

Maria Depta, Aldona Żejmo-Kudelska

Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury

## Augusto Boal - życie i dzieło.

(cykl artykułów)

### Wstęp do cyklu. Cz. I – Dzieciństwo i młodość

#### Wstęp do cyklu artykułów

Augusto Boal - twórca metody teatralnej zwanej Teatrem Uciśnionych<sup>1</sup> to z pewnością jeden z najbardziej wpływowych współczesnych reżyserów i teoretyków teatru. Podstawowe założenia i wartości Teatru Uciśnionych narodziły się w Brazylii, w warunkach zmieniających się dyktatur politycznych, jako wyraz osobistego zaangażowania ich twórcy w walkę o lepszy świat. Tym samym Teatr Uciśnionych jest ściśle związany z indywidualną historią życia Boala oraz warunkami społeczno-politycznymi, w których żył i tworzył.

Celem poniższego cyklu artykułu jest przybliżenie polskim czytelnikom biografii Augusto Boala i chronologiczne zestawienie jej z rozwojem wypracowanych przez niego metod teatralnych. Zwrócimy uwagę na niezwykłą koincydencję, tę mianowicie, że na kryzys życiowy (osobisty, społeczny, polityczny) Boal odpowiadał zazwyczaj stworzeniem kolejnej metody teatralnej, z założenia umożliwiającej przezwyciężenie trudnej sytuacji, pozytywną zmianą. Jak wspomina Adrian Jackson<sup>2</sup> myśląc o kryzysie, Boal często odwoływał się do znaczenia słowa konflikt w chińskiej

<sup>1</sup> Nazwa własna Teatr Uciśnionych powstała w nawiązaniu do Pedagogiki Uciśnionych Paula Freire.

<sup>2</sup> Adrian Jackson - przyjaciel, uczeń, tłumacz książek Boala, międzynarodowy nauczyciel Teatru Forum, dyrektor powołanej do życia w 1992 roku organizacji Cardboard Citizens, pracującej w Wielkiej Brytanii z osobami doświadczającymi bezdomności i uchodźcami. Znaczenia słowa kryzys w kaligrafii chińskiej i jego rozumienia przez Boala Adrian przytaczał na wielu warsztatach m.in. prowadzonych przez Drama Way w październiku 2017.

kaligrafii, które oznacza jednocześnie „szansę” jak i „niebezpieczeństwo”. Wydaje się, że tworząc metody Teatru Uciśnionych Boal chciał wydobyć z „konfliktu” konstruktywny potencjał, dający zwykłym ludziom szansę na zmianę – zmianę na lepsze. Jednocześnie rozwój twórczości Boala – od pierwszych spektakli agitacyjnych aż po teatr legislacyjny (ang. legislative theatre)<sup>3</sup> jest – jak zauważa Adrian Jackson – z jednej strony drogą naturalną, osadzoną w realnych, codziennych problemach, z drugiej strony osadzony w miłości do teatru i przekonaniu, że może być on miejscem zmiany (Jackson, 2001, s. XVIII-XX).

Pracując nad tekstem korzystaliśmy głównie z autobiografii Augusto Boala pt. *Hamlet and the Baker's son. My Life in Theatre and Politics (Hamlet i syn piekarza. Moje życie w Teatrze i Polityce)*, jego pracy *The Rainbow of desire (Tęcza Praagnień)*, w której twórca przywołuje kilka znaczących historii ze swego życia, a także anglojęzycznej biografii Boala autorstwa Frances Babbage pt. *Augusto Boal* oraz z innych dostępnych w języku angielskim źródeł. Mialiśmy też przyjemność zapoznania się z pracą magisterską Marty Chylek pt. *W poszukiwaniu widza wyemancypowanego. O potencjale emancypacyjnym metod Augusto Boala na przykładzie ich zastosowania w Polsce i Francji*.

