

ÚSTAV DIVADELNEJ A FILMOVEJ VEDY SAV

DIVADLO NIELEN AKO UMELECKÁ AKTIVITA

Miroslav Ballay
Dária Fojtíková Fehérová
Elena Knopová
Nadežda Lindovská

Projekt č. APVV-0619-10

Umelecké a spoločenské funkcie súčasného slovenského divadla



AGENTÚRA
NA PODPORU
VÝSKUMU A VÝVOJA

Publikácia je výstupom projektu
Umelecké a spoločenské funkcie súčasného slovenského divadla.
Vychádza s podporou Agentúry na podporu výskumu a vývoja
na základe zmluvy č. APVV-0619-10.



Recenzovali:

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.
doc. Mgr. art. Peter Pavlac, ArtD.

© Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava 2014

© Miroslav Ballay

© Dária Fojtíková Fehérová

© Elena Knopová

© Nadežda Lindovská

ISBN 978-80-971155-2-4 (on-line)

ISBN 978-80-971155-3-1 (DVD)

DIVADLO NIELEN AKO UMELECKÁ AKTIVITA

Miroslav Ballay
Dária Fojtíková Fehérová
Elena Knopová
Nadežda Lindovská

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Bratislava 2014

OBSAH

K problematike terminológie (Dária Fojtíková Fehérová)	5
Divadlo marginalizovaných skupín (Miroslav Ballay)	11
Na ceste od terapie umením ku komunitnému divadlu (Elena Knopová)	25
Bratislavské Divadlo bez domova ako výraz konceptu divadla sociálne marginalizovaných skupín (Nadežda Lindovská)	43

K PROBLEMATIKE TERMINOLÓGIE

DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ

V uplynulých dvadsiatich rokoch sa na Slovensku začali presadzovať a do praxe aplikovať teórie o presahoch divadla do pedagogiky, výchovy a terapie. Dramatická výchova sa začala presadzovať nielen ako voľnočasová aktivita pre deti a mládež, ale ako súčasť výchovy a vzdelávania, no najmä ako prostriedok či pomôcka na integráciu „iných“ jedincov do spoločnosti. Pod pojmom „iný“ rozumieme telesne alebo mentálne hendikepovaný, sociálne vylúčený, respektíve taký, ktorého existencia sa prehliada (väzeň, bezdomovec atď.), prípadne príslušníkov národnostných menších či iných marginalizovaných skupín.¹

V zahraničí sa v tejto súvislosti používajú pojmy ako sociálne divadlo či aplikované divadlo. Na Slovensku sa zatiaľ nedá oprieť o terminológiu či odbornú teatrologickú literatúru. Čriepky definícií sa dajú prebrať predovšetkým z literatúry o špeciálnej pedagogike. V nej sa používa najmä termín dramaterapia, ktorý môžeme považovať za podradený slovu arteterapia.²

Dramaterapia predstavuje súčasť liečebno-výchovných postupov u detí, mládeže a dospelých s rôznymi druhmi porúch a postihnutia. Zahrňuje všetky prístupy a techniky, ktoré vo výchove a terapii využívajú niektorú z foriem dramatického prejavu, ktorými sú psychodráma, sociodráma, improvizovaná dramatizácia, etudy s výchovným zameraním, pantomíma, bábková a maňušková hra, dialogická improvizácia, rolové hry. Pôvodne dramatické prostriedky sa využívajú na dosiahnutie psychoterapeutických, pedagogických, liečebnopedagogických a špeciálno pedagogických cieľov.³

V teatrologickej literatúre dostupnej na Slovensku by sa sčasti dalo oprieť o definíciu skupinovej praxe, pri ktorej „sa združuje skupina „hrajúcich“ (a nie hercov), ktorí kolektívne improvizujú na vopred zvolenú tému a/alebo upresnenú v situácii. Zúčastnení už nie sú rozdelení na hercov a divákov, pretože ide o pokus zapojiť všetkých pri rozvíjaní nejakej aktivity (skôr než nejakej akcie), dbajúc o to, aby sa tieto individuálne improvizácie zjednotili v spoločnom projekte. Vytýčeným cieľom nie je ani kolektívne zinscenované dielo, ktoré by sa mohlo následne predviesť publiku, ani dosiahnutie katarzie psychodramatického typu, ani neviazanosť a čierny humor

¹ Odtiaľ termín divadlo marginalizovaných skupín.

² Arteterapia sa niekedy považuje za liečbu prostredníctvom výtvarného umenia, keď klient vytvára vlastné výtvarné diela (sochy, obrazy), ktoré sa ale nehodnotia z estetického hľadiska, dôležitý je proces tvorby diela a jeho výsledná výpoveď. V súčasnosti by sme však mohli arteterapiu považovať za terapiu umením vo všeobecnosti, keďže sa na klientov pôsobí prostredníctvom hudby, divadla, literatúry a to im umožňuje využívať všetky zmysly a rozvíjať myslenie a svoje zručnosti rôznorodo.

³ Pozri aj MAJZLANOVÁ, K.: Dramaterapia v liečebnej pedagogike. NEMCOVÁ, Z. – MAJZLANOVÁ, K. Keď sa život nehrá.

ako pri happeningu, a ani teatralizácia každodenného života. Cieľom skupinovej hry je, aby si zúčastnení (všetkých vekových kategórií) uvedomili základné mechanizmy divadla (postava, konvencia, dialektika dialógov a situácií, dynamika skupín) a zároveň aby sa u nich vyprovokovalo isté telesné a emocionálne oslobodenie v rámci hry a potom prípadne aj v ich súkromnom živote.“⁴

Najmä vo Veľkej Británii sa používa termín „applied drama / theatre“ – aplikovaná dráma / divadlo. Znamená používanie divadla v situáciách, ktoré potrebujú riešenie. Vychádza z divadelného vzdelávania a z aktivít, ktoré vykonáva napríklad Divadlo utláčaných Augusta Boala. Je to séria cvičení, hier a techník, odvodených od jeho metód tzv. neviditeľného divadla, ktoré umožňujú účastníkom prežiť, pochopiť a vyjadriť sa k skutočnosti prostredníctvom divadla. Aplikované divadlo vychádza z bezpečia divadelnej sály a angažuje do cvičení nehercov. Používa sa v školách, nemocniciach, väzeniach, utečeneckých táboroch, komunitných centrách. Takéto divadelné predstavenia pomáhajú divákovi / účastníkom porozumieť pocitom vylúčeného jedinca (hendikep môže byť telesný alebo mentálny, ale aj príslušnosť k inej rase, náboženstvu, národnosti...). Z hľadiska miery zapojenia diváka do predstavenia sa viac dá hovoriť o účastníkovi než o divákovi v zmysle pasívneho sledovania. Podstatou aplikovaného divadla je zapojiť divákov či už do predstavenia, ponúknuť im možnosť premýšľať o predostrenej situácii, zapojiť sa do nej iným spôsobom, vyskúšať si ju a vymyslieť iný (lepší) koniec, analyzovať videnú situáciu, emócie protagonistu aj svoje vlastné. Pred alebo po podujatí angažuje účastníkov do debaty o videnom predstavení, alebo s priamymi účastníkmi predvádzaných akcií (utečenec, hendikepovaný, väzeň, bývalý drogový závislý).

Termín „aplikované divadlo“ sa nepovažuje za fixný. Je to skôr strešný pojem pre všetky aktivity, ktoré sa vykonávajú v netradičnom priestore a/alebo s marginalizovanými skupinami. „Alternatívne divadelné postupy sa v minulosti pomenovávali rozličnými termínmi, ako domorodé divadlo, sociálne divadlo, politické divadlo, radikálne divadlo a podobne, ale v poslednej dekáde sa pre všetky tieto formy a postupy zaviedol zastrešujúci termín aplikované divadlo.“⁵ „Aplikované“ sa nazýva preto, lebo vychádza von z komfortu divadelnej sály a používa sa vonku, v reálnom svete.

Monica Prendergrast a Juliana Saxton spísali pre aplikované divadlo niekoľko základných charakteristík: pohľad z viacerých perspektív, otvorený záver, ktorý kladie otázky, vyjadrovacím jazykom je skôr obraz a pohyb než slovo, na inscenácii pracuje kolektív, témy môžu byť úzko profilované a v niektorých prípadoch neprenosné do iných komunít, publikum je aktívnym účastníkom a niekedy aj spolutvorcom na danom predstavení.⁶ Podľa nich „sa tradičné divadlo zameriava na interpretáciu vopred napísaného textu, kým aplikované divadlo sa zaoberá vytváraním a interpretáciou divadelného diela, ktoré môže, ale aj nemusí byť napísané tradičným spôsobom pre potreby inscenácie.“⁷

Lenka Remsová upozorňuje na to, že treba diferencovať dva termíny: sociálne divadlo a aplikované divadlo. Ako príklady sociálneho divadla uvádza komunitné

⁴ PAVIS, P. Divadelný slovník, s. 387.

⁵ PRENDERGRAST, M. – SAXTON, J. Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice, s. 6. (Preložila autorka.)

⁶ Spracované podľa PRENDERGRAST – SAXTON, Ref. 4, s. 11.

⁷ PRENDERGRAST – SAXTON, Ref. 4, s. 7.

divadlo, divadlo utlačaných, interaktívne divadlo, interkultúrne divadlo, playback divadlo, divadelnú terapiu apod.⁸ Cieľom sociálneho divadla je zvýšiť povedomie o zložitých a dôležitých otázkach, ktoré nás ovplyvňujú, vychovávať ku kritickému mysleniu, podporiť ľudí k aktívnym zmenám v živote a povzbudiť ich k vlastnému názoru, učiť ich pozerat' sa na problémy z viacerých perspektív. Termín sociálne divadlo Remsová charakterizuje ako súčasť sociálnej pedagogiky. Narozdiel od aplikovaného divadla, ktoré vníma ako „zastřešující pojem pro práci s dramatem ve výchově, v terapeutickém a komunitním prostředí v závislosti na určité míře použití dramatu s dalšími disciplínami, které těží z odvětví filozofických a sociálně -vědních disciplín jako jsou kulturní studia, kulturní etnografie, pedagogika, psychologie, sociologie, antropologie.“⁹ Za základné formy aplikovaného divadla vymedzuje politické divadlo a komunitné divadlo. Najviac však za aplikované divadlo považuje také, ktoré sa zameriava na komunitu. Môže sa, samozrejme, zaoberať aj politickými témami. Remsová vychádza z teórie Jamesa Thompsona, ktorý definuje aplikované divadlo ako:

1. divadlo, ktoré sa vždy odohráva v komunite, inštitúcii alebo špecifickej skupine a často tam, kde sa to vôbec neočakáva;
2. divadlo, ktoré zapája všetkých účastníkov a tvoria ho ľudia, ktorí by divadlo obyčajne nerobili;
3. divadlo tvorené prostredníctvom, s a pre vylúčených a marginalizovaných.¹⁰

Súčasný diskurz vo Veľkej Británii sa vedie o termínoch „pure and „applied research“ vo význame čistý, resp. v slovenčine základný výskum a aplikovaný výskum (Nicholson, Rasmussen, Ackroyd).¹¹ Termín „základný“ totiž považujú za nadradený, resp. „aplikované divadlo“ akoby do istej miery dehonestovalo umelcov, ktorí sa ním zaoberajú. Judith Ackroyd vo svojej štúdií spomína príklad z výstavy, ktorú videla v londýnskej galérii Tate Modern. Nemecká umelecká skupina, ktorá si hovorila Die Brücke (Most) a vznikla v roku 1905 deklarovala, že verí, že umenie má silu transformovať spoločnosť. A pritom si nehovorili „aplikovaní umelci“.¹² Kladie teda v podtexte otázku, či nie je prehnane snažiť sa terminologicky vymedziť úlohu divadla, ktorá vlastne patrí medzi jeho základné.

Od dramaterapie sa aplikované divadlo odlišuje tým, že umelecká forma sa stáva prostriedkom pretvárania. Divák alebo účastník je svedkom priamej situácie, s ktorou sa môže konfrontovať a vďaka tomu pretvárať aspekty svojho vlastného konania aj konania druhých.¹³ V oblasti divadelnej teórie a kritiky možno o terminologickom vymedzovaní sa diskutovať najmä v tom prípade, ak chceme hodnotiť aj estetickú, respektíve umeleckú kvalitu predvádzaného diela. Tvorcovia totiž môžu realizovať svoje idey a túžbu po výpovedi prakticky s kýmkoľvek: s hercami i nehercami. Môžeme si klásť otázku: môžeme postaviť vedľa seba inscenáciu národného divadla, v ktorej profesionálni herci hrajú príbeh o bezdomovcoch a divadlo, v ktorom bezdomovci stvárajú svoje príbehy?

⁸ REMSOVÁ, L. Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociální pedagogice, s. 17.

⁹ REMSOVÁ, Ref. 7, s. 19.

¹⁰ THOMPSON, J. Applied theatre, s. 15. (Preložila autorka.)

¹¹ NICHOLSON, H. Applied Drama.

RASMUSSEN, Bjørn: Applied Theatre and the Power Play.

ACKROYD, J Applied Theatre.

¹² ACKROYD, Ref 10, s. 7.

¹³ Podľa TAYLOR, J.: Applied Theatre. In REMSOVÁ, Ref. 7, s. 19.

Na Slovensku existujú mnohé centrá a organizácie, ktoré majú v náplne činnosti aj vyjadrovanie sa prostredníctvom divadelného jazyka, skúšanie (si) rôznych situácií zo života, ale aj prácu na dramatických textoch. Ich činnosť môžeme zhrnúť pod pojem aplikované divadlo. Cieľom týchto centier totiž nie je vytvárať nové divadelné diela, ale integrovať znevýhodnených či marginalizovaných jedincov, ale aj skupiny/komunity do spoločnosti, upovedomiť o ich problémoch, naučiť ich navzájom na seba reagovať a akceptovať sa, zdvihnúť „iným“ členom sebavedomie, keďže vnímajú svoje postihnutie či „inakosť“ ako bariéru v komunikácii, v začlenení sa do spoločnosti, v zamestnaní, pri vytváraní sociálnych väzieb. Tieto organizácie nemajú ambíciu umelecky zasahovať a „súperiť“ s profesionálnymi tvorcami, práve naopak, dostávajú sa s nimi do kontaktu veľmi výnimočne. V ich tvorbe je dôležitý proces a výpoveď, k akej dospieť, nie súťaživosť a porovnávanie sa s inými.

Organizácia Depaul Slovensko vznikla v roku 2006 a odvtedy postupne spravádzkovala viaceré zariadenia, v ktorých sa stará o ľudí bez domova: Nocľaháreň sv. Vincenta de Paul, Útulok sv. Lujzy de Marillac, Útulok sv. Vincenta de Paul a Ošetrovňu sv. Alžbety. V roku 2011 zriadili Divadlo Depaul, v tom istom roku pripravili inscenáciu podľa hry *Vernisáž* Václava Havla. Spolupracujú s profesionálnym režisérom Štefanom Koreňom. V roku 2011 o nich vznikol film s názvom *Bezďáci* v réžii Terezy Križkovej.

Divadlo Hopi Hope v Košiciach si oficiálne uvádza popis sociálne divadlo, resp. integrovaný súbor. Vzniklo v roku 2012 z iniciatívy občianskeho združenia Artest – polyestetické vzdelávanie znevýhodnenej mládeže. Do divadelnej činnosti chcú postupne zapojiť ďalšie košické organizácie.

Domov sociálnych služieb prof. Karola Matulaya zase prevádzkuje divadlo s názvom Kamko (kamarátsky kolektív). Združuje ľudí s mentálnym postihnutím „Vzniklo v roku 1999 ako dramatický krúžok v rámci voľnočasovej aktivity pre klientov nášho zariadenia. Cieľom nebolo len zmysluplné vyplnenie voľného času, ale aj celkové rozvíjanie osobnosti, komunikácie, emocionality, pamäte, s možnosťou sebarealizácie a sebaaprezentácie.“¹⁴ Divadlo dokonca zvíťazilo na celoštátnej prehliadke amatérskeho divadla Exit Levoča 2013.

Divadlo z chatrče z Moldavy nad Bodvou tvorí kolektív rómskych detí a mládeže. Vzniklo v komunitnom centre v osade Budulovská. Divadlo Samorasty má zase neprofesionálnych hercov – seniorov. Divadelný súbor DIKO z Bratislavy vznikol v roku 2002 ako prvý amatérsky súbor nepočujúcich žiakov. Na Slovensku sa každoročne udeje mnoho festivalov a stretnutí pre rôzne skupiny: festival kultúry nepočujúcich, súťažná prehliadka dramatickej tvorby klientov domovov sociálnych služieb Oskar, v Rožňave sa už jedenásť rokov (od 2004) pravidelne uskutočňuje festival tvorivej dramatiky domovov sociálnych služieb Most úsmevov. Medzinárodný festival divadla so sociálnym presahom Akcent sa uskutočnil iba raz, v roku 2010. Zato Medzinárodný festival Arteterapia dosiahol v roku 2014 už svoj šiesty ročník.

Vo svete sú všeobecne známi Clowndoctors. Na Slovensku ich združuje OZ Červený nos Clowndoctors. Ich hlavným poslaním je „podporovať psychickú pohodu hospitalizovaných detí, geriatrických pacientov, seniorov, a tým pomáhať k zlepšeniu ich celkového zdravotného stavu. Zdravotní klauni formou humoru pacientov odľahčujú od strachu, napätia a od úzkosti spojenej nielen s liečbou, ale aj z neznámeho prostredia, kde im chýbajú ich naj-

¹⁴ Divadlo Kamko [online].

bližší.¹⁵ Zdravotní klauni pôsobia na Slovensku od roku 2004 a pravidelne navštevujú vybrané nemocnice a zdravotné zariadenia. Občianske združenie Bábky v nemocnici¹⁶ vzniklo v roku 2010. Venuje sa práci na poli dramaterapie a rozvíja spektrum aktivít v oblasti psychosociálnej starostlivosti. Zasadzuje sa o uľahčenie pobytu detí v nemocniciach a liečebniach. Prostredníctvom hry s bábkou – maňuškou majú choré deti možnosť vysporiadať sa s chorobou, strachom, môžu bábky liečiť a rozprávať sa s nimi.¹⁷

Divadlo Zrakáč zase vzniklo v roku 2010 v Bratislave. Inicioval ho divadelný režisér Jozef Prázmári. Združuje ľudí so zrakovým postihnutím: nevidiacich, slabozrakých, ale aj vidiacich tvorcov. Divadlo Tiché iskry združuje profesionálnych tvorcov s postihnutím sluchu. Toto divadlo vzniklo už v roku 2003 ako súčasť Divadla z Pasáže, osamostatnilo sa v roku 2005.

Najvýraznejším a azda najznámejším fenoménom v rámci aplikovaného divadla na Slovensku sú dve skupiny, Divadlo bez domova a Divadlo z Pasáže. V roku 2010 realizovalo Divadlo bez domova projekt Sociálne divadlo – nástroj proti sociálnemu vylúčeniu a chudobe. Projekt bol podporený v rámci Európskeho roka boja proti chudobe a sociálnemu vylúčeniu. Hlavným cieľom projektu bolo informovať občanov v regiónoch s vysokou nezamestnanosťou o príčinách a rizikách bezdomovectva pomocou sociálneho divadla. Projekt vytvoril priestor na stretnutie bezdomovcov a ľudí, ktorí sú bezdomovectvom ohrození. Informoval verejnosť o živote bezdomovcov a telesne postihnutých, aktívne zapájal bezdomovcov a telesne postihnutých do života, pôsobil preventívne a zvýšil sociálny status bezdomovcov a telesne postihnutých zúčastnených na projekte. Súčasťou projektu bolo turné po slovenských mestách s inscenáciou *Haiku*. Po každom vystúpení herci/herečky diskutovali s divákmi. Odpovedali na otázky, ktoré sa týkali umenia, bezdomoveckej problematiky, sociálnych problémov a problémov vylúčenia zo spoločnosti. Distribuovali letáky s informáciami o rizikách, ktoré hrozia ľuďom sťahujúcim sa za prácou do veľkých miest, fakty o bezdomovectve a kontakty na pomáhajúce organizácie. V rámci projektu pripravili aj 90 minútový dokumentárny film, ktorý chronologicky zachytáva celý projekt, jeho atmosféru, úspechy aj problémy. Divadlo bez domova sa zúčastnilo na záverečnej konferencii Európskeho roka boja proti chudobe a sociálnemu vylúčeniu v Bruseli ako jediný slovenský reprezentant.

Divadlo z Pasáže v Banskej Bystrici sa definuje ako profesionálne komunitné divadlo. Umelci v ňom pracujú s mentálne a inak znevýhodnenými ľuďmi, prevádzkujú pre nich denné centrum a chránené bývanie. Divadlo bez domova a Divadlo z Pasáže sa od ostatných podobných divadiel a centier vyčleňujú práve svojou „profesionalitou“. To znamená, že pre pracovníkov aj účastníkov to nie je len pridružená, voľnočasová aktivita v rámci ich začleňovania do spoločnosti, ale je to ich hlavná činnosť a v ideálnom prípade aj zdroj príjmu. Na Slovensku sa totiž ešte stále striktno oddeľuje profesionálne a amatérske divadlo. Vychádza to z našej divadelnej tradície, ktorá je postavená na ochotníkoch. Prirodzene, že chceme túto tradíciu zachovať, aj v spojitosti s rôznymi ochotníckymi festivalmi, ktoré existujú už desaťročia a ich his-

¹⁵ Červený nos [online].

¹⁶ V spojení so značkou Kofola sú verejnosti známe Ponožkové Kofola maňušky.

¹⁷ kk. Bábky v nemocnici rozdáajú úsmev chorým deťom. In Žilinské noviny, roč. 12, č. 28, s. 12. 18. 7. 2011.

tória je veľmi bohatá. V zahraničí sa za profesionálov považuje také divadlo, ktorého primárnou činnosťou je zarobiť si na seba hraním pred divákmi. Preto sa možno povedomie o divadelných súboroch, ktoré okrem umeleckej majú aj terapeutický funkciu, u nás buduje veľmi pomaly. Delíme divadlo na profesionálne a ochotnícke, a až potom nasledujú sociálne, komunitné, minoritné divadlá. Sú na chvoste pozornosti teatrológie a zdá sa, že aj medzi laickú verejnosť prenikajú len veľmi pomaly. Predstavení sa zúčastňujú obyčajne úzke skupiny ľudí, ktoré sú s minoritnými divadlami prepojené prostredníctvom príbuzenských či priateľských vzťahov, alebo sú to diváci s rovnakým, či podobným „postihnutím“. Napriek tomu, že výpoveď je rovnako hlboká a dôležitá ako v profesionálnych divadlách. Pokiaľ sa teda chceme zaoberať nielen terminológiou, ale touto vrstvou divadla všeobecne, treba najskôr prijať takúto formu umeleckého vyjadrenia a označiť ju ako divadlo.

Zoznam bibliografických odkazov

- ACKROYD, Judith. Applied Theatre : Problems and Possibilities. In *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, 2000, roč. 1, č. 1. 12 s. ISSN 1443-1726. Dostupné na internete: http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf.
- CVEČKOVÁ, Pavla. *Aplikované drama v kontextu sociálnej pedagogiky : diplomová práca*. Brno : Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2011. 68 s.
- Červený nos : o nás. [s.a.] [cit. 15. 7. 2014]. Dostupné na internete: <http://cervenynos.sk/poslania/>.
- Divadlo Kamko. 2011 [cit. 20. 8. 2014]. Dostupné na internete: http://www.dsspkm.sk/viewpage.php?page_id=17.
- kk. Bábky v nemocnici rozdáajú úsmev chorým deťom. In *Žilinské noviny*, roč. 12, č. 28 (18. 7. 2011), s. 12. ISSN 1336-0035.
- MAJZLANOVÁ, Katarína. *Dramatoterapia v liečebnej pedagogike*. Bratislava: Iris, 2004. 196 s. ISBN 80-89018-65-3.
- NEMCOVÁ, Zuzana – MAJZLANOVÁ, Katarína. Keď sa život nehrá. In *Javisko*, 29, 1997, č. 7-8, s. 31-32. ISSN 0323-2883.
- NICHOLSON, Helen. *Applied Drama : the gift of theatre*. New York : Palgrave Macmillan, 2005. 224 s. ISBN 1403916462.
- PRENDERGRAST, Monica – SAXTON, Juliana. *Applied Theatre : International Case Studies and Challenges for Practice*. Briston, UK : Intellect Ltd., 2009. 176 s. ISBN 978-1841502816.
- RASMUSSEN, Bjørn: Applied Theatre and the Power Play : an international viewpoint. In *Applied Theatre Researcher/IDEA Journal*, 2000, roč. 1, č. 1. 4 s. ISSN 1443-1726. Dostupné na internete: http://www.griffith.edu.au/_data/assets/pdf_file/0006/81798/Rasmussen.pdf.
- REMSOVÁ, Lenka. *Divadlo utlačovaných a jeho edukační možnosti v sociálnej pedagogike : dizertačná práca*. Brno : Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2011. 367 s.
- TAYLOR, P. *Applied Theatre : Creating Transformative Encounters in The Community*. Portsmouth : Heinemann, 2003. 168 s. ISBN 0-325-00535-4.
- THOMPSON, James. *Applied Theatre : Bewilderment and Beyond*. Bern : Peter Lang AG, 2008. 220 s. ISBN 3-03-911538-3.

DIVADLO MARGINALIZOVANÝCH SKUPÍN

MIROSLAV BALLAY

Pod divadlom marginalizovaných skupín máme na mysli vo väčšine prípadov minoritné divadlo – divadlo utlačovanej či inak periférnej menšiny v subsystéme kultúry. Je to špeciálny typ osobitého, „iného“ divadla – uzavretého pre konkrétne zacielenú divácku skupinu a zároveň komunikačne otvoreného komukolvek. Vyrastá z potrieb určitých skupín, na ktoré sa cielene pôsobí.

