

TÉMA: HOLOKAUST

JANA HANZELOVÁ

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá divadelnou reflexiou holokaustu na podklade vybraných textov, ktoré boli po roku 1989 inscenované na Slovensku (Rastislav Ballek – Martin Kubran: *Tiso*, Anna Grusková: *Rabínka*, Viliam Klimáček: *Holokaust*, Elfriede Jelinek: *Rechnitz*). Prostredníctvom analýz daných inscenácií skúma možnosti estetickej reprezentácie traumatizujúcej minulosti, a to tak v rovine textovej, ako aj scénickej. Umelecké vyrovnávanie sa s témou holokaustu je posudzované s ohľadom na spoločensko-politický presah smerom k recipientovi diela.

Kľúčové slová: holokaust, umelecká recepcia, slovenské inscenácie

Od napísania textu, ktorý sa zaoberá reflexiou holokaustu v slovenskom profesionálnom divadle po roku 1989, uplynul čas, ktorý pomerne zásadným spôsobom koriguje závery formulované v jeho prvej verzii. Zmena politickej situácie, ktorá je živou a diskutovanou súčasťou slovenskej reality po parlamentných voľbách v marci 2016, posúva tematizáciu holokaustu z pozície svedectva, mementa (a tiež akejsi povinnej jazdy dramaturgických plánov divadiel) do roviny reakčnej, vysoko aktuálnej. To, čo bolo ešte donedávna s vágnou konformnosťou označované za nadčasové, sa zrazu stáva odvážnym umeleckým a občianskym manifestom. Umenie opäť stojí pred výzvou obhájiť svoj zmysel. Hry a inscenácie, ktorými sa zaoberá tento text, sú však analyzované s ohľadom na čas svojho vzniku – ich potenciálna apelatívna v momentálnej situácii je teda len hypotézou.

Divadelná konfrontácia s témou, ktorá je pre mnohé národy participujúce na najdesivejšej genocíde moderných dejín témou radšej opomínanou, svojvoľne interpretovanou, prípadne zámerne deformovanou, je vo viacerých ohľadoch problematická. Primárne narážame na úskalía estetickej reprezentácie: je možno zobrazíť v umení hrôzy holokaustu? Ak áno, ako k téme pristúpiť citlivo a bez schematického devalvovania? Istá bázeň, ktorá sa k problematike konečného riešenia židovskej otázky viaže, nachádza svoj protipól v parazitujúcom využívaní histórie. Záujem umelcov je častokrát len povrchným zneužívaním traumatickej látky, ktorá v konečnom umeleckom výsledku degraduje a vyústi do polohy tematického kliše. Jej časté pertraktovanie sa potom ukazuje ako prvoplánovo atakujúce emocionálne pole recipienta. Odborník na prezentáciu šoa v literatúre Jiří Holý sa k tejto problematike vyjadril: „Mediální prezentace holokaustu (obrazy jako brána tábora, věžňové za ostatným drátem, komíny krematorií, rampa v Březince) stále častěji nahrazovaly historickou zkušenost a svědectví. Generace, které už nezažily válku, to často vnímaly jako opakující se stereotypy, které ztratily výpovědní hodnotu.“¹

¹ HOLÝ, Jiří. *Umení versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa?* Dostupné na <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-umeni-versus-moralka.pdf>.

Jedným z aktuálnych príspevkov do umeleckej recepcie holokaustu je držiteľ Oscara za najlepší cudzojazyčný film, *Saulov syn*. Maďarský režisér László Nemes zámerne rezignuje na vyvolanie emocionálnej spoluúčasti a odopiera želanú katarziu. Diváka posúva z pozície pasívneho svedka do polohy priameho účastníka pekelných zákutí Sonderkommanda a mení zažitý vzorec prežívania a empatie s hlavným hrdinom. Sledovaním Saula, ktorý sa celý čas snaží pochovať svojho syna, nepocituje v prvom pláne citovú zaangažovanosť. Tá sa dostavuje ako druhotný, sprievodný jav fyzického vyčerpania, ktoré sa vďaka rafinovanej kamere prenáša z hrdinu na diváka. Neprichádza úľava, len obrovská únava, ktorá, paradoxne, účinnejšie funguje v priblížení sa bolesti druhých.

