didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 156**
Data wydania: kwiecień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/nie-wiem-co-znaczy-byc-aktorem

/ artyści w pracy

Nie wiem, co to znaczy być aktorem

Z Mamadou Góo Bâ rozmawia Monika Kwaśniewska

Jaka jest pana edukacja artystyczna? Czy ukończył pan szkołę teatralną w Senegalu?

Nie byłem w szkole teatralnej. Uczyłem się przez praktykę. Bardzo lubiłem teatr – szczególnie teatr radiowy. Bardzo mnie to interesowało. Wraz z moimi braćmi i siostrami też tworzyłem spektakle radiofoniczne. Reżyserowałem własne sztuki, które zawsze były inspirowane naszym życiem. W szkole podstawowej miałem nauczyciela, który organizował na koniec roku przedstawienia teatralne.

Później, kiedy byłem nastolatkiem, na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, należałem do zespołu teatralnego działającego przy stowarzyszeniu sportowo-kulturalnym. Dzięki temu przeczytałem wiele ciekawych książek o teatrze i tekstów dla teatru. Chcieliśmy zrobić spektakle o problemach naszych sąsiadów, a jednocześnie organizować rodzaj święta. W Senegalu są szkoły teatralne i Teatr Narodowy, ale w tamtych czasach

grano w nich repertuar klasyczny – na przykład Moliera. Do tego po francusku. My chcieliśmy się kontaktować z ludźmi, którzy żyją w Senegalu, a wielu z nich nie rozumie francuskiego.

Jakie tematy podejmowaliście?

Interesowało nas życie ludzi, więc tematy dotykały różnych kwestii – wspólnego życia w mieszkaniu czy dzielnicy, chorób i państwowej opieki zdrowotnej. Teksty pisaliśmy sami. Klasyczne utwory literackie nie przystawały do naszych czasów i realiów.

Kto oglądał te spektakle?

Wstęp był wolny. Spektakle toczyły się na placach. Budowaliśmy sobie arenę – z mokrego piasku, plandeki, drewna; mieliśmy głośniki. To wymagało dużej kreatywności. Nie mieliśmy pieniędzy na lepsze rozwiązania techniczne. Ogłaszaliśmy spektakl na kilka dni przed pokazem. Publiczność siedziała na krzesłach (też wynajętych), nie włączała się do spektaklu. Zawsze było też dużo dzieci.

Czy ktoś pełnił funkcję reżysera?

Było nas około trzydziestu osób, więc zawsze był problem, żeby każdy miał zajęcie. Ja reżyserowałem i pisałem teksty. Były też osoby, które dbały o organizację, choć tym zajmowali się właściwie wszyscy – tyle że w różnym zakresie. Sami zbieraliśmy pieniądze – mieliśmy „opłatę członkowską”, ale

składki były też zależne od możliwości poszczególnych osób. Po rozwiązaniu grupy część zespołu nadal chciała robić teatr. Założyliśmy zespół teatralny i muzyczny, ale wtedy chcieliśmy już na tym zarabiać.

Kiedy pan wyjechał z Senegalu i dlaczego?

Spotkałem zespół artystyczny z Marsylii – LaFabriks (LFKs), którego liderem jest Jean Michel Bruyère. Realizowali w Senegalu warsztaty kreatywne, teatralne, muzyczne dla młodych ludzi… My też, we współpracy z tą samą fundacją, realizowaliśmy projekt z młodzieżą z problemami. Mieliśmy połączyć siły i w tym celu wybrać z naszej grupy dwie osoby, które będą brały udział we wspólnym projekcie. Ja nie chciałem. Jedna z osób, którą wybraliśmy, rozchorowała się jednak – wtedy wszedłem na jej miejsce. Wiedziałem już wówczas, że to, co robi Jean Michel Bruyère, jest bardzo interesujące. Ten projekt – *Impressions de Pikine* (Pikine, gdzie dorastałem, znajduje się piętnaście minut samochodem od Dakaru w regionie Zielonego Przylądka) – dał mi możliwość spełnienia swojego marzenia, czyli połączenia wielu rodzajów sztuki. Zawsze lubiłem rysować – robiłem rysunki na ścianie, portrety przyjaciół i rodzeństwa. Uwielbiałem też śpiewać. Do tej pory, kiedy byłem aktywny w różnych dyscyplinach, współpracownicy doradzali mi, aby coś wybrać i się tego trzymać: tworzyć tylko muzykę, tylko rysunek lub po prostu pisać. Jednak już w naszym stowarzyszeniu sportowo-kulturalnym pisaliśmy teksty, aranżowaliśmy muzykę na żywo, integrowaliśmy taniec i projekcje slajdów. Tam zostały stworzone podstawy pracy multimedialnej. Ale dopiero z Jeanem Michelem Bruyère ta praca nabrała zupełnie innego wymiaru, bo mieliśmy narzędzia, aby te pomysły dobrze realizować.

