ŠPECIFICKÉ ČRTY RÉŽIE ONDREJA SPIŠÁKA

MIROSLAV BALLAY
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Abstrakt: Autor približuje globálne zhrňujúcim spôsobom špecifiká poetiky slovenského divadelného režiséra Ondreja Spišáka (1964) v kontexte výrazových modalít jeho diela ako aj charakteristického divadelno-režijného rukopisu. Zvolený celostný pohľad na Spišákove 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 recepčných parametrov, účinkov na diváka.

Režijnú tvorbu Ondreja Spišáka (1964) možno rozdeliť do niekoľkých kategórií, či druhových inklinácií. Súhlasne možno tvrdiť spolu s Lenkou Dzadíkovou, že: „... režisérovi Ondrejovi Spišákovi nemožno dávať jednoznačné prívlastky. Slovenský režisér, obľúbený v Čechách a režírujúci v Poľsku tvorí v bábkových i činoherných divadlách pre deti aj pre dospelých...“[1] Ako vidieť, už dávno nie je predstaviteľom iba bábkovej divadelnej réžie. Rovnako neplatí téza, že je vyslovene tvorcom divadla pre deti. Jeho tvorivý diapazón je takpovediac univerzálny. Pre komplexnosť uchopenia režijného diela je potrebné predsa len vypichnúť viaceré oblasti doterajšieho pôsobenia:

– bábková a činoherná divadelná réžia na Slovensku;
– zahraničná režijná tvorba (Poľsko, Česko, Maďarsko);
– režijná tvorba v *Starom divadle Karola Spišáka* v Nitre;
– zakladateľská a režijná činnosť v divadelnom združení *Teatro Tatro*.

Každá z týchto tvorivých polí je niečím charakteristická i výnimočná. Z pomedzi nich si osobitú pozornosť zasluhuje predovšetkým tvorivý zástoj O. Spišáka v divadelnom združení *Teatro Tatro*, kde ako tvorca našiel výraznú slobodu, resp. uskutočnil svoj sen o divadle, postavený na invenčne oživovaných tradíciách najmä potulného komediantstva. Režijná poetika O. Spišáka je síce mnohotvárna, ale zároveň i konštantná v celej kontinuite tvorivého úsilia. Ako dodáva L. Dzadíková: „Spišák nie je režisér jedinej ľahko spoznateľnej poetiky. Jeho tvorba je pestrá tematicky, ale aj formálne. Inscenuje rozprávky, veršované predlohy, spracúva ľudové motívy, svojou tvorbou sa vyjadruje aj k stavu v spoločnosti. Pracuje s bábkami, používa i princípy čierneho divadla. Zovšeobecňujúc možno konštatovať, že kým v inscená-

[1] DZADÍKOVÁ, Lenka. Interaktywność i imaginacja. Twórczość Ondreja Spišáka w słowackich teatrach lalkowych. Prel. Ewa Ścibisz. In: *Nietak! Inne strony teatru*, nr. 10, 2012, 14 – 18. ISSN 208-1093.

ciách pre dospelých a činoherných inscenáciách si často vyberá témy odhaľujúce pudovosť a temnú stránku človečenstva, v tvorbe pre deti je imaginatívny, hravý a priateľský sprievodca krajinou fantázie."[2] Charakteristické tendencie Spišákovej réžie sa ponúkajú na zdokumentovanie i v jednej z jeho posledných inscenácií v zahraničí z roku 2013.

Režisér O. Spišák zdramatizoval a zadaptoval vo svojej najnovšej inscenácii *Posledný výlet Baltasara Espinosu* a jeho nanebovstúpenie (2013, Mesebolt Bábszínház Szombathely, Maďarsko)[3] poviedku *Evanjelium podľa Marka* zo zbierky *Brodiho správa*[4] argentínskeho prozaika, básnika a esejistu Jorge Louisa Borgesa (1899 – 1986) do podoby pouličného divadelného diela. Útlu poviedku, presiaknutú magickým realizmom, poväčšine zachoval – nechal ju svojsky prerozprávať Principálom divadelnej kompánie. Principál (zároveň aj postava z Borgesovej poviedky) – bratranec Daniel sugestívne komentoval celé predstavenie ako rozprávač z tajomnej a odľahlej juhoamerickej pampy.

