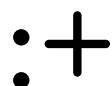


Małgorzata Jabłońska

Napromieniowani sztuką

www.polishtheatrejournal.com



Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego

Małgorzata Jabłońska

Napromieniowani sztuką

W latach 2011–2012 zespół Teatru Chorea zrealizował przełomowe w swojej biografii przedsięwzięcie Oratorium Dance Project¹. Inspiracją dla tego projektu był film *Rhythm Is It*² przedstawiający działalność dyrygenta Filharmoników Berlińskich Sir Simona Rattle i założyciela fundacji Dance United choreografa Roystona Maldooma, którzy podjęli się zaangażowania dwustu pięćdziesięciu młodych ludzi pochodzących z berlińskich blokowisk w wykonanie choreografii do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Doświadczenie to, dla wielu z tych młodych ludzi pierwszy kontakt ze sztuką tańca i sztuką sceniczną w ogóle, uruchomiło proces przemiany światopoglądu, samooceny, nastawienia do społeczeństwa. Teatr Chorea podjął się podobnego wyzwania. Stuosobowa grupa uczestników pod przewodnictwem choreografa Roberta M. Haydena, grupy Earthfall Dance Limited i Teatru Chorea, z udziałem orkiestry i chóru Filharmonii Łódzkiej, stworzyła niepowtarzalne widowisko tańeczno-muzyczne. Na potrzeby projektu powstał utwór *Oratorium Antyk/Trans/Orchestra*, bazujący na aranżacjach zabytków muzycznych antycznej Grecji, skomponowany przez Tomasza Krzyżanowskiego i Macieja Maciaszka, członków Teatru Chorea. Projekt miał jednak przede wszystkim charakter edukacyjny i zaadresowany był do dzieci, młodzieży oraz seniorów z Łodzi i okolic, czyli z uznawanego za jeden z biedniejszych w Polsce regionu postindustrialnego, który mocno ucierpiał w wyniku redukcji przemysłu włókienniczego. Pośród uczestników znalazły się więc osoby ze środowisk defaworyzowanych, mające ograniczony dostęp do uczestnictwa w kulturze. Realizacja Oratorium Dance Project wymagała od artystów ryzykownego wejścia „w miasto”, wielomiesięcznego zaangażowania w warsztaty i relacje z ich uczestnikami, co okazało się testem dojrzałości, przed jakim dotąd zespół nie stanął. Przedsięwzięcie to i jego wyniki wyznaczyły Chorei nową drogę rozwoju i nową miarę sukcesu i porażki. Egzystencjalne i społeczne oddziaływanie stało się dla zespołu fundamentalnym sposobem walidacji sztuki, którą chcą tworzyć i propagować. Działalność teatru w kolejnych latach była w zasadzie konsekwencją doświadczeń towarzyszących produkcji Oratorium.

Teatr Chorea powstał w 2004 roku z połączenia dwóch grup realizujących projekty badawczo-edukacyjne, prowadzonych przez aktorów i aktorki Ośrodka Praktyk Teatralnych „Gardzienice”. Pierwszą z nich była grupa Tańce Labiryntu pracująca nad rekonstrukcją tańców

1 Pokaz premierowy Oratorium Dance Project odbył się 8–9 grudnia 2011 roku. Kolejny pokaz – 22 czerwca 2015 roku.

2 <http://www.rhythmisit.com>, dostęp: 31 czerwca 2016.

antycznej Grecji na podstawie malarstwa wazowego, prowadzona przez Dorotę Porowską i Elżbietę Rojek; drugą – Orkiestra Antyczna rekonstruująca muzykę antycznej Grecji prowadzona przez Tomasza Rodowicza. Zespół wyrósł więc z dość hermetycznego doświadczenia teatralnej pracy laboratoryjnej skupionej na treningu aktorskim i poszukiwaniu wysublimowanych artystycznie form wyrazu. Taki też charakter miały pierwsze spektakle Chorei, pielęgnujące tradycje laboratoryjnej pracy zespołowej.

Wyraźną zmianę w sposobie działania i formule przedstawień przyniosła współpraca z walijską grupą Earthfall oraz świadoma i zamierzona zmiana miejsca „zamieszkania”. Z położonej we wschodniej Polsce wsi zespół Chorei w 2007 roku przeniósł się do szczególnego miasta, jakim na mapie Polski jest Łódź. Niegdyś było to jedno z najbogatszych miast przemysłowych. Dziś, posiadająca bogate tradycje związane z polską szkołą filmu i dizajnu, Łódź wciąż jeszcze odbudowuje się z ruiny, w którą popadała w ciągu kilku dekad po II wojnie światowej z powodu upadku przemysłu włókienniczego, będącego jej głównym potencjałem rozwojowym. Postindustrialny społeczny i urbanistyczny charakter Łodzi oraz społeczno-polityczne zaangażowanie Earthfall stały się nowym bodźcem w rozwoju Chorei, która zaczęła tworzyć współczesne, zakotwiczone w teraźniejszości spektakle, nie rezygnując jednak z formacyjnego doświadczenia, jakim była dla członków zespołu praca nad starogreckim materiałem, ale odnajdując w zderzeniu tych dwóch obszarów własny artystyczny język. Pierwsze trzy lata pobytu w Łodzi były dla Chorei czasem wprowadzania zespołu w środowisko artystyczne miasta. Zachodzące wówczas przemiany odzwierciedla tematyka kolejnych festiwali organizowanych przez Teatr Chorea co dwa lata. Festiwal *Retro/Per/Spektywy: CHOREA 2010* prezentował dokonania zespołu, skupiając się na jego dotychczasowej działalności. Natomiast *Retro/Per/Spektywy: Łódź 2012* zwracał się w stronę miasta – zgłębiał historię Łodzi, wielokulturową polsko-żydowsko-rosyjsko-niemiecką przeszłość jej mieszkańców, zwracał też uwagę na międzynarodowe projekty realizowane przez zespół. Trzecia edycja festiwalu *Retro/Per/Spektywy: 2014* odbywała się pod hasłem „Sztuka promieniuje” i była, jak zapowiadał w tekście programowym dyrektor festiwalu Tomasz Rodowicz „otwarcie stałej perspektywy dla teatru”³, a w praktyce prezentacją projektów, które pojawiły się jako wynik oddziaływania pracy wykonanej przy realizacji Oratorium Dance Project.

Ja sama byłam członkiem grupy Tańców Labiryntu i weszłam w skład grupy założycielskiej Chorei. Praktykowałam trening teatru i jako badacz śledzę poczynania Chorei od początku jej istnienia. Wielokrotnie miałam okazję obserwować warsztaty, uczestniczyć w nich i współpracować z członkami zespołu przy różnych przedsięwzięciach. Nie brałam bezpośredniego udziału w realizacji Oratorium Dance Project, jednak moja ocena całej sytuacji jest zawsze oceną „swojego”, „człowieka z wewnątrz”. W czerwcu 2015 roku przeprowadziłam szereg rozmów z członkami zespołu teatru, jak również z młodymi uczestnikami Oratorium Dance Project (ODP). Niniejszy tekst bazuje na informacjach zdobytych przeze mnie podczas tych rozmów. Jest on próbą przyjrzenia się specyficznemu, postoratoryjnemu sposobowi funkcjonowania Teatru

3 Tomasz Rodowicz, *Retro/Per/Spektywy: 2014*, <http://chorea.com.pl/pl/festiwal/nowa-strona-3/>, dostęp: 6 lutego 2016.

Chorea, który w mojej ocenie pozostaje unikalnym zjawiskiem na teatralnej mapie Polski nie tylko w kategorii teatrów niezależnych, ale także jako współorganizatora działającej w Łodzi instytucji kultury, jaką jest Fabryka Sztuki.

