
REFLEXIA DIVADLA MARGINALIZOVANÝCH SKUPÍN OBYVATEĽSTVA V SLOVENSKEJ DIVADELNEJ KRITIKE A TEATROLÓGII NA PRÍKLADE DIVADLA BEZ DOMOVA

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Résumé: Na príklade bratislavského Divadla bez domova, ktoré v svojom súbore združuje bezdomovcov a zdravotne hendikepované osoby autorka skúma prístup slovenskej divadelnej kritiky a teatrológie k divadlu marginalizovaných skupín obyvateľstva. Tento typ divadla sa na Slovensku začal objavovať v deväťdesiatych rokoch 20. storočia. Fenomén divadla bezdomovcov do slovenského divadelného kontextu prenikol začiatkom 21. storočia. Divadlo bez domova oficiálne vzniklo v r. 2006, snaží sa profesionalizovať, hlási sa k prúdu komunitných divadiel, má výrazné umelecké ambície, ktoré spája s terapiou a úsilím o sociálnu integráciu. Lindovská podrobne zachytáva a analyzuje prístup divadelnej kritiky k hodnoteniu a interpretácii inscenácii Divadla bez domova. Vzhľadom na slabý záujem kritiky o jeho tvorbu autorka konštatuje, že okrajové postavenie marginalizovaných skupín obyvateľstva voči väčšinovej spoločnosti sa zrkadlovito premieta do efektu okrajového postavenia ich kultúrnych a umeleckých aktivít voči väčšinovej spoločnosti. Súčasne upozorňuje, že tvorba divadla marginalizovaných skupín narúša zaužívané estetické a ideologické normy, má experimentálnu povahu a vplýva na rozvoj divadelného myslenia. Prax divadla marginalizovaných skupín prináša výzvu pre teatrológiu, aby rozšírila svoj záber o sledovanie a výskum tohto typu divadla a osvojila nové nástroje analýzy.

„Iné“ divadlo

Na prelome 20. a 21. storočia sa v našom divadelníctve objavil nový jav – komunitné divadlá. Viaceré z nich zastupujú tzv. marginalizované skupiny obyvateľstva. Tieto divadelné súbory zviditeľňujú svet ľudí vytlačených na okraj spoločnosti, vytvárajú priestor pre rozvoj kreativity sociálne, zdravotne či mentálne znevýhodnených osôb. V ideálnom prípade im dokonca pomáhajú prekonávať alebo aspoň zmierňovať situáciu sociálnej a kultúrnej vylúčenosti. Divadlo marginalizovaných skupín obyvateľstva sa stalo súčasťou aktivít zameraných na podporu a rozvoj občianskej spoločnosti. Vytvára podmienky pre nadviazanie vzájomného dialógu, k rozvoju sociálnej a kultúrnej komunikácie s predstaviteľmi tzv. väčšiny. Prispieva k dvojsmernej integrácii: jednak k integrácii sociálne a zdravotne hendikepovaných osôb do verejného priestoru a do spoločnosti ale aj k integrácii spoločnosti vo vzťahu k vylúčeným ľuďom. V našich podmienkach ide o pomerne nové, svojim spôsobom „iné“ divadlo, ktoré rozširuje u nás zaužívané chápanie divadelného umenia o jeho ďalšie pluralitné podoby. Nápadne sa odlišuje od zvyčajných, s určitou dávkou zveľičenia by sa dalo povedať – legitímnych variantov divadla. Vychádza sa v priesečníku medzi terapiou a umením, hľadá svoju tvár. Jednotlivé súbory sa prikláňajú raz na jednu, raz na druhú stranu. S osobou naliehavosťou tematizujú problematiku identity, inakosti, tolerance, kultúrneho pluralizmu, akceptácie a podobne.

Divadlo marginalizovaných skupín sa v posledných rokoch čiastočne profesionálne, spolupracuje so škoľenými odborníkmi, získava si vlastné divácke zázemie, domáha sa práva vstúpiť do širšieho divadelného kontextu. Nárast umeleckých ambícií prináša potrebu experimentovať. K tomu sa pripája chuť, aby ho brali vážne. Aby si ho všimli aj znalci divadla, aby ho reflektovali divadelní kritici a teatroológovia. Je však otázne, nakoľko sú obe strany pre podobný dialóg pripravené. Tento typ divadla sa nachádza akoby na okraji hlavného prúdu slovenského činoherného divadla.

Priekopnícku úlohu v rozvoji divadla marginalizovaných skupín na Slovensku zohralo dnes už legendárne bansko-bystrické Divadlo z pasáže, zamerané na ľudí s mentálnym postihnutím. Vzniklo v roku 1995 po vedením divadelníčky Viery Dubačovej, ktorá okrem iného zorganizovala sériu medzinárodných festivalov komunitných divadiel a prezentovala domácemu publiku mnohorakosť ich podôb.

