnorodności zapisów,
- byciem częścią grupy,
- zachowaniem autonomii jednostki.

Proces wymagał uważności, obserwacji i decyzyjności — zarówno wobec innych, jak i wobec własnego ciała. Istotnym elementem była komunikacja niewerbalna oparta na czasie, rytmie, ciężarze i obecności.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- relacja jako materiał, a nie „wspólne wykonywanie ruchu”,
- partnerowanie jako słuchanie impulsu i ciężaru,
- unison jako wspólny czas i intencja, nie identyczność formy,
- kontrapunkt jako dramaturgia równoczesności,
- decyzja: wejść w relację / pozostać autonomicznym.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu każdy tancerz dysponował:

- relacyjne warianty zapisów (duety, małe grupy, cały zespół),
- doświadczenie jednorodności i różnorodności jako świadomego wyboru,
- wzmocniona świadomość komunikacji niewerbalnej,
- materiał gotowy do dalszej organizacji dramaturgicznej.

5. Przykład z procesu

W unisonie grupa wykonywała to samo zadanie w tym samym czasie, zachowując różne jakości ruchu. Wspólny czas stabilizował strukturę, a różnice w ciałach pozostawały widoczne i czytelne, zamiast być niwelowane.



MODUŁ IV

czas, rytm i struktura
dramaturgiczna

1. Kontekst modułu

Po wygenerowaniu materiału (Moduł I), przefiltrowaniu go przez przestrzeń (Moduł II) i wejściu w relacje (Moduł III), proces przechodzi w etap **organizowania materiału w czasie**.

To moment, w którym zapis ruchowy zaczyna funkcjonować jako wypowiedź sceniczna – nie przez ilość ruchu, lecz przez sposób, w jaki **istnieje w czasie**.

2. Przebieg pracy

Moduł IV koncentrował się na czasie jako jednym z głównych komponentów dramaturgii ruchu. Materiał wypracowany wcześniej nie był zmieniany strukturalnie. Uwaga kierowana była na to:

- kiedy coś się zaczyna,
- jak długo trwa,
- i kiedy się kończy.

Tancerze pracowali na takich parametrach jak tempo, trwanie, pauza oraz rytm wewnętrzny (oddech, puls, impuls). W praktyce oznaczało to wykonywanie tego samego zapisu w różnych warunkach czasowych:

- wydłużanie działań,
- utrzymywanie jakości bez „dokładania” ruchu,
- wprowadzanie pauzy jako pełnoprawnego działania,
- testowanie skrajnego tempa przy zachowaniu tej samej struktury.

W module pojawiły się również proste struktury dramaturgiczne – takie jak:

wejście – trwanie – wyjście

narastanie – kulminacja – opadanie

powtórzenie – zmiana – powrót

Struktury te nie narzucały narracji, lecz **organizowały uwagę w czasie**.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- czas jako decyzja dramaturgiczna (start / trwanie / koniec),
- tempo jako zmiana napięcia i percepcji materiału,
- trwanie jako ujawnianie jakości bez zmiany struktury,
- pauza jako akcent i przesunięcie uwagi,
- rytm wewnętrzny jako zakorzenienie zapisu w ciele,
- proste struktury dramaturgiczne jako organizacja uwagi na przebiegu materiału ruchowego.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu tancerze dysponowali:

- wariantami czasowymi tego samego materiału (tempo / trwanie / pauza),
- możliwością porządkowania zapisu w prostą strukturę dramaturgiczną,
- doświadczeniem, że **organizacja czasu** i eksplorowanie rytmu może mieć ogromny wpływ na zarządzanie napięciem i uwagą widza.

5. Przykład z procesu

Wprowadzenie pauzy w jednym miejscu frazy przesunęło ciężar odbioru. Gest, który wcześniej był przejściem, w pauzie stawał się momentem znaczącym. Struktura ruchu pozostawała ta sama, a zmieniało się to, co widz (i tancerz) rozpoznawał jako ważne, jako pierwszy plan, detal, istotny szczegół, motyw, symbol.



MODUŁ V

kompozycja zespołowa
i dramaturgia grupy

1. Kontekst modułu

Po domknięciu pracy indywidualnej — obejmującej materiał, przestrzeń, relację i czas — proces wchodzi w etap zespołowy. Indywidualne zapisy zaczynają **współistnieć w jednej strukturze scenicznej**.

To przejście od „ja w zapisie” do „my w kompozycji”, w którym kluczowe staje się zarządzanie uwagą, zmianą i czytelnością reguł rządzących całością.

2. Przebieg pracy

Moduł V koncentrował się na dramaturgii grupy rozumianej jako organizowanie relacji pomiędzy elementami scenicznymi:

- kto jest w ruchu,
- kto pozostaje w obserwacji,
- kiedy następuje zmiana,
- jak buduje się napięcie,
- w jaki sposób pojawia się kulminacja.

Zespół pracował na trzech podstawowych mechanizmach kompozycyjnych:

- stopniowaniu,
- wariantowaniu,
- kontrastowaniu.

W praktyce oznaczało to wybór wspólnego materiału (faza, gest, zapis) oraz jednego parametru, którym grupa zarządzała w czasie — np. liczbą osób w ruchu, tempem, skalą, poziomem lub relacją przestrzenną.

Zmiana dotyczyła zawsze **jednego parametru naraz**. Dzięki temu reguła pozostawała czytelna, a widz, obserwator mógł „nauczyć się” struktury, zanim została ona przełamana.

