

---

## DIVADLO ĽUDSKEJ ROZMANITOSTI

### Koncept divadla sociálne marginalizovaných skupín, vznik a tvorba bratislavského Divadla bez domova

NADEŽDA LINDOVSKÁ

---

**Abstrakt:** K dôsledkom transformácie slovenskej spoločnosti po roku 1989 patrí proces novej sociálnej diferenciacie a vytvorenie výrazných rozdielov v životnej úrovni jednotlivcov i celých kategórií obyvateľstva. Došlo k posilneniu tzv. menšinových, marginalizovaných skupín obyvateľstva, ktoré sa z viacerých dôvodov nachádzajú v nerovnocennom postavení voči dominantnej skupine. Divadelné umenie reagovalo na tieto skutočnosti vznikom a rozvojom aktivít, smerujúcich k prekonaniu kultúrnej izolácie najmä fyzicky a mentálne hendikepovaných a sociálne vylúčených jedincov, vrátane bezdomovcov. Umenie tým napomáha k reálnemu napĺňaniu princípov deklarovaných členským štátmi Európskej únie vo vzťahu k znevýhodneným skupinám obyvateľstva, napr. zachovaniu rovnosti v rozmanitosti, k odbúravaniu predsudkov a stereotypov, k spoluúčasti ľudí ohrozených chudobou na umeleckej tvorivosti, k využitiu divadelnej tvorby v prospech osobnostného rozvoja ľudí ohrozených sociálnym vylúčením. Medzi divadelné súbory tohto zamerania patrí Divadlo bez domova (DBD), ktoré vzniklo v Bratislave v roku 2006 ako pokračovateľ integračného úsilia časopisu *Nota bene*, založeného občianskym združením *Proti prúdu*. Svoju činnosť DBD rozvinulo pod vedením tandemu Patrik Krebs a Uršula Kovalyk. Divadlo bez domova nadväzuje na princíp divadelného umenia ako terapie aj ako integračného a vzdelávacieho prostriedku, no zároveň uplatňuje umelecké ambície, svoje vlastné témy a poetiku. V tomto zmysle nadobúda činnosť divadla rozvíjajúceho tvorivé schopnosti marginalizovaných skupín povahu experimentálneho priestoru, rozširujúceho zaužívané hranice chápania divadla. Predložená štúdia reflektuje širšie súvislosti prieniku a udomácnenia myšlienky divadla, spájajúceho sociálne a terapeutické funkcie s umeleckými ambíciami do nášho kultúrneho priestoru.

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 zásad občianskej spoločnosti po vznik staronových administratívnych, ekonomických a psychologických bariér, od rozvoja komunitných divadiel po ťažkosti s ich inštitucionálnym a umeleckým začlenením a podobne. Divadlo bez domova (skrátene DBD) 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 DBD 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 8. Medzinárodnom festivale Divadlo, ktorý sa konal v Prahe a v Plzni v októbri 2000 česká a bohato zastúpená slovenská divadelná verejnosť s prekvapením sledovala predstavenie talianskeho súboru Compagnia Pippo Delbono *Houmlesáci* (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 becketovskou clivotou. 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 už aj v českej divadelnej tlači aj vo festivalovom katalógu, z ktorého vyplynulo, že v Taliansku ide o takmer kultovú 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 a boli vnímané ako gesto mravného sebaočistenia.<sup>1</sup>

Významný český divadelný časopis Svět a divadlo dokonca zverejnil rozsiahlu stať, venovanú tvorbe Pippa Delbona.<sup>2</sup> Autor state Martin Švehlík interpretoval inscenáciu *Houmlesáci* ako lekciiu 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 prúdom slov, záblesky situácií, strípky osudů a výkřiky sa naléhavě připomíná, co se zdá být jinak nesdělitelné: že jsme si ve svém základě nezaměnitelně, bolestně podobní.“<sup>3</sup>

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 korpu-

<sup>1</sup> Katalóg 8. Mezinárodní festival Divadlo. Plzeň: Mezinárodní festival Divadlo, 2000, s. 30.

<sup>2</sup> ŠVEHLÍK, Martin. *Křehké kroky po dělicí čáře*. In Svět a divadlo, roč. 11, 2000., č. 4, s. 88 – 99. ISSN 0862-7258.