Zebrane przez nas materiały bazują w większości na słowach i tekstach samego Boala, który jak każdy autor piszący o sobie tworzy pewną opowieść, która jak sam zauważa w swojej autobiografii jest mieszanką pamięci i wyobraźni. „Mam nadzieję, że ją polubicie, ale nie pytajcie czy to jest prawda?” prosi Boal w *Hamlet and the Baker's son* (Boal, 2001, s. XV). Podobnie my pisząc niniejszy cykl artykułów staraliśmy wykazać się należyłą starannością, dotrzeć do jak największej liczby źródeł, jednak to co nas równie interesowało to sposób opowiadania Augusto Boala o swoim życiu i jego związku z rozwojem kolejnych metod należących do arsenału Teatru Uciśnionych. Czytając książki Augusto Boala uderza ogromna liczba barwnych, wartko relacjonowanych i znaczących historii, które autor przytacza. Można pokusić się o stwierdzenie, że wszystkie kluczowe momenty w twórczości Boala związane są z jakąś konkretną opowieścią. Ten sposób relacjonowania, opowiadania o twórczym procesie chcielibyśmy zapożyczyć i podzielić się tymi historiami, które sam autor lub my uznaliśmy za ważne.

Zaznaczmy jeszcze, że jest to pierwsze polskie opracowanie życia i dzieła Augusto Boala, ujawniające pedagogiczny aspekt jego teatralnych dokonań, wpisujące Teatr Uciśnionych w szerszy

<sup>3</sup> Metoda pracy w której spektakl teatralny zorientowany wokół problemów społecznych umożliwia publiczności dyskusję na ich temat a następnie – opracowanie odpowiednich przepisów prawnych a tym samym – bezpośrednie, osobiste zaangażowanie w demokrację.

kontekst historyczny. Augusto Boal - jak to wielokrotnie zauważa - miał dwa powołania: do bycia artystą i do bycia nauczycielem. W dojrzałym już życiu odkrył, że nie musi pomiędzy nimi wybierać. (por. Boal, 2001 s. 218). Z naszej perspektywy - praktyczek teatru zaangażowanego społeczeństwa<sup>4</sup>, trenerek, superwizerek dramy i wreszcie - absolwentek resocjalizacji - ów wymiar pedagogiczny jest szczególnie ważny i bardzo nam bliski. Szczegółową analizę teatralnego znaczenia dokonań Boala pozostawiamy „ludziom teatru” mając jednocześnie przekonanie, że pierwszy ważny krok w tym kierunku został już zrobiony.<sup>5</sup>

## Cz. I Dzieciństwo i młodość

### Dzieciństwo

„To co naprawdę lubię robić, to czytać i pisać. Kiedy czytałem jakąś opowieść i nie podobała mi się, zmieniałem ją”.

(Boal, 2001 s.89)

Życie Augusto Boala powiązane jest z historią Brazylii - największego pod względem powierzchni i liczby mieszkańców państwa Ameryki Południowej, piątego pod względem wielkości państwa świata - terytorium Brazylii to ponad 47,5% powierzchni Ameryki Południowej (por <https://pl.wikipedia.org/wiki/Brazylia>). Brazylia XX wieku to miejsce społecznych kontrastów, miejsce rozwarstwienia społecznego, w którym przepaść pomiędzy biednymi i bogatymi jest ogromna<sup>6</sup>, miejsce, w którym narastająca bieda i rażące nierówności są źródłem przemocy i konfliktów społecznych, miejsce rządzone przez zmieniających się dyktatorów, wykorzystujących brutalną siłę do walki politycznej.

<sup>4</sup> Więcej na temat teatru zaangażowanego społeczeństwa można przeczytać na stronie [www.teatrzaangazowany.pl](http://www.teatrzaangazowany.pl)

<sup>5</sup> W szczególności myślimy tutaj o Marcie Chyłek autorce pracy „W poszukiwaniu widza wyemancypowanego. O potencjale emancypacyjnym metod Augusto Boala na przykładzie ich zastosowania w Polsce i Francji”.