Istotnym elementem modułu było także **złamanie reguły** — traktowane nie jako efekt formalny, lecz jako decyzja dramaturgiczna wynikająca z konsekwentnie prowadzonej struktury.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- dramaturgia grupy jako prowadzenie uwagi widza,
- stopniowanie jako narastanie lub wygaszanie jednego parametru,
- wariantowanie jako zmiana w obrębie rozpoznawalnego materiału,
- konsekwencja jako warunek czytelności,
- relacje: unison/kontrapunkt/solo/obserwacja jako narzędzia kompozycyjne,
- złamanie reguły poprzez dążenie do kontrastu jako moment znaczący dramaturgicznie.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu zespół dysponował:

- czytelnymi strukturami zespołowymi opartymi na regułach, które można było zapisać i odtwarzać
- kolejnym materiałem możliwym do dalszego rozwijania,
- doświadczeniem świadomego zarządzania uwagą odbiorcy poprzez zmianę i konsekwencję.

5. Przykład z procesu

Grupa utrzymywała unison wystarczająco długo, by reguła stała się widoczna. Następnie jedna osoba wprowadzała odchylenie jednym parametrem – np. zmianą poziomu lub tempa. Ten pojedynczy gest zmieniał percepcję całej sceny, ponieważ widz miał już „nauczona” zasadę i mógł rozpoznać jej pęknięcie.



MODUŁ VI

łączenie zapisów
i intuicja twórcza

1. Kontekst modułu

Po zbudowaniu struktur zespołowych proces przechodzi do etapu **łączenia materiału w jedną całość sceniczną**. To moment pracy na relacjach pomiędzy fragmentami: co z czego wynika, co się odbija, co kontrastuje, a co powraca, co stopniuje.

W centrum pozostaje **spójność decyzji**.

2. Przebieg pracy

W module VI zgromadzony materiał — zapisy indywidualne, warianty zespołowe i struktury czasowe — był łączony w dłuższe ciągi. Praca nie polegała na „sklejaniu” fragmentów, lecz na poszukiwaniu **logiki łączenia**.

Uczestnicy testowali połączenia poprzez:

- wspólną jakość bazową (np. napięcie, ciężar, miękkość, opór),
- logikę zmiany (od jednostki do grupy, od ciszy do intensywności, od kontroli do rozpadu), świadomej obserwacji co stopniuje, w jakim elemencie objawia się przestrzeń do zarządzania zmianą.
- kontrast jako świadomą decyzję dramaturgiczną,
- echo, czyli powtórzenie tego samego gestu lub ruchu, odnalezienie motywu (gest, jakość, struktura czasu) i próba powtórzenia go inaczej, czyli tak by stopniować i zmieniać jego skale.

W module nazwane zostało również znaczenie **intuicji twórczej** jako kompetencji — zdolności rozpoznawania momentu, wyczuwania nadmiaru i ochrony całości struktury.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- spójność jako konsekwencja decyzji dramaturgicznych,
- łączenie fragmentów przez jakość, zasadę stopniowania,
- progresja i stopniowanie wybranych motywów lub gestów jako kierunek percepcyjny widza,
- kontrast jako czytelna zmiana,

- motyw i echo wybranego ruchu, gestu jako element pamięci widza, czyli przykuwanie uwagi na konkretny element,
- intuicja jako narzędzie selekcji, skracania i wyboru.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu powstały:

- czytelne ciągi i przejścia pomiędzy fragmentami,
- logika kolejności budująca drogę percepcyjną widza,
- decyzje o tym, co pozostaje, co znika, a co powraca jako echo,
- wstępna całość struktury spektaklu rozumiana jako układ relacji, jakości i czasu.

5. Przykład z procesu

Dwa fragmenty o odmiennych formach zostały połączone jedną jakością – np. oporem i ciężarem, który względem siebie stopniował przestrzeń (sferę od bycia blisko ciała do daleko w przestrzeni sceny) i stopniował czas (od wolnego poruszania się do szybkiego i dynamicznego pędu). Dzięki temu przejście było spójne percepcyjnie: widz „czuł ciągłość i przebieg”, czuł logiczną zmianę. Z kolei w innym miejscu kontrast działał dopiero po długim utrzymaniu konsekwencji, dzięki czemu pojedyncza zmiana parametru stawała się wyraźnym zwrotem dramaturgicznym, który mógł np wprowadzić kolejny gest, symbol, wybrany motyw.



MODUŁ VII

okoliczności tworzenia dzieła

1. Kontekst modułu

Na tym etapie materiał ruchowy i struktura spektaklu spotykają się z **okolicznościami tworzenia**: przestrzenią, czasem, zespołem, kontekstem prezentacji, budżetem oraz realnymi warunkami produkcyjnymi.

Moduł VII traktuje te elementy nie jako tło ani ograniczenie, lecz jako **aktywnych współtwórców decyzji dramaturgicznych**. To moment, w którym proces wychodzi poza salę prób i zaczyna dialog z rzeczywistością.

2. Przebieg pracy

Uwaga została skierowana na warunki, w jakich powstaje dzieło:

- przestrzeń jako partner sceniczny,
- zasoby tancerzy jako archiwum doświadczeń i jakości,
- różnorodność stylów jako świadoma decyzja dramaturgiczna,
- czas procesu i jego rytm,
- zasoby jako element porządkujący skalę i całość przedsięwzięcia.

W module pojawiły się dwa kluczowe przejścia:

od doświadczenia do tematu

temat wyłaniający się z powrotów, napięć i nieusuwalnych elementów procesu,

od tematu do tytułu

tytuł rozumiany jako rama otwierająca interpretację, a nie opis zamykający sens.

Decyzje nie były podejmowane „ponad materiałem”, lecz wynikały z tego, co już było obecne w ciele, relacjach i strukturze pracy.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- zasoby zespołu jako materiał dramaturgiczny,
- czas i okoliczności jako czynnik wpływający na strukturę,
- budżet i czas jako narzędzia selekcji,
- temat i narracja jako wynik procesu i doświadczenia.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu powstały:

- wstępnie nazwany temat wynikający z materiału i jego powrotów,
- tytuł roboczy (lub precyzowanie kierunku tytułu) jako narzędzie komunikacji,
- spójność pomiędzy zapisem ruchowym a warunkami realizacji.