Za rozmowę dziękuję: Januszowi Adamowi Biedrzyckiemu, Majce Justynie, Dominice Krzyżanowskiej, Tomaszowi Krzyżanowskiemu, Dorocie Porowskiej, Tomaszowi Rodowiczowi i Elinie Tonevej oraz Ewie Otomańskiej, Damianowi Kukiałce i Janowi Tarasiewiczowi⁴.

To było szaleństwo

Oratorium Dance Project było wyzwaniem od samego początku. Projekt miał być prowadzony przez grupę Dance United, co gorąco postulował Mateusz Cieślak – jego pomysłodawca i koordynator. Jednak warunki finansowe postawione przez tę organizację charytatywną przekraczały połączone możliwości Chorei, Fabryki Sztuki, Miasta Łodzi i Narodowego Centrum Kultury – współorganizatorów przedsięwzięcia. Nieugięte komercyjne stanowisko Dance United spowodowało konieczność wycofania się Chorei z negocjacji i pozostawiło zespół w dramatycznej sytuacji rozpoczętego projektu oraz zobowiązań powziętych zwłaszcza wobec rekrutowanych od kilku miesięcy uczestników. Głosy krytyki, zarzuty przerostu ambicji i megalomanii skierowane do Tomasza Rodowicza i Mateusza Cieślaka pojawiały się nawet wewnątrz samego teatru.

Mnie zależało, by bardzo mocno uderzyć w miasto. Postawić wyzwanie społeczności i środowisku artystycznemu, ale nie przez prowokację, tylko przez zaproszenie do wspólnego przedsięwzięcia – wyjaśnia swoją decyzję Tomasz Rodowicz, prezes Stowarzyszenia Teatralnego Chorea i wicedyrektor ds. artystycznych Fabryki Sztuki.

Według jego słów, czwarty rok działania Chorei w Łodzi, kiedy teatr zyskiwał już wyraźną rozpoznawalność, był odpowiednim momentem, by mocno zaznaczyć swoją obecność w mieście. Zielone światło projektowi dała Filharmonia Łódzka, której ówczesny dyrektor Lech Dzierżanowski, sam przekonany o konieczności zmiany wizerunku swojej instytucji, był zainteresowany wprowadzeniem do repertuaru nowej sztuki, a na widownię – nowej, bardziej różnorodnej publiczności. Oratorium było propozycją, która bardzo mu odpowiadała, zatem niemal bezzwłocznie zgodził się na jego realizację.

Cała praca stanęła tak szybko na nogach tylko dzięki temu, że muzyka była gotowa – przyznaje Rodowicz.

Faktycznie członkowie teatru i kompozytorzy – Tomasz Krzyżanowski i Maciej Maciaszek przy współpracy Jakuba Pałysa wysoko zawieszoną poprzeczkę projektu podnieśli jeszcze wyżej. Z uczestników warsztatów stworzyli „młody chór”, z którym na tym etapie pracowali już od trzech miesięcy, ucząc chórzystów niezwykle trudnych wielogłosowych pieśni w języku starogreckim. By odetchnąć spokojniej, organizatorom brakowało tylko choreografa. Jak to czasem bywa w takich sytuacjach,

4 Rozmowy przeprowadzone zostały w dniach 29 i 30 czerwca 2015 roku. Wszystkie wypowiedzi cytowane za zgodą autorów. Nagrania rozmów znajdują się w archiwum autorki tekstu.

rozwiązanie znalazło się przypadkowo. Hasło rzucone przez Rodowicza podczas jednej z rozmów z Robertem Haydenem, który pod koniec roku miał rozpocząć z zespołem Chorei pracę nad spektaklem *Bachantki*, wzbudziło na tyle duże zainteresowanie choreografa, że zgodził się przyłączyć do projektu. Potem zaczęła się niezwykle ciężka praca.

Wyzwaniem było opanowanie ogromnej, wieloosobowej grupy. Pierwsze z serii warsztatów poprzedzających przygotowanie widowiska, mające na celu skompletowanie grupy uczestników, odbyły się już w marcu 2011 roku. Przeprowadzono je w łódzkich szkołach, ośrodkach wychowawczych, ośrodkach MONAR (ośrodek przeciwdziałania narkomanii i bezdomności) i MOPS (Miejski Ośrodek Pomocy Społecznej). W warsztatach wzięło udział ponad pięciuset młodych ludzi. Z tej grupy wybrano sto dwadzieścia osób. Ostatecznie w projekcie wzięło udział i do końca wytrzymało sto⁵. Grupa była za duża, by teatr poradził sobie własnymi siłami i niezbędna okazała się mobilizacja łódzkiego środowiska artystycznego. Zajęcia taneczne prowadzili członkowie teatrów tańca (przede wszystkim Pracowni Fizycznej i innych grup skupionych wokół inicjatywy *Movin' Łódź*⁶) oraz niezależni tancerze, którzy nie znali się wcześniej, nie reprezentowali tego samego etosu pracy ani tych samych metod. Okazało się, że również w przypadku instruktorów niezbędna była szybka integracja grupy.

Na szczęście były między instruktorami naprawdę doświadczone osoby, na przykład Krzysztof Skolimowski. Dzięki jego wskazówkom szybko wytworzyliśmy wspólne narzędzia pracy. Tym sposobem, sami będąc niewiele starsi od uczestników, uczyliśmy się odpowiedzialności i współdziałania. Nigdy też nikt z instruktorów nie zostawał z grupą sam. Jeden instruktor przypadał na około pięciu uczestników, więc na sali nie było się gdzie schować. Pułapką dużych projektów bywa to, że osoby w ostatnich rzędach zaczynają się ociągać, bo nikt nie patrzy. Nam udało się tej pułapki uniknąć. Liczba instruktorów była tak duża, że pozwalała utrzymywać uważność na bardzo wysokim poziomie – wspomina Majka Justyna, instruktorka grupy dziecięcej, asystentka Roberta Haydena w projekcie *Oratorium*, a od 2011 roku także członkini Chorei.

Projekt kierowany był do środowiska defaworyzowanego społecznie i ekonomicznie, ale przede wszystkim chodziło o zaangażowanie osób, które na co dzień nie mają styczności ze sztuką. Trzeba jednak podkreślić, że kryterium uczestnictwa nie był stopień wykluczenia społecznego i ekonomicznego, ale talent, a jeszcze bardziej to, co Rodowicz nazwał „napięciem mięśni woli”. Udział w projekcie był dobrowolny i na każdym etapie uczestnicy mogli podjąć decyzję o wycofaniu się z niego. Jednocześnie jednak od tych, którzy zdecydowali się wejść w proces pracy, oczekiwano odpowiedzialności i konsekwencji wyboru w postaci regularnej obecności na zajęciach, które odbywały się w intensywnym rytmie: dwa razy w tygodniu, a pod koniec przygotowań – codziennie.

5 Dokładną listę placówek, których wychowankowie wzięli udział w projekcie, można znaleźć na stronie internetowej *Oratorium Dance Project*, http://www.oratorium-chorea.pl/o_projekcie_chorea, dostęp: 31 czerwca 2015.

6 Stowarzyszenie *Movin' Łódź* tworzą: Pracownia Fizyczna, Teatr Tańca Alter, Teatr Tańca Pro, Łódź w Ruchu, GrUpa Skład, Ananda, KIJÓ, fundacja kino tańca, contactimprovisation.eu. Więcej na stronie: <https://movinlodz.wordpress.com/about/>, dostęp: 31 czerwca 2015.