Vráťme sa však do slovenského a najmä divadelného kontextu a reflexii toho, ako sa s problematickou témou holokaustu vyrovnala generácia slovenských divadelných „postpamätníkov“² po roku 1989.

Rastislav Ballek: Tiso

Prvá inscenácia občianskeho cyklu divadla Aréna Tiso³, ktorá bola zároveň prvou slovenskou inscenáciou reflektujúcou holokaust, podnietila vznik diskurzu o fenoméne politického divadla na Slovensku. V článku denníka *Sme* *Patrí súčasná politika do divadla?*⁴, ktorý bol záznamom ankety realizovanej s niekoľkými režisérmi a dramaturgmi, sa divadelníci (až na jednu výnimku) vzácné zhodujú v názore, že súčasná politika do slovenského divadla nepatrí. Reflexia aktuálnej politiky je podľa viacerých z nich (Viliam Klimáček, Darina Abrahámová, Svetozár Sprušanský) poslaním kabaretnej satiry, ktorá je doménou rozhlasu a televízie. Zdá sa teda, že jediným kompromisom v tomto období sa ukazuje podoba politického divadla ako kritického čítania minulosti. Slovom Viliama Klimáčka: „Treba začať históriou, aby sa prelomila istá bariéra. Písať a hrať o súčasnej politike nemienim, lebo žiadna z postáv mi za to nestojí.“⁵

Je zaujímavé, že ani spoluautor scenára a režisér inscenácie *Tiso* Rastislav Ballek nepovažoval spracovanie zrejme najkontroverznejšej osobnosti slovenskej histórie Jozefa Tisa za politický divadelný akt. Ballek, ktorý sa etabloval v divadle ako režisér s vášňou pre dekanonizáciu národných tém, priznal, že na Tisovi ho zaujímala predovšetkým premena historickej postavy na dramatickú. Tvrdí, že divadlo by nemalo nič riešiť, túto úlohu pripisuje histórii alebo politike. Na margo postavy Tisa dodáva: „Celý čas mám iba jednu tému: pred nami stojí akýsi čudný človek, podobný nám všetkým, a predsa čímsi radikálne odlišný. Tento človek nám chce povedať čosi veľmi podstatné, prehovoriť zásadným spôsobom na svoju obranu, ale vylezie z neho iba záplava podivných nezmyslov.“⁶

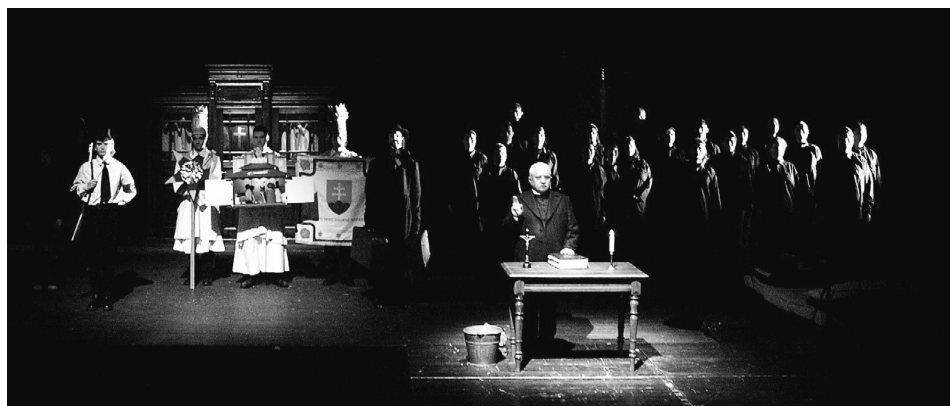
² Termín postpamäť zdefinovala anglistka a komparatistka Marianne Hirsch. Týmto termínom vysvetľuje nepriamu pamäť potomkov pamätníkov traumatických udalostí. Pozri KRATOCHVÍL, Alexander (ed). *Pamäť a trauma pohľadom humanitných vied*. Praha : Ústav pro českou literaturu, Akropolis, 2015.