Minoritné divadlo, resp. divadlo marginalizovaných skupín v tomto zmysle má svoj osobitý komunikačný aparát – často vzdialený od štandardne ustálených konvencií divadla a jeho poetík. Je každopádne odlišný od bežnej divadelnej reči. Tvorcovia ju priamo prispôbujú pre konkrétne zámery. Utvárajú vlastný znakový systém len pre určitú, adresne zacielenú skupinu divákov – tvorcov. Potrebné je preto oddeľiť divadlá pre rozličné marginalizované skupiny (seniorov, bezdomovcov, nepočujúcich a pod.) od samotných divadiel marginalizovaných skupín, kde príslušníci konkrétnej komunity svojrázne tlmočia celú paletu tém z vlastného sveta. Je otázne, či sú tieto osobitne vytvorené tematické látky určené len pre konkrétnu skupinu priaznivcov, alebo má takéto divadlo možnosť zaujať i väčšinového diváka.

V slovenskej divadelnej kultúre dochádza najmä po roku 2000 k určitému prehodnoteniu základných funkcií divadla a jeho poslania v spoločnosti. Intenzívny progres je možné sledovať najmä v nezávislom spektre divadelnej kultúry, v ktorom tvorcovia čoraz evidentnejšie sprístupňujú niektoré marginálne témy s vyslovene adresným zacielením. Už aj francúzsky teatrológ Georges Banu v tomto zmysle spochybnil tradičný mýtus, že:

„... divadlo vyrastá z predstáv a túžob veľkých sociálnych skupín, ktoré svojimi aktivitami stmeluje. Divadlo napriek niektorým vynikajúcim výnimkám, už nepatrí do takéhoto väčšinového tábora a javí sa, vlastne je minoritnou aktivitou. Je lokálnou aktivitou, presne vymedzenou, určenou pre hŕstku svojich vytrvalých obdivovateľov. Divadlo svoj zmysel nachádza v tom, že vydržalo, že dokázalo prežiť, napriek tomu, že už dlhší čas prevláda názor, že dospelo k svojmu koncu. Divadlo, ktoré stratilo obľúbenosť, sa nevzdáva! Je to úlohou každej menšiny a divadlo sa z toho poučilo. Slabne záujem zájsť do divadla, nie chuť robiť ho.“¹

Rovnako môžeme konštatovať, že silnejú požiadavky divadlom výraznejšie artikulovať osobité výpovede minoritného charakteru a v neposlednom rade receptne vplývať na rozmanité publikum, regrutované z viacerých odvetví, komunít, skupín, príp. subkultúr. Sú v tomto prípade konkrétni minoritní diváci, alebo tvorcovia tohto typu divadla? Kedy je vôbec možné hovoriť o minoritnom divadle v súčasných podmienkach nezávislej kultúry, príp. ako je možné ho typovo vymedziť?

¹ BANU, G. Divadlo alebo naplnený okamih, s. 101.

Nazdávame sa, že súčasní nezávislí tvorcovia hľadajú nový význam divadla. Otvárajú sa rozmanitým komunitám, spoločenstvám, skupinám, v ktorých často pôsobia a tvoria. Aj to svedčí o rozrastajúcom sa rozmere divadla, jeho kompetencii spĺňať rôzne sociálno-komunikačné, integračné, edukačné, osvetové, terapeutické, humánno-etické dispozície. Divadlo každopádne neslúži zábave, ale čoraz viac lieči, integruje, hlbinne vplýva na podvedomé vrstvy psychiky, príp. zosilnene reaguje na rôznorodé aktuálne javy v spoločnosti (napríklad diskriminácia a pod.). Zjavne si to uvedomujú viacerí tvorcovia (režiséri, performer, choreografi a pod.), pochádzajúci z nezávislej kultúry, uprostred ktorej laboratórne kreujujú, resp. experimentujú. Inými slovami povedané prepájajú tvorbu s výskumom, príp. zapájajú ďalších tvorcov do procesu autorského hľadania, ktoré je už samo o sebe viac marginálne, menšinové, periférne atď. Možno s potešením konštatovať, že na Slovensku sa najmä po roku 2000 vytvorilo niekoľko iniciatív tvorcov, ktorí rozvíjajú divadelnú poetiku smerom k minorite. Niektorí z nich začali tvoriť priamo v komunitách, resp. pre komunitu. Celkovo možno povedať, že vznikli špecifické divadlá pre minoritné subkultúry. Slovenská divadelná kultúra sa začala čiastočne vyhraňovať viac k iným typom a platformám divadelnosti. Ako dodáva divadelná teoretička Marcela Králiková:

„V slovenskej divadelnej kultúre môžeme nájsť tri typy divadla a divadelných aktivít, pri ktorých tvorcovia narábajú určitým spôsobom s minoritami, a to divadlo zaberajúce sa minoritou tematicky – reflektuje ju, hraničí s dokumentárnym divadlom, nazerá na ňu z pohľadu majoritnej skupiny. Druhou skupinou sú paradivadelné aktivity zameriavajúce sa priamo na marginalizované skupiny občanov. Do tretej skupiny možno zahrnúť divadlo, kde tvorcovia narábajú priamo s minoritou z pohľadu samotnej menšinovej skupiny.“²

Divadelná tvorba týmto spôsobom prináša tvorivému kolektívu možnosť širokospektrálnej realizácie. Zahŕňa veľké spektrum činností zdanlivo nesúvisiacich s umeleckou kreáciou. Divadlá sa v rozšírenejšom móde stávajú platformou ľudskej vzájomnosti, stretnutia, komunikácie a pod. Prinášajú viacozmerný potenciál, ktorý sa pri kontinuálnej tvorbe viac-menej využíva. Súvisí to hlavne s rôznorodými praktikami – divadelnými laboratóriami. Predovšetkým v kontexte nezávislej divadelnej kultúry majú tieto „laboratóriá“ svoje opodstatnenie i význam. Veď práve v nich sa ozrejmuje význam skúšky, workshopu na dosiahnutie cieľa tvorby. Ideou tvorcov každopádne nie je naplniť kapacity repertoáru, ale ísť ešte k hlbším koreňom svojej vyvíjanej divadelno-výskumnej činnosti. Vzniká neraz ideálna situácia, keď tvorcovia objavujú rôzne teritória poznania aktuálnej, súdobej skutočnosti. Je pritom jedno, či hmatateľným výsledkom bude hotový tvar v podobe divadelnej inscenácie ako artefaktu. Dôležitou fázou autorského generovania je v tomto zmysle vlastný výskum zvolenej problematiky, ktorá bytostne korešponduje s akútnymi otázkami spoločnosti a kultúry. Tvorcovia svojím spôsobom intenzívne siahajú po neraz svojráznych divadelných postupoch, čím majú bližšie k akémusi experimentu, či hlbšiemu výskumu do najrozsiahljších kultúrnych areálov a pod. Načerpávajú tým rôznorodý materiál, s ktorým zároveň rozlične narábajú vo svoj prospech. Je potrebné ďalej zdôrazniť, že zber, skúmanie a proces autorského generovania prebieha v osobitom, ojedinelom režime skúšok – v doslova laboratórnej divadelnej činnosti. Výskum sa tesne

² KRÁLIKOVÁ, M. Divadlo minoritných a marginalizovaných skupín, s. 330.

prekrýva s tvorbou, resp. ju občas i nahrádza. V periférnych podmienkach dokážu tvorcovia akiste pracovať izolovane i intenzívnejšie. Dotýkajú sa autentickej matérie na ponúknutom výskumno-vzdelávacom poli. Odtiaľ je už len kúsok k ideálnemu prepojeniu vlastnej, samostatnej divadelnej (tvorivej) aktivity s edukačným procesom. Autorský výskumný postup sprevádza séria prednášok, vzdelávacích projektov, expedícií a rôznych dielní s nimi súvisiacimi.

Rovnako špecifická výskumno-vzdelávacia platforma divadla marginalizovaných skupín počíta aj so širokospektrálnym zapojením jednotlivých tvorcov s rozmanitým menšinovým zastúpením, interaktivitou s okolím v širšom rozmere. Minoritné divadlá oveľa intenzívnejšie koexistujú s prostredím, v ktorom tvoria. Jednoducho z daného prostredia bezprostredne získavajú potrebný inšpiratívny materiál a zároveň do tohto prostredia „zapúšťajú“ postupne „korene“ ďalšieho využívaného spektra záujmov (napr. interakcií s publikom), rôznorodými spoluprácami, bartermi, dielňami, prednáškami a pod. Z toho jednoznačne vyplýva, že jednotlivé divadelné skupiny nutne využívajú popri svojej umeleckej profilácii aj príslušný výchovno-vzdelávací rozmer. Svoju divadelnú tvorbu vhodne prepájajú s edukačnou činnosťou, keď sa strategicky zameriavajú na vzdelávanie svojho publika.

Cez divadelné umenie sa neraz pretláčajú do tvorby témy, ktoré si vyžadujú cielavedomé štúdium prameňov historickej látky, archívnej rešeršnej činnosti a pod. Týmto sa divadelné aktivity čiastočne stávajú aj určitou osvetou pre cielene zainteresovaných adresátov, ktorí sa jedine prostredníctvom nich oboznamujú so skúmanou problematikou. Publikum spoznáva v divadelnom diele, resp. identifikuje v ňom sumu faktov, informácií, ktoré dovtedy možno boli predmetom tabu, verejného nezájmu, či závažne prehliadanou spoločensko-politickou tematikou. Práve týmito tendenciami rastie angažovaná sila divadla/divadelnosti. Rôznymi sekundárnymi prostriedkami sa divadlom informačne obohacujú nielen tvorcovia, ale aj publikum.

Tento vzdelávací účinok divadla si uvedomujú najmä súčasní tvorcovia, ktorí ho čoraz vehementnejšie zdôrazňujú a uplatňujú. Učia sa priamo tvorbou a aj pre adresne zainteresovaných divákov poskytujú platformu pre spoznávanie, uvedomovanie si napr. vlastnej národnej tradície, hodnôt zo samotnej histórie ako dôležitý kultúrno-identifikačný nástroj. Edukačný proces je zrejmy takýmto spôsobom na oboch stranách: na strane autorskej i recepčnej. Pokiaľ tvorcovia pracujú s určitou témou, zmocňujú sa jej cez vzdelávacie aktivity. Prostredníctvom nich sa učia. Divadlo je už svojou povahou určené na sebvzdelávanie, sebaopoznávanie. Je evidentné, že týmto procesom musia prechádzať tvorcovia v rámci svojho výskumného autorského procesu. Rovnako do sféry vlastného sebaopoznávanie vstupuje aj recipient spolu so svojou vyprofilovanou skúsenosťou, schopnosťou sebareflexie.

Od vzdelávania v divadle/divadlom a jeho potenciálom sa čoraz častejšie objavuje v rozmanitých formách aj využiteľná možnosť liečby divadlom. Mnohí tvorcovia stále viac siahajú ku katarzným, terapeutickým účinkom divadla, ktoré v sebe nesú rovnako tvorba, ako aj recepcia. Dúfajú v to najmä tvorcovia divadla marginalizovaných skupín ako napr. divadla zdravotne postihnutých, sociálne vylúčených, znevýhodnených, hendikepovaných a pod., kde sa vyskytuje liečebná sila už v samotnom tvorivom procese. Divadelnou tvorbou sa väčšinou odomyká pluralitná tendencia ku komunikácii – cizeluje sa autonómna vyjadrovacia schopnosť jednotlivých účinkujúcich – silnie ich túžba po vyjadrení, inom kóde, príp. vlastnom hľadaní cesty k univerzálnosti divadelnej reči. Marginalizovaní herci a herečky sú často oproti „normál-

nym“ hercom v určitom zmysle limitovaní. Sú uzavretí v istom hendikepe. Sú často zakliati v maske inakosti³, ktorú prostredníctvom samotného účinkovania v rámci divadla nosia, komunikačne s ňou narábajú. Práve prostredníctvom nej reflektujú seba i svet, referujú o sebe osobitým spôsobom, poskytuje dôvtipný, v určitom zmysle samostatný referenčný rámec, zložený zo svojich videných, vnímaných pocitov, reflexií, atakov, motivácií a pod.

Tak obohacujú divadlo o vyslovene vlastnú výpoveď z ulity určitej limitnej ambície, snahy reflektovať konkrétny situačný postoj existencie. Nepochybne im k tomu dopomáha divadlo. Minoritní tvorcovia do neho prinášajú akoby vlastný komunikačný rezervoár, resp. príslušný vyjadrovací aparát, ktorý umožňuje „rozšíriť“ širokospektrálnu (univerzálnu) divadelnú reč o novú, inú náplň (obsahovú i výrazovú). Zdanlivo sa môžeme pozeráť na divadlo marginalizovaných skupín ako na príliš úzko profilovú záležitosť. Napriek tomu dokáže prekročiť bariéru a upútať pozornosť väčšiny skupiny publika. V tom tkvie takzvaná liečba divadlom, resp. liečba publika divadlom (i prostredníctvom divadla marginalizovaných skupín).

Tvorcovia divadiel marginalizovaných skupín s tým zrejme rátajú – vyjsť von z tradičného chápania, poňatia divadla. Angažovanie sa jednotlivých tvorcov vďaka divadlu adekvátne posúva spoločnosť k vlastnému sebauvedomovaniu, funkčnej zmene a hlavne k dôležitej reflexii. Veď divadlo sa nutne stáva akýmsi odrazom, reflexiou samej spoločnosti. Postavenie konkrétnych divadiel marginalizovaných skupín má v určitom zmysle i ozdravnú funkciu. Učí tolerancii, senzibilite a tiež svojším spôsobom lieči spoločnosť, identifikuje v nej niečo problematické, často reaguje na akútne výrazné symptómy súčasnosti (rasová neznášanlivosť, segregácia, diskriminácia, všeobecná intolerancia a pod.). Divadlo tak v istom bode vstupuje i do kontextu tzv. pomáhajúcich profesií (v kontexte sociálnej práce, terapie, psychológie, kultúrnej animácie atď.).

Minoritné divadlo by sme najskôr mohli chápať ako divadlo menších, resp. marginalizovaných skupín a minorít. Predovšetkým v súčasnom kontexte predstavuje osobitú, typovú špecifikáciu divadelnej kultúry, ktorá prináleží istej komunite, príp. je ňou tvorená.⁴ V súčasnej sieti nezávislého divadelného umenia možno zaznamenať viaceré odvážnych tendencií jednotlivých režisérov, osobitne v tvorbe s takými marginalizovanými skupinami a minoritami, akými sú napríklad zdravotne postihnutí, hendikepovaní, sociálne vylúčení, bezdomovci a pod. Príznačne sa vracajú ku koreňom divadla, jeho východiskám. Divadlom sa prinajmenšom tlmochí divákovi univerzálne poslanstvo. Niektoré nezávislé divadelné skupiny pracujú s integrovanými tvorcami (niekedy sú často nimi iba oni), avšak dielo vzápätí nemusí byť výlučne určené iba im, ale aj širšej spoločnosti. Ich vzrastajúci záujem o viaceré minoritné skupiny je dôkazom snahy o postihnutie „iného“ divadla. Tento termín použila slovenská teatrologička Nadežda Lindovská na:

„...konštituovanie a šírenie pre nás nových, dovoľm si povedať, pluralitných podôb divadla. Ich rozvoj je často inšpirovaný skúsenosťami divadelníctva v zahrani-

³ PILÁTOVÁ, J. Hnízdo Grotowského.

⁴ Nemáme pritom na mysli jednotlivé, profesionálne divadlá národnostných menšín, ktoré sú integrálnou súčasťou slovenskej divadelnej kultúry: Jókaiho divadlo Komárno, Divadlo Thália v Košiciach, Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, Divadlo Romathan v Košiciach; ale najmä pohyb nezávislého divadelného umenia na Slovensku po roku 2000.



Bertold Brecht: *Dobrý človek zo Sečuánu*, Divadlo z Pasáže, premiéra 29. 4. 2014, réžia Šimon Spišák. Foto: Collavino.

čí. Tento proces prebieha paralelne s procesom európskej integrácie slovenskej kultúry a v mnohom je touto integráciou inšpirovaný. Ide dokonca ruka v ruku s rozvojom princípov občianskej spoločnosti. V divadle v súvislosti s týmto procesom môžeme hovoriť o takých kľúčových pojmoch, akými sú identita, inakosť, invariantnosť, pluralita, angažovanosť, integrácia, terapia, sociálne programy, tvorivý sociálny a emocionálny rozvoj osobnosti atď.⁵

Na špecifickú kategóriu inakosti v divadelnej sfére nahliada i česká teatrologička Jana Pilátová. Podľa nej

„být jiní je dnes téměř povinnost, proto skutečně jiného nechápeme, nevěříme, že to nedělá schválně a přemlouváme ho, ať toho nechá. V konformistické kultuře může být jinakost více méně tolerované provinění, v kultuře voyeurské může být atrakcí. V archaické kultuře byli jiní vyvolenci bohů, a když jinakost pochopíme jako úděl, vidíme, jak blízké si jsou nadání a handicap. (...) Handicapovaný je jedineční nechtě. Talentovaný svou jedinečností často chápe jako zásluhu.“⁶

Vystihuje tu prinajmenšom vzácnosť a jedinečnosť v neobyčajnom nadaní „iných“, znevýhodnených v kontexte všeobecnej dimenzie tvorivosti. „Iná“ kreácia tvorcov prichádza, resp. dostavuje sa ako zreteľná kompenzácia, katarzný ventil, či sublimácia do často ojedinelej výpovede, umeleckej artikulácie.

⁵ LINDOVSKÁ, N. Iné divadlo, s. 393.

⁶ PILÁTOVÁ, Ref. 3, s. 351.

Rozlišovacím kritériom je tu viac-menej zreteľná otvorenosť alebo uzavretosť určitého spoločenstva (divadelnej skupiny, spoločenstva a pod.) pri príprave, ako aj v samotnom účinku konkrétneho divadelného diela.

Minoritné divadlo by sme mohli kategorizovať na:

- a) **uzavreté minoritné divadlo** – nachádza svoje témy vo vnútri komunity a komunikujúce iba v rámci nej;
- b) **otvorené minoritné divadlo** – je nositeľom určitej vyhranenej, osobitej minoritnej inakosti a zároveň je určené i pre širšie publikum.

Môžeme tu nájsť analógiu s pomenovaním obdobia normalizácie v slovenskej divadelnej kultúre „otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti“, ktoré výstižne v tom čase nazval francúzsky teatroológ Georges Banu. Editor rovnomenného zborníka⁷ Vladimír Štefko jeho označenie ešte spresňuje: „...otvoreným bolo podľa jeho poznatkov divadlo celého východného bloku v čase totality, ktoré čerpalo svoju energiu zo života, z každodennosti a zvolilo si polemickú platformu: kritiku oficiálneho modelu sveta i nadiktovaného konceptu umenia. V súboji s cenzúrou si vytvorilo jazyk okľuky, metafory.“⁸ Naopak v súčasnej pluralitnej, demokratickej spoločnosti môžeme hovoriť o extenzii divadla navonok k rozmanitým aspektom komunikácie v jej rôznorodých modusoch i dimenziách. Skôr by sme mohli uvažovať o zrejmej otvorenosti a uzavretosti konkrétnej divadelnej skupiny smerom k určitej vrstve diverzifikovaného publika. Spoločnosť už nie je uzavretá. To divadlo sa marginalizuje v subsysteme kultúry.

Napríklad **divadlo nepočujúcich** je v istom smere „uzavretým“ divadlom v komunikácii s väčšinovým publikom. Využíva totiž dorozumievací jazyk posunkovej reči (domácej, príp. internacionálnej). Publikum (prioritne nepočujúce) tohto vyhraného, minoritného typu divadla je v tomto prípade výsostne adresné (tvoriace uzavretú komunitu, dohovárajúcu sa určitými komunikačnými nástrojmi a pod.). Pokiaľ sa však príslušná komunikácia v podobe posunkovej reči presúva do štylizovaného „baletu rúk“, stáva sa divadlo nepočujúcich metaforickejším, univerzálnejším pohybovým (fyzickým) divadlom, určeným i mimo minoritný rámec komunity, teda väčšinovému publiku. Medzi etablované minoritné divadlo nepočujúcich na Slovensku patrí najmä Divadlo Tiché iskry, ktoré je svojím spôsobom viac otvoreným divadlom v komunikačnom procese. „Vzniklo v roku 2003, tvoria v ňom nepočujúci umelci Peter Vrťo a Jozef Rigo, absolventi Janáčkovskej akadémie umění Brno – Katedry výchovné dramatiky pro neslyšící, ktorí prezentujú svoje predstavenia v posunkovej reči. Snažia sa podnieť a zvýšiť záujem nielen nepočujúcich, ale aj ostatných divákov o ich tvorbu, o divadlo vôbec, o kultúrne a vzdelávacie podujatia, ktoré riešia problémy komunity nepočujúcich.“⁹

Okruh minoritného divadla závisí aj od spôsobu orientácie na konkrétneho prijímateľa, diváka, ktorému je zväčša poskytnutá špecifická divadelná poetika. Čím viac je minoritné divadlo vo svojej odlišnosti s ňou späté, tým viac potvrdzuje aj svoje integračné funkcie a ciele. Závisí len od tvorcov, či sa budú svojím vyhraním otvárať iba menšinovej skupine, alebo ich bude zaujímať i širšie určené obecnstvo. Nieke-

⁷ Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti. Zost. Vladimír Štefko. Bratislava : Tália Press, 1996. 273 s. ISBN 80-85718-30-8.

⁸ ŠIMKOVÁ, S. Otvorený výskum, s. 3.

⁹ DUBAČOVÁ, V. Terapie divadlom, s. 75.

dy na adresnosti obecnstva nezáleží. Minoritný aspekt divadla môže spĺňať už len osobitá tematika, ktorá je nielen nezvyčajná, zohľadňujúca osobitú, veľmi okrajovú (marginálnu) problematiku a s ňou súvisiace úzko špecializované zameranie.

V tejto pomerne často sa vyskytujúcej uzavretosti minoritného divadla môžeme vidieť rozrastajúcu sa tendenciu „inej“ divadelnosti. Nie je to divadelnosť v konvenčnom zmysle slova. „Iné“ divadlo (máme na mysli minoritné nezávislé divadlo) má nielen osobitého príjemcu, ale aj výrazne odlišné modusy generovania, podoby fungovania, často vo voľnejšom režime autorskej tvorby a podmienkach na ňu kladejších.

Mohli by sme konštatovať, že v rôznych konceptoch tohto divadla je do popredia viac pretláčaná „procesuálnosť“ tvorby. Konvenčná divadelná tvorba, charakteristická najmä v repertoárovej praxi oficiálnej divadelnej kultúry, tak čiastočne ustupuje. Nahrádza ju zväčša alternatívny spôsob tvorby, doslova v komunitných podmienkach, ktorý nie vždy musí viesť k istej konečnosti.

Pre minoritné divadlo je zjavná určitá izolácia, autonómnosť. Je to práve jeho typová špecifikácia, čím sa vyhaŕňuje svojou osobitou povahou mimo väčšinový kontext mainstreamu. Následná orientácia na „alternatívny“ model fungovania je toho dôkazom. Niekedy by sa namiesto termínu minoritné divadlo radšej malo používať označenie komunitné divadlo, v rámci ktorého by sa najzreteľnejšie osvetlila jeho periférnosť, okrajová vyhranenosť. Tvorcovia preto zjavne narábajú s touto marginálne determinovanou lokalizáciou. Je viac než zřejmé, že modelujú svoj umelecký program kdesi na okraji, mimo sféru oficiálnej divadelnej kultúry. Zostávajú sami na periférii aj so svojou ojedinelou tvorbou. V niektorých prípadoch sa z tohto prostredia rodia rôzne „paradivadelné“ aktivity, príp. koncepty „paradivadla“ rozmanitého druhu, demonštrujúce opätovne „inú“ platformu divadelnej poetiky, či presnejšie povedané „nedivadelnej divadelnosti“. Možno sa tak domnievať, že tvorcovia práve preto cielene uplatňujú rôzne integračné úsilie – zapájaním rozmanitých komunit, či už sociálne vylúčených, zdravotne znevýhodnených, príp. príslušníkov rôznorodých menšín. Komunitná práca tvorcov s konkrétnymi minoritami si zásadne vyžaduje odlišný spôsob generovania s osobitosťou prístupu a vôbec ďalšími charakteristickými podmienkami tvorenia. Práve koncept „parateatrality“ na tom vyslovene stavia – pružne a interaktívne pracovať s príslušnou komunitou, zapájať a užšie integrovať aj iných príslušníkov minorít, či marginalizovaných skupín a nadviazať s nimi interkultúrny dialóg.

Ako sme už spomenuli, tvorcovia komunitného (minoritného) divadla svojou inklináciou k „parateatralite“ testujú limity divadla, presahujúce možno i jeho samotný rámec. Divadlo tu vystupuje ako integrálny činiteľ, intenzívne vplyvajúci na komunitu. Divadelníci prostredníctvom neho výrazne artikulujú vlastné kultúrne obsahy, podnety, stimuly, prinášajú autentické prejavy, priliehavú tematiku a oveľa naliehavejšie nastavujú zrkadlo spoločnosti, jej kritike, ktorú tlmočia konkrétnou menšinou.

Jedným z dnes už etablovaných divadiel komunitného typu na Slovensku je už spomínané **Divadlo z Pasáže**. Napríklad v inscenácii *Chránené územie*¹⁰ (Divadlo z Pasáže, 2009, réžia: Viera Dubáčová) môžeme takýmto spôsobom odhaliť niekoľko významných atribútov minoritnej špecifikácie:

¹⁰ Premiéra inscenácie *Chránené územie* sa uskutočnila dňa 22. 5. 2009 v Cedar Rapids v Iowe počas turné divadla po USA.