5. Przykład z procesu

W momencie, gdy struktura ruchowa była już rozpoznawalna, a wyłaniający się temat coraz częściej powracał w materiale, zespół skonfrontował go z realnymi okolicznościami realizacji: dostępnym czasem prób, budżetem produkcyjnym, liczbą osób oraz przestrzenią prezentacji.

Ograniczony budżet i krótki czas do premiery sprawiły, że naturalnie zawężała się skala przedsięwzięcia. Zamiast rozbudowywać scenografię czy mnożyć środki techniczne, decyzja została skierowana w stronę **pracy na tym, co już było dostępne**: ciałach tancerzy, ich zapisach ruchowych oraz relacjach pomiędzy nimi. To zawężenie nie było kompromisem estetycznym, lecz **klarowną decyzją dramaturgiczną**, spójną z materiałem, który powstał wcześniej.

Podobnie czas procesu – wyznaczony harmonogram zjazdów i krótki etap finalny – wymusił selekcję materiału. Zamiast próbować „zmieścić wszystko”, zespół skupił się na tych fragmentach, które powracały najczęściej, generowały największe napięcie i były najbardziej nośne dramaturgicznie. Materiały, które wymagałyby dodatkowych zasobów lub czasu na rozwinięcie, zostały świadomie odłożone.

Suma tych okoliczności – czasu, budżetu, dostępnych zasobów i realnej skali produkcji – **ujawniła priorytety**, przyspieszyła podejmowanie decyzji i nadała procesowi klarowne ramy. Ograniczenia nie spowolniły pracy, lecz pomogły w jej domknięciu, prowadząc do spójnej struktury, adekwatnej do warunków realizacji i gotowej do prezentacji.



MODUŁ VIII

rola metodyki w pracy zespołu
nad spektaklem

1. Kontekst modułu

Moduł VIII porządkuje pytanie „**jak pracujemy**”. To etap, w którym metoda przestaje być jedynie narzędziem, a staje się **językiem komunikacji w zespole**.

Dotyczy sposobu doboru metod do etapu procesu, utrzymywania czytelności i bezpieczeństwa pracy oraz podejmowania decyzji.

2. Przebieg pracy

Moduł koncentrował się na świadomym łączeniu metod w zależności od potrzeby:

- **ekspresja twórcza** – jako źródło materiału i autentyczności,
- **metoda zadaniowa** – jako narzędzie organizacji i struktury,
- **metoda obserwacji** – jako język widzenia i podejmowania decyzji,
- **metoda naśladowcza** – jako selektywna synchronizacja jakości i decyzji, a nie kopiowanie form.

Istotnym elementem pracy były także kwestie etyczne:

- klarowność komunikacji,
- odpowiedzialność za ludzi i dzieło,
- decyzje o rezygnacji jako element procesu twórczego,
- rozumienie, że prowadzenie i zaufanie do oddania się prowadzeniu przez uczestników są okazją do eksploracji i budzenia intuicji.

3. Obszary badania

W module badane były m.in.:

- dobór metody adekwatnej do etapu (otwieranie / porządkowanie),
- obserwacja bez oceny jako wspólny język zespołu,
- naśladowanie jako narzędzie spójności, inspiracji i poszerzania perspektywy wśród tancerzy,
- umiejętność i świadome zarządzanie zespołem i metodyką pracy jako ochrona procesu i sposób domykania pracy zespołowej.

4. Efekty procesu

Po zakończeniu modułu zespół dysponował:

- czytelnym modelem pracy (kiedy otwieramy, kiedy porządkujemy),
- wspólnym językiem opisu i feedbacku opartym na wzajemnej obserwacji,
- sposobem podejmowania decyzji o skrótach, rezygnacjach i akcentach,
- ugruntowaną strukturą prowadzenia i współtworzenia spektaklu.

5. Przykład z procesu

Wprowadzenie metody obserwacji i komunikacji między artystami bez oceny zmieniło sposób rozmowy o materiale. Zamiast interpretacji pojawiał się opis faktów, które prowadziły do konkretnych decyzji dramaturgicznych.



Karty pracy

KARTY PRACY są zaproponowanymi narzędziami pracy na tzw. materiale początkowym zapisanym przez uczestnika projektu, który powstał po przejściu Modułu I przez tancerzy.

Nie służą one generowaniu nowego ruchu ani poszerzaniu zapisu, lecz organizowaniu istniejących materiałów ruchowych zapisanych przez tancerzy w czasie, przestrzeni i relacji.

Każda karta proponuje jedną zasadę porządkowania:

- uwagi widza,
- napięcia dramaturgicznego,
- relacji pomiędzy ciałami i strukturami.

Karty można traktować jako niezależne narzędzia i inspirację do metodyki pracy, ale ich pełny potencjał ujawnia się w procesie – wtedy, gdy są zestawiane, nakładane na siebie i stosowane świadomie, w odpowiedzi na to, co już istnieje na scenie. Ich celem jest „ulepszanie” i “transformacja” zapisanego materiału ruchowego, nadawanie mu znaczenia, czytelności, sensu i sprawczości oraz zarządzanie proponowaną metodą pracy.



Karta 1

SYNCHRON

jednorodność trasy jako decyzja
dramaturgiczna

Punkt wyjścia

Zróżnicowane materiały początkowe, zapisane po Module I.

Cel dramaturgiczny

Ustabilizowanie i skupienie uwagi widza poprzez wspólną organizację przestrzeni, bez ujednolicania ruchu.

Opis pracy

Synchron rozumiany jest jako **wspólna trasa w przestrzeni**, a nie wspólny ruch czy tempo. Tancerze wykonują swoje zapisy, poruszając się po tej samej drodze scenicznej. Każdy zachowuje własną strukturę, dynamikę i rytm. Kluczowe jest utrzymanie tej decyzji w czasie – dopiero konsekwencja sprawia, że synchron staje się czytelny i zaczyna działać dramaturgicznie.