To była próba dla nas i dla tych ludzi. Ta praca, jak każda, którą podejmujemy, była sprawdzianem charakteru, predyspozycji i talentów na wielu poziomach. Zaczynało się od zaangażowania i obecności i już na tym poziomie dokonywała się selekcja, ale nie przeprowadzana przez nas, tylko wynikająca samoistnie. Odpadały osoby, które liczyły na coś więcej, na coś innego, na większą łatwość pracy i mniej wysiłku. Tam, gdzie jest pracowitość i systematyczność, można pokonać wiele barier i mimo początkowego braku umiejętności przejść na stronę sztuki – zaznacza w rozmowie Rodowicz.

W przypadku Oratorium jasne było, że działania instruktorów nie będą miały charakteru arteterapii. To było wyzwanie artystyczne bez taryfy ulgowej. Ta postawa charakteryzuje wszystkie działania artystyczne i prospołeczne Chorei. W pracy nie utrzymuje się podziału na profesjonalistów i amatorów, osoby pełnosprawne i niepełnosprawne. Preferowaną postawą jest stawianie czoła wyzwaniu (w pierwszej kolejności samej muzyce, z którą pracuje Chorea). Źle widziane jest „odpuszczanie”. Jeśli dany element okazuje się z jakiegoś obiektywnego powodu (innego niż lenistwo i brak woli) niewykonalny, szuka się ekwiwalentu działania, który z zachowaniem jakości artystycznej będzie spełniał funkcję przewidzianą w obrębie struktury i będzie możliwy do wykonania. W tej pracy nie istnieje kategoria linii najmniejszego oporu.

Jednym z celów ODP było doprowadzenie do spotkania w przestrzeni sztuk performatywnych różnych generacji (zajęcia odbywały się w grupach wiekowych: 8–12, 13–35 i 50+) oraz środowisk, które w innych okolicznościach nie miałyby okazji lub woli się ze sobą zetknąć. Samo to zestawienie rodziło jednak trudność, polegającą na braku wspólnego mianownika, kiedy przychodziło do sposobów motywacji i egzekwowania zasad. Początkowo też osoby o różnym statusie społecznym tworzyły odrębne i do pewnego stopnia antagonistycznie nastawione wobec siebie grupy. Choć nie było z góry zaprojektowanej strategii i momentami dawał o sobie znać brak przygotowania pedagogicznego artystów, dzięki konsekwentnemu egzekwowaniu zasad partnerskiej współpracy udawało się rozwiązywać konflikty na bieżąco. Oczywiście w czasie trwania całego projektu teatr blisko współpracował z pedagogami z ośrodków, z których pochodziła młodzież. Ostatecznie konsekwencja i intensywność długotrwałej pracy odniosły skutek.

Grupy różnego pochodzenia mieszały się, ponieważ do głosu dochodziła determinacja i talent, które są niezależne od sytuacji materialnej – stwierdza Rodowicz.

Po tygodniach pracy ludzie zaczęli funkcjonować jak zespół, dostrzegali swoje umiejętności, pojawiło się zaufanie. To samo dotyczyło kontaktów z instruktorami. Powtarzające się nieobecności uczestników zmusiły ich do zwiększenia częstotliwości prób i choć był to dla instruktorów sprawdzian wytrzymałości, efektem był intensywniejszy kontakt z ludźmi. Nagle okazuje się, że znasz te osoby, wiesz, kto jest kim dodaje Rodowicz.

Bazujący przede wszystkim na muzyce, projekt zakładał także zbliżenie do siebie we wspólnej pracy profesjonalistów i amatorów, ale nie na zasadzie mentorskiej, tylko partnerskiej, co w przypadku tej szczególnej, niełatwej muzyki dało zaskakujący efekt. Pracujący od kilku miesięcy

metodami Chorei młody chór opanował struktury rytmiczne do tego stopnia, że kiedy doszło wreszcie do próby z profesjonalną orkiestrą i chórem, profesjonalści mieli znacznie większe kłopoty, by sprostać wymaganiom kompozycji. To doświadczenie, ukazujące wartość regularnej pracy i skuteczność powziętej metody nauczania, dało zarówno instruktorom, jak i młodzieży ogromny zastrzyk wiary we własne siły.

Oratorium przyjęło formę widowiska, którego ramę dramaturgiczną stanowił cykl starogreckich pieśni. Dramaturgię budował jednak ich nastrój i ładunek emocjonalny, a nie fabularna treść zawarta w słowach. To etiudy choreograficzne, stworzone jako dopełnienie muzyki, były źródłem – zupełnie współczesnych – wątków fabularnych. Na początku spektaklu widowni ukazywała się duża pusta scena Klubu Wytwórnia w Łodzi dookoła obłożona zwałami suchych liści. Ten obraz mógł być interpretowany zarówno jako jesienna ulica lub miejski plac, jak i mityczne „wszędzie i nigdzie”. Miejsce przed sceną zajmowała orkiestra, a po bokach sceny ustawione zostały naprzeciw siebie dwa pięćdziesięcioosobowe chóry – profesjonalny chór Filharmonii Łódzkiej i chór młodych uczestników projektu. Ich połączone głosy stanowiły ogromną siłę muzyczną widowiska. Po wybrzmieniu pierwszych taktów muzyki na scenie pojawiali się najmłodsi uczestnicy projektu, otwierając przedstawienie wezwaniami skierowanymi do pozostałych wykonawców: „Chodźcie! Już się zaczęło! Gdzie jesteście?”. Artyści podjęli grę z widzami, tworząc spektakl poniekąd autotematyczny, którego bohaterami byli sami wykonawcy. Jednak przed zupełnym utożsamieniem wykonawców z odgrywanymi przez nich postaciami, powstrzymywały między innymi kostiumy, które były swoistą wariacją na temat strojów wieczorowych, albo służyły estetycznej grze plamą barwną na scenie i tym samym skutecznie tworzyły dystans uniemożliwiający zastosowanie zasad realistycznego psychologizmu. Dzięki temu zabiegowi spektakl uzyskał znacznie szersze pole interpretacyjne, stając się opowieścią o zbiorowym „każdym”.

Była to historia spotkań i rodzącego się powoli porozumienia w różnorodnej, rozpiętej wiekowo grupie. Tematy poszczególnych scen zaczerpnięte zostały z indywidualnych opowieści uczestników, które, przetworzone przez choreografa w taneczne etiudy, uzyskiwały wymiar ogólnoludzki. Kilka z nich weszło bezpośrednio do spektaklu, w postaci krótkich monologów splecionych z działaniem fizycznym, gdzie fraza słowna i fraza ruchowa następowały jedna po drugiej. Młodzi tancerze opowiadali historie swoich tanecznych pasji, niekiedy historie osamotnienia i zagubienia w obojętnym społeczeństwie. Seniorzy budowali obrazy radości wypływającej z nieskrępowanej twórczości, która jest jak dobra zabawa. Eklektyczna choreografia Roberta Haydena była połączeniem elementów tańca współczesnego, ruchu konkretnego, hip-hopu i działań ekstremalnych – charakterystycznych zarówno dla twórczości współpracującego z Choreą teatru Earthfall, jak i teatru Ultima Vez, w którym przez długie lata pracował Hayden.

Dodatkową warstwę wizualną i semantyczną przedstawienia tworzyły stojące naprzeciw siebie chóry, których rola w Oratorium była bardzo podobna do roli chórów w dramacie antycznym. Ponadto kontrast zachodzący pomiędzy monumentalnie statycznym chórem Filharmonii a dynamicznym, włączającym się w akcję chórem młodzieży, dodawał swoisty metapoziom znaczeń do opowieści o pasji i wolności tworzenia. Choreografie wykonywane przez młody chór w trakcie śpiewu, czerpiące m.in. z tradycji bałkańskich korowodów, ukazywały zaś fundamentalny

dla metod pracy Chorei związek muzyki z ruchem ciała.