Odvtedy sa na Slovensku postupne zvyšuje počet mentálne, sluchovo, telesne aj sociálne postihnutých divadelníkov. Všimli si to napokon aj naše médiá. Z času na čas informujú verejnosť o ich existencii, spravidla ako o dojemnej, prípadne šokujúcej či bizarnej sociálnej atrakcii. K najvýraznejším príkladom podobných „atrakcií“ patrí súbor Divadla bez domova v Bratislave, ktorý vznikol primárne ako divadlo bezdomovcov a v ktorom v súčasnosti pôsobia aj zdravotne hendikepovaní jedinci. Pre nás môže poslúžiť modelovým príkladom toho, akým spôsobom divadlo marginalizovaných skupín obyvateľstva existuje a tvorí, ako ho reflektuje odborná divadelná kritika a aké výzvy takéto divadlo prináša pre teatrologiu.

Myšlienka založiť divadlo bezdomovcov sa na Slovensku objavila v roku 2002, bola inšpirovaná českým bezdomoveckým divadlom Ježek a Čížek, pôsobiacim v Prahe od roku 2000. Realizácia slovenského divadla bezdomovcov sa uskutočnila na báze slovenského charitatívneho časopisu *Nota bene* a jeho predajcov. Pod vedením mladých divadelníkov – dramaturgičky Barbary Gindlovej a režiséra Juraja Šulíka vznikla inscenácia *Túžby z ulice* (premiéra 11.10.2002 v Štúdiu 12). Plány na pokračovanie podobných aktivít sa nezrealizovali, zostalo pri jednorazovej skúsenosti. K oživeniu myšlienky „bezdomoveckého“ divadla došlo v roku 2004 opäť v spolupráci s časopisom *Nota bene* a za príspevku sociálnej pracovníčky a spisovateľky Uršuly Kovalyk, teatrologičky a divadelníčky Anny Gruskovej a herca Patrika Krebsa. Na jar roku 2005 sa konala premiéra inscenácie *Krvavý kľúč*, v máji 2006 vzniklo samostatné občianske združenie, vďaka čomu sa súbor organizačne osamostatnil a prijal názov Divadlo bez domova (skrátene DBD).¹ Na jeho čelo sa postavili Uršula Kovalyk a Patrik Krebs, ktorí v súčasnosti vystupujú ako princípálka a princípál DBD.² Divadelní princípáli významne kreujú súbor, podieľajú sa na vzniku nových inscenácií autorsky, režijne, herecky, zohrávajú úlohu organizátorov, aj pedagógov. K tvorbe súboru prizývajú ďalších inscenátorov. Za osem rokov (od r. 2005 po súčasnosť) vytvorili deväť rôznorodých inscenácií, ktoré svedčia o serióznosti umeleckých ambícií (*Krvavý kľúč* 2005, *Oktagón* 2006, *Dia de muertos – Deň mŕtvych* 2008, *Vianočná koleđa* 2008, *Haiku* 2009, *Dunajdrama* 2010, *Kuca paca* 2010, *Zázračné dieťa* 2011, *Platea*

¹ Za svoj rok nula DBD považuje rok 2004, oficiálne však existuje pod názvom Divadlo bez domova od roku 2006.

² Podrobnejšie o genéze DBD, jeho vedúcich osobnostiach a inscenáciách LINDOVSKÁ, Nadežda. Divadlo ľudskej rozmanitosti. Koncept divadla sociálne marginalizovaných skupín, vznik a tvorba bratislavského Divadla bez domova. In *Slovenské divadlo*, roč. 61, 2013, č. 1, s. 66 – 82. ISSN 0037-699X.

2012). Od roku 2007 DBD každoročne organizuje v Bratislave Medzinárodný festival bezdomoveckých divadiel Error, na ktorý pozývajú sociálne a zdravotne hendikepovaných divadelníkov a divadlá komunitného zamerania.

Principáli definujú DBD ako divadlo nekomerčné, spájajúce umelecké záujmy so sociálnymi, tvorbu s terapiou, reflektujúce témy obchádzané v komerčnej sfére.³ Patrik Krebs často prízvukuje: „nie je to žiadne posedenie pod jedličkou, kde bezdomovci niečo zarecitujú, je to naozajstné divadlo 'so všetkým všude', herci hrajú svoje role, je to naskúšané, sú tam kostýmy, scéna, takže myslím si, že ide o plnohodnotný umelecký zážitok“.⁴ DBD odmieta úlohu sociálneho spasiteľa, ktorý vyrieši existenčné otázky. Na margo toho, čo môže divadlo svojim členom poskytnúť Krebs dôsledne opakuje: „Je ilúziou si myslieť, že vystúpi z kruhu bezdomovectva alebo že poskytne týmto ľuďom živobytie, to v žiadnom prípade nie. Môže ich však naučiť určitej sociálnej zručnosti a návykom, potrebným na to, aby si človek raz našiel prácu a zbavil sa samoty. /.../ Ťažisko našej práce je v skúškach na predstavenia, ktoré majú terapeutický účinok.“⁵

