

Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska

Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury

Augusto Boal – życie i dzieło. Cz. II

15 lat pracy w Teatrze Arena

„Teatr to broń. Bardzo skuteczna broń. Z tego powodu trzeba o niego walczyć.”

(Boal, 2008, s. XXIII)

Wprowadzenie

Lata 50-60 XX wieku to okres niestabilności ekonomicznej Brazylii; czas hiperinflacji, strajków robotników i studentów, przemysłowego rozwoju kraju realizowanego dzięki międzynarodowym pożyczkom. W roku 1961 rezygnacja z urzędu prezydenta Janio Quadros powoduje zwiększenie zaangażowania ludzi w życie polityczne. Kraj stoi przed koniecznością podjęcia decyzji o drastycznych zmianach. Rośnie w siłę ruch sprzeciwiający się współczesnemu niewolnictwu - bardzo złej sytuacji chłopów, żyjących na granicy ubóstwa, niewolniczo przywiązanych do ziemi na której pracowali¹. Nowy prezydent João Goulart - jako kandydat lewicy - zobowiązał się do przeprowadzenia radykalnych reform społecznych. Zapowiedział wywłaszczenie wielkich latyfundystów i podniesienie płacy minimalnej.

Augusto Boal powrócił z Nowego Jorku do Rio de Janeiro w lipcu 1955 roku. W trakcie drogi z lotniska do domu brat przekazał Boalowi „wspaniałą” wiadomość - zdobył dla niego, jako wykształconego chemika - bardzo dobrą pracę w Petrobras, brazylijskim koncernie naftowym. Boal był już jednak pewien, że „chce robić teatr”. Wiedział także, że przyjmując propozycję brata będzie musiał zepchnąć na dalszy plan marzenia o reżyserii. Odrzucił więc ofertę i - dzięki poleceniu Nelsona Rodriguesa - zatrudnił się jako tłumacz w bulwarowym czasopiśmie (tabloidzie). Jego praca polegała na tłumaczeniu kryminalnych, sensacyjnych tekstów, jednak Boal często zmieniał historie, wymyślał

¹ Jednocześnie ogromne połacie ziemi nadającej się pod uprawy, należącej do „bogatyń” w ogóle nie były uprawiane - nie pozwalali na to ich właściciele nie zważający na i głód i ubóstwo innych.

bohaterów, dopisywał nie istniejące wątki. Robił to szczególnie chętnie wtedy, gdy potrzebował pieniędzy (wynagrodzenie płatne było „za wierszówkę”). Właściciel pisma nie protestował; podobały mu się wizje i „odświeżone” wersje autorstwa Boala.

W 1956 roku, zadzwonił do Boala Sabato Magaldi z informacją, że rekomendował go Jose Renato² na stanowisko dyrektora *Teatru Arena* w Sao Paulo. Jak wspomina A.Boal, nie czuł się wtedy jeszcze reżyserem - miał przecież na swoim koncie tylko brodwayowski debiut - jednak postanowił podjąć wyzwanie.

Tak rozpoczęła się 15 letnia reżyserska przygoda Boala , którą dzieli na cztery fazy (por. Boal, 2008 s. 136-168):

- realistyczną (Od 1956 r.)
- fotograficzną (od 1958 r.)
- nacjonalizowanie klasyków (od 1962 r.)
- musicalową (od 1964 r.)

Teatr Arena stworzył w 1953 roku Jose Renato, którego celem było zbudowanie profesjonalnego zespołu teatralnego realizującego spektakle o wysokich standardach artystycznych. Jednocześnie miały być to spektakle, które łatwo mogły „pojechać w trasę” i być grane w przestrzeniach nieteatralnych np. szkołach, fabrykach.

Teatr był niewielki i skromny; miał małą scenę (5 na 5 m), nietypową bo zorganizowaną na planie koła niczym realna arena. Tego typu warunki lokalowe i sceniczne wymuszały niejako innowacyjne rozwiązania scenograficzne (np. brak przestrzeni powodował, że bogata, strojna scenografia nie była możliwa) i wysoki poziom gry aktorskiej (aktorzy w trakcie przedstawień grali bardzo blisko publiczności).

Pierwsze lata w Teatrze Arena

Spektaklem, o którego wystawieniu Boal marzył (i od którego pragnął rozpocząć pracę), był *Hamlet* Szekspira, jednak kontrakt został podpisany na reżyserię adaptacji teatralnej powieści Johna Steinbecka *Myszy i Ludzie*. Debiut sceniczny Boala został dobrze przyjęty przez krytyków, którzy twierdzili, że charakteryzował się „świadomością społeczną, kunsztownym realizmem fotograficznym i metodą *Actors Studio* (Babbage, 2004, s. 10). - wszystkie te jakości stały się później znakiem rozpoznawczym, znakiem jakości *Teatru Arena*.

² Dyrektor *Teatru Arena*

Augusto Boal skompletował zespół aktorski tak, by składał się z młodych i zdolnych, ale jeszcze nie uformowanych osób. Pracował z nimi metodami Stanisławskiego, które starał się dostosować do brazylijskiego kontekstu. Jak pisze sam A. Boal - studiowanie Stanisławskiego, dostosowywanie stworzonych przez niego metod do potrzeb zespołu, odkrywanie nowego rozumienia zadań reżysera – było kamieniem milowym w jego karierze. A. Boal definiuje reżysera, odwołując się do stworzonej przez Sokratesa metody majeutycznej³ i zauważa, że podstawową jego rolą jest pomoc aktorowi w narodzinach postaci, którą ma odegrać (por. Boal 2001, s. 147).