<sup>6</sup> Wg. autorki biografii Boala – F. Babbage „połowa gruntu należy zaledwie do 1 % ludności i w znacznej części jest nie uprawiana przez swoich właścicieli”.

Dzieciństwo Boala przypadło na burzliwy okres rządów Getulio Vargasa (lata 1930-1945), który doszedł do władzy na skutek puczu wojskowego. Rzady Vargasa to czas okrutnej dyktatury, przeciwko której w latach 1932 – 1938 wybuchły aż trzy - nieudane - powstania.<sup>7</sup> W czasie II wojny światowej Vargas wypowiedział wojnę Niemcom i Włochom (w 1942 r). Po ujawnieniu zaangażowania Niemiec w próbę przewrotu odrzucił faszyzm i przyjął bardziej liberalną politykę. Mimo to został obalony w wojskowym puczu. Na krótko powrócił do władzy w 1950 roku, z ramienia Brazylijskiej Partii Pracy, której był twórcą. W pierwszym okresie prezydentury wprowadził szereg postępowych reform, jednak stopniowo odchodził od nich, tracąc poparcie społeczeństwa. Cztery lata po objęciu władzy na skutek kryzysu politycznego i po zmuszeniu go przez wojsko do oddania władzy - popełnił samobójstwo.

Augusto Boal urodził się 16 marca 1931 roku w Rio de Janeiro. Jego ojciec - Jose Augusto Boal, portugalski imigrant - przybył do Brazylii w 1914 roku. Przyjechał do mieszkającego już w Rio rodzeństwa - Miguela i Antonia. Miguel, który jako pierwszy osiedlił się w Brazylii zaproponował braciom, by zostali jego wspólnikami i wspólnie z nim prowadzili piekarnię. Tak też się stało i Jose Augusto stał się współwłaścicielem dobrze prosperującej piekarni w dzielnicy Benfica, w Rio de Janeiro. Ponieważ wyjazd Jose Augusto z Portugalii był wyrazem sprzeciwu wobec zaangażowania kraju w I wojnę światową (por. Boal, 2001, s.2), kiedy wojna się skończyła, Jose Augusto mógł do Portugalii spokojnie wrócić.

Z powrotem ojca do kraju związana jest pewna historia, której Boal poświęca sporo uwagi i miejsca w swojej autobiografii. Otóż główną motywacją Jose Augusta do powrotu do Portugalii była miłość; miłość do kobiety. Przed wyjazdem do Brazylii Jose Augusto obiecał bowiem Albertinie Pinto małżeństwo. Wracając do Portugalii zamierzał daną obietnicę spełnić i poprosić Albertinę o rękę. Jak się okazało wrócił w ostatniej chwili - ukochana za 10 dni miała wyjść za mąż za innego mężczyznę - Joao Marcelino. Jednak po krótkiej rozmowie z Jose Augusto (w której ważną rolę - być może najważniejszą - odegrał prestiżowy, po raz pierwszy przez Albertinę widziany złoty ząb Jose Augusta) Albertina zmieniła decyzję - nie co do małżeństwa, ale co do tożsamości przyszłego małżonka. Postanowiła, że zamiast z dotychczasowym narzeczonym ożeni się z Jose Augusto i zaraz po ślubie

<sup>7</sup> Mamy na myśli: 1932 r. - powstanie konstytucjonalistów, 1935 r. - antyrządową rebelię zorganizowaną przez komunistów i w 1938 r. - pucz faszystowski.

wyjedzie z nim do Brazylii. Data ślubu pozostała niemalże utrzymana - ceremonia odbyła się miesiąc później: 10 października 1925 roku. Niedługo później wyjechali oboje do Brazylii.