Kiedy projekt się kończył, zaproponowano mi współpracę przy innym

spektaklu w Senegalu. Zgodziłem się. Przedstawienie, które zrobiliśmy, zostało zaproszone do Szwajcarii, potem do Francji… LaFabriks ma wiele pracowni, w których przygotowane są spektakle. I tak się zaczęły moje podróże.

Z LaFabriks był pan związany przez wiele lat…

Podczas mojej drogi z LaFabriks uczestniczyłem w niektórych projektach, a w innych nie. Dla mnie ten zespół jest jak rodzina, a w rodzinie nie zawsze współpracujemy z naszymi siostrami lub braćmi. Powiedziałbym, że wykonywałem tam różne zawody, w zależności od tego, jakich potrzebowaliśmy umiejętności czy zdolności: produkcja rzeźb, farbowanie, kaligrafia, zamiatanie, odkurzanie… Na początku wszyscy, od głównego artysty do administratora, zamiatają, ładują ciężarówki, szyją… Każdy jest zaangażowany. Nie ma tam mniej wartej aktywności. Wbicie gwoździa jest równie ważne jak myślenie, pisanie, śpiewanie, występowanie. Wyznaczyłem sobie funkcję kogoś, kto pomaga we wszystkich działaniach LaFabriks.

Jakiego rodzaju działania artystyczne realizował pan z tą grupą?

Bardzo zróżnicowane i hybrydyczne. Kiedy robiliśmy projekt o uchodźcach – *Le Préau d'Un Seul*, pokazywany, między innymi, w Berlinie, Awinionie i Linzu – akcja toczyła się w dużym, chyba dziewięciometrowym namiocie wojskowym, ustawionym na dachu. W innych przestrzeniach budynku, na którym stał, rozmieściliśmy mniejsze namioty, rzeźby, kaligrafie. Byli tam też prawdziwy lekarz, prawdziwy kucharz, który przygotowuje jedzenie, prawdziwy stylista, który dobiera ubrania dla główniej postaci… Od początku

do końca w namiocie na dachu przebywał jeden samotny człowiek – Der Hoff. Publiczność przechodziła obok niego, by obserwować inne działania artystyczne. Zdarzenie trwało cały dzień. Miało określoną strukturę, w czasie jednego pokazu zapętlaliśmy pewne działania. Musieliśmy też bardzo dbać o stan namiotu – jeśli był nieszczelny czy dziurawy, wnętrze mogło się wyziębić, a my spędzaliśmy tam cały dzień. Sami go ustawialiśmy – to była ciężka praca.

To nie był spektakl, raczej seria zdarzeń, preparowanie życia. Niektóre festiwale teatralne nie chciały nas zapraszać właśnie z powodu hybrydyczności tego projektu.

Jaki miał pan wpływ na swoje działanie? Czy reżyser narzucał, co mają państwo robić?

Jean Michel Bruyère jest projektantem, filozofem, człowiekiem aktywnym w różnych dziedzinach twórczości, nawet w nowych technologiach. Robi wszystko, aby jego projekty i działania miały użyteczny wpływ na funkcjonowanie zespołu. Kiedy ktoś stara się wyjaśnić, czego ode mnie oczekuje, a ja akceptuję jego propozycje, to jest, moim zdaniem, normalne, że udziela mi wskazówek dotyczących realizacji swoich projektów, poprzedzonych długotrwałymi badaniami, refleksją i rozmowami.