- **uzavretosť minoritného divadla** (členovia hereckého tímu napospol autorsky reflektujú svojbytnú, im vlastnú tematiku, týkajúcu sa problematiky komunity zdravotne znevýhodnených, hendikepovaných, s mentálnym, resp. kombinovaným postihnutím, či diagnózou Downov syndróm a pod.);
- **poetika minoritného divadla** (herci z Divadla z Pasáže pohybovým, nonverbálnym spôsobom artikulujú tematiku bariéry, ktorú im zasadzuje majoritná spoločnosť a vyčleňuje komunitu hendikepovaných do chcenej izolácie a pod.);
- **receptný vplyv minoritného divadla** (tvorcovia využívajú autentickú výrazovosť svojho originálneho herectva v konfrontácii s divákom, naplneného týmto účinkom apelatívnej, menšinou naliehavo vypovedanej artikulácie).

Minoritné divadlo, akým je Divadlo z Pasáže z Banskej Bystrice, predstavuje v tomto smere fenomén slovenskej divadelnej kultúry i nezávislého divadla. Nie lenže disponuje hercami s rôznym kombinovaným postihnutím, ale je tiež arzenálom originálnej divadelnej poetiky, na ktorej sa konkrétne demonštruje určitá menšinová identita. Viera Dubačová, režisérka a zakladateľka tohto divadla, si vybrala príslušníkov z jednotlivých ústavov s rôznym typom postihnutia či diagnózy. Dokázala ich preniesť zo strnulého prostredia ústavov a priaznivo s nimi spolupracovať na jednotlivých autorských inscenáciách. Inak obdarení herci odrazu dostali príležitosť autenticky artikulovať výpoveď o nich samých, o najsilnejších, najvulnerablejších pocitoch, problémoch, ktoré ich sužujú, trápia v konfrontácii s väčšinou spoločnosťou, ktorá si zakrýva oči pred akýmkoľvek zdravotne znevýhodnenými – navonok však prejavuje zdanlivú ľútosť či ľahostajný nezaujem. Podľa jej vlastných slov:

„Komunitné divadlo je čisté aj tým, že nepozná pretváрку. A to nás všetkých oslobodzujú. Komunitné divadlo je divadlom pravdy vo svojom vnútornom logu, ako aj princípe svojej tvorby. Pravda v tomto type divadla vyplýva z úplného uvoľnenia. Toto uvoľnenie je však iba jednou stranou tejto mince. Druhou stranou je koncentrácia. Divadlo lieči, pokiaľ dokáže udržať v rovnováhe obe strany – aj koncentráciu, aj uvoľnenie. Komunitné umenie je vlastne humanistické, lebo je o samotnej ľudskosti. Preto je aj angažované. Je to umenie, ktoré človeku dáva ten úžasný pocit, že dokáže urobiť aspoň malý zázrak, ak pomôže ľuďom zbaviť sa čo len na chvíľu farchy, ktorú vlečú vo svojom batohu. Jednou z najdôležitejších vecí komunitného divadla je, že ak dokážete prijať aj smutné a beznádejné príbehy s predstavou, že ich chcete zmeniť, vždy napokon nájdete silu hľadať východisko.“¹¹

Herci z Divadla z Pasáže preukazujú sumu výrazovostí ako jedinečný odraz ich svojbytné vytrvalosti, nezlomnosti, vitality. Ich odhodlané výkony sú zároveň dôkazom oživujúcej katarznej sily divadla, prostredníctvom ktorej prejavujú hodnoverný zásto legitímnej akceptácie. Vyjsť z tieňa – postaviť sa na scéne v osobitej hereckej situácii je vôbec primárny dosah minoritného divadla v tej najvšeobecnejšej rovine. Česká teatrologička Jana Pilátová takto konfrontuje vedľa seba situáciu herca a hendikepovaného na scéne:

„Tito lidé – herci i handicapovaní – nějak porušují tabu (nedotknutelnost / posvátnost a zněčištění / provinění) týkající se tělesnosti a vrhá je to do podobné situace, jak

¹¹ DUBAČOVÁ, V. Divadlo bez pretvářky, s. 99.

ukazuje jejich ambivalentní status ve většině kultur. (...) Jejich tělo je objektem v divadle (scény násilí či vášní jsou jen nápadný rys celé situace), stejně jako v ordinaci. (...) Herec (tak jako postižený) si nemůže být jist, jestli ho někdo vidí, nebo okukuje (vidí roli postiženého nebo třeba prince). Zdálo by se, že herec si může od své role na rozdíl od handicapovaného odpočinout, ale když dosáhne toho, v co doufal, slávy, stává se stejným terčem pro oči druhých jako on. Člověk s postižením je zase v zajetí své tělesné masky a pro něj i pro ostatní je těžké ji odsunout. Oba jsou stigmatizováni a na tom, jak to zvládnou, záleží, protože oni nám mohou být dobrými učiteli vtělení a sdílení.¹²

Ďalším príspevkom do kontextu nezávislej divadelnej kultúry na Slovensku a osobitne minoritného divadla je i divadlo seniorov/seniorské divadlo. Ako príklad možno uviesť inscenáciu na motívy hry Eugèna Ionesca *Stoličky*¹³ (Divadlo v Záhrade, 2012, réžia: Viera Dubačová). Režisérka ju pripravila s piatimi amatérskymi hercami nad osemdesiat rokov. Rovnako aj pri tomto type minoritného divadla môžeme konštatovať, že je pri ňom rovnako dôležitý proces divadelnej tvorby aj výsledný inscenačný tvar. Seniorskí herci intenzívne vyjadrujú vlastnú životnú skúsenosť, ba priamo z nej čerpajú. Dostávame sa tu zreteľne do stavu, keď je divadlo nástrojom pre prospešné rozvinutie jeho potenciálnych i pragmatických funkcií. Prioritne tu pôjde o liečebné, estetické, terapeutické tendencie divadelnej tvorby v režijných postupoch a jej mimoriadnom zástoji i v tomto segmente minoritnej kultúry. Možno konštatovať, že Viera Dubačová sa touto líniou kontinuálne zaoberá aj vo svojich najšúčasnejších projektoch. V Banskej Bystrici založila v roku 2012 neziskovú organizáciu Animus Apertus pre rómske dievčatá z detských domov. Týmto spôsobom sa ich V. Dubačová snaží plnohodnotne integrovať do spoločnosti. Vytvorila spolu s nimi napríklad divadelno-krajičírsku dielňu. Iba takto mohla hlbšie preniknúť do vnútorných problémov rómskych žien / sirôt a divadlom ich liečiť. Výsledkom tohto vyslovene komunitného procesu tvorby sa napokon stala inscenácia *Júlie z domu bez balkónu* (divadelné zoskupenie Animus Apertus z Banskej Bystrice 2013, réžia: Zuzana Galková) na námiet Viery Dubačovej, ktorá s nimi rok žila v na komunitnej platforme založenej krajičírskkej dielni.¹⁴

Za absolútne odlišný prejav minoritného divadla/divadelnosti takmer komunitného typu možno považovať i **Divadlo koňa a motora**. Vyslovene periférnym je v tomto zmysle ich revitalizovaný divadelný postup – divadla kočovného typu, exteriérového, pouličného, mobilného a pod., ktoré je v podstate prastarým typom divadelnosti. Už len táto skutočnosť je dôvodom zaradenia tejto divadelnej skupiny do divadla minoritného typu. Tvorcovia však svojím spôsobom pouličnú, exteriérovú divadelnosť voľne a slobodne šíria navôkol takpovediac akémukoľvek náhodnému publiku. Pouličná (príp. kočovná, exteriérová) prezentácia je v istom zmysle na ňu prakticky odkázaná. Je viac než pozoruhodné, že ju tvorcovia distribuujú práve vďaka kočovnej divadelnej praxi najmä minoritám, enklávam – čoho dôkazom je di-

¹² PILÁTOVÁ, Ref. 3, s. 354.

¹³ Premiéra divadelnej inscenácie *Stoličky* sa uskutočnila dňa 24. 9. 2012 v Centre nezávislej kultúry Záhrada.

¹⁴ Jednotlivé osobné výpovede napokon zapracovala do scenára Luba Lesná. Bratislavská premiéra divadelnej inscenácie *Júlie z domu bez balkónu* sa realizovala dňa 6. 12. 2013 v Ticho a spol.

vadelné predstavenie *Othello is black*¹⁵ (Divadlo koňa a motora, réžia: Šimon Spišák, Michal Hába) v rámci projektu Maringotka 2012, ktorý bol realizovaný na Slovensku i v oblasti tzv. Šluknovského výbežku na severe Českej republiky, poznačenom protirómskymi demonštráciami a nepokojmi.

Na základe čoho Divadlo koňa a motora možno považovať za minoritné divadlo? Zaiste preto, že ho režiséri M. Hába a Š. Spišák rozvíjajú do istej miery ako „otvorené divadlo“ – v konkrétnej lokalite severných Čiech, t. j. uprostred rómskej minority. Kočovnými divadelnými postupmi sprístupňujú posolstvo špeciálne zacielenému okruhu divákov, ktorí by sa jednoducho do divadla nemali možnosť dostať, príp. len veľmi sporadicky. Takýmto spôsobom im dokážu sprostredkovať v určitom zmysle svojrázny divadelný zážitok práve spomínanými postupmi, osobitou vyhranenou poetikou. Ide napospol o exteriérové divadlo. Námet si vzali zo Shakespeareovej dramatickej predlohy (v podobe tragického diela Williama Shakespeara *Othello*) a zložili z nej voľnú, hravo postmodernú persifláž. Práve vďaka nej roztvárajú implicitný rasový motív na príklade čiernej pleti postavy Othella – zneužitej obeť intrigánskym Jagom, na ktorom tvorcovia tejto slovensko-českej divadelnej skupiny vystavali dominantné eticko-receptné posolstvo.

Akýmsi sprievodcom celého deja je správne poulične hlučný Michal Hába so sugestívnou dávkou pôsobenia na publikum, používajúci hlasný megafón, ktorým hlavne na začiatku dominanciou svojej osobnosti privoláva náhodných divákov na odľahlejších miestach periférie či vidieka. K jeho celkovému nedbalému zovňajšku patria námornícke pruhované tričko spolu s klobúkom, ležérnymi nohavicami a túlavými topánkami. Doslova pouličný artista, hudobník, „herec“ s hyperbolizovanými a zámerne amatérsky vyznievajúcimi tendenciami nehrania, resp. nepredstierania.

Tvorcovia Divadla koňa a motora nielenže narábajú s atypickými prostriedkami a postupmi tzv. „divadla demencie“¹⁶, naschvál zámernou lapidárnosťou. Ako konštatuje herečka Divadla koňa a motora Adriana Kubištová Máčiková:

„Co se výrazu tyče, jsme expresivní, hlasití a velkolepí. Jinak to nejde. My jsme čtyři, jich je víc. Pracujeme sice s divadelní demencí, přiblblostí a s prvky rakvičkárny, ale nechceme být přibblbí ani dementní. Zkrátka opravdu nehrajeme ani trochu pro sebe. Zjišťujeme, že to tady opravdu nejde. Míra hraní pro diváky sa zde posouvá a skutečně by bylo možné nazvat to, co děláme, šmírou. A v divadle, které známe z města, by to i byla šmíra nezvyklého kalibru. Tady je to jiné, dělají to úplně jiné podmínky.“¹⁷

Hneď v introdukcii sa môžeme stretnúť s touto razantnou lapidárnou poetikou. Prezentuje ju M. Hába s dvoma maňuškami: bielou a čiernou kozou. Antiiluzívne s nimi demonštruje bez predstierania (teda s presvedčivosťou) prevažne krdľu detí nepodstatnosť farby každej jednej z nich (čiernej a bielej kozy). Zároveň tiež odtabuizovane odкрýva samotný proces autorského generovania. Týmto spôsobom hrajú herci v podstate kdekoľvek, čo im umožňuje zväčša exteriérová kočovná platforma

¹⁵ Verejná generálka pouličného diela *Othello is black* kočovného Divadla koňa a motora prebehla na haluškových slávnostiach v obci Cabaj Čápor pri Nitre dňa 30. 6. 2012, ako o tom referuje herečka z realizačného tímu Adriana Kubištová Máčiková vo svojom Denníku Projektu Maringotka. KUBIŠTOVÁ M., A. Maringotka 2012, s. 269.

¹⁶ Pojem **divadlo demencie** rozoberá vo svojej diplomovej práci Michal Hába, ktorý ju charakterizuje ako „...ironizujúci odmiatnutí metafory. Divadelní demence je totiž cestou jak se vyspořádat s divadlem jako předstíráním...“ HÁBA, M. Předstírání, s. 64.

¹⁷ KUBIŠTOVÁ, Ref. 15, s. 288-289.

tzv. mobilného divadla, ktoré je ustavične na kolesách – migrovanie napríklad pomocou maringotky, do ktorej je zapriahnutý poník, príp. prostredníctvom automobilu.

Bez zreteľne dlhej prípravy využívajú postupy poulicnej divadelnosti (hlukom prostredníctvom megafónu, vizuálnou „podívanou“, mobilnou akčnosťou – zapojením motorového vozidla, interaktivitou s publikom a pod.). Hlavný rozprávač, sprievodca dejom (Michal Hába) sa prihovára okolitému náhodnému publiku prakticky kdekoľvek na námestí, jarmoku, vidieckej periférii atď. Mohli by sme povedať, že dochádza k bazálnej divadelnej komunikácii. Automobil, resp. maringotka je jediným scénografickým prvkom, z ktorého herci promptly vystupujú (hrajú v ňom, variabilne ho využívajú na bábkové výstupy, herecké situácie) do verejnej hracej zóny v zdanlivom chaose. Vedome počítajú i s náhodou ako legitímnym prejavom živosti, aktuálnosti divadla tu a teraz. K tejto náhode dochádza aj vďaka hojne zapojenej interaktivnosti napríklad hercov s deťmi a dospelými v príslušných rómskych osadách, s ktorou sa v tomto exteriérovom prostredí prirodzene počíta. Tým, že divadelné predstavenie pôsobí nekoordinovane, na prvý pohľad chaoticky až hekticky bláznivo, je prízračivo oslovujúce. Ako nesporne vidieť, aj tento jeden z revitalizovaných tradičných postupov veľmi dávnej divadelnosti môže jednoznačne prispieť k rozvíjaniu minoritnej tematiky napríklad odlišnosti farby pleti atď. Na komunikačný (univerzálny) potenciál divadla/divadelnosti je potrebné zdôrazniť okrem menšinového (námetového) okruhu problematiky, príp. cieľného zámeru aj tento málo frekventovaný, revitalizovaný typ divadelnosti. Ruka v ruke s týmito tendenciami sa zobúda „iný“ zámer divadla, prinavrátenie sa k jeho zrejším koreňom. Divadlo koňa a motora sa práve k takémuto konceptu zreteľne približuje.

Ďalším príkladom možného uvažovania o minoritnom type divadla je rovnako i súbor **NoMantins** v Bratislave, programovo zameraný na LGBTI tematiku, príp. rodovo citlivú námetovú látku. Ako jediné divadlo tohto typu na Slovensku prináša na scénu okruh problémov týkajúci sa navonok uzavretej gay-lesbickej komunity. V tomto zmysle je aj na prvý pohľad zatvoreným typom minoritného divadla. Avšak orientáciou k všeobecným rodovým otázkam, citlivosti, diverzite je aj tento typ pluralitného divadla predsa len otvorenejším než len príslušná sexuálna menšina s vlastnými rozmermi prežívania inakosti. Napríklad v inscenácii hry Andreja Kuruca *Nadoraz* (NoMantins, 2012, réžia: Lea Vitkovská) prinášajú tvorcovia viac-menej univerzálnu tematiku: násilie páchané na ženách vo všeobecnosti. Inscenátori nastoľujú temer modelové situácie troch rozdielnych žien v ženskom oddelení psychiatrie. V akýchsi retrospektívnych sondách sa stretávame s osudmi troch rôznych žien: ženy týranej vlastným manželom, nešťastne zaľúbenej ženy a ženy, ktorá bola predtým mužom.

Bratislavské **Divadlo bez domova** predstavuje zase výrazne integračné tendencie tvorby minoritnej divadelnosti vo svojom zameraní primárne na bezdomovcov ako osobitú kategóriu sociálne marginalizovanej skupiny. „*Divadlo bez domova Bratislava (DBD) vzniklo v roku 2005. Jeho komunitu tvoria ľudia bez domova, predajcovia časopisu Nota Bene, telesne postihnutí ľudia zo sociálne znevýhodnených rodín, umelci, sociálni pracovníci a dobrovoľníci. Svojou činnosťou sa snažia vytvoriť priestor pre spoluprácu, sebarealizáciu svojich členov, získavať zručnosti a nové kontakty. V súčasnosti ho vedie Patrik Krebs a Uršula Kovalyk.*“¹⁸ V inscenácii *Kuca Paca* (Divadlo bez domova, Bratislava, réžia:

¹⁸ DUBAČOVÁ, Ref. 9, s. 75.

Magdaléna Komárová, Patrik Krebs) tvorcovia pracovali s princípmi kolektívnych improvizácií. Vytvorili mozaikovú líniu príbehov, útržkov zo života, akýchsi etúd ľudí bez domova v autentickej otvorenosti, autenticite, hravosti.

Za taktiež príbuznú poetiku minoritného divadla možno považovať i nezávislé divadlo **Pôtoň** (Centrum kreativity a umenia Bátovce), ktoré síce neprejavuje komunitný charakter rozvíjanej autorskej divadelnej tvorby, no kontinuálnou výskumnou činnosťou k nej nesporne inklinuje. Režisérka Iveta Ditte Jurčová a scenárista a dramaturg Michal Ditte prinášajú najčastejšie okrajové témy o menšinách (napr. inscenácie *Terra Granus*, *Psota* ai.), avšak nie pre menšiny. Je týmto spôsobom „otvoreným“ divadlom. Zaujímajú sa o raritné, často tabuizované témy, ktoré poskytujú často tvorivý, heuristický materiál ako inšpiratívny podklad k ďalšiemu autorskému spracovaniu. Napríklad aktuálna problematika prehľbujúcej sa chudoby na Slovensku, pozorovaná v Tekovských Lužanoch, sa objavila o. i. v inscenácii *Psota* (Divadlo Pôtoň, 2012, réžia: Iveta Ditte Jurčová). V inscenácii *Terra Granus* (Divadlo Pôtoň, 2008, réžia: Iveta Ditte Jurčová) sa predovšetkým skúmala kontroverzná tematika Benešových dekrétov, tzv. repatriácií a citeľných dosahov i na aktuálnu súčasnosť dotknutých oblastí prevažne južného Slovenska. V oboch prípadoch ide o nevšedné, okrajové témy, ktoré sa svojou povahou približujú k minoritným okruhom spracovávaných námetov v slovenskom divadle. Režisérka Iveta Ditte Jurčová spolu s Michalom Ditte k nim programovo smerujú, čím evidentne nasledujú minoritnú špecifikáciu, ojedinelosť, výskumnú líniu autorskej činnosti v tomto nezávislom spektre tvorby.

Svojbytnú podobu minoritnej orientácie divadla ako takého prezentuje už takmer jedno desaťročie režisérka a dramatická Iveta Škripková v **Bábkovom divadle na Rázcestí** v Banskej Bystrici. Cieľavedome sa usiluje o presadenie prevažne ženskej tematiky, rodovo citlivej inklinácie v zobrazovaní ženského sveta výsostne ženskou optikou nazerania v snahe o prekonanie modelových schém, bariér a stereotypov, pretrvávajúcich v predsa len konzervatívnejšej slovenskej spoločnosti. V tomto prípade nejde čisto o feministické divadlo, ako skôr o genderové (rodové), prípadne gynokritické divadlo. Konkrétne divadelné projekty režisérky I. Škripkovej prinajmenšom v slovenskom kontexte predstavujú významnú, raritnú profiláciu, zastúpenie v jednotlivých rodovo korektných exkurziách do ženskej introspekcie, ženami videných, reflektovaných stereotypoch, modeloch a schémach, v zaužívanej a niekedy i hlboko kultúrne zafixovanej tradícii. Príkladom môže byť inscenácia *MOCAD(R)ÁMY* (Bábkové divadlo na Rázcestí, Banská Bystrica, réžia: Iveta Škripková), v ktorej sa nástojčivým spôsobom prezentuje ženská identita nie v jej stereotypných podobách, ale najmä v introspektívnych sondách, spovediach žien.¹⁹ Súčasťou tvorby tohto bansko-bystrického divadla sú dokonca i projekty pre najmladšiu vekovú kategóriu (*Anička Ruzička* a *Tonko Modrinka*), ktoré v kontexte slovenskej divadelnej kultúry tvoria cenný príspevok do skúmania rodovej rovnosti (inscenácia vznikla v rámci projektu ruzovymodrysvet.sk, zameraného na rodovo-citlivú pedagogiku).

Do výraznej minoritnej platformy subsystemu kultúry rozhodne prináleží i oblasť tzv. nezávislého tanca, resp. kontext pohybového umenia, performancie, tanečného

¹⁹ Inscenácia *MOCAD(R)ÁMY* vznikla v rámci projektu T.W.I.G.A (Theater Women Improvisation Gender Action) a je príkladom de facto feministického divadla, uplatňujúceho gynokritický pohľad a inšpirovaného rovnako i rodovými štúdiami.

divadla atď. Jedným z najpozoruhodnejších predstaviteľov súčasnej nezávislej tanečnej scény je predovšetkým Jaro Viňarský. Predstavuje v tomto zmysle tvorcu s nie celkom ľahko definovateľným rukopisom. Už len jeho tematický obzor je pomerne rozsiahly. Hoci si témy väčšinou vyberá intuitívne, dajú sa z nich postupne určiť isté stabilne sa opakujúce okruhy záujmov. Ide v mnohom o akúsi menšinovú inklináciu. Ako príklad môžeme uviesť americko-slovensko-poľský projekt *The Painted Bird* (Časť 1. – *Bastard*) Pavla Zuštiaka, slovenského choreografa žijúceho v New Yorku a hudobného skladateľa Christiana Fredericksona v koprodukcii súboru Palissimo Inc. (USA) a kultúrnych organizácií Stanica Žilina-Záriečie (SK), Inštitútu Jerzyho Grotowského (PL) a La Mama Etc. (USA). Bol inšpirovaný známou novelou Jerzyho Kosińskiego *Pomalované vtáča*. Menšinovú inklináciu možno identifikovať i v predstavení *Buticcula – Figúry blázna* (2008, Stanica Žilina-Záriečie), ale najmä v tanečných sólach J. Viňarského *Posledný krok pred* (2005, premiéra v Duncan Centre Praha), *Nikdy nezaliaty čaj* (2003, Stanica Žilina-Záriečie). V poslednom predstavení *ANIMALINSIDE* (SKOK! o. z. v koprodukcii s Centrom pre nezávislú kultúru Záhrada v Banskej Bystrici, Stanicou Žilina-Záriečie a Divadlom Archa) na motívy knihy Lászlóa Krásznohorkaia a obrazov Maxa Neumanna sa zaoberal tematikou určitej animálnosti v človeku. Možno súhlasne konštatovať, že J. Viňarský je menšinový, nezávislý umelec hneď dvojnásobne. Svoju „nezávislosť“ deklaruje výberom tém neraz okrajových, menšinových, marginálnych, „iných“ nie vždy prináležiacich väčšinovému, masovému diskurzu.

Existujúce divadlá marginalizovaných skupín na Slovensku preukazujú silne humanizujúcu tendenciu. Stoja v zreteľnej opozícii voči všeobecnej dehumanizácii predovšetkým mediálnej sféry. Môžeme v tomto zmysle uvažovať o určitej univerzálnosti divadla. Je viac než zrejmé, že prezentovaná divadelnosť jednoznačne funguje v službách humanizácie.

Aj to je jedným z možných prejavov rozširovania divadla/divadelnosti aj do viacerých zjavne príbuzných rozmerov. Namiesto citeľného zúženia pôsobnosti divadla v kontexte umeleckej kultúry, čím ďalej tým viac rastie výrazná „hypertrofia“ jeho spoločenského významu. Neraz dochádza k jeho viacrozmernému využitiu. Divadlo v rámci súčasnej kultúry vystupuje zo svojho konvenčného rámca a stáva sa viacúčelové. Je výzvou pre viacerých tvorcov objavovať jeho pragmatické rozmery. Nejde pritom o ambiciózne experimenty, ale znovuobjavenie najmä skrytých možností divadelnosti. Práve divadlá marginalizovaných skupín sú dôkazom toho, ako sa dá divadlom približovať, otvárať, prejavovať univerzálny (interkultúrny) dialóg, komunikovať, ba aj liečiť.

Zoznam bibliografických odkazov

- BANU, George. *Divadlo alebo naplnený okamih*. Bratislava : Tália – press, 1998. 211 s. ISBN 80-85455-42-0.
- DUBAČOVÁ, Viera. *Terapia divadlom*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013. 98 s. ISBN 978-80-558-0394-4.
- DUBAČOVÁ, Viera. *Divadlo bez pretváranky*. In *Vzdelávanie divadlom*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF, 2013. 410 s. ISBN 978-80-558-0499-6.
- HÁBA, Michal. *Předstírání : otázka autenticity v herectví a prověřování teze „divadlo je komunikace“ : diplomová práce*. Praha : Akademie múzických umění, 2013. 64 s.

- KRÁLIKOVÁ, Marcela. Divadlo minoritných a marginalizovaných skupín (liečebné a terapeutické tendencie tvorby Viery Dubačovej v Divadle z Pasáže). In *Minority v subsystéme kultúry : zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Nitra : Kulturologická spoločnosť v spolupráci s Katedrou kulturologie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2014. 500 s. ISBN 978-80-558-0516-0.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. Iné divadlo. In INŠTITORISOVÁ, Dagmar a kolektív. *Divadlo – interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2009. ISBN 978-80-8094-434-6, s. 393-409.
- PILÁTOVÁ, Jana. *Hnízdo Grotovského : na prahu divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav, 2009. 581 s. ISBN 978-80-7008-239-3.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Otvorený výskum. In *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália – press, 1996. ISBN 80-85718-30-8, s. 3-4.