Ojciec Augusto Boala nigdy nie powrócił już do kraju, zmarł w 7 czerwca 1963 roku, matka zaś odwiedziła Portugalię po śmierci męża tylko raz. Wydaje się, że ta opowieść, a także fakt utraty ojczyzny stanowią niejako „mit założycielski” rodziny Boalów, mit, który prawdopodobnie miał wpływ na sposób myślenia o teatrze Augusto Boala. Mit ten zawiera zwłaszcza przesłanie: aktywność i osobiste zaangażowanie przynieść mogą pozytywne rezultaty, nawet jeśli sprawa z początku wydaje się przegrana. Nie warto się poddawać, trzeba walczyć o swoje marzenia - mieć odwagę być szczęśliwym.

Wróćmy jednak do samego Augusto Boala. Pomimo niestabilnej sytuacji politycznej w Brazylii dzieciństwo Boala płynęło szczęśliwie. Jego rodzina była dość zamożna: państwo Boalowie - do jedenstego roku życia Augusta - mieszkali w dużym, pełnym życia domu z ogrodem i obejściem będącym schronieniem dla zwierząt hodowlanych; kur, świń, kóz, psów. Boal wspomina liberalne podejście rodziców, którzy zadbali o jego wykształcenie i nie stosowali wobec niego przemocy (ojciec uderzył go tylko raz).

Augusto lubił czytać i pisać - pierwszą sztukę napisał używając jako stołu maszyny do szycia swojej matki. Jeżeli zakończenie jakiejś opowieści mu się nie podobało, nie wahał się, zmieniał ją, pisał niejako „od nowa” (Boal, 2001, s. 89, Babbette, 2004, s. 5). Być może w tym właśnie nastawieniu Augusta, charakteryzującym się gotowością do podejmowania „zmiany”, przekształcania fikcyjnej rzeczywistości „na lepsze” szukać możemy emocjonalnych podwalin pod późniejszą pracę teatralną zorientowaną wokół teatru, który zmienia rzeczywistość.<sup>8</sup>

Początkowo, jako dziewięcioletni chłopiec „reżyserował” domowe zwierzęta - przede wszystkim ukochaną kozę Chibuco - pierwszego, niemego aktora. Jako 10 latek wystawiał - w niedzielę, w dużym pokoju swojego domu - kolejne odcinki spektakli teatralnych, przygotowywanych na podstawie romantycznych powieści prenumerowanych przez matkę. Tworzył w ten sposób „rodzinny” teatr, w którym każdy miał swoją rolę do odegrania: aktorami były dzieci (kuzyni i rodzeństwo) zaś publicznością - rodzice i krewni. Rola reżysera (i suflera) zarezerwowana była

<sup>8</sup> W sposób szczególny widoczne jest to w Teatrze Forum, w którym to widownia ma możliwość wejścia w rolę bohatera i zmiany zakończenia przedstawienia.

oczywiście dla Augusta.... Z powodu zbyt małej liczby aktorów dzieci odgrywały różne postaci, nie będąc związanymi w żaden sposób do jednego, konkretnego charakteru. Boal we wspomnieniu tym doszukuje się podwalin dla stworzonego później Systemu Jokerskiego (w którym swobodna wymiana ról jest zaplanowanym i świadomym procesem) i narodzin pragnienia - by stać się reżyserem, pracować z aktorami, być z nimi w dialogu.

Warto dodać, że już od pierwszych przedstawień Boal „profesjonalizuje” swój teatr: spektakle są płatne, można otrzymać wymyśloną przez reżysera nagrodę - ananasa. Co ciekawe, we wspomnieniu siostry, jednej z aktorek, Augusto zachowywał się jak autorytarny reżyser, co jednak tłumaczone jest przez niego „niezdyscyplinowaniem obsady teatralnej” (Boal, 1995, s. 75).