³ Rastislav Ballek. *Tiso*. Divadlo Aréna Bratislava, premiéra 14. 4. 2005, réžia Rastislav Ballek.

⁴ KOMÁROVÁ, Zuzana. *Patrí súčasná politika do divadla?* In *Sme*, roč. 15, č. 32, s. 25, 8. 2. 2006.

⁵ Tamže.

⁶ BALLEK, Rastislav – MICHNOVÁ, Monika. Celý čas mám iba jednu tému [rozhovor]. In *kod*, 2007, roč. 1, č. 3, s. 5.



Rastislav Ballek: *Tiso*. Marián Labuda (Tiso). Réžia Rastislav Ballek. Divadlo Aréna Bratislava, premiéra 14. 4. 2005. Foto archív Divadla Aréna Bratislava. Snímka Oleg Vojtišek.

Spoveď Jozefa Tisa rozdelili autori Rastislav Ballek a Martin Kubran do piatich častí s pracovnými názvami *Život*, *Prísaha*, *Prosbopis*, *Súd* a *Smrť*. Prvá časť *Život*, ktorá tvorí približne polovicu celého textu, nie je, akoby sa dalo prvoplánovo očakávať, vyrozprávaná autobiografia s tradičnou chronológiou a naráciou. Žiadne dátumy, žiadne historické súvislosti, žiadne mená; skôr moralizujúce kázne, pastierske listy služobníka Božieho. Tiso dohovára veriacim a vystríha ich pred škodlivosťou pijatiky a degeneračnými dôsledkami alkoholizmu; napáda nezdravý kult osobnosti a rozkrádanie štátneho majetku. Plamenne demonštrovaný strach o osud slovenského ľudu. Cesta vlakom tretej triedy ho privádza k zisteniu: „Dnes sú už na Slovensku len dvaja páni, lebo len tí cestujú druhou triedou: židia a dietovaní Česi.“⁷

Nesúrodosť Tisových výpovedí, pri ktorých sa tvorcovia inscenácie dištancujú od akejkolvek interpretácie alebo autorských vstupov, generuje nové nečakané významové paradoxy. Ako príklad použijeme Tisovu svoju interpretáciu Božích zákonov. Láska k národu je pre Tisa v úvode synonymom lásky k národu: „Láska k národu nie je nič inšie, len láska k blížnemu, a to je Božie prikázanie.“⁸ Postupujúcou zmenou politického ovzdušia sa však tento cit v Tisovom podaní mení na zákon najvyšší, lásku k sebe: „Vraj, či je to kresťanské, čo sa so židmi robí. Je to ľudské? Nie je to rabovka? Ale pýtam sa ja: je to kresťanské, keď sa národ slovenský chce zbaviť svojho večného nepriateľa žida? No, je to kresťanské, pýtam sa? Je, či neni? Láska! Láska k sebe je príkazom Božím? Je. Miluj... ako seba samého.“⁹

Hospodárska rovina antisemitizmu bola pre Tisove názory zásadná, ako politik jednoznačne vystúpil v prospech arizácií s úmyslom spasíť zbadačenú slovenskú spoločnosť. Časti *Prísaha* a *Prosbopis* sa tak už konkrétne viažu na Tisovo politické účinkovanie v úlohe prezidenta tzv. Slovenského štátu. Neústupčivosť Tisových slov hyperbolizuje vianočná atmosféra, nastoľujúca sa príchodom betlehemcov. Príchod

⁷ BALLEK, Rastislav – KUBRAN, Martin. *Tiso*. Bratislava : Divadlo Aréna, 2005, s. 11.

⁸ Tamže, s. 26.

⁹ Tamže, s. 37.

spasiteľa Krista navonok harmonizuje s príchodom spasiteľa Slovenského štátu. Teatralizované ľudové výstupy betlehemcov navodzujú ilúziu všeobjímajúcej kresťanskej lásky, ktorá sa vzápätí neguje epizódou okorenenou židovským humorom.