Ten początkowy okres pracy w *Teatrze Arena* to czas odkryć artystycznych, ale to także czas improwizacji ekonomicznej, tworzenia przy bardzo niewielkich nakładach finansowych. To czas kiedy powstaje idea „selektywnego realizmu”, w ramach którego jeden przedmiot symbolizuje większą część scenografii np. zbite lustro -pokój nastolatki, kilka ziaren kukurydzy -spichlerz. Selektywny realizm uzasadnia i usprawiedliwia brak kostiumów czy scenografii w tworzonych spektaklach powodowany zarówno kwestiami lokalowymi, jak i kwestiami ekonomicznymi. To także czas intensywnej pracy nad ćwiczeniami; zarówno Stanisławskiego, jak i własnymi. Ćwiczeniami, które później staną się podstawą książki *Gry dla aktorów i nieaktorów*. To w końcu czas, w którym powołane zostało do życia *Laboratorium Aktorstwa* (The Laboratory of Acting). Laboratorium - słowo kojarzące się z chemią w nazwie grupy teatralnej pojawiło się nie bez powodu. Otóż - jak pisze Boal - chemia nauczyła go systematyzować wiedzę, spoglądać na zdarzenia artystyczne z perspektywy badacza, podchodzić rygorystycznie do wykonywanej pracy.

Być może właśnie ta mieszanka: zdolności i umiejętności reżyserskich, dobrej, teatralnej edukacji a także zdolności analitycznych, systematyzujących spowodowała, że od 1956 roku Boal zaczął prowadzić ogólnodostępne kursy dramatopisarstwa, a następnie pogłębione seminaria adresowane do wybranych osób. Początkowo kursy prowadzone były w *Teatrze Arena* zaś - od 1959 roku w *Escola de Arte Dramatica*. Augusto Boal stał się wtedy nauczycielem i odkrył, że kiedy naprawdę się naucza, nauczyciel jest tym, który uczy się najwięcej (por. Boal, 2001, s.154).

Organizacja kursów i seminariów spowodowana była również potrzebą wypracowania/stworzenia tekstów dramatycznych brazylijskich autorów, które A. Boal chciał wystawiać, a których w owym czasie po prostu nie było. W trakcie seminariów powstawały sztuki, ale podejmowano na nich również często tematy polityczne.

³ Metoda majeutyczna - stworzona przez Sokratesa dialogiczna metoda filozoficzna (część metody sokratycznej), której celem jest wspólne dotarcie do prawdy. Polega ona na wydobywaniu z dyskutanta nieświadomionej przez niego wiedzy prawdziwej. (por. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Majeutyka>)

Warto wspomnieć, że pod koniec lat 50-tych ambicją *Areny* było stworzenie teatru wystawiającego spektakle brazylijskich autorów, teatru mówiącego brazylijskim głosem, do tej pory nieobecnym w świecie teatralnym kraju. Celem było też dotarcie do zwykłych widzów czyli tzw. ludu⁴. Teatr i polityka i ich wzajemna relacja stały się codziennym tematem zespołu *Teatru Arena*.

W pracy zatytułowanej *Teatr Uciśnionych* (ang. *Theatre of the Oppressed*) Boal wspomina, że w 1956 roku *Arena* weszła w realistyczny etap swojej działalności oznaczający m.in. zakwestionowanie konwencjonalnego teatru. Zdaniem Boala, teatr konwencjonalny to m.in. „teatr stworzony przez tych, którzy mają pieniądze po to, by być oglądanymi przez tych, którzy także je mają”, to teatr, który zdawał się mówić: "Tu także prezentowany jest dobry europejski teatr, jesteście daleką prowincją, ale mamy duszę starego świata" (Boal, 2008, s.136). Według Augusto Boala w podejściu tym obecna była nostalgia za tym, co było daleko, ale także chęć tworzenia teatru na sposób europejski. Zespół teatralny *Areny* myślał inaczej i odkrył, jak pisze Boal: „choć jesteście daleko od wielkich ośrodków kulturalnych, jesteście blisko nas samych” i możemy/chcemy „tworzyć teatr, który będzie blisko. Blisko kogo? Publiczności” (Boal, 2008, s.134). Bohaterami przedstawień wystawianych w *Teatrze Arena* byli coraz częściej chłopci i robotnicy, jednak publiczność stanowiły głównie osoby należące do tzw. klasy średniej i bogaci czyli którzy mogli zapłacić za bilety

Pragnąc być bliżej zwykłych ludzi, zespół postanowił pojechać w podróż w głąb kraju, by tam, w interiorze, miejscach nieoczywistych wystawić spektakle dla rolników i robotników. Jak wspomina Boal, przedstawienia grane były wszędzie: na ulicach, w klubach, w centrach handlowych, na wolnym powietrzu. Cały czas widownię stanowił jednak nie „lud” a właściciele ziemscy, przedstawiciele władz i lokalnych elit, przypadkowi przechodnie.

W tym okresie w osobistym życiu trzydziestoletniego Boala zachodzi znacząca zmiana: reżyser żeni się z aktorką *Teatru Arena* – Albertiną Costa. Ślub ten jest niejako efektem wspólnej pracy reżysera i aktorki nad spektaklem *Fogo Frio*, który w 1960 r. został wystawiony na deskach *Teatru Arena*. Ceremonia zaślubin, pełna emocji i rytuałów jest dla reżysera poruszającym przeżyciem. Małżeństwo to trwa dwa lata. Jest to jednocześnie moment trudny dla całego zespołu *Teatru Arena*. Jak wspomina Boal, zarówno on, jak i aktorzy czują się wypaleni. Ich praca staje się powtarzalna, utyka w martwym punkcie, nie jest już niczym świeżym i ekscytującym. To, co do tej pory stanowiło cel zespołu - wzmocnienie dramaturgii brazylijskiej, wprowadzenie do repertuaru przedstawień

⁴ Augusto Boal wielokrotnie pisze o próbie i chęci dotarcia do tzw. „zwykłych ludzi”, „ludu”. W tłumaczeniu angielskim *Hamlet and the Baker's Son* na określenie tej grupy publiczności użyte jest słowo *people*, (pisane kursywą).

rodzimych autorów - utraciło siłę swojego oddziaływania - dramaturgia brazylijska staje się popularna, inne teatry grają już sztuki brazylijskich autorów.