Zoznam ďalších dokumentov

- INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *Divadlo – interaktivita, inscenovanosť, diskurz*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácia FF UKF, 2009. 504 s. ISBN 978-80-8094-434-6.
- Divadlo a interakce VI*. Zost. Miloslav Klíma et al. Praha : Pražská scéna; Katedra alternativního a loutkového divadla Divadelní fakulty AMU, 2012. 314 s. ISBN 978-80-86102-75-7.
- Postavenie divadla v spoločnosti : zborník referátov z X. medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle Dnes a tu*. Zost. Andrej Maťašík. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2013. 475 s. ISBN 978-80-89555-27-7.

NA CESTE OD TERAPIE UMENÍM KU KOMUNITNÉMU DIVADLU

ELENA KNOPOVÁ

Minoritné divadlo si v súčasnom slovenskom divadelnom priestore postupne upevňuje svoje pozície. Získava dôležitý zástoj najmä v prepájaní divadelnej tvorby (a jej aktívneho pôsobenia na jednotlivca či skupiny) s mnohými oblasťami verejného života humanitnou cestou. Narastá oň záujem zo strany profesionálnych divadelníkov, odbornej divadelnej obce, špecializovaných sociálnych pracovníkov i širšej verejnosti. Ide o celý rad rôznorodých divadiel, ale aj neinštitucionalizovaných prejavov divadelnosti, ktoré sa dobrovoľne a cielene zdržiavajú viac na periférii, mimo hlavného prúdenia profesionálneho či amatérskeho divadla. Z týchto „periférnych“ podmienok čerpajú divadelní tvorcovia inšpirácie pre svoju umeleckú tvorbu a výpoveď. Práve v nich nachádzajú svoje miesto, zmysel a poslanie súčasného divadla, ktoré by malo byť okrem umeleckej sféry angažované aj v spoločenskej, sociálnej alebo komunálnej sfére. Takáto vízia divadla potom v praxi prirodzene obohacuje divadelné aktivity členov a jeho pôsobenie sa zároveň posúva bližšie smerom k rôznym skupinám či komunitám a ich potrebám. Model fungovania niektorých minoritných divadiel pritom nezriedka pripomína spôsob fungovania organizácií pôsobiacich v tzv. treťom sektore. V týchto prípadoch sa divadelníci zvyčajne identifikujú s danou minoritou na základe názorovej zhody či posilnených medziľudských väzieb ako s im vlastnou skupinou. V konečnom dôsledku sa prostredníctvom otvorenej komunikácie ruší vzájomná uzavretosť medzi rôznymi minoritami alebo komunitami, ale tiež ich izolácia v celkovom spoločenskom a umeleckom rámci.

Za minoritné divadlá by sme mohli označiť napr. divadlá rôznych menšín v danej krajine/oblasti (jazykových, etnických, náboženských, sociálnych, rodových, sexuálnych), no rovnako dobre by toto označenie mohlo zastrešovať aj rôzne subkultúrne, alternatívne, netradičné, dokonca „undergroundové“ divadelné prejavy. Preto sa terminologicky stretávame s upresneniami, ktoré zároveň jasne definujú podoby a zameranie jednotlivých divadiel, ich funkcií v širšom kultúrnom a spoločenskom kontexte.

Na Slovensku je minoritné divadlo dávnejšie známe najmä v podobe divadiel národnostných menšín. S rozvojom minoritného divadla iného typu – divadla marginalizovaných skupín a komunitného divadla sa však stretávame najmä od druhej polovice 90. rokov 20. storočia. Pod pojmom komunitné divadlo však nemusíme nevyhnutne rozumieť len divadlo minoritných komunít. Dobrým príkladom môže byť napr. kresťanské divadlo, ktoré z hľadiska celkového počtu členov kresťanskej komunity vôbec nemusíme považovať za reprezentanta menšinovej komunity. Dôležité sú tu vzájomné väzby a interakcia príslušníkov kresťanského spoločenstva, ich participácia na živote prinášajúcom vyznávanie istých spoločných hodnôt, ktoré

sprostredkujú a šíria aj prostredníctvom divadelnej tvorby ako vieru posilňujúceho a jednotlivcov stmelujúceho činiteľa.

Dnes už sú aj u nás bežným javom komunitné typy divadiel, divadlá marginalizovaných skupín, divadlá zdravotne hendikepovaných, rôzne formy sociálneho divadla, prípadne činnosti stojace na rozhraní divadelného umenia a medicínskej sféry. Sú to divadlá združujúce i zastrešujúce najmä ľudí z radov znevýhodnených, segregovaných skupín, ľudí z ústavov (fyzicky a mentálne hendikepovaní) alebo z ulíc (ľudí bez domova), ďalej napr. nepočujúcich, nemých, nevidiacich, seniorov, negramotných, často úplne izolovaných jedincov, s ktorými a v prospech ktorých vyvíjajú zdravotne, spoločensky a sociálne etablovaní kolegovia ako rovnocenní partneri aktivity, umožňujúce rozvoj týchto jednotlivcov či skupín, ako aj rozvoj celej spoločnosti. Spoločne teda participujú na báze tolerancie ľudskej rôznorodosti na vzniku divadelných inscenácií ako hlavnej divadelnej činnosti, pričom svoje pôsobenie často rozširujú do ďalších sfér medziľudského fungovania.

Snáď najznámejším fenoménom komunitného divadla na Slovensku je bansko-bystrické Divadlo z Pasáže, ktoré v mnohých smeroch uľahčilo vznik a fungovanie ostatným, podobne zameraným divadlám a združeniam. Divadlo z Pasáže môžeme považovať za taký typ minoritného divadla, pre ktoré je typické hľadanie umeleckej inovácie spojené s hľadaním zmyslu a funkcie divadla nielen v umení, ale aj v kultúre či živote. Vlastnú umeleckú tvorbu intenzívne prepája s vnútorným dianím v tomto divadle, s individualitami jednotlivých hercov a jeho pôsobenie v spoločenskom kontexte dnes nadobúda širšie, než len terapeutické významy či funkcie. Ak sa odvoláme na členenie z predchádzajúcej kapitoly, jednoznačne by sme ho zaradili do kategórie otvoreného minoritného divadla, ktoré je „nosiťelom určitej vyhranenej, osobitej minoritnej inakosti“ a jeho tvorba je určená „pre širšie publikum“. Dosiahnutie tohto stavu bolo v podstate od počiatku i jeho veľkou ambíciou.

Je to prvé profesionálne divadlo na Slovensku, ktoré začalo pracovať s ľuďmi s mentálnym postihnutím (diagnóza Downov syndróm). Ide o divadlo, ktoré sa v súčasnosti profiluje ako komunitné, má stabilnú umeleckú aj administratívnu zložku, každoročne pripravuje nové inscenácie, ktoré zaraďuje do reperoáru a pravidelne hráva. Predstavenia môžeme vidieť na jeho domácej scéne v Mestskom divadle – Divadle z Pasáže, ale aj na početných zájazdoch doma i v zahraničí. V Banskej Bystrici nepretržite pôsobí už devätnástu divadelnú sezónu a divákovi prináša divadelné predstavenia, ktoré obsahujú okrem autentickej umeleckej výpovede aj silný sociálny rozmer. Za dobu svojej existencie sa vyprofilovalo z amatérskeho súboru s nepravidelnou prevádzkou, ktorý viedli dobrovoľní nadšenci, na umeleckú organizáciu s profesionálnym zázemím. Svoje aktivity rozvíja viacerými smermi (filmy, festivaly, práca s verejnosťou a pre verejnosť, práca a spolupráca s inými zdravotne a sociálne znevýhodnenými či utláčanými skupinami obyvateľstva – napr. rómske komunity, utečenci – rôzne workshopy a dielne, ktorých súčasťou sú arteterapeutické cvičenia v úzkom prepojení na teatralizačné postupy a rozvíjanie divadelných zručností, spolupráca s ostatnými divadlami a divadelníkmi mimo kmeňového súboru).

Funguje teda na základe vyznávania hodnôt prospešnosti spoločenskej participácie, solidarity, občianskej angažovanosti, ktoré transformuje aj do svojich umeleckých činností a výstupov. Samotné divadlo sa definovalo pre verejnosť i pre seba ako forma divadla utláčaných (rovnako ľudí s postihnutím alebo inakosťou, ako aj tvorcov utláčaných konzumom), ktorá chce bojovať proti útlaku slabších a citli-



Viera Dubačová: *Odrázky do života*, Divadlo z Pasáže, premiéra 12. 6. 1998, réžia Viera Dubačová. Foto: Archív divadla.

vých, aby sa tak pokúsila zmeniť spoločnosť, ktorá tento útlak možno nevedomky spôsobuje a podporuje. Nastavenia spoločnosti, vďaka ktorým vzrastá a rozmáha sa bezcitnosť na poli každodenného života, v umení i kultúre, sa usiluje svojou viacúrovňovou činnosťou meniť (ako pozitívny príklad pre ostatných). V divadelnom umení pritom nachádza základný fundament skúseností na prekonávanie spoločenských, sociálnych a emocionálnych bariér a prostredníctvom svojho rozšíreného fungovania pôsobí Divadlo z Pasáže na posilňovanie svedomia celej spoločnosti, jej zodpovednosti za jednotlivca či verejné dianie. Vzájomné pôsobenie divadla a spoločnosti sa v jeho filozofii nachádza vo veľmi úzkom prepojení, od svojho počiatku však v spomenutej relácii (hlavne čo sa týka opačného pôsobenia) prešlo komplikovaným vývojom.

Vznik Divadla z Pasáže bol predovšetkým výsledkom veľkej iniciatívy bábkoherečky Viery Dubačovej. Inšpiráciou jej boli krátkodobé skúsenosti, ktoré ako členka divadelného súboru Bábkového divadla na Rázcestí získala v dvoch projektoch organizovaných týmto divadlom. Boli to projekty Divadlo bez bariér, ktorým reagovali na potreby škôl začať s integráciou hendikepovaných detí a prehliadka divadiel hendikepovaných tvorcov Minifest Tolerancie '95. Zmeny, ktoré po roku 1989 nastali v spoločnosti, v divadelnom prostredí, ale aj v jej súkromí ju podnietili premýšľať o umeleckej práci, ktorá by mala zároveň humanitný rozmer a spoločenský prínos. Súkromná potreba užitočnosti sa postupne menila na profesionálnu náplň, ba priam jej osobný divadelný program. Zmysel divadla chápala predovšetkým v prepojení dvoch funkcií – umeleckej a spoločenskej, pričom bolo podstatné umeleckým vkladom získať aj mimoumelecký výstup, teda v tomto prípade docieľiť sociálny dosah



Kol. autorov: *Diagnóza túžba*, Divadlo z Pasáže, premiéra 22. 5. 2004, réžia Viera Dubačová. Foto: Archív divadla.

divadelnej práce a v ďalšom rade spoločenskú osvetu. Nešlo však len o posilnenie sociálneho rozmeru divadla, ten bol predovšetkým podriadený snahe o umeleckú výpoveď, o prácu s postihnutými ako s rovnocennými partnermi, s ich rovnoprávnym postavením a vnímaním aj od umeleckej či širšej verejnosti.

V roku 1995 sa Viera Dubačová stretla s manažérkou Janou Suraovou a prvým sponzorom, podnikateľom Jurajom Hruškom, aby podporili jej víziu divadelného projektu s mentálne postihnutými ľuďmi.¹ Pôvodnou ambíciou bolo nezáväzne vytvoriť jednu inscenáciu so skupinou ľudí, ktorú by sme mohli označiť ako sociálne slabých v zmysle malej pozornosti a solidarity, ktorú takejto skupine venuje spoločnosť.² Začali spolupracovať so skupinou mentálne postihnutých ľudí s diagnózou Downov syndróm, umiestnených v Ústave sociálnej starostlivosti na Lazovnej ulici v Banskej Bystrici. Tak vznikla prvá inscenácia *O Popolvárovi ako ho nepoznáte* (1995), ktorou mala byť táto spolupráca pôvodne zavŕšená. V nej prvýkrát účinkovalo vtedy ešte osem amatérskych hercov. Išlo o jednoduchý, rozprávkovko ladený príbeh hľadania zla, odkazujúci na existenciu reálneho zla v ľuďoch v našom okolí. Dnes už môžeme tvrdiť, že metaforickosť a poetický jazyk, ktoré využili v prvej inscenácii ako formu intímnej sebvýpovede, sa stali časom takpovediac divadelnou poetikou súboru. Počas skúškového obdobia vzniklo obojstranné silné prepojenie medzi hercami a režisérkou, čo viedlo k spoločnej práci na ďalších projektoch.³ Viera Dubačová sa o tomto období vyslovila nasledovne:

¹ Záujem umelcov z prostredia bábkových divadiel o prácu s marginálnymi skupinami či divadelnú tvorbu venovanú chorým detským pacientom je na Slovensku príznačný.

² Prvotný nápad vytvoriť inscenáciu so starými ľuďmi umiestnenými v domovoch sociálnych služieb sa ukázal kvôli ich zdravotnej a duševnej kondícii ako ťažko realizovateľný.

³ Jeden z hercov Peter Vaculčíak dokonca v tomto období napísal scenár pod názvom *Kanáľ*, ktorý sa stal základom druhej inscenácie s názvom *Skúšobňa*.

„Vnútorne dozretie bolo prvotným impulzom pri zakladaní divadla. Pôvodne som naozaj chcela urobiť iba jednu inscenáciu. Netušila som, že raz vznikne divadlo, ktoré musí prejsť krížovú cestu, aby dospelo do dnešnej podoby. Pri jeho budovaní som si uvedomila, čo znamená v praxi pojem budovanie občianskej spoločnosti. Je to zodpovednosť každého za seba, za druhých a tým aj za spoločnosť. Vytvorením divadla sme sa to pokúsili naplniť.“⁴

V roku 1996 založili občianske združenie Divadlo z Pasáže, pod ktorým fungovalo rovnomenné divadlo. Jadrom hereckého súboru sa stalo spomínaných osem hercov. V štatúte divadla sa už vtedy ako kreatívny program a hlavná činnosť uvádza tvorba divadelných predstavení. Viera Dubačová sa na dlhý čas stala umeleckou šéfkou divadla, budovala umelecký súbor, repertoár, administratívne aj obslužné zázemie pre hercov z Divadla z Pasáže a vďaka nej dnes hovoríme o kreatívnom pláne rozvoja tohto divadla.

Spočiatku boli herci umiestnení v ústavnej starostlivosti, odkiaľ ich pravidelne privádzali na skúšky. Skúšali v pivničných priestoroch bežného bytového domu, čoskoro však potrebovali nové priestory a asistentov starajúcich sa o hercov.⁵ Viera Dubačová si uvedomovala, že je nevyhnutné vytvoriť podmienky vhodné na to, aby mentálne postihnutí herci mohli rásť a profesionalizovať sa. To znamená, že sa budú môcť slobodne vzdelávať, budú im poskytnuté služby dennej potreby a budú sa môcť integrovať do pracovnej činnosti v súbore, nachádzať si svoje pevné miesto v spoločnosti. Svoju prvotnú víziu, ktorá sa postupným dozrievaním menila a vo svojej komplexnosti priniesla aj celý rad nových potrieb i komplikácií, charakterizovala slovami: „Mala som iba predstavu, že raz naši herci nebudú v ústave. Že pôjdu do divadla, budú za to honorovaní, budú sa tam vzdelávať, budú skúšať, hrať a slobodne žiť. (...) Že budeme musieť v podstate zabezpečiť celý ich život, to som vtedy netušila.“⁶

Divadlo si prenajalo od mesta tri miestnosti v historickom centre, a tak mali aspoň triedu, malé improvizované štúdio a kúpeľňu. Nemali však vlastnú sálu, kde by mohli pravidelne hrať, ani fungujúci manažment venujúci sa propagácii a predaju predstavení. Prvé štyri roky sa viac-menej skúšalo, hralo sa málo a ak, tak väčšina verejných predstavení sa odohrala na zájazdoch. V tomto období sa činnosť divadla dá charakterizovať ako umelecká činnosť s výrazným terapeutickým dopadom. Samotné Divadlo z Pasáže sa zo začiatku hlásilo k prúdu arteterapie a dramaterapie. Formou hravej spolupráce na procese tvorby divadelného predstavenia – prostredníctvom osvojenia si umeleckých postupov a zvládnutia používania divadelných prostriedkov – sa režisérke a asistentom darilo dosahovať ozdravenie a tvorivý rozvoj osobností mentálne postihnutých hercov. U hercov sa stimulovali rôzne podoby hereckého prejavu, rozvinuli rôzne sociálne zručnosti, boli im sprostredkované nové životné skúsenosti, posilňoval sa vzťah k umeniu.

Takmer celú dekádu divadlo fungovalo na báze jednorazových grantov z verejných zdrojov Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, z ktorých však nebolo možné platiť prevádzkové náklady. Ďalší zdroj príjmov pochádzal zo zahraničných nadačných grantov, sponzorských príspevkov, príspevkov od rodinných príslušníkov

⁴ FAJČÍKOVÁ, K. – DUBAČOVÁ, V. Nie sme žiadne večné deti [online].

⁵ Počiatkové náklady sa im podarilo finančne pokryť z grantu americkej nadácie The Foundation for A Civil Society.

⁶ SUDOR, K. – DUBAČOVÁ, V. Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam [online].

hercov a zamestnancov divadla, pôžičiek. Divadlo sa neustále zaoberalo predovšetkým existenčnými problémami. K tomuto stavu napomáhala aj neujasnená štátna koncepcia financovania či štátnej podpory takéhoto typu divadla a jeho pridružených činností. Otvárali sa najmä problémy súvisiace s otázkami rezortného zaradenia, no napriek týmto ťažkostiam súbor umelecky rástol. Pôvodný plán pripraviť jednu inscenáciu ročne sa divadlu dokonca podarilo predstihnúť. Začali viac hrať na verejnosti, cestovať, zorganizovali medzinárodný festival Arteterapia, ktorý sa stretol s pozitívnym ohlasom.

Chodiť po hercov každé ráno do ústavu začalo byť časom kontraproduktívne. Takéto fungovanie vykazovalo množstvo problémov – logistických i psychologických. Herci si prostredníctvom systematickej práce začali totiž reálne uvedomovať svoju identitu, ale aj integritu v rámci spoločnosti, rodiny či kolektívu. Ich sebaurčenie sa prirodzene vzdŕaľovalo pozíciám vylúčeného na okraj spoločnosti, čo bolo v rozpore so situáciou, v akej sa dovtedy nachádzali v izolácii v ústave. Navyše ústavný systém vtedy nevelmi korešpondoval so snahami o progresívny rozvoj osobností ľudí postihnutých Downovým syndrómom. Bolo treba nabúrať viacero mýtov o tejto chorobe (napr. tzv. večné deti, neschopnosť postihnutých jedincov samostatne a kreatívne myslieť), o možnostiach, schopnostiach, ale aj mentálnej vyspelosti mentálne postihnutých ľudí, a to tak v profesionálnej medicínsko-vychovateľskej oblasti, ako aj na verejnosti. Dubáčová sústredila postupne okolo seba tím spolupracovníkov: divadelníkov, odborníkov a mladých dobrovoľníkov, prevažne z radov študentov vysokých škôl umeleckého zamerania a so zameraním na sociálnu prácu, ktorí sa ďalej samostatne vzdelávali a kvalifikovali v potrebných oblastiach. Mnohých dobrovoľníkov dokonca bezplatne školila, pričom ona sama absolvovala množstvo školení a špeciálneho vzdelávania v oblasti sociálnej práce, divadelnej práce s hendikepovanými ľuďmi. Neustále hľadala možnosti financovania a existenčného zabezpečenia pre svojich hercov i chod divadla. Aj pod vplyvom zahraničných kontaktov a modelov fungovania podobných divadiel v Holandsku či Belgicku začali spoločne hľadať možnosti, ako by sa mohla stať divadelná tvorba životnou a pracovnou náplňou (teda normálnym zamestnaním) pre mentálne postihnutých.

V roku 2003 vybudovali a otvorili aj vďaka vyššej grantovej podpore Ministerstva práce, sociálnych vecí a rodiny v rekonštruovanom objekte nové priestory malého multifunkčného centra – Denný stacionár pri Divadle z Pasáže a Chránené bývanie, ktoré hercom umožnili opustiť Domov sociálnych služieb a rozšíriť činnosť divadla na celý deň. Na divadlo priamo nadväzoval Denný stacionár i Chránené bývanie, čím sa zamestnanci divadla mohli prispôsobiť špeciálnym potrebám svojich hercov, rešpektovať ich psychofyzické danosti a priebežne podľa potreby tomu prispôbovať pracovné povinnosti, divadelné skúšky, tvorivé stretnutia atď. Divadlo sa stalo poskytovateľom sociálnych služieb⁷, ale aj vzdelávania.

Vytvorili prvý vlastný systém vzdelávania mentálne postihnutých hercov na Slo-

⁷ Na to, aby mohli denne pracovať s postihnutými hercami, muselo sa divadlo stať poskytovateľom sociálnych služieb, resp. inštitúcia nemohla byť len umelecko-divadelného charakteru, musela mať aj štatút poskytovateľa sociálnej služby. To si vyžiadalo zriadenie Denného stacionára, čím sa na druhej strane podarilo zabezpečiť jeho zákonom stanovené financovanie príslušným ministerským rezortom. Dnes je obmena Denného stacionára, ktorým je Denné centrum, čiastočne financované z prostriedkov Banskobystrického samosprávneho kraja.



Philip Boem – Anna Grusková: *Amerika podľa Kafku*, Divadlo z Pasáže, premiéra 17. septembra 2004, réžia Philip Boem. Foto: Archív divadla.

vensku, ktorý sa stal vzorom aj pre zahraničných divadelníkov podobného zamerenia. Denný stacionár bol zariadením, ktoré okrem stravovania poskytovalo hercom komplexné vzdelávanie a výchovu, zameranú na prípravu hercov na samostatný život, zamestnávanie a rozvoj životne dôležitých zručností. Vzdelávanie pozostávalo z všeobecno-vzdelávacích lekcí (Zemepis, Dejepis, Biológia, Prírodopis, Čítanie, Písanie, Počítanie, Základy spoločenského správania, Komunikácia) a z lekcí zameraných na rozvíjanie umeleckých kvalít (Dramatický prejav, Hudobný prejav, Pohybový prejav, Výtvarný prejav, Hlasový prejav). Dôležitým rozdielom oproti klasickej školskej výučbe bol pedagogický partnerský prístup a dôraz na prepájanie vedomostí a poznatkov s každodennou praxou.

Pozitívne výsledky prinieslo najmä prepojenie vzdelávania a tvorivých divadelných dielní. Inscenácie Divadla z Pasáže vznikali prostredníctvom autorskej a tímovej tvorby. Na základe hereckých improvizácií (spočiatku na zadané témy, neskôr prinášali nové témy už samotní herci) vznikal svojbytný umelecký tvar, ktorý v konečnom výsledku prinášal aj neodškriepiteľné estetické kvality. Formou vzájomného spájania interaktívnej komunikácie, hereckých etúd a následnej tvorby divadelného predstavenia, dospievali herci k rozvoju samostatného kreatívneho myslenia, utužovali sa ako kompaktná skupina so zmyslom pre zodpovednosť a tímovú prácu. Asi tu niekde vzniká cesta Divadla z Pasáže, ktorú by sme mohli nazvať „od arteterapie ku komunite“.

Práve prepojenie všeobecného vzdelávania, umeleckého vzdelávania a získavania zručností a skúseností potrebných pre každodenný život, sa stalo ich prioritou. Uve-



Kol. autorov: *Femme Fatale*, Divadlo z Pa-sáže, premiéra 24. 4. 2008, réžia Katarína Mrázková. Foto: Archív divadla.

domovali si, že zrovnoprávnenie a spoločenská legitimizácia postihnutých hercov ako občanov v rámci spoločnosti, ale aj divadla v umeleckom prostredí, si vyžaduje platformu porozumenia. Nešlo im len o formálne zrovnoprávnenie. Vlastným úsilím o osobnostný a umelecký rast sa pokúšali stať sa potrebnou a užitočnou súčasťou tak divadla, ako aj spoločnosti. Originalita ich umeleckého, ale aj ľudského jazyka, ktorým sprístupňovali svet postihnutých z ich perspektívy ostatným, bola len jednou z devíz. Úlohou bolo naučiť sa zmysluplne komunikovať, to znamená nachádzať také formy a stratégie komunikácie s okolím, ktoré by viedli k vzájomnému pochopeniu a prijatiu: „Snažíme sa našich hercov vzdelávať a začleniť ich do bežného života. Po tých rokoch vidím, že sa naučili otvorenejšie rozprávať svoje príbehy, aby im spoločnosť rozumela. Divadlo nehrajú iba pre svoje potešenie, ale otvárajú spoločnosť aj vo vzťahu k všetkým postihnutým. To je naše hlavné poslanie – vzdelávať vo vnútri i navonok.“⁸

V rovnakom roku 2003 bola z iniciatívy zamestnancov divadla, rodičov hercov, ako aj hercov samotných v snahe viesť samostatný, plnohodnotný život založená nezisková organizácia DOM, ktorá odvtedy poskytuje služby podporovaného bývania pre ľudí so zdravotným postihnutím. V praxi to znamená zabezpečenie ubytovacieho zariadenia, v ktorom žijú osoby schopné viesť samostatný život za pomoci asistentov, ktorí im napomáhajú robiť pokroky na ceste k čím väčšej samostatnosti a k zodpovednosti pri zvládaní každodenných životných úkonov (cestovanie mestom, nakupovanie, príprava jedál, upratovanie, aktívne trávenie voľného času, spoločenské vyžitie). Zamestnanci divadla sa stali tiež spoluzakladateľmi Agentúry podporovaného zamestnávania v Banskej Bystrici, ktorej cieľom je pomáhať hľadať prácu pre ľudí so

⁸ FAJČÍKOVÁ – DUBAČOVÁ, Ref. 4.

zniženou pracovnou schopnosťou.⁹ Sami prijali ako hereckého lekтора do zamestnania nepočujúceho absolventa Janáčkovej akadémie múzických umení. Ten neskôr založil vlastné divadlo nepočujúcich Tiché iskry. Divadlo spolupracuje aj so Slovenskou utečeneckou radou, poskytlo napr. útočisko utečencovi z Iraku Harantovi Sarkisianovi, čím mu pomohlo v kritickom období riešiť komplikovanú a núdzovú životnú situáciu. Je zjavné, že vnútorná transformácia na komunitný typ divadla sa uskutočňovala prostredníctvom postupných krokov, ktoré mali viac charakter posilňovania vzájomnosti vo vnútri danej fungujúcej komunity, deklarovania jej spriaznenosti s „ostatnými vylúčenými či slabými“, než ambíciu obsiahnuť a zabezpečovať svojimi pridruženými aktivitami široké pole pôsobnosti.