Reguła

Wspólna jest trasa, nie forma. Synchron musi trwać wystarczająco długo, by widz mógł go rozpoznać.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Uwaga widza porządkuje się wokół jednej zasady przestrzennej. Różnorodność materiałów zaczyna być widoczna właśnie dzięki tej jednorodności.

Przykład

Wyobraź sobie grupę tancerzy pracujących na zupełnie różnych frazach: jeden porusza się nisko i ciężko, inny szybko i nerwowo, kolejny z dużą ilością pauz. W pewnym momencie wszyscy zaczynają pokonywać tę samą przekątną sceny. Dla widza pierwszym czytelnym sygnałem staje się wspólna droga. Dopiero potem zaczynają ujawniać się różnice: tempo, jakość, decyzje w ciele.

Wariant

Zachowując jedną trasę, wprowadź różne momenty wejścia na tę samą drogę. Synchron przestrzenny pozostaje, ale napięcie rośnie przez przesunięcia czasowe.

Karta 2

WARIACJA

przesunięcie uwagi wewnątrz tej samej formy

Punkt wyjścia

Materiały początkowe o rozpoznawalnej strukturze.

Cel dramaturgiczny

Ożywienie percepcji bez zmiany materiału poprzez przesunięcie akcentów.

Opis pracy

Ten sam zapis wykonywany jest z wyraźnym przesunięciem uwagi w obrębie ciała — np. w stronę jednej części.

Forma pozostaje ta sama, zmienia się sposób jej czytania.

Reguła

Nie zmieniaj struktury zapisu.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Uwaga widza zostaje pobudzona przez subtelną zmianę perspektywy.

Przykład

Ta sama fraza wykonywana jest kilkakrotnie. Za pierwszym razem ruch prowadzony jest głównie z ramion — gesty są czytelne i zewnętrzne. W kolejnym przebiegu uwaga przenosi się do miednicy. Forma się nie zmienia, ale ruch staje się cięższy, bardziej osadzony i inaczej odczytywany.

Wariant

Każdy tancerz wybiera inną część ciała, ale zmiana następuje w tym samym momencie u wszystkich.

Karta 3

PRZESTRZEŃ

prowadzenie uwagi przez relację
z widzem

Punkt wyjścia

Materiały początkowe funkcjonujące w neutralnej, nieokreślonej jeszcze przestrzeni scenicznej.

Cel dramaturgiczny

Świadome kierowanie percepcją widza poprzez decyzje przestrzenne, bez zmiany samego materiału ruchowego.

Opis pracy

Zmianie podlega relacja ciała do przestrzeni: kierunek, poziom, perspektywa lub trajektoria ruchu. Zapis ruchowy pozostaje niezmienny — ta sama fraza realizowana jest w innych warunkach przestrzennych. Przestrzeń traktowana jest jako narzędzie dramaturgiczne, które może wzmacniać, osłabiać lub przesuwać uwagę widza. Kluczowe jest utrzymanie jednej decyzji przestrzennej wystarczająco długo, aby widz mógł ją rozpoznać i zacząć ją czytać.

Reguła

Nie wzmacniaj przestrzeni intensywnością ruchu. Zmienia się relacja do przestrzeni, nie jakość zapisu.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Uwaga widza zaczyna podążać za ruchem w przestrzeni, a nie tylko za samą formą ruchu.

Przykład

Ten sam materiał ruchowy wykonywany jest najpierw daleko od widza, bokiem lub tyłem. Ruch jest czytelny, ale pozostaje zdystansowany. W kolejnych przebiegach tancerze, bez zmiany frazy, stopniowo zbliżają się do pierwszego planu. Dla widza zmienia się intensywność odbioru — nie dlatego, że ruch staje się większy, lecz dlatego, że zmienia się relacja przestrzenna.

Wariant

Zamiast zmieniać dystans do widza, zachowaj miejsce w przestrzeni i zmień jedynie kierunek ciała lub linii spojrzenia.

Karta 4

CZA5

napięcie jako relacja trwania

Punkt wyjścia

Zróżnicowane materiały początkowe, możliwe do powtórzenia i rozpoznania.

Cel dramaturgiczny

Budowanie i modulowanie napięcia poprzez organizację czasu, bez ingerencji w strukturę ruchu.

Opis pracy

Zmianie podlega tempo, rytm lub trwanie materiału, nie jego kolejność ani forma. Ta sama fraza może być wykonywana szybciej, wolniej lub z wyraźnymi pauzami. Czas staje się głównym nośnikiem dramaturgii – wpływa na to, jak długo widz pozostaje w uwadze wobec jednego działania.

Istotne jest obserwowanie momentów, w których napięcie rośnie, utrzymuje się lub zaczyna słabnąć.

Reguła

Tempo nie może zmieniać sensu zapisu. Zmiana czasu nie jest zmianą materiału.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Uwaga widza zaczyna organizować się wokół trwania, pauzy i oczekiwania, a nie ilości ruchu.

Przykład

Dynamiczna, krótka fraza wykonywana pierwotnie szybko zostaje spowolniona niemal do granic bezruchu. Każdy moment przejścia, zawahania i decyzji w ciele staje się widoczny. Widz zaczyna doświadczać napięcia nie przez energię ruchu, lecz przez czas jego trwania.

Wariant

Jedna osoba znacząco wydłuża swój materiał, podczas gdy pozostali wykonują swoje zapisy w pierwotnym tempie. Uwaga widza naturalnie przesuwa się w stronę trwania.

Karta 5

WSPÓLNE JAKOŚCI

budowanie drogi dramaturgicznej

Punkt wyjścia

Indywidualne materiały początkowe, różniące się skalą, dynamiką, tempem lub jakością ruchu.

