

REŽIJNÁ POETIKA ONDREJA SPIŠÁKA

MIROSLAV BALLAY

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Autor približuje globálne zhrňujúcim spôsobom špecifiká poetiky oceňovaného slovenského divadelného režiséra Ondreja Spišáka (1964) v kontexte výrazových modalít jeho diela ako aj charakteristického divadelno-režijného rukopisu. Zvolený celostný pohľad na Spišákovu režijné dielo dovoľuje autorovi do istej miery generalizovať určité konštantné rysy tvorcu. Nejde pritom o ucelený portrét režiséra O. Spišáka. Autor na základe krátkych analýz vyselektovaných inscenácií postihuje zjavne dominantné konštrukčno-kompozičné elementy jeho inscenačnej tvorby. Postupne v nej osobitne identifikuje režisérove spôsoby budovania divadelného znaku, ktorý sa nesporne stáva podkladom k špeciálnemu kreovaniu jednotlivých recepných parametrov, účinkov na diváka.

Pozerať sa na konkrétnu tvorbu vybranej režijnej osobnosti znamená v istom zmysle vychádzať pri jej opise z prítomnej zážitkovej skúsenosti i celkového divadelno-recepného prístupu. Nevyhneme sa tomu ani pri tomto „medailóne“. Ondrej Spišák (1964) pochádza z Nitry, z podnetne priaznivého prostredia, kde sa darilo divadelnej kultúre. Nasvedčoval tomu prevažne hojne rozvinutý, čulý pohyb študentského divadla, z ktorého vyšli viacerí profesionálni divadelníci. O. Spišákovi po absolvovaní pražskej DAMU na Bábkovej katedre istý čas trvalo než docielil vlastný vytýčený umelecký smer, či ukotvenie divadelného myslenia, ideálnej predstavy slobodného tvorivého rozletu, resp. naplnenia divadelného sna. Spočiatku si túto ideu naplňal v niekoľkých slovenských bábkových divadlách (Bábkové divadlo Žilina, Štátne bábkové divadlo v Bratislave). Oveľa viac si ju realizoval v tzv. alternatívnom kontexte divadelnej kultúry na jednoznačne nezávislej platforme, aký sa rozhodne stalo Teatro Tatro – „voľné združenie hercov, režisérov, výtvarníkov, ich manželiek a detí.“¹

Výsostne nezávislé divadelné združenie vzniklo krátko po nežnej revolúcii v roku 1990 v Poprade a dodnes integruje viacerých umelcov, nezviazaných akýmkoľvek fixným repertoárom. Ich krédom je najmä nepravidelnosť a hlavne sporadickosť divadelnej tvorby. Okrem tejto výlučne nezávislej divadelnej tvorby režisér kontinuálne tvorí vo viacerých divadlách doma i v zahraničí – najmä však v Poľsku, kde je významnou režijnou osobnosťou. Práve v Poľsku sa mu dostalo najprestížnejšieho uznania v podobe mnohých ocenení. Od roku 2007 je riaditeľom Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.

¹ SPIŠÁK, Ondrej – LIPTÁK, František: *Teatro Tatro. Rodinný album*. 1. vyd. Nitra : Združenie Teatro Tatro 2011. Nečíslované. ISBN 978-80-971019-0-9.

Renomovaný slovenský divadelný režisér Ondrej Spišák je paradoxne stále viac známy a oceňovaný v zahraničí ako doma. Vo svojom tvorivom základe predstavuje prakticky dvojdomého režiséra, kdesi na rozhraní bábkového divadla a činohry. Spišákov tvorivý zástoj však nemožno jednoznačne redukovať na oblasť bábkového divadla, pretože aj v kontexte neho do istej miery rezignoval na čistou bábkovú divadelnú techniku. Slovenská teatrologička Ida Hledíková ho priamo označuje za klasiku bábkarskej i nebábkarskej réžie.² Originálny zjav režiséra O. Spišáka je preto potrebné hľadať v osobitých odtieňoch jeho režijnej poetiky, svojráznej výrazovosti, imaginatívnej schopnosti plasticky a veľmi účinne modelovať najmä úprimné ľudské výpovede. Patrí k tým režisérom, ktorí prispievajú ku kultivácii divadelného jazyka v kontexte viacerých divadelných druhov. Niekedy sa hranica medzi nimi nedá presne určiť. Nie je zároveň vyhraneným režisérom v rámci žiadnej z kategórií divadla (divadla pre deti, príp. činoherných inscenácií pre dospelých a pod.). Ako sám dodáva: „...činohra sa dá robiť zaujímavou skôr vo forme, než zložitou vo vzťahoch, v psychológii postáv – vtedy je bližšie k bábkovému divadlu. Bábkové divadlo ale musí stavať skôr na typológii, na groteske, karikatúre a na výtvarných prvkoch.“³ Preto raz zaujme svojou schopnosťou odkryť tajomnosť rozprávkovkej predlohy, inokedy zarezonuje priamym naturalizmom v uchopení rôznorodej dramatickej predlohy, resp. dokáže upútať výtvarnosťou javiskového tvaru, či komickosťou ľudového razenia, príp. pouličnou poetikou divadla kočovného typu (prezentovaného najmä v divadelnom združení Teatro Tatro) atď.

Čo je typické pre režijný rukopis O. Spišáka? Dá sa o ňom vôbec hovoriť? Čo ho charakterizuje? Je to len typická, charakteristická drsnosť, vyvažujúca hlbokú ľudskú humánnosť väčšiny jeho inscenácií? Určite aj jedno i druhé. Režijnú tvorbu O. Spišáka charakterizujú napospol dva odlišné póly výrazovosti – zjavný naturalizmus spolu s hrejivým humánnym poslanstvom. Samozrejme, že to neplatí takto zovšeobecnene na všetky režisérove inscenácie. Potrebné je pritom zdôrazniť, že v prípade režijného rukopisu O. Spišáka ide o evidentný príklon k zdrojom prastarej divadelnosti – pouličnému divadlu, cirkusu, potulnému komediantskemu živlu, ľudovému divadlu, kočovaniu v podobe mobilného divadla a s tým spojenej istej internacionalizácii univerzálnej divadelnej reči – jednak v inteligentnej skratke a taktiež prostej zrozumiteľnosti. O. Spišák je v tomto svojský tvorca divadelného znaku – veľmi evidentného, rukolapne zjavného s lapidárnosťou ozrejmenia prostredníctvom najmä vizuálnej zložky. V tom tkvie jeho jednotliaca režijná taktika. Namiesto ilustrácie dominuje v režijnom prístupe celkovo maximálna zhrňujúca vizuálna skratka, ktorá je v mnohom práve tou najvypuklejšou i najatraktívnejšou zložkou jeho jednotlivých inscenácií. Týmto spôsobom sa režisér stáva spektakulárnejším, čo rozhodne určuje charakteristický recepčný zážitok z jeho jednotlivých inscenácií. O. Spišák nesporne patrí k výtvorne premýšľajúcim režijným osobnostiam. Spišákov originálny štýl režijnej práce si nemožno predstaviť bez výtvarnej zložky. Silná a citeľná imaginatívnosť sa opiera prevažne o artikulovanie scénického výrazu. Divadelná teoretička Dagmar Inšitisorová vníma O. Spišáka: „...ako veľmi invenčného režiséra, ktorý je obdarený veľkou

² HLEDÍKOVÁ, Ida: Pohľad na poetiku súčasného bábkového divadla. In: *Slovenské divadlo*, roč. 59, č. 4, 2011, s. 398.

³ ZAŤKOVÁ, Dominika – SPIŠÁK, Ondrej: Dospelých netreba šetriť. In: *KOD – konkrétne o divadle*, roč. 2, č. 1, 2008, s. 4 – 9.



