

Maria Kwiatek

Odkrywamy karty "Joker System" Augusto Boala

Wprowadzenie

"To najważniejszy skok w kierunku rozwoju naszego teatru" - tak o swojej metodzie mówił sam Augusto Boal (2008, s. 150). "Joker System" to złożony system teatralny, stanowiący podstawę teoretyczną dla stworzenia metodologii Teatru Uciśnionych, którą reżyser rozwijał w kolejnych latach, poczynając od projektu ALFIN w Peru, realizowanego w duchu idei Pedagogiki Uciśnionych Paulo Freire. To z tego etapu jest Boal najbardziej znany, wtedy bowiem pojawiły się pierwsze eksperymenty z technikami teatru uczestniczącego jak dramaturgia symultaniczna, Teatr Obrazu, Teatr Forum. Teatr Forum jest dzisiaj najbardziej popularną formą Teatru Uciśnionych, został zaadaptowany i zmodyfikowany przez wielu praktyków na całym świecie. Przyjrzyjmy się jaka metodologia za nim stoi. Niniejszy artykuł ma na celu przybliżenie historii, założeń teoretycznych oraz możliwości implementacji "Joker System".

Początki: *Arena conta Zumbi*

Augusto Boal rozwinął swoją metodologię teatralną i system dzokerowania, między 1956 a 1971 rokiem, kiedy kierował Arena Theatre w Sao Paulo. Głównym celem, który od początku przyświecał zespołowi było zerwanie z konwencjonalnym teatrem i dominującą wówczas w Brazylii estetyką TBC (Teatro Brasileiro de Comedia) stworzoną przez i dla bogatych klas społecznych. "W Teatrze Arena dostrzeżliśmy, że jesteśmy z dala od wielkich centrów kultury, ale blisko siebie i dążyliśmy do stworzenia takiego teatru który będzie blisko. Blisko kogo? Swej publiczności." (Boal, 2008, s.136). Wkrótce, pod kierownictwem Boala, powstało Laboratorium Aktorskie Arena, inspirowane metodą Stanislawskiego. Stopniowo reżyser wycofywał z repertuaru teksty wielkich twórców europejskich, na rzecz autorów nieznanymi ale zaangażowanych społecznie, którzy chcieli poruszać tematy bliższe lokalnej publiczności. Od tej pory w Teatrze Arena mówiono o wszystkim, co brazylijskie i co aktualnie ważne dla Brazylijczyków, jak np. warunki życia i pracy, antykapitalistyczne strajki, ludowe wierzenia, itp. Jeżeli nawet czerpano z klasyków, to w zupełnie nowym wydaniu - odcinając się od ich kontekstu historyczno - kulturowego, próbując osadzić ich teksty w aktualnych realiach Brazylii (por. Boal, 2008).

Począwszy od spektaklu *Arena conta Zumbi*¹, wszystkie dotychczasowe eksperymenty i odkrycia Teatru Arena, zaczęły przybierać kształt konkretnych postulatów teoretycznych. Nadrzędnym celem było zerwanie z wszelkimi obowiązującymi konwencjami, które utrudniały rozwój teatru. Zapanowała swoboda w poruszaniu się między różnymi stylami, konwencjami, technikami, nadając każdej scenie niepowtarzalny, odrębny kształt. Niemniej jednak historia nie była autonomiczna, istniała wyłącznie za pośrednictwem narracji spajającej cały spektakl. Gazetowy charakter tekstu ułatwiał zrozumienie treści i sprzyjał interakcji z widownią, natomiast w warstwie filozoficznej bliżej mu było do średniowiecznego teatru religijnego, co zostało wzmocnione przez muzykę i udział chóru. W pracy nad scenariuszem można wyróżnić dwie główne części: pierwsza to obszar tekstu, muzyki i projekcji; drugi wymiar pracy obejmował choreografię, scenografię i kostiumy. Ta nowatorska forma narracji uwzględniała zarówno dramaturgię, techniki sceniczne, jak i wszystkie dotychczasowe eksperymenty teatralne.

Zumbi było pierwszym przedstawieniem z cyklu *Arena mówi...* i jako takie stanowiło swoisty manifest nowych idei, które w czystej postaci zaistniały w *Tiradentes* - kolejnym spektaklu z serii. "Mielśmy misję by stworzyć chaos - niezbędny pierwszy krok, wtajemniczenie, za pośrednictwem *Tiradentes*, do etapu proponującego nowy system." (Boal, 2008, s.145).

