



Agnieszka Król

demokratyzacja teatru według augusto boala

demokracja może być postrzegana, pisze Jeffrey C. Alexander „jako system, który zawsze pozwala na powstawanie kontr-performansów”¹. W tekście *Performance and Power* proponuje on fuzję performatyki i socjologii, odczytując przez ten pryzmat kategorię obywatelstwa. Jest ono, zdaniem Alexandra, „legalną możliwością sceptycznego obserwowania, prawem do krytykowania i wybierania pomiędzy performansami, oraz prawem do tworzenia w odpowiedzi swoich własnych performansów”. W ten tok myślenia idealnie wpisuje się działalność twórcza Augusto Boala realizowana w ramach Teatru Uciśnionych. Jednocześnie przedsięwzięcia Boala ukazują możliwe praktyczne konsekwencje przyjęcia takiej interpretacji świata.

Augusto Boal to artysta przemierzający pogranicza fikcji i rzeczywistości, wciągający w swoją wędrówkę tych, których sytuacja społeczna nie obdarzyła bogatą w wypowiedzi rolą. Konstruuje techniki Teatru Uciśnionych, łączy sztukę i rzeczywistość tak, by ściśle do siebie przylegały, oraz pozwala na ich swobodne przenikanie się. W jego teatrze performans estetyczny łączy się z dramatem społecznym. Boal próbuje doprowadzić do ich funkcjonalnego zespolenia, co ma przyczynić się do ustanawiania bardziej sprawiedliwych praw i zarazem nowych estetycznych wzorców. Jego starania wskazują na użyteczność dramaturgicznej teorii Goffmana – proponuje wykorzystanie mechanizmów codziennego odgrywania ustalonych ról społecznych jako materiału podatnego na modelowanie oraz wyeksploatowanie potencjału tych konstrukcji poprzez świadome kształtowanie masek społecznych w czasie tak zwanych „prób do rzeczywistości”. Ta koncepcja mieści się w kategoriach performatywnego myślenia o świecie, co nie jest li tylko teoretyczną „przykrywką”, ale drogą do kształtowania świata w jego socjalnym i politycznym wymiarze, skomponowanym przez człowieka głęboko doświadczonego przez mechanizmy społeczne.

Koncepcja Teatru Uciśnionych wyrasta z rzetelnej krytyki teatru Arystotelesowskiego, który, według Boala, jest systemem opartym na przymusie, posługującym się mechanizmami mającymi na celu oczyszczenie widza z chęci zmiany niekorzystnej dla niego sytuacji społecznej. Zrywając z monologiem płynącym ze sceny, Boal przedstawia propozycję demokratyzacji teatru, poczynając od jego struktury. W rezultacie wypracowane przez twórcę techniki prowadzą do

demokratyzacji poprzez teatr, który w jego zamysle staje się językiem umożliwiającym dialog.

By zrozumieć, na jakim gruncie pojawiły się techniki teatralne Boala, warto poznać szeroki kontekst jego działań zdominowany przez społeczno-polityczną sytuację miejsca, w którym się wychował. Brazylia to kraj ogromny, zajmujący około połowy powierzchni Ameryki Południowej, o populacji przekraczającej 190 milionów². Jedne z największych problemów Brazylijczyków XX wieku to głęboka dychotomia, zarówno w sferze wykształcenia, dochodów, jak i prestiżu społeczno-zawodowego. Po jednej stronie sytuuje się wysoko edukowana, głównie biała ludność tworząca elity społeczne, na drugim biegunie natomiast lokują się czarnoskórzy Brazylijczycy i Mulaci, w dużej mierze zupełnie pozbawieni dochodów, często analfabeci, bez jakichkolwiek kwalifikacji zawodowych³. Ogromne dysproporcje w rozdziale dochodu narodowego są źródłem ostrych sporów. Jednocześnie podłoże historyczne zaognia konflikty. Pozostająca do XIX wieku pod panowaniem Portugalii Brazylia (niepodległość zdobyła dopiero w 1822 roku) po okresie rządów cesarskich i republikańskich, w latach trzydziestych XX wieku przy użyciu wojska poddana została władzy Getúlio Vargasa, który w okresie 1937-1945 sprawował tu rząd dyktatorskie, wzorując się na włoskich praktykach Mussoliniego. Po roku 1950 Vargas powrócił do władzy, lecz – nie mogąc poradzić sobie z narastającym kryzysem państwa – popełnił samobójstwo. Jego następca przedsięwziął ambitny plan przebudowy brazylijskiej gospodarki, czego dobitnym przykładem jest zbudowana od podstaw nowa stolica państwa – Brasília. Jednak już w połowie lat sześćdziesiątych formująca się demokracja została zagrożona – doszło do zamachu stanu i władzę przejęli wojskowi. Cud gospodarczy jednak trwał – w 1973 Brazylia osiągnęła najwyższą na świecie stopę wzrostu dochodu narodowego w ciągu roku (14%)⁴. W 1980 roku nadmiernie zdynamizowana gospodarka przeżyła załamanie, w wyniku którego Brazylia stała się najbardziej zadłużonym krajem świata. Od połowy lat osiemdziesiątych do dzisiaj trwają już rządy cywilne, jednak większość narosłych przez lata problemów społecznych (niedobór szkół i ośrodków zdrowia, korupcja, bezrobocie) dalej pozostaje nierozwiązana, co jest dotkliwie odczuwane przez wszystkich mieszkańców kraju.

Podział społeczeństwa brazylijskiego musiał odbić się również w formach teatru. Ukształtowały się dwa nurty praktyk teatralnych: wielkomijski – kopiujący spektakle europejskie czy nowojorskie (zwykle komedie bulwarowe), oraz ludowy, interwencyjny – mający kształtować świadomość widzów, pobudzać do protestu, zwykle tworzony poprzez przekładanie znanych dzieł na aktualne problemy. Ciekawym przykładem wykorzystania podobnego rozwiązania w innym kraju Ameryki Łacińskiej jest spektakl paragwajskiego reżysera Antonio Peciego, który uzyskał zgodę cenzury na przedstawienie historii Chrystusa. Wydobył aktualną wymowę spektaklu, adaptując historię w ten sposób, że Jezus, tak jak 90% ludności Paragwaju, mówił językiem guarani, natomiast jego ciemiężyciele posługiwali się hiszpańskim. W tym nurcie mieszczą się przedsięwzięcia Boala, który na każdym etapie swojej działalności porusza kwestie społeczne.

Chcąc zdefiniować w jednym zdaniu teatr Boala, trzeba by powiedzieć, że jest to teatr wszystkich, którzy doświadczają opresji, nie zgadzają się na obecną konstrukcję świata społecznego i pragną ją zmienić⁵. Jego książka *Theatre of the Oppressed* (Teatr Uciśnionych) z 1974 roku jest do tej pory jedną z podstawowych lektur twórców teatrów zaangażowanych, a także wszystkich tych, dla których ważne jest pytanie o możliwość zmiany społecznego obrazu świata poprzez praktyki

teatralne. Metody, które w toku wieloletniej pracy wypracował Augusto Boal, były przetwarzane i adaptowane przez różne środowiska, w tym: wykorzystywane w edukacji (szczególnie edukacji społecznej), używane przy organizowaniu protestów politycznych, w terapii więźniów, przy rozwiązywaniu problemów lokalnych zarządów. Wpływały też na teatr głównego nurtu.

Augusto Boal urodził się w 1931 roku w Rio w Brazylii, a jego korzenie rodzinne sięgają Portugalii. Emigracja jego ojca z Europy miała podłoże ideologiczne i wiązała się z zaangażowaniem Portugalii w I wojnę światową, któremu ten gorąco się sprzeciwiał. Augusto wychowywał się w okresie ustanawiania Nowego Ładu przez faszyzującego Getúlio Vargasa, który unieważnił konstytucję, ustanowił dyktaturę, a także wprowadził cenzurę. Rodzina Augusta nie borykała się raczej z problemami finansowymi i opowiadała się za poglądami dość liberalnymi. W 1948 roku Boal rozpoczął na Uniwersytecie w Brasílii studia chemiczne, podczas których kierował studencką organizacją kulturalną, co dało mu szansę zaangażowania się w przedsięwzięcia teatralne i poznania ludzi teatru. Dobrze zaznajomił się, między innymi, ze znanym, silnie eksperymentującym formą i stylem brazylijskim dramaturgiem Nelsonem Rodriguesem⁶. Naukę kontynuował w Nowym Jorku, gdzie podjął równoległe studia chemiczne i teatralne. Tam z kolei poznał założyciela Eksperymentalnego Teatru Czarnych (TEN Teatro Experimental do Negro) Abdiasa Nascimento⁷, wraz z nim odkrył literaturę afroamerykańską i teatr Harlemu. Stąd niewątpliwie płynie inspiracja Boala – Nascimento łączył politykę i sztukę, tworząc teatr skierowany głównie do niższych klas społecznych (aktorami byli przedstawiciele tych środowisk), a mający na celu edukację i poprawę warunków życiowych Afrobrazylijczyków. Już w 1955 roku z pomocą przyjaciół udało się Boalowi wystawić dwie własne sztuki *The Horse and the Saint* („Koń i święty”) oraz komedię: *The House Across the Street* w Malin Studio w Nowym Jorku. Po latach komentował: „Jako że nie byłem reżyserem, nie bałem się reżyserowania, a że aktorzy nie byli aktorami, nie bali się grać: byli rewelacyjni”⁸. Frances Babbage, biografka Boala, wyraźnie podkreśla w tym okresie wpływ Johna Gassnera i jego książki *Form and Idea of Modern Theatre* („Forma i idea współczesnego teatru”)⁹. W tekście tym Gassner zarysowuje dwie linie rozwoju – jego zdaniem – niestabilnego i eklektycznego teatru połowy lat pięćdziesiątych: realistyczną i teatralizującą. Postuluje zaprzestanie ograniczania się do jednego z nurtów, ale kreatywne łączenie obu, twierdząc, że fenomen teatru opiera się na tym, że widz w jednym czasie może doświadczać iluzji i jej przeciwieństwa. Wpływ na Boala wydaje się tutaj wyraźny – zafascynowany Stanisławskim Boal wplata w swoje przedsięwzięcia idee Brechta, twierdząc, że są oni nierozdzielnie ze sobą złączeni. Zapytany wprost o inspiracje, wymienia: Tespisa – który, wyłaniając pierwszego aktora z chóru, dopełnił akt rebelii i wymyślił teatr; Sokratejską maieutykę, która powinna stać się drogą teatru; dalej – Cervantesa, Szekspira i Marksa (ostatni wykazał, że to nie umysł jednego człowieka rządzi światem, ale siła społeczeństwa), a także odkrywającego ludzką nieświadomość Freuda. Do tej listy dołącza dwóch Brazylijczyków: teoretyka edukacji Paula Freire¹⁰, oraz Luiza Inacia Lula da Silva, obecnego prezydenta Brazylii.

