

Divadelní ústav



321700023791

**LIDOVÉ  
DIVADLO  
AUGUSTA BOALIA**

184

L I D O V Ě   D I V A D L O   A U G U S T A   B O A L A

jako prostředek třídního boje v Latinské Americe

Z prací Augusta Boala vybral, přeložil a zpracoval

Jan H e n d l

Tato práce je příspěvkem souboru Lucerna k Roku  
českého divadla

Kulturní dům hl. m. Prahy  
Prosinec 1983



vadla pokračovat, musel nalézt nové formy a cesty.

Dělat divadlo neznamenal pro Boala, že výrobce prodává své zboží konzumentovi. Nejde mu o předvedení hotového uměleckého produktu, který vznikl bez přičinění diváka. Boal odstranil princip "divák - tvůrce" a udělal z lidu tvůrce jeho vlastního divadla.

Jednou z prvních divadelních forem bez zprostředkující přítomnosti umělce je novinové divadlo. V něm je zrušen rozdíl mezi umělcem a divákem. Poprvé se přitom stal lid aktivní a kreativní.

Boal tak útočí na vytváření "zpráv" hromadnými sdělovacími prostředky a tvrdí: "Zpráva uveřejněná v novinách je čistá fikce." Podle jeho názoru všechno záleží na kontextu a jediný způsob, jak obnovit pravý kontext novinářské zprávy, je položit ji do historické perspektivy. Novinové divadlo je útok na kapitalistické hromadné sdělovací prostředky, které vytvářejí fakta a číslíce, je radikální nejen v dramatické formě a společenské funkci, ale i ve svém filozofickém chápání příčin a způsobu této fabrikace dat. Formálně nemá nic společného s Živými novinami, provozovanými v USA v 30. letech.

Jedná se o jednoduchou divadelní techniku, která ani laiky nestaví před žádné problémy. Cílem novinového divadla je odhalit tzv. objektivitu novinářství a naučit správně číst. Novinové divadlo se pokouší znovu sestavit realitu faktu tím, že jednotlivé zprávy vyjme z novinového kontextu a postaví je bez zprostředkujícího zkreslení před diváka. Tak jako každý může přednést své myšlenky na shromáždění, aniž by znal umění rétoriky, tak také může každý dělat novinové divadlo. Každý může být divadelníkem, každý prostor se může stát divadelním prostorem, každé téma je tématem pro divadlo. Neexistuje nic, co by divadlo nemohlo upotřebit: zprávy z novin, politické projevy, reklamní slogany, školní knihy. Novinové divadlo, později provozované více než čtyřiceti skupinami, bylo vyvinuto skupinou Nucleo de Teatro de Arena a objevilo jedenáct technik. Uveďme si některé z nich:

a/ Jednoduché čtení: zpráva se vyjme z kontextu a bez komentáře se přečte. Skupina Club Teatro de Montevideo

přečetla např. na slavném stadiónu Peñarol ve všech novinách uvedené menu banketu, který dával viceprezident Areco na počest amerického velvyslance. Byly citovány pouze jednotlivé chody. Při prvním se ještě obecenstvo smálo, ale při hlavním chodu smích ztichl. Nejpozději v tomto okamžiku si posluchači vzpoměli, že úřadující prezident zakázal na dobu čtyř měsíců v celé zemi pojídání hovězího masa.

b/ Doplnující čtení: záleží na vhodném doplnění nutných vedlejších informací jako doplňku k zatajeným podstatným informacím. Když diktátor Stroessner zase jednou uspořádal volby, aby světu předvedl, jakéže v jeho zemi vládnou demokratické poměry, všude byly vyvěšeny plakáty: "Kdo miluje svobodu, volí Stroessnera!" To byla dobře míněná rada která konec konců odpovídala pravdě. Neznámý člověk doplnil tento plakát větou: " ... nebo si tě vyzvedne policie!"

c/ Rytmičné čtení: projevy politiků dostávají zcela nový význam, když jsou předneseny v rytmu samby, valčíku, tanga nebo pochodu; každý rytmus vyvolává v posluchačích určité asociace.