Z tego twórczego chaosu w Teatrze Arena, wyłonił się z czasem spójny system teatralny nazwany przez Augusto Boala "Joker System". Szczegółowo opisał go autor w *Theatre of the Oppressed*. W dalszej części artykułu postaram się przybliżyć najważniejsze zasady i techniki proponowanej metody.

Joker System

Struktura przedstawienia w założeniach Boala podzielona jest na siedem, następujących po sobie części:

1. Dedykacja (Dedication); 2. Eksplikacja (Explanation); 3. Epizod (Episode); 4. Scena (Scene); 5. Komentarze (Commentaries); 6. Wywiad (Interview); 7. Wezwanie (Exhortation).

- (1) Spektakl rozpoczyna scena lub pieśń dedykowana jakiejś osobie lub upamiętniająca ważne wydarzenie.
- (2) W pewnym momencie na scenie pojawia się Dżoker, który przerywa dotychczasową akcję i rozpoczyna przemowę na dany temat, ukazując swój punkt widzenia. Dżoker reprezentuje Teatr Arena, jego zdanie odzwierciedla zatem motywacje wszystkich twórców sztuki. Jest człowiekiem z naszych czasów, bardziej związanym ze światem publiczności, niż światem przedstawionym w sztuce. Jego zadaniem jest powiedzieć wszystko co ważne, by przybliżyć zrozumienie sztuki, również w nawiązaniu do bieżących wydarzeń społecznych. Eksplikacja różni się w zależności od tematu przedstawienia oraz

¹ *Arena conta Zumbi* (dosł. *Arena mówi o Zumbi*) - sztuka napisana przez Augusto Boala i Gianfrancesco Guarnieri, reż. Augusto Boal, kier. muz. Carlos Castilho, muzyka Edu Lobo. Premiera odbyła się w 1965 r. Więcej por. Boal, A. (2008) *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press, s. 143-150

specyfiki publiczności, dzoker może rozszerzyć prezentację o dodatkowe materiały jak np. dokumenty, listy, teksty z gazet, fragment filmu itp.

- (3) Każde przedstawienie podzielone jest zwykle na pięć epizodów, trzech w pierwszej części, dwóch w drugiej części. Eksplicacja dzokera ma miejsce pomiędzy epizodami.
- (4) Każda scena ma swój własny styl, kilka scen składa się na epizod, połączonych ze sobą komentarzami.
- (5) Komentarze w większości napisane są poezją, wypowiedane lub śpiewane przez Dżokera lub orkiestrę. W dużej różnorodności scen, komentarze mają na celu przygotować publiczność na ewentualne zmiany stylu lub akcji oraz utrzymać spójność spektaklu.
- (6) Jeśli widzowie poczują potrzebę głębszego poznania historii z perspektywy bohatera, mają możliwość poznać odpowiedzi na nurtujące ich pytania. Dżoker przerywa wtedy momentalnie sztukę i zadaje te pytania aktorom w roli. Aktorzy odpowiadają w zgodzie ze świadomością swojej postaci, intuicyjnie, z perspektywy "tu i teraz".
- (7) Na zakończenie Dżoker recytuje prozę lub śpiewa pieśń, samodzielnie albo w towarzystwie orkiestry, których tekst stanowi przesłanie społeczne, swoiste wezwanie skierowane do publiczności.

Celem "Joker System" jest wzbudzić poruszenie, wprowadzić atmosferę niepokoju i destabilizacji światopoglądowej. Boal dąży do tego, by sam spektakl jak i analiza świata przedstawionego były nierozłącznymi, wzajemnie przenikającymi się płaszczyznami. W swoich rozważaniach często powołuje się na Brechta, jednak w działaniach idzie jeszcze o krok dalej. Mimo, że w teatrze Brechta, widz miał możliwość przemyśleć i dokonać analizy obrazów rzeczywistości ujawnionej poprzez sztukę, to nie dane mu było zauczestniczyć w tym świecie przedstawionym. Zdaniem Babbage (2004), to prawo daje widzowi dopiero Boal.