Jak wspominałam, znaczenie słów pieśni miało w tym spektaklu znaczenie drugorzędne, jednak w finale z wyjątkową mocą wybrzmiały słowa najstarszego zachowanego hymnu do Trójcy Świętej datowanego na III w n.e.⁷, który w kontekście tego przedstawienia był raczej wezwaniem do solidarności, wspólnoty i wdzięczności niż konkretnym religijnym wyznaniem:

*Niech nastanie cisza,
niech nie lśnią gwiazdy świetliste,
niech zamrą wiatry i wszystkie hałaśliwe rzeki;
a gdy my wystawiamy pieśnią Ojca i Syna i Ducha Świętego,
niech wszystkie moce zawołają: amen, amen.
Królestwo, potęga zawsze i chwała Bogu,
jedynemu dawcy wszystkich dóbr. Amen Amen*⁸

To było niesamowite doznanie – wyznaje Rodowicz – zobaczyć, jak po przebrnięciu początkowych niepewności ludzie lepiej się poznają, zaczynają się wzajemnie o siebie troszczyć. Dzięki zestawieniu różnych grup wiekowych wytworzyły się zachowania, nie chcę powiedzieć rodzinne, ale może plemienne. Także artystycznie efekt się nabudowywał i wzrastał. Sceniczna siła tej wielkiej grupy ludzi była niezwykła. Nie pojawiło się w nas częste pod koniec wyczerpujących projektów marzenie, by to się wreszcie skończyło. Wszyscy włożyliśmy w to tyle pasji, że chciało się, żeby to trwało! Pojawiła się natychmiast myśl, co jeszcze możemy z tym zrobić. Taki sam komunikat odebraliśmy zresztą od widowni.

Projekt wywołał duży oddźwięk w Łodzi i w Warszawie, zdobył też wiele nagród, w tym te przyznawane na podstawie głosowania publiczności.

Metoda pracy

Jak już wspomniałam, dla powstałego w 2004 roku Teatru Chorea, nazwanego w 2010 roku przez Dariusza Kosińskiego „teatrem oddźwięku”⁹, działanie edukacyjne zawsze było elementem programu artystycznego i sposobem uprawiania sztuki. Wszyscy jego członkowie rekrutowali się spośród uczestników warsztatów prowadzonych niegdyś przez Tomasza Rodowicza, Dorotę Porowską i Elżbietę Rojek. Jednak bardziej bezpośrednim powodem przyjęcia specyficznego programu łączącego działania artystyczne o często eksperymentalnym charakterze z działaniami edukacyjnymi okazuje się sama metoda pracy teatru¹⁰. Chorea opiera swoją pracę na intensywnym treningu fizycznym. Dominują w nim ćwiczenia wzajemnościowe i grupowe, bazujące na działaniach

7 Nieprofesjonalne nagranie fragmentów Oratorium dostępne jest na YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=fD05T03Yx9s>, dostęp: 06 lutego 2016.

8 Martin L. West, *Muzyka Starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Wydawnictwo homini, Kraków 2003, s. 331.

9 Dariusz Kosiński, *Chorea – teatr oddźwięku*, w: *Teatr Chorea, pierwsze sześć lat*, red. Małgorzata Jabłońska, Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”, Łódź 2010, s. 13-17.

10 O wpływie tej autorskiej metody pracy na budowanie poczucia zespołowości pisałam pokrótce w książce Johna Brittona *Encountering Ensemble*. Małgorzata Jabłońska, *Teatr CHOREA: Synchrony in Action*, w: John Britton, *Encountering Ensemble*, przeł. Duncan Jamieson, Bloomsbury, London 2013, s.185-186.

polirytmicznych. Trening ten stosowany jest przez całą grupę bez podziału na tancerzy i śpiewaków. Tym sposobem w spektaklach Chorei pojawiają się bardzo charakterystyczne działania grupowe – tańczący chór (zastosowane także w Oratorium). W tych działaniach, powstałych początkowo z potrzeby opanowania skomplikowanych struktur rytmicznych starogreckich tekstów, zespół posługuje się prostymi ruchami tanecznymi, *body percussion* i głosem. Rytm jest przetwarzany na ruch i doświadczany bezpośrednio w ciele, co jest atrakcyjną i skuteczną metodą rozwijania solidnej rytmicznej kompetencji i kreatywności, pozwala też w szybkim tempie opanować skomplikowane struktury muzyczne.

Nastawiona na pracę zespołową jest także stosowana przez Choreę metoda kreacji oparta na procesie, co oznacza, że twórcami treści i materiałów (w tym także ruchowych) zawartych w spektaklu są aktorzy, tancerze – zespół, którego nieodłączną część stanowią reżyser, choreograf, reżyser oświetlenia, kompozytor. Ci ostatni mają za zadanie raczej animować proces, a następnie to co się z niego zrodzi ułożyć w spójną kompozycję. Ta metoda ma swoje zalety – daje uczestnikom poczucie włączenia w proces twórczy (a nie tylko odtwórczy), posiadania liczącego się głosu, kontroli nad treścią i odpowiedzialności. Niestety, niesie ryzyko niemożliwego do przewidzenia z góry rozciągnięcia procesu w czasie, gdyż silnie podlega czynnikowi ludzkiemu. Proces zależny jest zatem bardzo mocno od woli współpracy, podjęcia aktywności twórczej przez wykonawców. Może więc stanowić narzędzie eliminacji części zagrożeń związanych z przemocą symboliczną w toku powstawania spektaklu teatralnego, ale może także być katalizatorem zachowań przemocowych, gdy konieczność upublicznienia wyników skłania animatorów do ręcznego sterowania procesem i narzucania rozwiązań z intencją zaoszczędzenia czasu. W tym systemie pracy spektakl powinien stanowić zwieńczenie procesu, który wnosi niejako z natury dodaną wartość edukacyjną i/lub wychowawczą. Ponieważ proces ten jest realizowany przez teatr, a nie placówkę wychowawczą, tworzona w jego trakcie wartość estetyczna (artystyczna) pozostaje wartością nadrzędną. Z drugiej strony, uczestnicy procesu pytani, co cenią sobie najbardziej, odpowiadają – „pracę”. Sama praca, przebieg procesu prób (a nawet jeszcze nie prób), stanowi dla nich najcenniejsze doświadczenie.

W procesie pomysł pierwotny rozwija się razem z nami i nie ma przekłamania, jest czas, by w nas zaszły te wszystkie zmiany. Wtedy to jest prawdziwe i to ma moc – podkreśla Ewa, jedna z młodych uczestniczek Oratorium, obecnie stała współpracowniczka Chorei.

Teatr Chorea ma też nieugięte w swojej elastyczności zasady odpowiedzialności i interakcji w grupie, dotyczące tak członków zespołu, jak i uczestników wszelkich warsztatów i projektów. Wszyscy na równi dbają o przestrzeń pracy – sprzątają garderoby, myją naczynia i podłogi, piorą kostiumy, pomagają przy pakowaniu dekoracji. Ta sama zasada dotyczy obecności na próbach. Osoby, które nie są skłonne podporządkować się tym zasadom, dość szybko odchodzą. Wszelkie gwiazdorstwo traktowane jest z dużą ironią i sarkazmem, więc niedostosowanie na tym polu może oznaczać zakończenie współpracy.

W Oratorium, mimo dużej liczby uczestników, utrzymany został procesowy, relacyjny tryb pracy, który w tej sytuacji był bardzo ryzykowny, ale jednocześnie pozwalał na zwiększenie zaangażowania uczestników.