d/ Pantomimické čtení: tato technika spočívá v tom, že objasňuje text kontrastním pantomimickým jednáním. Herec předčítá řeč ministra hospodářství o závažnosti situace a sedí při tom u bohatě prostřeného stolu. Tím se stane srozumitelné, co za touto řečí stojí. Situace je vážná pro lid a ne pro ministra.

e/ Pointované čtení: text odhalí svůj pravý význam, když se reprodukuje nebo komentuje ve stylu jiného žánru. O státním pohřbu zavražděného admirála se referuje ve stylu bulvárního tisku - pohřeb je zmíněn pouze krátce - potom následuje podrobný popis garderob zúčastněných. Podobného účinku docílila reportáž z pohřbu dítěte z chudinské čtvrti s detailními popisy smutečních obleků.

f/ Čtení s vazbou: nezřídka přinesou noviny v tomtéž vydání zprávy, které si navzájem odporují, navzájem dementují se nebo se ruší. Přečtené za sebou dávají nový smysl. Vzhledem k vysoké dětské úmrtnosti byl v provincii San Juan

vyhlášen nouzový stav. Členové jedné skupiny novinového divadla zprávu četli v předměstském vlaku v Buenos Aires tak, že ji spojili s reportáží o herečce, která v televizi propagovala jisté delikatesy. Oba texty byly přečteny bez komentáře: druhy sýrů, ceny a exportující země, počet vyhladovělých dětí, ceny léků. Samotná konfrontace stačila k tomu, aby se na panující poměry vrhlo nové světlo.

g/ Historizující čtení: zde jde o to, dát současnou informaci do souvislosti s minulostí, s dějinami. Předvádějí se scény, které evokují podobné události v jiných časových okamžicích, jiných zemích či společnostech. Přitom se ukáží různá možná i nemožná řešení minulých situací jako příklad nebo protipříklad k současnosti. Nejedná se tu o následování návrhu nýbrž o zpřítomnění historické perspektivy a přezkoušení přítomnosti podle ní, tedy o poučení z dějin.

h/ Zkonkrétnělé čtení: denní proud zpráv a přežilý slovník zakrývají a zkreslují jednotlivé informace a způsobují u čtenáře spíše omámení a ohluchnutí než adekvátní reakci. Zkonkrétnělé čtení se ptá: o čem se opravdu píše? Znamená scénicky, nebo graficky ztvárnit to, co opotřebovaná slova již neukazují nebo ukázat nemohou.

ch/ Čtení v kontextu: v masových médiích se nezřídka stylizují jednotlivosti, pravé vztahy se však zjednodušují, nebo zamlčují. Jeden seriál argentinské televize se například "kriticky" zabíral životem v Buenos Aires. Příklad jedné části: lékař si splete diagnózu a je denuncován jako vrah dítěte z chudinské čtvrti. "Může se něco podobného stát ve městě, které se nazývá civilizovaným?" ptá se vzrušeně komentátor, zatímco na obrazovce se objevuje detailní obraz lékařovy tváře. Abychom posoudili význam takového obvinění, musíme jej postavit do sociálního kontextu, ve kterém se "zločin" stal. Musíme přidat informace o životních podmínkách ve slumech, o vysoké dětské úmrtnosti, o stavu přepracovaného lékaře, který jako "nezodpovědný zločinec" z reportáže vykonává své povinnosti až do úplného fyzického vyčerpání, přičemž své služby provádí často bezplatně.

## POKUSY S LIDOVÝM DIVADLEM V ARGENTINĚ

Po státních převratech v roce 1964 a 1968 byla činnost umělců a vědců podrobena tvrdé kontrole. Přátelé radili Boalovi, aby se mírnil v kritice režimu. On se však odmítal přizpůsobit a považoval pokračování své práce v tomto historickém okamžiku za nutnost.

V roce 1971 byl zatčen a uvězněn. Po protestech domácí i zahraniční veřejnosti byl propuštěn a brzy nato opustil Brazílii. Tím prakticky skončila fáze lidového divadla souboru Teatro de Arena. Augusto Boal odešel do Argentiny.