Dodatkowo pojawiają się problemy ekonomiczne. Teatr właściwie nie ma już wsparcia finansowego ze strony rządu, a cenzura staje się coraz ostrzejsza. Aby przezwyciężyć sytuację finansową, Boal zaczyna reżyserować sztuki dla innych teatrów i odkrywa jak ważne jest tworzyć spektakle, który mają dla niego osobiste znaczenie.

Istotne staje się także zaangażowanie polityczne zespołu. Chcąc pomóc w wyzwoleniu kraju, Boal tworzy politycznie zaangażowane przedstawienia z wyraźnym, „propagandowym” przesłaniem. To okres, w którym działalność A. Boala w *Teatrze Arena* jest próbą stworzenia innowacji teatralnej i politycznie radykalnego teatru w sytuacji ciągłego zmagania się z sytuacją finansową.

Cenzura zaczyna utrudniać mu pracę. Pierwszym spektaklem Augusto Boala, który został zakazany była *L'Engrenage* (przełożony na język teatru scenariusz filmowy Sartra). Warto wspomnieć, że w związku niemożnością wystawienia sztuki na deskach teatru, zespół zdecydował się na zagranie spektaklu na placu przed pomnikiem zwanym *Ipiranga* - pomnikiem niepodległości Brazylii (Monument to the Independence of Brazil). Dzięki temu akcję policji dwukrotnie przerywającej spektakl widziało dziesiątki przypadkowych widzów oraz gospodyń domowych wyglądających z okien.

Okolo 1960 roku Boal po raz pierwszy spotyka Paulo Freire⁵ twórcę Pedagogiki Uciśnionych. Freire prowadzi wtedy wśród najbiedniejszej ludności północno-wschodniej Brazylii Narodowy Program Alfabetyzacyjny. Program ten oparty jest na metodzie jednoczesnego nauczania alfabetu i uświadamiania ludziom nędzy i wyzysku, w jakich żyją a także przekonaniu, że wyzwolenie jest możliwe dzięki edukacji opartej na dialogu. Jak pisze Freire „Gdy jedni ludzie nazywają świat za innych – nie ma dialogu.” (za Kostyło, 2011 s. 13)

W 1961 rezygnacja prezydenta Janio Quadros spowodowała, zwiększenie zaangażowania ludzi w życie polityczne. Kraj stał przed drastycznymi zmianami. Coraz większe znaczenie miał ruch sprzeciwiający się bardzo złej sytuacji chłopów, żyjących na granicy ubóstwa i przywiązanych do ziemi, na której pracowali. Jednocześnie ogromne połacie terenów należące do „bogaty” w ogóle nie były uprawiane. Właściciele ziemscy, którzy spekulowali terenami (przeznaczonymi w planach na drogi) nie zważając na i głód i ubóstwo zabraniali uprawiać ludziom „dobrą” ziemię. Prezydenturę objął wiceprezydent João Goulart. Jako kandydat lewicy zobowiązał się do przeprowadzenia

⁵ Paulo Freire - brazylijski pedagog, przedstawiciel radykalnej pedagogiki emancypacyjnej niosącej jednoznaczny przekaz, że wyzwolenie jest możliwe, a jego niezbędnym narzędziem jest edukacja.

radykałnych reform społecznych. Zapowiedział wywłaszczenie wielkich latyfundystów i podniesienie płacy minimalnej.

W tym okresie A. Boal i zespół *Teatru Arena* intensywnie podróżowali po całym kraju. Starano się docierać do miejsc zaniedbanych i biednych, tych w których żyli najbardziej wykluczeni ludzie. Wreszcie *Teatr* grał dla „prawdziwego ludu”: robotników i chłopów. Z tym właśnie okresem związane jest jedno z najbardziej znanych, a zarazem znaczących wydarzeń a mianowicie spotkanie z Vergilio.

Jak wspomina sam Boal (1995, s.1-3) - w tym czasie pisał i wystawiał natchnione sztuki, pełne sprzeciwu i niezgody na panującą sytuację społeczną. Prawie wszystkie jego spektakle kończyły się rewolucyjnym śpiewem chóru aktorów skandujących „Przelejmy krew za naszą ziemię! Przelejmy krew za naszą ziemię! Przelejmy krew! Przelejmy krew”. Wydawało się uzasadnionym by zachęcać uciśnionych do wystąpienia przeciwko uciskowi: „(...) wydawało nam się, że przez naszą sztukę pokazujemy ludziom Prawdę przez duże P, i przybliżamy ich do Rozwiązania przez duże R. Chcieliśmy uczyć autochtonów jak walczyć o ich ziemię – my, którzy żyliśmy w dużych miastach. Uczyliśmy Afroamerykanów jak występować przeciwko rasizmowi. Uczyliśmy kobiety jak walczyć z uciskiem, jak walczyć o ich prawa. Liczyła się intencja. Chcieliśmy dobrze i to musiało wystarczyć”. (Boal, 1995, s. 1). Ale pewnego dnia - jak zauważa Boal w każdej historii nadchodzi „pewien dzień”. Dla Boala było to spotkanie z Vergilio, którego relacje warto przytoczyć tak, jak zostało ono przez niego zapamiętane:

„(...)Wystawialiśmy sztukę dla mieszkańców małego miasteczka na północnym wschodzie kraju. Śpiewaliśmy: „przelejmy krew za naszą ziemię”. Pod zakończeniu spektaklu podszedł do mnie olbrzymi mężczyzna - Vergilio i zalewając się łzami powiedział: *„To niesamowite, że ludzie z miasta, młodzi, bogatsi - tacy jak Ty - myślą dokładnie tak jak my. Zgadza się z Tobą - my także myślimy, że powinniśmy „oddać” krew za naszą ziemię”*. Byłem szczęśliwy i dumny. Wydawało się, że misja była zakończona, przekaz - jasny i dokładny, został dobrze zrozumiany. Ale Vergilio mówił dalej. *„Ponieważ myślimy tak samo, uważam, że powinniśmy wziąć swoją broń: Ty swoją, a my swoją i iść pod dom kolonela (właściciela ziemi) zabić kogo się da, podłożyć ogień pod dom”...* Zaniemówiłem. Usiłując zebrać myśli, postanowiłem wyjaśnić nieporozumienie. Powiedziałem więc: *„Broń? My nie mamy broni? Nasze pistolety to atrapy, rekwizyty teatralne”*. Na co Vergilio odpowiedział *„Atrapy? Rekwizyty? Pistolety bez ognia? Po co Wam one?”*. *„Służę nam w spektaklach, nie muszą być prawdziwe. Jesteśmy prawdziwymi artystami, wierzymy w przestanie naszych spektakli, nasza broń nie jest naładowana”*. Vergilio kontynuował rozmowę: *„OK, rozumiem. Mówisz jednak, że wierzysz w przestanie Waszych spektakli: w takim razie daję Wam broń, naszej wystarczy dla nas wszystkich.”* Mój strach zaczął przeradzać się w panikę: *„Vergilio, my jesteśmy tylko artystami. Nie*

umiemy posługiwać się bronią. Naszą bronią jest sztuka. Gdybyśmy poszli z Wami zaatakować dom kolonela byłibyśmy tylko obciążeniem, nie potrafimy posługiwać się bronią". „Aha więc prawdziwy artysta mówi o konieczności przelania krwi, ale chodzi mu o cudzą krew. Chciałbyś abyśmy przelali swoją krew, nie Twoją, tak?" „Masz zupełną rację, my jesteśmy artystami, nie mieszkańcami tego miasteczka...." (por. Boal, 1995 s. 1-3)

Vergilio odszedł a Augusto Boal nie zobaczył go już nigdy więcej. Ale nie mógł o nim zapomnieć. W tym czasie jeden z księży goszczących *Teatr Arena* w swojej parafii - ojciec Batalha - w rozmowie z Boalem powiedział „Musimy być aktorami, musimy wyjść na scenę i walczyć. Bycie jedynie widzem niesprawiedliwości, nierównej walki jest przestępstwem!" (Boal 2001, s. 200).

Historia Vergilio, rozmowa z księdzem (a także chwilowe doświadczenie biedy i głodu w trakcie podróży w głąb Brazylii) pomogły Boalowi zrozumieć, gdzie popełnił błąd. Vergilio uświadomił mu, że nie jest w stanie wziąć odpowiedzialności i zastosować się do rady, którą dawał i innym. (Boal 2001, s.200). Uświadomił sobie także fałszywość politycznego „teatru z przekazem" oraz fakt, że nie ma prawa (także moralnego) nawoływać do działań, do podjęcia których sam nie jest gotowy. Boal zrozumiał, że jest tylko młodym reżyserem mieszkającym w dużym mieście. Że mówi o reformie rolnej, a nie zna problemów wsi i ludzi tam mieszkających. Że czyta i wystawia sztuki o przemocy a nie doświadcza jej. Jednocześnie wiedział, że w obliczu niesprawiedliwości nie chce pozostać neutralny. Wspominając tamten okres Boal przywołuje słowa Ojca Batalhy: „Obserwując masakrę, nie możemy pozostać neutralni. Żyjąc, musimy wybierać, po której stronie jesteśmy. Przyszłość nie istnieje: musi być zbudowana" (Boal, 2001, s. 201). Od tej pory Boal nigdy już nie napisał sztuki, która zawierałaby rady, wskazówki czy przesłania za którymi sam nie byłby gotowy podążać. Nie chciał już robić politycznie nacechowanego, ideologicznego „teatru z wiadomością". Nie chciał być już listonoszem nieznanego nadawcy (ideologii, partii?). Chciał, by widzowie w demokratyczny sposób mogli korzystać z tego samego języka, co aktorzy. Zaczęła w nim kiełkować idea aktywnego widza. Nie wiedział jednak jeszcze, jak ją wcielić w życie. Odkrył to dużo później (Boal, 2001, s 201).