PRINCIPÁL: „Počujte hluchí, a slepí, otvorte oči, aby ste videli!
Počúvajte ľudia, čo sa stalo na haciende v Los Alamos!
Počúvajte príbeh Baltazára Espinosu...
Dobrého človeka...
Študenta medicíny...
Má už 33 rokov a na ukončenie vysokoškolského štúdia mu chýba
skúška z predmetu, ktorý ho najviac zaujíma."[5]

Prostý príbeh odrazu nabral snové, fantazijné prvky, ktoré režisér pochopiteľne akcentoval s veľkým potešením s typickou imaginatívnosťou videnia. Keďže inscenačný príbeh mal viacero rovín (rovnako ako literárna predloha), je potrebné z hľadiska základnej predstavy priblížiť sujetový profil diela. Študent medicíny Baltasar Espinosa prišiel koncom marca roku 1928 vo svojich Kristových rokoch na pozvanie svojho bratranca Daniela na haciendu Los Álamos. Jeho príchod na rozľahlú pampu k zemitým statkárom Gutreovcov[6] bol pre neho intenzívnou skúsenosťou, keď videl ich zaostalosť a určitú obmedzenosť. Navyše zostal s nimi sám potom, čo sa svojrázny Daniel vybral do Buenos Aires. Náhodou sa tam odohrávalo bábkové prestavenie pašiovej hry. Mladého osihoteného medika v prostredí pampy zasiahla medzitým povodňová vlna z rozvodnenej rieky Salado, následkom čoho bol prinútený susedsky nažívať s primitívnejšími Gutreovcami (otcom, synom a nevlastnou

[2] DZADÍKOVÁ, Lenka. Interaktywność i imaginacja. Twórczość Ondreja Spišáka w słowackich teatrach lalkowych. Prel. Ewa Ścibisz. In: *Nietak! Inne strony teatru*, nr. 10, 2012, 14 – 18. ISSN 208-1093.

[3] BORGES, J. L. – SPIŠÁK, O. *Posledný výlet Baltasara Espinosu* a jeho nanebovstúpenie/ *Baltasar Espinosa utolsó* üdülése és üdvözülése. Scenár: Ondrej Spišák /na motívy poviedky J. L. Borgesa/, dramaturgia: Gertrud Korpič, scénická hudba: Andrej Kalinka, scénická výprava: Szillárd Boráros, réžia: Ondrej Spišák. Premiéra: 19. 5. 2013 v Mesebolt Bábszínház Szombathely (Maďarsko).

[4] BORGES, J. L. *Brodiho správa*. Prel. Vladimír Oleríny. Bratislava : Vydavateľstvo Petit Press 2004, 116 s. ISBN 80-85585-20-0.

[5] SPIŠÁK, Ondrej. *Posledný výlet Baltasara Espinosu* a jeho nanebovstúpenie/ *Baltasar Espinosa utolsó* üdülése és üdvözülése. Scenár . [Rozmnoženina]. Mesebolt Bábszínház Szombathely (Maďarsko), 2013.

[6] V literárnej poviedke sa vykresľujú Gutreovci (pôvodom Guthrieovci) ako zemití a zdegenerovaní potomkovia európskych prisťahovalcov z grófstva Inverness, ktorí sa na juhomerickej pampe premiešali s domorodými Indiánmi a časom sa stali i negramotní.

dcérou), ratujúc im majetok a hynúci dobytok. Čím ďalej tým viac sa odvíjala zjavná paralela medzi ním a Ježišom z Nazaretu, ustavične pripomínaným bábkovými pašiami z veľkomesta.[7] Ide v tomto prípade o akúsi alúziu. Keď Baltasar vplyvom ničivých záplav uchýlil pod jednu strechu svojich susedov, priam symbolicky objavil v haciende Bibliu v angličtine, z ktorej nahlas čítal negramotným susedom. Tí ho na počudovanie počúvali temer so zatajeným dychom. Božie slovo malo na nich značný vplyv. Medzi Baltazárom a mladou Gutreovou dokonca vzplanul vzťah potom, čo jej vyliečil barančeka. Prekvapujúco si jedného dňa k nemu líha nahá a prežije s ním noc. Za tento čin sa mu kruto pomstí jej rodina. Keď ustanú záplavy, vyvedú ho von. Trochu neistí sa ho pýtajú na to, či sa Kristus nechal zabiť, aby zachránil všetkých ľudí.