<sup>3</sup> ŠVEHLÍK, Martin. *Křehké kroky po dělicí čáře*. s. 94, 95.

lentné 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 diskusii 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 v 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: žiju v jedné ligurské vesnici, v létě tam můžeš potkat krásnou dívku v bikinách, o kousek dál žebráka, potom obchodníka, přistěhovalce, děti. 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.“<sup>4</sup>

Compagnia Pippo Delbono pravdepodobne ako prvá predstavila na veľkom kultúrnom fóre v postčeskoslovenskom priestore bezdomovecké divadlo. V roku 2000 sa mu dostalo zatratenie. Čin Pippa Delbona, tak vysoko oceňovaný talianskou verejnosťou a divadelnými odborníkmi na divadelnom festivale v Plzni narazil na nepochopenie, odmietnutie, ba až pobúrenie, pričom pobúrenie estetické i ľudské. Argumenty v prospech tohto divadelného experimentu nezarezovali. Rozhorčenú reakciu na taliansku inscenáciu zachytili Divadelní noviny: „*Houmlesáci* jsou tristní přehlídkou umělecké nemožnosti autentických bezdomovců a strašidelného šmíráctví tzv. profesionálních členů souboru: ani to nejednodušší klaunské číslo nedovedou sehrát aspoň s minimální technickou zručností“.<sup>5</sup> Inscenáciu neprijal ani známy zástanca alternatívneho divadla Vladimír Hulec, v nadväznosti na ňu však nastolil niekoľko podstatných otázok: „Jak prezentovat společenské a životní outsidersy, mentálně či fyzicky postižené, ponížené či ponižované, v běhu světa přehlížené lidské figurky, vlastně obyčejné lidi, kterých by si divák jinak – nebýt jimi konfrontován na jevišti – nevšiml? A prezentovat je vůbec? Co je divadlo a kde jsou hranice umění a života, zveřejňování a intimity, divadla a psychoterapie?“<sup>6</sup> Podľa kritika Delbono nedokázal odhaliť vnútornú krásu prezentovaných outsiderov, jeho práca nenaľna profesionálne estetické nároky, skôr odráža sociálne a psychoterapeutické chápanie umenia. Hulec síce predstavenie označil za zlé, nevýrazné a nudné, ale zároveň priznal, že poskytlo „vzrušujúci setkání s lidskými osudy“ a poukázalo na problém domáceho publika, ktoré svojim odmietavým postojom a nechotou prekonať zaužívané hranice vnímania upozornilo na svoje vlastné limity.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Citované podľa katalógu 8. *Mezinárodní festival Divadlo*. Plzeň: Mezinárodní festival Divadlo, 2000, s. 30.

<sup>5</sup> KOLÁŘ, Jan. *Houmlesáci*. In *Divadlo 2000 – podle redakce Divadelních novin*. Dostupné na <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo19/strana2.html> [cit. 29. 1. 2013]

<sup>6</sup> HULEC, Vladimír. *Houmlesáci*. In *Divadlo 2000 – podle redakce Divadelních novin*. Dostupné na <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo19/strana2.html> [cit. 29. 1. 2013]

<sup>7</sup> HULEC, Vladimír. *Houmlesáci*. In *Divadlo 2000 – podle redakce Divadelních novin*. Dostupné na <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo19/strana2.html> [cit. 29.1.2013]

Peppo 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 býva často a omylom 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’“.<sup>8</sup>

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 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“.<sup>9</sup>

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 divadelníkov a divadelných odborníkov v stredoeurópskom postsocialistickom svete prijať divadlo s podobným zložením súboru a s podobnou estetikou. Nepripravenosť oceniť experimentálnu hodnotu inscenácie *Houmlesáci* a jej mravný dopad. Publiku v Plzni chýbala otvorenosť a vôľa k prijatiu ľudskej a súčasne divadelnej inakosti. Ukázalo sa, že pre reflexiu divadelného snaženia tematizujúceho prekonanie zaužívaných bariér medziľudskej komunikácie si festivalové publikum musí vypestovať väčšiu dávku tolerancie. Polemika, ktorá vznikla v súvislosti s predstavením načrtla otázky divadla reagujúceho na rozvoj hodnôt občianskej spoločnosti. Negatívne stanovisko k *Houmlesákovi* svojim spôsobom indikovalo, že žijeme v krajinách, ktoré ešte majú čo doháňať pri budovaní tolerantnej a občiansky angažovanej spoločnosti.<sup>10</sup>

Pre spravodlivosť veci treba konštatovať, že problém s (ne)prijatím poetiky divadla sociálnej marginalizácie a rôznorodosti Pippa Delbona sa vyskytol nielen v postčesko-slovenskom priestore. Podobnú skúsenosť Compagnia Pippo Delbono získala v Rusku. Prvý krát tam vystúpila v roku 2001 na Divadelnej olympiáde v Moskve a – prepadla. Publikum húfne opúšťalo hľadisko ešte pred skončením predstavenia. Ruské argumenty proti talianskej inscenácii pripomínali české a slovenské hlasy z plzenskej diskusie o *Houmlesákoch*.<sup>11</sup> Po jedenástich rokoch sa Delbono so svojim súborom opäť

<sup>8</sup> ŠVEHLÍK, Martin. *Křehké kroky po dělicí čáře*. In Svět a divadlo, roč. 11., č. 4, 2000, ISSN 0862-7258, s. 99.