Boal pracował ciągle z aktorami, ale także zaczął działania teatralnie ze zwykłymi ludźmi, amatorami m.in. robotnikami ze związków zawodowych (z Metalworkers Trade Union of Santo Andre) w Santo Andre. W trakcie prowadzonego dla nich kursu dramatopisarstwa opowiadał o Heglu, Arystotelesie i Machiavelim, prawach dialektyki i uczył m.in. jak pisać scenariusze. Na koniec wystawione zostały spektakle odwołujące się do codziennego życia, napisane i zagrane przez robotników i wystawione dla robotników. Spektakle były dyskusją z rzeczywistością, angażującą

emocjonalnie debatą nad poruszonymi problemami. Szczególną popularnością cieszył się spektakl opowiadający o strajku, autorstwa Jurandira. W trakcie jego realizacji jeden z widzów robotników, realny uczestnik strajkowych wydarzeń, niezgadający się z wydźwiękiem spektaklu, wszedł na scenę, krzycząc: „*To jest kłamstwo! Nigdy nie powiedziałem czegoś takiego. Jesteście kłamcami. To jest teatr oszczerców!*” Chciał opowiedzieć swoją wersję wydarzeń. Boal pozwolił mu komentować słowa bohatera ze sztuki, który tak jak on nie wziął udziału w strajku - jednak w taki sposób, jakby był postacią sceniczną. Bohater spektaklu przemawiał zgodnie ze scenariuszem Jurandira. Realny uczestnik tamtych wydarzeń – widz – komentował wymyślając spontanicznie inne słowa postaci. W ten sposób mógł wyjaśniać swój odbiór, postrzeganie autentycznych, budzących emocje wydarzeń. Jak zauważa Boal mężczyzna, który wszedł na scenę, był jednocześnie obrazem i jego twórcą i choć: „*To nie był jeszcze teatr forum, ale było to forum w teatrze*” (Boal, 2001, s.204)

Po doświadczeniu pracy z robotnikami z Sando Andre w 1962 roku, Augusto Boal zaczął głębiej zastanawiać się i badać granicę pomiędzy prawdą fikcji i fikcją prawdy. Zastanawiał się, w jaki sposób fikcja może interpretować prawdę, kto w trakcie spektaklu był aktorem, kto postacią a kto widzem. Jak zauważa „W Sando Andre widziałem aktorów grających postacie i ludzi, na których oparte były te postacie tworzących inne postacie - samych siebie; Był to moment, w którym byli (jednocześnie) prawdziwą osobą i bohaterem. Przeskakiwali między jednym a drugim. (Boal, 2001, s. 207)”

Doświadczenie z Santo Andre to kamień milowy w twórczości Boala i rozwoju metody *Teatru Uciśnionych*. Był to moment, w którym po raz pierwszy widz był aktywny i wszedł na scenę.

W 1962 roku Boal wraz z grupą przyjaciół odkupił od Jose Renato *Teatr Arena*, który ten zdecydował się sprzedać. Zespół postanowił odejść od naturalizmu i poszukać swojej tożsamości artystycznej wystawiając sztuki klasyków i w „odbiciu twarzy innych epok” poszukiwać prawdziwej twarzy Brazyli. Rozpoczął się kolejny etap w działalności polityczno-teatralnej Boala, który nazywa „nacionalizacją klasyków”. Pierwszą sztuką zagrana w tym nurcie była *Mandragora* Machiavellego, o którym Boal pisze jako o „politycznym naukowcu”. Pracując nad *Mandragorą* reżyser odkrył moc metafory, która „(...) jest koncentracja abstrakcji, przeniesieniem słów i znaczenia (Boal 2001, s. 209)”. Publiczność bez problemu odkrywała w metaforze konkretną rzeczywistość brazylijską, spektakle cieszyły się popularnością, odbywała się po nich dyskusja z publicznością. Po mimo to Boal miał jednak poczucie niedosytu. Powodowała je m.in. obserwacja, że to znowu artyści, a nie publiczność „nieśli przekaz”, zamiast uczyć, widzów jak wypowiadać się w języku teatru.

W kwietniu 1964 roku w zamachu stanu zorganizowanym z udziałem Stanów Zjednoczonych Prezydent João Goulart został obalony. Zamach zapoczątkował okres reżimu wojskowego, który następnie przekształcił się w dyktaturę. Militarne zamachy w 1964 i w 1968 roku spowodowały serię represji, które były kontynuowane w latach 70- tych (wtedy to wraz ze wzmocnieniem władzy wojskowej ograniczone zostały wolności obywatelskie, m.in. wprowadzano cenzurę na wszelką działalność kulturalną). Proces demokratyzacji rozwinął się dopiero w późnych latach 70 i zakończył w połowie lat 80 tych.

Teatr Arena zawiesił na jakiś czas swoją działalność. System prześladował wszystkich o lewicowych poglądach. A. Boal musiał się ukrywać i na pewien czas wyjechał z Sao Paulo do domu przyjaciół, w góry. Marzył o wystawieniu *Procesu* Kafki - tekstu tak bardzo pasującego do ówczesnych wydarzeń w Brazylii. Jako kolejną sztukę wystawił jednak - również nawiązującego do sytuacji społeczno- politycznej - *Świętoszka* Moliere. Spektakl został świetnie przyjęty.

W późniejszym okresie Boal zaczął tworzyć musicale. Zależało mu, by stworzyć nową formę teatralną, w której aktorzy śpiewają tak jakby do siebie mówili, będąc z sobą w relacji; w dialogu, patrząc sobie w oczy, zwracając szczególną uwagę na słowa (por. Boal 2001, s. 235). Próby do pierwszego musicalu *Opinio* odbywały się w dużym pokoju domu jednej z aktorek- śpiewaczek - Nary. Tekst nawiązywał do życia i sytuacji społecznej kraju, ale także osób z obsady zespołu. Śpiewacy byli aktorami, a jednocześnie reprezentowali klasę społeczną, z której pochodzili (każdy z nich wywodził się z innej klasy - „Ze pochodził ze wzgórz⁶, Joao z północnego wschodu, Nara była inteligentną, piękną dziewczyną z Copacabana” (Boal, 2001. s.235)

Jak pisze we wspomnieniach Augusto Boal, *Opinio* był nasz i naszej publiczności, był pierwszym spójnym i zbiorowym protestem teatralnym przeciwko niehumanitarnej dyktaturze, która zabijała i torturowała tak wielu, wpędziła ludzi w biedę i tak bardzo zniszczyła to, co wcześniej nazwaliśmy Patrią (Ojczyzną)” (Boal, 2001, s 236) . Publiczność wykrzykiwała piosenki spektaklu, śpiewała w trakcie spektaklu razem z aktorami. Była zaangażowana, ale ciągle nie miała wpływu na przebieg spektaklu. Nie było w tym dialogu z ludźmi z wymarzoną „ludem”, „głos” mieli głównie aktorzy z *Teatru Arena*, to oni opowiadali swoją historię.