Hoci vo svete dnes už nie je jav komunitných divadiel ničím novým, Viera Dubačová bola na Slovensku jeho priekopníčkou.¹⁰ Komunitné divadlo nevnímala len v kontexte umeleckej práce s mentálne postihnutými alebo aktivít vyvíjaných v záujme zlepšovania ich podmienok. Charakterizovala ho ako divadlo názorovo, sociálne, spoločensky a esteticky spriaznenej skupiny ľudí, ktorá rozvíja divadelné aktivity v záujme danej komunity, pre danú komunitu alebo s danou komunitou, angažuje sa v prospech riešenia problémov tejto konkrétnej komunity. Jednou zo snáh komunitných divadiel vždy bolo aj budovanie občianskeho povedomia vo vzťahu k marginálnym skupinám (a naopak spoločnosti k marginalizovanej skupine) a včlenenie týchto skupín do celkového kultúrneho, spoločenského i verejného diania¹¹. V tomto zmysle sa snažila budovať celkový obraz a podobu Divadla z Pasáže aj Dubačová, pričom neraz so svojimi spolupracovníkmi narážala na skreslené pohľady a názory, čo to vlastne komunitné divadlo je:

„Ludia často majú nepresnú predstavu o tom, čo komunitné divadlo je. Zväčša to zužujú na umeleckú prácu s mentálne postihnutými, hoci ide o podstatne širší záber. Je to umelecká tvorba istej komunity, ktorá spoločne cíti, myslí, má určité väzby. Nemusí ísť pritom tvrdy iba o menšinovú komunitu, hoci s týmto názorom sa stretávame dosť často. V oblasti komunitného divadla existujú tri formy – ak divadlo robíme s danou komunitou, pre ňu, alebo v jej prospech. Všetky sú veľmi dôležité, lebo sa cez ne môžeme dozvedieť viac o komunite, jej zmýšľaní, spôsobe života.“¹²

Cieľom Divadla z Pasáže bola od začiatku dvojsmerná integrácia: integrácia členov súboru v spoločnosti a v bežnom živote a integrácia spoločnosti vo vzťahu k mentálne postihnutým.¹³ Ide v podstate o zrušenie bariér, stereotypov a vzájom-

⁹ Agentúre podporovaného zamestnávania v Banskej Bystrici sa v porovnaní s výsledkami agentúr obdobného typu fungujúcich vo vyspelých spoločnostiach nie veľmi darí, no jej založenie bolo celospoločensky dôležitým signálom.

¹⁰ Známym je predovšetkým Augusto Boal z Brazílie, ktorý je považovaný za otca komunitného divadla. V jeho Divadle utlačovaných pokračuje jeho syn Julián Boal. Pripravuje stáže, školenia, snaží sa vzdelávať ľudí k umeleckej práci v komunitách po celom svete. Alebo tiež Divadlo Sering v Antverpách, ktoré navyše rieši aj napäté vzťahy medzi dvoma národnosťami Maročanov (Arabi vs. Berberi).

¹¹ Myslí sa tým participácia marginalizovanej skupiny na riešení napr. vecí verejnej správy, ale aj zohľadňovanie potrieb marginalizovaných skupín v oblasti celkového riešenia vecí verejných.

¹² FAJČÍKOVÁ – DUBAČOVÁ, Ref. 4.

¹³ Slovenská teatrologička Nadežda Lindovská si všimla aj to, že komunitné divadlá sú vo svojej podstate účelové, sledujú významné mimoestetické ciele, čo im však nebráni v prípade šťastnej konštelácie dosiahnuť pozoruhodné umelecké výsledky. Vníma ich dokonca ako novodobý postmoderný variant agitačných divadiel, ale vízia angažovaného divadla sa na rozdiel od Proletkultu (Platon Keržencov: Tvorivé divadlo, 1918) vrátila k nám v novej podobe, očistenej od proletárskeho elitarizmu.

LINDOVSKÁ, N. Redefinícia divadla?, s. 323-324.

ných izolácií. Jednak izolácie postihnutých pred verejnosťou a jednak izolácie verejnosti pred postihnutými či „inými“. V tomto duchu pokračovali aj pri organizovaní ďalších bienále ročníkov medzinárodného festivalu Arteterapia¹⁴ (a jeho vzdelávacieho medziročníka), obohatených o úzko špecializované workshopy a prednášky, určených záujemcom o arteterapeutickú komunitnú prácu, keďže sa v rámci jednotlivých ročníkov festivalu ukázal záujem o intenzívnejšie poznanie rôznych arteterapeutických foriem či divadelnej antropológie.

Ako príklad môžu poslúžiť krátke charakteristiky jednotlivých dielní, ktoré sa uskutočnili práve v rámci vzdelávacieho medziročníka festivalu Arteterapia (4x4 workshopy) v roku 2008 v Banskej Štiavnici. Išlo o dielňu Zraniteľný hrdina, zameranú na objavovanie fyzickej podstaty človeka, zraniteľnosti a krásy obyčajného človeka postaveného na javisko s dôrazom na fyzické herectvo MIM¹⁵. Lektorkou bola herečka, režisérka a tanečníčka Monika Haasová. Dielňa Joy of sound vedená anglickým výtvarníkom a hudobníkom Williamom Longdenom sprostredkovala hudbu ako médium pre osobnú a sociálnu transformáciu, pre hľadanie prirodzenej muzikálnosti, ktorá existuje v každom človeku. V dielni Divadelnej antropológie sa pod vedením českej teoretičky, kritičky a dramaturgičky Jany Pilátovej zamerali na hľadanie súhry rôznych ľudí pomocou divadelných cvičení, improvizácií, tvorby autorských partitúr a ich transformácie do dialógov či skupinovej akcie, ktoré mali tvorivosťou hľadať možnosti divadelného výrazu, prekenuť sociálne, fyzické a mentálne bariéry. Východiskovou inšpiráciou bol spôsob práce J. Grotowského a E. Barbu. Cieľom poslednej dielne Telo a pohyb vedenej tanečníčkou, terapeutičkou a tanečnou pedagogičkou Dušanou Štrbákovou bolo pochopiť základy tanečnej terapie a rozšíriť schopnosti účastníkov vyjadrovať sa prostredníctvom pohybu.

Napriek pozoruhodným výsledkom v oblasti umeleckej tvorby, vzdelávania a upevnenia diváckeho zázemia hrozil divadlu takmer každoročne až do roku 2010 finančný krach a zánik. Kritickú situáciu vyriešilo napr. v roku 2005 Ministerstvo kultúry SR poskytnutím dotácie a pričlenením Divadla z Pasáže ako organizačnej jednotky pod svoju príspevkovú organizáciu, ktorá však bola dokumentačného charakteru. Divadlo z Pasáže sa dočasne (na 5 rokov) stalo súčasťou Centra pre komunitné divadlo Divadelného ústavu Bratislava. Toto riešenie ponúkalo šancu na jeho prežitie a dočasný rozvoj. Avšak pre obe inštitúcie bolo takéto riešenie zároveň obmedzujúce, dosť nekonceptné a dlhodobo neudržateľné. Obe strany totiž pracovali iným spôsobom a mali rozdielne ciele v naplňaní svojich profesionálnych úloh. V rámci fungovania, zabezpečenia prevádzky i administratívy nebolo spojenie dokumentačno-informačnej inštitúcie a praktickej prevádzky divadla, vyžadujúceho aj doplnkové služby, najšťastnejším riešením. Princípy a činnosť oboch organizácií sa totiž dia-

¹⁴ Prvý ročník festivalu mapoval situáciu komunitného divadla v krajinách Vyšehradskej skupiny (2002), druhý Arteterapia: Umenie na margu (2005) sa venoval témam umeleckých a morálnych hodnôt, tretí s podnázvom Z okraja do stredu (2007) priniesol nový pohľad na úlohu komunitného divadla, štvrtý ročník Chránené územie (2009) sa otvoril medzinárodnému kontextu témou skúseností s totalitným režimom a rôznymi druhmi konfliktov či násilia páchanom na iných, piaty ročník freeDOM reflektoval domov ako miesto ľudskej slobody a istoty v sieti medziľudských vzťahov dnešnej multikultúrnej orientovanej spoločnosti. Zatiaľ posledný, šiesty ročník dostal názov Bezmocní mocným (2014).

¹⁵ Dramaturgia MIM sa zakladá na muzikálnych, dynamických, vizuálne stavaných princípoch oveľa viac než na literárnych alebo na lineárnych princípoch. MIM je mentalita, hľadanie nových pohybových, priestorových a vizuálnych výrazových foriem. Telo, v každom jeho výraze, je inštrumentom pre existenciálne hľadanie vzťahu k svetu a svetom okolo nás.



Kol. autorov: *Chránené územie*, Divadlo z Pasáže, premiéra 21. 5. 2009, réžia Viera Dubačová. Foto: Archív divadla.

metrálné líšili. Navyše všetka agenda musela byť vedená cez sídlo organizácie, pod ktorú Centrum pre komunitné divadlo patrilo, a to bolo v Bratislave. Bolo jasné, že takéto dočasné riešenie je len ďalšou etapou vývoja divadla na ceste za jeho úplným osamostatnením a pravidelným financovaním. To sa podarilo v roku 2010, keď sa Divadlo z Pasáže stalo mestským divadlom komunitného typu, financovaným ako umelecká inštitúcia z regionálnych zdrojov. Tým sa vlastne ukončil proces etablovania a vzniku novej umeleckej organizácie, ktorá pri svojich umeleckých, vzdelávacích aj sociálnych projektoch spolupracuje s partnermi po celom svete.

Dnes Mestské divadlo – Divadlo z Pasáže môžeme považovať za profesionálne komunitné divadlo a organizáciu, ktorá ako jediná svojho druhu na Slovensku pracuje s ľuďmi s mentálnym postihnutím. Vo svojej činnosti prepája kultúrnu, umeleckú a sociálnu oblasť. Zamestnáva štrnásť mentálne postihnutých hercov, ktorí síce žijú z invalidného dôchodku, ale za svoje vystúpenia dostávajú honorár a ďalších desať zamestnancov (deväť plných pracovných úväzkov), ktorí pracujú v troch vzájomne úzko prepojených organizáciách – v Divadle z Pasáže, Dennom centre¹⁶ a Podporovanom bývaní¹⁷ – zabezpečujú asistenčné, edukačné, umelecké a prevádzkové potreby.

Denné centrum pôsobí hlavne ako vzdelávacie stredisko, neverejný poskytovateľ

¹⁶ Denné centrum vzniklo v roku 2009 a je pokračovateľom, akýmiś zdokonaleným variantom Denného stacionára pri Divadle z Pasáže, n.o.

¹⁷ Podporované bývanie je súčasný variant Chráneného bývania, korešpondujúci s platnou legislatívou terminológiou SR. Je to bytové zariadenie v ktorom každodenne fungujú štyria mentálne postihnutí ľudia spolu s dvoma asistentmi. Pripravujú sa tu na samostatný život (cestovanie po meste, nakupovanie, príprava jedál, základná samoobsluha, upratovanie, návšteva kultúrno-spoločenských podujatí, športových a relaxačných centier, stravovacích zariadení atď.) a zvládanie rôznych životných situácií.

sociálnej služby zameranej na komplexné moderné vzdelávanie ľudí so zdravotným postihnutím, ktoré ide adekvátne a súbežne s nárokmi kladenými reálnym životom. Centrum však spolupracuje s rodinami svojich klientov, snaží sa svoje aktivity komunikovať so širokou verejnosťou. Zamestnanci zdokonalili pôvodný systém všeobecného vzdelávania mentálne postihnutých hercov, pôsobiacich v Divadle. Navrhli a vytvorili program celoživotného a dopĺňajúceho vzdelávania ľudí a hercov s mentálnym postihnutím, pričom sa ku každému pristupuje individuálne, program vzdelávania nemá časové obmedzenie a nemennú formu. V minulosti obsahoval viacero vzdelávacích celkov: Komunikácia, Informatika, Čajovňa, Biblické príbehy, Sociálne zručnosti, Vedenie k občianstvu, Cudzie jazyky, Relaxácia a v závislosti od momentálnej potreby aj iné. Z pohľadu súčasných trendov bolo dôležitým výsledkom napríklad to, že sa herci naučili ovládať prácu s rôznymi počítačovými programami, prácu s internetom, zvládať základy anglického jazyka, čo im do istej miery umožnilo stať sa súčasťou otvorenej, vedomostnej a mobilnej spoločnosti a v neposlednom rade znížiť riziko ich diskriminácie a znevýhodnenia.

K oblasti profesionalizácie, osobného rozvoja hercov a nabúravana istých spoločenských kliše sa V. Dubačová vyjadrila, že premenu vidí najmä v tom, že herci sú v spôsobe komunikácie uvoľnenejší, zlepšila sa ich komunikácia v práci, na ulici, v rôznych podnikoch, obchodoch či kultúrnych inštitúciách. Herci začali cítiť kolektív.

„Ráno máme svoje rituály, stretneme sa v čajovni a rozprávame sa o tom, čo nás trápi, čo sa nám snívalo, čo máme na duši. Neskôr prichádzajú pedagógovia, tí prinášajú čosi nové v podobe nového zážitku na hodine a naši herci im tiež niečo odovzdajú. Veľmi dôležitá je u nás otvorenosť. Náš systém vzdelávania mentálne postihnutých nie je založený na tom, že sa hrám na pedagóga, ale na partnera. Naši pedagógovia nám vravia, že sú vďační, že u nás môžu pracovať...“¹⁸

Zdokonalil sa aj systém umeleckého vzdelávania hercov. Skúšanie novej inscenácie je v súčasnosti tematicky integrované do vzdelávacieho procesu. V roku 2011 spustili nový pilotný program. Rozhodli sa pristupovať k umeleckému vzdelávaniu hercov chronologicky cez jednotlivé divadelné obdobia. Všetci lektori pracovali s hercami na prvej téme antické divadlo. Konceptcia bola vytvorená tak, aby sa jednotlivé predmety vzájomne dopĺňali, teória sa prepájala s praxou. Herci mali hodiny antického výtvarného umenia, literatúry, ale aj hodiny histórie a teórie antického divadla a drámy. Učili sa spoznávať, akú mali umelecké artefakty podobu, robili ich rozbor, no zároveň sa učili tieto poznatky prenášať do praxe: venovali sa umeleckému prednesu a deklamácii veršov, hrali etudy zamerané na zvládnutie hereckej techniky, výňatky z antických drám dodržiavajúc atribúty žánrov. Samozrejmosťou bolo, že už sami pomáhali napr. pri výrobe kostýmov či scény. Výsledkom po absolvovaní cyklu mal byť vznik autorskej inscenácie na tému inšpirovanú poznatkami o antickom divadle a dráme, s použitím prvkov jednotlivých umení tejto epochy.

Takýmto spôsobom sa po necelom roku úspešne podarilo zavrieť pilotný cyklus vytvorením inscenácie *Hamlet a syn* (2012), v ktorej za pomoci známej Shakespeareovej scény stredovekej hereckej spoločnosti zahrli herci Divadla z Pasáže scény inšpirované antickou mytológiou a divadlom, aby prostredníctvom nich prehovorili o súčasných problémoch divadla a umenia reflektujúcich súčasný okolitý svet. Pre

¹⁸ SUDOR – DUBAČOVÁ, Ref. 6.

hercov bolo absolvovanie cyklu novou skúsenosťou. Uvedomili si možnosti prepájania samostatne získavaných informácií a poznania získaného v pedagogickom procese s poznatkami získanými zážitkovou formou v procese skúšania inscenácie, ako aj uplatňovania naučeného v praxi. Dokázali tak režisérovi, poučení vzdelávaním, ponúknuť vlastné interpretácie postáv, vymyslieť príbeh a viesť rovnocenný tvorivý dialóg, nestrácajúc zo zreteľa fakt, že chcú divákovi rozprávať o vlastných myšlienkach, citoch, čiže prostredníctvom témy a inscenačného tvaru inšpirovaného anticým umením aj sami o sebe.

Ďalšou témou malo byť stredoveké divadlo a kultúra, no v tomto prípade sa cyklus nepodarilo úspešne ukončiť. Vzdelávanie bolo prerušené z dôvodov potreby väčšieho časového odstupu medzi jednotlivými tematickými cyklami, aby sa herci dokázali koncentrovať, ale aj nadchnúť pre nový tematický okruh. Výstupom bola síce inscenácia *Romeo a Júlia* (2013), no nespĺnila celkom ciele, ktoré si v začiatkoch stanovili. Naďalej však pretrváva medzi zamestnancami, lektormi i hercami zhoda v ambícií vrátiť sa k tejto forme prepájania učebného procesu s umeleckým.

Vo formálnom i neformálnom vzdelávaní sa v súčasnosti pokračuje prostredníctvom workshopov vedených internými i externými lektormi (napr. neoperný spev) a všeobecne zameraných vzdelávacích celkov, ktorými sa inovovala pôvodná štruktúra a program vzdelávania. Externí zahraniční lektori prichádzajú do Divadla z Pasáže ako dobrovoľníci, podieľajúci sa na vzdelávacom procese vďaka spolupráci s Centrom voľného času v Banskej Bystrici. Jednotlivé vzdelávacie celky predstavuje: Komunikácia (tréning komunikačných zručností prispievajúci k prehĺbovaniu kvality medziľudských vzťahov), Vedenie k občianstvu¹⁹ (vrátane domáceho a zahraničného politického prehľadu a prehľadu verejne páľčivých tém; vďaka ktorým sú herci schopní vytvoriť si vlastný občiansky a politický názor), Informatika²⁰ (zvyšovanie počítačovej a internetovej gramotnosti, vrátane zdieľania získaných informácií s ostatnými členmi komunity, práca s foto a video technikou)²¹, Rozvoj všeobecných vedomostí (cudzie jazyky, literatúra a čítanie, geografia, história²²), Spoločenský protokol (spôsob správania sa v rôznorodom kolektíve v bežnom spoločenskom styku), Tréning zručností (návčik praktických zručností v skutočných podmienkach). Koncepcia takto zameraného vzdelávania zvyšuje schopnosť hercov zaujímať sa o učebný proces, zužitkovať vedomosti a zručnosti, skrátka osobnostne rásť, pracovať, tvoriť a žiť ako ostatní ľudia. Prekonávaním vzdialenosti medzi „normálnosťou“ a „inakosťou“ sa darí divadlu iniciovať proces akceptácie ľudí s postihnutím širšou verejnosťou.

Herci dodnes naskúšali aj pod vedením vysokoškolsky vzdelaných režisérov dvadsaťtri divadelných inscenácií, ktoré sú na repertoári divadla: *O Popolvárovi ako ho*

¹⁹ Politický prehľad je základným prostriedkom na ceste k vlastnému a slobodne zvolenému občianskemu postoju, na ktorý majú právo aj mentálne postihnutí herci.

²⁰ Najpozitívnejšie výsledky priniesla práca s internetom, pretože sa herci naučili, kde a ako získať informácie, ale aj motivovať samých seba pri získavaní informácií kladením a zodpovedaním si otázky „čo tým všetko získam“, pričom dôležitým návykom bolo aj informovať ostatných – podeliť sa o nové informácie a skúsenosti.

²¹ Samostatné získavanie informácií z internetu je súčasťou samostatne motivovaného štúdia, zlepšuje orientáciu vo všeobecnom dianí, používanie mailovej komunikácie pomáha upevňovať medziľudské väzby, vlastná webová stránka, na ktorú prispievajú aj herci, je ukázkovým príkladom bezbarierovej, otvorenej komunikácie s okolitým svetom.

²² Viaceré z nich sú integrované v umeleckom vzdelávaní hercov.

nepoznáte, Skúšobňa, Ženich pre slečnu Myšku, Odrázky (do života), Náraty, Svetlá rámp v Pasáži, Rozhovory, Mesto, Z denníka jedného vagóna, Diagnóza: Túžba, Tarzan, Amerika podľa Kafku, Nebíčko, Robinson, Femme Fatale, Za záclonou zázrak letí, Chránené územie, 3 x (A), Mechúrik Koščúrik na vandrovoke, Cudzinec, Hamlet a syn, Romeo a Júlia, Dobrý človek zo Sečuánu.

Spočiatku tvorba jednej inscenácie trvala tri až štyri mesiace. Postupom času sa herci a tvorivý tím dostali na bežnú štandardnú hranicu dvoch mesiacov. Funguje aj predpríprava, počas ktorej autorsky pracujú na výbere myšlienok, tém, tvorbe spoločného scenára. Inšpiráciou sú najmä podnety z prežívania každodennej reality mentálne postihnutými, ako oni vidia a vnímajú okolitý svet a ľudí, ako v ňom vidia či nachádzajú samých seba, ale aj aké sny a túžby (ktoré sú možno pre mnohých z nás prekvapivé) majú, čo ich trápi. *„Robil sa napríklad pánsky kabaret, akýsi svet pánskymi očami. Režisérka začala komunikovať s našimi chlapcami, ako oni sami pozerajú na svet. Chodila s nimi do kaviarní, pubov, na ulici sledovali baby, obchody, výklady. Veľmi veľa z nich načerpala, potom si sadli, vytvorili si scénu a začalo sa pracovať na javiskovom kontinuálnom postupe.“*²³

Výsledkom je teda sprostredkovanie vnútorného, doteraz v divadelnom umení na Slovensku málo poznaného sveta mentálne postihnutých ľudí, ktorí žijú medzi nami ako súčasť našej spoločnosti. Dôležité je, že sprístupnenie a spoznanie ich vonkajšieho i vnútorného života môže poskytnúť nabúranie viacerých tabu či umelo vybudovaných mýtov o ľuďoch s Downovým syndrómom, ich schopnostiach a nastaveniach.²⁴

Výraznú úlohu v tomto prípade zohráva aj herectvo vystavané na napätí, ktoré vzniká medzi hercom ako tvorcom javiskového znaku (postavy) a ostenziou vyplývajúcou z hercovej bytostnej prítomnosti. Ostenzia²⁵ čiže ukazovanie, poskytnutie niečoho poznávacej aktivity diváka, v tomto prípade upozorňuje na znaky herca „mimo postavy“, nielen na „znaky postavy“, ktoré herec tvorí na naplnenie jej javiskovej podoby. Ostenzia teda poskytuje v prípade hendikepovaných hercov aj možnosti spoznávať ich samých, nielen postavy, ktoré stvárnjú, pretože divák je v každom momente vystavovaný a konfrontovaný so svojim sklonom posudzovať takéto herectvo na základe viditeľnej psycho-fyzickej odlišnosti hercov od tzv. znakov normality (zdravého herca). Okrem schopnosti tvorby (divadelnej) ilúzie či performatívnej seba výpovede tak títo herci disponujú aj ich v každom momente prítomnou bytostnou úprimnosťou.

V duchu spoznávania vzájomnej inakosti prebiehajú tiež Rozhovory o rozmanitosti, iniciované Divadlom z Pasáže ako pásmo diskusných prednášok pre študentov základných, stredných a vysokých škôl. Obsah diskusií býva zameraný na témy inakosti, dôležitosti rozmanitosti a jej akceptácie, lektorky diskutujú so študentmi na

²³ SUDOR – DUBAČOVÁ, Ref. 6.

²⁴ Zvláštne postavenie v kontexte tvorby zaujíma inscenácia *Janko Hraško*, ktorá vznikla ako výsledok dramatického workshopu Tajomstvo umenia uskutočneného v spolupráci s divadlom nepočujúcich Tiché iskry. Prostredníctvom procesu spoločnej práce hercov a postihnutých i zdravých detí na inscenácii interaktívnej rozprávky sa podarilo dosiahnuť stav súzvuku a porozumenia na oboch stranách. Herci Divadla z Pasáže ako vedúci dielne pracovali s jednotlivými detskými účastníkmi, predvádzali im na príklade rozprávkového príbehu svoje osobné a životné hodnoty. Neskôr dospela zjednotená skupina hercov a detí ako tvorcov ku konečnej podobe inscenácie, v ktorej sa prízvukovala láska k rodičom ako vnútorné bohatstvo. Formou hry a zábavy sa artikulovali a stvárnili spoločne vyznávané hodnoty preferované obidvoma stranami, pričom proces tvorby a vzájomná komunikácia boli dôležitejšie než finálny inscenačný tvar.

²⁵ Definíciu ostenzie priniesol do divadelnej vedy český semiotik Ivo Osolobě.



Ján H. Mikuš: *Hamlet a syn*, Divadlo z Pasáže, premiéra 3. 4. 2012, réžia Ján H. Mikuš. Foto: Divadlo z Pasáže. Foto: Archív divadla.

tému komunitného divadla a jeho úlohy v spoločnosti, ale aj o ich dobrovoľníckych skúsenostiach, ktoré získali prácou napr. s utečencami či Rómami²⁶.