Teatr Na Woli, Varšava (Poľsko). Tadeusz Słobodzianek: *Nasza klasa*. Premiéra 16. 10. 2010 vo Varšave. Réžia Ondrej Spišák. Scéna Fero Lipták. Snímka Krzysztof Bieliński, archív autora.

obrazotvornosťou, výrazným výtvarným cítením a citom pre dušu detského diváka...“⁴ Práve cenný výtvarný nápad v originálnej, neraz vynaliezavej režijnej koncepcii sa stáva pútavým, vizuálne príťažlivým zážitkom. Aj pre slovenskú teatrologičku Lenku Dzadíkovú je to: „...režisér, ktorý organicky spája herecký prejav s výtvarnou zložkou inscenácie. Pre deti tvorí imaginatívne inscenácie, v ktorých tvorivo pracuje s rekvizitou, predmetom či bábkou a ich premenou.“⁵ Odráža spomínanú imaginatívnosť, ktorú tlmočí predovšetkým výtvarne. K tomu mu výrazne napomáha mobilná – prakticky modifikovateľná scénografia, resp. dynamická varieta jej účelných komponentov. Všetko je podriadené výtvarnému návrhu, ktorý dovedna diriguje syntetizujúcim spôsobom režisér. Ten špecificky oživuje celú vizuálnu rovinu divadelného diela spolu s výrazne akcentovanou hereckou zložkou par excellence.

Ľudsky priamočiare herecké výkony pritom zodpovedajú komickému typovému živlu z jasne rozpoznateľných ľudských reálií. Režisér práve tie rád objavuje, cenne ich transponuje na javisku v zjavnom komickom transformovaní – v zovšeobecnenej ľudskej malosti, škaredosti ako podstaty kategórie smiešnosti. Vďaka tomu dokáže komunikačne osloviť pomerne široké spektrum publika. Opiera sa zväčša o dramatické predlohy jednotlivých národných kultúr a tie ďalej rozvíja do skoncentrovanej univerzálnosti. Čím viac preniká do kultúrnej inakosti, odlišnosti, tým viac

⁴ INŠTITORISOVÁ, Dagmar – ORAVEC, Peter – BALLAY, Miroslav: *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF 2006, s. 195. ISBN 80-8094-012-6.

⁵ DZADÍKOVÁ, Lenka: Slovenskí režiséri deťom – náčrt súčasného stavu. In: PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.): *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava : VEDA 2012, s. 142. ISBN 978-80-967283-9-8.

nachádza v nej očividne antropologickú konštantu, akúsi univerzálnu platnosť – ľudsky primerane, priamo a neraz i jadrne zrozumiteľnú vo vďačnom diváckom prijatí.

O. Spišák sa na jednej strane približuje ku kultúrnym odlišnostiam, postupne však dospieva k ich generalizácii a tým pádom pre diváka k jasnej, aktuálnej zrozumiteľnosti. Inými slovami povedané, v odlišnostiach a inakosti hľadá všeobecne zrozumiteľný, dekódovateľný kľúč primárne ľudskej výrazovosti. Zrejmý interkultúrny akcent v sebe režisér nezaprie. Je mu prirodzene blízka internacionálnosť: česko – poľsko – slovensko – maďarská atď. Zjavne sa jej nebráni. Priamo vstupuje do tvorivej spolupráce so zahraničnými spolupracovníkmi, často ako hosťujúci režisér (najmä však v Poľsku). Migruje po celom stredoeurópskom priestore. Už týmto spôsobom je často spätý nielen s domácou kultúrou.

Môžeme tak hovoriť o permanentných prienikoch tvorcu do rôznych kultúr, čo vidieť hlavne v inscenovaní zvolených zahraničných dramatických titulov. Očividne ich prispôsobuje domácomu kontextu napr. v prípade inscenácie *Prorok Ilja* (Teatro Tatro, 2005). U O. Spišáka preto nesmierne rezonuje rozmer kultúrnej špecifikácie, národnej detabuizácie i sebairónie v divadelno-komickej polohe. Svedčí to o jeho snahe tlmočiť niečo, čo tematicky prekračuje napr. národný rámec dramatickej predlohy. Naschvál posúva inscenačnú výpoveď k spoločnej ústiacej výpovednej polohe. Pri naša svojský a osobitý pohľad popri zohľadňovaní jednotlivých kultúrnych determinantov. Podobne ako v intenciách poľského teatrologa a kulturológa Wojciecha Dudzika inscenuje kultúru – ponecháva jej konkrétne nánosy, čím prekračuje dané rozdiely, resp. hľadá v kultúrnych rozdielnostiach ich invariant. Podľa konceptu tzv. kultúrnej teatrologie W. Dudzika: „...divadelní představení totiž není pouze inscenováním dramatu, ale na jevišti jde také o viditelné „vystavení kultury“. Režisér představuje, prezentuje, vystavuje na odiv svou interpretaci a nabízí ji k diskusi publiku. Představení vytvářejí kulturu stejným způsobem, jako kultura vytváří představení.“⁶ Aj O. Spišák vedie k tomu špeciálna schopnosť pretlmočiť rôznorodú námetovú látku, ktorú si väčšinou autorsky prispôsobuje. Rešpektuje pritom jej kultúrny kontext. Napriek tomu, že ju sčasti parodizuje predsa generálne zdôrazňuje jej vysoko humánný akcent. Práve v tom je O. Spišák typický i ojedinelý.

Osobitú kapitolu v rámci režijnej tvorby predstavujú predlohy s rozprávkovým, mytologickým obsahom, v ktorých tvorca prejavuje akúsi autonómnou, „čistú“ divadelnú imaginatívnosť. O. Spišák je majstrom v osnovaniach fantazijných rozprávkových svetov. Ak netreba, zásadne zbytočne neilustruje. Doslova ráta s partnerskou predstavivosťou diváka. Ponúka mu rozprestretú úspornosť akéhosi scénického minimalizmu, v ktorom mu je dvorným partnerom najčastejšie scénograf František Lipták (1962). Liptákov rukopis s prítomnými hyperbolami, deformáciami, redukciami, skomprimovanými anekdotami, karikatúrnymi až grotesknými zveličeniami, či inteligentne dôvtipnými skratkami našli svoje uplatnenie v scénografických riešeniach mnohých Spišákových inscenácií. Zásadne uplatňovaný princíp tzv. „scénického minimalizmu“ sa stáva stavebným, konštrukčno-kompozičným princípom vo vytváraní výtvarno-divadelnej sošnosti, statickosti a dynamickosti zároveň. Výsledkom je napokon synkretický scénický celok, ktorý spolu s auditívnou dimenziou tvorí

⁶ DUDZIK, Wojciech: Ke kulturní teatrologii. In: Kol. *Tendence v současném myšlení o divadle*. Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolobě. Sborník z konference Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění. Brno: Janáčkova akademie múzických umění 2008, s. 70. ISBN 978-80-86928-82-1.

jednoliaty divadelný zázrak s neraz silným spektakulárnym účinkom. Aj slovenská teatrologička Oľga Panovová uvažovala o kontexte jeho tvorby v 90-tych rokoch nasledovane: „...pre O. Spišáka bola charakteristická nechuť k myšlienkovkej analýze textu (možno preto ako autor adaptácií nebýval väčšinou úspešný), spoliehal sa na zložky mimoslovné, neherecké – scénografiu a hudbu. Rád ako spevák a hudobník účinkoval vo svojich inscenáciách. Jeho naturelu bolo blízke pocitové divadlo, priťahovalo ho iracionálne, sústreďoval sa na vytváranie atmosféry. Spišákove inscenácie boli ako impresionistické obrázky, bez jasných kontúr, iba farebné tóny, škvrny. Je to režisér s dušou básnika. So svojím stálym scénografom Františkom Liptákom využíval prvky, ktoré boli objavené už pred dvadsiatimi rokmi v štúdiových divadlách. Napriek tomu v tomto výtvarníkovi nachádzal oporu, pretože bol výtvarne a štýlovo vyhranený. Hoci Spišákova cesta za autorským divadlom sa kľukatila, dôležité bolo, že vždy, keď z nej zišiel, onedlho ju zase našiel.“⁷