Jak pan trafił do Polski?

Przyjechałem tu ze względu na moją żonę. Mieszkała w Senegalu dziesięć lat przed naszym spotkaniem. Po ślubie sporym problemem było to, że wciąż

wyjeżdżałem. Zgodziliśmy się, że będziemy żyć w Polsce, bo to jest dla mnie dobry „punkt wypadowy". Żeby wyjechać z Senegalu do Francji, musiałem mieć wizę, więc kiedy realizowałem jakiś projekt, to w trakcie jego trwania nie wracałem do domu – czasem przez cztery miesiące.

Cały czas współpracuje pan z LaFabriks?

Od kiedy jestem w Polsce – może dwa, trzy razy. W 2019 roku Jean Michel Bruyère pracował w Nowym Teatrze, gdzie prowadził warsztaty w ramach programu Summer Camp – wtedy też z nim współpracowałem.

Jak pan trafił do Teatru Powszechnego?

Najpierw byłem tu kelnerem i współpracowałem ze Strefą Wolnosłowa[1] – brałem udział w kilku wydarzeniach teatralnych. Kiedy Strefa znalazła się w Teatrze Powszechnym, Paweł Łysak zobaczył mnie w paru spektaklach i zapytał, czy nie chciałbym z nim pracować. Oczywiście zgodziłem się, bo szukałem stałej pracy, którą bym lubił. Dostałem pół etatu.

Rozumiem, że to jest pana pierwsza praca etatowa w teatrze…

Tak, LaFabriks działa od projektu do projektu. Bardzo lubiłem wolność.

Czuje się pan ograniczony przez teatr?

Nie, tutaj nie czuję ciśnienia. Gram spektakle, ale zawsze mam możliwość rozwijania innych działań, na przykład gram koncerty. Cały czas kombinuję, jak znaleźć na wszystko czas i dobrze to zaplanować, bo repertuar jest nie do ruszenia. Ale w teatrze nikomu nie przeszkadza to, że robię też inne rzeczy. Wręcz przeciwnie – pokazałem swoje prace na *Wystawie artystów zagranicznych mieszkających w Polsce*, która powstała w ramach Biennale Warszawa właśnie dzięki temu, że pracuję w Teatrze Powszechnym. Janek Simon, który był jej kuratorem, robił scenografię do spektaklu *Jak ocalić świat na małej scenie*, w reżyserii Pawła Łysaka. W czasie pracy nad tym przedstawieniem opowiadaliśmy wiele osobistych historii. W ten sposób Janek Simon dowiedział się o moich pracach plastycznych. Teatr mój udział w wystawie potraktował jako promocję instytucji.

Wystawa opowiadała, między innymi, o trudnej sytuacji artystów zagranicznych mieszkających w Polsce. Czy to było też pana doświadczeniem?

Tak, na początku mojego pobytu w Polsce miałem trudności. Przed uzyskaniem odpowiednich dokumentów nie miałem formalnego prawa do pracy. Myślę, że to nie jest tylko problem artystów. Ale mogłem być aktywny, pracować poza Polską, na przykład z LaFabriks. Poza tym zostałem zaproszony jako gościnny artysta do Lubuskiego Teatru w Zielonej Górze. To było wspaniałe doświadczenie, ponieważ pod kierunkiem Łukasza Chotkowskiego inscenizowaliśmy wysokiej jakości teksty pisane przez więźniarki, ich poruszające historie.

Mogłem koncertować, brać udział w przedstawieniach, myśleć i tworzyć, pisać; robić rzeczy, którymi czasami uszczęśliwiałem ludzi. Kiedy inni ludzie

są szczęśliwi, ja również.

Podejrzewam, że jest pan jedynym aktorem w Teatrze Powszechnym, który nie ukończył szkoły teatralnej.