Tomasz Rodowicz zapytany o utrzymanie tej metody pracy (popartą przy Oratorium przez wszystkich instruktorów i Roberta Haydena), zwraca uwagę na możliwą w kontekście sztuki partycypacyjnej pułapkę zbyt szybkiego zadowolenia – chodzi mianowicie o narzucenie jedynie właściwego sposobu realizacji.

Dance United miało taki właśnie model pracy. Przychodzili do uczestników z gotową choreografią, ale według mnie to było zimne. Dla nas punktem wyjścia była muzyka i z tego punktu ruszyliśmy w pustkę, dlatego ta praca miała wartość, bo była robiona razem z nimi, na podstawie ich indywidualnych historii – wyjaśnia Rodowicz.

Robert Hayden pozostawiał tancerzom wiele miejsca na własną wypowiedź. Proponował tematy, które rozwijali. Zapytany przez Darę Weinberg, o czym jest spektakl i jego choreografia, odpowiedział:

Spektakl opowiada o tych dzieciakach, ale jednocześnie nie chcieliśmy zrobić przedstawienia, które wprost mówi „to jest o tych dzieciakach”. Opowiada on więc bardziej o sposobach pracy z tym materiałem w sposób, który wytwarza obrazy, pozwalające ludziom na zbudowanie własnej opowieści, własnej drogi poprzez spektakl. [...] Gdzieś tam jest czerwona nić historii, ale ona jest ważna dla nas – wykonawców, a nie dla publiczności. Czerwona nić publiczności może przechodzić inną drogą niż nasza.¹¹

Podsumowując atmosferę pracy z grupą ODP i wyciągając wnioski na przyszłość, Rodowicz stwierdza:

Te tak zwane trudne środowiska charakteryzują się w pracy dużo większą autentycznością niż środowiska faworyzowane, ponieważ nie ma kalkulacji, czy mi się to opłaca, czy to warte mojego czasu itp. W przypadku ludzi ze środowisk defaworyzowanych brak sensu jest doświadczeniem powszednim, dlatego, kiedy daje się im jasny sygnał, że walczy się o coś razem, a nie robi łaskę, że proponuje się przedsięwzięcie, które ma sens i jednocześnie traktuje się ich na zasadach partnerskich, a nie protekcyjnie, to wchodzi w tę pracę bardzo mocno, budzi się w nich dużo większa determinacja.

Oratorium okazało się probierzem możliwości zespołu. Metoda pracy sprawdziła się. Przesady, założenia i teorie wstępne zostały zredukowane do tego, co naprawdę działa i co można rozwijać w pracy. Wszyscy członkowie zespołu zgodnie wskazują kilka najważniejszych lekcji, które odebrali podczas tej pracy. I tak: najlepszą postawą wobec ludzi, z którymi się współpracuje jest „duża otwartość”, czyli przede wszystkim szczerść, a najlepszym motywatorem – postawa partnerska – trzeba wymagać od nich tak dużo, jak się wymaga od siebie. Należy porzucić nastawienie mentorskie i przynoszenie darów na rzecz przychodzenia z możliwością i propozycją. Stąd kolejne wnioski – jednorazowe projekty nie mają sensu. Trzeba ludziom zapewnić możliwość kontynuacji i poczucie czegoś stałego, bo tylko kontynuowany kontakt i działanie stwarza oparcie i model zobowiązania, na którym mogą wzorować własne działania. A jeśli kontynuowana praca to w małej grupie, bo mimo zaangażowania

¹¹ Dara Weinberg, *Greek Chorus Variations: Oratorium Dance Project*, biweekly.pl 2011, nr 32, <http://www.biweekly.pl/article/3005-greek-chorus-variations-oratorium-dance-project.html>, dostęp: 31 czerwca 2015.

setek ludzi, prawdziwa zmiana zajdzie w życiorysach tylko tych kilku osób, które same odczuwają potrzebę zmiany – ci też najprawdopodobniej zostaną na dłużej. Projekty dostarczają tylko ram, pokazują metody pracy i stwarzają możliwości, ale nie da się pomóc osobom, które biernie czekają, aż coś samo zmieni się w ich życiu.

Po sukcesie Oratorium Dance Project Narodowe Centrum Kultury, państwowa instytucja podejmująca działania na rzecz rozwoju kultury w Polsce, zwróciło się do teatru z propozycją usystematyzowania zdobytego doświadczenia i wiedzy na temat pracy w środowiskach o szczególnych wymaganiach w formie ministerialnego programu edukacyjnego dla animatorów kultury i pedagogów pod nazwą „Społeczna edukacja przez sztukę”, nad którym czuwała Majka Justyna. Paradoksalnie przeszkodą okazała się sama metoda pracy oparta na procesie, „dużej otwartości” i autentyczności interakcji, która powoduje, że trudno jest zbudować na tym doświadczeniu jakiś powtarzalny model pracy i opatentować metodę. Temat wciąż nie jest zamknięty i realizuje się małymi krokami w postaci warsztatów dla pedagogów w mniejszych miejscowościach. Dopiero jego wyniki dadzą ogląd możliwości systemowego działania.

Zorganizowana wolność

Specyfiką ostatnich lat działania Chorei jako organizacji jest swoisty kontrolowany chaos lub według słów Dominiki Krzyżanowskiej „zorganizowana wolność”. Teatr, wywodzący się z tradycji silnej zespołowości, realizuje coraz więcej projektów przekraczających ramy sztuki scenicznej, za które to projekty odpowiedzialni są poszczególni członkowie. Trzeba przyznać, że obecnie trudno z góry przewidzieć, czego można się spodziewać, wybierając się na nowy spektakl Teatru Chorei: różnorodność tematów, narzędzi, mediów i estetyk, którymi operują zrzeszeni pod tą nazwą twórcy, przyprawia widza (a zwłaszcza historyka teatru) o zawrót głowy. Nie działa tu jeden reżyser, grupa składa się z „niepoliczalnej ilości członków” (jeden z efektów ODP), którzy biorą udział w wielu projektach teatru, przechodząc pomiędzy nimi płynnie. Aktorzy i muzycy Chorei pracują dla innych zespołów lub zapraszają do swoich projektów osoby z zewnątrz. Zewnętrznemu obserwatorowi trudno więc niekiedy wskazać elementy wspólne różnych projektów, poza krzyżującymi się w nich ścieżkami ludzkimi. Tak manifestują się wolność i otwartość rozumiane jako przeciwieństwo hermetyczności. Z drugiej strony, wszystkie działania podlegają „zorganizowaniu”. Każdy projekt jest szczegółowo dyskutowany i przepracowywany przez zespół. Pod kątem metody pracy punktem odniesienia oceny pomysłów jest leżąca u podstaw programu teatru zasada *chorei*, czyli łączenia w tworzonej komunikacji środków ekspresji przynależnych aktorowi (ruchu, muzyki i słowa), a co za tym idzie zainteresowanie zjawiskami sztuki przełamującymi sztywne podziały na gatunki. W obszarze zasadniczego sensu pracy, wspólnym punktem odniesienia jest wątek społecznego zaangażowania – sztuka, która prowokuje zmianę, wywiera wpływ, promieniuje.

Źródłem „zorganizowanej wolności” Chorei jest brak sterów twardej ręki. Pilnując merytorycznej i artystycznej jakości przedsięwzięć, Tomasz Rodowicz pozwala jednocześnie, by pewne procesy przebiegały samoistnie.

Staram się nie narzucać tematów, nie sterować kierunkami poszukiwań – przyznaje w rozmowie – Wolę tę nieprzewidywalność i artystyczne ryzyko. Trochę tym steruję od strony organizacyjnej, bo nie chcę stwarzać konfliktów pomiędzy kolegami. Pilnuję żelaznej zasady: wszystkie projekty realizowane pod szyldem Chorei są tak samo ważne. Dlatego naciskam, żeby możliwie mocno te przedsięwzięcia się przenikały, przeglądały w sobie nawzajem i inspirowały. Jednym z moich obecnych zadań w Chorei jest doradzać i oczyszczać kolegom pole działania.