„Žid: Ja starého pána Boha uctím, jak náleží. Ale tomu nerozumiem, čo na slame leží. Ejlejelej, čo na slame leží.

Gardista: Žide, žide, ja ti to vyložím, keď ti spredu i zo zadu kyjakom naložím.“¹⁰

Anekdota sa však už v tomto momente mení na realitu: časť *Prosbopis* patrí k najdramatickejším častiam celého textu práve prostredníctvom nekompromisného mlčania inak plamenne vystupujúceho Tisa. Prosba zboru Židov, ktorý prichádza za Tisom dúfajúc v omilostenie, ostáva nevypočutá: „Pán prezident, ako kňaza a služobníka božieho vás snažne prosíme, vypočujte tento hlas, hlas 80000 nešťastníkov, čo sa chvejú o život svoj a život najdrahších.“¹¹

V posledných dvoch častiach *Súd* a *Smrť* sa konfrontujeme s unaveným Tisom. Jeho vyčerpanosť však nepramení z výčitiek svedomia, je prirodzeným vysychaním životnej miazgy starého človeka, ktorý svoj život „zasvätil službe Bohu a štátu“. Tiso svoje politické rozhodnutia neľutuje; dokonca ich chápe ako historickú nevyhnutnosť, ktorej farchu si vzal z lásky k blížnemu dobrovoľne na ramená. „Tiso: Keď sa hádam čakalo pri istých príležitostiach, že poviem ľutujem, alebo neľutujem, odpustite, ako kňaz viem, čo toto slovo znamená a kedy ho možno použiť. Keby som bol povedal, že niečo ľutujem, vtedy by som už aj priznával: teda máš v tom vinu, vedel si to, robil si to, lebo ľutuješ.“¹²

Najdôležitejšou témou, ktorú text a zároveň inscenácia prinášajú, je nastolenie otázky viny či nevinu Jozefa Tisa. Bol len poslušným vykonávateľom zákonov, vrátane tých mylne interpretovaných Božích? Autori prezentujú banalitu zla, ktoré neatakujú v prvom pláne svojou hrôzostrašnou obludnosťou, ale nahloďava našu morálku zvnútra – navyše je zaodetý v kňazskej sutane. Cez plnokrvne zobrazenú postavu Tisa sa tak vytvára komplexnejší obraz mentality Slovákov počas Slovenského štátu, ktorej reziduá sa premietajú do desivej podoby súčasného slovenského nacionalizmu.

Ľudskú podobu Jozefa Tisa, ktorú autori kompozične štruktúrujú v texte, umocnil Ballek aj režijnou koncepciou. Tisa v podaní Mariána Labudu nachádzame v priestore skromnej izbičky, akejsi modlitebne, ktorá sa neskôr mení na väzenskú celu. Asketicky budované mizanscény a obrazy len málokedy zasahujú do riavy Tisových slov. Do priestoru verejnej samoty vstupuje chór, ktorý reprezentuje len zlomok obetí Tisových rozhodnutí, respektíve nerozhodnutí. I napriek unifikovanému čiernemu oblečeniu máme pred sebou konkrétne tváre – aby nám poskytli dostatok času na prípadnú identifikáciu exhumovaných tiel? Masa tak dostáva presné kontúry, ktoré sa rozplývajú po premlčanej prosbe adresovanej Tisovi. Židovský zbor s identickými bielymi maskami odchádza do plynovej komory. Už nie ľudia, lež duchovia vstupujú do osvetleného priestoru otvorených dverí v zadnom pláne javiska. Po tomto veľkolepom divadelnom obraze, ktorý vďaka vysokej miere estetizácie nepôsobí prvoplánovo ani pateticky, sa inscenácia opäť koncentruje na komorný priestor verejnej samoty Jozefa Tisa. Z prezidenta sa stáva väzeň – nie však svojej viery, ale svojich rozporuplných ideálov. Stíšenie a istá rezignácia, ktorá sa prejaví v spomalenej ka-

¹⁰ Tamže, s. 35.