Amerykanie mówią, że umiejętności praktyczne są znacznie ważniejsze od dyplomów. Od pewnego momentu nawet ci, którzy kiedyś bardzo cenili dyplomy, zaczęli współpracować z aktorami bez szkół, bo wiedzieli, że oni są bardziej otwarci, mniej szablonowi. Nie znają reguł, które blokują niektórych profesjonalistów. To cenne i ważne dla reżyserów, którzy szukają w teatrze czegoś nowego.

Widzi pan różnicę między sobą a resztą zespołu Teatru Powszechnego?

To dla mnie trudne pytanie. Nie wiem, co to znaczy być aktorem. Czy jest się aktorem, jeśli skończyło się szkołę teatralną, zna teorie Brechta albo Artauda, założenia warsztatu aktorów Grotowskiego czy Kantora (jego koncepcja gry aktorskiej szczególnie mi się podoba)? Nie wiem, czy jestem aktorem, muzykiem czy kaligrafem. Myślę, że to inni potrzebują nazwać to, kim jestem i co robię. Dla mnie najważniejsze jest to, co przekazujemy ze sceny, co mówimy z niej o społeczeństwie.

Czy pan tworzy role, czy raczej mówi ze sceny w swoim imieniu?

To jest zawsze kreacja artystyczna, ale bardzo mocno związana z życiem.

Czy ma pan wpływ na to, w jakich spektaklach bierze udział?

Nie mam na to wpływu, ale podoba mi się linia repertuarowa Teatru Powszechnego. Jeśli miałbym grać w spektaklu, z którym się nie zgadzam, to bym protestował. Jak dotąd, nie byłem w takiej sytuacji. Mogę się z czymś nie zgadzać na poziomie szczegółów, ale kiedy widzę, że to tylko jakieś elementy większej całości, to nie ma problemu. Tematy jednych spektakli obchodziły mnie bardziej, innych mniej. Byłem, na przykład, wdzięczny, że mogłem grać w *Mein Kampf*. Wiedziałem, że Jakub Skrzywanek, choć jest bardzo młody (to chyba najmłodszy reżyser, z którym pracowałem), ma konkretny pomysł na tę inscenizację, nie będzie robić tekstu Hitlera, by propagować jego ideę, tylko by ją naświetlić, poddać analizie, skonfrontować z dzisiejszą rzeczywistością. Skrzywanek, wraz z dramaturgiem Grzegorzem Niziołkiem, używają słów Hitlera, ale jednocześnie poddają je ideologicznej weryfikacji i krytyce. Każą nam się przyjrzeć ideom nacjonalistycznym i faszystowskim, ich źródłom. Ludzie, którzy są uciskani – na przykład na poziomie ekonomicznym, buntują się i często przyjmują skrajne ideologie. W wielu przypadkach podobnie jest teraz w Polsce. Deficyty są instrumentalizowane politycznie. Aby uniknąć powtórki z historii, musimy do niej wracać, wyciągać wnioski i podejmować konkretne działania. Niektórzy zresztą bardzo się zżymali na ten pomysł, zanim dowiedzieli się, co i po co on chce zrobić.

Czytał pan wcześniej *Mein Kampf*?

Czytałem francuskie tłumaczenie przed naszym pierwszym spotkaniem w

teatrze.

Z jakimi modelami pracy spotkał się pan w Teatrze Powszechnym?

W Teatrze Powszechnym wszyscy są bardzo krytyczni. Aktorzy mają tu bardzo wysoką pozycję – jak scenografowie i reżyserzy. Wszyscy rozmawiają o idei powstających przedstawień, każdy ma prawo głosu. Ja również, kiedy dostaję rolę, sam szukam inspiracji, badam temat na własną rękę, aby więcej zrozumieć i pomyśleć, jak osadzić temat.

Pracował pan z Mają Kleczewską, Weroniką Szczawińską, Pawłem Łysakiem, Kubą Skrzywankiem, Krzysztofem Garbaczewskim. Czy z każdym praca była tak zespołowa?