<sup>9</sup> KNOPOVÁ, Elena. *Trimásty ročník Európskej divadelnej ceny*. In Slovenské divadlo, roč. 57, 2009, č. 3, s. 358. ISSN 0037-699X.

<sup>10</sup> V tejto súvislosti bola typická reakcia Jana Koláři 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 pre zamyslenie sa nad existenciálnou východiskovou situáciou tvorca ale len ďalší argument v neprospech predstavenia. Kolář situáciu vylúčenosti človeka zo zdravej populácie spojil s vylúčením inscenácie zo „zdravého“ divadla.

Pozri KOLÁŘ, Jan. *Houmlesáci*. In *Divadlo 2000 – podle redakce Divadelních novin*. Dostupné na <http://host.divadlo.cz/noviny/archiv/cislo19/strana2.html> [cit. 29.1.2013]

<sup>11</sup> Napriek všeobecne panujúcej negatívnej mienke sa ozval hlas, ktorý obvinil ruské publikum z egoizmu a varoval, že sa z Ruska môže stať kultúrna provincia, ak neprejaví viac porozumenia divadlu Pippa

vrátil do Ruska, tento krát na pozvanie medzinárodného divadelného festivalu Baltický dom v Petersburgu. Inscenácia *Po bitke* vyvolala nadšenie, hluchonemý Bobò sa stal hviezdou Baltického domu 2012. Reakcia ruského publika a divadelnej verejnosti sa radikálne zmenila od zatratenia k triumfu. Táto zmena má veľkú výpovednú hodnotu, súvisí s celkovou transformáciou Ruska a ruskej spoločnosti. Po páde berlínskeho múru bolo potrebné oslobodiť sa nielen od starých spoločenských a politických štruktúr, ale aj od starých predsudkov, návykov a vzorcov správania. Postupne sa to premietlo aj do oblasti umenia a jeho recepcie. Vzrástli tolerancia a pochopenie pre tvorivú a ľudskú rôznorodosť. Napokon došlo k takej transformácii hodnôt a vedomia ruského publika, že po čase dokázalo prijať, precítiť a pochopiť spôsob a zmysel divadelnej práce, ktoré predtým odmietalo. Súbor zložený z profesionálnych divadelníkov, z predstaviteľov sexuálnych menšín, z (ne)hercov s psychickými a zdravotnými poruchami, zo zvláštnych existencií s neštandardným výzorom a prejavom už nevyvolával v hľadisku averziu, ale záujem. Oslobodenie sa od predsudkov (hoci aj neúplne) uvoľnilo divácku vnímavosť, posilnilo otvorenosť a ústretovosť publika.

Podobným procesom na rozhraní 20. a 21. storočia prechádza aj slovenská verejnosť. Stretnutie so súborom Pippa Delbona, ktorého dnes už môžeme vnímať ako klasika divadla sociálnej debarierizácie, signalizovalo našu nepripravenosť akceptovať európske divadlo rozmanitých identít ako legitímnu súčasť rozvoja súčasného umenia. Od pamätného stretnutia postčeskoslovenského publika s inscenáciou *Houmlésáci* 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,<sup>12</sup> 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 rozdielov v príj-

---

Delbona. Pozri FILIPPOV, Alexej. *Vsemirnyj „Ischod“*. Dostupné na [www.smotr.ru/olimp/olimp\\_ishod.htm](http://www.smotr.ru/olimp/olimp_ishod.htm) [cit. 29.1.2013]

<sup>12</sup> Sociológovia konštatujú, že nové sociálne rozvrstvenie spoločnosti je dôsledkom série faktorov: „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.“ Pozri BUNČÁK, Ján – DŽAMBAZOVIČ, Roman – HRABOVSKÁ, Anna – SOPÓCI, Ján. *K niektorým otázkam sociálnej stratifikácie slovenskej spoločnosti*. In *Sociológia*, roč. 43, 2011, č. 5, s. 496. ISSN 0049-1225.

moch, 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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> Na pomoc ľuďom bez domova prišli najmä charitatívne organizácie, mimovládne organizácie a občianske združenia, reakcia štátnej správy bola v začiatkoch problematická a to aj v dôsledku chýbajúcej opory v legislatíve. V roku 2001 Občianske združenie Proti prúdu odštartovalo sociálne zameraný projekt pouličného časopisu *Nota bene*<sup>15</sup>, 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 prejavíť v patologickom správaní ľudí.<sup>16</sup> Ide o extrémne vylúčenie zo života, ktoré sa prejavuje súčasne vo viacerých rovinách: materiálnej, sociálnej, pracovnej, kultúrnej, zdravotnej.<sup>17</sup> Slovenská legislatíva pojem bezdomovec obchádza<sup>18</sup>, existujúce definície sa rôznia. Miroslav Tvrdoň a Anna Kasanová v roku 2004 z hľadiska sociálnej práce popisali bezdomovecstvo nasledovne: „V najvšeobecnejšom 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 fliaš, papiera, železa, /.../, častým javom je žobranie.“<sup>19</sup> Etnologička

<sup>13</sup> BUNČÁK, Ján – DŽAMBAZOVIČ, Roman – HRABOVSKÁ, Anna – SOPÓCI, Ján. *K niektorým otázkam sociálnej stratifikácie slovenskej spoločnosti*. In Sociológia, roč. 43, 2011, č. 5, s. 495 – 496. ISSN 0049-1225.