GUTRE: „Kristus sa dal zabiť, aby zachránil všetkých ľudí?"
BALTASAR: „Áno, aby zachránil všetkých pred peklom."
GUTRE: „A zachránili sa aj tí, čo ho pribili klincami na kríž?"[8]

Následne ho po súhlasnej odpovedi preľaknutého ťahajú, pľujú ne neho, kopú a z pozbíjaného kríža ukrižujú.

PRINCIPÁL: „Bili ho a vyviedli pred dom. Baltazár pochopil, čo ho čaká.
Pohliadlo naňho holé nebo. Počul zahvízdať vtáka, pomyslel si: stehlík.
Kôlňa nemala strechu: strhli ju, z dreva zhotovili kríž.
...
Pamätám, Pane na tvoje skutky, pamätám na dávne zázraky.
O všetkých tvojich dielach rozmýšľam a uvažujem o tvojich činoch.
Otvorím svoje ústa v podobenstvách, vyrozprávam starodávne tajomstvá."[9]

Všetko sa zároveň odohralo za Danielovej neprítomnosti. Pokiaľ Baltasar zachraňoval a tíšil pustošiacu povodeň na pampe ako Kristus na Galilejskom mori, jeho rozšafný bratranec sa na jednom z karnevalov v Buenos Aires preobliekol za Herodesa v scéne tanca Salome i sťatia hlavy Jána Krstiteľa. Samotnej smrti mladého Baltazára predchádzala bábková hra s maňuškami o ukrižovaní Ježiša Krista. Keď sa Daniel vrátil z veľkomesta na svoju haciendu a našiel Baltazárov hrob trpko zaplakal:

DANIEL: „Prišiel som neskoro... Prepáč mi priateľu!"[10]

Je celkom zjavné, že J. L. Borges uplatnil vo svojej poviedke istú viacvrstvovú líniu. Nie náhodou sa považuje za „otca postmoderny."[11] Podľa Miroslavy Fujakovej-Režnej: „...prozaické dielo J. L. Borgesa ako celok vytvára fascinujúci textový labyrint, v ktorom je zároveň labyrintom každý text (poviedky) sám osebe. (...) Okrem hľada-

[7] Ide v tomto prípade o alúziu.
[8] SPIŠÁK, Ondrej: *Posledný výlet Baltasara Espinosu* a jeho nanebovstúpenie/ *Baltasar Espinosa utolsó* üdülése és üdvözülése. Scenár . [Rozmnoženina]. Mesebolt Bábszínház Szombathely (Maďarsko), 2013.
[9] SPIŠÁK, Ondrej. *Posledný výlet Baltasara Espinosu* a jeho nanebovstúpenie/ *Baltasar Espinosa utolsó* üdülése és üdvözülése. Scenár . [Rozmnoženina]. Mesebolt Bábszínház Szombathely (Maďarsko), 2013.
[10] SPIŠÁK, Ondrej. *Posledný výlet Baltasara Espinosu* a jeho nanebovstúpenie/ *Baltasar Espinosa utolsó* üdülése és üdvözülése. Scenár . [Rozmnoženina]. Mesebolt Bábszínház Szombathely (Maďarsko), 2013.
[11] ŽILKA, Tibor. *Text a postext*. 2. vydanie. Nitra : FF UKF 2011, s. 35 – 36. ISBN 978-80-8094-878-8.

nia je však súčasťou labyrintickej povahy diel(a) aj nenachádzanie. V toku narácie sa často objavujú momenty, situácie, udalosti, v ktorých absentuje (zaužívaná) časová a kauzálna logika, čím sa modus myslenia, ktorým sme naučení rozmýšľať, spochybňuje a relativizuje..."[12] I v samotnej povahe literárnej poviedky *Evanjelium podľa Marka* zo zbierky *Brodyho správa* bolo možné postrehnúť jeden z princípov postmoderny. Ako už skôr upozornil slovenský literárny vedec Tibor Žilka: „... v postmodernom texte možno totiž zväčša nájsť stopy viacerých textov. Deje sa to prostredníctvom priamych a nepriamych citácií, parafráz, imitácií a opakovania rozličného druhu, ďalej prostredníctvom paródie, pastiša, travestie a persifláže ako základných štylistických a žánrových vlastností postmodernej prózy..."[13] Zhodou okolností sa aj režisér O. Spišák taktiež pohral s viacerými vzťahmi tohto literárneho príbehu s biblickou tematikou v zmysle postmoderny. Pašiová hra svojou koncepciou, druhovým určením, tematickým zameraním ponúkla slovenským i maďarským tvorcom rôznorodú paletu prístupov. Jej charakteristickou črtou bol výhradne sakrálny námetový okruh ako základné východisko k ďalšiemu inscenačnému využitiu. Mohli by sme identifikovať dovedna dva frekventované spôsoby prístupov k pašiám:

1. prístup smerujúci k afirmatívnemu (súhlasnému) zvýrazneniu, resp. k vyzdvihnutiu biblického (novozákonného) posolstva;
2. kontroverzný uplatňujúci princíp travestie, persifláže, resp. zdanlivej paródie ako katarzne poľudšťujúci rozmer pochopenia tohto posolstva.

O. Spišák uprednostnil v inscenovanej pašiovej hre práve druhý zo spôsobov uchopenia pašií. Prekvapujúco odkryl ich komickú stránku, ktorá by mohla prvoplánovo vzbudiť skôr pohoršenie, či zrejmé desakralizačné zosmiešnenie. Opak však bol pravdou. O. Spišák predostrel pašiovú hru s výrazne jednoduchým, prostým podaním. Zdanlivá kontroverznosť sa vyvážila spontánnym prístupom inscenátorov s rozhodne nedevalvujúcimi tendenciami, ale zrozumiteľne účinným prostriedkami vykreslenia.

Režisér k tomu využil všetky možné atribúty pouličného, exteriérového koloritu výpravnejšej pašiovej hry. Nutne v nej uplatnil viaceré druhy a typy divadelnosti v prospech výnimočnej účinnosti náboženského posolstva s eticko-recepčným vplyvom. Mohli by sme tvrdiť, že prednostne siahol k rozšírenejšiemu arzenálu účinných dosahov tohto divadla pod holým nebom. Intenzívne i podnetne čerpal z prastarých divadelných postupov predovšetkým kočovného divadla pouličného typu, hrávaného skôr na námestiach, tržniciach či odľahlých exteriérových plochách pod širou oblohou, kde sa odrazu roztvárala bezprostrednejšia divadelno-recepčná komunikácia. Nesporne k tomu napomáhala rýdzo-tradičná varieta postupov divadelnosti: bábkovej, pouličnej, hudobnej a pod., príťažlivo pútavej pre divákov rôznych vekových kategórií najmä svojou sugestívnosťou.

Ako je všeobecne známe, O. Spišák sa stále rád vracia skôr k pôvodnejším, zdanlivo zabudnutým koreňom divadla, keď ešte malo blízko k obradu, náboženskej funkcii, ale i zábavnosti, akémusi latentne prastarému ludickému živlu v kultúre. Nesmela v ňom chýbať zvýšená interaktivita a výsostne internacionálny, príp. inter-

[12] FUJAKOVÁ–REŽNÁ, Miroslava. Jorge Luis Borges: Kruhové zrúcaniny. In: *Tvaroslovná interpretácia umeleckého diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF 1999, s. 197. ISBN 80-8050-344-3.

[13] ŽILKA, Tibor. *Text a postext*. 2. vydanie. Nitra : FF UKF 2011, s. 35 – 36. ISBN 978-80-8094-878-8.

kultúrny náboj. Tento zreteľný princíp kočovného (mobilného) divadla predstavoval pre režiséra cestu k ešte rozjasnenejšej komunikácii všetkým, čo v kultúre prirodzene „živilo" divadelnosť, udržovalo komediantsky status v snahe prinášať poctivý herecký kumšt: zabávať, iritovať, ukazovať, resp. nastavovať karikovanú tvár, zrkadlo spoločnosti, dobe, morálke atď. O. Spišák preto dôrazne siahal k základným funkciám divadla: zabávať i katarzne meniť.