Teatro de Arena w São Paulo (1956-1971)

Po powrocie z USA Boal rozpoczął pracę w Teatro de Arena w São Paulo, w którym sprawował przez kolejnych piętnaście lat funkcję dyrektora. Teatr, założony w 1953 roku przez José Renato, wyróżniał się

nowatorskim traktowaniem przestrzeni: scenę zastępowała tu arena. Pozostałe brazylijskie budynki teatralne ogarnięte były postkolonialną manierą zbytkowności, mającą służyć podkreśleniu elitarności miejsca. Estetyka teatralna została zdominowana przez TBC (Teatro Brasileiro de Comedia). Był to teatr tworzony przez klasy najbogatsze i do nich adresowany. Boal twierdzi, że TBC zbudowano, by udowodnić światu, że chociaż Brazylia jest odległą prowincją, to jednak ma duszę Starego Kontynentu. Według Boala, stanowi to wystąpienie przeciwko naturze teatru, którego najbardziej żywe przejawy zawsze wiązały się z rzeczywistością społeczną. Twórcy Teatro de Arena podkreślali, że choć są daleko tak zwanych centrów prawdziwej kultury, posiadają swoją, na której gruncie chcą tworzyć teatr. Według Boala, kryterium podobieństwa samo w sobie jest miarą nieefektywności: im bardziej sztuka współczesna próbuje być reprodukcją czy kopią, tym bardziej jest nieprzydatna.

W Teatro de Arena na początku dominowała, co interesujące z punktu widzenia funkcji przestrzeni teatralnej, estetyka realizmu. Scena w kształcie areny, która silniej niż inne ujawnia teatralność przedstawienia (ustawia widzów naprzeciw siebie, odsłania maszyny teatralne), zdaniem Boala, okazała się przestrzenią umożliwiającą zbliżenie aktora i widza. Na scenie tej gościły, między innymi, utwory Johna Steinbecka czy Sidneya Howarda, ale jednocześnie usilnie poszukiwano dramatów, które w języku ojczystym mówiłyby o problemach społeczeństwa brazylijskiego. W tym czasie powstało również Laboratorium Aktorskie, w którym, jak twierdzi Boal, skrupulatnie, słowo po słowie analizowano prace Stanisławskiego.

Dalszy etap pracy zespołu polegał na rezygnacji z odgrywania sztuk europejskich i pojawienia się miejskiego, proletariackiego dramatu rodzimych twórców (Gianfrancesco Guarinieri, Chico de Assis). Wtedy jako dramaturg pracował również Boal. Jego pierwszym ważnym tekstem był dramat *Rewolucja w Ameryce Południowej* (1960), którego główny bohater, ubogi José da Silva, postawiony zostaje przed dylematem: podjąć walkę jako guerilla czy świadomie skazać się na śmierć głodową. W jego sztuce mocne obrazy społeczne prześiąknięte były atmosferą farsy i prawie cyrkowego humoru¹¹. W tym okresie Teatro de Arena stał się głównym ośrodkiem rozwoju dramatu brazylijskiego, co spotkało się z nasilającymi się wówczas tendencjami nacjonalistycznymi w kraju – między innymi, silną industrializacją São Paulo, postępującym w zawrotnym tempie rozwojem Brasílii oraz euforią związaną ze „wszystkim, co brazylijskie”. Tendencja ta odbiła się również w dramaturgii: wystawiane sztuki stanowiły odpowiedź na ówczesną sytuację społeczną – opowiadały o strajkach przeciwko kapitalizmowi, nieludzkich warunkach pracy w kolejach czy o cangaceiros: dla jednych – bohaterach, dla innych – bandytach ze słabiej rozwiniętej północno-wschodniej części kraju. Co było sukcesem tego okresu, stało się również jego wadą – koncentracja na aktualnych wydarzeniach sprawiła, że widzowie oglądali to, co dobrze znali także bez kupowania biletu do teatru. Aktorzy wciąż pracowali metodą Stanisławskiego, jednak zastąpili wcześniejsze „czucie” emocji ich „przepływem”. Boal manifestował tę zmianę, posługując się maksymą zaczerpniętą z pism Mao Zedonga: „Żadnych jezior, raczej emocjonalne rzeki!”.

Później twórcy rozpoczęli pracę nad tekstami klasyków, jednak w odmienny sposób niż wcześniej. Próbowano zaadaptować europejską klasykę do bliskiej im brazylijskiej rzeczywistości, przepuszczając wybitne teksty przez sito własnej wrażliwości. W tym czasie odbyły się premiery *Mandragory*, *Rewizora* czy *Skąpca*. Pojawiły się jednak głosy

krtyki; zarzucano Boalowi, że powrót do dzieł europejskich wiąże się ściśle z powrotem do zarzuconej już estetyki kolonialnej. Boal bronił się, twierdząc, że traktowali klasyczne teksty tak, jakby były pozbawione teatralnej tradycji; była to raczej próba mierzenia się z ideą zawartą w tekście niż z samym tekstem. Jednocześnie chciał zweryfikować przekonanie o uniwersalności literatury europejskiej. Mówił: „Jeżeli sztuka europejska jest rzeczywiście uniwersalna, to może być taka jedynie przesączona również przez naszą wrażliwość. My również stanowimy część uniwersum”¹².

Praca Teatro de Arena w ostatniej fazie stała się próbą zespolenia wcześniejszych działań. Zaskakujące: formą, w której twórcy zdecydowali się poruszać, był musical. Za najważniejsze przedsięwzięcia tego okresu Boal uważa *Areny opowieści o Zumbim*, które wystawił w 1964 roku wraz z Gianfrancesco Guarinierim. Tytułowy Zumbi jest narodowym symbolem walki z reżimem kolonialnym¹³. Polemiczny ton przedstawienia, przywołującego istotne wydarzenia z historii narodu, służył poruszeniu kwestii sytuacji Afroamerykanów jako ważnego tematu dyskusji społecznej. Poza sprawą treści bardzo ważnym aspektem pracy nad spektaklem była próba dekonstrukcji konwencji scenicznych, które, według Boala, stały się przeszkodą w rozwoju estetyki teatru. Dekonstrukcja ta przejawiała się przede wszystkim w oddzieleniu aktora od postaci, przy czym odróżnić postacie pozwalały określone, stałe mechanizacje ruchowe. Dekonstrukcji służył też stylizacyjny eklektyzm: mieszanie scen wodewilowych, surrealistycznych, cyrkowych, ekspresjonistycznych i melodramatycznych. Powrót do ułożonej w konkretnym miejscu i czasie perspektywy związany był z wykorzystaniem tekstów wyrwanych z gazet, połączonych w sposób, który miał prowokować reakcje widowni. Syntezą poziomu konkretnego i abstrakcyjnego było wykorzystanie mitu Zumbiego i wypełnienie go aktualną problematyką: na przykład, wprowadzenie mowy opartej na fragmentach wypowiedzi Castelo Branco, sprawującego rządu dyktatorskie w Brazylii w latach 1964-1967, czy dyskusja nad rolą policji, która powinna walczyć z wewnętrznym wrogiem. Pomimo wielu sukcesów, według Boala, spektakl poniósł klęskę na linii aktorzy – widzowie. Ci ostatni, patrząc z dystansu, stawali się tylko konsumentami przedstawienia, co Boal postanowił zmienić.

Proces rozwoju Teatro de Arena prowadził do wykształcenia się w latach 1968-1971 tak zwanego Systemu Jokera¹⁴, który, jak wielokrotnie podkreśla Boal, był odpowiedzią na estetyczne i społeczne potrzeby ówczesnej Brazylii, jako propozycja uczynienia teatru na nowo możliwym, potrzebnym i skutecznym społecznie. Jednym z celów zastosowania Systemu Jokera było pokazanie równocześnie spektaklu i jego analizy. W historii teatru wykształciły się już środki, które służyły temu celowi: z jednej strony to sama reżyserska ingerencja w tekst utworu, z drugiej – funkcja narratora czy chóru. Joker różni się od wcześniej wymienionych dwiema istotnymi cechami: ujawnia klarowność intencji (jest otwarcie przedstawiony jako ten, który wyjaśnia) oraz jest umiejscowiony jak najbliższy widz (to jego „sąsiad”). System Jokera charakteryzuje się oddzieleniem aktora od postaci – następują ciągłe zmiany ról, tak, aby każdy z aktorów zagrał każdą z postaci, bez względu na płeć. Dodatkowo sam Joker jest również aktorem, który może włączyć się do akcji i opuścić ją w dowolnym momencie, może grać wszystkie postaci w sztuce, może nawet zastąpić protagonistę, gdy realistyczna natura tamtego nie pozwala mu na podjęcie pewnych działań. Joker ma wydawać się postacią z innej sztuki, zagubioną na scenie teatralnej, a jednocześnie realną. Jednocześnie w Systemie Jokera obowiązują zasady prawdopodobieństwa oraz czwartej ściany – Boal pilnuje, by nie odpłynąć nazbyt daleko w abstrakcję, gdyż to ogranicza doświadczenie tylko do racjonalizmu i nie pozwala na wpro-

wadzenie kategorii dla niego kluczowej, jaką jest empatia. Jego zdaniem, empatia nie jest wartością estetyczną, lecz jednym z mechanizmów dramatycznego rytuału, który może być użyty dobrze albo źle. Postać, która wywołuje empatię w widzu, pełni funkcję protagonisty. Funkcję protagonisty i Jokera Boal porównuje do relacji ethos – dianoia, twierdząc, że o ile ethos jest działaniem, charakterem, to dianoia jest jego objaśnieniem, racjonalizacją, właściwościami myślenia. Joker wyjaśnia, jest usytuowany wyraźnie poza światem przedstawionym, posiada wiedzę o wydarzeniach późniejszych wobec czasu akcji, jest wszechwiedzący, wszechobecny – to mistrz ceremonii, kurogo, reżener. Reszta aktorów w Systemie Jokera podzielona jest na dwie grupy – deuteragonistów i antagonistów, a dopełnieniem systemu jest komentująca akcję orkiestra. Strukturę systemu tworzy siedem głównych części: dedykacja sztuki, eksplikacja, epizody, sceny, komentarze, wywiady oraz apel. O ile większość elementów wydaje się znana, o tyle istnieją i takie, które zdecydowanie przełamują konwencje teatralne. Eksplikacja, na przykład, opiera się na łamaniu ciągłości akcji dramatycznej i ma na celu uwypuklenie perspektywy prezentowanej przez autorów spektaklu. Może to polegać na czytaniu wycinków z gazet, listów, dokumentów, na prezentowaniu filmów, map, na odgrywaniu pewnych scen w celu ich podkreślenia lub poprawienia, a nawet na wprowadzaniu zupełnie nowych sekwencji, niewystępujących w tekście. Eksplikacja narzuca ogólny styl przedstawienia, który przypomina wykład, debatę czy egzegezę. Powinna być dynamiczna, odnosić się do wydarzeń bieżących, do konkretnych problemów. Ma podkreślać efemeryczną naturę spektaklu, a równocześnie – poprzez dostosowanie do aktualnej sytuacji – prowokować refleksję nad każdym spektaklem z osobna. Inny oryginalny element – wywiad – nie ma stałego miejsca w strukturze, a pojawia się zawsze wtedy, gdy konieczne jest ujawnienie prawdziwego stanu psychicznego danego bohatera, niemożliwe w obecności innych postaci. Do tego celu autorzy wykorzystywali najczęściej monologi ad spectatores, czasem jednak wystarczało oddzielenie tekstu mówionego od pomyślanego przez zmianę tonu wypowiedzi. System Jokera, wzorując się na relacjach sportowych, zapożycza od nich formę szybkich wywiadów ze sportowcami czy ekspertami, którzy informują publiczność o tym, co przed chwilą miało miejsce. W taki sposób, jeśli tylko zajdzie potrzeba ujawnienia wnętrza postaci, Joker przerywa akcję, a postać wyjaśnia pobudki kierujące nią w konkretnym momencie. Wywiady te z zasady są otwarte – również widzowie mają możliwość zadawania pytań.