⁶ Boal pisze tu o wzgórzach w Rio de Janeiro nad których znajdują się favele - slumsy zamieszkiwane przez najbiedniejszych mieszkańców miasta.

W tym twórczym, ale i niezwykle trudnym czasie zmieniło się także osobiste życie Boala, który rozstał się ze swoją pierwszą żoną.

Kolejnym przedstawieniem wystawionym przez *Teatr Arena* był spektakl *Arena conta Zumbi* (w skrócie *Zumbi*)⁷ - najważniejsza chyba z dotychczasowych prac Augusto Boala. Pracując nad *Zumbi* Boal zaczął tworzyć tzw. *Joker System*, w którym aktorzy wymieniali w się rolami, niezależnie od płci grali różne postacie. Była to zespołowa kreacja, w której postać - rola (a właściwie istota roli/esencja przekazu) została odseparowana od grającego ją aktora (konkretnych warunków związanych z postacią). Społeczne znaczenie poszczególnych postaci zostało ukazane jako społeczna maska, społeczne zachowanie. Spektakl był przerywany przez jokera - „mistrza ceremonii”, który wyjaśniał jej zasady, kierował scenicznym procesem, mógł wcielić się, w każdego bohatera spektaklu. Joker - którym zawsze był ten sam aktor - wyjaśniał ukryte znaczenia, był reprezentantem twórców - *Teatru Arena*. Zastosowanie *Systemu Jokera*⁸ było początkiem dialogu z publicznością, który później Boal rozwijał i udoskonalał tworząc metody *Teatru Uciśnionych*.

Był to jeden z pierwszych spektakli z serii *Arena opowiada o.....* (późniejsze to *Arena conta Tiradentes* (1967) i *Arena conta Bolivar* (1971)). Ideologicznie i estetycznie spektakl ten był ambitnym przedsięwzięciem: celem przedstawienia było - wzmocnienie szeroko rozumianej tożsamości widzów *Teatru Arena*: młodych, idealistycznych i lewicowych ludzi, poprzez wykorzystanie motywu historycznej alegorii. Historia *Zumbi* uwypuklała podobieństwa pomiędzy tym co miało miejsce kiedyś, a tym co działo się współcześnie. Cele estetyczne były równie śmiałe. Zdaniem Boala „spektakl próbował zniszczyć wszystkie konwencje stylistyczne, które hamowały rozwój teatru jako formy sztuki i stworzyć wolną przestrzeń dla nowego systemu, który mógłby się wyróżnić” (Babbage, 2004, s. 13). Aby cel ten zrealizować, Augusto Boal zastosował cztery podstawowe zabiegi:

1. Zerwał z przynależnością aktora do roli (czy roli do aktora) – w *Zumbi* wszyscy aktorzy grali wszystkie postacie.
2. Wykorzystał wspólną narrację - dzięki zastosowaniu sformułowania *Arena opowiada o...* podkreślano zbiorową własność historii, jej kolektywność.

⁷ Zumbi z Palmares (ur. ok. 1655 w Palmares w Alagoas, zm. 20 listopada 1695) – przywódca Quilombo dos Palmares – państwa zbiegłych niewolników w Brazylii. Spektakl wykorzystywał motyw ucieczki niewolników i ich zaatakowania przez siły państwowe.

⁸ Więcej na temat Systemu Jokerskiego można znaleźć w artykule Marii Kwiatek „Odkrywamy karty 'Joker System' Augusto Boala” <http://www.teatrzaangazowany.pl/czytelnia/publikacje/odkrywamy-karty-joker-system-augusto-boala>.

3. Zastosował eklektyzm stylistyki, czerpiący z farsy, melodramatu, muzyki i dokumentu, stworzony tak, by publiczność miała rozrywkę, ale była także zaangażowana krytycznie.

4. Wykorzystał muzykę - jej możliwość budowania atmosfery i napięcia, które wykorzystał do wzmocnienia ideologicznego znaczenia.

Spektakl *Zumbi*, entuzjastycznie przyjęty przez publiczność, był czymś całkowicie nowym i trudnym do zdefiniowania. Aktorzy grali, śpiewali, tańczyli - zdaniem krytyków nie był to po prostu teatr, musical, opera, pokaz tańca czy akrobatyki. Z całą pewnością techniki te nie były nowością samą w sobie i nie były tak prezentowane. To, co było innowacyjne, to ich specyficzne połączenie oraz ideologiczne, polityczne „zastosowanie”, dzięki którym *Zumbi* stał się pierwszym brazylijskim muzycznym protestem (Babbage, 2004, s. 13) .

Cenzura stawiała się coraz ostrzejsza. Zdarzało się, że aktorzy po spektaklu zostawali aresztowani. Augusto Boal tworząc kolejne przedstawienia szukał metafor, które pozwalałyby mu mówić o rzeczywistości, byłyby rozpoznawalne dla publiczności, ale które jednocześnie nie wzbudziłyby podejrzeń czujnej cenzury.