¹¹ Tamže, s. 37.

¹² Tamže, s. 39.

dencii Tisových prehovorov, otvára samotu človeka, ktorý ani na chvíľu nezapochyboval a neľutoval. Jediným Tisovým spoločníkom a zároveň svedkom je mlčiaci mních, s ktorým však Tiso nespočinie v očisťujúcej spovedi. Do ich mizanscény sa ako dôkazový materiál premietajú na holé múry filmové projekcie zachytávajúce výjavy z koncentračných táborov.

Anna Grusková: *Rabínka*

Inscenácia *Rabínka*, ktorá vznikla na základe rovnomenného textu Anny Gruskovej, bola jediným príspevkom dramaturgického cyklu Slovenského národného divadla *Endlösung*, vychádzajúcim zo slovenských reálií.¹³ Tak ako Balleka zaujala vnútorná dynamika, rozporuplnosť, zjednodušene povedané kontroverznosť Josefa Tisa, u Gruskovej pozorujeme fascináciu osudom sionistky Gisi Fleischmannovej – dalo by sa hovoriť až o svojskom druhu umeleckej posadnutosti, ktorú napokon priznáva aj sama autorka. „Dovoľte mi, aby som sa predstavila. Napísala som o Vás divadelnú hru, rozhlasovú trilógiu, robím o Vás dokumentárny film. Píšem o Vás román. Možno si niekto pomyslí, že je to priveľa, alebo že si z vás robím biznis. (...) Čo práve mňa, hoci neviem o nijakých svojich židovských koreňoch, vedie k takej intenzívnej a dlhodobej fascinácii vaším osudom? Dôvodov je viac, dali ste hĺbku mestu, v ktorom žijem.“¹⁴

U Gruskovej teda nebola základným autorsko-dramaturgickým stimulom snaha odкрývať traumatické miesta slovenskej histórie. Táto línia bola skôr pridruženým, druhotným faktorom, ktorý prirodzene vyplýval z biografie Gisi Fleischmannovej, čo však v žiadnom prípade neznehodnocuje fakt, že Gruskovej rozkrývanie Fleischmannovej osudu je dôležitým krokom k rozkladnému čítaniu slovenskej histórie. Aj vďaka symbolickému ženskému sprisahanecktvu Gruskovej s Fleischmannovou sa tak darí rozšíriť optiku histórie, ktorá je dominantne rozprávaná z mužskej perspektívy, o rodový aspekt.

Osud sionistky Gisi Fleischmannovej bol dlho neznámy. Táto výnimočná žena bola vedúcou osobnosťou ilegálnej Pracovnej skupiny, ktorá sa urputne snažila o záchranu Židov. Fleischmannová verila, že diplomatickou spoluprácou a podplácaním nacistov sa jej podarí zastaviť deportácie. Zanietenosť, s akou pristupovala k svojej misii, sa jej stala osudnou – do Osvienčimu odišla v jednom z posledných transportov.

Analýzu Gruskovej textu komplikuje skutočnosť, že hra vyšla vo viacerých verziách: autorka spracovala Fleischmannovej osud nielen pre divadlo, ale aj pre rozhlas a televíziu. Text, ktorý bol nakoniec uverejnený v bulletine k inscenácii *Rabínka* v SND, je podľa autorky motívicky najbližší scénickej úprave. I napriek tomu je značne nekompatibilný s výslednou scénickou realizáciou. Verzia uverejnená v bulletine pôsobí skôr dojmom rozhlasovej hry. Spoločensko-politická kontextualizácia, ktorú autorka do hry prináša prostredníctvom výpovedí priamych svedkov, historikov a sprievodkyne, ktorá pravdepodobne predstavuje autorkino alter ego, vytvára pre divadlo pomerne nedramatický materiál. Tieto pasáže, ktoré sú výsledkom dlho-

¹³ Anna Grusková: *Rabínka*. Slovenské národné divadlo, premiéra 3. 3. 2012, réžia Viktorie Čermáková.