Ze swoimi spektaklami, drążącymi tematy społeczne¹⁵, by zaszczepić świadomość rewolucyjną w najniższych warstwach, zaczął Boal objeżdżać brazylijskie wioski. Jego agitacyjny teatr rzeczywiście zaczął osiągać zamierzone rezultaty. Sławna stała się już opowieść Boala, do którego (po odegraniu w jednej z wiosek spektaklu) podszedł widz z propozycją wszczęcia rewolucji. W zapale wyjaśniał, gdzie mieszkają ich ciemniźciele i jak zdobyć broń. Zaskoczony Boal musiał tłumaczyć, że walczyć nie chce – jest artystą. Wydarzenie to pociągnęło za sobą zupełne zerwanie z dotychczasową estetyką i ostateczne porzucenie teatru propagandowego. Nieuczciwość tego typu działalności w stosunku do odbiorcy skłoniła go do praktykowania Dramaturgii Symultanicznej, czyli teatru otwartego na wpływ widzów – rozpoczęło się pełne przełamywanie granicy między sceną a widownią. Aktorzy szkicowali na scenie problem, natomiast zadaniem widzów było poszukiwanie skutecznych jego rozwiązań. Mieli sugerować, jak aktorzy powinni się zachowywać, co robić, by pozbyć się problemu. Wszystko miało się dziać jednocześnie: jedni „piszą” – wymyślając historie, proponowane rozwiązania, inni zaraz odgrywają to na scenie. Widz czuje, że może interweniować, że zmienia bieg akcji. Wszystko

można poddać krytyce, refleksji – spektakl rozwija się na zasadzie dialogu, co stanowi początek walki Boala z przeważającym w dzisiejszym świecie monologiem. Według niego, monologowość jest jedną z cech współczesnego świata, prowadzących do manipulacji i wykorzystywania, a jednocześnie podtrzymuje zakorzeniony w nas automatyzm bierności i uległości wobec władzy. Jego zdaniem, dla kondycji ludzkiej najzdrowszy jest dialog, w którym wszyscy chcą i mogą uczestniczyć. To samo dotyczy teatru – podział na aktorów i widzów jest z natury paraliżujący. Boal łączy to stwierdzenie z głęboką krytyką tradycyjnego, arystotelesowskiego teatru. Teatr zorientowany na scenę oraz katharsis odbiera ludziom chęć i umiejętność podjęcia działania. W interpretacji Boala początki teatru wiążą się z dominacją klas rządzących. Teatr u źródeł, wyfanając się z dytyrambu, był karnawalem, ucztą – wolni ludzie śpiewali na otwartym powietrzu. Potem klasy rządzące miały przejąć ster, najpierw oddzielając aktorów od publiczności, a następnie wydzielając z chóru protagonistę. Od tego momentu teatr stał się narzędziem przymusowej indoktrynacji. Boal swoją aktywność osadza w orientacji brechtowskiej, która przekształca podmiot akcji w przedmiot działań sił społecznych. Teatr Brechta przeciwstawia heglowskiej definicji sztuki, w której dusza jednostki jest podmiotem warunkującym akcję zewnętrzną. U Brechta to potrzeby społeczne, a nie wola bohatera, stanowią czynnik determinujący. Teatr epicki Brechta pozostawia miejsce na pobudzenie krytycznej świadomości widza, domaga się od niego podjęcia decyzji. Boal idzie jeszcze dalej – konstruuje Teatr Forum, w którym widz nie pozwala myśleć postaci za siebie, ale sam wchodzi w wykreowaną sytuację.

Teatr Forum, czyli s(t)ymulacja

Legendarna stała się jedna z sesji Dramaturgii Symultanicznej: pewna kobieta zasiadająca na widowni próbowała zasugerować własną wizję sytuacji, której aktor jednak nie mógł w pełni zrozumieć. Boal zaproponował, aby to ona weszła na scenę i sama odegrała to, co próbowała przekazać. Na tym prostym przełamaniu konwencji opiera się Teatr Forum. Jest to najszerzej praktykowana przez Boala forma teatru, pobudzająca widzów do aktywnego udziału w spektaklu i przeobrażająca ich w pełnoprawnych aktorów. Aby tego dokonać, potrzebne jest nawiązanie innego rodzaju więzi, fizyczne i psychiczne „rozgrzanie” widzów – służą temu ćwiczenia eliminujące nawyki, z którymi widz przychodzi na spektakl. Boal nazywa Teatr Forum rodzajem walki lub gry, posiadającym – jak one – nienaruszalne zasady.

Tematem sztuki przygotowywanej w ramach Teatru Forum powinien być istotny problem, łatwo rozpoznawalny błąd społeczny, a charaktery w niej występujące mają zostać jasno zdefiniowane. Podczas sesji Teatru Forum przygotowana jako materiał wyjściowy sztuka odgrywana jest w całości. Następnie pada pytanie do publiczności, czy wszyscy zgadzają się z przedstawioną sytuacją. Jeżeli publiczność stwierdzi, że jej nie akceptuje, sztuka powtarzana jest po raz drugi w przyspieszonym tempie. Na tym etapie każdy z widzów ma prawo przerwać akcję, mówiąc „stop!”, jednocześnie wchodząc na scenę i odgrywając własne rozwiązanie. W ten sposób wykreowany zostaje „spekt-aktor”, czyli zaktywizowany widz, który sam podejmuje decyzję, czy wejść na scenę. Boal podkreśla fakt, że nie istnieje pasywny „spekt-aktor” – potencjalnie zaangażowani są nawet ci, którzy nie uczestniczą fizycznie w akcji: oni przecież podejmują decyzję o pozostaniu na widowni. Od tego momentu widzowie i aktorzy tworzą dwa opozycyjne światy: aktorzy – świat taki, jakim jest, natomiast widzowie – taki, jakim mógłby być. Wytwarza się presja: jeśli nikt nie

podejmie działania, niekorzystna sytuacja nie ulegnie zmianie. Gdy ktoś decyduje się zająć miejsce aktora, wybiera równocześnie moment, w którym chce rozpocząć. Ważnym elementem przedsięwzięcia jest – podobnie jak w Systemie Jokera – lider, który wyjaśnia zasady, poprawia błędy i zachęca do gry „spekt-aktorów”. Kierując całym przedsięwzięciem, Joker (będący jednak inną postacią niż w poprzednim systemie) musi wyczuć nastrój widowni oraz przestrzegać zasad realizmu gry, zatrzymując protagonistów, gdy akcja staje się nierealna lub nieadekwatna. Zadaniem Jokera jest podążanie drogą sokratejskiej maieutyki – zadając pytania, ma asystować przy narodzinach pomysłów czy nowych postaci scenicznych. Powstaje jednak wątpliwość co do możliwości funkcjonowania postaci scenicznej przy zmieniających się aktorach – w jakim stopniu bez wnikliwych analiz można zachować ciągłość charakterów? Boal twierdzi, że Teatr Forum jest możliwy tylko wtedy, gdy ci z widzów, którzy tworzą na scenie alternatywny model przedstawienia, odczuwają represje podobne do tych, którym podlega bohater. W przeciwnym razie całość zamienia się w tanie moralizatorstwo. Miarą powodzenia Teatru Forum jest, zdaniem Boala, afrykańska zasada, według której liczba osób zaangażowanych w śpiew z pieśniarzem jest miarą jego talentu. Z tego powodu aktor musi być dialektyczny – każda akcja powinna zawierać możliwość jej negacji, a przez to otwierać i aktywizować publiczność. W konsekwencji przedstawienie powinno być swoją własną krytyką, co bliskie jest poglądom Brechta.

Trzeba zaznaczyć, że nie wszystkie sytuacje mogą być przetworzone metodą Teatru Forum. Czy może on, na przykład, zaczynać się od sceny bezpośrednio przedstawiającej egzekucję? Według Boala – nie, ponieważ niesie to ze sobą skutki odwrotne do zamierzonych, nie pokazuje nowych rozwiązań, a stawia człowieka przed sytuacją bez wyjścia. Podobnie jest w przypadku sytuacji przedstawiających czystą, fizyczną agresję, gwałt, napad bez świadków. Agresja to, zdaniem Boala, ostatni poziom przemocy. Jeśli przedstawienie opiera się na problemie agresji, decydującą rolę w rozwiązaniu spektaklu ma siła fizyczna – nic wtedy nie zależy od widzów i zajmują oni na powrót stanowisko biernych obserwatorów wydarzenia. W takim wypadku rozwiązaniem jest zgłębienie sytuacji – dotarcie do społecznego podłoża danego wydarzenia, do momentu, w którym możliwa jest alternatywa. Teatr Forum działa tylko do tej granicy; jeżeli ją przekroczy – straci swój główny cel. Takie rozumowanie przenosi spektakl z sytuacji jednostkowej do makrokosmosu kultury, edukacji, polityki, szeroko pojętego sposobu urzędzenia świata. Istotne dla Boala jest zlokalizowanie procesu budowania makrostruktur społecznych na poziomie mikro. Trafnym odniesieniem wydaje się cytat zaczerpnięty z myśli George'a Caspara Homansa: „Zachowanie społeczne daje początek stosunkowo trwałym strukturom społecznym. Bez powtarzalnych działań społecznych nie ma trwałych struktur społecznych”¹⁶.