Konfrontován se skutečností v této zemi, kde jsou poměry do jisté míry stejné jako v Brazílii, vyvinul pod tlakem okolností tzv. neviditelné divadlo. Jde o formu lidového divadla, která zahrnuje účast diváka, aniž ten si je toho vědom. Je nepozorovaně vtahován do děje a stává se spoluúčinkujícím, reaguje tak, jak by reagoval v normálním světě.

Podniklo se již mnohé pro to, aby se rozbily strnulé divadelní rituály, aby se strhla zeď mezi publikem a herci. Ovšem i když byli diváci vyzváni, aby přišli na jeviště a zúčastnili se hry, i když s aktéry vstoupili do téměř orgiastického kontaktu, jako při představení Living Theatreu Ráj teď, pořád ještě nemůže být řeč o zrovnoprávnění diváků s herci. I tam si slovo ponechává herec, který diváky opět pošle do hlediště. Každý má svoji roli, své předem určené místo. Neviditelné divadlo nemá také nic společného se severoamerickým typem politicko-emancipačního divadla šedesátých let - Guerilla - divadlem. Také v divadelní scénografii se dělaly mnohé pokusy, aby se zrušilo rozdělení na diváky a herce. Od časů scény ala italiene je hrací plocha a hlediště odděleno. Od alžbětinské scény, která proniká do hlediště, až po japonské kabuki a kruhovou arénu sahají tyto experimenty. Přesto však zůstalo rozdělení na jednající a pozorovatele.

"Jinak je to v neviditelném divadle. Při něm si diváci neuvědomují, že jsou diváky a jsou proto zároveň i aktéry. Jednají rovnoprávně s herci, kteří předem vědí pouze to, o čem se bude hrát. Toto divadlo se osvobodilo a nepotřebuje jeviště jako herecký prostor. Scéna se uvádí tam, kde se stala, nebo by se mohla stát. Neexistuje žádné jeviště, žádné reálné místo se netransformuje do fikce. Skutečnost je svým vlastním jevištním obrazem. Nejde zde totiž o to, trvat malicherně na místě jednání, kde by všechny detaily souhlasily. Jestliže by scéna mohla probíhat v restauraci, hraje se v restauraci, jestliže v metru, tak se hraje v metru, na ulici, v hotelu, na nádraží, kdekoli. Jevištní obraz je reálný, ne realistický."

"Neviditelné divadlo vychází z napsaného textu, z pevně popsané konfliktní situace. Musí být do detailů připraveno vše, nejen co se týče scény samotné a souhry herců, nýbrž i s ohledem na "spolupráci" diváků. Herci musí být dobře připraveni, aby mohli přijmout všechny myslitelné příspěvky "diváků" do hry. Toto myslitelné vniknutí je třeba se naučit předvídat a brát v úvahu tak říkajíc jako volitelný text. Neviditelné divadlo je umění, protože smyslově vyjadřuje určité poznání skutečnosti. Chce zprostředkovat zkušenost herce, něco ozřejmit a používá k tomu smyslové prostředky. V protikladu k happeningu trvá na strukturovaném pojmání reality. Nesleduje uvolnění energie jako účel, nýbrž ji směřuje k určitému cíli."

Neviditelné divadlo se rozvíjí na místě s mnoha lidmi. Šok této exploze působí ještě dlouho. Boal stanovil tato pravidla a cíle neviditelného divadla:

1. Neviditelné divadlo chce zviditelnit útlak
2. Herci se nikdy nesmějí nechat svést k násilnostem na "divákovi" nebo jej ohrožovat. Musí postupovat nenásilně, protože jde o to, aby se odkrylo násilí ve společnosti.
3. Scéna by měla být divadelně profesionální v tom nejlepší smyslu, tj. měla by být proveditelná i bez spolupůsobení diváků.



4. Herci musí nastudovat písemně fixované texty hry, musí však zároveň brát ohled na možné nebo předpokládané reakce diváků.
5. Scéna vždy předpokládá spolupůsobení více herců, kteří se nepodílejí na vlastním jednání. Jejich úkolem je "diváky" zahrát tím, že s nimi navazují rozhovory na téma scény.