O činnosti Divadla bez domova pravidelne vychádzajú stručné tlačové správy. Časopis *Nota bene* podporuje súbor publikáciou krátkych reportáží, úvah a rozhovorov, ktoré propagujú aktuálne aktivity DBD. Aj iné médiá prinášajú správy o DBD, tie rozsiahlejšie majú prevažne podobu rozhovorov s ich princípálmi. Intenzita zmienok o existencii a zameraní Divadla bez domova výrazne vzrástla v roku 2010, ktorý Európska komisia vyhlásila za Európsky rok boja proti chudobe. V rámci tejto ročnej kampane proti nevšimavosti spoločnosti voči tým, ktorí sú v situácii extrémnej chudoby a sociálneho vylúčenia vo svete, v ktorom približne 80 miliónov Európanov žije pod hranicou chudoby DBD zažiarilo ako symbol nádeje na prekonanie desivých okolností. Ukázalo sa, že spoločnosť naliehavo potrebuje podobné iniciatívy ani nie tak kvôli ich efektívnosti (ktorá v celospoločenskom meradle je skôr nízka, než vysoká, pretože DBD nezdrúžuje stovky, ale iba pár jedincov), ako práve kvôli ich symbolickej hodnote, reprezentujúcej pozitívne sociálne gesto vhodné na zviditeľnenie. Dané gesto má v neposlednom rade aj hodnotu morálnej odpustky, či pseudo-odpustky, ktorú väčšinová spoločnosť používa ako záplatu na svoje svedomie a neschopnosť riešiť narastajúce sociálne rozdiely. Práve vďaka podobným dôvodom médiá periodicky, kampaňovito (napr. v čase vianočných a veľkonočných sviatkov) exploatujú divadlo marginalizovaných skupín ako sociálno-kultúrnu senzáciu. Prirodzene, pri takto zvolenej optike možnosť odbornej kritickej reflexie zväčša uniká. Avšak takáto reflexia predsa len existuje, aj keď jej je málo ako šafránu. Vyzerá to tak, že okrajové postavenie marginalizovaných skupín voči väčšinovej spoločnosti sa zrkadlovito premieta do efektu okrajového postavenia ich kultúrnych a umeleckých aktivít voči väčšinovej kultúre.

³ Pozri KREBS, Patrik. *Výročná správa za rok 2007*. Zverejnené na web.mac.com/ursulka/iWeb/2007.html [3. máj 2009]

⁴ Z vystúpenia Patrika Krebsa v relácii *Dobrý deň, Slovensko!* v bloku venovanom Medzinárodnému festivalu bezdomoveckých divadiel. Rozhlasová stanica Slovensko, 5.12.2007, 09.10 h.

⁵ JANCURA, Vladimír. Učil v škole s detektorom a záchytkou. (rozhovor s Patrikom Krebsom). In *Pravda*, roč. 18, č. 211, s. 10, 27.5.2008. ISSN 1335 – 4051.

Divadlo bezdomovcov v zrkadle divadelnej kritiky

Uplynulo jedenásť rokov, odkedy sa na Slovensku po prvý krát vyskytol fenomén divadla bezdomovcov. Za tú dobu sa objavili zhruba štyri divadelné reflexie⁶, ktoré mali ambíciu o hlbší analytický prienik, z toho tri v odborných divadelných periodikách Kód a Javisko, jedna v denníku Národná obroda. Symptomatické je, že autori, či presnejšie zväčša autorky týchto materiálov zastupujú mladú slovenskú divadelnú kritiku.