<sup>14</sup> Bezdomovecstvo sa v postčeskoslovenskom priestore neobjavilo až po roku 1989, tento fenomén v našich končinách existoval už aj predtým, ale bol menej viditeľný.

<sup>15</sup> Podrobnejšie MILÁČKOVÁ, Miriam – RACHOVSKÁ, Alena. *Bezdomovecstvo, sociálno-patologický jav vstupujúci do priestoru slovenských miest*. In Acta Geographica Universitatis Comenianae, roč. 55, 2011, No. 2, s. 197 – 199. ISSN 1338-6034.

<sup>16</sup> *Nota bene* – v preklade z latinčiny znamená „venujte pozornosť“.

<sup>17</sup> MILÁČKOVÁ, Miriam – RACHOVSKÁ, Alena. *Bezdomovecstvo, sociálno-patologický jav vstupujúci do priestoru slovenských miest*. In Acta Geographica Universitatis Comenianae, roč. 55, 2011, No. 2, s. 192. ISSN 1338-6034.

<sup>18</sup> *Nota bene*: Bezdomovecstvo. Definícia bezdomovecstva. Dostupné na <http://www.notabene.sk/?bezdomovecstvo> [cit. 5.2.2013]

<sup>19</sup> Miláčková a Rachovská uvádzajú, že v slovenskej legislatíve sa na bezdomovca vzťahujú pojmy ako osoba spoločensky neprispôsobená, tulák a sociálne vylúčená osoba.

MILÁČKOVÁ, Miriam – RACHOVSKÁ, Alena. *Bezdomovecstvo, sociálno-patologický jav vstupujúci do priestoru slovenských miest*. In Acta Geographica Universitatis Comenianae, roč. 55, 2011, No. 2, s. 204. ISSN 1338-6034.

<sup>19</sup> TVRDOŇ, Miroslav – KASANOVA, Anna. *Chudoba a bezdomovecstvo*. Nitra : Fakulta sociálnych vied a zdravotníctva UKF, 2004. s. 34. ISBN 80-8050-776-7.

a sociálna aktivistka Nina Beňová vychádzajúc z dobrej znalosti vecí, z reálnych skúseností z terénneho výskumu a zároveň zo zásad ľudskosti verejnosti vysvetľuje: „Problém bezdomovectva 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, nezujem a možno tak trochu aj apelujú na naše svedomie. Predstavujú odvrátenú, neúspešnú stránku života. /.../ Kto to 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 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.“<sup>20</sup>

Bezdomovectvo v rámci slovenského kontextu môžeme považovať za prejav absolútnej chudoby a absolútneho vylúčenia, vytlačenia na okraj spoločnosti, absencie bežného potrebitelkeho štandardu a tým pádom aj aktivít, ktoré by tento štandard umožňoval.<sup>21</sup> 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 vytlačania 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 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 r. 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

<sup>20</sup> BEŇOVÁ, Nina. *Bezdomovci, ľudia ako my*. Dostupné na [http://ec.europa.eu/employment\\_social/2010a-gainstpoverty/export/sites/default/downloads/Topic\\_of\\_the\\_month/SK\\_Thematic\\_article2\\_Homeless\\_people\\_-\\_people\\_like\\_us.pdf](http://ec.europa.eu/employment_social/2010a-gainstpoverty/export/sites/default/downloads/Topic_of_the_month/SK_Thematic_article2_Homeless_people_-_people_like_us.pdf) [cit. 5.2.2013]

<sup>21</sup> MILÁČKOVÁ, Miriam – RACHOVSKÁ, Alena. *Bezdomovectvo, sociálno-patologický jav vstupujúci do priestoru slovenských miest*. In *Acta Geographica Universitatis Comenianae*, roč. 55, 2011, No. 2, s. 195 – 196. ISSN 1338-6034.

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 prekvitali.“<sup>22</sup> Pri myšlienke založiť divadelný súbor z klientov občianskeho združenia *Proti prúdu* sa inšpirovali príkladom z Českej republiky, divadlom *Ježek a Čížek*, zatrešeným časopisom *Nový prostor* (česká obdoba *Nota bene*).