W tym czasie Boal wyjechał do Buenos Aires, by - na zaproszenie Teatru Żydowskiego - wyreżyserować spektakl *The Best Justice*. Pod względem artystycznym wyjazd ten nie wniósł w życie reżysera wiele nowego, wpłynął jednak znacząco na jego życie osobiste. Boal wrócił bowiem z Buenos Aires do Sao Paulo z żoną - Cecylią Thumim i przybranym synem Fabianem Silbertem. Wydaje się, że fakt powrotu z nową rodziną miał wielkie znaczenie dla reżysera. Jak pisał w swojej autobiografii: „Stałem się Ojcem w chwili, gdy Fabian nauczył się wymawiać to magiczne słowo „Tata”. Usłyszeć jak dziecko wypowiada to słowo, oko w oko, to coś wspaniałego. Porusza Cię to, czyni odpowiedzialnym. (...) Wyjeżdżałem samotny, wróciłem do Brazylii z rodziną. Mój Ojciec pojawiał się w snach, by powiedzieć o ojcowskich obowiązkach. Miałem opiekować się nie tylko sobą.”

Reżyser wciąż tworzył klasyczne spektakle, a jednocześnie rozwijał swój *System Jokera* m.in. pracując nad *Tiradentesem*. Aby umożliwić publiczności większe utożsamienie i współbrzmienie z głównym bohaterem zdecydowano, że protagonistę będzie odgrywać jeden aktor. Pozostali aktorzy mogli zamieniać się rolami, joker zaś wyjaśniał społeczny i polityczny kontekst prezentowanych na scenie wydarzeń. Aby publiczność mogła lepiej zrozumieć motywacje postaci, ich uczucia, rozterki oraz poznać szerszy kontekst opowiadanej historii joker (mający pełną wiedzę o teraźniejszości i przyszłości scenicznej) mógł w trakcie spektaklu przeprowadzać „wywiady” z poszczególnymi bohaterami. W ten sposób wywiady zastąpiły monologi postaci. Spektakl pełen muzyki i śpiewu i kończył się *Napominaniem* (Exhortation), którego celem było wzmocnienie wśród publiczności chęci

stawiania aktywnego oporu faszyzmem. W 1967 roku Boal postanowił stworzyć i prowadzić równolegle - poza Areną - drugi zespół - Nucleo Dois. *Teatr Arena* był zawsze zależny od biletów i nie mógł stać się teatrem w pełni eksperymentalnym.

Po zamachu w 1968 roku sytuacja w kraju zaostrzyła się jeszcze bardziej, władza zaczęła stosować więcej przemocy, rozszerzała represje. Odebrano prawa robotnikom, rósł dług narodowy. Aresztowania stały się codziennością. Więźniowie polityczni byli torturowani. Policja przeszukiwała mieszkania, konfiskując „podejrzane” książki, jako dowody działania przeciwko władzy. Trwała ciągła inwigilacja. Nie wiadomo było, komu można ufać. Wystawianie zaangażowanych spektakli stawało się coraz bardziej niebezpieczne. Po strajku artystów - zwanego wojną teatralnej partyzantki - rozpoczęły się „naloty” na teatry, porwania i fizyczne represje wobec ludzi sztuki. Zdarzało się, że wysłany cenzurze 80-stronnicowy scenariusz spektaklu wracał z 65 stronami odrzuconymi. Zdarzało się, że do *Teatru Arena* ktoś wrzucił bombę gazową, innym razem granat, który na szczęście nie eksplodował. Od tego momentu studenci - w zamian na możliwość bezpłatnego obejrzenia spektaklu - pełnili funkcje ochrony.

W tym trudnym i niebezpiecznym okresie Boal wraz zespołem odbywał podróże zagraniczne wystawiając spektakl *Zumbi* m.in. w USA i Meksyku. To także czas, kiedy Boal odwiedził Kubę, Paryż, Rzym i Pragę, w której ponoć nie udało mu się wypić piwa (został - nie wiadomo dlaczego - wyproszony przez kelnera z lokalu).

Pomimo propozycji z zagranicy Boal czuł się jak Józef K. z *Procesu* Kafki. Był rozbity. Nie chciał mieszkać za granicą, lecz życie w Brazylii stawało się coraz bardziej niebezpieczne i uciążliwe - artyści nie mogli mówić tego co chcieli, nie był to także - jak pisze - „czas na metafizykę” (por. Boal 2001, s. 281). *Teatr Arena* starał się opierać dyktaturze, ale konfrontacja działań teatralnych z czołgami, muzyki z pistoletami była trudna i z góry skazana na porażkę. Przywołując ten czas pracy Augusto Boal pisze:

„Władza początkowo mówiła, jakie sztuki powinniśmy wystawiać. Te które wybraliśmy były zabronione lub cenzurowane (...) Za każdym razem reagowaliśmy, wymyślając nowe formy działań teatralnych. Wylądowaliśmy w końcu na ulicy tworząc teatr uliczny, grając sztuki w salach związków zawodowych, hallach szkołach, kościołach. Nie mieliśmy pieniędzy, więc musieliśmy grać bez scenografii i kostiumów. Graliśmy w zwykłych ubraniach. Na koniec policja zakazała nam w ogóle grać, straciliśmy wszystko (...) stanęliśmy twarzą w twarz z naszą publicznością (....) Straciliśmy nasze pierścienie, ale nie nasze palce, kostiumy ale nie ciała, nasze iluzje, ale nie nasze

marzenia. Byliśmy jak nasza publiczność, ponieważ byliśmy istotami ludzkimi, ale też byliśmy inni, ponieważ byliśmy specjalistami od sztuki” (por. Boal, 1997) .