Ako prvá sa reflexie nového fenoménu ešte v roku 2002 ujala divadelná kritička Mária Jenčíková, ktorá pre Národnú obrodu pripravila súbor materiálov venovaných premiére inscenácie *Túžby z ulice*. Blok bol nazvaný *Bezdomovci vyrazili z ulice na dosky, ktoré znamenajú svet* a s podtitulom *Netradičný divadelný projekt o snoch ľudí, ktorí stratili všetko okrem viery v seba*.⁷ Popri dvoch v podstate analyticky vedených rozhovoroch s dramaturgicko-režijnou dvojicou Barbarou Gindlovou a Jurajom Šulíkom ponúkla takmer reportážny záznam udalosti a popis inscenácie. Vzhľadom na periodikum, v ktorom bol materiál uverejnený, sa Jenčíková snažila, pričom pomerne úspešne, sklbiť novinársky štýl s odbornejším divadelným pohľadom, ponúkla čitateľom „sociálnu atrakciu“ ruka v ruke so zasvätenejším vnímaním. Vďaka nej je možné celú udalosť pomerne dobre zrekonštruovať aj po vizuálnej a realizačnej stránke a pochopiť východiská, z ktorých vznikala. Autorka zdôraznila netradičnosť celého projektu, ktorý sa veľmi odlišuje od tzv. klasického divadla. Zaznamenala prítomnosť silného náboja autenticity a emocionality, ktoré sú síce pôsobivé, ale súčasne sú na hranici citového vydierania diváka („hlas proti sa pýta – nie je to z ich strany tak trochu vy-počítavosť? Nerátajú práve s našim súcitom?“). Jenčíková tiež položila otázku, „do akej miery bol projekt divadlom a do akej miery resocializáciou“, resp. terapiou. Ale vyvodeniu vlastných záverov sa napokon vyhla, akoby sa nachádzala v stave ambivalencie medzi ľudským citovým zaujatím a istou dávkou pochybností, či sa diváci nedostávajú do dobre zmanipulovanej emocionálnej pasce.

V roku 2010 divadelný časopis Kód prvý a zatiaľ jediný krát zverejnil samostatnú recenziu na premiéru inscenácie DBD *Haiku*. Autorom recenzie bol vtedy ešte poslucháč Katedry divadelných štúdií DF VŠMU Miro Zwiefelhofer, dal jej názov *Divadlo bez domova našlo domov v japonskej poézii*.⁸ Zwiefelhofer prejavil znalosť kontextu súboru, sledoval jeho premeny, poznal staršie inscenácie. Východiskom sa preňho stala akceptácia špecifik DBD: jeho odlišnosť od profesionálnych aj ochotníckych divadelných súborov, prítomnosť nehercov zastupujúcich nielen sociálne, ale aj zdravotne hendikepovaných ľudí, prítomnosť terapeutického a sociálno-integračného úsilia, spolupráca s profesionálmi. Napriek všetkým zvláštnostiam, odlišujúcim súbor od tzv. klasického divadla (Jenčíková), autor recenzie s absolútnou prirodzenosťou počítal s tým, že aj divadlo marginalizovaných skupín má svoj tvorivý potenciál a je schopné obohatiť publikum o umelecký zážitok ak si zvolí správnu predlohu, výrazové prostriedky a docieli ich súhru. Jeho analýza predstavenia *Haiku* de facto podávala svedectvo o inscenácii, ktorú vnímal ako udalosť slovenskej divadelnej kultúry.

⁶ Vychádzame z materiálov dokumentácie Divadelného ústavu v Bratislave.

⁷ 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.

⁸ ZWIEFELHOFER, Miro. *Divadlo bez domova našlo domov v japonskej poézii*. Kód, roč. 4, 2010, č. 2, s. 24 – 26. ISSN 1337-1800.

Súčasne, trochu paradoxne, tento výsledok považoval za druhotný, pretože hlavný zmysel existencie DBD predsa len videl v mimoumeleckej oblasti, kde divadlo nie je cieľ, ale prostriedok. Vo vzťahu k analyzovanému javiskovému dielu tvrdil „Skutočnú spoločenskú hodnotu môže posudzovať najmä odborník z oblasti sociálnej práce. A to nie primárne len podľa videného predstavenia, ale na základe podrobnejšieho výskumu. Je však potešiteľné, že v tomto prípade aj spomínaný druhotný produkt vykazuje estetické kvality a myšlienkovú hĺbku.“⁹

Zwiefelhofer dôsledne analyzoval jednotlivé zložky inscenácie. Za jej silné stránky označil úspornosť, hutnosť, sústredenosť, premyslenú prácu s detailom a so symbolom, schopnosť vybudovať vnútorné napätie a tok energie, prepájajúci javisko s hľadiskom. Skonštatoval, že DBD sa pozoruhodným spôsobom podarilo vytvoriť minimalistický javiskový tvar, ktorý sa stal ekvivalentom myšlienkového hutnosti a impresionistickej atmosféry japonskej poézie.