Do dobrovoľníckych aktivít sa zapájajú aj herci Divadla z Pasáže. S pomocou zamestnancov divadla sa im podarilo napísať a získať grantovú podporu na vlastné projekty zamerané napr. na užitočnú terapiu (hypoterapia), získavanie praktických zručností (varenie), ale aj na dobrovoľnícku prácu. Dobrovoľnícke projekty sú zamerané najmä na pomoc slabším a odkázaným jedincom, ktorým sa usilujú nefinančne pomáhať a uľahčovať život. Svojpomocne si zrekonštruovali aj novú skúšobňu ako ďalší potrebný divadelný priestor, či prispôsobili zanedbanú záhradu, prináležiacu k divadlu.

Divadlo z Pasáže má už stabilne bohatú sieť regionálnej, domácej i cezhraničnej spolupráce, projektov a aktivít, postavených na báze rozvíjania umeleckej kreativity a komunikácie. Väčšina je realizovaná formou umeleckých či umelecko-terapeutických a vzdelávacích dielní.

Medzinárodný projekt *Create communities*, zrealizovaný vďaka programu Sokrates, umožnil výmenné tvorivé pobyty v rámci 4 krajín (Turecko, Anglicko, Špa-

²⁶ V roku 2008 napr. prebiehala práca odborníkov z celého Slovenska (medzi nimi boli aj zamestnanci Divadla z Pasáže) s deťmi v rómskej štvrti nazývanej Šobov (pri Banskej Štiavnici). Cieľom bolo spoznať a iniciovať využitie talentu detí v prospech ich rastu a budúcnosti. Súčasťou bol aj pokus založiť občianske združenie a detské centrum, prostredníctvom ktorých by bolo možné venovať sa týmto deťom systematicky s odbornou pomocou.

nielsko, Slovensko), participujúcich na projekte prostredníctvom svojich organizácií pracujúcich s rôzne hendikepovanými jedincami. Prínosom pobytu v každej z hosťujúcich krajín bol obojstranný partnerský učebný proces, ktorý umožnil vznik série performancií či ukážok na tému vnímania hendikepovaných jedincov v rôznych kultúrnych prostrediach. Sprostredkoval lokálne skúsenosti danej komunity hendikepovaných, umožnil vzájomne spoznať kultúrne aspekty, ktorými sa jednotlivé komunity od seba líšia, otvoril otázku spoločenského zrovnoprávnenia, ale aj súdržnosti komunity hendikepovaných v jej domácom a širšom európskom rámci.

Spolupráca so Stredoslovenskou galériou zas priniesla inovatívnu cezhraničnú komunikáciu, sprostredkujúcu novú skúsenosť so svetom výtvarného umenia a jeho interpretácie, posilňujúcu stieranie bariér medzi zdravými a postihnutými. Umením sa pokúsili v procese trvania projektu zjednotiť heterogénnu a hierarchizovanú spoločnosť, posilniť schopnosť otvorenej komunikácie a empatie. Ľudia po celom svete opísali nimi zvolený obraz a ďalší účastníci projektu (medzi nimi aj herci z Divadla z Pasáže) na základe týchto opisov spätne obraz namaľovali. V ďalšom, nadväzujúcom projekte nazvanom Vernisáž by sa mali herci Divadla z Pasáže stať akými kurátormi výstavy výtvarných diel. K vybraným obrazom si za pomoci informácií získaných od kolegov z galérie a svojich pedagógov sami pripravia kunsthistorický výklad, pričom rovnako využijú svoje osobité výtvarné cítenie pri interpretácii daného výtvarného artefaktu. Proces by mal byť završený verejnými mini prednáškami hercov v Stredoslovenskej galérii.

Divadlo však organizuje pre svojich hercov aj dielne zamerané vyslovene na umeleckú prax. Filmárska dielňa ich napr. naučila zvládať jednotlivé fázy tvorby filmového diela – od tvorby scenára, filmovej réžie, až po ovládanie kamery, strih či postprodukčné práce.

Okrem toho boli o Divadle z Pasáže nakrútené štyri televízne dokumenty, ktoré odvysielali verejnoprávne aj komerčné televízie doma i v zahraničí. Herci s režisérom Jánom Štrbákom nakrútili celovečerný hraný film *Z denníka jedného vagóna* (2002)²⁷. Ostatným celovečerným filmom je dokumentárny film z turné po USA *Chránené územia*, ktorý premietali v sieti filmových klubov a plánujú ho vydať aj na DVD nosičoch.

Divadlo zorganizovalo šesť ročníkov medzinárodného bienálneho divadelného festivalu komunitného umenia a samo sa zúčastnilo medzinárodných festivalov, divadelných prehliadok a hosťovaní v Dánsku, Fínsku, Litve, Lotyšsku, Nemecku, Portugalsku, Francúzsku, USA. Na mieste je teda otázka, ako sú Divadlo z Pasáže a jeho viacúrovňová činnosť s mentálne postihnutými ľuďmi v kontexte úvah o kreatívnom priemysle vnímané na Slovensku, v súvislosti s úvahami o profesionálnom divadelnom umení, a čo vlastne prináša našej spoločnosti?

Ak prijmeme zjednodušené tvrdenie, že kreatívny priemysel zahŕňa kultúrny (od výtvarného umenia, cez dramatické umenie až po mobilné telefóny) a ide v podstate o priemysel postavený na zhodnocovaní duševného vlastníctva, treba si uvedomiť aj to, že ako taký môže byť základom vývoja vedomostnej spoločnosti. Takáto spoločnosť by si mala automaticky uvedomiť potenciál, ktorý je ukrytý v prepájaní estetic-

²⁷ Film sa nakrúcal na Čiernom Balogu ako sled improvizácií pätnástich ľudí s mentálnym postihnutím. Základným princípom práce bolo pomenovanie témy, navodenie situácie, spustenie kamery a improvizácia. Herci nehrali vymyslené postavy, ale sami seba vo vopred určených a dohodnutých situáciách (napr. kde je lokomotíva?, na mobile nie je signál, videl som ufo, niektoré malé veci sú veľké a naopak, atď.).

kých a mimoestetických funkcií umenia vrátane divadla. Ak to aplikujeme na konkrétny príklad Divadla z Pasáže, zistíme, že výsledkom ich práce je rozvoj vzdelania a kreatívnych zručností mentálne postihnutých, ktoré vplyvajú na ich zamestnanosť či sebauplatnenie. Okrem toho sú ukázkovým príkladom riešenia spoločenského problému sociálnej exklúzie²⁸ hendikepovaných ľudí, ktorá v minulosti vážne ohrozovala prirodzenú kultúrnu rozmanitosť a solidaritu spoločnosti. Pridanou hodnotou umeleckej práce postihnutých (teda okrem estetickej kvality ich výstupov) je zas to, čo spoluvytvára identitu našej spoločnosti.

Napriek všetkým týmto pozitívnym argumentom je slovenská verejnosť i odborná divadelná obec zatiaľ v uvažovaní o Divadle z Pasáže a jeho tvorbe ako o profesionáloch opatrná a možno povedať, že aj dosť konzervatívna. Na tento fakt upozornila V. Dubačová v niekoľkých rozhovoroch:

„Od prvej inscenácie sme zaznamenali výrazný posun. V Banskej Bystrici máme publikum, môžeme robiť šnúry po Slovensku. Niekedy však musíme chodiť na kultúrne centrá a presviedčať, aby nás zobrali. Že uvidia normálne, profesionálne divadlo a nebudú to žiadne malé javiskové formy, kde dotiahneme za ruku pár postihnutých a ukážeme sociálne cítenie. Chceme ľudí presvedčiť, že prichádza divadlo, ktoré garantuje umelecký zážitok.“²⁹

„Bolo to ťažké, pretože na prvé predstavenia sme si divákov prácne naháňali. Potom sme začali programovo hrať pre stredné a vysoké školy, pre mladých. Dnes už máme aj skálnu klientelu, teda ľudí, ktorí na nás chodia pravidelne. Bola to však dlhodobá práca „step by step“, bolo treba si diváka vychovať. To je strašne dôležité.“³⁰

Umelecké kvality sú často spochybňované práve pozitívnymi terapeutickými účinkami divadelnej tvorby na mentálne postihnutých alebo mimoumeleckými aktivitami danej komunity pre danú komunitu, či v jej prospech. Dokonca ani autentickosť, „iná“ senzibilita, hodnota osobnej výpovede, súciť ako reálny pocit, ktoré môžu byť pridanou hodnotou takejto tvorby, akoby pri kritickom vyhodnocovaní neboli dostatočnými kvalitami na to, aby sme sa tvorbou takýchto divadiel zaoberali vážne a na úrovni minimálne zaujímavého estetického či poetického divadelného útvaru. Akoby mnohí diváci aj teatrológovia stále viedli pevnú hranicu medzi estetickou a mimoestetickou oblasťou divadelného umenia, hoci je už dávno známe, že jednotlivé funkcie divadla sú a vždy boli vo veľmi dynamickom vzťahu a prispôbovali sa momentálne vyznávaným spoločenským hodnotám. Terapeutický aspekt môže byť napr. len jeden z prostriedkov, ako dosiahnuť vyššiu umeleckú kvalitu. Vzdelávanie zas prirodzeným, ba priam žiadaným doplnkom kreatívnych ambícií. Okrem toho súčasne profesionálne divadlo dnes oveľa viac než kedykoľvek predtým zasahuje tak do iných oblastí umenia, ako aj spoločnosti. Prečo teda toto právo spochybňovať pri komunitných divadlách alebo divadelnej tvorbe zdravotne postihnutých? Treba sa zrejme zamyslieť nad redefiníciou divadla, ktorá by akceptovala jeho rôzne pluralitné podoby a ku všetkým invariantom by pristupovala s rovnakou vážnosťou i otvore-

²⁸ Ide o proces, ktorého prostredníctvom sú určití jednotlivci vytlačaní na okraj spoločnosti a je im zabránené plne na nej participovať v dôsledku svojej chudoby, nedostatku základných spôsobilostí a príležitostí celoživotného vzdelávania alebo v dôsledku diskriminácie. Toto ich vzdaluje a izoluje od zamestnania, príjmu a príležitostí vzdelávania, ako aj od sociálnych a komunitných sietí a aktivít.

²⁹ FAJČÍKOVÁ – DUBAČOVÁ, Ref. 4.

³⁰ SUDOR – DUBAČOVÁ, Ref. 6.

nosťou. Túto požiadavku posilňuje aj fakt, že samotné Divadlo z Pasáže svojou činnosťou dokazuje neopodstatnenosť spoločenských či umeleckých predsudkov voči divadelnej tvorbe hendikepovaných, ale aj rôznych „iných“ komunít.

Zoznam bibliografických odkazov

FAJČÍKOVÁ, Kveta – DUBAČOVÁ, Viera. Nie sme žiadne večné deti. [Rozhovor s V. Dubačovou.] In *SME*, 27. 3. 2008 [cit. 17. 5. 2011]. Dostupné na internete: <http://www.sme.sk/c/3795650/nie-sme-ziadne-vecne-deti.html>.

LINDOVSKÁ, Nadežda. Redefinícia divadla? In *Slovenské divadlo*, 2008, roč. 56, č. 3, s. 319-325. ISSN 0037-699X.

SUDOR, Karol – DUBAČOVÁ, Viera. Úradníci k nám pristupovali ako k čarodejniciam. [Rozhovor s V. Dubačovou.] In *SME*, 2. 1. 2007 [cit. 16. 5. 2011]. Dostupné na internete: <http://www.sme.sk/c/3073582/viera-dubacova-uradnici-k-nam-pristupovali-ako-k-carodejniciam.html>.

BRATISLAVSKÉ DIVADLO BEZ DOMOVA AKO VÝRAZ KONCEPTU DIVADLA SOCIÁLNE MARGINALIZOVANÝCH SKUPÍN

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Existencia, tvorba a aktivity bratislavského Divadla bez domova, ktoré vytvorilo kreatívny priestor pre sociálne a zdravotne hendikepovaných ľudí, patrí k novým fenoménom súčasného slovenského divadelníctva. Odráža množstvo faktorov súvisiacich s premenami spoločnosti a umenia po roku 1989: od pozitívnej snahy o začleňovanie všetkých skupín obyvateľstva do kultúrneho a spoločenského života po nárast chudoby, od rozvoja sociálnej a dobrovoľníckej práce po zvyšovanie počtu bezdomovcov, od postupného osvojovania si zásad občianskej spoločnosti po vznik staronových administratívnych, ekonomických a psychologických prekážok a bariér, od rozvoja komunitných divadiel po ťažkosti s ich inštitucionálnym a umeleckým začlenením a podobne. Divadlo bez domova sa zrodilo ako dôsledok konkrétnych udalostí, ľudských stretnutí, ale aj estetických a spoločenských procesov prebiehajúcich na Slovensku na prelome tisícročí. Pre priblíženie a pochopenie tohto fenoménu treba začať jednak mapovaním kontextu a súvislostí, ktoré ovplyvnili jeho zrod, ako aj tých, prostredníctvom ktorých Divadlo bez domova spätne vplýva na spoločnosť, jej etiku a kreativitu.

Snaha o prekonávanie predsudkov, o odstránenie vylúčenia jednotlivcov zo spoločnosti v dôsledku sociálnych a zdravotných dôvodov, o skvalitnenie života prostredníctvom kultúry, o sprístupnenie umenia každému, nezávisle od jeho spoločenského a sociálneho statusu – to sú témy, na riešení ktorých sa Divadlo bez domova podieľa nielen v rovine teórie, ale najmä a predovšetkým v praxi.

Prví javiskoví bezdomovci v postčeskoslovenskom kultúrnom priestore

Na ôsmom medzinárodnom festivale Divadlo, ktorý sa konal v Prahe a v Plzni v októbri 2000, česká a bohato zastúpená slovenská divadelná verejnosť s prevapením sledovali predstavenie talianskeho súboru Compagnia Pippo Delbono *Houmléšáci* (pôvodný taliansky názov *Barboni*). V tejto inscenácii popri profesionálnych hercoch účinkovali tzv. pouliční umelci, bezdomovci a zdravotne hendikepované osoby. Spoločne s režisérom Pippom Delbonom priniesli na javisko svet outsiderov, ktorý predstavili v rozmarnom felliniovskom duchu okorenenom beckettovskou divotou. Inscenácia vznikla v roku 1997 a doma v Taliansku ju označili za stelesnenie divadelného hľadačstva. Do Plzne prišla už ovenčená prestížnymi cenami: cenou za najlepšiu divadelnú inscenáciu sezóny UBU (1997) a dokonca cenou talianskej divadelnej kritiky (1998). Pippo Delbono mal v tom čase za sebou spoluprácu s divadelníkmi zo slávneho Odin Teatret a s ešte slávnejšou, vyslovene kultovou choreografkou a režisérkou Pinou Bausch. Poznal ázijské divadlo, vyznal sa v technikách fyzického tréningu, bol zasvätený do divadelnej antropológie. Pozitívne ohlasy na jeho autorskú

inscenáciu *Houmlesáci* sa objavili aj v českej divadelnej tlači a vo festivalovom katalógu, z ktorého vyplynulo, že v Taliansku ide o takmer posvätnú udalosť, spájajúcu umelecké hľadačstvo s hľadačstvom etickým. Konfrontácia so svetom outsiderov, priblíženie ich utrpenia, skúseností a poznania, ich autenticita a schopnosť spolupracovať s divadelnými profesionálmi fascinovali talianske publikum aj divadelných odborníkov a boli vnímané ako gesto mravného sebaočistenia.¹

Významný český divadelný časopis *Svět a divadlo* dokonca zverejnil rozsiahlu stať venovanú tvorbe Pippa Delbona.² Autor state Martin Švehlík interpretoval inscenáciu *Houmlesáci* ako lekcii humanizmu, poézie a ironickej ľahkosti. Spoluprácu s fyzicky a psychicky poznačenými nehercami vítal ako radikálny krok, ktorým sa divadlo otvára ľuďom vytlačeným na okraj súčasnej postindustriálnej spoločnosti. Švehlík tiež akcentoval skutočnosť, že reálni outsideri sa stali nielen témou, ale aj protagonistami inscenácie. Emocionálne vysvetľoval čitateľom, že „vizionárskym proudem slov, záblesky situací, střípky osudů a výkřiky se naléhavě připomíná, co se zdá být jinak nesdělitelné: že jsme si ve svém základě nezaměnitelně, bolestně podobní.“³

A predsa: vystúpenie na východoeurópskom divadelnom festivale pre taliansky súbor Compagnia Pippo Delbono dopadlo rozpačito, viacerí prítomní českí a slovenskí profesionálni divadelníci a kritici ho dokonca vnímali ako fiasko. Odmietli prítomnosť na prvý pohľad odlišných, zvláštnych ľudských bytostí z prostredia ulice a psychiatrickej liečebne s ich neštandardným výzorom, pohybmi a vystupovaním. Odmietli obraz sveta, v ktorom títo ľudia, vzdialení predstave „normálnosti“, „normality“, či „estetickosti“ spoluexistujú a spolutvoria s hercami, reprezentujúcimi bežne prijateľnú, akúsi priam univerzálnu podobu človeka a umelca. Pre viacerých divákov pohľad na korpulentné ženské telá, na kaliku opierajúceho sa o barly, na ľudí poznačených životom na ulici či v ústavoch pre hendikepovaných bol nepríjemný, obviňovali režiséra z absencie umenia, z voyerizmu a zneužívania ľudí na javisku aj v hľadisku.

Počas festivalovej diskusie po predstavení taliansky režisér Pippo Delbono pokojne čelil nárazom ostrej kritiky, predstavil svojich hercov/nehercov, priblížil ich životné príbehy a rozvážne vysvetľoval, prečo ich angažoval do svojho divadelného súboru a do inscenácie. V podstate v oveľa podrobnejšej verzii zopakoval svoje slová zverejnené vo festivalovom bulletine:

„Jsou to herci, které jsem si vybral pro jejich pravdivost. Ale pozor: nejdůležitější není, že v představení nazvaném *Houmlesáci* přivádím na jeviště opravdové bezdomovce. Nechci být hyperrealista, ani ukazovat 'případy'. (...) Mně jde o divadlo, které obsáhne všechny rozdíly. Jako život. (...) Život je plný rozdílností a také divadlo musí být takové. V mém souboru je muž jménem Bobò, který nemluví a neslyší, ale je to živá, autentická osobnost, a je-li na scéně, může se jen rozhlížet kolem – a je důležitý. Byl v psychiatrické léčebně, teď se z ní díky divadlu dostal a žije se mnou, může cestovat, našel znovu své místo ve světě. Umění tedy nabízí emancipaci těm, které společnost vylučuje pro jejich odlišnost.“⁴

Compagnia Pippo Delbono pravdepodobne ako prvá predstavila na veľkom kul-

¹ Spracované podľa katalógu k 8. ročníku Medzinárodného festivalu Divadlo, s. 30.

² ŠVEHLÍK, M. Křehké kroky po dělicí čáře.

³ ŠVEHLÍK, Ref. 2, s. 94-95.

⁴ Citované podľa katalógu k 8. ročníku Medzinárodného festivalu Divadlo, s. 30.



Kol. autorov: *Haiku*, Divadlo bez domova, premiéra 25. 11. 2009, réžia Patrik Krebs. Foto: Archív divadla.

túrnou fóre v postčeskoslovenskom priestore bezdomovecké divadlo. V roku 2000 sa mu dostalo zatratenia. Čin Pippa Delbona, vysoko oceňovaný talianskou verejnosťou a divadelnými odborníkmi, na divadelnom festivale v Plzni narazil na nepochopenie, odmietnutie, ba až pobúrenie, pričom pobúrenie estetické i ľudské. Rozhorčenú reakciu na taliansku inscenáciu zachytili *Divadelní noviny*: „Houmlesáci jsou tristní přehlídkou umělecké nemohoucnosti autentických bezdomovců a strašidelného šmiráctví tzv. profesionálních členů souboru: ani to nejjednodušší klaunské číslo nedovedou sehrát aspoň s minimální technickou zručností“.⁵

Pippo Delbono zostal spokojný, podarilo sa mu vyprovokovať polemiku, čo sa dá vnímať ako súčasť jeho inscenačného zámeru. Napokon, Martin Švehlík na stránkach časopisu *Svět a divadlo* upozorňoval na provokačný rozmer práce talianskeho režiséra, dokonca obhajoval poloamaterizmus viacerých členov súboru ako vedome zvolený prostriedok výzvy a výpovede zároveň. „Jeho herecká grupa je natolik netypická a nestandardní, že bývá často a omylem zařazována do trendu terapeutického divadla s postiženými občany. To, co před námi Delbono jejím prostřednictvím vyjevuje, je ale ironické obrácení vztahu, který určuje, kdo je 'postižený' a kdo 'normální'“.⁶

Bez ohľadu na plzeňský neúspech sa kariéra Pippa Delbona v nasledujúcich rokoch rozvíjala veľmi úspešne. Inscenácia *Houmlesáci* sa preňho stala prelomovou a určujúcou. V roku 2009 ako tvorca, ktorý pomáha objavovať nové obzory javiskového umenia získal jedno z najprestížnejších divadelných ocenení: Európsku cenu novej

⁵ KOLÁŘ, J. Houmlesáci [online].

⁶ ŠVEHLÍK, Ref. 2, s. 99.

divadelnej reality. V tejto súvislosti bol prezentovaný ako básnik sociálnej marginalizácie a rôznorodosti, ktorý „videl v umení základný fundament skúsenosti na prekonávanie zúfalstva“ a v sociálne a zdravotne hendikepovaných členoch svojho súboru objavil a zviditeľnil schopnosť „jedinečnej medziľudskej komunikácie“.⁷

Reakciu na vystúpenie divadelného súboru Pippa Delbona na prestížnom českom Medzinárodnom festivale Divadlo v roku 2000 môžeme vo viacerých smeroch považovať za symptomatickú. Zachytila nepripravenosť stredo európskeho postsocialistického sveta prijať divadlo s podobným zložením súboru a s podobnou estetikou. Nepripravenosť oceniť experimentálnu hodnotu inscenácie *Houmlesáci* a jej mravný dopad. Chýbala otvorenosť a vôľa na prijatie ľudskej a súčasne divadelnej inakosti, na prekonanie zaužívaných bariér medziľudskej komunikácie. Negatívne stanovisko k *Houmlesákom* svojím spôsobom indikovalo, že žijeme v krajinách, ktoré ešte majú čo doháňať pri budovaní tolerantnej a občiansky angažovanej spoločnosti.⁸ Stretnutie so súborom Pippa Delbona, ktorého dnes vnímame ako klasika divadla sociálnej debarierizácie, signalizovalo našu (českú aj slovenskú) nepripravenosť akceptovať európske divadlo rozmanitých identít ako legitímnu súčasť rozvoja súčasného umenia. Od pamätného stretnutia postčeskoslovenského publika s inscenáciou *Houmlesáci* súboru Compagnia Pippo Delbono, teda od roku 2000 po dnešok sa ale situácia v slovenskom divadle zmenila.

Prví bezdomovci na slovenskom javisku

Zmeny, ktoré zaznamenávame v slovenskom divadle po roku 1989, najmä vznik a rozvoj divadelných súborov marginalizovaných skupín obyvateľstva, významne súvisia s procesmi, ktoré zmenili politický a ekonomický systém našej spoločnosti. Súčasne došlo k novému sociálnemu rozvrstveniu spoločnosti,⁹ ktoré je

„podobné svojimi základnými prvkami, ich charakteristikami a vzťahmi systémom sociálnej stratifikácie západných štátov. Aj v Slovenskej republike možno pozorovať čoraz viac znakov novej diferenciacie do roku 1989 sociálno-ekonomicky pomerne homogénnej (destratifikovanej) spoločnosti, napríklad vytvorenie výrazných

⁷ KNOPOVÁ, E. Trinásť ročník Európskej divadelnej ceny, s. 358.

⁸ V tejto súvislosti bola typická reakcia Jana Koláča v *Divadelných novinách*, ktorý svoj negatívny postoj k inscenácii *Houmlesáci* „podporil“ zistením, ku ktorému už nemal čo dodať – správou, že Pippo Delbono trpí chorobou AIDS. Pre kritika to nebol podnet na zamyslenie sa nad existenciálnou východiskovou situáciou tvorcu, ale len ďalší argument v neprospech predstavenia. Koláč situáciu vylúčenosti človeka zo zdravej populácie spojil s vylúčením inscenácie zo „zdravého“ divadla. Pozri KOLÁČ, Ref. 5.