W wieku 11 lat, chcąc dorobić, młody twórca podejmuje nowe wyzwanie - pracę w Leopoldina Bakery, którą kontynuuje aż do 19 - tego roku życia. Stojąc za kontuarem Augusto, lubi patrzeć na przechodzących ludzi. Wyobraża sobie ich przyszłość, tworzy historie z ich udziałem. Jednak praca w piekarni to nie tylko życie w świecie wyobraźni. To także ciężkie, fizyczne zajęcie, rutyna, powtarzalność każdego dnia, kontakt z prostymi, często nieokrzesаныmi ludźmi, w większości - robotnikami. To doświadczenie i obserwacje codzienności „zwykłych ludzi” prowadzą do fascynacji „zwykłym życiem”. Jej efektem jest kilka dramatów teatralnych autorstwa Boala, z których jeden pt. *Martim Pescador* (ang. *Martin the Fisherman*, wynik zainteresowania niewidomym mężczyzną) uzyska później nagrodę w Konkursie w Nowym Jorku.

Jednocześnie - jak zauważa sam Boal (Boal, 2001, s. 81) - obserwacja mechanicznych, powtarzalnych gestów, schematycznych zachowań i rutyny klientów, sąsiadów piekarni, surowości ich emocji to prawdopodobnie pierwsza przyczyna powstania metody *Tęcza Pragnień* (ang. *The Rainbow of desire*). Należące do *Rainbow of desire* techniki tzw. maski czy techniki gestu rytualnego powstały bowiem jako opozycja wobec szablonowych zachowań, jako pragnienie przewyciężenia rutyny.

## Młodość - studia

„Kiedy słownik jest ograniczony lepiej inteligentnie się uśmiechać. Ja inteligentnie myślałem po portugalsku, a uśmiechałem się po angielsku.”

(Boal, 2001, s. 128)

W 1948 roku Augusto rozpoczął studia chemiczne na Uniwersytecie w Brazylii (National School of Chemistry). Dlaczego chemia? Wybór ten podyktowany był „porywem serca” - wynikał z chęci kontynuowania nauki wspólnie z ukochaną Renatą, miłośniczką chemii. Ważnym aspektem była też próba zadowolenia ojca, który uważał, że syn powinien zdobyć poważny, dobrze płatny zawód. Studia teatralne nie wchodziły w grę – Jose Augusto nie cenił pracy teatralnej, oczekiwał też, że syn wyspecjalizuje się w konkretnej dyscyplinie wiedzy i zdobędzie co najmniej tytuł doktora. Ironia losu sprawiła jednak, że na studia chemiczne dostał się tylko Boal, Renata zaś - nie. Studiując chemię, Boal nie porzucił swych teatralnych zainteresowań, a jego życie zawodowe stało się swoistym rozdarciem: z jednej strony jawne studia chemiczne, z drugiej - ukryta fascynacja teatrem, marzenie o pracy teatralnej.

Jako jedyny kandydował i został wybrany do pełnienia funkcji dyrektora kulturalnego Wydziału Chemii, dzięki czemu miał wolny wstęp do lokalnych teatrów i wiele okazji do spotykania dramaturgów, aktorów i reżyserów. Funkcja dyrektora kulturalnego dała także Boalowi możliwość zobaczenia wielu brazylijskich i zagranicznych sztuk, a także nawiązania znaczących dla jego późniejszej kariery kontaktów (m.in. z dramaturgiem Nelson’em Rodriguesem, z którym zorganizował spotkanie dla zainteresowanych teatrem studentów, a następnie z Sabato Magaldi’em, którego poznał dzięki Rodriguesowi). W 1950 roku Boal - wspólnie z dwoma kolegami - studentami kierunków teatralnych - podejmuje pierwszą poważną próbę stworzenia „profesjonalnego” teatru - zakłada *O Teatro Artistico de Rio de Janeiro*.

W 1952 roku, po ukończeniu studiów chemicznych - dzięki wsparciu ojca, który pragnie by syn uzyskał solidne wykształcenie i ukończył praktyki zagraniczne - kontynuuje naukę chemii w Nowym Jorku. Nowy Jork wybiera nieprzypadkowo - właśnie tam na Columbia University wykłada John Gassner, krytyk teatralny, którego Boal podziwia i którego staje się uczniem. Augusto równolegle studiuje chemię, specjalizując się w „plastiku i benzynie”, oraz teatr. Studia chemiczne stają się pewnego rodzaju „przykrywką” pozwalającą realizować Boalowi pasję teatralną, bez konieczności sprzeciwiania się ojcu, a z możliwością korzystania ze stypendium rządu brazylijskiego, które umożliwia zaspokojenie podstawowych potrzeb.