Jak neviditelné divadlo účinkuje, ukáží nejlépe příklady:

#### Premiérový večer

Ztrhaný štíhlý herec, skromně oblečený, šel pomalu foyerem a díval se smutně na elegantní ženy a muže. Ostatní herci stáli poblíž. Krátce před začátkem představení, když premiérové publikum zamířilo ke svým sedadlům, se muž zhroutil. Mdloba se odehrála v tomto časovém rozpisu: herec napodobil pocit nevolnosti, hledal oporu u zdi, prosil jednu dámu o pomoc, a teprve potom, když na sebe upozornil, upadl do bezvědomí. Stanislavského metoda neztratila nic ze své platnosti. Přirozeně mu někteří diváci a uvaděči přispěchali na pomoc. Bylo slyšet změť hlasů. Herec hrající roli Doktora přispěchal na místo. Zatímco ostatní herci rozpumpovali atmosféru hovory o hladu ve třetím světě, řekl Doktor svou diagnózu: "Je to pouze slabost. Ten muž, zdá se, celý den nejedl". Někteří herci okamžitě poprosili okolostojící o jejich vstupenky, aby mohli chudému něco koupit. Vypočítávali, co všechno by mohli za vstupenky na premiéru koupit. Někteří herci nabídli své vstupenky a začali shromažďovat peníze na nákup potravin. Jednotliví diváci byli dotazováni, zda si skutečně myslí, že jejich uspokojení z uměleckého zážitku vyváží tolik a tolik mouky, vajíčků či masa, které by mohly nasytit rodinu chudého. Dosáhlo se toho, že každý, přepočítal cenu za svůj premiérový lístek na množství mouky a jiných potravin. Většina přítomných nenabídla nic. Přinejmenším se sami cítili odhaleni. Bylo důležité vztáhnout cenu vstupenky k ceně jídla nebo mzdy dělníka. Kolik

hodin tvrdé práce vyváží árie z Traviaty? Kolik vstupenek se může koupit za plat šoféra nebo uvaďeče?

Kdo je vinen ?

Herci vstoupí do vlakového kupé a sednou si proti sobě. Vlak odjíždí. Než odjede do druhé stanice, zabývají se herci přípravou akce. Zavřou okna a zařídí určitá bezpečnostní opatření. V zemích se silnou policejní mocí je třeba také počítat s tajnými policisty. Potom se dají do hovoru se spolucestujícími, kvůli "zahřátí". Jakmile vytvoří potřebné podmínky, jeden z herců předstírá, že v kupé objevil známého. Začne se odvíjet přátelská debata o rodině, zaměstnání apod. První herec vypravuje, že pracuje u firmy Standard Oil; žádal o zvýšení mzdy a to mu bylo slíbeno. Živobyťí je den ze dne těžší a dražší. Člověk se musí ptát, kdo je vinen tímto nekonečným závodem mezi náklady na živobyťí a zvyšováním mzdy. Druhý herec tvrdí: přece obchodníci se zeleninou. Žijeme v zemi, která exportuje maso /Argentina/, ale protože se maso nedá koupit, jsme odkázáni na zeleninu. A zelináři tak mohou stále zvyšovat své zisky. Herci, kteří se bezprostředně nepodílejí na rozmluvě se starají o to, aby cestující věnovali tomuto rozhovoru pozornost. To je velmi důležité. První scéna nemá trvat příliš dlouho. Herci sami rozhodnou, jestli se má pokračovat, nebo rozhovor zakončit /nastupování a vystupování cestujících může znemožnit konverzaci/. Poté, co v kupé zavládne opět klid, opakuje herec, že zelináři jsou vším vinni. Jedna herečka, která sedí opodál, protestuje. Její muž je obchodník se zeleninou a ona nemůže připustit, aby se vina za zdražení svalovala na něho. Zvýšil sice ceny, ale nemá z toho žádný zisk, protože vše jde na konto zvýšených nákladů na přepravu. Jeden z cestujících se vmísí do hovoru. Je dopravcem. Také on musel zvýšit své ceny, ale pouze kvůli tomu, že je dražší benzín. Potom jeden cestující nadhodí otázku, zda za zdražení benzínu chtějí udělat odpovědným Standard Oil. Konečně koncern byl k tomu donucen mzdovými požadavky svých pracovníků. Například tím mužem, který mluvil jako první. Jestliže