⁹ Sociológovia konštatujú, že nové sociálne rozvrstvenie spoločnosti je dôsledkom série faktorov ako najmä: „vystriedanie totalitného politického režimu demokratickým, nahradenie štátneho plánovaného a príkazového hospodárstva trhovým, obnovenie súkromného vlastníctva, liberalizácia trhu práce a reforma systému sociálnej politiky štátu. V rámci týchto zmien z hľadiska určenia podoby a výsledkov procesu sociálnej diferenciacie najvýznamnejšiu úlohu zohrali veľká a malá privatizácia, reštitúcie, vstup zahraničných firiem do slovenskej ekonomiky, prudký rozvoj a vzostup niektorých odvetví sektoru služieb, útlm viacerých odvetví priemyslu a poľnohospodárstva, rozvoj súkromného podnikania, liberalizácia cien a odmien za prácu, tieňová ekonomika, úpravy dôchodkov a iných sociálnych dávok, vznik a nárast nezamestnanosti, devalvácie meny, inflácia i ďalšie dôsledky nášho makroekonomického vývoja“, transformácia slovenskej spoločnosti spôsobila tiež „obnovenie a rozvoj niektorých (...) spoločensko-ekonomických kategórií, ako sú podnikatelia a veľkopodnikatelia, živnostníci, obchodníci, finančníci, farmári, ale i čiastočne zamestnaní, nezamestnaní a bezdomovci.“ BUNČÁK, J. – DŽAMBAZOVIČ, R. – HRABOVSKÁ, A. – SOPČI, J. K niektorým otázkam sociálnej stratifikácie slovenskej spoločnosti, s. 496.

rozdielov v príjmoch, majetku a životnej úrovni jednotlivcov i celých skupín a kategórií obyvateľstva alebo vznik politicko-ekonomických elít uzatvorených voči zvyšku spoločnosti, a na druhej strane početnej najnižšej spoločenskej triedy skladajúcej sa z ľudí odkázaných na starostlivosť štátu a charitu.¹⁰

Na uliciach slovenských miest sa objavili bezdomovci, koncom deväťdesiatych rokov ich počet vzrástol, boli čoraz viditeľnejší, pričom centrom ich najväčšej koncentrácie sa stalo hlavné mesto Slovenska Bratislava.¹¹ Na pomoc ľuďom bez domova prišli najmä charitatívne organizácie, mimovládne organizácie a občianske združenia, reakcia štátnej správy bola v začiatkoch problematická aj v dôsledku chýbajúcej opory v legislatíve. V roku 2001 Občianske združenie Proti prúdu odštartovalo sociálne zameraný projekt pouličného časopisu *Nota bene*¹², ktorý vychádza podnes. Ide o celoslovenský nezávislý a nekomerčný mesačník, v ktorom je vytvorený priestor pre ľudí bez domova. Zároveň je im ponúknutá šanca stať sa predajcom *Nota bene* a prostredníctvom distribúcie časopisu získať určitý príjem, obnoviť svoje pracovné návyky, zlepšiť svoj život a prinavrátiť sebaúctu. Projekt pouličného charitatívneho časopisu nie je slovenským špecifikom, podobné časopisy vychádzajú v štyridsiatich krajinách. Na Slovensku práve *Nota bene* vytvorilo platformu pre prvý projekt divadla bezdomovcov.

Bezdomovecstvo je zaraďované medzi sociálno-patologické javy. Je prejavom spoločenských patologických podmienok, ktoré sa môžu prejavovať v patologickom správaní ľudí.¹³ Ide o extrémne vylúčenie zo života, ktoré sa prejavuje súčasne vo viacerých rovinách: materiálnej, sociálnej, pracovnej, kultúrnej, zdravotnej.¹⁴ Slovenská legislatíva pojem bezdomovec obchádza,¹⁵ existujúce definície sa rôznia. Miroslav Tvrdoň a Anna Kasanová v roku 2004 z hľadiska sociálnej práce popisali bezdomovecstvo nasledovne: „V najošeobecnejšom význame, bezdomovec je človek s absenciou bývania, sociálne vylúčený a zároveň začlenený do nebytových priestorov, zbúranísk, kontajnerov, pivníc, železničných a autobusových staníc, ako aj ulíc, parkov, priestorov pod mostmi – to všetko môžeme chápať ako náhradné bývanie. Absenciu príjmu si riešia zberom fľaš, papiera, železa, (...) častým javom je žobranie.“¹⁶ Etnologička a sociálna aktivistka Nina Beňová vychádzajúc z dobrej znalosti vecí a z reálnych skúseností z terénneho výskumu vysvetľuje:

„Problém bezdomovecstva je veľmi zložitý a odpovede na niektoré otázky nie sú jednoduché. Napriek tomu sa stretávam s tým, že ľudia situáciu bezdomovcov často zjednodušujú až vulgarizujú. Bezdomovci v nás vzbudzujú negatívne emócie – ľútosť, hnev, odpor, nezáujem a možno tak trochu aj apelujú na naše svedomie. Predstavujú odvrátenú, neúspešnú stránku života. (...) Kto teda ten bezdomovec je? Možno si pomyslíte, aká zvláštna otázka, vidáme ich dennodenne na uliciach. (...) Alkoholik, otravný feťák, žobrák, vyberač kontajnerov, predajca *Nota bene* či chudák. Takto vidí

¹⁰ BUNČÁK – DŽAMBAZOVIČ – HRABOVSKÁ – SOPÓCI, Ref. 9, s. 495-496.

¹¹ Bezdomovecstvo sa v postčeskoslovenskom priestore neobjavilo až po roku 1989, tento fenomén v našich končinách existoval už aj predtým, ale bol menej viditeľný.

¹² *Nota bene* – v preklade z latinčiny znamená „venujte pozornosť“.

¹³ MILÁČKOVÁ, M. – RACHOVSKÁ, A. Bezdomovecstvo, s. 192.

¹⁴ Bezdomovecstvo [online].

¹⁵ Miláčková a Rachovská uvádzajú, že v slovenskej legislatíve sa na bezdomovca vzťahujú pojmy ako osoba spoločensky neprispôsobená, tulák a sociálne vylúčená osoba. MILÁČKOVÁ – RACHOVSKÁ, Ref. 13, s. 204.

¹⁶ TVRDOŇ, M. – KASANOVÁ, A. Chudoba a bezdomovecstvo, s. 34.



Kol. autorov: *Kuca Paca*, Divadlo bez domova, premiéra 3. 11. 2010, réžia Madlén Komárová. Foto: Archív divadla.

bezdomovcov väčšina z nás. Vidíme to tak, lebo takto je bezdomovectvo viditeľné. To, čo vidíme, je však len vrchol vysokej hory, ktorá má od úpätia po najvyšší bod množstvo podôb. (...) Byť bez domova znamená byť bez sociálnych väzieb a to je to, čo robí bezdomovca bezdomovcom. Bezdomovci sú ľudia, za ktorými nikto nestojí, nemajú sa o koho oprieť, keď sú v kríze, a preto skončia na ulici.¹⁷

Bezdomovectvo v rámci slovenského kontextu môžeme považovať za prejav absolútnej chudoby a absolútneho vylúčenia, vytlačenia na okraj spoločnosti, absencie bežného spotrebiteľského štandardu a tým pádom aj aktivít, ktoré by tento štandard umožňoval.¹⁸ K bezdomovcom patria jedinci rôzneho veku bez rozdielu pohlavia, ide o ženy, mužov, seniorov, ba aj deti. Na ulici, v priebehu každodenného boja o prežitie, strácajú možnosť participovať na živote spoločnosti, sú často odrezaní od možnosti uspokojovať svoje občianske a kultúrne potreby. V súčasných spoločenských vedách sa väčšinou marginalizácia nepovažuje za prirodzene danú, ale za následok vedomého i nevedomého vytlačenia na okraj spoločnosti. Sociálne vylúčenie za sebou nesie vylúčenie kultúrne. Na prekonanie sociálnej a kultúrnej izolácie bezdomovcov a iných marginalizovaných skupín obyvateľstva vynakladajú veľkú energiu nielen

¹⁷ BEŇOVÁ, N. *Bezdomovci, ľudia ako my*, s. 8.

¹⁸ MILÁČKOVÁ – RACHOVSKÁ, Ref. 13, s. 195-196.

platení i dobrovoľní sociálni pracovníci, charitatívne a neziskové organizácie tzv. tretieho sektora, ale aj viaceré umelecké iniciatívy. Tvorcovia tak aktívne vyjadrujú svoj občiansky, ľudský i umelecký postoj k otázkam súčasnosti a existencii problému sociálneho a kultúrneho vylúčenia. Ich úsilie o účasť na rozvoji občianskej spoločnosti si zaslúži uznanie.

Ešte v deväťdesiatych rokoch na Slovensku vzniklo divadlo zamerané na prácu s ľuďmi s mentálnym postihnutím. Pod názvom Divadlo z Pasáže ho v roku 1995 v Banskej Bystrici založila divadelníčka Viera Dubačová. Členovia tohto divadla síce neboli bezdomovcami, ale aj oni patrili (a žiaľ, doteraz patria) medzi skupiny obyvateľstva vytlačené na okraj spoločnosti, aj ich participácia na veciach verejných je komplikovaná a plná bariér. Dubačovej súbor vykonal priekopnícku prácu obrovskej mravnej, kultúrnej a sociálnej hodnoty. Cieľom Divadla z Pasáže sa stala dvojsmerná integrácia: jednak integrácia členov súboru do spoločnosti a bežného života, jednak integrácia spoločnosti vo vzťahu k mentálne postihnutým. Snaha o nadviazanie vzájomnej komunikácie, o prekonávanie stereotypov a bariér rôzneho druhu sa spájala s tvorivými ambíciami a umeleckým úsilím o vytvorenie zmysluplnej, presvedčivej divadelnej výpovede. Podobné túžby a ciele si stanovili iniciátori prvého pokusu o využitie divadelného umenia v práci s ľuďmi nachádzajúcimi sa v situácii radikálneho sociálneho vylúčenia – v situácii absencie vlastného domova.

V roku 2002 mladá dramaturgička Barbara Gindlová zo Združenia prvého mája spoločne s koordinátorkou časopisu *Nota bene* Zuzanou Šedíkovou vymysleli a zorganizovali výtvarné a divadelné dielne pre bezdomovcov. V konečnom výsledku „*výtvarné dielne sa neujali, zato divadelné previtali.*“¹⁹ Pri myšlienke založiť divadelný súbor z klientov občianskeho združenia Proti prúdu sa inšpirovali príkladom z Českej republiky, divadlom Ježek a Čížek, zatresným časopisom *Nový prostor* (česká obdoba *Nota bene*). Dramaturgička Barbara Gindlová si k spolupráci prizvala režiséra Juraja Šulíka, obaja pracovali v prospech projektu na dobrovoľníckom princípe bezplatne. Hneď na začiatku pri vyjasňovaní východísk a cieľov si definovali dôležitý princíp: primárnym cieľom projektu nebude terapia, ale tvorba autorskej divadelnej inscenácie stvárnenej bezdomovcami. Zároveň si uvedomovali, že terapeutický efekt bude v práci tak či tak čiastočne prítomný, čo sa aj potvrdilo.²⁰ Ako je známe, nezamestnaní a ľudia na okraji spoločnosti často strácajú potrebné komunikačné a sociálne návyky, zmysel pre čas a pracovnú disciplínu.²¹ Plán prípravy divadelného predstavenia ale vyžadoval prejavovať spoľahlivosť, pracovitosť, zdravú sebadôveru, schopnosť spolupráce, dodržiavania dohodnutých termínov, ale aj trpezlivosť atď. Zaujatie pre divadlo zároveň aktivovalo ich tvorivé možnosti, pomáhalo zabudnúť na problémy reálneho sveta, prinášalo kladné emócie, vďaka čomu sa stávalo svoj-

¹⁹ JENČÍKOVÁ, M. Ako vznikla myšlienka robiť divadlo s ľuďmi z ulice?, s. 15.

²⁰ V rozhovore pre denník *SME* Juraj Šulík na otázku, či bezdomovcom pomáha skutočnosť, že hrajú divadlo, odpovedal: „*Toto divadlo nebolo robené ako terapia, hoci ňou čiastočne je už to, že prichádzajú na iné myšlienky, uvažujú inak o svete. Ak sa objavil problém, neanalyzovali sme ho, prešli sme ďalej, k jeho divadelnému spracovaniu. Predovšetkým chceme, aby vznikla tradícia divadla bezdomovcov.*“ Pozri ČECHOVÁ, M. Bezdomovci chceli slávneho režiséra, s. 3.

²¹ Podľa odborníkov človek na ulici prechádza viacerými štádiami bezdomovectva, od viery v zlepšenie svojej situácie a snahy vzdorovať, cez stratu schopnosti riešiť aj základné administratívne úkony, stratu sociálnych väzieb, sebaúcty a upraveného zovňajška po rezignáciu, apatiu, vzdanie sa svojej minulosti, svojho systému hodnôt. K tomu sa pridružuje získanie rozmanitých závislostí. Pozri TVRDOŇ – KASANOVA, Ref. 16, s. 179.

skou terapiou. Nikto z potenciálnych hercov nemusel prejsť konkurzom, vítaný bol každý záujemca. Z pôvodne prihlásených dvadsiatic piatich záujemcov z radov predajcov *Nota bene* sa premiéry spoločne pripravovanej inscenácie zúčastnili piati.

Gindlová so Šulíkom sa na projekt divadla bezdomovcov sústredili najmä ako na projekt umelecký, ktorý nerieši pracovné ani ubytovacie problémy ľudí z ulice. Boli si však od začiatku vedomí výpovedného potenciálu svojho úsilia, možnosti pozitívne ovplyvniť nazeranie verejnosti na ľudí bez domova a tým zmierniť ich vyčleňovanie na okraj spoločnosti. Zároveň rezignovali na naštudovanie vopred zvolenej divadelnej hry, rozhodli sa svojim hercom vytvoriť priestor pre svojskú výpoveď, tematizovanie svojej životnej skúsenosti, pre tvorbu autorského divadla. Týmto zámerom podriadili prácu na inscenácii.

Režiséra Juraja Šulíka zaujala možnosť robiť divadlo s ľuďmi, ktorí nie sú profesionálmi a zároveň nie sú ani divadelnými ochotníkmi, spriaznenými s tradíciou amatérskeho divadla. Videl v nich potenciál autenticity a slobody od divadelného klišé. Lákala ho predstava stredovekého pouličného divadla, preneseného do súčasnosti. Práca s hercami z ulice bola pre začínajúceho režiséra zaujímavou profesionálnou výzvou, ba možno aj pokusom. Zrejme si vedel predstaviť svojich zverencov ako aktérov stredovekého ľudového divadla. Režisérova vízia stredovekého divadla pod otvoreným nebom napokon zostala nenaplnená, rovnako ako vízia jeho hercov o tom, čo je to divadlo. Svoju predstavu o divadle totiž spájali s takými atribútmi ako sú kostýmy, javisková výprava, dramatický text. Ich absencia vyvolala všeobecné sklamanie, ale napokon prijali zámer režiséra, že budú hrať sami seba a o sebe. Skúšalo sa tri mesiace. Výsledná inscenácia mala názov *Túžby z ulice*, jej premiéra sa konala 11. 10. 2002 v priestoroch Štúdia 12 v Divadelnom ústave v Bratislave. Bol to jediný divadelný priestor v hlavnom meste, kde boli ochotní prichýliť divadlo bezdomovcov.²²

Inscenácia pozostávala zo série autobiografických monológov, po ktorých nasledovali improvizované divadelné etudy na motívy hry *Romeo a Júlia*. Žiadna výprava ani kostýmy neboli použité. Šulík sa snažil zhodnotiť silné stránky hercov z *Nota bene*, definoval ich ako úprimnosť a spontánnosť.²³ Z úprimných spovedí o svojom živote vznikli monológy, zo schopnosti spontánne a vtipne reagovať na nepredvídanú situáciu vyplynuli verejné improvizácie. Aby sa utužil vzťah medzi hľadiskom a javiskom, aby medzi nimi došlo k spolupráci, inscenátori podporili princíp interaktivity, spoluúčasti divákov na predstavení. Divadelná kritička Mária Jenčíková zaznamenala: „Divák je súčasťou predstavenia, pretože práve jeho ruka vyťahuje z klobúka čísla, ktoré určujú poradie vystúpenia protagonistov aj ich obsadenie do postáv. (...) Vrcholom večera je tretia časť, keď sa na motívy hry *Romeo a Júlia* žrebujú dokonca samotné situácie. (...) Všetko riadila náhoda. Podobne ako život piatich ľudí, ktorí stoja na ulici v rôznych častiach Bratislavy.“²⁴

Divadelné improvizácie demonštrovali, čo sa herci *Nota bene* naučili o divadle na divadelných dielniach a počas skúšobného obdobia. Aj keď boli spontánne a chvíľami vtipné a divácky vďačné, tieto verejné cvičenia odhalili hereckú neskúsenosť zúčastnených.

²² Daná skutočnosť svedčí o tom, nakoľko sa rozšírila predstava o ľuďoch, žijúcich na ulici ako o nositeľoch patológie, ktorých treba vylúčiť z verejného priestoru.

²³ JENČÍKOVÁ, M. Divadlo pomáha zabudnúť, s. 15.

²⁴ JENČÍKOVÁ, M. Bezdomovci vyrazili z ulice na dosky, ktoré znamenajú svet, s. 15.



Kol. autorov: *Kuca Paca*, Divadlo bez domova, premiéra 3. 11. 2010, réžia Madlén Komárová. Foto: Archív divadla.

Výpovedné ťažisko inscenácie tkvelo v sérii piatich monológov – spovedí. Išlo o autentické príbehy, ktoré ich nositelia predkladali divákovi bez zbytočného páťosu. Dve ženy a traja muži rozprávali o dôvodoch, ktoré ich priviedli na ulicu. Hovorili o svojich snoch do budúcnosti. Jedno i druhé formulovali ako sled slovných obrazov. Otvorene, stručne, výstižne, zdržanlivo. Ich rozprávanie bolo literárne zušľachtené a emocionálne účinné. Vyvolávalo súcit a nezriedka slzy publika. Jenčíkova konštatovala: „Povedzme si to rovno – klasické divadlo to nie je, aj keď emócie, ktoré pri ňom vznikajú, sú často omnoho silnejšie ako v skutočnom divadle. Herci v ňom totiž doslova idú s kožou na trh.“²⁵

Päť autobiografických monológov sa stalo divadelnými sondami pod povrch neznámej identity – identity ľudí bez domova. Inscenácia *Túžby z ulice* stelesňovala výsledky malého divadelného výskumu sveta bratislavských bezdomovcov. Išlo o prvú, priekopnícku skúsenosť v tomto smere.

Režijno-dramaturgický tandem Šulík – Gindlová zinscenoval autentické ja svojich zverencov a tým ich posunul do pozície performerov. V svojich monológoch nepredstierali, že sú herci, nehrali rolu niekoho iného, predstavili divákovi sami seba, obracali sa na publikum vo svojom vlastnom mene.²⁶ Monologickú časť inscenácie teda môžeme priradiť k performatívnemu prúdu slovenského divadla. Improvizatívna časť sa viac blížila k divadlu dionýzovského živlu. Oscilácia medzi týmito dvoma

²⁵ JENČÍKOVÁ, Ref. 24.

²⁶ Porovnaj heslá *Performancia*, *Performer* In PAVIS, P. Divadelný slovník, s. 302-303.

pólmi – vážnym a zábavným, svojím spôsobom odrážala spory inscenátorov pri výbere žánru (tragédia – komédia). Režisér sa pokúsil na základe svojej prvej, a ako sa neskôr ukázalo jedinej skúsenosti práce so špecifickým súborom, nahmatať možné smerovanie divadla bezdomovcov. Vycítil javiskový potenciál autentických životných príbehov, ale chcel skúsiť aj niečo iné, cez cvičenia v improvizácii smeroval súbor k osvojeniu základov herectva. Uvažoval prizvať do divadla *Nota bene* zdravotne hendikepovaných ľudí a prípadne aj profesionálnych hercov. Prácu s bezdomovcami ex post vnímal ako výnimočnú profesionálnu i životnú situáciu, ktorá ho ľudsky zasiahla a ovplyvnila. Rozvíjať tradíciu divadla ľudí, nachádzajúcich sa na okraji spoločnosti, mu však nebolo súdené.

Inscenácia *Túžby z ulice* mala ráz divadla pozitívneho sociálneho gesta, bola prvou, priekopníckou skúsenosťou divadelnej tvorby bezdomovcov v našom domacom, slovenskom kontexte. Išlo de facto o prvý divadelný pokus tvorivého a ľudského prepojenia extrémne vylúčených jedincov s väčšinovou societou a divadelnými profesionálmi.

Divadlo bez domova

Divadlo predajcov *Nota bene* od roku 2002 po súčasnosť prešlo určitou evolúciou. Menilo sa po stránke personálnej aj organizačnej. Po úspešnom štarte sa na nejaký čas akoby „rozplynulo“, neskôr sa obnovilo pod novým vedením. V roku 2004 sa myšlienky bezdomoveckého divadla ujala mladá feministická spisovateľka Uršuľa Kovalyk, zamestnaná v OZ Proti prúdu ako sociálna pracovníčka. V spolupráci s teatrologičkou Annou Gruskovou a hercom Patrikom Krebsom, za účasti skupinky predajcov a predajkýň *Nota bene*, za podpory dobrovoľníkov a dobrovoľníčok na jar 2005 odpremiérovali inscenáciu *Krvavý kľúč*, čím vdýchli divadelnému projektu *Nota bene* nový život.

Rozvoj súboru viedol k jeho organizačnému osamostatneniu, 12. mája 2006 oficiálne prijal názov Divadlo bez domova, ktoré sa zaregistrovalo na báze rovnomenného občianskeho združenia. Samostatný právny subjekt získal nové efektívnejšie možnosti tvorby a financovania, časopis *Nota bene* však preňho zostal dôležitým partnerom. Štatutárnym zástupcom združenia Divadlo bez domova sa stal Patrik Krebs, ktorý ho vedie v tandeme s Uršuľou Kovalyk. V poslednom čase sa na verejnosti prezentujú ako divadelný princípál a princípálka. Za svoj rok „nula“, za prvopočiatok svojej existencie v Divadle bez domova považujú rok 2004. Hrací priestor a útočisko v skúškovom období súboru opäť poskytlo Štúdio 12 v Divadelnom ústave v centre Bratislavy.

Práve stabilné, empatické a kompetentné vedenie pozitívne ovplyvnilo činnosť divadla, umožnilo mu kontinuálne sa rozvíjať, posúvať na novú úroveň, tvoriť nové projekty a dokonca vstupovať do medzinárodnej spolupráce. K najdôležitejším projektom divadla patrí Medzinárodný festival bezdomoveckých divadiel Error, jeho prvý ročník sa konal v roku 2007. Festival má ročnú periodicitu a vytvára priestor pre stretnutia a javiskovú prezentáciu sociálne a zdravotne hendikepovaných divadelníkov a divadiel komunitného zamerania.

V roku 2011, pri príležitosti piateho výročia oficiálneho zrodu samostatného divadla a rovnomenného občianskeho združenia, Uršuľa Kovalyk so spolupracovník-



Jela Matušková - Uršuľa Kovalyk: *Zázračné dieťa*, Divadlo bez domova, premiéra 23. 11. 2011, réžia Patrik Krebs. Foto: Archív divadla.

mi a priaznivcami súboru pripravila publikáciu *Príbeh Divadla bez domova*.²⁷ Autorka a spolutvorkyňa Divadla bez domova Uršuľa Kovalyk priblížila cestu, ktorú súbor absolvoval, predstavila ľudí, ktorí v ňom pracovali a pracujú. Poskytla čitateľom vhlad do sveta ľudí z ulice. Zaznamenala existenciu predsudkov, ktoré voči ním pociťuje väčšinová spoločnosť. Zachytila tiež predsudky, ktoré si paradoxne pestujú samotní bezdomovci. Sprostredkovala aj svoje osobné pocity a poznanie, nadobudnuté z kontaktov s bezdomovcami a bezdomovkyňami:

„Prekvapilo ma, akí sú rôzni, životaschopní, kreatívni, nedôverčiví, majú úžasný zmysel pre humor a je ich oveľa viac, než som si myslela. (...) Keď som sa s niektorými rozprávala o tom, čo ich na ulici trápi najviac, povedali mi, že samota. (...) Ak som si myslela, že ich najviac trápia existenčné otázky, veľmi som sa mýlila. Bezdomovci sa o seba vedú postarať. (...) Dokážu si uvariť pod mostom na otvorenom ohni kompletný obed, niektorí vedú prespať v stane, aj keď je dvadsať pod nulou. (...) Nedokážu sa však vysporiadať so samotou uprostred davu ľudí, kráčajúcich po uliciach.“²⁸

Kovalyk, Grusková a Krebs pristúpili k pouličným predajcom *Nota bene* s veľkou dávkou porozumenia voči ich tzv. inakosti a odlišnosti. Po niekoľkých rokoch existencie bratislavského Divadla bez domova môžeme konštatovať, nakoľko dôležité sú pre rozvoj a tvorivý rast podobného súboru také hodnoty ako empatia a rešpekt. Teatrológička a divadelníčka Anna Grusková, dnes považovaná za čestnú členku Di-

²⁷ KOVALYK, U. et al. *Príbeh Divadla bez domova*.

²⁸ KOVALYK, Ref. 27, s. 9.

vadla bez domova, zdôrazňuje: „Bezdomovectvo ako fenomén sme totiž od začiatku rešpektovali ako inú kultúru, ktorú chceme spoznať a nejakým zaujímavým spôsobom prepojiť s tou našou, 'domovskou'. Nikto z nás nechcel robiť charitu. Tešili sme sa na výmenu skúseností, zážitkov, citov.“²⁹

Tím spolupracovníkov zakladajúcich divadlo prejavil zmysel pre sociokultúrny pluralizmus. Svet bezdomovcov Kovalyk, Grusková i Krebs chápali vlastne ako samostatnú pouličnú subkultúru, odrážajúcu situáciu ľudí, ktorí sa snažia prežiť v extrémnych podmienkach spoločenského vylúčenia. Dôsledkom toho si vytvárajú špecifické hodnoty, životné stratégie a spôsoby komunikácie. Je možné ich odmietaf alebo pokúsiť sa ich pochopiť. Vďaka pochopeniu, spoznaniu a nadviazaniu vzájomnej komunikácie sa napokon naozaj podarilo vybudovať most medzi dvoma kultúrami, vytvoríť bezdomovecké divadlo, ktoré kontinuálne pôsobí už niekoľko rokov. Pozitívnu úlohu v danom procese zohrali dispozície ľudí, ktorí sa postavili do vedenia súboru, ich profesionálne zameranie a skúsenostné zázemie.