Nie lubię porównywania reżyserów. Każdy ma inne techniki pracy. Słucham reżyserów, ponieważ ufam, że mają głębiej niż ja przemyślaną koncepcję spektaklu. Poświęcili na to więcej czasu niż ja. Lepiej omówić wątpliwości po zakończeniu jakiejś sceny niż wstrzymywać rozpoczętą już akcję albo dyskutować o czymś, co jeszcze nie zostało sprawdzone w praktyce. Jeśli próbujemy scenę i robię wszystko, co w mojej mocy, by zaproponowane przez reżysera rozwiązanie zadziałało, ale to nie przynosi rezultatu, to wtedy sugeruję, by poszukać innego sposobu. Jeśli reżyser pyta mnie o zdanie, to też wypowiadam je szczerze. Wspólne eksperymentowanie nie musi oznaczać wymiany funkcji. Ja pełnię funkcję aktora, kto inny reżyseruje. Aktor nie ma zewnętrznego spojrzenia, nie ogląda działania z dystansu.

Ostania premiera z pana udziałem to *Boska komedia*. Reżyser tego spektaklu – Krzysztof Garbaczewski – podobno daje bardzo dużo swobody osobom, z którymi współpracuje. Jak wyglądały próby do tego spektaklu? Czy wychodziliście od utworu Dantego, czy od jakichś innych inspiracji? Czy Garbaczewski dawał precyzyjne wskazówki, mówił, czego oczekuje?

Myślę, że bardzo liczył na partycypacyjne podejście aktorów. Czytaliśmy różne lektury. Przed Dantem był *Homo Deus* Yuvala Noaha Harariego, *Neuromancer* Williama Gibsona (to powieść z 1984 roku – wizja prawdziwego piekła w świecie przyszłości, w którym człowiek i maszyna stają się jednym organizmem), wiele artykułów… Na szczęście udało mi się znaleźć prawie wszystkie sugerowane lektury w języku francuskim. Lepsza znajomość tematów dała mi większą swobodę. Mieliśmy też przyjemność uczestniczyć w seansach ciekawych filmów. Ale, oczywiście, wszystko związane było z tematami dalszej pracy.

Jakie to tematy?

Dla mnie najważniejsze były tematy życia**,** miłości i śmierci – to one są fundamentem tego dzieła. Przecież Dante napisał je po śmierci Beatrycze, będącej powodem jego kryzysu psychicznego, a potem nawrócenia.

Czytaliście *Boską komedię* i dyskutowaliście o niej, czy raczej każdy sobie znajdował w tej przestrzeni tematycznej i tekstowej własny wątek?

To był ciągły proces, składający się z czytania, zadawania pytań, sugestii. Próby toczyły się najpierw w sali prób, a następnie w siedzibie DAS (Dream Adoption Society). Bywały próby lepsze i gorsze. Wszystko stało się jasne, kiedy w końcu mogliśmy przenieść się na dużą scenę. Garbaczewski jest dobrym obserwatorem. Czuję, że rola, którą zaproponował mi w tym spektaklu, wynika z moich postaw i działań w fazie przygotowawczej.

Pana obecność w spektaklu jest mocno związana z muzyką. Jak ona powstawała?

Boska komedia jest jak „pieśń gestu", którą minstrele i bardowie chętnie propagowaliby w swoim życiu pełnym przygód. Nasza obecność w spektaklu jest silnie związana z muzyką. Kompozytor Jan Duszyński był obecny na próbach: słuchał, obserwował, proponował. Uwielbiam używać głosu, dlatego, podobnie jak inni, chętnie podejmowałem jego propozycje. Tuż przed premierą reżyser znalazł kilka nagrań wierszy Leśmiana, które wykonaliśmy dla wcześniejszego, porzuconego projektu. Wróciły w tym spektaklu jako mandale. Pasowały do nieustannie obracającej się sceny, wyznaczając rytm łagodnych przejść z piekła do raju przez czyściec. Ten spektakl wciąż się zmienia, jest inny każdego dnia. Podobnie jak ludzie.

Czy ma pan poczucie, że pana kolor skóry i odmienność kulturowa wpływa na repertuar ról, które pan dostaje?