Je potrebné si tiež všimnúť ako režisér umne prispôsoboval zvolenú literárnu predlohu podmienkam ulice. Zároveň nechal vyniknúť i námetový kolorit predlohy z latinskoamerickej proveniencie s komunikačne zrozumiteľným rozmerom (najmä pouličnе hyperbolizovaným). Mohli by sme v tomto postupe postrehnúť zreteľný príklon k ľudovo masovému uchopeniu pašií priestorovo rozsiahlejšou dimenziou i spektakulárne vizuálnejšou atraktívnosťou. Rovnako sprítomnil v príznačne komickej tendencii masku (v postavách Salome, diablov atď.) a jej karnevalový atribút, prípadne zakomponovaného bábkového predstavenia s maňuškami. Prostredníctvom nich prezentoval mystérium o živote a smrti Ježiša Krista v ľudovo svetskom duchu, kde sa vzácne bipolárne stretávajú sacrum i profanum v jednote. Výraznú komickosť navyše zosilňovala dynamicko-temperamentná muzikalita, skomponovaná slovenským hudobným skladateľom Andrejom Kalinkom. Stimuloval ňou dramatickú pulzáciu deja ako aj celkový karnevalový charakter tohto pouličného diela. O. Spišák aj v tomto prípade začlenil do jedného celku viaceré druhy prevažne pouličnej (exteriérovej) divadelnosti. Predovšetkým mu bol blízky jarmok a s ním súvisiaci doslova jarmočný charakter týchto pašií. Viac-menej sa tu výrazne uplatnil princíp divadla na divadle, resp. divadla v divadle. Tým prvým bol inscenovaný príbeh zo spomínanej adaptovanej literárnej predlohy a druhým známa pašiová hra. Jednotlivé príbehy sa striedali jeden za druhým až miestami, svojou analogickou blízkosťou, do seba zapadli, t. j. peripetie mladého študenta medicíny Baltasara Espinozu a jeho bratranca Daniela postupne splynuli do jedného celku. Často ani nebolo dôležité, či ide o skutočnú pašiovú hru, ktorá sa „karnevalizovala", alebo drsný, doslova hororový príbeh z juhoamerickej pampy. Rozvíjanie dvoch príbehových línií („inscenačných textov") malo dokonca montážnu podobu. Prvý príbeh z pampy a druhý: bábková pašiová hra predstavovali dve samostatné, separátne predstavenia. Tvorcovia ich spočiatku aj inscenovali zvlášť od seba ako paralelné pouličné atrakcie so zdanlivou samostatnou hodnotou bez zvláštnejšej snahy o spojitosť s nimi. Až postupne získali celistvosť a nepôsobili ako vedľa seba umiestnené „juxtapozície".

V tomto bolo možné zachytiť špecifický rys poetiky režiséra O. Spišáka, známy už z predchádzajúcich diel. Spočíval najmä v zjavnej syntetickosti prínosne kombinovať integrovať v rámci jedného diela viacero druhov i typov divadla a divadelnosti. Rovnako sa v jeho prístupe objavila aj výrazná tendencia tvorivejšieho striedania niekoľkých poetík, neraz protikladných do jedného celku. Nevznikol pritom v Spišákovom prípade hybrid. Skôr by sme mohli uvažovať o veľkej citlivosti s výberom jednotlivých poetík, postupov (druhových a typových špecifík), jazyka konkrétneho divadelného druhu: bábkového, hereckého, hudobného atď. O. Spišák z nich dôsledne vyťažil účinnú pouličnú spektakulárnosť. Do popredia pritom vyzdvihol vizuálnu zložku s permanentnou hudobnosťou (jej nositeľmi boli v autentickej rovine herci – hrajúci na hudobných nástrojoch, spestrujúci svoj herecký prejav živými vokálmi). Komunikačnú variabilnosť tohto pouličného predstavenia postavil na audiovizuálnom základe. Stála za tým podmienka akejsi všeobecnej zrozumiteľnosti. Tú praktic-