Celem Teatru Forum nie jest znalezienie rozwiązania idealnego, akceptowanego jednogłośnie, ponieważ zazwyczaj jest to po prostu niemożliwe. Głównym dążeniem jest wywołanie dyskusji i szeroka analiza zdarzenia. Zasady Teatru Forum bazują przede wszystkim na rolach społecznych, typowych (czy nawet stereotypowych), zmuszając widzów nie tylko do wniknięcia w określoną sytuację, ale i proponowania wyjścia z opresji. Przez to założenie reguły Teatru Forum umożliwiają wyjście poza rzeczywistość teatralną, formując pewnego rodzaju teatr-laboratorium, w którym dokonuje się eksperymentów społecznych.

Umieszczając koncepcje Boala w szerszym kontekście, można zadać pytanie, czy nie stanowi ona pewnego rodzaju kontynuacji dokonującego się metodologicznego zwrotu w naukach społecznych.

Osadzona w radykalnej socjologii życia codziennego metoda penetruje mikrostruktury społeczne, angażując do analizy techniki czysto performatywne.

Teatr Boala można również określić jako teatr fizyczny, cielesny. Uprzywilejowanie ciała mieści się w koncepcji „spekt-aktora”, ponieważ znajduje się on na scenie fizycznie, podejmując rzeczywistą akcję. Boal podkreśla, że „zanim człowiek ma imię, posiada już ciało”¹⁷. Zasada, na której oparty jest jego teatr, mówi wyraźnie: „myśli mają być widzialne, nie – wypowiedziane”. Warto zauważyć, że Teatr Uciśnionych zbudowany jest na przekonaniu o wykorzystywaniu ciała przez system, o społecznym kształtowaniu ciała, o sile modelujących je mechanizmów represji. Ciało człowieka jest ciałem ideologicznym¹⁸, a staje się nim w procesie ciągłego nakładania masek społecznych, co zbiega się z Brechtowskim pojęciem Gestus. Ciało u Boala to figura retoryczna, która, zgodnie z tezami Foucaulta, nie może wyrwać się spod wpływu ideologii. Ciało odgrywa to, co w nim zapisane, wybierając pomiędzy konkretnymi, nacechowanymi politycznie maskami.

Teatr Forum, poza ukazaniem alternatywnych dróg zachowań społecznych, ich aktywizowaniem i syntetyzowaniem, jest także swego rodzaju symulacją z dokładnie określonymi rolami, odpowiednikiem komputerowych gier strategicznych, rajdowych czy RPG, teatralnym odpowiednikiem schematu z *Biegnij Lola, biegnij* Toma Tykwera¹⁹. Podstawą światopoglądu Boala jest wykorzystanie konstrukcji związanych z działaniem do aktywizowania społeczeństwa. „Spekt-aktor”, stając się protagonistą w rzeczywistości umownej, wyposażony w konkretne nowoodkryte schematy zachowań, staje się zdolny do aktywności w codziennym życiu. „Nieważne, że działanie jest fikcyjne, najważniejsze, że to działanie!”²⁰ – Boal nazywa to „próbą generalną do rzeczywistości”.

Poza Brazylią

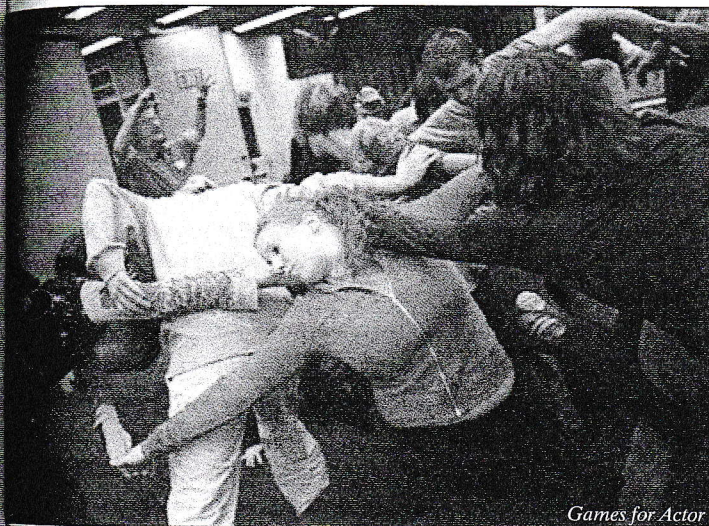
W 1971 roku, gdy Boal wracał z reżyserowanego przez siebie spektaklu *Kariera Artura Ui* Brechta, został napadnięty, a następnie był więziony i torturowany. Po czterech miesiącach pobytu w areszcie wypuszczono go, ale zmuszono do opuszczenia kraju pod zarzutem „zbytniego rozbudzenia świadomości widzów”. O swoich doświadczeniach na wygnaniu napisał dramat *Murro em Ponta de Faca*. Zanim powrócił do Brazylii, mieszkał kolejno w Argentynie, Portugalii i Francji. W Argentynie miał wiele kłopotów z cenzurą (na przykład zabroniono mu wystawiać *Czerwone i czarne* Stendhala, gdyż uznano, „że komunizm i anarchizm w jednym tytule to zbyt wiele”²², podobnie miała się sprawa z *Antygoną* Sofoklesa, gdyż autor nie zgłosił się do władz, by wyjaśnić polityczny sens swojego utworu). Nauczony doświadczeniem, Boal postanowił zająć się rozwijaniem technik Teatru Niewidzialnego, co nie przysparzało tego rodzaju nieprzyjemności, a pozwalało na teatralną interwencję wewnątrz społeczeństwa.

Podczas pobytu w Peru 1973 roku Boal zaangażował się w przewidziany na cztery lata projekt ALFIN²³ mający na celu zlikwidowanie wśród Peruwiańczyków analfabetyzmu, który dotyczył wówczas 25% populacji. Przedsięwzięcie opierało się bezpośrednio na koncepcji edukacji dorosłych Paula Freire, który w 1963 roku opracował dla Brazylii Narodowy Plan Alfabetyzacyjny. Wcześniejsze badania dowiodły, że jego trzydziestogodzinny program (jedna godzina dziennie przez pięć dni w tygodniu) okazał się skuteczny. Całkowici analfabeci nauczyli się czytać łatwe teksty i pisać proste zdania. Plan okazał się jednak zbyt wyrotowy dla ówczesnych władz Brazylii, ponieważ – zgodnie z ówczesnym prawem brazylijskim – jedynie osoby umiejące czytać i pisać posiadały prawa wyborcze. W konsekwencji Freire, uznawany dziś za

jednego z głównych przedstawicieli pedagogiki emancypacyjnej, został uwięziony, a następnie wygnany z kraju. Szczególnego podkreślenia wymaga fakt, że metoda Boala w dużym stopniu czerpie z koncepcji Paula Freirego. Książka *Theatre of the Oppressed* (Teatr Uciśnionych) stanowi odpowiedź na zebrane w dziele *Pedagogy of the Oppressed* (Pedagogia zniewolonych) poglądy teoretyka edukacji. Główne myśli Freire opierają się na sprzeciwie wobec struktury społeczeństwa (w Brazylii – wobec sytuacji postkolonialnego ucisku), w której garstka panuje nad milionami oraz na przekonaniu, że poprzez nowy rodzaj edukacji opartej na dialogu i budzeniu świadomości możliwa jest transformacja społeczeństwa: likwidacja zarówno klasy dominującej, jak i uciśnionej. Formowanie nowej struktury społecznej miałyby się odbywać nie drogą rewolucji, ale poprzez budowanie demokratycznych struktur społecznych, poczynając od uświadomienia zniewolonym, że wyzwolenie jest w ogóle możliwe. Celem (zarówno Freirego, jak i Boala) jest budzenie świadomości politycznego wymiaru codziennych działań ludzi, które ma rodzić potrzebę wprowadzania zmian. Najważniejszy dla obydwojch jest aspekt humanizujący – uświadamiania, upodmiotowienia i wyzwolenia poprzez alfabetyzację, stawiania problemów i pracy z ludźmi nad definiowaniem pola kulturowego, w którym przyszło im żyć – może to stworzyć impuls do podejmowania zmian.

Projekt ALFIN stawiał sobie dwa główne cele: alfabetyzację, zarówno w języku hiszpańskim, jak i języku mniejszości (bez konieczności porzucania tego ostatniego) oraz naukę wypowiedzi w języku sztuki (fotografia, film, publicystyka czy teatr) według zasady, że każdy język jest unikatowy i pozwala wyrazić coś, czego inny nie jest w stanie oddać. Boal, prowadząc edukację teatralną w Peru, chciał przekształcić widza w aktora sceny społecznej, co dokonywało się na drodze czterostopniowego procesu²⁴. Rozpoczynano od demechanizacji, czyli poznania własnego ciała, jego możliwości i ograniczeń, oraz przezwyciężenia własnej „struktury mięśniowej”, pozbycia się automatyzmów. Następnie pracowano nad ekspresywnością ciała: maksymalnym wykorzystaniem potencjału ekspresji cielesnej, przy eliminacji wszelkich innych możliwości komunikacyjnych. Dalej – nad stosowaniem teatru jako języka, jako sposobu komunikacji, który jest żywy i aktualny. Na tym etapie Boal posługiwał się technikami Dramaturgii Symultanicznej, Teatru Pozy i Teatru Forum. Końcowy etap tego procesu, nazywany Teatrem jako Dyskursem, stanowi moment wejścia widzów w rolę protagonistów, jest to przeciwieństwo teatru skończonego, zamkniętego, jakim jest teatr mieszczański; to raczej próba, proces. W tej fazie Boal posługiwał się technikami Teatru Niewidzialnego czy Żywej Gazety²⁵. Ta ostatnia polega na inscenizowaniu wydarzeń z pierwszych stron gazet, kompilowaniu faktów (na przykład odgrywanie aktów przemocy opisanych w gazetach – tortur, głodu, bezrobocia). Wyjaśnijmy przywołany wcześniej termin Teatr Pozy (Image Theatre). To technika, w której ciało aktorów traktuje się jak glinę przeznaczoną do tworzenia rzeźb obrazujących konkretne, problematyczne sytuacje. Twórca pozy przedstawia obraz swojego cierpienia, będący jednocześnie wyrazem konkretnej sytuacji i abstrakcyjną kompozycją. Pozwala to rozwinąć indywidualną umiejętność patrzenia i widzenia poprzez obraz oraz integrację w grupie. Po utworzeniu obrazu powstaje jego wersja idealna oraz obraz zmiany, który pokazuje sposób przejścia od obrazu realnego do idealnego. Dla przybliżenia tej metody podajmy przykład: młoda Peruwianka z Otuzco została poproszona o wykonanie obrazu jej miasta techniką Teatru Pozy. Skomponowała obraz przedstawiający kastrację uwięzionego przywódcy rebelii chłopskiej w centrum wioski – miało to miejsce przed rewolucją 1968 roku²⁶. Obraz przedstawiał następującą scenę: jeden mężczyzna leżał na zie-

mi, drugi dokonywał aktu kastracji, podczas gdy trzeci podtrzymywał go z tyłu. Po jednej stronie autorka umieściła modlące się kobiety, po drugiej – grupę osób ze splecionymi w tyle rękami, natomiast z tyłu sceny kolejnego mężczyznę w pozycji sugerującej posiadanie władzy i przemoc, a za nim dwóch uzbrojonych mężczyzn. Następnie autorka została poproszona o wykonanie obrazu idealnego – zmodyfikowała zupełnie sytuację, prezentując spokojną pracę. Na pytanie o pozę przejściową, odpowiadała już nie tylko ona, ale i widzowie, wchodząc na scenę i „rzeźbiąc” swoje rozwiązania. Pewien zwolennik rewolucji zmienił postaci żołnierzy tak, by pistolety celowali w osobę obrażającą władzę pośrodku; inny, sceptycznie zapatrujący się na rewolucję, zmienił wszystko poza postaciami żołnierzy. Kobieta z innej peruwiańskiej wioski, stawiając się na miejscu klęczących kobiet, nie zmieniła obrazu, natomiast bardziej liberalna młoda dziewczyna z Limy zaczęła zmieniać pozy kobiet – zaproponowała, aby jedna z osób uderzyła w twarz mężczyznę dokonującego kastracji. W końcu pojawiła się propozycja, by ci, których było najwięcej, uwolnili splecione z tyłu ręce i przystąpili do działania.