O rok časopis *Kód* priniesol hodnotenie 4. ročníka Medzinárodného festivalu bezdomoveckých divadiel Error 2010 z pera kritičky Sone Smolkovej. Svoj článok nazvala *Festival Error alebo sociálna katarzia*.¹⁰ Ako napovedá názov, Smolková vyzdvihla a ocenila najmä sociálnu a terapeutickú funkciu divadla marginalizovaných skupín. Hneď na začiatku uviedla: „zmysel a zmysluplnosť práce divadiel, ktorých úlohou nie je len estetický výsledok inscenácie, sa dá posudzovať z dvoch uhlov pohľadov. Prvým je význam pre účinkujúcich hercov a herečky. Pre nich skúsenosť z tvorby inscenácie a jej prezentácií prináša zvýšenie koncentrácie, sebavedomia a disciplíny, rovnako ako podporu pri sociálnej rehabilitácii a nezriedka aj hlbší psychoterapeutický rozmer. Druhý uhol pohľadu sa otvára divákovi. Pre nich je kontakt s podobným typom divadla vynikajúcim spôsobom zvyšovania sociálnej empatie a normalizácie svojich postojov k ľuďom, ktorých by inak možno pokladali za málo schopných vytvárať hodnoty, či dokonca za menejcenných.“ Pri hodnotení festivalu si však všimla jeho dramaturgiu, reflektovala témy inscenácií, spôsob ich stvárnenia, výber inscenačných prostriedkov a konečné vyznenie jednotlivých javiskových výpovedí. Zamýšľala sa nad špecifikami práce s nehercami. Vyslovila sa proti uzatváraniu sa festivalu do seba a za posilnenie jeho komunikácie s verejnosťou. Dá sa povedať, že jej volanie bolo vypočuté. Už o rok Divadlo bez domova pripravilo dvadsaťminútovú performanciu *Platea*, kde sa pod pláštikom komedianstva sa súbor vybral dobýjať verejný priestor mesta, pešiu zónu (na festivale Divadelná Nitra 2012) alebo obchodné centrum (Euroveu v Bratislave počas festivalu Error 2012). Aktom svojej prítomnosti DBD pripomenulo existenciu sociálnej vylúčenosti a predstavilo svojich členov ako nositeľov tradície uličného a cirkusového komedianstva, a nie ako sociálno-patologický jav hodný spoločenskej izolácie. Možno, že podnetom pre vznik tejto performance poslužil Smolkovej článok.

V roku 2012 štvrtročník *Javisko* v svojom prvom čísle vytvoril priestor pre rozsiahlu stať kritičky a dramaturgičky Jany Mikuš Hanzelovej o 5. ročníku Medzinárodného festivalu Error *Lepší príbeh by nevymyslel ani najlepší spisovateľ*.¹¹ Hanzelová

⁹ Tamže. s. 26.

¹⁰ SMOLKOVÁ, Soňa. Festival Error alebo sociálna katarzia. In *Kód*. Roč. 5, č. 2, 2011, s. 22-24. ISSN 1337-1800.

¹¹ MIKUŠ HANZELOVÁ, Jana. Lepší príbeh by nevymyslel ani najlepší spisovateľ. In *Javisko*, roč. 44, č. 1, 2012, s. 7 – 9. ISSN 01323-2883.

označila festival za vskutku vzácné stretnutie „s ľuďmi, pre ktorých je divadlo obrovskou šancou vykročiť z priestoru predsudkov do azylu slobody a rovnosti“.¹² Vzápätí venovala pozornosť úvahe o podobnosti medzi komunitnými divadlami a divadlami amatérskymi. Podľa nej aj amatérske divadlá sú v istom zmysle divadlami komunitnými: združujú divadelných nadšencov a tvoria umelecký zážitok pre istú lokálnu komunitu. Divadelná kritika sa nezaujíma ani o jedných, ani o druhých, keďže pretrváva vžitá predstava, že v porovnaní s profesionálnym divadlom ide o divadlo menejcenné, podradné, neschopné „priniesť /.../ umelecky plnohodnotné, tobôž už nie prevratné, výboje. Sú to divadlá na okraji.“¹³ Autorka odmietla podobný stereotyp ako prežitok v presvedčení, že v sfére amatérskeho a komunitného divadla často vznikajú „kvalitné inscenácie, ktoré môžu viesť rovnocenný umelecký dialóg s divadlami v centre umeleckého diania.“¹⁴

Mladá kritička upozornila, že dosiahnuť kvalitný výsledok so súborom zloženým so sociálne a zdravotne hendikepovaných osôb je oveľa ťažšie než s bežným divadelným súborom: „K tvorivej umeleckej práci sa totiž zákonite pridružuje práca pedagogická a terapeutická, aspekt resocializácie a integrácie“.¹⁵

Hanzelová dôsledne zhodnotila všetky festivalové vystúpenia, pomenovala ich témy, priblížila spôsob interpretácie. Zaznamenala, že: „Inšpirácia vychádzala poväčšine zo skutočných príbehov, ktorých spracovaním chceli tvorcovia poukázať na pomyslený chod spoločnosti“.¹⁶ Poukázala na široké žánrové spektrum prezentovaných inscenácií, na príklon k autorskému typu divadla, na celkovú uvoľnenú, priateľskú, empatiou naplnenú atmosféru prehliadky.