Poetika O. Spišáka jednoznačne dokáže zasiahnuť pomerne široké spektrum publika. Nejde pritom o masovosť v zmysle mainstreamovej divadelnej kultúry. Doménou režiséra je predovšetkým snaha o univerzálnosť, zrozumiteľnosť pre široké vrstvy publika rôznej vekovej, vzdelanostnej úrovne. Rozhodne nie je režisérom len pre úzku elitu. Niežeby rezignoval na intelektuálny recepcný vplyv svojich jednotlivých diel. Disponuje schopnosťou tlmočiť režijné posolstvá primeranou a vecne zrozumiteľnou formou. Markantnosť jeho režijných prác tkvie v evidentnom zástoji zovšeobecnenej ľudskej výpovede s vysokými etickými postulátmi. Spišákov výrazný záujem o antropologickú podstatu divadla sa rovná farbisto rozvitému obrazu človeka. Táto kategória človeka je ponímaná v najrozmanitejších horizontoch ľudského životného sveta v istej príslovečnej drsnosti a naturalistickej pravdivosti. Reálnu, nelichotivú skutočnosť kompenzačne vyrovnáva vo svojej tvorbe prevažne fantazijným, snovým, nereálnym a teda najmä rozprávkovým materiálom, vyvierajúcim doslova až z kolektívnej ľudskej pamäte rôznorodých kultúrnych determinantov a arzenálov nevyčerpatelnej múdrosti sveta.

O. Spišák v divadle zmúdreľ a s ním i jeho početne rozhojnené, zväčša adresné publikum (verné, priaznivé, priklonené k poetike á la TeatroTatro). Možno každopádne tvrdiť, že diapazón jeho tlmočeného inscenačného posolstva je viacrozmerý. Tým, že poväčšine smeruje vo svojich inscenáciách k etickým základom viacnásobne zvýraznenej výpovede, jeho režijné koncepcie majú značne formujúci, profilujúci charakter na diváka. Významne ho oslovujú i priaznivo zasahujú. V tom tkvie i Spišákova zrejмая tendencia vzbudzovať silnú katarznú účinnosť prostredníctvom divadelného diela. Dokáže ju cielene vyvolať, remeselne sprostredkovať a neraz divákovi objaviť predostrieť. Pohráva sa pritom s enormnými kontrastnými pólmi v nastavených zrkadlách. Každá kontrastná zmena je v jeho ponímaní rovnomerne vyvážená. Stavanie týchto rovnomerných opozít má v jeho inscenáciách takmer symetrický pôdorys. Mravná čistota – hriešnosť, krása – škaredosť, komickosť – tragickosť, svetskosť – sakrálnosť. V tomto zmysle by sme mohli doslova hovoriť o vertikálnych kompozíciách v konkrétnych scénických realizáciách (či už stacionárnych, alebo mobilných, kukátkových, či rôznorodo priestorovo variovanych).

Režijný postup O. Spišáka spočíva taktiež v účelnom komponovaní scénického

⁷ PANOVOVÁ, Oľga: Profesionálne bábkové divadlo po roku 1970. In: MISTRÍK, Miloš a kol.: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA 1999, s. 449. ISBN 80-224-0577-9.



Teatro Tatro, Nitra: Tadeusz Słobodzianek: *Prorok Ilja*. Premiéra 23. 9. 2005 v Nitre. Réžia Ondrej Spišák. Scéna Fero Lipták. Zľava: Lukáš Latinák, Marián Miezga. Snímka Collavino, archív autora.

znaku. Je nepochybne zrejmé, že divák sa pomerne ľahko vie v tomto semiotickom poli divadelného diela pohybovať i orientovať. Je mu každopádne jasná koncepcia usporiadania sveta so svojráznou symbolickou úrovňou. Takto funkčne modeluje konkrétnu inscenačnú výpoveď, resp. posolstvo s výraznou mierou katarzného účinku. Jeho korene sú väčšinou ukotvené často v lapidárne ozrejmovaných znakoch. Režisér ráta so zrejým diváckym dešifrovaním jednotlivých ponúknutých znakov, ktoré naschvál stavia do protichodných pólov zreteľných opozít atď. Vytvára markantné kontrasty v tendenciách častého a zreteľného stavania opozitných polarít, príp. až vertikálnych dimenzií.

Ako sme už niekoľkokrát zdôraznili, často v tomto smere prichádzajú na rad hlavne vizuálne znaky v kontexte špeciálneho a ojedinelého výtvarného cítenia i uvažovania režiséra. Je viac než zjavné, že komunikuje prostredníctvom výtvarnej zložky. Práve vďaka rozhostenej scénografii v jej akčných parametroch a dynamickej premenlivosti uvažuje neustále princípmi bábkovej divadelnej réžie. Môžeme súhlasiť s I. Hledíkovou, podľa ktorej: „... ak je niečo na bábkovom divadle fenomenálne, niečo čo nemajú iné druhy divadla a často si to z bábkového divadla požičiavajú, je to práve jeho kinetická, pohyblivá výtvarnosť.“⁸ O. Spišák sa takto presadzuje zároveň ako činoherný i bábkový divadelný režisér. Tenká hranica medzi týmito divadelnými druhmi je vzhľadom na špecifickosť a svojráznosť rukopisu tohto tvorcu azda aj bezpredmetná a pri skúmaní neraz i zbytočná. Režisér vďaka tomu uplatnil

⁸ HLEDÍKOVÁ, Ida: Pohľad na poetiku súčasného bábkového divadla. In: *Slovenské divadlo*, roč. 59, č. 4, 2011, s. 396.

predovšetkým vlastný zmysel pre celostné obsiahnutie významovosti, ktorá je postavená na vizuálnych komponentoch javiskového tvaru. Je to koniec koncov to, čo ho najväčšmi vystihuje. Stimuluje tým pozornosť percipientov okamžite a strhujúco pri evidentnej rukolapnosti, zdanlivej samozrejmosti a očividnej naturálnosti, či niekoľkokrát spomínanej lapidárnosti. To všetko v prospech vyšších (eticky) hierarchicky platných princípov, vyčnievajúcich ako dôležitý rezonujúci tón z reprezentačných inscenácií skúmaného tvorcu. Je to charakteristická Spišákova „človečina“, ktorá doslova vyčnieva z nefalšovanej autenticity. Práve ona je zdrojom pre dosahovanie najúčinnnejšej umeleckej pravdivosti, temer až na antropologickej úrovni. Tej, ktorú neštylizuje, neprikrášľuje, ale prináša z naturálnej originalnosti neraz v neobvyklých kontrastoch. Služí mu k tomu už spomínaná hyperbola, karikatúrna kresba napríklad v hereckej práci i výtvarne účinný minimalizmus. Je to svojím spôsobom pretransformovaná naturalistická vernosť do svojskej, svojráznej podoby divadelnej prirodzenosti – zjavnej ráznosti, prudkosti, odpozeranej autenticity. Vzniká na základe toho akási mrazivá, drsná výpoveď človeka, resp. výpoveď o človeku so všetkou svojou prijateľnou hrubosťou, vyvierajúcou z ľudových živlov, segmentov a parametrov zemitosti, jadrnosti, prostej životnej pragmatickej filozofie. V tomto zmysle väčšmi prahne k esencii ľudského životného sveta. Práve z neho čerpá jadrné, zemitějšíe pravdy v prostom háve rurálnej každodennosti. Tento materiál mu je jednoznačne stimulom k priliehavej výrazovej intenzifikácii – ľudovo sýtenej prostorekosti, írečitosti, poetiky reálneho sveta. O. Spišák osobitne pritom zaujíma najmä skrytá pravda, prekrytá špinou, zemitou estetikou škaredosti. Práve z nej vyjavuje na povrch kontrastnú harmóniu života, implicitnú krásu vymodelovanú z kultúrnych artiklov prostej, živej rurálnej proveniencie. Týmto príznačnými kontrastmi vzbudzuje potrebnú dramatickú situáciu doslova nabitú vzájomným konfliktným bojom, nešťastím, disharmóniou, láskou, hriechnosťou, dobrom, bolesťou, pokojom a najrôznejším ľudským znešvárením, ktoré sú pre divadlo vo všeobecnosti potrebným, ba až žiaducim korením. Z nich viac-menej autorsky svorne dosahuje svojou poetikou prenikavosť a zároveň neopakovateľný dramatický účinok.