Cel dramaturgiczny

Połączenie różnorodnych zapisów w jedną czytelną strukturę dramaturgiczną, bez ich ujednolicania.

Opis pracy

Zespół identyfikuje jedną wspólną cechę obecną w różnych materiałach (np. skala ruchu, ciężar, napięcie, tempo). Na jej podstawie zapisy zostają **uporządkowane i stopniowane w czasie** — od jednej jakości do drugiej.

Każdy tancerz zachowuje swój zapis, ale materiały zaczynają funkcjonować jako elementy większej drogi. Kluczowe jest utrzymanie jednej zasady stopniowania wystarczająco długo, by widz mógł ją rozpoznać i podążyć za nią.

Reguła

Jedna cecha. Jedna zasada porządkowania. Stopniowanie nie może dotyczyć wielu parametrów jednocześnie.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Widz doświadcza wyraźnej progresji i narastania lub opadania napięcia, nawet jeśli poszczególne materiały pozostają bardzo różne.

Przykład

Jedna osoba pracuje na bardzo małej skali ruchu, niemal na granicy bezruchu. Kolejna realizuje swój zapis w średniej skali, a następna z dużym rozmachem i ekspansją w przestrzeni. Dla widza całość zaczyna funkcjonować jak czytelną drogą — od minimalnego napięcia do jego kulminacji — mimo że każda fraza pozostaje autonomiczna.

Wariant

Po osiągnięciu maksimum odwróć stopniowanie i pozwól napięciu stopniowo opaść, zachowując tę samą zasadę porządkowania.

Karta 6

KONTRAST

przełamanie jako moment decyzyjny
i dynamizujący przebieg

Punkt wyjścia

Stabilna, konsekwentna struktura oparta na jednej lub kilku wcześniej rozpoznawalnych zasadach.

Cel dramaturgiczny

Ożywienie percepcji widza poprzez wyraźne pęknięcie w strukturze i zmianę napięcia.

Opis pracy

Kontrast pojawia się dopiero wtedy, gdy widz zdążył rozpoznać obowiązującą regułę — czasową, przestrzenną lub jakościową. Może dotyczyć jednego parametru: ruchu, czasu, relacji lub obecności.

Kontrast nie jest dodatkiem ani efektem, lecz **świadomą decyzją dramaturgiczną**, wynikającą z wcześniej utrzymanej konsekwencji.

Reguła

Bez konsekwencji nie ma kontrastu. Zmiana musi być czytelna w odniesieniu do tego, co było wcześniej.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Zmiana zostaje natychmiast zauważona i przyciąga uwagę widza, ponieważ łamie rozpoznaną strukturę.

Przykład

Przez dłuższy czas cały zespół pozostaje w ciągłym ruchu, utrzymując podobny poziom intensywności. W pewnym momencie jedna osoba nagle zatrzymuje się całkowicie, podczas gdy reszta kontynuuje działanie. To zatrzymanie staje się najmocniejszym momentem sceny — nie przez efektowność, lecz przez zerwanie z dotychczasową logiką.

Wariant

Zamiast jednego wyraźnego kontrastu wprowadź serię mniejszych pęknięć, które stopniowo destabilizują strukturę i przygotowują grunt pod większą zmianę.

Karta 7

ATMOSFERA

sens, emocje, zarządzanie humorem

Punkt wyjścia

Te same materiały początkowe, zapisane po Module I, możliwe do powtórzenia bez modyfikacji struktury ruchu.

Cel dramaturgiczny

Zmiana znaczenia i odbioru sceny bez zmiany formy ruchowej, poprzez pracę na kontekście i intencji.

Opis pracy

Atmosfera powstaje poprzez **intencję, obraz mentalny lub kontekst dźwiękowy**, a nie poprzez zmianę choreografii. Tancerze realizują dokładnie ten sam zapis ruchowy, ale funkcjonują w innym kontekście sensu.

Zmiana atmosfery nie działa jako pojedynczy zabieg — jej czytelność wynika z porównania w czasie. Kluczowe jest utrzymanie jednej atmosfery wystarczająco długo, aby widz mógł ją rozpoznać i odczuć, a następnie skonfrontowanie jej z inną.

Reguła

Atmosfera nie jest grana ani ilustrowana. Nie zmienia się forma ruchu — zmienia się jego znaczenie.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Widz doświadcza wyraźnej zmiany sensu sceny, mimo że choreografia pozostaje niezmienna. Uwaga przesuwa się z „jak” na „dlaczego”.

Przykład

Ta sama fraza ruchowa wykonywana jest najpierw w ciszy lub przy ciężkiej, poważnej muzyce. Ruch odbierany jest jako napięty, niemal dramatyczny. Po zmianie kontekstu dźwiękowego na lekki lub ironiczny, bez żadnej korekty ruchu, widz zaczyna odczytywać tę samą sekwencję jako zdystansowaną, czasem nawet humorystyczną. Zmiana sensu wynika wyłącznie z atmosfery.

Wariant

Zachowaj muzykę i kontekst zewnętrzny, ale zmień wspólną intencję zespołu — np. z koncentracji na dystans lub ironię.

Karta 8

RELACJA

współzależność jako struktura

Punkt wyjścia

Materiały początkowe funkcjonujące jednocześnie w przestrzeni, bez wyznaczonego centrum ani lidera.

Cel dramaturgiczny

Przeniesienie uwagi widza z obserwowania pojedynczych fraz na postrzeganie układu relacji pomiędzy ciałami.

Opis pracy

Ruch realizowany jest zawsze w odniesieniu do innych tancerzy. Obowiązują trzy podstawowe zasady:

- przemieszczanie się **pośród dwoma ciałami**,
- kontakt wzrokowy traktowany jako informacja, nie ekspresja,
- brak autonomicznych trajektorii w przestrzeni.