Games for Actor

Konfrontacja z Europą

Boal przyznaje, że wyjazd do Europy w 1976 roku nie był dla niego łatwy. Stopień rozwinięcia krajów modyfikuje w tak znaczący sposób problemy, z jakimi borykają się ludzie, że przeniesienie na grunt europejski technik, które miały służyć rozwiązywaniu problemów głodu, gospodarowania żywnością czy zmagania się z reżimem państwowym, wydawało się niemożliwe. Dużym zaskoczeniem były dla niego statystyki samobójstw, które wyraźnie pokazują, że w Europie wybiera śmierć znacznie więcej ludzi niż w Ameryce Południowej. Gdy Boal rozpoczął pracę w Europie, okazało się, że wiele osób za swoje największe problemy uznawało samotność, niemożność komunikacji, bezcelowość istnienia. Transformacja technik mających służyć wzbudzaniu oporu w techniki terapeutyczne wydawałyby się prawie niewykonalna. Z próby zrozumienia kultury indywidualistycznej, jaką jest kultura europejska, zrodziły się techniki takie, jak Tęcza pragnień (Rainbow of Desire) nazywana również techniką Tęczy na niebie, czy Wewnętrzny policjant (Cop-in-the-Head), które są praktykami introspektywnymi, z pogranicza psychodramy. To techniki bazujące przede wszystkim na osobistych doświadczeniach. Ich celem jest rozpoznanie zinternalizowanych i zmechanizowanych form represji i skonfrontowanie się z nimi. Zdaniem Boala, każdy musi „zmierzyć się ze swoim policjantem”, ale ich siedziba główna znajduje się zawsze w świecie zewnętrznym. Metody introspektywne zostały szczegółowo opisane w wydanej w 1995 roku książce *The Rainbow of Desire*²⁷, w której Boal

przedstawia, między innymi, główne założenia Teatru Uciśnionych, a w szczególności metody Wewnętrzny policjant. Teatr Uciśnionych ma dwa główne założenia: jego celem jest pomóc „spekt-aktorowi” stać się protagonistą akcji dramatycznej i przenieść do swojej rzeczywistości działania, które praktykował w teatrze. Tak zorientowany system opiera się na trzech głównych hipotezach: osmozie, metaxis oraz teorii analogicznych wpływów²⁸.

Osmozą nazywa Boal propagowanie idei, wartości, gustów, które zachodzi w każdej najmniejszej komórce społecznej, zarówno poprzez represje, jak i perswazję, pragnienie, miłość, strach. Osmoza zachodzi również w teatrze, między publicznością i sceną, ale tylko w jednym kierunku: ze sceny na widownię. Jeśli istnieje zbyt silny opór widowni przeciw pozostaniu biernymi, może dojść do przerwania spektaklu, ale nigdy do jego zmiany. Boal twierdzi, że konwencjonalny teatr jest unieruchomiony, konserwatywny, wsteczny (nawet jeśli idee, które prezentuje, są postępowe). Teatr Uciśnionych ma na celu uczynienie możliwym dialogu obustronnego: scena może wpływać na widownię, a widownia na scenę. Relacja ta nie zawsze jest pokojowa, ponieważ opiera się na zależności podmiot – przedmiot (nikt jednak nie może zostać zredukowany jedynie do funkcji przedmiotu). Opresor wzbudza w zniewolonym dwa rodzaje reakcji: posłuszeństwo oraz bunt. Każda represjonowana jednostka jest zdominowanym buntownikiem. Jej posłuszeństwo to wewnętrzny policjant, ale obok niego istnieje też opozycyjny element jego osobowości. Celem Teatru Uciśnionych jest dynamizacja woli sprzeciwu i osłabienie chęci posłuszeństwa.

Druga hipoteza – metaxis, czyli stan całkowitego przynależenia jednocześnie do dwóch światów – opiera się na rozróżnieniu między pojęciami empatii i sympatii, reprezentującymi relacje zachodzące między widzami i aktorami. W tradycyjnym teatrze emocje postaci penetrują widza, jest on przez nie prowadzony, doświadcza emocji zastępczej, empatii wywołanej na skutek działania zmysłów. W Teatrze Uciśnionych relacja „spekt-aktor” – postać zmienia się w relację współodczuwania, zrozumienia, podzielenia uczuć (sympatii) – widz nie jest prowadzony, a sam kieruje akcją, jest podmiotem. Jednostka doświadczająca represji staje się artystą („spekt-aktorem”), tworząc estetycznie przetworzone obrazy własnych represji. W akcie takiego działania należy ona całkowicie (a nie tylko zastępczo) do dwóch autonomicznych światów: rzeczywistego i świata obrazów rzeczywistości rozciągniętych na płaszczyźnie estetycznej. Obrazy te, w istocie nieprzetłumaczalne na słowa, nie muszą być zrozumiałe w takim samym stopniu dla wszystkich. Żeby jednak metoda działała, widz musi identyfikować się z performerem, współodczuwając: solidarność nie wystarczy – podkreśla Boal – jego represje muszą być naszymi. Zachodzą dwie ekstrapolacje: pierwsza, gdy „spekt-aktor” przenosi swoje doświadczenia w przestrzeń estetyczną, a następnie w przeciwnym kierunku. „Spekt-aktor” dokonuje prób w obrębie rzeczywistości przekształconej estetycznie w celu modyfikacji świata społecznego. Zatem, w myśl Boala, jeżeli jednostka represjonowana jest w stanie stworzyć autonomiczny i koherentny świat obrazów wywiedzionych z własnej rzeczywistości i odegrać w tym skomponowanym świecie swoje uwolnienie, to będzie w stanie przenieść swoje dokonania do życia realnego – scena staje się „próbą do rzeczywistości”.

W sesjach Teatru Uciśnionych, których uczestnicy należą do tej samej grupy społecznej (na przykład osoby niepełnosprawne fizycznie, osoby starsze, mniejszości seksualne) i są poddawani tym samym represjom, współodczuwanie pojawia się od razu. Jeżeli natomiast jednostkowa sytuacja nie jest odbierana jako sytuacja grupowa i pozostali „spekt-aktorzy” są jedynie solidarni i empatyczni, nie jest to już Teatr

Uciśnionych, lecz teatr dla uciśnionych. Działanie Teatru Uciśnionych będzie właściwe, jeżeli scena początkowa będzie kontynuowana przez innych uczestników sesji wokół ich indywidualnych represji i jeżeli komuś uda się skonstruować model niezakłócony przez konkretne okoliczności. Model taki będzie zawierać generalne mechanizmy, zgodnie z którymi funkcjonuje konkretna represja, co pozwoli na współodczuwające poszukiwanie różnych możliwości przełamania ucisku – to trzecia hipoteza techniki Wewnętrzny policjant. Funkcją analogicznych wpływów jest umożliwienie zdystansowanej analizy, zaaplikowanie różnych perspektyw. „Nie ma tu miejsca na interpretowanie czy tłumaczenie; to zwielokrotnianie punktów odniesienia. Dzięki temu zniewolona jednostka może przeanalizować wiele możliwości – jednocześnie działając i analizując własne działanie. Performer musi widzieć siebie jako protagonistę i jako obiekt – jest obserwowanym i obserwującym. Wszystkie trzy hipotezy oparte są na najgłębszym założeniu Teatru Uciśnionych: jeżeli poszkodowany sam [...] odgrywa pewne działanie w fikcji teatralnej, to pozwoli mu ono na odegranie tej samej akcji w realnym życiu”²⁹.

Teatr Uciśnionych to teatr zwielokrotnionego protagonisty. Dąży on do prezentacji jak najszerszej bazy możliwości działania, bez wskazywania jednej jako prawdziwej. To ciągła destabilizacja, dekonstrukcja. W takim rozumieniu system teatralny Boala może być uważany za teatr postmodernistyczny³⁰, a nawet więcej: za postmodernistyczną sztukę polityczną³¹.

Psychodrama?

Opisane wyżej introspektywne techniki pracy Boala (Tęcza pragnień i Wewnętrzny policjant) wielokrotnie były porównywane do psychodramy Jacoba L. Moreno. Boal początkowo nie uznawał tej linii podobieństwa, twierdząc, że o ile psychodrama wprowadza jednostkę do zafiksowanych reguł społeczeństwa, o tyle jego praca polega wyzwalaniu w uczestnikach gotowości do protestu oraz chęci zmiany sytuacji społecznej. Mimo to wydaje się, iż w wielu punktach praktyki te są do siebie zbliżone. Daniel Feldhendler³² zauważa bardzo duże podobieństwo obu idei, jako argument przywołując cytaty ze wstępu do drugiej edycji książki *Das Stegreiftheater* (Teatr Spontaniczności) Moreno, w którym autor określa cztery poziomy prowadzące do całkowitej zmiany zdarzenia teatralnego³³:

1. Eliminacja dramaturgii i tekstu pisanego.
2. Uczestnictwo widowni, czyli teatr bez widowni. Każdy jest uczestnikiem, każdy jest aktorem.
3. Aktorzy i widownia jako jedyni twórcy zdarzenia teatralnego. Wszystko jest improwizowane: akcja, motywy, kwestie, rozwiązania problemów.
4. Likwidacja starej sceny – zamiast niej, scena otwarta, żywa scena, życie.