O. Spišák na podklade rôznorodých námetov (dramatických i žánrových z rôznej kultúrnej, národnej proveniencie) väčšmi siaha i k zrejmej prapodstate dramatickosti. O. Spišák sa k nej potrebuje najskôr prepracovať. Jej odhalenie až na dreň je prioritne remeselným krédom režiséra. Zmysel pre uchopenie dramatickosti akejkoľvek predlohy, zvýrazneného konfliktu, vybudovaním napätia či situácie svedčia o citlivej predvídavosti pri výbere ktoréhokoľvek ľubovoľného príbehu v rozmanitej dramatickej, príp. nedramatickej predlohe a pod. Režisér prioritne v každej z nich citelne hľadá prevažne základný dramatický potenciál, bez ktorého by určite nedostatočne divadelne vzbudil výsledný katarzný účinok.

Tým, že sa O. Spišák stáva pre svoje publikum komunikačne jasne čitateľný, nie je v žiadnom prípade prvoplánový. Svojím tvrdošijným, vytrvalým záujmom o človeka inklinuje k humánnym posolstvám vytvorených inscenácií. Táto evidentná ľudskosť (antropocentrická orientácia vôbec každého divadla) vyvoláva v kontexte Spišákovej režijnej tvorby rozmanité spektrum recepčného dosahu na spoločensky generačne rozrôznené publikum bez ohľadu na vek i status. Keď sa pozrieme na základnú komunikačnú líniu: autor – dielo – recipient, tak od tvorivej autorskej stratégie O. Spišáka sa bude postupne formovať adekvátny typický recepčný vplyv jeho inscenačných diel.

Rôznorodo zameraní diváci jednoducho nachádzajú cestu k dielam O. Spišáka. Obľubujú na nich špeciálny esprit s charakteristickým rukopisom. Niekedy doslova presne očakávajú charakteristický recepcný zážitok, pretože vedia čím režisér dosahuje špecifický účinok svojich inscenácií, t. j. ako buduje divadelný znak, na čom stavia koncíznu divadelnú poetiku v spomínanom typickom humánno-výtvarnom moduse.

Inszenácie O. Spišáka chtiac-nechtiac prerastajú do variabilnejšieho rozmeru ich jednotlivých recepcných dosahov. V kontexte vyprofilovanej režijnej tvorby doma i v zahraničí by sme ich mohli nájsť niekoľko. Nedajú sa zahrnúť pod jeden jednotlivý recepcný vplyv. Vždy ich je niekoľko a závisia od konkrétneho divadelného druhu, typu divadla, žánrovej preferencie a pod. Spišákov konštantný rukopis pritom môže akiste zostať nezmenený. Týka sa už viac ráz spomínanej naturalistickej miery, zmyslu pre lapidárnejšiu prezentáciu kontrastne vystavaných dramatických účinkov drsnejšie, jadrovejšie ponímaných skutočností. Žáner ani typ divadla vo väčšej miere nezmenšuje túto špecifickú štrukturálnu črtu Spišákovskej tvorby. Skôr nemá na to prílišný vplyv. O. Spišák vie byť rozpoznateľný cez diametrálne odlišné žánrové spektrá pohľadov na realitu a jej znakové spodobenie, ukazovanie v časopriestorovej trojrozmernosti.

Režijná tvorba O. Spišáka by sa dala rozdeliť do niekoľkých kategórií, z perspektív ktorých by sa osobitejšie mohla sledovať:

- a) tvorba divadla pre deti (bábkové i činoherné inscenácie);
- b) činoherné inscenácie pre dospelých;
- c) režijná tvorba O. Spišáka v divadelnom združení Teatro Tatro;
- d) zahraničné réžie i kooperácie.

Od tejto kategorizácie sa krôčik po krôčiku možno dostať k tomu, čo je pre režijný štýl skúmaného tvorcu podstatne výstižné. Samozrejme, že v tvorbe akéhokoľvek režiséra badať akési vývinové smerovania, profiláciu štýlu, cizelovanie rukopisu a pod. O. Spišák je v tomto zmysle v podstate „interdruhový“ režisér, presedlávajúcim z bábkovej do činohernej réžie, z divadla pre deti k vysnívanej tvorbe v divadelnom spoločenstve Teatro Tatro, vychádzajúcej z revitalizovaných prastarých princípov divadla a divadelnosti. Z tohto uhla pohľadu sa divadelné, tvorivé úsilie O. Spišáka dá označiť ako cieľavedomé hľadanie, znovu objavovanie v divadle i cez divadlo elementárny komunikačný jazyk, ktorý je viacnásobne univerzálny, resp. ku ktorému sa režisér cielene snaží dopracovať. Ide o praktickú schopnosť priniesť v divadle určitú sumu zgeneralizovanej pravdy, zintenzívneného svedectva o ľudskej životnej skúsenosti v obsiahlych žánrových polohách i dimenziách. Svojím spôsobom apeluje na podmanivý výtvarný fundament divadelného diela, t. j. viac vizuálne ako hudobne materiálny, ako základ svojich inscenácií. Paradoxne nesmeruje k estetike štylizácii, ale cielene k elementárne prostej, materiálno-zemitej jednoznačnosti a jednoduchosti, ktorá v sebe zahŕňa i výtvarnú vynaliezavosť (najmä v tvorivom tandeme s F. Liptákom). Potvrdzuje tým svojrázne realisticky sytený, determinovaný účinok svojho diela. Je v konečnom dôsledku režisér s realistickou optikou vnímania sveta (v tomto zmysle je pre neho prirodzený záujem o človeku blízke, pragmatické problémy sveta) ako aj v jeho transformovanom podaní (režijnej interpretácii). Prekvapivo však táto naturálna pravdivosť nadobúda kontrastne i hrejivú poetiku v drsných, drasticko-vypuklých prejavoch. Možno si pritom všimnúť, že sa pohráva s rýdzo vecnou triezvou, až naturálnou čistotou takmer na materiálnej úrovni konkrétnych scénických

Teatro Tatro Nitra. Tadeusz Słobodzianek: *Prorok Ilja*. Premiéra 23. 9. 2005 v Nitre, réžia Ondrej Spišák. Scéna Fero Lipták. Zľava: Zuzana Moravcová, Lukáš Latinák. Snímka: Collavino, archív autora.



elementov. Z tejto bazálnej konštrukčnej matérie ideálne komponuje divadelnú elementárnosť (nie iba vo výtvarnom zmysle). Z viacerých realizovaných inscenácií sa jednoznačne dajú extrahovať spomenuté významné tendencie. Ide o zrejmy príklon k bazálnym elementom divadelného diela, ktorý sa často zamieňa s neustále skloňovaným scénickým minimalizmom. Nie je to však vyslovene záležitosť iba scénografie – hoci od nej sa často výrazne odvíja. O. Spišák do veľkej miery potrebuje sám pre seba odhaľovať akúsi surovú materiálnosť divadla, ktorá je v jeho ponímaní očividne antropocentrická (tým divadlo vo svojej podstate vždy je), t. j. je tvorené ľuďmi o ľuďoch a pre ľudí. O. Spišák vychádza výlučne z tejto osvojenej východiskovej platformy a v nej i určuje svoj „výstupný“ cieľ divadelnej tvorby, v ktorého jadre vždy ide o komunikáciu. O. Spišák volí v jej prospech bazálnu materiálnosť. Tým, že jednostranne volí divadelnú elementárnosť (v zmysle už neraz spomínanej lapidárnosti), sprostredkúva zvýšenejší komunikačný (referenčný) rámec vyjadrovania. Režijný tvorca sa prioritne otvára jasnej obnaženej vecnosti/ reálnosti a možno i zemitosti. Tam zasadzuje rudiment svojho zväčša jadrného posolstva, eticky nasýtenej láska-

vosti, dobrotivosti ako kontrastne implicitného inscenačného výrazu v drsne maskulínnom zaobalení. Vďaka tomu je možné konštatovať, že Spišák vnáša do inscenačnej tvorby komunikačne blízku zrozumiteľnosť pre širší raster publika. Znasobuje tým mimetický charakter znakovkej podstaty divadla.