může někdo za zdražování, tak jsou to dělníci. Zaměstnanec Standard Oil se brání. Žádal sice vyšší plat, ale pouze proto, že jeho žena do něj stále hučí, že s tím, co mají, nemohou vystačit. Jestliže tedy někdo nese vinu za inflační proces, pak je to jeho žena. Jeho žena sedí vedle něho ve vysokém stupni těhotenství. Podrážděně se zapojí: jestliže může nutila, aby požadoval více peněz, tak jenom proto, že jejich peníze sotva stačí pro dva, nehledě na to, že teď budou tři, neboť dítě je na cestě. Všichni zúčastnění se nakonec sjednotí na tom, že dítě, které se ještě ani nenarodilo, nese vinu a rozvrací celý národní rozpočet. Po tomto závěru vystoupí hlavní aktéři na nejbližší stanici. Je důležité, aby někteří herci zůstali v kupé a pozorovali diskusi, která započne, a případně se do ní vmísili.

Jednoduchá varianta neviditelného divadla spočívá v tom, že podobné rozhovory se začínají především ve vlaku, v autobuse atd., aby se z nich vyvinula diskuse a impulsy k přemýšlení. Tuto formu nazýváme "roznětka" nebo "časová bomba". Politické působení této formy hry závisí na volbě tématu a vtipném vedení rozhovoru.

### Divadlo jako řeč

V této fázi je těžiště spolupráce v diskusním tématu. Divadlo je živou řečí přítomnosti, a ne hotovým produktem, který předvádí obrázky z minulosti. Divák je postupně veden k přímému spolupůsobení ve hře.

Simultánní dramaturgie: zde je divák vyzván k zásahu, aniž by se od něj vyžadovalo, aby se stal přímo aktérem. Navrhne syžet scény, kterou pak herci improvizují. Hraje se pouze k bodu, ve kterém vystupuje na povrch hlavní problém. Zde herci přeruší jednání a žádají diváky, aby navrhli řešení. Tyto návrhy jsou po řadě předváděny, přičemž každý divák je oprávněn zasáhnout a korigovat improvizované jednání a vyjadřování herců. Simultánní dramaturgie znamená, že se z diváka stal autor, a herci bezprostředně předvádějí jeho ideje na divadelní scéně.

Příklad: Jedna analfabětka z Limy vyprávěla, co se jí přihodilo. Manžel jí svěřil před dávným časem do úschovny "dokumenty". Byly údajně velmi důležité. Žena mu je, nic netušíc, schovala. Jednoho dne se pohádali a žena si na dokumenty vzpomněla. Dala je do vztahu s vlastnickým právem bytu a chtěla vědět, co v nich je. Protože neuměla číst, požádala sousedku, aby jí přečetla důležité části písemností. Sousedka svolila a přečetla jí je k všeobecnému veselí celé

čtvrti. "Dokumenty" byly milostné dopisy manželovy milenky kvůli níž chtěl svoji ženu opustit. Podvedená žena se mu chtěla pomstít - ale jak? Herci hrají celou scénu až do okamžiku, kdy muž přijde v noci domů. Na tomto místě se jednání přerušuje; herečka v roli podvedené ženy se ostatních zeptá, co by udělali na jejím místě.

Návrh 1.: Hlasitě plakat, aby se cítil vinen. Herečka dlouze a srdceryvně pláče, její muž ji utěšuje a ubezpečuje, že všechno již dávno pominulo, že miluje jen ji a žádnou jinou atd. Zatímco si utírá oči, požádá ji, aby prostřela stůl a vše zůstane při starém. Toto řešení se publiku nezamlouvalo. Všichni, obzvláště ženy, shledali, že muž by zasluhoval tvrdší potrestání.