Wydaje się, więc że wielowątkowość pracy ostatnich lat jest wynikiem zbiegu kilku zjawisk w czasie. Energia ludzka i instytucjonalna uruchomiona przez ODP domagała się dalszego zagospodarowania. Dla wszystkich związanych z projektem było jasne, że ta praca nie może się tak po prostu skończyć. Na szczęście zapal uczestników zsynchronizował się z potrzebami członków zespołu. Tak było w przypadku Janusza Adama Biedrzyckiego, pracującego przy Oratorium z tancerzami:

Pracowałem z tymi młodymi ludźmi już ponad rok. Poznałem ich i wiedziałem, że czuliby się wykorzystani, gdyby po Oratorium nie nastąpiło nic. Oni odczuwali ogromną potrzebę dalszej pracy. Często pytali, czy coś się dzieje, czy będzie kolejny pokaz Oratorium, jakieś warsztaty albo nowe projekty. Obserwowałem ich przez ten rok, widziałem, jak praca ich zmienia i widziałem w nich siebie samego. Przypominałem sobie, jak sam zaczynałem. Ja przecież też jedną nogą stałem w środowisku patologicznym i nie wiem, co by się ze mną stało, gdybyśmy wtedy nie zaczęli działać z Choreą. Dla mnie był to więc przymus wewnętrzny – mnie ktoś pomógł, więc i ja chcę komuś pomóc. Trzecim powodem była chęć zrobienia czegoś swojego i sprawdzenia siebie. Widziałem w tym możliwość powrotu do regularnej pracy treningowej, czego mnie samemu już mocno brakowało. Ode mnie wymagało to więc tylko dobrej woli i czasu.

Po dziesięciu latach działalności teatru, po tak dużym i wyczerpującym wspólnym przedsięwzięciu, gdzie poszczególni członkowie Chorei sprawdzili się jako liderzy, zrodziła się w nich potrzeba rozpoczęcia nowego etapu pracy, stworzenia bardziej indywidualnych projektów, objęcia kierowniczych funkcji, sprofilowania swojej działalności.

Mieliśmy dużo szczęścia – potwierdza Tomasz Krzyżanowski – dziesięciolecie to trudny moment dla zespołu teatralnego – wiele grup właśnie w tym momencie się rozpada. Myślę, że indywidualne projekty były wentylem bezpieczeństwa lub raczej wietrzeniem mieszkania. Wiem, że Tomkowi Rodowiczowi było ciężko, ale dał nam wolność i to zadziałało, bo każdy miał poczucie, że może złapać perspektywę, oddech, a czasem nawet dodatkowy pieniądz.

Z tych potrzeb zrodziły się indywidualne projekty. Były kontynuacją ODP po pierwsze dlatego, że ich cechą wspólną było oddziaływanie społeczne, po drugie zaś w tym sensie, że każdy z prowadzących wrócił do grupy, z którą pracował przez ostatni rok i choć prowadzono otwarte nabory do nowych projektów, trzon stanowiły właśnie osoby z grup oratoryjnych.

Biedrzycki z tancerzami rozpoczął pracę nad spektaklem *Brzydal*, widowiskiem z pogranicza teatru fizycznego i happeningu, podejmującym problematykę społecznych norm dotyczących pojęć piękna i brzydoty – osoby zaangażowane przy tym spektaklu pracują z nim do dziś.

W kolejnym projekcie, spektaklu tworzonym na bazie pracy warsztatowej z osobami niewidomymi, Biedrzycki powierzył im nawet wymagające zadania instruktorskie. Tworząc spektakl *Vidomi* – oparty na figurze tanga, krytyczny komentarz na temat społecznych stereotypów dotyczących niepełnosprawności i patrzenia jako elementu kontaktu społecznego – jego podopieczni pracowali z młodszymi od siebie osobami niewidzącymi. Jednym z pomocników Biedrzyckiego był Damian Kukiałka, który do ODP trafił jako trzynastolatek z ośrodka wychowawczego:

Jestem dumny i wdzięczny za możliwość pracy przy Vidomach. Poczułem, że zrobiłem coś ważnego, nie tylko dla siebie, ale też dla kogoś innego i nie chodzi tu o uprzejmość, pomoc przy wejściu po schodach. Dzięki pracy ze mną (z nami) komuś poprawiła się jakość życia. Uczestnicy sami o tym mówią. Myślę, że teatr w ogóle powinien tak działać. Ja sam jestem człowiekiem, który wiele zyskał dzięki teatrowi i takiej pracy. Prawdę powiedziawszy, sam zaczynam myśleć o edukacji przez sztukę. Chciałbym pracować z dziećmi z takich właśnie ośrodków i coś zmieniać, ale chciałbym, żeby to miało kontakt z tym miejscem. Ono naprawdę wiele mi dało. Myślę o nich trochę jak o rodzinie – wyznaje.

Podobną ścieżkę można przeprowadzić dla muzycznej pracy ODP. Krzyżanowski stworzył Wielki Chór Młodej Chorei, ponieważ ludzie z jego grupy chcieli się spotykać i śpiewać. W ramach *Uwaga...* zaproponował stworzenie w wyniku warsztatów z dziećmi z domów dziecka *Lulabajek*, czyli teatralizowanego koncertu kołysanek i muzycznych opowieści, których teksty po części powstały podczas warsztatów. Dzieci uczestniczące w warsztatach wzięły udział w wieńczącym projekt koncercie, w którym powierzono im znaczne partie wokalne. Wizualizacje, będące integralną częścią widowiska, stworzył zespół Elektro Moon Vision, a na ostatnim etapie pracy nad materiałem muzycznym do projektu przyłączyła się także znana wokalistka Natalia Przybysz¹². Wzorem własnego doświadczenia w Chorei Krzyżanowski także włączał do pracy warsztatowej osoby ze „swojej” grupy:

Nie najlepiej radzę sobie z małymi dziećmi. Uważam, że trzeba mieć do tego iskrę. W chórze są dziewczyny, które ewidentnie ją mają, dlatego chętnie zabierałem je do pomocy przy warsztatach – wyjaśnia.

Przy kolejnych projektach przychodziły nowe osoby. Czasem byli to znajomi, a czasem ktoś z rodziny chórzystów. Tym sposobem buduje się i rozrasta społeczność wokół projektu, co jest dobrze widziane przez artystów. Niejednokrotnie zdarza się, że dzieci wykonawców dołączają do tańczących na scenie maluchów podczas lulabajkowych koncertów. Warto też dodać, że śpiewacy z Chóru wsparli muzycznie tancerzy przy produkcji *Brzydala*. Grupy Biedrzyckiego i Krzyżanowskiego ustabilizowały się (na ile to możliwe w tym teatrze) i tworzą „nowe pokolenie Chorei”, uczestnicząc w spektaklach Rodowicza i zewnętrznych reżyserów. Są też wsparciem zespołu w zadaniach organizacyjnych. Zasilają

12 Pod koniec 2015 roku ukazała się płyta ze studyjnym nagraniem *Lulabajek*. Nagranie zostało sfinansowane dzięki akcji crowdfundingowej Polak Potrafi. Warto prześledzić cały przebieg tej akcji, gdyż pokazuje ona jeszcze inny aspekt wzajemnego oddziaływania na siebie teatru i „jego” społeczności.

szeregi festiwalowego¹³ wolontariatu, opiekują się grupami warsztatowymi. W zamian mogą korzystać z sal teatru, by trenować i przygotowywać własne działania.