ky sprostredkovali vo veľkej miere výrazovo kolorovaná a temperamentne gýčovitá výtvarná stránka (Szillárd Boráros) – výtvarné celkové koncipovanie priestoru spolu s dominantnou hudobnou zložkou (Andrej Kalinka). Všetky tieto indikátory veľmi pestrej, farbistej výrazovosti poslúžili režisérovi k potvrdeniu pouličnej divadelnej poetiky. O. Spišák sa k nej viac-menej cielene približoval. Vzbudil ju najmä podnetmi takej výrazovosti, ktoré svojou atakujúcou dynamikou ústili k priamej zrozumiteľnosti v zmysle divadelnej skratky. Vzbudenou vizuálnou stránkou a pestrofarebnou (temperamentne latinskoamerickou) muzikalitou väčšmi dosahoval divadelnosť, po ktorej túžil a prahol. Čerpal ju z devíz a tradícií najmä spomínaného pouličného (exteriérového) prostredia, kde sa prirodzene kládol dôraz na širokospektrálne rozprestretie veľmi výrazných prejavov podnetnej divadelnej účinnosti.[14] Diváci sa tak dotýkali s niečím výsostne pútavým. Pouličné predstavenie ich potenciálne oslovilo vďaka oživeným, adresne sprítomneným, temer zabudnutým praktikám. Neboli to pritom reminiscencie, ani rekonštrukcie, ale súčasné divadelné postupy s príznačnou licenciou poetiky režiséra. Návrat k nim mal neraz revitalizujúci význam, čo publikum dokázalo oceniť. Doménou režijného rukopisu slovenského tvorcu je predovšetkým schopnosť tlmočiť vážne témy – drsný naturalizmus v prospech láskavo ľudského, vysoko humánneho posolstva. V tom zároveň tkvie Spišákova tvorivá filozofia: jasne a lapidárne, drsne i kontroverzne, hlučne i interaktívne, komicky i výchovne, parodicky i vážne, kruto i nežne, drasticky i jemne, naturalisticky i subtílne, kultúrne špecificky i univerzálne vplývať na rôznorodé publikum. Práve týmito polaritami Spišákovho horizontálneho záberu pozemskej ľudskej malosti, jadrnej prízemnosti ako aj vertikálneho rozmeru samotných pašiových hier – sa vyjadroval o večných témach: o podstate sveta, života, existencii, smrti, hriechu a potrebe dobra atď. Podával naliehavú výpoveď o svete, správu o jeho stave. Jednoznačne k tomu potreboval herca – typového, ludického, realisticky i rázovito zrkadliaceho zgeneralizovaný typ i špecifický naturel, kultúrne determinovaný v prostej svojráznej jadrnosti, ľudskej zemitosti. Dôraz kladený na herca sa u O. Spišáka spájal s cielenou snahou o prirodzenosť v ozrejmovanom stvárnení postavy. Akýsi rázovitý naturel určitého hereckého typu mu vyhovoval svojou autentickosťou. Práve v nej sa divák mohol vidieť, reflektovať, identifikovať. Napriek tomu, že herci v Spišákovej inscenácii stelesňovali jednotlivých protagonistov kultúry s výrazne lokálnymi znakmi – artikulovali ich zjavnými typovými invariantmi a hlavne svojím ľudským teplom.

Je viac než zrejmé, že herec v tomto divadle zohrával prvotné miesto. Cez neho sa poväčšine zásadnejšie vyjadrovala ľudská výpoveď s priam transcendentným vyznením (alúzie prostých, výlučne svetských prirodzených ľudských typov postáv s Kristom a pod.). O. Spišák svojím spôsobom dosiahol, že sa sakrálnosť pôvodného námetu svetsky sprítomnila, akosi poľudštila, a naopak, spätne pôsobila veľmi transcendentne. Takéto spojenie (niekedy až kontroverzné) vyvolával často, nie však z potreby provokácie, ale z hlbokej viery a vysoko humánneho prístupu k desakralizovaniu sakrálneho.[15] Herecká zložka sa prirodzene prispôsobila exteriérovej pou-

[14] Častým znakom „exteriérového" divadla vo všeobecnosti je nielen jeho zvyčajná masovosť, ale zároveň aj všeobecne platná, vehementne ozrejmovaná ľudovosť vo všetkých jej pozitívach. O. Spišák zväčša po nej siahal, pretože v nej hľadal základ pre svoju poetiku.