"Chcemy przetestować rzeczywistość w procesie modyfikacji" (Boal, 2008, s.145). W tym celu Teatr Arena proponuje cztery podstawowe techniki:

1. Oddzielenie aktora od postaci

Jak sam przyznaje Boal, oddzielenie aktora od postaci, nie jest niczym nowym w historii teatru. Najbardziej charakterystyczną cechą greckiej sztuki była przecież maska, która dostarczała najwięcej informacji o przedstawionej osobie. Nicoll w *Dziejach teatru* wylicza za klasyfikacją Polluxa przeszło trzydzieści masek, uszeregowanych przede wszystkim według wieku postaci, z podziałem na płeć, z których niektóre dodatkowo zdradzały cechy osobowości, temperamentu oraz stanu umysłowego i emocjonalnego. Maska była dostrzegalna z daleka, ułatwiała identyfikację bohatera, jak również umożliwiała szybkie zamiany ról, w związku z dopuszczalną małą liczbą aktorów na scenie.

Augusto Boal w książce *Gry dla aktorów i nieaktorów* poświęca cały osobny rozdział zagadnieniu gier masek i rytuału (s. 184-194). Inaczej jednak niż w teatrze starożytnym, nie są to maski wykonane z materialnego tworzywa, ale z mechanicznych ruchów i przewidywalnych reakcji. Jego zdaniem każdy człowiek przybiera różne maski, które są efektem wypracowanych przez lata automatyzmów, nawyków zachowania, języka, zawodu. Podobnie w relacjach, powtarzamy pewne wzorce zachowań. Są to maski społeczne charakterystyczne dla danego człowieka, które stara się odtworzyć aktor w przedstawieniu. Każdy z aktorów w Teatrze Arena wciela się we wszystkie role w sztuce. Co więcej, by uniknąć ciągłości, aktor nie powinien grać dwa razy tej samej roli. Jest to odpowiedź Boala na konwencję realizmu w teatrze, która zachęcała publiczność do identyfikacji z danym bohaterem. Przeciwnie, Boal nie chce, aby widz nadto utożsamiał się z postacią, gdyż grozi to fragmentaryczną interpretacją i zatraceniem całościowego spojrzenia. Boal powołuje się na Brechta, który dbał o dystans między widownią a sceną, by zwrócić uwagę publiczności na to co "szersze, zewnętrzne, długo-terminowe, obiektywne" (por. Boal 2008, s. 71), czyli wszystko to, co sprzyja krytycznej analizie treści politycznych w debacie publicznej.

2. Kolektywna interpretacja

Dzięki temu, że każdy z aktorów, zna każdą z postaci w scenariuszu, praca nad spektaklem jest działaniem kolektywnym: "My [Teatr Arena] wspólnie opowiemy pewną historię i to, co myślimy na ten temat." (Boal, 2008, s. 147).

Tym samym wszyscy w Teatrze Arena należą do jednej kategorii, narratorów-opowiadaczy, a historia prezentowana jest w dwóch płaszczyznach: z pozycji konkretnej funkcji, którą przyjmuje aktor wcielając się w daną rolę, oraz z perspektywy grupy jako zespołu aktorów, którzy wspólnie reprezentują chór. Unikając zawłaszczenia aktorów przez postaci, interpretacja roli jak i przedmiotu danego przedstawienia, zostaje uwspólniona w zespole, który niesie ją widzom w formie kolektywnego wezwania społecznego.

3. Eklektyzm gatunku i stylu

Nie chodzi tu o zabieg artystyczny, lecz o świadome wprowadzenie chaosu. Boal wielokrotnie udowadnia w swoich tekstach teoretycznych oraz prezentowanych grach i ćwiczeniach, że przełamanie automatyzmów, jest pierwszym krokiem do pobudzenia do refleksji. Wszystkie jego eksperymenty teatralne opierały się na tym założeniu. Pośrednio cel ten jest spójny z pierwszą techniką - Oddzielenia aktora od postaci, bowiem wraz z różnorodnością stylistyk i konwencji w jakich funkcjonuje bohater, rozwija się potencjał twórczy aktora i dystans jaki buduje do swojej roli. Postulat ten stoi również w zgodzie z dążeniem do zakwestionowania realizmu sztuk prezentowanych od lat w estetyce teatru brazylijskiego.

Wielokrotnie spotykało się to z zarzutami przekraczania granic przyzwoitości, szczególnie gdy w Teatrze Arena łączono melodramat z komedią, gdy poruszano sprawy wymagające szacunku, posługując się śmiechem i błazeńską retoryką.