Nie, nie mam takiego wrażenia. Role, które gram, są bardzo różne, więc ja nie widzę takiego problemu. Spektakl *Lawrence w Arabii* dotyczy sytuacji uchodźców w Polsce, ale nie gram uchodźcy. Mówiliśmy różnymi językami –

ja akurat po polsku. Jestem postacią, która ma władzę nad innymi… W *Jak ocalić świat na małej scenie*, podobnie jak pozostali aktorzy, opowiadam biografię mojego ojca, a nasze narracje dotyczą różnych sposobów działania na rzecz tytułowego „ocalenia świata" – bez względu na narodowość i kolor skóry. W *Mein Kampf* mówię, między innymi, o biedzie i głodzie – to też są dość powszechne problemy. W Operze Narodowej byłem tancerzem w spektaklu Mai Kleczewskiej *Głos ludzki*. Grałem Śmierć – miałem białe ubranie i byłem wysmarowany białą gliną. Nie, nie czuję się ograniczony czy zamknięty w jakiejś kliszy albo stereotypie.

Czy ta kwestia bywa tematyzowana na próbach w zespole realizacyjnym i aktorskim (np. w celu uniknięcia stereotypowych reprezentacji); czy jest z panem dyskutowana?

O ile mi wiadomo – nie. Albo zapomniałem. Na szczęście, nie wiem wszystkiego o życiu kulturalnym w Polsce. Ale pewne jest, że wszędzie na świecie ludzie zadają pytania o swoje istnienie, które nieustanie się aktualizuje. Wraz z rozwojem nowych technologii jesteśmy coraz bardziej świadomi, że nie jesteśmy sami we wszechświecie i że każdy z nas ponosi odpowiedzialność za siebie i świat.

Co pan myśli o „Porozumieniu", które powstało w Teatrze Powszechnym[2]?

Bardzo podoba mi się ta inicjatywa. Daje pole do wymiany opinii między aktorami, reżyserami, pracownikami technicznymi, dyrekcją i administracją, którzy mają inną perspektywę oglądu sytuacji i pracy w teatrze. Zresztą

bardzo ważna jest wymiana informacji między zespołem artystycznym i technicznym. Reżyserzy i reżyserki muszą wiedzieć, jakim sprzętem dysponują, zanim zaczną pracę koncepcyjną.

A czy nie boi się pan, że sytuacja może być taka, jak na próbie: nadmiar opinii sparaliżuje działanie, w tym przypadku – działanie instytucji?

Nie sądzę, by do tego doszło. W razie różnicy zdań będą dyskutować, a ostatnie słowo należy do dyrekcji.

For English version please see below: https://thetheatretimes.com/i-dont-know-what-it-means-to-be-an-actor-mamadou-goo-ba-in-conversation-with-monika-kwasniewska/?fbclid=IwAR3INuXXWbn3T3mvKj4BmyLE6XQElTs118Deumdj2miAhBZaBN_HOEViPhU

Autor/ka

Przypisy

1. „STREFA WOLNOSŁOWA powstała z inicjatywy osób zajmujących się teatrem, literaturą, fotografią, organizacją działań animacyjnych, inicjatyw kulturalnych i artystycznych, pisaniem o teatrze, filmie, podróżach. Mamy na celu organizację działań artystycznych, kulturalnych i edukacyjnych nastawionych na dialog międzykulturowy i międzypokoleniowy. Interesują nas inicjatywy na granicy sztuki i interwencji społecznej, poruszające aktualne problemy w Polsce, Europie i na świecie, działania artystyczne angażujące osoby z różnych grup społecznych, umożliwiające spotkanie poprzez sztukę, promujące czynną postawę

wobec rzeczywistości społecznej. Poprzez artystyczne projekty międzynarodowe, działania interdyscyplinarne oraz inicjatywy angażujące uchodźców i imigrantów mieszkających na terytorium Polski działamy na rzecz dialogu międzykulturowego, integracji europejskiej i praw człowieka" – tak idea grupy opisana jest na stronie internetowej: http://strefawolnoslowa.pl/o-strefie/#idea [dostęp: 6 XII 2019]. (przyp. red.)
2. Por. cały dział „Feminizm! Nie faszyzm", „Didaskalia" 2019, nr 153.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/nie-wiem-co-znaczy-byc-aktorem*