Dramaturgička Barbara Gindlová si k spolupráci prizvala mladého režiséra Juraja Šulíka, obaja pracovali v prospech projektu na dobrovoľníckom princípe bezplatne. Hneď na začiatku pri vyjasňovaní východísk a cieľov si zadefinovali 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.<sup>23</sup> Ako je známe, nezamestnaní a ľudia na okraji spoločnosti často strácajú potrebné komunikačné a sociálne návyky, zmysel pre čas a pracovnú disciplínu.<sup>24</sup> Plán prípravy divadelného predstavenia ale vyžadoval prejaviť 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 svojskou terapiou. Nikto z potenciálnych hercov nemusel prejsť konkurzom, vítaný bol každý záujemca. Z pôvodne prihlásených dvadsiatich 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 domovu 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.

<sup>22</sup> JENČÍKOVÁ, Mária. *Ako vznikla myšlienka robiť divadlo s ľuďmi z ulice?* In *Národná obroda*, roč. 13, 17.10.2002, č. 242, s. 15. ISSN 1335-4671.

<sup>23</sup> 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, Milada. *Bezdomovci chcú slávneho režiséra*. In *Sme*, roč. 10, 2002, č. 237 (11.11.2002), príloha Bratislava, s. III. ISSN 1335-440X.

<sup>24</sup> Podľa odborníkov človek na ulici prechádzajúci 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 TVRDONĚ, Miroslav – KASANOVÁ, Anna. *Chudoba a bezdomovectvo*. Nitra : Fakulta sociálnych vied a zdravotníctva UKF, 2004. s. 179. ISBN 80-8050-776-7



Režiséra Juraja Šulíka zaujala možnosť robiť divadlo s ľuďmi, ktorí nie sú profesionálmi a zároveň nie sú ani divadelnými ochotníkmi, spriaznenými s tradíciou amaterskeho 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. Pre reportérku *Nota Bene* o prvotnej etape práce s predajcami pouličného časopisu porozprával: „Spoločne hľadáme výsledný tvar. Momentálne riešime, čo vlastne budeme hrať. Všetci hovoria o rôznych témach, či to má, alebo nemá byť o bezdomovcoch, či to má byť komédia alebo tragédia? Vynárajú sa aj ďalšie otázky, či hrať na ulici alebo v divadle? Herci by radi hrali v divadle, je to pre nich vzácné, pretože na ulici sú celé dni.“<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup> 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. /.../ Keď sa herci dostali do švungu, zahrali aj prídavok – Júliu s dvoma nápadníkmi. Všetko riadila náhoda. Podobne ako život piatich ľudí, ktorí stoja na ulici v rôznych častiach Bratislavy /.../“<sup>28</sup>

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

Výpovedné fažisko inscenácie tkvelo v sérii piatich monológov – spovedí. Išlo o autentické príbehy, ktoré ich nositelia predkladali divákovi bez zbytočného pátosu.

<sup>25</sup> BÁNOVÁ, Ivana. *Rómeo už nie mladík*. In *Nota bene*, roč. 2., 2002, č. 11, s. 14. ISSN 1335-9169.

<sup>26</sup> Samotná daná skutočnosť svedčí o tom, nakoľko sa rozšírila predstava o ľuďoch, žijúcich na ulici ako o nositeľoch patológie, ktorých treba vylúčiť z verejného priestoru.

<sup>27</sup> JENČÍKOVÁ, Mária. *Divadlo pomáha zabudnúť*. In *Národná obroda*, roč. 13, 17.10.2002, č. 242, s. 15. ISSN 1335-4671.

<sup>28</sup> JENČÍKOVÁ, Mária. *Bezdomovci vyrazili z ulice na dosky, ktoré znamenajú svet*. In *Národná obroda*, roč. 13, 17.10.2002, č. 242, s. 15. ISSN 1335-4671.

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 súcít 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.“<sup>29</sup>

Päť autobiografických monológov sa stali 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 zinscenovali autentické ja svojich zverencov a tým ich posunuli do úlohy performerov. V rámci monológov nepredstierali, že sú herci, nehrali rolu niekoho iného, predstavili divákovi sami seba, obracali sa na publikum vo svojom vlastnom mene.<sup>30</sup> Monologickú časť inscenácie teda môžeme priradiť k performatívnemu prúdu slovenského divadla. Improvizácia časť sa viac blížila k divadlu dionýzovského živlu. Oscilácia medzi týmito dvoma pólmi – vážnym a zábavným, svojim 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 skúsenosť, 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 domácom, 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 Uršula Kovalyk, zamestnaná v OZ Proti prúdu ako sociálna pracovníčka. V spolupráci s teatrologičkou Annou Gruskovou a hercom Patrikom Krebsom, za účasti skupinky

<sup>29</sup> JENČÍKOVÁ, Mária. *Bezdomovci vyrazili z ulice na dosky, ktoré znamenajú svet*. In Národná obroda, roč. 13, 17.10.2002, č. 242, s. 15. ISSN 1335-4671.