Na záver zaujatého a podrobného hodnotenia festivalu zdôraznila aspekt angažovanosti keď napísala: „Komunitné divadlá sú pre ostatné divadlá výzvou, aby vykročili z divadelnej izolácie vágnych a korektných výpovedí, a znovu objavili divadlo, ako nástroj spoločenskej zmeny.“¹⁷

Jenčíková, Zwiefelhofer, Smolková a Hanzelová prejavili väčšiu vnímavosť a otvorenosť voči fenoménu divadla marginalizovaných skupín ako ich generačne starší kolegovia a kolegyne z kritickej obce. V príspevkoch všetkých štyroch bolo cítiť výrazné zaujatie, empatiu a dokonca očarenie týmto typom divadla. Všetkých ich môžeme označiť za osoby sympatizujúce s DBD. Názory, ktoré prejavili na tvorbu DBD sa síce čiastočne rôznili, mali však spoločné východisko: vnímali ho ako prejav divadla rozmanitých identít a zároveň ako legitímnu súčasť rozvoja súčasného umenia. Ich state ale zostali jednorazovými, k reflexii DBD sa nikto z menovaných zatiaľ nevrátil.¹⁸

Situácia odbornej reflexie Divadla bez domova je modelová, odráža malý záujem slovenskej kritickej obce o štúdium, analýzu a zaznamenávanie činnosti komunitných divadiel a divadla ľudí sociálne, zdravotne či mentálne hendikepovaných. Vari najviac pozornosti naši divadelní kritici zatiaľ venovali Divadlu z Pasáže v Banskej

¹² MIKUŠ HANZELOVÁ, Jana. Lepší príbeh by nevymyslel ani najlepší spisovateľ. In Javisko, roč. 44, č. 1, 2012, s. 7. ISSN 01323-2883.

¹³ Tamže.

¹⁴ Tamže.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ Tamže, s. 9.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ Prinajmenšom v dokumentácii Divadelného ústavu v Bratislave nie sú zaznamenané ďalšie recenzie DBD.

Bystrici. Teatrológovia dokonca reflektovali históriu a model existencie súboru, ale, napríklad, v rámci programu recenzovania divadelného diania nazvaného Monitoring slovenských divadiel sú od roku 2007 po dnešok zaznamenané len tri recenzie. Uvedený príklad iba potvrdzuje skutočnosť, že exkurzie divadelných kritikov do danej oblasti divadla sú vsutku zriedkavé.

Nová situácia – nové výzvy

Divadlá marginalizovaných skupín obyvateľstva sa už udomácnili v našom kultúrnom prostredí a majú vytvorenú oporu pre svoje ďalšie jestvovanie okrem iného aj v antidiskriminačnej legislatíve Európskej únie. Existujúce súbory plnia úlohu priekopníkov, ktorí slúžia ako vzor a otvárajú cestu ďalším. Vďaka ich činnosti slovenské divadelníctvo získava nové skúsenosti s pluralitnými podobami divadla a vychováva si odborníkov s praxou v danej oblasti. Ide o ľudí, schopných tvorivo prepájať požiadavky umeleckej, terapeutickkej a sociálnej práce. Ako sa ukazuje, viacerí z nich dokážu vytvárať inšpiratívne divadelné diela. Pritom prekračujú a spochybňujú sériu spoločenských a estetických stereotypov. Z autentických outsiderov, z ľudí odsúvaných na okraj spoločnosti a nepochybne aj za hranice divadelného umenia robia svojich spolutvorcov. Prijímajú ich inakosť a prispievajú k tomu, aby sa stala spoločensky akceptovateľnou. Posúvajú hranice estetických predstáv o tom, čo je v divadle prípustné.

Divadelné súbory marginalizovaných skupín uvádzajú na javisko hercov s neštandardným výzorom a často aj s neštandardnou dikciou a pohybmi. Menia tým spôsob prezentácie reality ľudského života na javisku. Namiesto očistenej vízie takzvané normálneho sveta ako spoločenstva fyzicky a esteticky zušľachtených bytostí ukazujú svet rozmanitých individualít. Ich zovňajšok málokedy korešponduje so zovňajškom absolventov hereckých škôl. Divadelné školstvo už na prijímacích pohovoroch dôsledne zohľadňuje popri talentových požiadavkách estetické kritéria. Hľadá univerzálnu súmernosť a grációznosť, len výnimočne pripúšťa drobné odchýlky od tzv. normality. Profesionálne divadlo ďalej rozvíja a kodifikuje túto tendenciu javiskového konštruovania sveta. Ale, napríklad, prax Divadla bez domova prináša protikladný obraz života. Väčšina jeho hercov je na prvý pohľad vzdialená zaužíwanej predstave tzv. „normálnosti“, „normality“, či „estetickosti“. Podobnú skúsenosť zažívajú diváci na predstaveniach Divadla z pasáže, v ktorých účinkujú osoby s Downovým syndrómom. Slovenské divadlo sa vďaka činnosti podobných súborov ocitá v novej situácii. Autentická rozmanitosť života, pluralizmus identít sa začal premietiť do rozmanitosti podôb človeka na javisku. Divadlo sa zapája do procesov socializácie, terapie, integruje do sféry divadelného umenia rôznym spôsobom postihnutých ľudí a je tým spätne ovplyvňované. Izolácia nositeľov odlišnosti od umeleckej tvorby je prekonaná.¹⁹ Namiesto segregácie sa rodí spolupráca.