4. Muzyka

Muzyka stanowi bardzo ważny element Systemu, z jednej strony niezależny wobec akcji, z drugiej komplementarny, ponieważ w istotny sposób uzupełnia warstwę fabularną. Muzyka dodająca niezależności, przywodzi na myśl Brechta, który stosował ją dla nasilenia efektu dystansu. Boal natomiast poprzez muzykę, przygotowuje publiczność do kolejnych epizodów spektaklu, czasem miękko w formie łącznika między scenami, czasem bardziej prowokacyjne, wprowadzając nowe pytania.

Dżoker i Protagonista

Dżoker i Protagonista - dwie szczególnie ważne postaci, które ze względu na swoją charakterystyczną funkcję, unaoczniają założenia metodologii teatralnej Augusto Boala.

Znajdziemy je na przeciwstawnych biegunach "Joker System", są swoim przeciwieństwem, a jednocześnie wzajemnym dopełnieniem.

Protagonista reprezentuje warstwę realistyczną historii, jest reprezentantem konkretnych czasów i warunków społeczno-ekonomicznych, pojawia się w określonej sytuacji, oddaje rzeczywistość przedstawioną z fotograficzną dokładnością. Jest to jedyna postać, która posiada aktora na wyłączność - roli protagonisty dedykowany jest bowiem od początku do końca sztuki jeden aktor, co stawia temu ostatniemu wysokie wymagania warsztatowe, oparte o metodę Stanislawskiego, w najbardziej ortodoksyjnej formie. Równie istotna jest dbałość o inne elementy świata przedstawionego, w którym porusza się protagonista. które powinny jeden do jednego oddawać rzeczywistość, w takich detalach jak ubranie czy jedzenie. Jak pisze Boal, publiczność ma zobaczyć "kawałek życia", po to, by w pełni utożsamić się z Protagonistą i doświadczyć empatii. Nie musi to być koniecznie pierwszoplanowy bohater, wybór należy do reżysera - która postać jest jego zdaniem tą, z którą publiczność winna nawiązać więź.

Dżoker natomiast jest postacią nieokreśloną, niedefiniowalną, poliwalentną. Może występować jako jeden aktor lub jako grupa, często wspólnie z chórem.

Symbolizuje obszar abstrakcji, świata wymyślonego. Dżoker ma specjalną moc, może na bieżąco zmieniać bieg akcji, przerywać przedstawienie, tworzyć rzeczywistość magiczną. Wszystkie pozostałe postaci akceptują jego czary. Dżoker bowiem z jednej strony współtworzy akcję, z drugiej strony stoi z boku wydarzeń, jest ponad nimi, gdyż wie więcej niż bohaterowie spektaklu, potrafi przewidzieć, co się wydarzy dalej, oraz wytłumaczyć historię uzupełniając obrazy spektaklu o dodatkowe informacje. Na scenie jest

mistrzem ceremonii. Jeśli pojawią się pytania od publiczności, może w dowolnym momencie przerwać przedstawienie i wejść w interakcje z bohaterami. Jeśli zajdzie taka potrzeba, może też zastąpić dowolnego z nich. Dżoker balansuje na granicy dwóch światów: sceny i widowni, fikcji i rzeczywistości, przekraczając daleko granice obu tych obszarów.

Możliwości adaptacji "Joker System"

Teatr Augusto Boala jaki znamy w Polsce, to przede wszystkim Teatr Forum. Wraz z pojawieniem się polskiego tłumaczenia książki *Gry dla Aktorów i nieaktorów*, mamy dostęp do arsenału gier i ćwiczeń Teatru Uciśnionych. Współcześnie dżoker korzysta z nich podczas warsztatów, reżyserując przedstawienia i prowadząc wydarzenia Teatru Forum. Niemniej jednak tzw. styl dżokerski różni się w zależności od osobowości prowadzącego i tematów jakie porusza spektakl. W działaniach dramowo - teatralnych do grona "nauczycieli - aktorów", "uczących - artystów" należą trenerzy, animatorzy, instruktorzy teatralni, liderzy aktywności lokalnej, reżyserzy, pedagodzy, i wielu innych (por. Depta, Żejmo-Kudelska, 2016). Każdy z wyżej wymienionych może stać się dżokerem, jeśli działa w zgodzie z metodologią Teatru Uciśnionych i zdobędzie wiedzę dotyczącą specyfiki Teatru Forum. Pamiętajmy jednak, że postać dżokera współcześnie, odbiega znacząco od funkcji jaką pełniła ta figura w pierwszych spektaklach Boala. Dzisiaj dżoker jest przede wszystkim prowadzącym, który czuwa nad przebiegiem całego wydarzenia: dbając o jasne zasady, powierza scenę widzom, tworzy przestrzeń do interwencji i wspiera debatę publiczną. Dżoker pośredniczy między widownią a aktorami, nie jest częścią spektaklu, ani nie przybiera wielu ról, co było przecież podstawowym założeniem "Joker System". Struktura spektaklu Teatru Forum również nie ma nic wspólnego z założeniami systemu. Centralną postacią fabuły jest protagonista, który popełnia w toku wydarzeń szereg błędów. Widzowie obserwują klęskę bohatera. Dżoker daje możliwość zmiany biegu historii, oddając losy protagonisty w ręce widzów. Jeśli przy kolejnym odegraniu spektaklu, krzykną "stop", mają szansę wcielić się w rolę głównego bohatera i zmienić przebieg wydarzeń, proponując swoje rozwiązania.