Punktem stycznym jest również rozdzielanie ról przez protagonistę w Teatrze Forum, co jest klasycznym zabiegiem stosowanym w psychodramie. Z drugiej jednak strony, metody Boala nie spełniają kilku podstawowych zasad terapii: jasno ustalonego podziału na pacjenta i terapeutę, konkretnego i wcześniej wyznaczonego celu oraz długości procesu. Feldhendler podejmuje próbę analizy podobieństw prac obydwu badaczy poczynając od zjawiska spontaniczności³⁴. Dla Moreno była to kategoria podstawowa: „Życie to wdech duszy, spontaniczność to jej wydech. Wraz z wdechem do organizmu dostają się trucizny, konflikty, które poprzez spontaniczność mogą zostać wydalone. Spontaniczność pozwala nieświadomości (przy pomocy świadomości) pojawić się nieokaleczonej”. Wprawdzie Boal otwarcie nigdy nie pisał na temat spontaniczności, ale opracowane przez niego ćwiczenia

warsztatowe w dużej mierze polegają na jej wykorzystaniu. By podać przykład: technika Teatr Poza wykorzystuje płaszczyznę niewerbalną, kinestetyczną, w której często występują spontaniczne zmiany pozy – to, co nieświadome, ma się uwidocznić. Równocześnie kluczowym komponentem modyfikacji zachowania zarówno dla Moreno, jak i Boala, jest re-prezentacja, testowanie działania oraz proces transformacji zachodzący w kreatywnych ramach sceny oraz w grupie uczestników³⁵. I tak Boalowski Teatr Forum pozwala uczestnikom na przedstawienie sytuacji zastanej, sposobu transformacji, sytuacji idealnej, oraz na przekształcenie się z obiektów sytuacji społeczno-psychologicznej w jej podmioty.

Boal kontra Arystoteles

Miejsce katharsis w swoim teatrze określa Boal w opozycji do pojęcia Arystotelesowskiego i Morenowskiego³⁶. Według niego, błędem jest mówienie o jednym rodzaju katharsis, gdyż istnieją różne jej warianty, które mogą działać w opozycji wobec siebie. Jedynym punktem wspólnym tych zjawisk jest sam fakt oczyszczania. Katharsis w rozumieniu medycznym to wydalanie z organizmu treści fizycznych, psychologicznych lub psychosomatycznych, szkodzących człowiekowi. Boal zwraca uwagę na fakt, że oprócz katharsis tragicznej, Arystoteles opisuje również „rytmiczną katharsis”³⁷, w której terapeuta ma odkryć wewnętrzny rytm choroby psychicznej pacjenta i wprowadzić go w stan śpiewu i tańca w tym rytmie. Wierzone, że taki rytmiczny paroksyzm pozwoli pozbyć się z organizmu chorych rytmów psychiki pacjenta i zaprowadzi ponownie stan równowagi. Medyczna katharsis zawiera w sobie zatem zarówno akty czysto fizyczne, jak i psychologiczne. W kategorii tych ostatnich mieści się katharsis w rozumieniu Jacoba L. Moreno. Wyróżnia on trzy rodzaje katharsis: estetyczną, grupową (opartą na obserwacji) oraz aktywną. Ta ostatnia forma zbliża się najbardziej do tego, o czym mówi Boal w swoim teatrze („spekt-aktor” odgrywa samego siebie). W interpretacji Boala, główną funkcją Morenowskiej katharsis jest dążenie do osiągnięcia szczęścia, równowagi przez jednostkę. Motywuje to opisem przypadku Barbary, aktorki teatru Moreno, borykającej się z nieumiejętnością kontrolowania swojej narastającej agresji w kontaktach z najbliższymi. Gdy zaczęła ona odgrywać postaci charakteryzujące się właściwymi dla niej cechami, oczyściła swój organizm z przemocy i nienawiści, które powodowały jej cierpienie, co pozwoliło na korzystniejsze dla niej zaadaptowanie się do świata społecznego. W swoim artykule Feldhendler³⁸ przytacza jednak fragment książki Zerki T. Moreno, stanowiący przeciwwagę do zdania Boala: „Z psychodramy wiemy, iż największa głębia katharsis nie jest doświadczana poprzez odgrywanie przeszłości, nawet bardzo traumatycznej, ale poprzez odegranie tych ról, scen i interakcji, na które życie nie pozwala”³⁹. Wynika z tego, że w pewnych teoretycznych aspektach systemy Moreno i Boala mogą posługiwać się bardzo zbliżonymi technikami, jednak w różnych celach.

Boal ustawia się również w opozycji do katharsis Arystotelesowskiej, nazywając jego koncepcję systemem teatralnym opartym na przymusie (coercive theatrical form). Tragedia antyczna we wszystkich aspektach ilościowych i jakościowych skupia się wokół katharsis, która jest jej esencją oraz celem, a według Boala – także jej najbardziej kontrowersyjnym zamysłem: to instrument polityczny dążący do oczyszczenia z chęci zmiany społeczeństwa⁴⁰. Zdaniem Boala, Arystoteles skonstruował misterny schemat oczyszczający, eliminujący wszystko, co nie jest powszechnie akceptowane, jednocześnie adaptujący jednostkę do zasad społeczeństwa. W poetyce represji, którą, według Boala, posługuje się system Arystotelesowski, świat jest prawie idealny – tragedia pokazuje świat nie takim, jakim jest, ale jakim być powinien. Wszystkie cechy rzeczywistości narzucane są widzowi, który biernie oddaje swoją rolę postaci, żeby grała i myślała za niego.

postać i widza łączy empatia, przez co działanie aktora stymuluje odczucia widza. W punkcie kulminacyjnym perypetii widz zaczyna odczuwać strach, ponieważ rozpoznaje swoją tragiczną winę w bohaterze, a lęk wzmagają jeszcze końcowa katastrofa. Ponieważ akcja dramatyczna zastępuje akcję rzeczywistości, widz oczyszcza siebie z chęci sprzeciwienia się ethosowi społeczeństwa, a jednocześnie z woli sprzeciwu, która umożliwiłaby mu zmianę społeczeństwa. Oczywiście, schemat Arystotelesowski jest użyteczny dla tych, którym odpowiada obecna konstrukcja świata społecznego. Jeżeli natomiast teatr ma mobilizować do działania i zmiany społecznej, należy użyć zupełnie innej poetyki.

Teatr Uciśnionych, jako że kieruje się innymi zasadami, posługuje się również odmiennym rodzajem katharsis. Tu nie istnieje pojęcie widza w klasycznym rozumieniu, zanika przecież reguła nieinterweniowania. Tutaj bycie widzem to uczestnictwo, działanie lub przygotowywanie się do niego, a przygotowywanie się samo w sobie jest już działaniem. Przeznaczeniem scen prezentowanych w klasycznym teatrze jest ich kontemplacja (nawet jeżeli prowadzi do krytyki), natomiast obrazy w Teatrze Forum są konstruowane po to, by je zniszczyć i zastąpić innymi. Dalej, o ile teatr klasyczny posługuje się fikcją, o tyle akcje odgrywane w Teatrze Forum są możliwościami, alternatywami, a „spekt-aktor” jest wezwany do tworzenia nowych, innych działań, które nie są substytutami działań rzeczywistych, ale próbą, pre-działaniem, akcjami poprzedzającymi właściwe działanie. Celem Teatru Uciśnionych nie jest tymczasowe uczucie ulgi, spokoju. Jego celem jest wzbudzenie poczucia braku równowagi, które mobilizuje do działania, a dalej – przekraczania i zmieniania represyjnych struktur społecznych. Taka dynamizacja prowadzi do oczyszczenia (katharsis) jednostki z tego, co ją blokuje, co nie pozwala jej działać.

Teatr Niewidzialny

Z przyjazdem do Europy – poza skonstruowaniem technik introspektywnych – wiązał się również rozwój innych metod zacierających granicę między aktorem a widzem. Oto dwie sytuacje, które zaaranżował Boal.

Do paryskiego metra wsiadają dwie rozbawione kobiety, obok nich staje rosty mężczyzna i zaczepnie trąca jedną z nich. Kobieta oświadcza, że nie życzy sobie takich zaczepek, a mężczyzna przeprosza. Po chwili jednak zbliża się znów, a w końcu obejmuje ją w tali. Oburzona kobieta, nie szczędząc słów, przechodzi na drugą stronę wagonu. Na następnej stacji wsiada przystojny młody mężczyzna. Po chwili kobieta zaczyna głośno komentować jego wygląd, stara się go zaczepić, zalotnie pytając o godzinę – chłopak zdawkowo odpowiada. Kobieta podchodzi więc i namiętnie całuje go na oczach wszystkich pasażerów. Tym razem pasażerowie reagują – rozpoczyna się gorąca wymiana zdań. Pojawia się myśl, że kiedy przedmiotem zaczepki była kobieta, nikogo zbytnio to nie oburzyło, gdy jednak role zostały odwrócone, męska część widowni poczuła się sprowokowana. Cała sytuacja przemienia się w ostrą dyskusję na temat podziału ról płciowych w społeczeństwie. Ciekawość pasażerów pobudza jeszcze chłopiec dopytujący się, co się dzieje. Coraz więcej osób włącza się w akcję, sypią się komentarze: „Tacy są już mężczyźni...”, „Ich już nie zmienisz!”, „Kiedy pojawia się głos „To wina kobiet, one nas prowokują!”, do akcji wkracza jeden z pasażerów „Tak uważasz? W takim razie wybac mi to, co teraz zrobię, ale twoja żona po prostu mnie prowokuje!” i pochyła się, aby pocałować kobietę. O mało nie dochodzi do bójk, a „pasażerowie” podjudzają jeszcze napastowaną kobietę, by ta w ramach rewanżu rozebrała napastnika.

Druga historia. Akcja rozgrywa się na statku w porcie pewnego szwedzkiego miasteczka. Prom jest pełen ludzi, miejsc siedzących niewiele. Na jednym z nich siada Murzynka, a nad nią tłoczą się inni.

Atmosferę podburza nietrzeźwy mężczyzna z puszką piwa w ręce, zaczepiający pasażerów. Gdy prom rusza, do kobiety podchodzi wyglądający na Włocha pasażer i beczelnie pyta, dlaczego zajęła jego miejsce, jakim prawem ona – czarna – siedzi, kiedy on – biały – musi stać? Zaczyna się kłótnia, w końcu zdenerwowana kobieta wstaje, a mężczyzna zajmuje jej miejsce i zaczyna czytać włoską gazetę. Z lekkiego zamieszania korzysta podpity Szwed, oznajmiając Włochowi, że to miejsce należy się w takim razie jemu, ponieważ to jego kraj. Po ciętej wymianie zdań Włoch ustępuje. Po chwili do zadowolonego z siebie Szweda podchodzi elegancki urzędnik, oznajmiając mu, że według niego kolejność zajmowania miejsca to kwestia nie tylko rasy i narodowości, ale także klasy społecznej i dlatego to miejsce należy się jemu. Atmosfera pęcznieje. W końcu jeden z uczestników sprzeczki zachęca młoda kobietę, by zajęła swoje dawne miejsce, ta oburzona odmawia, kwitując to stwierdzeniem, że nie chce litości. Wtedy sytuacja wybucha – ludzie krzyczą zaczynając wstawać ze swoich miejsc. Pod koniec podróży większość zdenerwowanych pasażerów stoi.