Każdy tancerz zachowuje swój zapis ruchowy, ale sposób jego funkcjonowania wynika z aktualnego układu zespołu. Relacja staje się nadrzędną strukturą organizującą ruch.

Reguła

Nie istniejesz poza relacją. Każda decyzja przestrzenna wynika z obecności innych.

Efekt dramaturgiczny / percepcyjny

Widz przestaje śledzić pojedyncze działania, a zaczyna obserwować napięcia, przepływy i zależności pomiędzy ciałami. Scena zaczyna funkcjonować jak jeden dynamiczny układ.

Przykład

Kilku tancerzy realizuje swoje frazy jednocześnie. Zasada poruszania się pomiędzy innymi sprawia, że zmiana kierunku jednej osoby natychmiast wpływa na decyzje pozostałych. Dla widza ruch zaczyna przypominać system zależności — nie da się już patrzeć na pojedyncze ciała w oderwaniu od całości.

Wariant

Zachowaj zasadę przemieszczania się „pośród”, ale czasowo wyklucz kontakt wzrokowy. Relacja staje się bardziej napięta i niejednoznaczna.

Karty pracy zaproponowane powyżej przedstawiają część zadań wykonanych w ramach projektu EMBODI COLLECTIVE przez tancerzy, którzy byli zapraszani do wzajemnej obserwacji zachodzących zmian. Tworzono okazję do tego by rozmawiać o materiale, napięciu i odpowiedzialności za percepcję widza.

Każda decyzja — o synchronie, wariacji, relacji, atmosferze czy czasie — wpływa na to, jak długo uwaga widza pozostaje żywa i w jaki sposób jest prowadzona.

Praca z kartami kończy się nie wtedy, gdy struktura jest zamknięta, lecz wtedy, gdy czujemy, że napięcie ma swoją drogę, zmiana ma jakiś sens, a materiał funkcjonuje w zgodzie z realnymi okolicznościami procesu.



MUZYKA

KOSTIUM

NARRACJA

Kiedy ruch staje się dźwiękiem i wspiera formę wizualną

Warstwa muzyczna i kostiumowa pojawiły się w procesie w momencie, gdy struktura ruchowa była już rozpoznawalna, ustabilizowana i możliwa do powtórzenia. Nie były one traktowane jako oprawa ani ilustracja choreografii, lecz jako kolejne obszary pracy dramaturgicznej, podlegające tym samym zasadom co ruch, czas i relacja.

Zarówno muzyka, jak i kostium powstawały w odpowiedzi na istniejący materiał ruchowy, a nie jako autonomiczne elementy dodawane na końcu procesu. Kluczowe było zachowanie ciągłości myślenia: każda nowa warstwa miała wynikać z tego, co już zostało zapisane w ciele i strukturze spektaklu.

Praca nad dźwiękiem i kostiumem była prowadzona równolegle, w stałym dialogu z zapisem ruchowym oraz z realnymi okolicznościami projektu — czasem, budżetem i dostępnymi zasobami.




Udźwiękowanie spektaklu EMBODIMENT

Materiały ruchowe — zapisy fraz, gestów, dynamiki oraz relacji pomiędzy ciałami — zostały przekazane osobom pracującym nad warstwą dźwiękową w formie **nagrań video**. Ruch nie pełnił funkcji ilustracyjnej ani inspiracyjnej w sensie estetycznym. Stanowił natomiast **źródło struktury**: rytmu, napięcia, pauzy, trwania oraz zmiany.

Na tej podstawie rozwijana była muzyka, która **reagowała na dramaturgię ruchu** — na sposób, w jaki materiały początkowe tancerzy ujawniały swoje cechy, relacje i wewnętrzne napięcia. Dźwięk nie był projektowany jako bezpośrednie „odzwierciedlenie” ruchu, lecz jako warstwa funkcjonująca w dialogu z jego strukturą.

Eksploracja dźwięku odbywała się poprzez **indywidualne odczucia i interpretacje muzyków**. Dźwięk pojawiał się tam, gdzie ruch generował potrzebę zagęszczenia, podtrzymania lub przesunięcia napięcia dramaturgicznego. Artyści pracujący nad muzyką korzystali z własnej intuicji, dobierając instrumenty, barwy i środki dźwiękowe, które były dla nich najbliższe w odczuwaniu materiału ruchowego tancerzy.

W rezultacie warstwa dźwiękowa nie ilustruje choreografii, lecz **współtworzy jej dramaturgię**, odpowiadając na logikę ruchu, a nie na jego zewnętrzny kształt.

A black and white photograph of two hands, one on the left and one on the right, holding a bright yellow rectangular box. The hands are positioned as if they are presenting the box. The background is a plain, light color.

Autorami muzyki do spektaklu Embodiment są:

MUTANAUM — Michał Gieniusz
MARMØ — Franciszek Jackowski
MANSKY — Marcel Mandel

Kostium, stylizacja i wizerunek

Punktem wyjścia dla pracy nad kostiumem, stylizacją i wizerunkiem tancerzy była **dualność** — ta sama, która generowała materiał ruchowy w pierwszych modułach procesu. Od początku istotne było założenie, że warstwa wizualna **nie powstaje obok ruchu, lecz jest rozwijana przy użyciu tych samych narzędzi dramaturgicznych**, które zostały wypracowane w pracy z ciałem.

Celem tej części procesu było nie tylko wypracowanie spójnego obrazu scenicznego, ale również **pokazanie, że narzędzia dramaturgiczne używane w ruchu mogą zostać świadomie przeniesione na inne warstwy spektaklu** — kostium, stylizację i wizerunek sceniczny.