Uršula Kovalyk absovovala vysokoškolské štúdium zamerané na sociálnu prácu, mala literárne skúsenosti, vydala niekoľko próz (v tom čase išlo o knihy *Neverné ženy neznášajú vajíčka*, 2002, *Travesty šou*, 2004). Teatrologička Anna Grusková dobre poznala domáci i medzinárodný súčasný divadelný kontext a jeho smerovanie, pohybovala sa v sfére alternatívneho a komunitného divadla, bola autorkou i spoluautorkou viacerých teatrologických publikácií, na prelome storočí sa začala venovať divadlu a dráme prakticky, ako autorka a inscenátorka. Spolu s Uršulou Kovalyk sa hlási k feministickým inšpiráciám a zrejme práve znalosť feministického diskurzu, genderovej problematiky a s tým spojenej citlivosti voči téme rozmanitosti ľudských identít vytvorila dobrý základ pre záujem o poznanie identity ľudí, nachádzajúcich sa na konci hodnotového rebríčka spoločnosti. Po premiére *Krvavého kľúča* sa Anna Grusková zamerala na iné projekty, kontakt s Divadlom bez domova však udržiava naďalej. Nesmierne dôležitou oporou pre praktickú divadelnú prácu Divadla bez domova sa stali divadelné a životné znalosti Patrika Krebsa, ktorý vyštudoval herectvo, zaujímal sa o divadelnú antropológiu a pohybové divadlo, precestoval časť sveta, stal sa zástancom multikulturalizmu a istý čas pôsobil ako učiteľ špeciálnej školy pre problémové deti a mládež v newyorskom Bronxe. O začiatkoch v bratislavskom divadle bezdomovcov spomína:

„Zaujímalo nás, či je možné urobiť divadlo s ľuďmi, ktorí nemajú domov. Či prídu, či ich to osloví, či ich to bude baviť. Bola to výzva, ale predstavenie sa podarilo, hneď sme zaň dokonca dostali švajčiarsku cenu Art of Peace, s ktorou bola spojená odmena desaťtisíc frankov. Zrazu sme mali peniaze, ktoré sme chceli využiť na to, že budeme hrať v utečeneckých táboroch, resocializačných zariadeniach, pričom máme z čoho zaplatiť cestu, ubytovanie, jedlo aj malý honorár pre hercov. Nevedomky sme vytvorili model, ktorý pod názvom Divadlo bez domova funguje dodnes.“³⁰

Tvorivý tandem Kovalyk – Krebs prostredníctvom praxe, cestou pokusov a omylov dospeli k novému konceptu divadla marginalizovaných skupín, ktorý deklarujú viac cez svoje aktivity než v slovnej rovine. Akceptovali túžbu svojich hercov po divadelnosti a poskytli im viacero príležitostí zažiť javiskovú premenu, vstúpiť do hry v kostýme, odosobniť sa, zmeniť identitu, hrať rolu, zabudnúť na realitu ulice, keďže

²⁹ KOVALYK, Ref. 27. s. 13.

³⁰ SUDOR, K. Divadelník Patrik Krebs, s. 7.



Kol. autorov: *Bábka*, Divadlo bez domova, premiéra 23. 10. 2013, réžia Patrik Krebs. Foto: Archív divadla.

„nechcú byť bezďákmi aj na javisku.“³¹ Uršuľa Kovalyk sa príležitostne objavuje ako herečka, no vyprofilovala sa hlavne ako dvorná dramaturgička a dramatička, ktorá píše texty citlivo prispôsobené možnostiam a občas aj želaniam členov súboru. Len v dvoch prípadoch Divadlo bez domova v svojich inscenáciách čerpalo bezprostredne zo skúsenosti bezdomovectva: *Oktagón* (2006) a *Kuca Paca* (2010). Patrik Krebs sa prejavil ako pedagóg herectva, režisér, v prípade potreby aj ako javiskový výtvarník. Obaja, on aj Kovalyk zastávajú množstvo ďalších organizačno-administratívnych funkcií a sú de facto umeleckými vedúcimi Divadla bez domova.

Svoje divadlo kreujú ako malú divadelnú komúnu, ako laboratórny priestor, v ktorom sa javiskové experimenty snúbia so sociálnymi aktivitami a dramaterapiou. Herecké spoločenstvo ľudí bez domova rozšírili o telesne postihnuté herečky, vďaka čomu si bezdomovci uvedomili hodnotu neporušenosti svojej telesnej schránky a fyzicky hendikepované osoby ocenili výhodu existencie domova. Jedni i druhí v divadelnej komunite získali zázemie a nové bezpečné vzťahy, ktoré ich chránia pred samotou. Vedenie Divadla bez domova prijalo filozofiu „divadlo je práca“, hercov za odohrané predstavenia finančne odmeňujú. K filozofii Divadla bez domova patrí tiež zásada mobility. Bratislavský súbor pravidelne hostuje na Slovensku i v zahraničí, zúčastňuje sa sociálne zameraných divadelných festivalov a podujatí, umožňuje členom divadla cestovať, poznávať, komunikovať, žiť plnohodnotný život. Počas divadelných zájazdov tento špecifický kolektív na vlastnom príklade búra predsudky a šíri svoje poslanstvo: „Divadlo bez domova dáva priestor na zviditeľňovanie rôznych sociál-

³¹ KOVALYK, Ref. 27, s. 23.

*ných tém, ktoré sú v komerčnej umeleckej sfére prehliadané. Spájame umelecké so sociálnym, aby sme pomáhali narúšať stereotypy voči marginalizovaným skupinám, ktoré v spoločnosti existujú.*³²

Priznanie sociálnej terapie a terapie umením ako súčasť divadelnej práce so sociálne a zdravotne znevýhodnenými skupinami, ciele rozvíjanie dramaterapeutických postupov a sedení predstavuje mimoriadne dôležitú súčasť života Divadla bez domova. Krebs a Kovalyk takéto prepojenie vnímajú ako samozrejmosť. Samotný herecký tréning je svojím spôsobom terapiou, rozvíja schopnosť prezentovať sa na verejnosti. Život v kontakte s divadlom – komunitou lieči, prináša pevné sociálne vzťahy, zvyšuje pocit bezpečia a odbúrava samotu. Tvorivá seberealizácia v procese vzniku a prezentácie inscenácie je takisto terapiou. Slová choreografky a dramaterapeutky Zuzany Vasičákovej Očenášovej vystihujú spoločný postoj tvorcov Divadla bez domova: „*Divadlo bez domova je aj pre mňa predovšetkým umelecký projekt. Keďže však ide o integrované či sociálne divadlo, nie je možné sa vyhnúť terapeutickej zodpovednosti a etike. Kde sa končí moja umelecká úloha a začína sa úloha pomáhajúceho profesionála a naopak, je otázka, ktorú si kladiem pred každou skúškou a zatiaľ pre seba nenachádzam jasnú odpoveď.*“³³

Podmienky pre rozvoj divadla marginalizovaných skupín či ich sociálna a estetická recepcia sa u nás zmenili. Slovenská spoločnosť, divadelníci, diváci, divadelní kritici, ba i orgány štátnej správy sa voči podobnému typu divadla dnes stavajú podstatne ústretovejšie než v roku 2000.³⁴ S rozvojom divadiel telesne a mentálne postihnutých vzrástlo porozumenie verejnosti pre divadlo ľudskej rozmanitosti. Spolu so spoločenskou podporou integrácie hendikepovaných ľudí do bežného života (v oblasti vzdelávania, športu, práce atď.) publikum oveľa ochotnejšie prijíma divadelný obraz sveta, v ktorom ľudia vyzerajú „neštandardne“. Čoraz častejšie toleruje estetickú odlišnosť od profesionálneho divadla. Pravdaže za predpokladu, že takéto netradičné divadlo ho ľudsky osloví a citovo obohatí. Dokonca sa ukazuje, že hľadisko vie dať prednosť autenticite prejavu pred estetickou vycibrenosťou profesionálov. Postoj publika k tvorbe Divadla bez domova symptomaticky dokrešľuje jedna z diváckych reakcií zanechaných na internete, konkrétne ide o ohlas na predstavenie *Kuca Paca*: „*O tomto predstavení sa dá napísať, čím nie je. Ako keď odsekám zbytočnú hmotu z kameňa, možno uvidím, čím celý čas vo vnútri naozaj bol. Nie je všedné a nie je suché, pretože z javiska doliehajú hlasy, ktorým sa dá akosi ľahšie uveriť. Žiadne akademické pózy či chlad profesionality.*“³⁵

³² KREBS, P. Výročná správa za rok 2007 [online].

³³ KOVALYK, Ref. 27, s. 60.

³⁴ Od roku 2004, keď Národná rada Slovenskej republiky prijala zákon č. 365/2004 Z. z. známy ako „antidiskriminačný zákon“, ktorý upevnil princíp dodržiavania zásady rovnakého zaobchádzania a posilnil právnu ochranu pred diskrimináciou pre všetkých občanov Slovenska vrátane príslušníkov rôznych menšín, bola prijatá séria opatrení, národných akčných plánov a koncepcií štátnej politiky zameraných na zlepšenie situácie znevýhodnených skupín obyvateľstva. Ministerstvo kultúry SR prijalo opatrenia na podporu zabezpečenia rozvoja kultúrnych potrieb marginalizovaných skupín prostredníctvom grantového systému, stanovilo priority pre podporu rozširovania kultúrnych práv pre dané skupiny obyvateľstva.

Európska únia rok 2010 vyhlásila za Európsky rok boja proti chudobe a sociálnemu vylúčeniu, čo prinieslo zvýšený záujem médií o danú problematiku, posilnilo snahu o prijímanie opatrení a o odborné skúmanie a vyhodnotenie aktuálnej situácie v danej oblasti. Pojem bezdomovec v právnych dokumentoch SR stále absentuje, spomínajú sa len skupiny obyvateľov trpiacich sociálnou inklúziou.

Portál MK SR. Kultúra znevýhodnených skupín obyvateľstva [online].

MILÁČKOVÁ, Miriam – MILÁČKOVÁ – RACHOVSKÁ, Ref. 13, s. 204-206.

³⁵ B., Vladimíra. *Kuca Paca* [online].



Kol. autorov: *Bábka*, Divadlo bez domova, premiéra 23. 10. 2013, réžia Patrik Krebs. Foto: Archív divadla.

Inscenácie Divadla bez domova sú tematicky a žánrovo dosť rôznorodé. Viaceré vyšli z literárnych inšpirácií – počínajúc odbornou literatúrou psychoanalytického rázu, cez beletriu, až po japonskú poéziu. Niektoré odrážajú záujem o poznávanie cudzích kultúr. Iné umožňujú nazrieť do života bezdomovcov a zdravotne hendikepovaných ľudí. Všetky svojim tvorcom pomáhajú liečiť emocionálne následky sociálneho vylúčenia a divákovi prinášajú šancu spoznať trochu exotickú, odlišnú kultúru, za ktorou netreba cestovať do ďalekých krajín na vzdialené kontinenty, pretože sa nachádza a rozvíja v tesnej blízkosti nás všetkých.

Známa kniha jungiánskej feministicky zameranej psychoterapeutky Clarissy Pinokoly Estés *Ženy, ktoré behali s vlkami* o mýtoch a archetypoch tzv. divokých žien, inšpirovala vznik inscenácie *Krvavý kľúč* (2005), využívajúcej štyri archetypálne rozprávkové príbehy (*O Modrofúzovi*, *Baba Jaga*, *Červené topánky*, *Žena-kostra*). Estés upozornila na psychoterapeutický efekt uchovávanania a rozprávania rozprávok, pretože v zašifrovanej podobe, za pomoci symbolických obrazov umožňujú odovzdávať z generácie na generáciu hlbokú múdrosť, ktorá pomáha človeku nájsť svoju identitu, prežiť v náročných podmienkach, zvládnuť zlomové situácie. Dramatizáciu vybraných príbehov autorsky pripravili Uršuľa Kovalyk s Annou Gruskovou. V roku 2008 sa Divadlo bez domova zapojilo do medzinárodného projektu štyroch bezdomoveckých divadiel, ktoré počas workshopu v Budapešti našťudovali javiskovú verziu známej prózy Charlesa Dickensa *Vianočná koleda*. Slovenskému publiku inscenáciu predstavili na druhom ročníku festivalu Error.

Inšpirácia japonským umením a kultúrou viedla k jednému z najambicióznějších a najriskantnějších javiskových pokusov Divadla bez domova. Pod režijným vede-

ním Patrika Krebsa sa zrodila inscenácia *Haiku* (2009), vychádzajúca zo svojráznej minimalistickej, filozoficky zafarbenej starej japonskej poézie. Umelecký výsledok bol pozoruhodný, súbor prejavil veľkú disciplínu a pripravenosť zvládnuť náročné zadanie. Podarilo sa mu priblížiť hĺbavosť starej japonskej poézie a naznačiť paralelu so svetom dnešných tulákov a vydedencov.

Významné miesto v histórii Divadla bez domova má inscenácia *Zázračné dieťa* (2011). Vznikla na základe rovnomennej autobiografickej knihy členky hereckého súboru, jednej z predajkyň *Nota bene* Jely Medveckej Matuškovičovej. Pre divadlo ju zdramatizovala Uršuľa Kovalyk. Divadlo bez domova prenieslo na javisko peripetie ženy s psychiatrickou diagnózou, jej vzťah s rodinou a tvrdú skúsenosť z psychiatrických liečební. Využilo prostriedky pohybového divadla, čím opäť zvýšilo náročnosť divadelnej výzvy a posunulo hercov na novú úroveň. Ku kolektívu účinkujúcich patrí aj autorka knihy, čo dodáva predstaveniam autenticitu.

Ešte skôr ako sa Divadlo bez domova nadchlo pre japonské umenie, urobilo si exkurz do mexickej kultúry, ktorú Patrik Krebs dôverne pozná z vlastnej skúsenosti. Javisková fantázia *Dia de los muertos – Deň mŕtvych* (2008) čerpala súběžne z mexických rituálov a zvykov spojených s dňom mŕtvych, ale aj z mexických telenoviel a mala veseloherný ráz. Dramatický text Uršuľa Kovalyk napísala tak, aby sa každému členovi súboru dostal taký priestor, aký dokáže zvládnuť. Aj účasť hercov Divadla bez domova v medzinárodnom projekte *Dunajdráma alebo Hnusná káva, lacné cigarety* (2010), ktorý iniciovala a režijne viedla Anna Grusková, pomohla nadviazať kontakt s inými kultúrami a jazykmi. Zámerom projektu bolo prostredníctvom koláže javiskových výstupov, hudby, projekcie fotografií a dokumentov evokovať cestu po krajinách, ktoré spája druhá najväčšia európska rieka Dunaj. V *Dunajdráme* herci Divadla bez domova po prvýkrát pracovali a vystupovali po boku profesionálnych hercov a herečiek. K pokračovaniu podobnej spolupráce zatiaľ nedošlo.

Ešte v roku 2006 Uršuľa Kovalyk napísala divadelnú hru vychádzajúcu zo skúseností hercov a herečiek Divadla bez domova. Členovia súboru zvolili pre inscenáciu tohto dramatického textu názov *Oktagón*, odkazujúci na druh boja, v ktorom ide doslova o prežitie. Situácie predstavené na javisku vychádzali z reality a objašňovali publiku, ako sa môže z človeka stať bezdomovec a aké to je žiť na ulici. Súbor však dával prednosť divadlu, v ktorom by cítil viac divadelnosti a menej odkazov na svoje každodenné bytie. V autorskej inscenácii *Kuca Paca* (2010) sa síce k téme bezdomovectva čiastočne vrátili, ale veľmi svojrázny spôsobom. S humorom, iróniou a nadhľadom pod vedením hosťujúcej herečky a dramaterapeutky Madlén Komárovej rozohrali sériu etúd o nálepkách, ktorými si jedni ľudia často nezmyselne a povrchno označujú tých iných, vrátane ľudí bez domova. Inšpirácia bábkovým divadlom, snaha o osvojenie bábkarských postupov priviedla k vzniku inscenácie *Bábka* (2013) v réžii Patrika Krebsa, s hudbou Oskara Rózsua a v scéne a kostýmoch Zuzany Hudekovej. Členovia súboru sugestívnym spôsobom za pomoci „oživenej“ bábkovej ľudskej veľkosti rozohrali tému hľadania vlastného ja a prekonávania samoty.

Inszenácie Divadla bez domova často majú mozaikovitú alebo kolážovú podobu, využívajú živú alebo aj autorskú, špeciálne komponovanú hudbu, projekciu, prostriedky videoartu, jazyk pohybového a teraz už aj bábkového divadla, tieňohru, podnety z rôznych kultúr atď. Súbor prekvapuje svojou sústredenou disciplinovanou prácou, emocionálnym nasadením, zmyslom pre atmosféru, schopnosťou kolektívneho tlmočenia výpovede. Má množstvo spolupracovníkov a spolupracovníčok,

pričom nezriedka na báze dobrovoľníctva. Divadlo bez domova nebojácne vstupuje do viacerých projektov zameraných na spoluprácu a edukáciu v sfére sociálneho divadla a terapie umením.

V roku 2012 Divadlo bez domova prvýkrát odohralo približne dvadsaťminútovú performanciu, inšpirovanú umením cirkusových klaunov, silákov, akrobatov a akrobatiiek. Dostala názov *Platea* (2012) a bola uvedená v rámci sprievodného programu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2012. Odohrávala sa na nitrianskej pešej zóne, kde divadelníci Divadla bez domova predviedli niekoľko krátkych výstupov na spôsob cirkusových čísiel. Svojou prítomnosťou si podrobili priestor jednej z centrálnych ulíc mesta. Téma osvojenia a premeny priestoru ešte viac vystúpila do popredia pri repríze projektu v najmodernejšom bratislavskom obchodnom centre Eurovea. Divadlo bez domova nečakaným spôsobom v netradičnom priestore pripomenulo existenciu sociálnej vylúčenosti a predstavilo členov súboru verejnosti ako dedičov tradície uličného a cirkusového komediantstva, a nie ako sociálno-patologický jav. Vystúpenie sa konalo v rámci festivalu Error 2012 a jeho zámer bol čitateľný aj náhodným pozorovateľom z radov návštevníkov Eurovey. Divadlo bez domova tak rozšírilo svoju stratégiu boja proti predsudkom, sociálnej a kultúrnej vylúčenosti o ďalší prostriedok. Na roky 2014 – 2015 si naplánovalo nový projekt, nazvaný *Divadlo utláčaných*, vychádzajúci z techniky Augusta Boala.

V roku 2013 súbor získal vlastný priestor v Pisztoryho paláci v Bratislave, ktorý si svojpomocne zrekonštruoval. Uršula Kovalyk a Patrik Krebs rozvíjajú svoj súbor postupnými, dobre premyslenými krokmi. Ich práca je zbavená didaktizmu a moralizátorstva. Pod vedením svojich princípálov Divadlo bez domova získalo viacero ocenení. Bol o ňom nakrútený dokumentárny film, ktorý v roku 2010 získal v Londýne prestížnu cenu Future Focus Award.³⁶ V tom istom roku Divadlo bez domova zastupovalo Slovensko na záverečnej konferencii Európskeho roka boja proti chudobe a sociálnemu vylúčeniu v Bruseli.

Divadlo bez domova má na rozdiel od tzv. klasického, etablovaného profesionálneho divadla pomerne malý okruh publika, ktoré je ochotné akceptovať koncept divadla marginalizovaných skupín obyvateľstva. Pri posudzovaní umeleckého prínosu podobného typu divadla sa často zabúda, že ide o experimentálne divadlo, ktoré posúva divadelné myslenie a rozširuje súčasnú predstavu o divadelnom umení. Ako to už často býva, „cesta experimentovania v umení sa takisto ako vo vede spája s neúspechmi, omylmi, poblúdeniami. (...) Inovácie nemusia byť hneď pochopiteľné, jeho (experimentálneho divadla – pozn. N.L.) výsledky môžu remeselne zaostávať za očakávaniami, jeho inovačný potenciál môže byť spočiatku jasný iba málokomu,“³⁷ pripomína nemecký divadelný teoretik Hans-Thies Lehmann a neostáva, než s ním súhlasiť. V dejinách divadla poznáme množstvo príkladov, keď malé, laboratórne, niekedy až poloamatérske divadelné súbory svojou tvorbou stimulovali pokrok v sfére divadelnej estetiky. Divadlo bez domova a súbory podobného zamerania, v ktorých profesionálni divadelní umelci pracujú so sociálne, zdravotne, mentálne hendikepovanými hercami a herečkami, porušujú momentálne zaužívané estetické konvencie. Pri spoločenskej reflexii ich hľadania sa veľakrát stáva, že umelecká hodnota ustupuje do pozadia mimoestetických

³⁶ Film sa volá *Divadlo bez domova*, jeho režisér Austráľčan Benjamin Richards je považovaný za jedného z členov Divadla bez domova.

³⁷ LEHMANN, H.-T. Postdramatické divadlo, s. 28.

hodnôt, v danom prípade napríklad hodnoty sociálnej integrácie a všetkého, čo s ňou súvisí, vrátane prínosu v oblasti etiky a noriem správania sa. Tvorba Divadla bez domova, tvorba slovenských komunitných divadiel, prezentácia bezdomoveckých divadiel na festivale Error svedčí o dynamickom rozvoji celého divadelného prúdu, ktorý cieľavedome smeruje k inšpiratívnym umeleckým výsledkom. Neuspokojuje sa s nálepkou divadla pozitívneho sociálneho gesta, chce sa podieľať na kreovaní moderného divadla ako jeho plnohodnotná súčasť, chce sa umelecky emancipovať. Tieto ambície treba brať vážne.

Zoznam bibliografických odkazov

8. *mezinárodní festival Divadlo : festivalový katalóg*. Plzeň: Mezinárodní festival Divadlo, 2000, 183 s.
- B., Vladimíra. *Kuca Paca : hra je dej a nádej do života*. 2011 [cit. 1. 2. 2013]. Dostupné na internete: <http://www.sashe.sk/wishfish/journal/kuca-paca-hra-je-dej-a-nadej-do-zivota>.
- BENŇOVÁ, Nina. *Bezdomovci, ľudia ako my*. Bratislava : o.z. Proti prúdu, 2008. 75 s. ISBN 978-80-969924-1-6. Dostupné na internete: http://www.notabene.sk/swift_data/source/knihy/kniha_bezdomovci_ludia_ako_my_nina%20benova_proti_prudu.pdf.
- Bezdomovectvo : Definícia bezdomovectva. In *Nota bene*. [s.a.] [cit. 5. 2. 2013]. Dostupné na internete: <http://www.notabene.sk/?bezdomovectvo>.
- BUNČÁK, Ján – DŽAMBAZOVIČ, Roman – HRABOVSKÁ, Anna – SOPÓCI, Ján. K niektorým otázkam sociálnej stratifikácie slovenskej spoločnosti. In *Sociológia*, 2011, roč. 43, č. 5, s. 495-527. ISSN 0049-1225.
- ČECHOVÁ, Milada. Bezdomovci chceli slávneho režiséra. In *SME*, 2002, roč. 10, č. 237 (11. 11. 2002), príloha Bratislava, s. III. ISSN 1335-440X.
- JENČÍKOVÁ, Mária. Ako vznikla myšlienka robiť divadlo s ľuďmi z ulice? In *Národná obroda*, 2002, roč. 13, č. 242 (17. 10. 2002), s. 15. ISSN 1335-4671.
- JENČÍKOVÁ, Mária. Bezdomovci vyrazili z ulice na dosky, ktoré znamenajú svet. In *Národná obroda*, 2002, roč. 13, č. 242 (17. 10. 2002), s. 15. ISSN 1335-4671.
- JENČÍKOVÁ, Mária. Divadlo pomáha zabudnúť. In *Národná obroda*, 2002, roč. 13, č. 242 (17. 10. 2002), s. 15. ISSN 1335-4671.
- KNOPOVÁ, Elena. Trinásť ročník Európskej divadelnej ceny. In *Slovenské divadlo*, 2009, roč. 57, č. 3, s. 354-361. ISSN 0037-699X.
- KOLÁŘ, Jan. Houmlesáci. In *Divadlo 2000 – podle redakce Divadelních novin* [s.a.] [cit. 29. 1. 2013]. Dostupné na internete: <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo19/strana2.html>.
- KOVALYK, Uršuľa a kolektív. *Príbeh Divadla bez domova*. Bratislava : Občianske združenie Divadlo bez domova, 2011. 71 s. ISBN 978-80-970821-8-5.
- KREBS, Patrik. *Výročná správa za rok 2007*. 3. 1. 2008 [cit. 3. 5. 2009]. Dostupné na internete: http://divadlobezdomova.sk/Vyrocnna_sprava_2007.html.
- Kultúra znevýhodnených skupín obyvateľstva*. In Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky. [s.a.] [cit. 1. 2. 2013]. Dostupné na internete: <http://old.culture.gov.sk/sekcie/kultura-znevynhodnenych-skupin-obyvateľstva>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MILÁČKOVÁ, Miriam – RACHOVSKÁ, Alena. Bezdomovectvo, sociálno-patologický jav vstupujúci do priestoru slovenských miest. In *Acta Geographica Universitatis Comenianae*, 2011, roč. 55, č. 2, s. 191-216. ISSN 1338-6034.

- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88897-24-5.
- SUDOR, Karol. Divadelník Patrik Krebs : manželstvo s feministkou jednoznačne odporúčam. In *SME*, 2011, roč. 19, č. 249 (27. 10. 2011), príloha TV Oko, s. 7. ISSN 1335-440X.
- ŠVEHLÍK, Martin. Křehké kroky po dělicí čáře. In *Svět a divadlo*, 2000, roč. 11, č. 4, s. 88-99. ISSN 0862-7258.
- TVRDOŇ, Miroslav – KASANOVA, Anna. *Chudoba a bezdomovectvo*. Nitra : Fakulta sociálnych vied a zdravotníctva UKF, 2004. 141 s. ISBN 80-8050-776-7.

DIVADLO NIELEN
AKO UMELECKÁ AKTIVITA

Miroslav Ballay
Dária Fojtíková Fehérová
Elena Knopová
Nadežda Lindovská

Recenzovali:
prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.
doc. Mgr. art. Peter Pavlac, ArtD.

Fotografie © Collavino, Divadlo z Pasáže, archív Divadla bez domova
Odborná redaktorka Dária Fojtíková Fehérová
Technická redaktorka Jana Janíková

Vydavateľ:
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja
na základe zmluvy APVV-0619-10.

© Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV 2014

ISBN 978-80-971155-2-4 (on-line)
ISBN 978-80-971155-3-1 (DVD)