[15] Inscenácia *Posledný výlet Baltazára Espinózu* a jeho nanebovstúpenie (2013, réžia. O. Spišák) by sa tak dala najbližšie prirovnať k inscenácii *Prorok Ilja* (2005, réžia. O. Spišák).

ličnej divadelnosti. Režisér zdôraznil prevažne jej jarmočný, trhový kolorit. Očividne vyžadoval doslova polymúzickú variabilitu hereckej kreácie (hudobnej, vokálnej, akrobatickej, fyzickej, tanečnej). Herci z maďarského súboru Mesebolt Bábszínház (Szombathely, Maďarsko) k tejto univerzálnej flexibilite priamo odkazovali. Kombinovali druhy a techniky herectva: vodenie bábok (maňušiek), animovanie rekvizít, karnevalový tanečný pohyb, pouličný herecký prejav ako aj spôsoby variabilného hrania v akčne kinetickejšej a hlavne variabilnejšej scénografii. K doméne tohto divadla pod holým nebom nesporne patrila aj výrazná interaktivita s publikom (nielen detským), príp. hlasnejšou intenzitou verbálneho prejavu napríklad prostredníctvom využitia megafónu hlavnej postavy Principála. Zjavnú intenzitu hluku zároveň zdôrazňovala neustále prítomná muzikalita hereckého prejavu. Nositeľmi živej autentickej hudobnosti (inštrumentálnej a vokálnej) ako sme spomínali boli len a len prítomní, účinkujúci. Spĺňali požiadavky pre divadelnosť v celkovej pouličnej scenérii so živou, autentickou tvorbou permanentnej muzikality (dychové nástroje, bicie, husle atď.). Počas predstavenia neboli pochopiteľne iba hudobníkmi, t. j. hra na hudobný nástroj bola v podstate sekundárna. O. Spišák aj v tomto smere podporil univerzálny charakter komplexného hereckého prejavu s výraznejším presahom k výtvarnej i hudobnej zložke. Herci boli ešte k tomu situovaní na „mansionoch" či pojazdných pódiách. Týmto spôsobom akčne dynamizovali scénografiu v kontexte pouličného priestoru. Scénograf S. Boráros vytvoril na spôsob veľkolepých pašií systém troch integrovaných „mansionov", v ktorých sa paralelne odohrávali jednotlivé scénické výjavy konkrétnych postáv (rodina Gutreho, Baltasara a mestskej situácie v Buenos Aires), čím predstavovali samostatné, autonómne svety – scény pre konkrétne priestory mesta, vidieka a pod. Tieto skonštruované scény prakticky vytyčovali mikrosvet konkrétnej z postáv a taktiež priestorovo rozpolili príbeh Borgesovej poviedky a zakomponovanej bábkovej hry pašií prostredníctvom maňušiek. Tento podmanivý simultánny typ priestoru následne slúžil k akejsi paralelnej percepcii. Scénický priestor sa rozhodne dostával takýmto spôsobom do komunikačného vzťahu svojou sémantickou funkciou s jeho viacdimenzionálnym rozvinutím.

Zhrňujúco by sme mohli konštatovať, že scénografická konfigurácia tohto pouličného predstavenia spolu s hereckým výrazom a markantnou hudobnosťou dotvárali univerzálnym spôsobom komunikačnú platformu divadelného diela, jeho syntetickosti s postmoderne viacnásobnou hladinou dekódovania – čítaním v akýchsi paralelných osciláciách (sakralizácii svetského a desakralizácii/ profanácii sakrálneho v rámci jedného celku). Vznikla tak dohromady inscenácia s divadelne viacnásobnou rečou, resp. dekódovateľná na viacerých úrovniach vnímania, myslenia, prežívania. Aj vďaka tomu mohla byť otvorená širokému prijatiu – čo je vôbec konštantný rys tvorby režiséra Ondreja Spišáka. Slovenský režisér v nej stmelil už niekoľko krát overené postupy, ktoré sa ukázali z hľadiska jeho rukopisu štandardné a funkčné.

SPECIFIC´S OF THE DIRECTORIAL POETICS OF ONDREJ SPIŠÁK

Miroslav BALLAY

The author brings a global view on the specifics of the poetics of the Slovak theatre director Ondrej Spišák (1964) in the context of his work's expression modalities

and his typical directorial handwriting. This complex approach to Spišák's directorial work allows the author, at least to a certain extent, to summarize some constant features of his creative work although his aim is not to provide Spišák's complex portrait. By briefly analyzing selected productions by this director, the author intends to identify their obviously dominant construction and composition elements. He pays special attention to Spišák's different ways of creating a theatrical sign, which inarguably lies at the heart of the formation of individual reception parameters and effects on the audience.

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