Już na etapie projektowania rozważane były **dwie równoległe opcje wizualne**, funkcjonujące jako dwa bieguny jednej osi dramaturgicznej:

Pierwsza opcja zakładała **jednorodny kostium bliski ciała** — neutralny, oszczędny, nieodciągający uwagi od zapisu ruchowego. W tej wersji kostium działał analogicznie do jednorodnej struktury ruchowej: porządkował percepcję widza i wzmacniał czytelność wspólnej bazy.

Druga opcja opierała się na **stylizacji bardziej wyrazistej**, budowanej z warstw, faktur, krojów i detali. Każdy z tancerzy mógł indywidualnie dobrać elementy wizualne — kolorystykę, wzory i formy — w relacji do własnego materiału ruchowego. Ta opcja odpowiadała pracy na różnorodności i wariantach, znanej z modułów ruchowych.

Ostateczne decyzje nie polegały na prostym wyborze jednej estetyki, lecz na potraktowaniu kostiumu i wizerunku jako **systemu przejścia**, filtrowanego przez te same narzędzia dramaturgiczne co ruch:

- **stopniowanie** — od jednorodności do różnorodności,
- **wariant** — różne wersje tej samej bazy wizualnej,
- **kontrast** — wyraźne różnice ujawniane dopiero po rozpoznaniu reguły,
- **relacja** — sposób, w jaki kostium funkcjonuje pomiędzy ciałami, a nie jako pojedynczy obiekt.

Podobnie jak w pracy z ruchem, nie chodziło o efekt estetyczny „na pokaz”, lecz o **czytelny proces zmiany w czasie**, który widz może obserwować i odczuwać obserwując użycie i wykorzystanie kostiumu, który staje się jednocześnie rekwizytem na scenie.

Obszary badania

Na tym etapie procesu badane były m.in.:

- kostium i stylizacja jako pole zastosowania narzędzi dramaturgicznych,
- możliwość przenoszenia metod pracy z ruchem na warstwę wizualną,
- dualność jako wspólna zasada organizująca ruch, dźwięk i obraz,
- jednorodność i różnorodność jako decyzje strukturalne, nie estetyczne,
- relacja kostiumu i wizerunku do mowy ciała oraz jakości ruchu,
- odbiór wizualny spektaklu jako efekt procesu, a nie zbiór stylizacji,
- wpływ realnych okoliczności produkcyjnych na decyzje wizualne.

Efekty procesu

Efektem pracy była spójna struktura wizualno-ruchowa, w której:

- kostium i stylizacja nie dekorują ciała, lecz funkcjonują według tej samej logiki dramaturgicznej co ruch,
- warstwa wizualna reaguje na zmiany zachodzące w strukturze ruchowej,
- każda warstwa spektaklu podlega tej samej zasadzie:

decyzja

→

konsekwencja

→

zmiana

Wizerunek tancerzy oraz kostium stają się **czytelny przykładem zastosowania narzędzi dramaturgicznych poza ruchem.**

Przykład z procesu

Jednorodna baza kostiumowa sprawiała, że zespół początkowo odbierany był wizualnie jako jedna struktura. Była to świadoma decyzja analogiczna do pracy na jednorodności w ruchu.

Wraz z rozszczelnianiem struktury grupowej i pojawianiem się indywidualnych zapisów ruchowych, stopniowo wprowadzane były różnice wizualne — w kroju, warstwowości, fakturze i kolorystyce.

Zmiana wizualna nie inicjowała zmiany dramaturgicznej, lecz **była jej konsekwencją.** Kostium i stylizacja stały się narzędziem, które pozwalało widzowi zobaczyć to, co już było obecne w ciele i relacjach — **jako demonstrację tej samej metody pracy w innym medium.**

Harmonogram / struktura pracy

Harmonogram EMBODI Collective nie pełnił wyłącznie funkcji organizacyjnej. Został zaprojektowany jako struktura dramaturgiczna procesu, która porządkuje czas w taki sposób, aby każdy etap miał przestrzeń na doświadczenie, zapis, refleksję i integrację.

Cztery zjazdy i osiem modułów tworzyły ciągłość pracy, w której kolejne decyzje wynikały z wcześniejszych doświadczeń, a nie były narzucane z góry. Proces rozwijał się stopniowo — od otwierania materiału do jego kompozycji i domknięcia w formie spektaklu Embodiment.

Logika i ramy czasowe projektu EMBODI COLLECTIVE

Każdy zjazd składał się z:

- dwóch modułów tematycznych,
- bloku integrującego (czas na osadzenie i stabilizację materiału).

Struktura dnia — intensywne bloki pracy przeplatane przerwami — wspierała zarówno koncentrację, jak i regenerację. Harmonogram zakładał, że **tempo procesu jest istotne**.

W skali całości proces rozwijał się:

- od pracy indywidualnej do zespołowej,
- od generowania materiału do jego kompozycji,
- od doświadczenia do świadomej decyzji dramaturgicznej.

Obszary badania w skali harmonogramu

Na poziomie całego procesu badane były m.in.:

- tempo pracy: momenty otwierania vs porządkowania,
- momenty stabilizacji oraz momenty zmiany,
- relacja pomiędzy intensywnością pracy a integracją materiału,
- gotowość zespołu do przechodzenia na kolejne etapy,
- wpływ czasu i struktury spotkań na jakość decyzji artystycznych.

Jak wyglądał harmonogram projekt EMBODI COLLECTIVE szczegółowo?

Październik 2025 – luty 2026

Proces składał się z 5 zjazdów weekendowych 8 modułów warsztatowych, pracy własnej uczestników pomiędzy spotkaniami oraz etapu finalnego zakończonego premierą spektaklu Embodiment. Każdy zjazd obejmował dwa moduły, które budowały ciągłość procesu i stopniowo prowadziły od materiału roboczego do gotowej struktury scenicznej.

Całość projektu edukacyjnego połączonego z procesem twórczym spektaklu EMBODIMENT obejmowała około 50h.