Pre O. Spišáka vo väčšine jeho profilových diel platí, že divák je konfrontovaný s veľmi kompetentnou divadelnosťou ako takou, hoci režisér preukazuje zreteľnú tendenciu k príslovečnej elementárnosti divadelnej reči, ktorú možno nazvať aj akousi bazálnou naturálnosťou. O. Spišák týmto zdôrazňovaním prostého východiskového realizmu javiskovej kresby vlastne obhajuje novú rovinu autenticity v súčasnom divadelnom umení a s ňou spojenú nie umelú, ale živú podstatu artikulovanej humannej pravdy. Príznačný jazyk divadelných inscenácií O. Spišáka k tomu nemalou mierou i prispieva. Môžeme ho nájsť v kontexte režisérovej tvorby ako istú nemennú konštantu *par excellence*.

Typický realistický rukopis si môžeme všimnúť napríklad v jeho niekoľkých inscenáciách: *Ponitrianske vyprávky* (Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre, 2005), *Prorok Ilja* (Teatro Tatro Nitra, 2005), *Naša trieda* (Teatr na Woli Varšava, 2010) ai. Tri diametrálne odlišné inscenácie ponúkajú *pars pro toto* možnosť ich komparácie z niekoľkých hľadísk: žánrovej, drhovej, typovej, štýlovej, tematickej, kompozičnej a pod. Kým inscenácia *Ponitrianske vyprávky*⁹ je akousi scénickou kolážou – inšpirovanou nitrianskou mestskou kultúrou a jej rôznorodými postavičkami, figúrkami, dve ďalšie inscenácie (*Naša trieda*/ *Nasza klasa*, *Prorok Ilja*) majú zase spoločného dramatika (Tadeusz Słobodzianek) a slovenský scénograf (František Lipták).

Naturelní blízki spolupracovníci režiséra vytvárajú v oboch inscenáciách priaznivú konšteláciu v osnovaní špeciálne príbuznej poetiky. Osobitne v týchto inscenáciách hier T. Słobodzianka vystupuje do popredia rázovitá poetika drsnosti, jadrnosti a zemitkej hrubosti, ktorá mu do istej miery konvenuje. Preto sa ich tvorivá kooperácia osvedčila a kontinuálne pokračuje. O. Spišák našiel v T. Słobodziankovi tvorivého partnera pre presadzovanie vlastného režijného rukopisu, t. j. koncepcie divadla z vyslovene naturálnych autentických podstát, koreňov bazálnej elementárnosti divadla. Dve spomínané inscenácie: *Naša trieda* (2010), *Prorok Ilja* (2005) okrem iného vychádzajú z poľského kultúrneho prostredia. Ich spoločný tematický rámec predstavuje pre slovenského tvorca predsa len niečo univerzálne – v komunikačne blízkom porozumení poľským reáliám ako aj kultúrnou, jazykovou blízkosťou Slovenska a Poľska.

V inscenácii *Prorok Ilja* (2005) sa zase rovina hodnovernosti zákonite opiera o dramatickú predlohu T. Słobodzianka – teda prostredia kultúrne i teritoriálne vzdialeného od Slovenska. O. Spišák samozrejme musel rešpektovať dramatického autora, niektoré dobové kontexty i kultúrny rámec z pohnutej poľskej histórie, ktorá sa preukázala na vzorke jednoduchých, fanatických a tak trochu i zemitých dedinčanov (naivných vo svojom náboženskom prejave so silne zakoreneným predsudkami, sklonom k hriešnosti i krčmovej pijatike). Niet vari lepšej analógie k tejto poľskej verzii dedinskej skutočnosti, ktorú poľahky našiel i v domácom kultúrnom kontexte

Divadelná inscenácia hry súčasného poľského dramatika Tadeusza Słobodzianka:

⁹ Zuzana Zemaníková – Ondrej Spišák: *Ponitrianske vyprávky*. Premiéra: 8. 4. 2005, réžia: Ondrej Spišák, výtvarná spolupráca: Mária Žilíková-Herodeková.

*Prorok Ilja*¹⁰ (Teatro Tatro Nitra, 2005) oslovuje diváka rôznou dávkou drsnosti a naturalizmu. Centrálnym bodom režijnej koncepcie je kontroverzná tematika križovania. Divadelná hra T. Slobodzianka „*Prorok Ilja*“ (2005), s podtitulom „*Nepravdepodobná história v štrnástich scénach*“¹¹, vykresľuje autentickú udalosť z tridsiatych rokov 20. storočia na východe Poľska. V tomto multikultúrnom priestore, kde sa stretávajú poľská, židovská, ukrajinská a bieloruská kultúra, sa prostí dedinčania podujali križovať samozvaného proroka Ilju, ktorého považovali za druhého Krista.¹² V divadelnej inscenácii divadelného združenia *Teatro Tatro* je vykreslená nielen situácia ukrižovania, ale najmä celý proces jeho uskutočnenia. Križ sa stáva dominantným scénickým prvkom. Rôznym spôsobom sa tak dekoduje a predstavuje dôležitý sémantický kľúč k výkladu divadelnej inscenácie.

Križovanie je v inscenácii prednostne hrovým elementom, cez ktorý sa niekoľkonásobne variuje. Križovanie ako obeta. Križovanie ako hra. Križovanie ako otočený protipól v desakralizácii. V divadelnej inscenácii sa totiž v XI. scéne predstiera križovanie na skúšku. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že ide o paródiu. Lenže zjavne zosmiešnené bičovanie, križovanie za pomoci strašiaka je len vonkajším skutkovým prevedením v prostej imitácii, podľa Nového Zákona.

Práve hra umožňuje dedinčanom oslobodzujúci stav, keď stvárajú akt ukrižovania proroka „naoko“. V tomto stave sa zbavujú predovšetkým strachu z činov, ktoré idú skutočne vykonať. Mobilizujú zároveň odvahu k tomuto činu, utvrdzujú sa v správnosti takéhoto konania a vytvárajú si akýsi inštruktážny návod ako postupovať. Možno tiež hovoriť o didaktickej účelnosti predvedenej skúšky križovania, a taktiež laického overenia si evanjelia. Sedliaci podľa neho snujú vlastnú, svoju, verziu ukrižovania.

Iný rozmer hry predstavuje bujará pitka pri kríži, ktorou sa desakralizuje následný akt križovania. Dedinčania sa noc pred ním, v psychickom i fyzickom vypätí, napájajú pálenkou a podgurážení smilnia za noci, oddávajú sa rozkoši, čím sa pôvodná idea o svätosti žalostne prevracia do svetského rozmeru rozkoši, zvrátenosti a hriechu.

Hlavným problémom mylného križovania dedinčanmi je ich prirodzená, vrodená, tendencia k predsudkom. Vďaka tejto obmedzenosti nehľadajú vinu v sebe, ale v niekom inom. Zmenu sveta má zabezpečiť spomenutý akt križovania, lenže prostredníctvom neho nenastáva náprava, ale kritická sonda do morálneho stavu ľudskej duchovnej biedy. Práve tú detailne odhaľujú prostí dedinčania, keď svojím križovaním nekliesnia cestu k svätosti, lež k zlu.