Dwie opisane sytuacje to przykłady udanych akcji Teatru Niewidzialnego. Osoby rozpoczynające zdarzenie to aktorzy, posługujący się dokładnie opracowanym wcześniej scenariuszem. Grają tak, jakby byli na scenie, z tą różnicą, że widzowie nie wiedzą, że biorą udział w wydarzeniu teatralnym. Aktorzy, co oczywiste, muszą być otwarci na improwizację, a postaci, które grają – mocno osadzone w rzeczywistości. Warto podkreślić, że tym, co różni Teatr Niewidzialny od happeningu czy teatru guerrilla, jest to, że tam mówi się o teatrze i wcześniej czy później pojawia się podział na aktorów i widzów. Tutaj wszystkie zwyczaje teatralne są zabronione. W praktykach Teatru Niewidzialnego najlepiej, by widzowie nigdy nie dowiedzieli się, że brali udział we wcześniej przygotowanym zdarzeniu. To pewnego rodzaju teatr uczestnictwa, w którym widzowie zaangażowani są nie tylko społecznie (widz jest członkiem zbiorowości zjednoczonej wspólnymi reakcjami), fizycznie (widz prowokowany jest do podjęcia ruchu) i psychicznie (widz śledzi rozwój akcji dramatycznej), ale także emocjonalnie (aktorzy wciągają widzów w wydarzenia)⁴¹. W Teatrze Niewidzialnym performer bierze na siebie odpowiedzialność za dokonane czyny, nie jest otoczony kuloodporną powłoką sztuki. Teatr ten porusza gorące tematy społeczne i tym samym prowokuje dyskusję, co pozwala widzom nie tylko głębiej zastanowić się nad problemem i poznać inne punkty widzenia, ale także wypróbować samych siebie w działaniu. Teatr Niewidzialny innymi środkami ma osiągnąć te same cele, co Teatr Forum, a więc wprowadzić człowieka w działanie, postawić go przed sytuacją, na którą musi zareagować, bo nawet brak działania będzie reakcją.

„Teatr to broń, a obywatele powinni nią władać”⁴²

Po powrocie w 1986 roku do Rio, Boal skoncentrował uwagę przede wszystkim na próbie ścisłego powiązania teatru z polityką: jeżeli teatr ma przemieniać biernego widza w zaangażowanego społecznie protagonistę, to powinien, kierując się zasadą „co prywatne, to polityczne”, wkraczać również w sferę ustawodawstwa. W konsekwencji, jeżeli teatr ma być narzędziem głębokiej transformacji społeczeństwa, powinien to być nie teatr polityczny, ale raczej teatr jako polityka. Fuzja teatru z polityką zaznaczyła się najdobitniej, kiedy Boal zastosował praktyki Teatru Uciśnionych w kampanii wyborczej nazwanego brazylijskim Wałęsą Luiza Inácio Lula da Silva, kandydata na prezydenta z ramienia Partii Pracujących (Partido dos Trabalhadores), do której należy Boal. Zorganizował on sesję Teatru Forum, w którym protagonistą był Lula, a „spekt-aktorzy” proponowali kwestie,

którymi – będąc na jego miejscu – zajęliby się w pierwszej kolejności. Postulował się także technikami Teatru Niewidzialnego, by pobudzać na placach miejskich do dyskusji na temat wyborów prezydenckich. Takie zabiegi skłaniają do stwierdzenia, że Boal zajmuje się nie tylko polityzacją teatru, ale także teatralizacją polityki.

Przedsięwzięcia spod znaku Teatru Legislatywnego w Rio de Janeiro były kontynuacją Teatru Forum, jednak szły o krok dalej: dyskusja przenosić się miała na poziom ustawodawstwa, a do głosu dopuszczano tych, którzy zazwyczaj go nie mają. Sprzyjało temu znalezienie się Boala wśród członków Parlamentu w Rio de Janeiro w latach 1993-1996. W czasie swojej kadencji pomyślnie zaadaptował techniki teatralne do polityki – założył w slumsach, na przedmieściach czy wśród bezrobotnych dziesiętności grup teatralnych, zatrudniając na koszt państwa etatowych Jokerów. Tym sposobem udało mu się wprowadzić w życie trzynaście obowiązujących do tej pory norm prawnych. Dzięki jego inicjatywie organizowano sesje Teatru Forum, z których sporządzano bardzo szczegółowe sprawozdania, zawierające sugestie widzów, dotyczące kwestii podstawowych, jak zaopatrzenie w wodę, czy rażących błędów w działaniu służby zdrowia. Na podstawie tych dokumentów opracowywano projekty uchwał, raporty o łamaniu prawa, a także organizowano akcje protestacyjne. Interesującym przedsięwzięciem była próba przygotowania budżetu miasta metodą Teatru Legislatywnego, do której doszło w prawie milionowym mieście Santo Andre w Brazylii.

Boal łamie po kolei granice między rzeczywistością a fikcją, aktorem i widzem, a teraz – obywatelem i prawodawcą. Dla niego demokracja to system dobry, posiadający jednak pewne wady. Największą z nich jest fakt, że o ile w trakcie głosowania obywatel ma ogromną władzę, o tyle gdy głos już odda, paradoksalnie traci ją i staje się na powrót jedynie obserwatorem sceny politycznej. Ten problem reprezentacji istnieje bardzo wyraźnie na wszystkich szczeblach władzy. Zdaniem Boala, należy pozwolić mówić każdemu, ponieważ nikt nie określi lepiej potrzeb konkretnego człowieka niż on sam. Dobrym przykładem rezultatu, który Boal chciałby osiągnąć, jest znany na cały świat brazylijski futbol⁴³. Gra każdy – w święta zaludniają się place i ulice, a wszyscy ci, którzy grają, chcą oglądać najlepszych – na takiej zasadzie powinien działać Teatr Legislatywny, a więc i polityka.

„Niektórzy robią teatr. My jesteśmy teatrem”

Obecnie Ośrodki Teatru Uciśnionych istnieją prawie na całym świecie – w Boliwii, Brazylii, Peru, w większości krajów Europy, USA, w Australii, a nawet w Kenii, Ugandzie, Senegalu czy Nepalu. Ośrodki te nie kopią mechanizmów i ćwiczeń proponowanych przez Boala, ale starają się twórczo je modyfikować, dostosowując do potrzeb danego środowiska. Od 1999 roku wydawana jest internetowa gazeta „Under Pressure”⁴⁴, koncentrująca się na konkretnych aspektach Teatru Uciśnionych, na przykład – pracy w więzieniach, warsztatach, w miejscach konfliktów zbrojnych, lub omawiająca organizowane od 1981 Międzynarodowe Festiwale Teatru Uciśnionych, które – jak twierdzi – są ignorowane przez większość krytyków teatralnych. Przedsięwzięcia Boala dotarły także do Polski. W kwietniu 2007 roku w Krakowie odbyły się drugie warsztaty prowadzone metodą Boala. Tym razem animowane były przez Celine Martel i Bastiena Vilbarta związanych z Teatrem Forum En-Vie z Lille we Francji oraz Dominikę Bedryjcuk i Dominikę Akuszewską z Teatru Poza.

Zdaniem Boala, do zjawisk, z którymi należy walczyć należą głównie: nietolerancja, rasizm, seksizm oraz globalizacja. Przejście od mikro- do makrokosmosu w ostatnich latach jest dla Boala wyjątkowo

ważne. Prowadząc warsztaty w miesiąc po atakach terrorystycznych na World Trade Center w Nowym Yorku, przekonał się o dezintegracji rzeczywistości: istnieje pałacy problem, ale na pytanie, gdzie jest scena i jak na nią wejść, nie łatwo prosto odpowiedzieć. Jednocześnie, wypracowując nowe metody teatralne, Boal podejmuje walkę o zdrowe społeczeństwo. Drogą do osiągnięcia celu jest aktywizacja jednostki. Jego teatr wyrasta przeciw z krytyki samego pojęcia widza. Dla Boala widz to złe słowo, to zawsze mniej niż człowiek, to tylko jeden z aspektów człowieka. Należy zatem widza zhumanizować, oddać mu jego zdolność działania i całą głupotę, która się z tym wiąże. Wszystkie eksperymenty teatralne Boala dążą do uwolnienia widza, któremu teatr tradycyjny narzuca wizję świata. Co więcej, jeżeli odpowiedzialnymi za przedsięwzięcia teatralne są w większości ludzie, którzy przynależą pośrednio i bezpośrednio do klas dominujących, to przedstawione wizje świata są ich wizjami. Widzowie nie mogą być zatem biernymi ofiarami prezentowanych im obrazów⁴⁵, jak w Arystotelesowskiej poetyce represji, gdzie widz oddaje całą swoją uwagę postaci. U Brechta widz wciąż pozwala postaci grać za siebie, jednak pozostawia sobie miejsce na krytyczne myślenie. Boal przenosi propozycję Brechta z poziomu świadomości na poziom działania. Poetyka uciśnionych to poetyka wyzwolenia: widz nie pozwala postaci ani myśleć, ani działać za siebie – widz uwalnia się, a teatr staje się działaniem.

W takim rozumieniu teatr Boala to przedsięwzięcie ściśle związane z rozwojem XX-wiecznej teorii podmiotowości zmiany społecznej, w której siłą napędową transformacji stają się działania jednostek. Stworzony przez Boala „spekt-aktor” to obywatel społeczeństwa aktywnego, członek zbiorowości o silnym współczynniku podmiotowości, podejmujący nieustanny wysiłek przekształcania zastanych realiów. Boal, tworząc „spekt-aktora”, podobnie jak zwolennicy socjologicznej teorii morfogenezy, zwraca uwagę na dualizm jednostki, która zarówno tworzy struktury społeczne, jak jest przez nie konstruowana, która działa i obserwuje. Teatralna terapia polityczna, którą proponuje Boal, uczy, jak działać społecznie, jak konstruować wypowiedzi, by były politycznie czytelne, jak sprawić, by w nowej sytuacji człowiek pozostawał Arystotelesowskim zoon politikon. Boalowi udało się stworzyć system łączący terapię, zabawę, politykę i teatr. Te pozornie odległe od siebie obszary egzystencji ludzkiej rozciągają się jednak na płaszczyźnie zdarzeń performatywnych i na tym założeniu opiera się system Boala. Bazując na teorii metaxis, Boal zsyntetyzował rozgrywającą się w niespikselizowanej przestrzeni symulację życia społeczno-politycznego, która angażuje jednostkę w sposób całościowy. Stymulacja, która zaciera granice między widzami a aktorami, pozwala widzowi na przełamanie teatralnego i politycznego monologu i jednocześnie wejście w rolę „spekt-aktora” sceny społecznej.