V novej situácii sa ocitá nielen slovenské divadlo ale aj teatrológia. Divadelná veda stojí pred výzvou skúmať divadlo marginalizovaných skupín obyvateľstva, už

¹⁹ Vo slovenskom výtvarnom umení sa tak stalo ešte skôr, než v umení divadelnom, o čom svedčí tradícia Triennale insitného umenia Insita v Slovenskej národnej galérii v Bratislave. SNG sa dlhodobo venuje zberu a reflexii diel insitných umelcov, do sféry svojho záujmu v posledných rokoch zahrnula aj art brut a umenie outsiderov.

nestačí iba konštatovať ich existenciu a faktograficky mapovať ich rozvoj. Tak ako súčasné divadlo, tak aj teatrológia by si mala rozšíriť svoj záber o impulzy z oblasti sociálnej práce, arteterapie, sociológie atď. Veľmi podnetné pre pochopenie širších spoločenských súvislostí fenoménu komunitných divadiel sú napr. myšlienky Zygmunta Baumana o komunitách, ako bezpečnom útočisku v svete bez istôt. Svetoznámy sociológ kriticky hodnotí globalizačné procesy a konštatuje: „Chýba nám komunita, pretože nám chýba bezpečnosť, kvalita, kľúčová pre šťastný život. Svet, ktorý obývame, je však čoraz menej schopný ju ponúknuť a čoraz menej ochotný ju prisľúbiť.“²⁰ Na rozdiel od zástancov občianskej spoločnosti Bauman veľmi príkro súdi politiku multikulturalizmu, ktorá podporuje právo komunít na seব্যব্যádrenie, lenže podľa neho zároveň skryto napomáha rozvoju nerovnosti v spoločnosti.²¹ Nie je jediným zástancom takýchto kontroverzných názorov, znalosť podobných diskusií môže byť pre nás zaujímavá a inšpiratívna v rámci problematiky reflexie spoločenských funkcií súčasného divadelného umenia.

Z hľadiska skúmania premien divadelnej estetiky sa ako inšpiratívny javí Lehmannov koncept postdramatického divadla a viaceré jeho úvahy. Môžeme jeho názory akceptovať, odmietäť, vstupovať s nimi do dialógu. Ponúkajú nám viacero aspektov, užitočných pre analýzu a interpretáciu inscenácií divadla marginalizovaných skupín.

Lehmannove poznámky na margo telesnosti v divadle, napríklad, smerujú ku kategorickému tvrdeniu: „Telo sa stáva *jedinou témou*. Odteraz musia zjavne všetky sociálne témy najskôr prejsť cez toto ucho ihly, musia prijať formu telesnej témy.“²² Je nepochybné, že v prípade bratislavského Divadla bez domova či banskobystrického Divadla z pasáže sa to skutočne tak deje. Nemecký divadelný teoretik Hans-Thies Lehmann vníma otázku telesnosti ako jednu z kľúčových pre charakteristiku postdramatického divadla a nezabúda ani na „prítomnosť *deviantného tela*, ktoré sa chorobou, postihnutím či znetvorením odchyľuje od normy“.²³ Podľa neho: „Všeobecne potláčané a vylučované možnosti bytia sa uplatňujú v značne fyzických formách postdramatického divadla a popierajú vnímanie, ktoré sa vo svete udomácnilo za cenu vytesňovania poznania, že oblasť, v ktorej sa môže odohrávať ako-tak 'normálny' život, je veľmi obmedzená“.²⁴ Téma tela a telesnosti v divadle Lehmann napokon venoval samostatnú kapitolu svojej knihy *Postdramatické divadlo*.²⁵

Divadlo, ktoré podporuje myšlienky spoločenskej integrácie, využíva postupy terapie a liečebnej pedagogiky, spolupracuje so sociálne a zdravotne marginalizo-

²⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Komunity – hľadanie bezpečia vo svete bez istôt*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2006. s. 110. ISBN 80-8061-225-0.