Na przykładzie Teatru Forum, obserwujemy skalę przemian systemu teatralnego Augusto Boala. Lepiej rozumiemy złożoność tego systemu, mając świadomość źródeł z jakich się wywodzi.

Jakkolwiek Teatr Forum zyskuje w naszym kraju coraz większą popularność, dotychczas nikt w Polsce nie podjął się wyzwania przełożenia "Joker System" w jego klasycznej postaci na grunt współczesny. Pierwszej próby adaptacji dokonała w Stanach Zjednoczonych Mady Schutzman, która wcześniej od przeszło dwudziestu lat zajmowała się Teatrem Uciśnionych. W 2005 roku została poproszona o napisanie sztuki na szesnastą rocznicę Plaza de la Raza Youth Theatre Program. Plaza jest interdyscyplinarnym centrum sztuki

w Los Angeles i realizuje warsztaty dla młodzieży w partnerstwie z California Institute of the Arts. W programie wzięła udział młodzież pochodzenia latynoskiego w wieku 13-17 lat. Spotkania odbywały się trzy razy w tygodniu przez pół roku. Punktem wyjścia do pracy nad przedstawieniem było przyjrzenie się sylwetkom osób, które są ważne z perspektywy młodzieży, których życiorys chcieliby upamiętnić. Ostatecznie wybór padł na Rodneya Kinga i Claudette Colvin. Obie te postacie mimowolnie stały się symbolem walki o prawa człowieka. Amatorskie nagranie wideo z 1991 roku, które było dowodem, jak policjanci z Los Angeles biją czarnoskórego Rodneya Kinga, oraz późniejsze uniewinnienie funkcjonariuszy, doprowadziły do gwałtownych protestów i zamieszek w mieście. Historia Claudette Colvin, która w 1955 roku jako 15-letnia dziewczynka została aresztowana, ponieważ odmówiła ustąpienia miejsca białemu mężczyźnie, również doprowadziła do bojkotu i zainspirowała pokojowe metody działań Ruchu na Rzecz Praw Obywatelskich.

Wiele ważnych pytań pojawiło się w toku pracy z młodzieżą m.in. o to jak odnoszą te wydarzenia historyczne, do aktualnych realiów życia w Los Angeles, jak wyglądałby teraz świat, gdyby tamte wydarzenia nie miały miejsca. W efekcie powstała sztuka teatralna o wartościach uniwersalnych: o przemoc, rasizmie i oporze. Symbolicznym wehikułem czasu na scenie był autobus, który tak opisuje dzoker ze sceny: "Tragedia! Autobus z przeszłości, autobus z przyszłości, autobus na który czekaliśmy jest pusty, zawieszony między <wtedy> a <teraz>, między <jak zawsze>, a <co jeśli>..."

Tworząc i reżyserując spektakl, Schutzman starała się podążać ściśle za metodologią Augusto Boala. W efekcie wykorzystwała wszystkie cztery techniki "Joker System": muzykę, eklektyzm gatunku i stylu, oddzielenie aktora od postaci i kolektywna interpretację.

Całe wydarzenie rozpoczynał dzoker w towarzystwie chóru i muzyki. Narrację poprowadzono łącząc wiele stylów i gatunków, np. humor występował na zmianę z powagą; historia na scenie przeplatała się z telewizyjnym show. Temat przedstawiony był równolegle na dwóch płaszczyznach: wydarzenia historyczne, odgrywane w sposób realistyczny przez aktorów, stanowiły również pewną metaforę postaw i wartości, rozwijane w komentarzach dzokera i chóru zyskiwały wymiar kolektywnej interpelacji. Wszyscy aktorzy wsiadając kolejno do autobusu, zajmowali różne miejsca i występowali w różnych rolach. Szczególnie znaczące w kontekście rasizmu i walki o prawa człowieka, było zakładanie białych i czarnych masek, oraz ciągłe balansowanie między rolą opresora i ofiary.