Oratorium Dance Project zdobyło nagrodę Energia Kultury – zostało uznane za najważniejsze wydarzenie kulturalne w Łodzi w 2011 roku. Zbiegło się to z wysypem pomysłów na kontynuację pracy różnych grup, które zrodziły się podczas pracy nad ODP. Chcąc przekuć ten sukces na środki niezbędne do dalszej pracy, Rodowicz postanowił zebrać kielkujące inicjatywy i indywidualne społeczne projekty członków zespołu w jeden całoroczny program *UWAGA Człowiek! Napięcia miasta* realizowany przez Fabrykę Sztuki w 2013 roku. Udało się przekonać do pomysłu Miasto Łódź. Pośród modułów programu znalazła się praca grupy Biedrzyckiego nad *Brzydalem* i warsztaty *Lulabajek*. Dodatkowo Paweł Korbus i Dorota Porowska pracowali z seniorami i osobami bezdomnymi, tworząc instalacje, wystawy i happeningi. W *UWAGA człowiek!*, każda grupa pracowała w swoim gronie: tancerze, chór, seniorzy, bezdomni, ale ważnym elementem programu była wymiana. Grupy spotykały się na próbach, oglądały wzajemnie swoje pokazy.

Cały program w specyficzny sposób przenikała grupa *Wszędodomych* [moduł warsztatów dla mieszkańców ośrodków dla bezdomnych – MJ]. Oni obstawiali absolutnie wszystkie wydarzenia jako widownia, ale także pomagając przy technicznej realizacji i pracach organizacyjnych. Paweł Korbus zapraszał *Wszędodomych* do współpracy, kiedy tworzył z seniorami (to także głównie osoby poznane podczas ODP) instalację opartą na warsztacie ruchowym *Pamięć ciała/pamięć miejsca/pamięć pustki* i potem wystawę *Dom/Avatar/Translokacja*. Z tym przenikaniem wiąże się taka anegdota. Jedna z kobiet z grupy *Wszędodomych* załatwiła Pawłowi, borykającemu się wtedy z trudnościami finansowymi, pracę przy grabieniu liści w parku. Biorąc pod uwagę naszą sytuację materialną, naprawdę często nie wiadomo, kto jest *Wszędodomym*, a kto artystą – kwituje Dominika Krzyżanowska.

Członkowie Teatru Chorea pozostają od zawsze w mocnych związkach przyjacielskich. Trudno wyrokować, czy pierwotnym było doświadczenie przyjaźni, czy raczej wspólnej pracy. Faktem jest, że nowi współpracownicy traktowani są z tą samą otwartością i ich zgodność w pracy przekłada się w dużej mierze na stosunki towarzyskie – są wspólne wyjścia po próbach, urodzinowe przyjęcia niespodzianki, jest dużo rozmów. Pytając o to, jak Chorea buduje społeczność wokół swoich działań, warto zapytać też, czy to artyści wchodzą w życie uczestników projektów, czy może na równi pozwalają im wejść we własne życie.

Dobrym przykładem tej zwrotnej sytuacji był kolejny moduł programu *UWAGA człowiek! – Abramka Fest*. Wszystkie grupy Chorei włączyły się w warsztaty i festiwal ulicy Abramowskiego położonej niedaleko siedziby teatru, a uchodzącej za jedną z bardziej niebezpiecznych w Łodzi, zamieszkałą przez „element patologiczny”. Pomysłodawczyniami projektu były mieszkające tam aktorki Małgorzata Lipczyńska i Julia Jakubowska, które tym sposobem chciały oswoić miejsce i ludzi, by przestać się bać swoich sąsiadów.

Oczywiście takie zespolenie życia profesjonalnego z towarzyskim ma swoje wady. Poziom emocji jest tu bowiem zawsze wysoki i wszelkie

13 Mowa o festiwalu *Retro/Per/Spektywy*.

konflikty wybuchają ze zdwojoną mocą. Na ogół udaje się je rozwiązywać, dzięki głęboko osadzonemu szacunkowi dla wspólnej pracy, jednak zespół ma za sobą kilka rozstań i pewną liczbę wypowiedzianych cicho pretensji. Kwestie personalne – kto zostaje przy zespole, a kto odchodzi, kto pasuje, a kto nie – są każdorazowo podszyte dużymi emocjami.

To sprawy wymagające odwagi z obu stron – przyznaje Krzyżanowska – bo zawsze taka rozmowa zahacza o temat poczucia własnej wartości. Niestety działamy w obszarze, w którym tym, co człowiek może zaproponować, jest on sam, oprócz tego, że dodatkowo potrafi rozpisać projekt, wypełnić fakturę lub spawać blachę. W tych momentach naprawdę duże znaczenie ma „ja”. Nie każdy ma odwagę poddać je ocenie i konfrontować się z wynikiem, który przecież jest subiektywny.

Sztuka miejska/ca

Artystyczno-społeczne projekty Chorei wyróżnia pozycja zajmowana przez zespół wobec współpracujących z nim ludzi. Znaczenie ma przede wszystkim współdzielenie przestrzeni życia i pracy, a jak wynika z wypowiedzi – także warunków egzystencji. Nie zachodzi tu sytuacja, w której po zakończonym projekcie artyści pakują się i odjeżdżają do swoich domów, pozostawiając społeczność i zainicjowane procesy własnemu biegowi. Dla twórców Chorei działalność w Łodzi jest projektem życia i nieustającej odpowiedzialności. Postawa ta nie wynika jednak z dostosowania się do modnego obecnie nurtu politycznego zaangażowania i partycypacji, ale raczej jest konsekwentną kontynuacją idei ekologii teatru zapoczątkowanej przez ruchy kontrkulturowe w Polsce w latach 70. i 80. XX wieku, w których uczestniczył zarówno Tomasz Rodowicz (współpracujący z Jerzym Grotowskim na etapie działań parateatralnych), jak i Dorota Porowska.

W moim przekonaniu, działanie społeczne, to jest właśnie przenikanie się środowisk. Nie chodzi tylko o to, że w którymś środowisku jest problem i się jakoś pomaga, wpływa, rozwiązuje, ale chodzi o chęć kontaktu, o relację, współpracę. Chodzi o to, by naprawdę chcieć tych ludzi poznać i tę sieć kontaktów poszerzać, dotykać coraz większej liczby możliwych współpracujących – podsumowuje naszą rozmowę Krzyżanowska.

Do jej oceny dołącza opinia Majki Justyny:

Mnie już mierz konieczność wpisywania we wszystkie wnioski informacji o patologiach. Jeśli tylko chcesz zrobić projekt z udziałem społeczności, to musisz wyciągnąć brudne podwórka, zaniedbane dzieci, alkoholizm i biedę, a ja mam wrażenie, że to tylko przedłuża życie stygmatu. Już w samym języku powinniśmy rozpocząć zmianę i rezygnować z mówienia o wykluczeniu i defaworyzacji na rzecz wkluczenia, udziału, integracji, wspólnoty itd.

Nie chodzi więc już tylko o środowiska defaworyzowane i trudne. Twórcy dostrzegają, że kooperacja artystyczna jest w tym samym stopniu działaniem społecznym. Na szczęście Łódź jest pod tym względem szczególna.

Mam porównanie z Krakowem, bo tu i tu pracowałam kilka lat w kulturze, poznałam działające w mieście organizacje. Pamiętam, że po powrocie do Łodzi

uderzyło mnie właśnie to, że tutaj ludzie na co dzień przejmują się tym, co się dzieje z miastem. Dużo jest oddolnej inicjatywy i ta cała sieć organizacji pozarządowych, ruchów miejskich i instytucji kultury jakoś ze sobą współpracuje – kontynuuje swoją wypowiedź Majka Justyna.