²¹ „O novej ľahostajnosti k odlišnosti sa teoretizuje ako o uznaní 'kulturného pluralizmu'. Politika, ktorá je inšpirovaná a podporovaná touto teóriou, je 'multikulturalizmus'. Multikulturalizmus sa údajne riadi požiadavkou liberálnej tolerancie a záujmom o právo komunít na seব্যব্যádrenie a verejné uznanie ich dobrovoľne prijatých (alebo zdedených) identít. V podstate však pôsobí ako konzervatívna sila: jeho dôsledkom je premena nerovností, ktoré zrejme nevzbudujú verejný súhlas, na 'kulturné rozdiely' – niečo, čo si máme vážiť a čomu sa máme podriaďovať. Morálna ohavnosť deprivácie sa zázračne premieňa na estetickú krásu kulturnej rôznorodosti.“ BAUMAN, Zygmunt. *Komunity – hľadanie bezpečia vo svete bez istôt*. s. 83.

²² LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. s. 109. ISBN 978-80-88987-81-9.

²³ Tamže, s. 108.

²⁴ Tamže.

²⁵ Tamže, kapitola Telo, s. 239 – 261.

vanými skupinami obyvateľstva Lehmann pomenúva pomenúva pojmom „divadlo heterogénnosti“. Jeho počiatky vidí v osemdesiatych rokoch 20. storočia, od deväťdesiatych rokov zaznamenáva väčší rozmach. Súbežne konštatuje, že „nie je vždy zrejmé, či sa umenie inšpiruje tým, čo mu je cudzie, alebo sa necháva vťahovať do heterogénnej praxe iných spoločenských oblastí“.²⁶ Na druhej strane však v stopách Jana Mukařovského priznáva, že: „Divadlo predstavuje prax, ktorá viac ako ktorákoľvek iná prináša poznanie, že nejestvuje pevná hranica medzi estetickou a mimoestetickou oblasťou.“²⁷

Prax Divadla bez domova výborne ilustruje spomínanú situáciu absencie jednoznačnej hranice medzi estetickými a mimoestetickými hľadiskami. Tvorcovia DBD spolu s podobnými súbormi narúšajú viaceré doteraz platné divadelné konvencie, praktizujú nekonvenčné zloženie hereckého kolektívu, porušujú konvencie tzv. normality atď. Ako upozorňuje Patrice Pavis, je prirodzené, že divadelné pravidlá a normy, či už estického alebo ideologického rázu podliehajú dialektickým zvratom, neustále sa menia.²⁸ Divadlo marginalizovaných skupín fakticky podrobuje staré divadelné konvencie skúške a v konečnom výsledku ich aktualizuje a modifikuje. 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. Hans-Thies Lehmann pripomína: „Akcentovanie experimentálnych divadelných foriem nezahŕňa posudzovanie kvality, ide o analyzovanie zmenenej divadelnej myšlienky, nie o ohodnotenie jednotlivých umeleckých výkonov“.²⁹

Skúmame teda, k akým premenám divadelného myslenia dochádza v dôsledku rozvoja a pôsobenia komunitných divadiel. Pamätajme pritom ešte na jednu vec. Naša situácia, situácia divadelnej kritiky a teatrológie je v niečom analogická, ako situácia marginalizovaných skupín. Aj my sme považovaní za okrajovú skupinu v rámci väčšinového sveta divadelného umenia.

REFLECTION OF THE THEATRE OF MARGINALIZED GROUPS IN SLOVAK THEATRE CRITICISM AND THEATRE STUDIES ON THE EXAMPLE OF THEATRE WITHOUT HOME

Nadežda LINDOVSKÁ

Using the example of Theatre Without Home which includes the homeless and the disabled, the author examines the approach of Slovak theatre critics and theatre scholars to the theatre of marginalized groups. This type of theatre emerged in Slovakia in the 1990s. The phenomenon of homeless theatre appeared in the Slovak context at the beginning of the 21st century. Theatre Without Home was officially established in 2006 and is currently trying to become professional. It views itself as a community

²⁶ Tamže, s. 151.

²⁷ Tamže, s. 114.

²⁸ PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. s. 243 – 244. ISBN 80-88987-24-5.

²⁹ LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. s. 28. ISBN 978-80-88987-81-9.

theatre that has high artistic ambitions connected with therapy and social integration. Lindovská analyzes in detail the approach of theatre critics to assessing and interpreting the productions of Theatre Without Home. Given the little interest that critics have demonstrated in its theatrical production, the author states that the marginal position of marginalized groups in society reflected in the marginal position of their cultural and artistic activities. At the same time she points out that the production of the theatre of marginalized groups violates deep-rooted aesthetic and ideological norms, has an experimental character and impact on the development of theatrical thinking. The theatre of marginalized groups challenges theatre scholars to extend their area of research to include this type of theatre and master new tools of analysis.

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