<sup>30</sup> Porovnaj heslá Performancia, Preformer In PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. s. 302 – 303. ISBN 80-88897-24-5.

predajcov a predajkyne 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 (DBD), ktoré sa zaregistrovalo na báze rovnomeného občianskeho združenia. Samostatný právny subjekt získal nové efektívnejšie možnosti tvorby a financovania, časopis Nota bene však preňho zostal dôležitým partnerom. Štatutárnym zástupcom združenia DBD sa stal Patrik Krebs, ktorý ho vedie v tandeme s Uršulou Kovalyk, v poslednom čase sa na verejnosti prezentujú ako divadelný princípal a princípalka. Za svoj rok „nula“, za prvopočiatok svojej existencie v Divadle bez domova považujú rok 2004. Hrací priestor a útočisko v skúškovom období súboru opäť poskytl 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 rovnomeného občianskeho združenia Uršula Kovalyk so spolupracovníkmi a priaznivcami súboru pripravila publikáciu *Príbeh Divadla bez domova*.<sup>31</sup> Publikácia podáva slovné a obrazové svedectvo o svojom vývoji. Autorka a spolutvorkyňa DBD Uršula Kovalyk priblížila cestu, ktorú súbor absolvoval, predstavila ľudí, ktorí v ňom pracovali a pracujú. Popri radoostiach a úspechoch veľmi otvorene, vecne, korektne, bez idealizovania pomenovala špecifické problémy, ktoré bolo treba riešiť, ktoré ovplyvnili a sem-tam doteraz ovplyvňujú prácu a podobu divadla. Poskytla čitateľom vhľad do sveta ľudí z ulice. Zaznamenala existenciu predsudkov, ktoré voči nim 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 vedia postarať. /.../ Dokážu si uvariť pod mostom na otvorenom ohni kompletný obed, niektorí vedia prespať v stane, aj keď je dvadsať pod nulou. /.../ Nedokážu sa však vysporiadať so samotou uprostred davu ľudí, kráčajúcich po uliciach.“<sup>32</sup>

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. Te-

<sup>31</sup> KOVALYK, Uršula a kolektív. *Príbeh Divadla bez domova*. Bratislava: Občianske združenie Divadlo bez domova, 2011. 71 s. ISBN 978-80-970821-8-5.

<sup>32</sup> KOVALYK, Uršula a kolektív. *Príbeh Divadla bez domova*. Bratislava: Občianske združenie Divadlo bez domova, 2011. s. 9. ISBN 978-80-970821-8-5.

atrologička a divadelníčka Anna Grusková, dnes považovaná za čestnú členku DBD, 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.“<sup>33</sup>

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 odmietaj, alebo sa pokúsiť pochopiť. Vďaka pochopeniu, spoznaniu a nadviazaniu vzájomnej komunikácie sa napokon naozaj podarilo vybudovať most medzi dvoma kultúrami, vytvoril bezdomovecké divadlo, kontinuálne pôsobiace 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 absolvovala vysokoškolské štúdium zamerané na sociálnu prácu, mala literárne skúsenosti, vydala niekoľko próz (v tom čase išlo o knihy *Neverné ženy neznašajú 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 DBD 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 newyorkskom 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 for 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.“<sup>34</sup>

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 di-

<sup>33</sup> KOVALYK, Uršula a kolektív. *Príbeh Divadla bez domova*. Bratislava: Občianske združenie Divadlo bez domova, 2011. s. 13. ISBN 978-80-970821-8-5.

<sup>34</sup> SIDOR, Karol. *Divadelník Patrik Krebs: Manželstvo s feministkou jednoznačne odporúčam*. Sme, roč. 19, č. 249, 27.10.2011. Príloha TV Oko. s. 7. ISSN 1335-440X.

vadelnosti a poskytli im viacero príležitostí zažiť javiskovú premenu, vstúpiť do hry v kostýme, odosobniť sa, zmeniť identitu, hrať rolu, zabudnúť na realitu ulice, keďže „nechcú byť bezďákmi aj na javisku.“<sup>35</sup> Uršula Kovalyk sa príležitostne objavuje ako herečka, no vyprofilovala sa hlavne ako dvorná dramaturgička a dramaticka, 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 a Kovalyk zastávajú množstvo ďalších organizačno-administratívnych funkcií a sú de facto umeleckými vedúcimi DBD.