Boal - jako specjalista od sztuki - postanowił podzielić się umiejętnością tworzenia teatru z innymi ludźmi. W 1970 roku wraz ze swoim zespołem, grupą studentów i aktywistów stworzył pierwszą wersję *Teatru Uciśnionych: Teatr Gazetowy*. Polegał on na tym, że każdego dnia z porannej gazety wybierano jeden tekst dotyczący aktualnych wydarzeń z życia społecznego, a następnie teatralizowano go i wieczorem wystawiano przed zgromadzoną publicznością. Każdego dnia realizowany był inny spektakl. Sabato Magaldi napisał o przedstawieniach *Teatru Gazetowego*, że są „ćwiczeniem wolności - w środku dyktatury, uwięzienia, tortur i śmierci” (por. Boal, 2001, s. 282).

Augusto Boal wraz ze swoim zespołem wymyślił dwanaście (lub jak mówią inne źródła trzynaście) sposobów przetworzenia artykułów z gazet (a także innego nie - dramatycznego materiału) na przedstawienia. Spektakl wystawiany był zwykle dwie godziny po napisaniu. Zostało stworzonych ponad trzydzieści grup *Teatru Gazetowego*, który wystawiany był wszędzie m.in. za kościołami, w sali anatomii na Wydziale Medycyny, w prywatnych domach robotników, księży, nauczycieli. Boal pracował ze swoim zespołem, ale także ze zorganizowanymi grupami m.in. parafianami, studentami, mieszkańcami slamsów. Razem z zespołem po przedstawieniach Boal uczył publiczność - tzw. „zwykłych ludzi” - w jaki sposób tworzyć teatr, wystawiać własne spektakle. „Nie było żadnej różnicy między nami a widzami/widownią, teraz kiedy nie pozostał ślad po naszych artystycznych ozdobach; byliśmy obywatelami, zwykłymi ludźmi. My i oni mogliśmy tworzyć teatr”⁹ (Boal, 2001, s. 282)

Po raz pierwszy zespół teatralny Boala nie wystawiał tylko gotowego dzieła, ale uczył publiczność „narzędzi produkcji” sztuki teatralnej. Nie mówił „co robić”, ale „jak to robić”. Dawał ludziom narzędzie by mogli użyć go tak, jak chcą, powiedzieć to, co chcą. „Wolność została utracona, ale nie sny. Utraciliśmy przedstawienia, teatr, granty, kostiumy, wszystko, ale nie nasze marzenia” (Boal, 2001, s. 282)

Ostatnią sztuką jaką Augusto Boal wystawił w *Teatrze Arena* była *Kariery Artura Ui* Bertolda Brechta. „Należy obalić szacunek dla morderców” - pisał Brecht w uwagach do *Kariery Artura Ui*. Spektakl miał być wyrazem sprzeciwu wobec władzy Emilio Garrastazu¹⁰, który nazywany był dyktatorem śmierci. Pojawiły się nowe propozycje wyjazdów - Argentyńskie Stowarzyszenie Aktorów

⁹ Ang: „There was no difference between us and our audiences, now that we had no vestige of our artists trappings; we were citizens, mere human beings. We-us and them - could do theatre.”

¹⁰ Emílio Garrastazu Médici (ur. 4 grudnia 1905, zm. 9 października 1985) – brazylijski generał, trzeci prezydent Brazylii w okresie dyktatury wojskowej (1964-1985).

zaprosiło Boala na Festiwal Teatralny w Buenos Aires (ze spektaklem *Zumbi*), następnie przyszło zaproszenie na Festiwal w Nancy, do Francji. Kontakty międzynarodowe, uwaga ze strony świata oznaczały jedno - zagrożenie.

Pewnego dnia, w 1971 roku, Augusto Boal został porwany z ulicy i uwięziony.

Koniec cz. II

Bibliografia – cz. II:

Boal, A. (1995). *The Rainbow of desire. The Boal method of theatre and therapy*. London UK: Routledge (tłum. na angielski A. Jackson).

Boal, A. (2008). *Theatre of the oppressed*. London: Pluto Press (tłum. na angielski Emily Fryer).

Boal, A. (2001). *Hamlet and the Baker's son. My Life in Theatre and Politics*. London UK: Routledge (tłum. na angielski A. Jackson i C. Blaker).

Boal, A. (1997). The theatre of the oppressed. *UNESCO Courier*. 00415278. Nov97. Tom 50. Wydanie 11. Źródło: www.questia.com/magazine/1G1-20099663/the-theatre-of-the-oppressed (data odczytu 15.07.2017).

Babbage, F. (2004). *Augusto Boal*. New York NY: Routledge.

Chyłek, M. (2017). *W poszukiwaniu widza wyemancypowanego. O potencjale emancypacyjnym metod Augusto Boala na przykładzie ich zastosowania w Polsce i we Francji*. Niepublikowana praca magisterska na kierunku kulturoznawstwo – wiedza o kulturze. Uniwersytet Warszawski, Wydział Polonistyki.

Jackson, A. (2001). Wstęp tłumacza. W: A. Boal. *The Rainbow of desire. The Boal method of theatre and therapy*. London UK: Routledge.

Kosyło, H. (2011). Przesłanie „Pedagogiki Uciśnionych” Paula Freire. *Forum Oświatowe* 2(45), 2011.

www.pl.wikipedia.org/wiki/Brazylia, hasło: Brazylia (data odczytu 10.08.2017).
www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brazylia-Historia;4201797.html, hasło: Historia Brazylii (data odczytu 10.08.2017).

www.pl.wikipedia.org/wiki/Majeutyka, hasło: majeutyka, (data odczytu 10.08.2017).