Návrh 2.: Opustit manžela. Herečka řekne muži, že je lotr, sebere své věci, sdělí mu, že ho opouští a že je zvědavá, jak si teď povede. Avšak jakmile za sebou zabouchne dveře, publikum se zeptá, kam vlastně půjde. Chtěla potrestat manžela a potrestala se sama. Nebylo to pravé řešení.

Návrh 3.: Nepustit muže dovnitř. Muž stojí přede dveřmi, žena mu neotevívá. Po marných prosbách tedy řekne: "Dobrá, dnes byla výplata. Jdu ke své přítelkyni a ty můžeš zůstat kde chceš." Jelikož žena neměla vlastní příjem a byla na něj odkázána, byl i tento návrh publikem zamítnut.

Návrh 4.: Energická, zkušená metresa poradila: "Udělej to tak, jak ti řeknu. Vpustíš jej dovnitř a budeš ho tlouct. Až bude prosit o odpuštění, odložíš klacek a uděláš mu výbušnou večeři. Potom mu odpustíš." Tento návrh byl jednoznačně přijat.

Boal o této technice říká: "Tato forma divadla je silným výzvou k účastníkům. Zeď, která odděluje herce a diváka, se začíná drobit. Fantazie diváků se rozvíjí, pociťují radost z tvořivé účasti, prožívají jednání jako změnitelné, určují průběh akcí. Děj přestává být determinovaný, prezentovaný jako osud. Člověk je osudem člověka. Vše lze změnit. Žádná cenzura! Herec zůstává představitelem. Autor, jehož hra se teď před publikem hraje, je kolektivní dramatik, který

nepředkládá hotový text, nýbrž nabízí řešení, dává návrhy, podněty. To vše musí herci při svém hraní spojit. Tito kolektivní dramatikové žijí v chudinských čtvrtích, pracují ve fabrikách, jsou rolníky, studenty, sousedy. Herec neinterpretuje hotový, nýbrž otevřený, stále modifikovatelný text. To je bezpochyby těžší než v tradiční divadelní hře, ale také tvořivější."

V dalších dvou technikách diváci přímo zasahují do hry. V divadle soch se vyjadřují tak, že vytvářejí živé obrazy, zatímco ve fórum - divadle v určitém okamžiku nahrazují herce a sami jednájí.

Divadlo soch: Na tomto stupni se divák účastní hry ještě účinněji než při simultánní dramaturgii. Zaujme stanovisko ke zcela určitému tématu, avšak nesmí mluvit, nýbrž musí vyjádřit svůj názor pomocí obrazů. Přeskupuje herce do sousedství a určuje jejich postavení až k výrazu obličeje. Ostatní účastníci jsou dotazováni, zda s obrazem souhlasí, nebo zda navrhuje změny. Důležité je, že se dospěje k obrazu, který je akceptován jako kolektivní představa reality a podle názoru všech je jejím plastickým zobrazením. Jsou-li všichni jednotní, téma se znovu znázorňuje tak, jak by mělo podle názoru účastníků vypadat jeho řešení. Jinými slovy: první zobrazení ukazuje obraz reality, druhé obraz ideálu. Vycházejíce z těchto dvou obrazů, měl by vzniknout přechodný obraz, tj. obraz, na němž by účastníci ukázali, jak by přešli od reálného obrazu k ideálnímu. Máme před sebou skutečnost, kterou chceme změnit. Jak jí můžeme změnit?

Mladá žena z vesnice Otusco dostala za úkol zobrazit událost z průběhu rolnických nepokojů, ke kterým došlo v jejím rodišti ještě před revolucí. Velkostatkáři zajali rolnického vůdce a na náměstí ho nechali vykleštit. "Živý obraz, který žena sestavila, vypadal následovně. Jeden muž klečel na zemi jako oběť. Druhý se nad ním skláněl, třetí ho držel. U této skupiny klečela žena se sepjatýma rukama. Vedle ní stálo pět zatčených vzbouřenců s rukama spoutanýma za zády, stranou, v póze vládce, velkostatkář, vedle něho tělesní strážci se zbraní připravenou k úderu. To byl reálný obraz zrcadlící skutečnou událost. Jako ideální obraz vesnice ses-