ZJAZD I – otwarcie procesu

25–26 października 2025

Moduł I – Generowanie materiału i dualności

Moduł II – Przestrzeń jako filtr

Zakres pracy

Pierwszy zjazd koncentrował się na indywidualnym materiale ruchowym. Uczestnicy spotkali się po raz pierwszy i rozpoczęli pracę w trybie work in progress – nad przejściami jakościowymi, gestem i pierwszym zapisem ruchowym, który następnie był filtrowany przez decyzje przestrzenne.

Co bada grupa

- dualność jako źródło impulsu ruchowego,
- moment przejścia zamiast pozycji,
- wpływ kierunku, poziomu i trajektorii na sens ruchu.

Efekt zjazdu

- indywidualne zapisy ruchowe,
- pierwsze warianty przestrzenne materiału,
- wspólne pole języka procesu.

ZJAZD II – relacja i organizacja czasu

29–30 listopada 2025

Moduł III – Relacje i grupa

Moduł IV – Czas i rytm

Zakres pracy

Drugi zjazd przenosił punkt ciężkości z pracy indywidualnej na relacyjną. Materiał z pierwszego etapu został osadzony w duecie i grupie oraz poddany pracy z czasem.

Co bada grupa

- relację jako materiał dramaturgiczny,
- unison i kontrapunkt jako decyzję,
- trwanie, pauzę i tempo jako narzędzia znaczenia.

Efekt zjazdu

- pierwsze struktury zespołowe,
- warianty czasowe istniejących zapisów,
- wyraźniejsza dramaturgia materiału.

ZJAZD III – kompozycja i łączenie

24–25 stycznia 2026

Moduł V – Kompozycja zespołowa

Moduł VI – Łączenie zapisów i intuicja

Zakres pracy

Trzeci zjazd skupiał się na budowaniu całości. Uczestnicy pracowali nad stopniowaniem, wariantowaniem i łączeniem fragmentów w dłuższe ciągi sceniczne.

Co bada grupa

- konsekwencję jako warunek czytelności,
- kontrast i powrót motywu,
- intuicję jako kompetencję decyzyjną.

Efekt zjazdu

- robocze sceny i sekwencje,
- wyłaniająca się struktura spektaklu,
- wspólne rozumienie formy.

ZJAZD IV – kontekst, tożsamość
i domknięcie procesu

7-8 lutego 2026

Moduł VII – Okoliczności tworzenia
Moduł VIII – Metodyka i etyka

Zakres pracy

Ostatni zjazd służył osadzeniu materiału w kontekście oraz domknięciu procesu. Praca dotyczyła relacji z przestrzenią, zasobów zespołu oraz odpowiedzialnych decyzji artystycznych.

Co bada grupa

- wpływ miejsca i okoliczności na znaczenie,
- różnorodność zespołu jako wartość dramaturgiczną,
- dobór metod adekwatnych do etapu,
- decyzję o rezygnacji jako akt twórczy.

Efekt zjazdu

- temat i tytuł spektaklu,
- spójna struktura całości,
- gotowość do wejścia w etap prób generalnych.

ETAP FINALNY - domknięcie

14-15 lutego 2026

próby generalne i podsumowanie
premiera spektaklu Embodiment

Zakres pracy

- integracja wszystkich warstw: ruchowej, relacyjnej, czasowej i kompozycyjnej,
- praca nad obecnością sceniczną i relacją z widzem,
- zamknięcie procesu work in progress w formie prezentacji sceniczej.

Efekt etapu

- premiera spektaklu Embodiment,
- doświadczenie pełnego cyklu procesu twórczego,
- materiał do dalszego rozwoju artystycznego i dokumentacji projektu.



EMBODI collective

Mentoring, harmonogram i metodologia pracy, koncepcja i opieka artystyczna:

Anna Sawicka-Hodun
Agnieszka Konopka
@movementdirection, @fundacja.eduartis

Uczestnicy / tancerze

Marcelina Jasińska
Anna Tymków-Domańska
Sandra Piekarska
Justyna Tocka
Emilia Janik
Weronika Banul
Maria Mikołajewska
Radek Kamiński
Edyta Szachniewicz
Talita Jarzęcka
Paulina Konopko
Wiktoria Jakoniuk
Zuzanna Rybarczyk
Kacper Starski
Lena Skrzypczak

Autorzy muzyki

MUTANAUM — Michał Gieniusz
MARMØ — Franciszek Jackowski
MANSKY — Marcel Mandel

Koordynatorzy

Justyna Warelis
Jarosław Sidoruk
Agnieszka Konopka
Anna Sawicka-Hodun

Projekt graficzny

@oli_concept Oliwia Zaitz, Weronika Zaitz

Podziękowania za współpracę, zaangażowanie i wsparcie:

ARTEA Otwarta Przestrzeń Artystyczna
Uniwersyteckie Centrum Kultury
i Nauki w Białymstoku
Uniwersytet w Białymstoku
MOVE-PICTURE Magdalena Opacka
Iza Malinowska
Adam Bartoszewicz
Piotr Polarski
Damian Kulmaczewski
Michał Gieniusz

Kolejne edycje projektu EMBODI COLLECTIVE

Dalszy rozwój tej formuły edukacji przed Nami!

Aby być na bieżąco z informacjami o udziale w przyszłych edycjach projektu edukacyjnego EMBODI Collective, zapraszamy do obserwowania profili na Instagramie:

[@embodi.collective](https://www.instagram.com/embodi.collective)

[@fundacja.eduartis](https://www.instagram.com/fundacja.eduartis)

[@movementdirection](https://www.instagram.com/movementdirection)

Do zobaczenia w kolejnych odsłonach Naszego projektu!

Projekt realizowany w ramach Krajowego Planu Odbudowy
Sfinansowany ze środków Unii Europejskiej – NextGenerationEU.