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 DBD prijalo filozofiu „divadlo je práca“, hercov za odohrané predstavenia finančne odmeňujú. K filozofii Divadla bez domova patrí tiež zásada mobility. Bratislavský súbor pravidelne hosťuje na Slovensku i v zahraničí, zúčastňuje sa sociálne zameraných divadelných festivalov a podujatí, umožňuje členom divadla cestovať, poznávať, komunikovať, žiť plnohodnotnejší život. Počas divadelných zájazdov tento špecifický kolektív na vlastnom príklade búra predsudky a šíri svoje poslanstvo: „Divadlo bez domova dáva priestor na zviditeľňovanie rôznych sociálnych tém, ktoré sú v komerčnej umeleckej sfére prehliadané. Spájame umelecké so sociálnym, aby sme pomáhali narušovať stereotypy voči marginalizovaným skupinám, ktoré v spoločnosti existujú.“<sup>36</sup>

Priznanie sociálnej terapie a terapie umením ako súčasť divadelnej práce so sociálne a zdravotne znevýhodnenými skupinami, cielene rozvíjanie dramaterapeutických postupov a sedení predstavuje mimoriadne dôležitý moment v živote DBD. Svojho času sa režisér Juraj Šulík s dramaturgičkou Barbarou Gindlovou dištancovali od zámerného rozvíjania princípu terapie v rámci svojho divadelného projektu s predajcami *Nota bene*. Divadelná verejnosť na Medzinárodnom festivale Divadlo v roku 2000 protestovala proti talianskemu súboru, ktorý prepájal umelecké ambície s terapiou a sociálnou výpoveďou. Krebs a Kovalyk naopak, 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 odburáva samotu. Tvorivá sebarealizácia v procese vzniku a prezentácie inscenácie je takisto terapiou. Slová choreografky a dramaterapeutky Zuzany Vasičákovskej Očenášovej vystihujú spoločný postoj tvorcov DBD: „Divadlo bez domova je aj pre mňa predovšetkým umelecký projekt. Keďže však ide o integrované či sociálne divadlo, nie je možné sa vyhnúť terapeutickému zodpovednosti a etike. Kde sa končí moja umelecká úloha a začína sa

<sup>35</sup> KOVALYK, Uršula a kolektív. *Príbeh Divadla bez domova*. Bratislava: Občianske združenie Divadlo bez domova, 2011. s. 23. ISBN 978-80-970821-8-5.

<sup>36</sup> KREBS, Patrik. *Výročná správa za rok 2007*. Zverejnené na [web.mac.com/ursulka/iWeb/2007.html](http://web.mac.com/ursulka/iWeb/2007.html) [3. máj 2009]

úloha pomáhajúceho profesionála a naopak, je otázka, ktorú si kladiem pred každou skúškou a zatiaľ pre seba nenachádzam jasnú odpoveď.“<sup>37</sup>

Pravda, na princípála a princípálku DBD už nikto nenalieha, aby v mene akýchsi pomyselných umeleckých hodnôt striktné oddelili divadelnú tvorbu od terapie divadlom. Existenčné podmienky pre divadlo marginalizovaných skupín, ich sociálna a estetická recepcia sa zmenili. Slovenská spoločnosť, divadelníci, diváci, divadelní kritici ba i orgány štátnej správy sa voči podobnému typu divadla dnes stavajú podstatne ústretovejšie než pred dvanástimi rokmi.<sup>38</sup> 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 má sklon tolerovať estetickú odlišnosť od profesionálneho divadla. Pravda, za predpokladu, že aj takéto netradičné divadlo divákov 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 pacu*: „O tomto predstavení sa dá napísať čím nie je. Ako keď odsekám zbytočnú hmotu z kameňa a 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.“<sup>39</sup>

Inscenácie Divadla bez domova sú tematicky a žánrovo dosť rôznorodé. Viaceré vyšli z literárnych inšpirácií – počínajúc odbornou literatúrou psychoanalytického rázu cez beletriu po japonskú poéziu. Niektoré odrážajú záujem o poznávanie cudzích kultúr. Iné umožňujú nazrieť do života bezdomovcov a zdravotne hendikepovaných ľudí. Všetky svojim tvorcóm pomáhajú liečiť emocionálne následky sociálneho vylúčenia a divákóm 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.

<sup>37</sup> KOVALYK, Uršula a kolektív. *Príbeh Divadla bez domova*. Bratislava: Občianske združenie Divadlo bez domova, 2011. s. 60. ISBN 978-80-970821-8-5.