Wygląda na to, że w kręgach kreatywnych i artystycznych Łodzi ludzie są otwarci na współpracę, nie boją się konkurencji. Oratorium dało zresztą mocny sygnał miastu, że współpraca jest nie tylko możliwa, ale i owocna dla wszystkich. Zespół Chorei zjednał sobie przychylność środowiska. Liczne wspólne inicjatywy realizowane są między innymi w ramach Dotknij Teatru, czyli corocznych obchodów Międzynarodowego Dnia Teatru. Przez tydzień zaangażowane grupy prezentują swoje prace, wzajemnie użyczając sobie przestrzeni lub wychodząc wspólnie na ulice miasta. Przepływ osób zaangażowanych w powoływanie tych zdarzeń jest żywy i w zasadzie można powiedzieć, że obecnie jest sposobem funkcjonowania środowiska. Postępująca integracja środowisk artystycznych Łodzi to uboczny efekt ODP, na który wszyscy po cichu liczyli. Oczywiście, grupy o zbliżonym sposobie funkcjonowania i światopoglądzie współpracują częściej i sprawniej. Choć konsolidacja nie objęła, niestety, całego środowiska artystycznego, to coraz częstszy udział repertuarowego Teatru Pinokio w przedsięwzięciach Chorei oraz współpraca z Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi rodzi nadzieję na otwarcie także tych mniej oczywistych ścieżek współpracy pomiędzy zespołami instytucji państwowych i organizacji pozarządowych.

Na koniec stawiam pytanie, od którego być może należało zacząć. Jaki jest powód wchodzenia artystów w działania społeczne? Odpowiedzi udzielają mi wspólnie Tomasz Rodowicz i Dorota Porowska – jedna z założycielek Chorei, w programie *UWAGA Człowiek!* odpowiedzialna za moduł *Wszędodomnych*.

Sztuka współczesna, która może wносить stałe wartości, to już nie ta, która zajmuje się zabawami z formą, dekompozycją, prowokacją artystyczną. Ten komunikat według mnie się wyeksploatował, niczego nie objaśnia. Dla sztuki naprawdę ważny jest kontekst społeczny. Mam na myśli realny kontakt z ludźmi i szukanie takich zjawisk, które wyrastają z określonego środowiska i bezpośrednio angażują je do działania, są wyrazem niezgody, wołaniem o pomoc lub próbą odpowiedzi na konkretne egzystencjalne, palące pytania. To zupełnie coś innego niż bunt przez osiem godzin dziennie za średnią krajową i świadczenia socjalne – przy całym moim szacunku do kolegów profesjonalistów – nie chodzi o to, by jednego dnia być Hamletem, a drugiego chłopakiem z blokowiska. – tłumaczy Rodowicz.

Teraz nabrzmiewają problemy, które Unia Europejska i lokalne rządy muszą wziąć pod uwagę. Dla przykładu ruchy środowisk emigranckich we Francji, a w Polsce rosnąca liczba ludzi, którzy są wykluczeni z życia społecznego i kulturalnego z powodu ubóstwa. Odwołuję się do doświadczenia z projektu Expeditions, który był kooperacją polsko-francusko-hiszpańską¹⁴. W Hiszpanii i Francji pracowaliśmy z imigrantami, w Polsce – ze społecznością warszawskiej Pragi, gdzie w porównaniu do tamtych miejsc problemy były cięższego kalibru, a obowiązującym sposobem komunikacji przekleństwa, plucie dookoła

14 Więcej o projekcie: <http://expedition-s.eu/en/>, dostęp: 6 lutego 2016.

i agresja. Potem sobie uświadomiłam, że standardem rodzin praskich jest pięcioro dzieci. Większość moich znajomych ma maksymalnie dwoje. Rachunek jest prosty. To jest nasze zadanie – trzeba się zainteresować tą częścią społeczeństwa, która jest tak naprawdę poza obiegiem kultury. Żyje na marginesie, który coraz bardziej się radykalizuje, choćby pod względem upodobań. Mieliliśmy zajęcia z dziećmi ze świetlicy środowiskowej. Na przerwie zawsze słysząc było disco polo¹⁵. Ten rodzaj muzyki jest tam obowiązujący i nie ma dostępu do alternatyw [...]. – odpowiada Porowska.

A po chwili dodaje:

Uważam też, że współpraca ze społecznością jest dla artystów bardzo atrakcyjna, gdyż wybija nas z utartych schematów myślenia o innych ludziach, ale też o sztuce. Nie chcąc obniżyć poziomu artystycznego, jest się zmuszonym poszukiwać nowych form, które będą odpowiednie w tej konkretnej sytuacji.

Na koniec trzeba podkreślić, że działanie Teatru Chorea nie ogranicza się obecnie jedynie do projektów społecznych. Charakterystyczne dla twórców jest właśnie to, że nie rezygnują oni z pracy ściśle artystycznej, tworzenia dzieł o wysublimowanych formach (na przykład koncert *Rytm języka* – kompozycje Tomasza Krzyżanowskiego oparte na zabawach lingwistycznych). Dzięki społecznemu, czy może bardziej towarzyskiemu oddziaływaniu na środowisko, w którym tworzą, ich bardziej ambitne działania także uzyskują kredyt zaufania od publiczności, gotowej do kontynuacji kulturotwórczego dialogu. Trzecia edycja organizowanego przez Teatr Chorea festiwalu *Retro/Per/Spektywy 2014* odbywała się pod hasłem „Sztuka promieniuje”. Promieniowanie to z pozoru niewidoczne oddziaływanie, które zmienia tkanki głęboko, a efekty widać czasem po długim czasie od momentu napromieniowania. Tak rozumiane oddziaływanie sztuki najlepiej realizowane jest przez możliwość bezpośredniego praktycznego doświadczenia i uważam, że trafnie określa sposób działania Teatru Chorea, którego wpływ na miasto jest niczym promieniujący opad (*fallout*) niosący swoje cząstki i oddziaływanie daleko w przestrzeni i w czasie od epicentrum promieniowania.

15 Disco polo – wywodzący się z muzyki granej na weselach i zabawach tanecznych gatunek polskiej muzyki popularnej o prostych melodiach i tekstach o charakterze rubasznym. Powstał w latach 80. XX wieku, a szczyt jego popularności przypadł na lata 90. XX wieku, a od roku 2007 przeżywa swoisty renesans. Muzyka disco polo krytykowana jest często za niski poziom wykonawstwa i brak oryginalności, co nie wpływa na jej popularność w Polsce.

BIBLIOGRAFIA:

Jabłońska, Małgorzata, *Teatr CHOREA: Synchrony in Action*, w: John Britton, *Encountering Ensemble*, przeł. Duncan Jamieson, Bloomsbury, London 2013.

Kosiński, Dariusz, *Chorea – teatr oddźwięku*, w: *Teatr Chorea, pierwsze sześć lat*, red. Małgorzata Jabłońska, Stowarzyszenie Teatralne „Chorea”, Łódź 2010.

Rodowicz, Tomasz, *Retro/Per/Spektywy: 2014*, <http://chorea.com.pl/pl/festiwal/nowa-strona-3/>, dostęp: 6 lutego 2016.

Weinberg, Dara, *Greek Chorus Variations: Oratorium Dance Project*, biweekly.pl 2011, nr 32, <http://www.biweekly.pl/article/3005-greek-chorus-variations-oratorium-dance-project.html>, dostęp: 31 czerwca 2015.

West, Martin L., *Muzyka Starożytnej Grecji*, przeł. Anna Maciejewska, Maciej Kaziński, Wydawnictwo homini, Kraków 2003.