Inscenátori sa vedome pridŕžajú inscenačnej línie, vychádzajúcej z konceptu kríža. Preberajú z neho najmä úmysel za cenu niečoho niekoho pribiť. Tento realizačný aspekt ukrižovania v sebe nesie potenciálnu brutálnosť. Prítomná krutosť tiež súvisí i s nositeľmi bremena križovania. To, ako narábajú s prístupom ku križovaniu, svedčí o ich zemitosti, jadrnosti i naivnosti. Samotný proces ukrižovania potom dosahuje

¹⁰ Divadelná inscenácia hry T. Slobodzianka: *Prorok Ilja*, Teatro Tatro Nitra, preklad: Ľubomír Feldek, výprava: František Lipták, kostýmy: Katarína Hollá, Hudba: Peter Groll, réžia Ondrej Spišák, účinkujú: Lukáš Latinák, Magdaléna Boczarska (PL) / Zuzana Moravcová, Renáta Kubišová, Lukasz Kos (PL), Milan Ondřík, Milan Vojtela, Martin Nahálka, Róbert Jakab, Agáta Solčianska/ Lenka Barilíková, Andrea Ballayová / Zuzana Moravcová, Ivan Gontko, Marián Miezga, Rudo Kratochvíl, Ondrej Spišák, premiéra: 23. 9. 2005 v Nitre.

¹¹ Divadelná hra Tadeusza Slobodzianka: *Prorok Ilja* je verziou z roku 2005 vytvorená samotným dramatikom pre divadlo Teatro Tatro.

¹² In: [http://www.teatrotratro.sk/repertoar/Prorok Ilja.html](http://www.teatrotratro.sk/repertoar/Prorok%20Ilja.html).



Teatro Tatro Nitra. Tadeusz Słobodzianek: *Prorok Ilja*. Premiéra 23. 9. 2005 v Nitre. Réžia Ondrej Spišák. Scéna Fero Lipták. Zľava: Milan Vojtela, Rudo Kratochvíl, Marián Miezga, Agáta Solčianska, vzhodu: Andrea Ballayová, Ján Hrmo. Snímka Collavino, archív autora.

spomínanú markantnosť výrazu, pretože sa spája s prezentovanými prejavmi explicitnej hrubosti i hlúposti dedinčanov.

Sú to všetky príklady fyzickej náročnosti v spôsobe zobrazenia a inscenačného uchopenia témy. Kontroverzná a mimoriadne háklivá téma je totiž pretlmočená do fyzického i verbálneho jazyka divadla. Ide o naturalistickú deskriptívnosť v zobrazení napr. fyzických atakov, vzájomných hrubých interakcií postáv medzi sebou, faciek, mlátenia v blate, realistického nekašírovaného prostredia s prašnou alebo zablatenou zemou v hracom priestore pod stanom. Na scéne sa dokonca objavuje pojazdny motošiator Žida *Rotschilda*, s autentickým zápachom motora, alebo kadidlo a sviece v Božom stánku proroka. Rovnako sa tu možno stretnúť s otvorenou nahotou, ktorá sa spája s vulgárnou necudnosťou *Ol'gy* (ženy posadnutej diablom). Tieto vymenované komponenty scénického priestoru a hereckého prejavu predstavujú, z recepcného hľadiska jednoznačne, silnú záťaž na diváka.

Tematika križovania, spolu s drastickosťou, vytvára v poňatí francúzskeho divadelníka Antonina Artauda, skutočné „divadlo krutosti“. Divadlo podľa neho: „...nie je možné bez prvkov krutosti v základoch každého predstavenia. V stave degenerácie, v akom sa nachádzame, vpustíme metafyziku do duší cez pokožku.“¹³ Divadelnú inscenáciu môžeme teda prirovnať k tomuto konceptu divadla krutosti práve jej spôsobmi uchopenia a inscenovania tematiky križovania.

¹³ ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália – press 1993, s. 83. ISBN80-85718-06-5

V divadelnej inscenácii sa odкрýva kolobeh utrpenia, hriešnosti, obetovania, spasenia. Zároveň sa hľadajú príčiny zla vo svete. Podľa A. Artauda by sa malo divadlo prirovnávať k moru, že „...tak ako mor aj ono odhaľuje, ženie dopredu a vyhádza na povrch základ latentnej krutosti, ktorého prostredníctvom sa lokalizujú či v jednotlivcoch, či v ľuďoch všetky zvrátené sklony ducha.“¹⁴ Možno ich však nájsť priamo zakorenené v človeku. Sediaci sa tak v divadelnej inscenácii preto upínajú na proroka, lebo v ňom vidia záchrancu nespravodlivého sveta. Dedinčanom ide, koniec koncov, práve o tieto hodnoty. Vypomáhajú si krucifixom, ako nástrojom definitívneho spečatenia spomínaných snažení. Napokon však nešikovné narábanie s krížom pôsobí tragikomicky, pretože ich vlastná nedokonalosť (nepripravenosť duší na spásu v honbe za svätosťou) im hatí cestu k večnosti.

Inscenácia *Prorok Iľja* sa okrem iného skúšala v oblasti juhozápadného Slovenska (Dolný Taráň). Nemáme tým na mysli autentický výskum v zmysle etnoscenológie, ktorým vonkoncom nebol. Pre kolektív tvorcov však obdobie leta pred žatvou (podobne ako v dramatickej predlohe T. Słobodzianka) ako aj celkovým nížinatým prostredím konkrétnejšie ozrejmovalo v súvislosti so vžívaním sa a realistickým identifikovaním s predlohou súčasného poľského dramatika. Hoci režisér čerpal z cudzej námetovej látky, svojsky extrahoval príbuzný tematický ekvivalent s možnosťou potenciálneho prenesenia celkovej tematiky. Poľskú dramatickú predlohu svojím spôsobom naturalizoval, t. j. prispôbil ju slovenskému kultúrnemu naturelu, čím predloha situovaná do začiatku 20. storočia korešpondovala s tunajšími dobovými skutočnosťami. Povaha Słobodzianekovej hry s výrazne etickým princípom o viere a strachu z vlastnej hriešnosti, s uvoľňujúcim katarzným odpustením v závere, sú do veľkej časti večnými témami, konštantne prítomnými v akomkoľvek ľudskom spoločenstve (Slovensko nevynímajúc). Tematika náboženstva, križovania, prostej naivnej tuposti a hriešnosti našla i u inscenátorov z divadelného spoločenstva Teatro Tatro svoje inšpiratívne parametre.

Dominantnou črtou v režijnom postupe O. Spišáka sa stala najmä vernosť textu hry T. Słobodzianka podľa autentickej udalosti. Práve vďaka tomu sa dokonca odhodlal hľadať adekvátne korene bazálnej ľudskej prirodzenosti. K tomu mu opätovne pomohla prírodná (materiálová) báza inscenácie k očividnejšiemu preniknutiu do drsnej zemitosti rurálneho kontextu. Tvorcovia realizovali inscenáciu v špeciálnom šapitó, na základe čoho získali diváci úplne odlišnú kvalitu recepcného zážitku z „divadla krutosti“. Odrazu v rámci divadelnej komunikácie fungovali doslova i prírodné živly a ruka v ruke s nimi i živelné, spupné vášne prostých dedinčanov, ktoré nevedomky vytryskli kdesi až z latentných útrob ich iracionálneho podvedomia. V tomto zmysle táto prírodná materiálová dimenzia prispela k obnaženiu, vystuženiu kontúr drsnej dedinskej reality. Herci, pohybujúci sa po trávinatej ploche archetypovej zeme, váľajúci sa v blate z rinúcej sa vody, križujúci, plávajúci, rúhajúci sa, pijúci pálenku, smilniaci i zbabelo ľutujúci svoje previnenia v pokryteckej morálke, sa v prítomnosti tohto prírodného exteriérového kontextu zreteľne expresívne zhostili. Už to nebolo konvenčné „sterilné“ divadlo, ale autentické stretnutie s divákmi v temer prírodnom naturálnom prostredí s reálnou tmou i atmosférou prírodných živlov – dejmi voľne zasahujúcimi z tohto exteriérového prostredia (napr. s fľakajúcim blatom, lietajúcej

¹⁴ ARTAUD, A. (1993), s. 26.

mlátiacej slamy, vyšplechnutej vody a pod.). Dalo by sa povedať, že v takýchto podmienkach sa O. Spišák najviac priblížil k mimetickosti znaku (priestorovému i naturálnemu). Obohatenie výrazového spektra o výnimočné exteriérové podnety (vôňa benzínu z rachotiaceho motošiatora žida Rotschilda) nabralo odrazu na celkovom naturalisticky ozrejmennom divadelnom zážitku.