<sup>38</sup> 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 prišlo so zvýšeným záujmom 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 abscentuje, spomínajú sa len skupiny obyvateľov trpiacich sociálnou inklúziou. Pozri napr. Ústredný portál verejnej správy. *Kultúra menšín*. Dostupné na <http://portal.gov.sk/Portal/sk/Default.aspx?CatID=17&etype=1&eventid=605> [cit. 1.2.2013], Portál MK SR. *Kultúra znevýhodnených skupín obyvateľstva*. Dostupné na <http://old.culture.gov.sk/sekcie/kultura-znevýhodnených-skupín-obyvateľstva> [cit. 1.2.2013], MILÁČKOVÁ, Miriam – RACHOVSKÁ, Alena. *Bezdomovecťvo, sociálno-patologický jav vstupujúci do priestoru slovenských miest*. In *Acta Geographica Universitatis Comenianae*, roč. 55, 2011, No. 2, s. 204 – 206. ISSN 1338-6034.

<sup>39</sup> Vladimíra B. *Kuca pacu: hra je dej a nádej do života*. Dostupné na <http://www.sashe.sk/wishfish/journal/kuca-paca-hra-je-dej-a-nadej-do-zivota> [cit. 1. 2.2013]

Známa kniha jungiánskej feministicky zameranej psychoterapeutky Clarissy Pinkoly 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 uchovávaní 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 náročné situácie. Dramatizáciu vybraných príbehov autorsky pripravili Uršula Kovalyk s Annou Gruskovou. V roku 2008 sa DBD 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 najambicióznejších a najriskantnejších javiskových pokusov DBD. Pod režijným vedením 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 pomerne náročne zadanie. Podarilo sa mu priblížiť hlbavosť 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 Uršula Kovalyk. DBD 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, než sa DBD nadchlo pre japonské umenie, urobilo si exkurz do mexickej kultúry, ktorú Patrik Krebs dôverne pozná z vlastnej skúsenosti. Javisková fantázia *Dia de 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 Uršula Kovalyk napísala tak, aby sa každému členovi súboru dostal taký priestor, aký dokáže zvládnuť. Aj účasť hercov DBD 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 prvý krát pracovali a vystupovali po boku profesionálnych hercov a herečiek. K pokračovaniu podobnej spolupráce zatiaľ nedošlo.

Ešte v roku 2006 Uršula Kovalyk napísala divadelnú hru vychádzajúcu zo skúsenosti 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 objaňovali 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 zatiaľ jedinej autorskej inscenácii *Kuca paca* (2010) sa síce k téme bezdomovectva čiastočne vrátili, ale veľmi svojráznym 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.

Inscenácie Divadla bez domova často majú mozaikovitú alebo kolážovú podobu, využívajú živú hudbu, projekciu, prostriedky videoartu, jazyk pohybového javiskového umenia atď. V tom mu pomáha množstvo spolupracovníkov a spolupracovníčok, pričom nezriedka na báze dobrovoľníctva. DBD nebojácne vstupuje do viacerých projektov, zameraných na spoluprácu a edukáciu v sfére sociálneho divadla a terapie umením.

Posledná divadelná aktivita DBD má povahu približne dvadsaťminútovej performance, inšpirovanej umením cirkusových klaunov, silákov, akrobatov a akrobatiek. Dostala názov *Platea* (2012) a bola uvedená v rámci sprievodného programu Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra 2012. Odohrávala sa na nitrianskej pešej zóne, kde divadelníci DBD 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. DBD nečakaným spôsobom v netradičnom priestore pripomenulo existenciu sociálnej vylúčenosti a predstavilo členov súboru verejnosti ako dedičov tradície uličného a cirkusového komedianstva, 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 Eurovee. Divadlo bez domova tak rozšírilo svoju stratégiu boja proti predsudkom, sociálnej a kultúrnej vylúčenosti o ďalší prostriedok.

Uršula Kovalyk a Patrik Krebs rozvíjajú svoj súbor postupnými, dobre premyslenými krokmi. Ich práca je zbašená 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 Futur Focus Award.<sup>40</sup> V tom istom roku DBD zastupovalo Slovensko na záverečnej konferencii Európskeho roka boja proti chudobe a sociálnemu vylúčeniu v Bruseli. Zatiaľ Divadlo bez domova nedosiahlo také umelecké výsledky a slávu ako divadelný súbor Pippa Delbona. Zatiaľ. Veď DBD je podstatne mladšie, budúcnosť má pred sebou, jeho tvorivý potenciál silnie a umelecké ambície rastú.

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 máloko-

---

<sup>40</sup> Film sa volá *Divadlo bez domova*, jeho režisér Austráľčan Benjamin Richards je považovaný za jedného z členov DBD.



mu<sup>41</sup> pripomína nemecký divadelný teoretik Hans-Thies Lehman a neostáva, než s ním súhlasí. 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 veľa krát stáva, že umelecká hodnota ustupuje do pozadia mimoestetických hodnôt, v danom prípade napríklad hodnoty sociálnej integrácie a všetkého, čo s ňou súvisí, vrátane prínosu v oblasti etiky a noriem správania. 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.

*„Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-0619-10“.*

---

<sup>41</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Postdramatické divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. s. 28. ISBN 978-80-88987-81-9.