Nowy York okazuje się także miejscem, w którym Boal nawiązuje wiele ważnych i ciekawych kontaktów artystycznych. Początkowo jednak pobyt zagranicą jest dla niego trudnym i

nieprzyjemnym doświadczeniem. Boal bardzo tęskni za domem, przyjaciółmi, krajem. Nowy Jork go przytłacza, czuje się wyobcowany; ze słabą znajomością angielskiego, oryginalnym ubiorem i specyficzną emocjonalnością. Czuje się inny i bardzo samotny; często nie rozumie, co mówią do niego koledzy i profesorowie, ma poczucie, że nikt nie zwraca na niego uwagi. Ponieważ bardzo słabo zna język, zaczyna zauważać, co dzieje się między słowami: na komunikację niewerbalną, na język dźwięków, ciał, gestów.

W Nowym Yorku dzięki znajomości z Langstonem Hugese<sup>9</sup> (którego Boal poznał dzięki koledze - dramaturgowi z *Black Experimental Theatre*) udaje mu się poznać wiele ciekawych osób ze świata kultury i sztuki. W wyniku częstszych, swobodniejszych rozmów i intensywnej nauki, angielski Boala znacznie się poprawia - Augusto decyduje się zostać międzynarodowym dziennikarzem *Correio Paulistano*, przeprowadzającym wywiady z osobowościami ze świata artystycznego.

Ważnym wydarzeniem w tamtym okresie są wizyty w *Actor's Studio* (na zaproszenie Johna Gassnera), w trakcie których Boal ma możliwość obserwacji zarówno spektakli jak i prób do nich. To co przyciąga go najbardziej to sposób pracy aktora, wykorzystujący metody Stanisławskiego<sup>10</sup>. Reżyser wspomina, że w trakcie tej wizyty zrozumiał, że to co fascynuje go naprawdę w teatrze, to moment, w którym aktor staje się, wciela się w odgrywaną postać, nie zaś ją odgrywa, udaje.

Po raz kolejny, dzięki finansowemu wsparciu ojca udaje mu się zostać na następny rok na Uniwersytecie i wykorzystać to, czego nauczył się na ćwiczeniach z dramaturgii i reżyserii w praktyce. Uniwersytet Columbia organizuje bowiem nieformalny konkurs dla dramatopisarzy, który Boal nieoczekiwanie wygrywa z napisaną jeszcze w Brazylii sztuką *Martim Pescador*. Nagrodą w konkursie było zagranie zwycięskiej sztuki przez studentów Wydziału Aktorskiego. Boal bardzo cieszył się z wygranej i bardzo liczył, na to że wiele nauczy się od reżysera i od aktorów. Niestety dyrekcja szkoły

<sup>9</sup> James[1] Langston Hughes (ur. 1 lutego 1902, zm. 22 maja 1967) – amerykański poeta, powieściopisarz, autor sztuk scenicznych, nowelista i felietonista. Studiował na Uniwersytecie Columbia. O jego życiu powstał film biograficzny pod tytułem *Looking for Langston*.