Jak dowodzi Schutzman, "Joker System" w swej oryginalnej postaci, idealnie wypełnił cele i założenia pracy teatralnej z młodzieżą. Temat został w dużej mierze wybrany przez młodzież, a scenariusz napisany przez Schutzman w modelu Boala, stworzył przestrzeń dla głębszej refleksji, stał się przedmiotem analizy i debaty publicznej. Pokazanie sztuki o Rodneyu Kingu i Claudette Colvin, rozpoczęło ważną rozmowę o przemocy -

nie tylko tej namacalnej, fizycznej - ale również tej przejawianej w codziennym języku, promowanej przez media przy cichym przyzwoleniu społecznym.

Śladami dzokera

Na czym polega fenomen systemu teatralnego Augusto Boala, że od lat 60'tych rozwija się nieprzerwanie na całym świecie? Odpowiedź tkwi być może w wierze Boala, że "teatr jest naturalnym językiem każdego człowieka", a skoro tak, to jak każdy język jest żywy, zmienia się, przekształca, dostosowuje do potrzeb społeczeństwa. Teatr to niekończąca się droga w poszukiwaniu lepszej przyszłości. Przewodnikiem w tej podróży jest dzoker. W publikacjach angielskich na temat dramy i teatru zaangażowanego społecznie, dzoker często określany jest mianem *trickster*, co po angielsku znaczy oszust, szelma, krętacz. *Trickster* - postać wywodząca się z mitologii Indian północnoamerykańskich², jest figurą zagadkową, pełną sprzeczności, która nie wie, co to dobro, a co zło, zmienną i nieprzewidywalną. Jej cechy odnajdziemy w średniowiecznych wyobrażeniach diabła, ale i w mitologicznych przedstawieniach herosów, w bosko-zwierzęcej naturze archetypów, w dwuznacznym charakterze wielu bohaterów legend i baśni (Sznajderman, 2014). W zależności od uwarunkowań historycznych, postać dzokera- tak jak *trickstera* może ewoluować w różne figury. Analizując rozwój i przemiany systemu teatralnego Augusto Boala, obserwujemy jak zmieniała się również postać dzokera. Dziś bliżej mu do roli trenera lub reżysera niż mitycznego herosa. By w pełni zrozumieć znaczenie, jakie nadał tej postaci Augusto Boal, warto odwołać się do źródeł i przemian mitu *tricksterskiego* w historii i tradycji kultury. Temat ten będzie przedmiotem osobnego opracowania.

² Mit *tricksterski* Winnebagów można przeczytać w całości w: Radin, P. (2010) *Trickster. Studium mitologii Indian północnoamerykańskich*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego. s. 25-83.

Bibliografia:

- Babbage, F. (2004). *Augusto Boal (Routledge Performance Practitioners)*. London: Routledge.
- Boal, A. (2014). *Gry dla aktorów i nieaktorów*. Warszawa: Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury i Wydawnictwo Cyklady.
- Boal, A. (2008). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto Press.
- Depta, M., Żejmo-Kudelska, A. (2016). "Teatr Zaangażowany Społecznie: prowadzący, aktor, widz". Drama Way Fundacja Edukacji i Kultury. Źródło: <http://teatrzaangazowany.pl/pl/czytelnia/publikacje,57> (data odczytania: 10.12.2016).
- Gökdağ, E. (2014). "Augusto Boal's The Joker System". *IDIL* 3 (4), s. 27-37.
- Niccol, A. (1977). *Dzieje teatru*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Prentki, T. (2006). "Fooling with Social Intervention: Azdak, Brecht's Dialectical Joker Terrible is the Temptation to Do Good" [w:] Balfour, M., Somers J. (red.) *Drama As Social Intervention*. Captus University Publications.
- Schutzman, M. (2009). "What a riot!" [w:] Jennings, S. (red.) *Dramatherapy and Social Theatre. Necessary dialogues*. London: Routledge.
- Sznajderman, M. (2014). *Błazen. Maski i metafory*. Warszawa: Wydawnictwo Iskry.