tavila mladá žena skupinu vesničanů, kteří se vzájemně objímali. Jak přejdeme od reálného obrazu i ideálnímu? Jak probíhá změna, revoluce? Diskuse o přechodové fázi je nejdůležitější část této divadelní formy. Každý účastník mohl přeskupováním elementů v obraze ukázat svojí představu změny. Probíhala živá diskuse - beze slov. Jestliže někdo vykřikl: "myslím si ...", byl přerušen: "Neříkej, co si myslíš a rovnou to ukaž!"

Docházelo přitom k následujícím variacím. Přívrženci revoluční vlády korigovali nejprve ozbrojené postavy v pozadí, mířící na zajatce zbraněmi: jejich zbraně zamířili na velkostatkáře. Ženy z hlavního města modifikovaly postoje žen: objala svého muže, napadla učitele, vrhla se na velkostatkáře, Ženy z venkova naopak pozici ženy neměnily. Neprisuzovaly jim revoluční sílu. Kdo věřil na magickou změnu nebo na působení svědomí u vládců, změnil nejdříve učitele. Kdo nevěřil na sociální změnu, osvobodil nejdříve zajatce, kteří pak napadli své utlačovatele. Extrémní postoj zastupovala jedna mladá žena, která změnila vše na pět spontánních mužů. Když se jí otázali na důvod, odpověděla, že nevěděla, co si s nimi má počít. Pocházela z vyšší střední vrstvy.

Fórum-divadlo: Zde diváci přímo zasahují do děje a mění jej. Jeden z nich líčí politický nebo sociální problém, kterým je postižen. Z toho se vyvine scéna o délce 10-15 minut, která obsahuje návrh řešení. Diváci jsou dotazováni zda s řešením souhlasí. Většinou spokojeni nejsou, protože se musí zahrát neuspokojivé řešení, aby se vyprovokovala diskuse. Kdo chce něco namítnout, jde na jeviště, nahradí herce a zahraje svůj návrh. Nahrazený herec sleduje scénu zvenčí, připraven kdykoli zasáhnout. Ostatní herci musí přijmout divákem vytvořenou situaci. Naopak divák se musí pokusit prosadit svůj návrh jednáním, a ne pouze diskusí. Fórum divadlo nesugeruje žádné ideje. Divák spíše dostane možnost vlastní návrhy přezkoušet a převést je skutečně do praxe.

Dělníci z malé továrny na rybí moučku v Chimbote museli pracovat dvanáct hodin denně. Každý měl jiný nápad, jak by se mělo proti tomu postupovat. Jeden návrhl "operaci želva", tzn. zpomalení pracovního tempa. Jiný muž měl protinávrh, aby se pracovalo co nejrychleji. Stroje se přetíží a porouchají se. Oprava by trvala 3-4 hodiny. Scéna se zahrála tímto způsobem. Začala diskuse. Souhlasili všichni? Samozřejmě, že ne. Každý doporučoval něco jiného: hodit bombu, zapálit továrnu, založit odborový svaz atd. Přišlo se také na řešení stávkou. Muž, který se s tímto nápadem přihlásil, dosáhl po dlouhé debatě s ostatními, že dělníci opustili továrnu. Šéf, předák a špicl vyšli do ulic ( do hlediště), aby vyhledali stávkokaze. V Chimbote, v jednom z největších rybářských přístavů světa, je ohromné množství nezaměstnaných. Diváci brzo pochopili, že se stávkou toho moc nepořídí. Nakonec považovali za nejlepší založit odborový svaz, který by školil dělníky, vystupoval za jejich zájmy, zřídil podpůrný fond.



Název: Lidové divadlo Augusta Boala

Zpracoval: Jan Hendl

Výtvarně upravila: Jaroslava Rybová,

OKS Karviná

Vydalo: OKS Karviná

Tisk: OKS Karviná

Zodpovědný redaktor: Anna Krausová

Náklad: 200 ks, formát A<sub>4</sub>

Termín: červen 1986