O. Spišák sa prejavil ako znalec mentality postáv predlohy. Práve v takomto vytvorenom experimente s prírodnou (materiálovou) podobou naturalizmu v divadle vytvoril krutú adekvátne hodnovernú výpoveď o svete s intenzifikujúcim memen-
tom. K tomu mu výstižne napomohli nástroje materiálvej, zemitej divadelnej elementárnosti. O. Spišák v inscenácii *Prorok Ilja* vytvoril divadlo z naturálne prostej organickej živosti (náročky nie z umelo inscenovanej). K autenticite sa dopracoval z rozpoznania obýčajnej, ozrejmejnej podstaty sveta v svetle i dychu vitálneho života.

Ďalšia oceňovaná inscenácia hry Tadeusza Słobodzianka *Naša trieda*¹⁵ („*Nasza klasa*“, Teatr na Woli Varšava, 2010) je inšpirovaná autentickými udalosťami z obdobia druhej svetovej vojny v Poľsku – v poľskom mestečku Jedwabne sa v roku 1941 uskutočnil pogrom na Židov, ktorého iniciátormi boli samotní poľskí spoluobčania a nie nacisti. Podtitul samotnej hry je *História v štrnástich lekciami*. Napriek tomu, že ide o poľskú národnú históriu, jej tematika je svojím spôsobom blízka i pre Slovensko. Týka sa osudov spolužiakov jednej triedy, ktorú spoločne navštevujú katolíci i židia v dvadsiatych rokoch 20. storočia. T. Słobodzianek (1955) modeluje na jej ploche akýsi makrokozmos v mikrokozme. Trieda a kolektív v nej už sám tvorí malú sociálnu skupinu, reprezentatívny výber profilov osobností, charakterov, do tela ktorých zasadzuje vzťahy, predsudky, latentnú nevraživosť, nenávisť, lásku, ale i ľudskú hlúposť a zbabelosť. Slovenský režisér v tomto priestore modeluje životné osudy spolužiakov z jednej elementárnej školy, kde si ešte všetci svorne spievajú naivné piesne, memorujú poučky, veršovanky a pod. Kompozične oddelil od seba jednotlivé kapitoly klasickým školským zvoncom, predelujúcim dôležité dejinné úseky v životoch konkrétnych postáv.

Každého žiaka triedy zasiahne najmä druhá svetová vojna a každý je ňou výrazne poznačený. Najtragickejšie z nich však židovskí kolegovia. Osudy preživších spolužiakov sú paradoxne tiež zväčša tragické a niekedy i tragikomické. Čo je však príznačné pre celú inscenáciu je skutočnosť, že priestor triedy sa po celý čas nemení. Trieda „prežíva“ aj keď sa počas celého 20. storočia cyklicky menia jednotlivé režimy, totality, spoločensko-politické usporiadania a pod. Nad dverami školskej triedy sa postupne striedajú ikonické znaky viacerých príznačných období: katolícky kríž, kosák a kladivo, hákový kríž, znovu kosák a kladivo a napokon opätovne katolícky kríž. V tomto zmysle sa stáva trieda akýmsi univerzálnym priestorom. Míňajú sa za nej len postavy žiakov. Keď jeden z nich zomiera – obradne si berie so sebou stoličku spolu s drevenou lavicou a odchádza za masívne dvere školskej triedy. Tento

¹⁵ Divadelná inscenácia hry T. Słobodzianka: *Naša trieda*. Réžia: Ondrej Spišák (Slovensko), scénografia: František Lipták (Slovensko), kostýmy: Jan Kozikowski, hudba: Bartłomiej Woźniak, choreografia: Anna Iberszer, osoby a obsadenie: DORA: Magdalena Czerwińska / Monika Fronczek, ZOCHA: Izabela Dąbrowska, RACHEL, potom MARIANNA: Anna Gryszkówna / Dorota Landowska / Julia Wyszyńska, JAKUB KAC: Robert T. Majewski, RYSIEK: Michał Czernecki / Maciej Skuratowicz, MENACHEM: Mariusz Dręzek / Przemysław Sadowski, ZYGMUNT: Karol Wróblewski, HENIEK: Marcin Sztabiński, WŁADEK: Leszek Lichota, ABRAM: Paweł Pabisiak. Premiéra: 16. októbra 2010, Teatr Na Woli im. Tadeusza Łomnickiego, Varšava, Poľsko.

Teatro Tatro, Nitra. Tadeusz Słobodzianek: *Prorok Ilja*. Premiéra 23. 9. 2005 v Nitre. Réžia Ondrej Spišák. Scéna Fero Lipták. Zľava: Róbert Jakab, Milan Ondřík, Martin Náhalka. Snímka Collavino, archív autora.



priestor za dverami tvorí doslova záhrobie. Tak ako spolužiaci hynú, umierajú či už pred pogromom, počas neho alebo po ňom – rad za radom za dverami pribúdajú lavice tzv. „mŕtvej triedy“. Na konci inscenácie sedia za sebou zoradení všetci spolužiaci post mortem. Hoci postavy vyšli zo školských lavíc, po svojom životnom defilé v totalitných systémoch 20. storočia sa navracajú späť do školskej triedy. Priestor pred dverami je svetom s premenlivými politickými systémami. I trieda je symbolom takéhoto (pre žiaka určite nepríjemného) autoritatívneho systému. Je príznačné, že učiteľa – diktátora v ňom niet. Platí taktiež pravidlo, že akí sú spolužiaci navzájom na seba v školskom kolektíve, takí sú zväčša i v dospelosti v spoločnosti voči iným. Vzorka týchto spolužiakov Słobodziankovej triedy slúži ako vhodná sonda do svedomia poľskej spoločnosti.

Nemennosťou prostredia i v scénografickej zložke (František Lipták) sa mieri predovšetkým k ustavičnému pripomenutiu zmŕtvychvstalého kolektívu. Do situovaného priestoru triedy sa miešajú osudy z minulosti i prítomnosti. Fenomén spomienok sa v triede oživuje prostredníctvom referovania jednotlivých postáv o svojom životnom údele. Akoby cez každú jednu postavu osobne vnímame holokaust, spoluvinu, či spoluúčasť na jednej historickej udalosti (spomínaného pogromu z roku 1941). Po pri všetkom však v triede stále zotrývame. Referujúce postavy z nej neodchádzajú. Sú akoby permanentne na jednej stretávke, kde minulosť oživa v komentujúcom prejave i v rôznorodom demonštračnom hraní hercov.

Inscenačný tím načrtol na vzorke osudov týchto spolužiakov vlastne smutnú tragikomickosť celých dejín 20. storočia a ich katakliziem. Autor sa totižto nezameriava iba na druhú svetovú vojnu. Vníma kolobeh sveta, vojny, života, umierania v celkovom priereze vývinových peripetií celého minulého storočia. Do istej miery skúma i zvláštne postihnutú fatálnosť dejín. Minulosť sa v tomto otrasnom storočí často zastierala, zadupávala, a najmä skresľovala. V tom spočívala jej tragikomickosť a dôležité memento.