¹ „Citizenship is the legal capacity for skeptical viewership, the right to criticize and choose among performances, and the right to form one's own performances in response. [...] Democracy, in fact, might be conceived as a system that allows counter-performances always to be made”. J. Alexander, *Performance and Power*, http://research.yale.edu/ccs/documents/public/alex_perfrmPower.pdf.

² Dane z 2007 roku, <http://www.indexmundi.com/brazil/population.html>

³ Tadeusz Paleczny, *Struktura rasowa, wyznaniowa i klasowo-warstwowa społeczeństwa brazylijskiego na podstawie danych spisowych z 2000 roku*, www.uj.edu.pl/ISR/kulturoznawstwo_miedzynarodowe/publikacje/brazylia.doc

⁴ http://pl.wikipedia.org/wiki/Historia_Brazylii

⁵ <http://www.linberry.net/brazil/ingles/artecult/teatro/autores/aboal/index.htm>

⁶ Nelson Rodrigues (1912-1980) – brazylijski pisarz i dziennikarz. W swoich utworach podjął krytykę społeczeństwa brazylijskiego. Autor wielu nowel oraz

publikowanego w prasie cyklu opowiadań *Życie takie jakie naprawdę jest (A Vida Como Ela É)*, co pozwoliło mu na zdobycie uznania szerokiej publiczności. Jako dramaturg debiutował tekstem *Kobieta bez grzechu (A Mulher Sem Pecado)*, który okazał się fiaskiem. Swoim drugim dramatem *Suknia panny młodej* odniósł jednak wielki sukces. Dramat ten, wyreżyserowany przez polskiego reformatora sceny brazylijskiej Zbigniewa Ziemińskiego w 1943 roku, zrewolucjonizował brazylijski teatr.

⁷ Abdias Nascimento (ur. 1914) – afrobrazylijski artysta i polityk. Aktywny działacz ruchu panafrykańskiego, podkreślającego odrębną tożsamość ludności afrykańskiej oraz konieczność jej współdziałania w zakresie polityki. Założyciel Teatro Experimental do Negro. W 2004 był nominowany do pokojowej nagrody Nobla.

⁸ Frances Babbage, *Augusto Boal*, Routledge, London – New York 2004, s. 5.

⁹ John Gassner, *Form and Idea of Modern Theatre*, The Dryden Press, New York 1956.

¹⁰ Paulo Freire (1921-1997) – brazylijski teoretyk edukacji, autor książki *Pedagogia zniewolonych (Pedagogy of the Oppressed)*. Uważany za jednego z przedstawicieli pedagogiki emancypacyjnej, zwróconej przeciw tkwiącym w świadomości społecznej zależnościom kolonialnym. Wywarł duży wpływ na teorię edukacji, w szczególności w dziedzinie edukacji nieformalnej oraz edukacji popularnej, a także pedagogiki krytycznej, której celem jest odsłanianie mechanizmów dominacji i wychowywanie ludzi poprzez zasadę dialogu w taki sposób, by byli zdolni do świadomego kształtowania i zmiany świata. Za swoje poglądy i próbę alfabetyzacji kraju został wydalony z Brazylii.

¹¹ Por.: <http://www.linberry.net/brazil/ingles/artecult/teatro/autores/aboal/index.htm>

¹² Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, Theatre Communications Group, New York 1992, s. 164-165.

¹³ Zumbi (1655-1695) – był ostatnim przywódcą największej z osad (*quilombo*) zakładanych przez zbiegłych niewolników murzyńskich w trudno dostępnych miejscach. Quilombo dos Palmares, którym dowodził Zumbi, było świetnie zorganizowanym wieloetnicznym państwem, nazywanym „czarną Troją”. Zumbi jest także uznawany za przodka czarnych mieszkańców Brazylii. Wśród nich duch Zumbiego jest postrzegany jako boski i nieśmiertelny. Dzień 20 listopada ustanowiono w Brazylii dniem wolnym od pracy jako Dzień Świadomości Narodowej Czarnych – tradycyjnie zwanym Dniem Zumbiego – w świadomości społecznej coraz częściej traktuje się Zumbiego nie tylko jak bohatera afrobrzylijskiego, ale także jako ukonstytuowaną na brazylijskiej ziemi alternatywę dla rasizmu i kolonializmu [za:] Robert Anderson, *The Slave King (Zumbi)*, <http://www.iei.net/~pwagner/gooddeeds/zumbi.htm>

¹⁴ Por.: Augusto Boal, *Theatre of...* s. 180-190.

¹⁵ Przykładem może być spektakl *Tiradentes*, którego tytułowy bohater Joaquim da Silva Xavier (znany jako Tiradentes czyli Wyrwiząb) to rewolucjonista i pierwszy brazylijski męczennik walki o wolność. Postulował zniesienie niewolnictwa oraz rozwój oświaty wśród najuboższych warstw społecznych. Sławę zyskał jako współorganizator nieudanego i tragicznego w skutkach ruchu niepodległościowego w 1789 w stanie Minas Gerais, zmierzającego do uwolnienia Brazylii spod panowania portugalskiego; został zdradzony i w konsekwencji publicznie powieszony.

¹⁶ George C. Homans, *Zachowanie społeczne – jego formy elementarne*, [w:] *Sociologia. Lektury*, red. Piotr Sztompka i Marek Kucia, Znak, Kraków 2005, s. 36.

¹⁷ Augusto Boal, *Games for actors and non-actors*, Routledge Press, New York 1992, s.114.

¹⁸ Philip Auslander, *Boal, Blau, Brecht: the body*, [w:] *Playing Boal. Theatre, therapy, activism*, J. Cohen-Cruz i M. Schutzman, Routledge Press, New York 1994, s. 124-133.

¹⁹ Ciekawym mogłoby być również zestawienie pracy Boala z eksperymentem więziennym Zimbardo (pomijając oczywiście wszelkie konotacje związane z oskarżeniami o niemoralność) – obydwaj przecież tworzą rzeczywistość, w któ-

rej jednostka testuje swoją wrażliwość na zmianę struktury społecznej świata – jeden przy użyciu konstrukcji zwanej postacią sceniczną, drugi bez niej.

²⁰ Augusto Boal, *Theatre of...* s. 122.

²¹ George C. Homans, *Zachowanie społeczne – jego formy elementarne*, [w:] *Sociologia. Lektury*, s. 36.

²² Zob. *Działania magiczne Augusto Boala*. „Dialog” 1977 nr 9, s. 164.

²³ Projekt ALFIN czyli Operación Alfabetización Integral kierowany był przez Alfonso Lizaraburu i w początkowych etapach, o których mowa w tekście, miał miejsce w Limie i Chiclayo. Największym i zarazem najbardziej delikatnym problemem, przed którym stanęli autorzy projektu, był fakt, że już wstępne badania wykazały istnienie 41 dialektów dwóch głównych języków Keczua i Ajmara, poza urzędowym hiszpańskim. Co więcej, badania w prowincji Loreto (na północy kraju) dowiodły istnienia 45 różnych języków.

²⁴ Por.: Augusto Boal, *Theatre of...* s. 121-156.

²⁵ Co interesujące dla dalszej części tekstu, techniką tą posługiwał się również Jacob Levy Moreno. *Die lebendige Zeitung* stanowiła element pracy nazwany „teatroterapią”, a poprzedzający techniki stricte psychodramatyczne. Por.: A. Sarol-Kulka, *Jacob Levy Moreno i jego teoria kreatywności i spontaniczności*, „Psychoterapia” 2004 nr 4, s. 9-15.

²⁶ Rewolucja ta była kierowana przez Juana Velasco Alvarado, który w jej wyniku został mianowany prezydentem i sprawował tę funkcję do 1975 roku.

²⁷ Augusto Boal, *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy*, Routledge, London 1995.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 40-47.

²⁹ *Ibidem*, s. 46.

³⁰ Michael Taussig, Richard Schechner, *Boal in Brazil, France, the USA. An interview with Augusto Boal*, [w:] Jan Cohen-Cruz, Mady Schutzman, Daniel Feldhendler, *Playing Boal...*, s. 28.

³¹ Philip Auslander, *op. cit.* s. 132.

³² Zob.: Daniel Fendhendler, *Augusto Boal and Jacob L. Moreno. Theatre and Therapy* [w:] *Playing Boal*, ed. Mady Schutzman and Jan Cohen-Cruz, Routledge, London 1994.

³³ Moreno Jacob Levy *Das Stegreiftheater*, second edition. New York: Beacon [za:] *ibidem*.

³⁴ Zob.: *ibidem*.

³⁵ Inspirowane działaniami Moreno i Boala, wykształciły się również inne prądy związane z pracą, nie tyle psychodramatyczną, ile próbujące wpleść w zafiksowane metody psychodramy elementy socjologiczne. Jednym z takich ruchów jest socjodrama, mająca na celu rozwiązywanie problemów zbiorowości poprzez wspólne uczenie się w grupie, biorąca pod uwagę znacznie szerszy społeczny kontekst. Innym teatrem wyrosłym na bazie tych doświadczeń jest Playback Theatre założony w Nowym Jorku przez Jonathana Foxa oraz Jo Salas w 1975 roku, który, łącząc techniki improwizacyjne i psychodramatyczne, stosuje metody wypracowane m.in. przez Moreno i Boala.

³⁶ Zob. Augusto Boal, *The Rainbow of Desire*.

³⁷ *Ibidem*, s. 70.

³⁸ Zob. Daniel Feldhendler, *op. cit.* s. 99.

³⁹ Zerka T. Moreno, *Über Aristoteles, Breuer, und Freud hinaus: Moreno's Beitrag zum Konzept der Katharsis*, [w:] *Dramatische Therapie*, ed. Hilarion G. Petzold, Hipokrates, Stuttgart 1982 [za:] D. Feldhendler, *op. cit.* s. 99.

⁴⁰ Zob. Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed*, s. 1-50.

⁴¹ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław 2002, s. 541.

⁴² Augusto Boal, *Theatre of...* s. 122.

⁴³ Teatr ze sportem łączył także Brecht: „[...] w teatrze winna była zapanować atmosfera dobrego sportu, atmosfera emocjonującej zabawy, i to po obydwu stronach rampy”. Por.: Konrad Gajek, *Wstęp*, [w:] Bertolt Brecht, *Dramaty*, Wrocław 1976, s. XI.

⁴⁴ Do pobrania ze strony: <http://www.theatreoftheoppressed.org/>

⁴⁵ Zob.: Augusto Boal, *Theatre of...*