<sup>10</sup> Metoda Stanisławskiego, system Stanisławskiego – określenie zbioru reguł sztuki aktorskiej opracowanych przez rosyjskiego reżysera teatralnego Konstantego Stanisławskiego. Metoda Stanisławskiego odkrywała nowe środki techniki aktorskiej oparte na realizmie psychologicznym postaci. Stanisławski angażuje w grę cały organizm, uważa, że umysł i ciało współgrają dzięki podświadomości (sprzeciwiał się teorii umysłu kierującego ciałem). Uważał, że Świadome oddziałuje na podświadomość i to było jednym z jego podstawowych haseł. Stanisławski nakazuje aktorowi czerpać z punktów odniesień własnych, to jest zapisu przeżyć wewnętrznych, wspomnień itp. Zaczyna się od tego, że aktor potrafi wyobrazić sobie wszystko cieleśnie. (por. [www.pl.wikipedia.org/wiki/Metoda\\_Stanis%C5%82awskiego](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Metoda_Stanis%C5%82awskiego))

po mimo uznania, że tekst jest dobrze napisany, nie zdecydowała się wystawić sztuki ze względu na jej chwytający za serce naturalizm i temat - sytuację brazylijskich rybaków.

Wydaje się, że był to moment przełomowy we wczesnej karierze Boala - człowieka teatru, moment narodzin reżysera. Ponieważ przyjaciele z grupy dramatopisarzy nie mogli zaakceptować decyzji szkoły, podjęli decyzję samodzielnego wystawienia sztuki. Autora poproszono by zajął się reżyserią. Ostatecznie *Martima* zamieniono na inne utwory Boala i wystawiono dramat *The Horse and the Saint* i komedię *The House Across the Street*. Ich premiera odbyła się w 1955 roku wynajętym *The Malin Studio* (siedziba *Actor's Studio*), na Broadwayu i była możliwa m.in dzięki dofinansowaniu brazylijskiej sopranistki Bidu Sayao. Aktorami w obu przedstawieniach byli przyjaciele z grupy dramatopisarzy, a sam Boal - trochę przez przypadek, po mimo tego, że w ogóle tego nie planował - stał się reżyserem swoich. Jak wspomina sam reżyser, była to wspaniała praca grupowa, podczas której - ponieważ wszyscy tworzyli spektakl po raz pierwszy - wspólnie się uczyli. Z braku wysokich funduszy zespół zajmował się także tworzeniem scenografii, zamiataniem podłogi, malowaniem ścian, promocją i sprzedażą biletów. Boal reżyserował spokojnie i demokratycznie. Aktorzy go uwielbiali. Jak wspomina „Nie byłem reżyserem, dlatego nie bałem się reżyserować (...) aktorzy nie byli aktorami dlatego nie bali się grać: byli wspaniali” (Boal, 2001, s. 136). Spektakle zostały wystawione 3 razy i okazały się dużym sukcesem.

W końcu jednak studia się skończyły i trzeba było wracać do Brazylii. Jednak do Brazylii wracał już „inny Augusto Boal”: reżyser mający rozwiniętą świadomość potencjału teatru, poszerzony słownik teatralny oraz umiejętności tworzenia spektakli na bazie kreatywności aktorów i dyscypliny pracy. Jednocześnie początkowe doświadczenie wyobcowania, także - jak sądzimy - wpłynęło na sposób myślenia Boala o pracy teatralnej; m.in. o teatrze obrazu jako demokratycznym, uniwersalnym języku do którego każdy ma dostęp i którym każdy może się porozumiewać.

Wszystko to widoczne jest w trakcie wczesnych prac Augusto Boala w Teatrze Arena.

**Koniec cz. I**

#### **Bibliografia – cz. I:**

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

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).

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.

[www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brazylia-Historia;4201797.html](http://www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brazylia-Historia;4201797.html), hasło: Historia Brazylii (data odczytu 10.08.2017).

[www.pl.wikipedia.org/wiki/Brazylia](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Brazylia), hasło: Brazylia (data odczytu 10.07.2017).

[www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brazylia-Historia;4201797.html](http://www.encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brazylia-Historia;4201797.html), Hasło: Historia Brazylii (data odczytu 10.08.2017).

[www.pl.wikipedia.org/wiki/Metoda\\_Stanis%C5%82awskiego](http://www.pl.wikipedia.org/wiki/Metoda_Stanis%C5%82awskiego), hasło: metoda Stanisławskiego (data odczytu 10.10.2017).