T. Słobodzianek vykresľuje v tomto konštantnom prostredí jednej triedy i túto diachrónnu dejinnú líniu. Evidentné je, že nezastáva polohu čierno – bieleho videnia. Podobne ako v hre *Prorok Ilja* bez prikrášlenia i zbytočného zveličovania obnažuje zjavné korene antisemitizmu a tvorivo s ním narába ako s historickým faktom. O sen-

timentálnu snahu mu v tomto prípade nejde. Ba práve naopak. Skôr vecne a triezvo postihuje jeho príčiny. Skúma viac celkovú líniu nenávisť a zloby, pretavenú pochopteľne iba cez spomínanú vzorku kolektívu spolužiakov pomyslenej základnej školy. Chladnokrvná nenávisť, pomsta, predsudky, nacionalizmus je v každom latentne zakódovaná a môže sa kedykoľvek odviazať. Stačí len nájsť dôvod na koncentrované presunutie, prenesenie kolektívneho vinníka zjednodušeným procesom generalizácie. Nájdenie tohto vinníka je často primitívnym až pudovým vypuknutím všetkých pogromov a pod. Dôkazom toho je inscenácia *Náša trieda/ Nasza klasa*, ktorá svedčí o schopnosti poľskej spoločnosti prostredníctvom divadla reflektovať samých seba, vlastnú kultúru i dejiny. Ideálne je ak sa na túto chúlостivú stránku histórie pozrie nezainteresovanými očami zahraničný režisér.

V inscenácii *Ponitrianske vyprávky* (Staré divadlo Karola Spišáka, 2005) sa dostávajú zase do popredia autentické aspekty súčasnej Nitry s jej sociálnou, kultúrnou štruktúrou. Na rozdiel od predlohy Zuzany Zemaníkovej si v nej režisér spolu s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou primyslel a dotvoril celú prvú časť so samostatným tvorivým vkladom hercov a herečiek. Režisér takto uplatnil rýdzo autorský prístup v rozličných spôsoboch generovania, mimetického transponovania autentických figúrok nitrianskeho koloritu (babky na tržnici, vreckári, veksláci, bezdomovci, snobi, obchodníci, intelektuáli, maturanti, bajkeri, dôchodcovia, kolotočári, zmrzlí-nári, zamilovaní atď.). Tieto rôznorodé postavičky sa priamo predstavovali divákovi doslova pred jeho očami na scéne. Tvorivo herecky vznikali efektným dynamickým spôsobom – promptným kostýmovým prezliekaním sa hercov do znaku konkrétnej postavičky (herci počas predstavenia vystriedali niekoľko desiatok postáv z galérie mesta pod Zoborom). To, čo je osobitne evidentné v režijnej tvorbe O. Spišáka je najmä jeho uveriteľnosť, pravdivosť modelovania hereckej zložky. Nejde pritom o psychologicko-realistické devízy prístupov v princípoch hereckej kresby – ani o psychologické postupy v hereckých technikách.

To, čo nám môže zjavne konvenovať v prístupoch O. Spišáka je predovšetkým adekvátna miera autorskej kreácie celého hereckého kolektívu. O. Spišák v tomto zmysle dbal aj v činohernej inscenácii *Ponitrianske vyprávky* na autorský prístup hercov a herečiek, využívajúcich rôzne kostýmové zmeny na princípe akéhosi filmového strihu či fotografickej spúšte. Herci osobitne stvárňovali verné kópie protagonistov rôznych figúrok – svojráznych postavičiek z pouličnej nitrianskej reality. Miera pravdivosti svedčila o elementárnom vystihnutí znaku reality, ktorý sa stal komunikačný svojou mimetickou skratkou a montážnym spojením v štruktúre divadelného diela. Režijný zástoj teda spočíval práve v tomto autorskom hereckom vklade, v jasne prítomnej hereckej autorskej participácii kolektívnej tvorby. Takýmto spôsobom sa predloha Z. Zemaníkovej mohla pokojne rozrásť i o celú autorskú časť, ktorá dokonca predstavovala akýsi antropologicko-laboratórny výskum obyvateľskej vzorky Nitry so všetkými neduhmi, svojráznymi črtami, či výstrednosťami ojedinelých prejavov. Cieľ bol opätovne vysoko humánný: detskému príjemcovi vstúpiť akúsi sociálnu citlivosť k odlišnosti vo všeobecno-tolerantnom prístupe. Práve sledovaná koncentrovanosť na realistický, mimetický znakový aspekt odpozorovanej životnej skúsenosti sa v Spišákovom režijnom pohľade pretavuje do zvýšenej, či spredmetnenej autenticity na scéne. Divák získava akúsi kompetenčnú istotu v týchto transponovaných mimeticko-metaforických znakoch v hereckých prostriedkoch, hravosti s priznanou autenticitou. Je mu zrejmé a známe to, čo sa mu znakovo predstavuje na scéne. Ak by

sa tvorca v tomto prípade prílišne vzdialil od denotátovej roviny znaku – stal by sa viac konotačným v semiotickom zmysle.

O. Spišák v tomto zmysle konfiguruje znaky práve z tohto uhlu pohľadu. Vychádza z pravdivej, vecnej, materiállovej podstaty skutočnosti, ktorá je predsa len pre diváka z recepcného uhla pohľadu čitateľná. Keď režisér sprostredkuje takýmto spôsobom priznaný aspekt prenesenia reality aj vrátane civilného herectva, tak je zároveň bližšie k hodnovernosti a účinnosti prezentovaného. Čím viac sa do procesu vkradne aj autorská miera generovania v hereckom uchopovaní jednotlivých typov, tým silnie tento efekt všeobecnejšieho akceptujúceho pochopenia na strane diváka. O. Spišák vedome vŕha do procesu implicitný autorský princíp a zreteľne ho vyžaduje i v hereckom prístupe vo vzťahu k hercovi. Sprístupňuje kolektívu tvorcov dôležitosť osobného zaangažovania sa na autorskom generovaní. Z takéhoto kolektívneho prístupu môže vyrásť autentická hodnovernosť v spôsobe transponovania, „vpustenia“ reality na scénu v konkrétnych atribútoch mimeticko-znakového určenia.

* * *

Je rozhodne viacero prístupov k celostnému zhodnoteniu i formulácii konkrétnej poetiky režijnej osobnosti. O. Spišák ponúka svojou tvorbou obraz sveta a zároveň jeho odraz v jednotlivých recepcných zákonitostiach, konšteláciách viacnásobných zážitkových dosahoch na publikum. Túto skúsenosť s publikom má zreteľne zakódovaných. Ako skúsený tvorca vie viacrozmerne modelovať znakovú situáciu vizuálne dominantnými elementmi (zložkami), pestrou varietou vzťahov herca a výtvarnej zložky, resp. súhry výtvarnosti hereckej akcie. Čo je jednoznačnou osobitosťou jeho tvorby je predovšetkým schopnosť sprostredkovať publiku rôznorodé humánne posolstvá abstraktne i nesmierne konkrétne.

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

ONDREJ SPIŠÁK' S DIRECTORIAL POETICS

Miroslav BALLAY

In his general overview, the author of this study summarizes the specifics of poetics of Slovak award winning theatre director Andrew Spišák (1964) in the context of expressive modalities of his work as well as distinctive features of his theatrical and directorial work. The holistic approach to Spišák's directorial work allows the author to some extent generalize certain characteristic features of the artist's work although the study is not a full portrait of the director O. Spišák. On the basis of short analyses of selected productions, the author points to the apparently dominant constructional and compositional elements of his stage work. Gradually, he specifically identifies the means used by the director to create a theatrical designatum, which undoubtedly become the basis for unique creation of particular parameters of receptions, effects on the viewer.