¹⁴ GRUSKOVÁ, Anna. List pre Gisi Fleischmannovú. In Anna Grusková: *Rabínka*. Bratislava : SND, 2012, s. 36 [programový bulletin].



Anna Grusková: *Rabínka*. Emília Vášáryová (Jetty), Ingrid Timková (Gisi), Ivana Kuxová (Lici). Réžia Viktorie Čermáková. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 3. 3. 2012. Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Juraj Chlpík.

ročného výskumu autorky, korigujú z dnešnej perspektívy idealistickej predstavy, ktorým táto húževnatá žena uverila. Pre Gruskovú je však popri role angažovanej a zapálenej aktivistky dôležitá aj Fleischmannovej rola matky, dcéry a manželky, čím posúva do popredia tému determinujúceho postavenia ženy v patriarchálne spravovanom svete. V texte to dosahuje vnútorným napätím medzi Gisi a ostatnými postavami.

„Jetty (Gisina mama): Kto zachráni teba, keď sa pominem? Muž ti zomrel, oňho si sa nestarala, stále v tých svojich spolkoch, deti si poslala preč, aby ti nezavadzali...

Gisi: Mama, to nesmieš! To, čo robím, je tak strašne náročné, že pritom nesmiem myslieť na osobné veci!

(...)

Jetty: Človek má v živote robiť len to, na čo stačí. Najskôr musíš mať v poriadku svoje veci, potom sa môžeš venovať druhým. Prečo si myslíš, že máš na starosti celú našu obec, čo našu obec? Všetkých Židov na svete! Čo si ty Rabínka?“¹⁵

Dcéra Lici artikuluje svoju predstavu o matke jemnejšie: „Nehnevaj sa, ja si veľmi vážim to, čo robíš, ja viem, koľkým ľuďom pomáhaš, v týchto ťažkých časoch. Nikto z mojich kamarátov nemá takú skvelú mamu. Nikto nemá takú... mamu.“¹⁶

Popri nezvládanej role matky Grusková v texte často akcentuje aj Gisinu ženskosť. Tento motív je konkrétne prítomný v romanticky ladenej situácii s rakúskym novinárom Varonom, akosi mimovoľne vyplýva aj z podtextu rozhovoru s Dieterom Wislicenym, na ktorého zapôsobilo nielen Gisino rozhodnutie, ale aj jej ženský šarm. V neposlednom rade sú to Gisine sny o Železnom mužovi, ktorý sa z prvotného objektu túžby mení na hrozivé stelesnenie nacistickej ideológie.

¹⁵ Tamže, s. 72.

¹⁶ Tamže, s. 70.

Hoci sa autorka venuje viac spoločensko-politickému kontextu a text informačne presycuje faktami, menami a dátumami, stále to pôsobí len ako kulisa pre vytvorenie plastickejšieho obrazu o Fleischmannovej. Grusková otvára viacero rovín Gisinho profesno-osobného pôsobenia a na viacerých miestach spochybňuje jej snahu zvládnuť všetky svoje roly. Zároveň ale podľahla jej charizme natoľko, že sa text miestami stáva síce dôstojnou, no predsa len priveľmi pietnou, občas až zbytočne sentimentálnou oslavou.

Politický rozmer dokudrámy *Rabínka*, ktorý je, ako sme naznačili, u Gruskovej v úzadí, sa v rovnomennej inscenácii Viktórie Čermákovskej v SND naopak posúva do popredia. Hostujúca režisérka, povestná svojím zaujatím pre politické divadlo, viedla s textom kritický dialóg, rozhodnutá radikálne ho spolitizovať. Otváracou scénou inscenácie je zasadnutie Štátnej rady, na ktorom politici zapálené argumentujú v prospech židovských transportov. Nejedná sa však o zápal agitačný, režisérka obraz vtedajšej morálne zdeformovanej situácie zámerne karikuje. Využíva na to viaceré prostriedky. V prvom rade je to transrodové herecké obsadenie inscenácie: všetky postavy, teda aj tie mužské, sú hrané tromi herečkami (Ivana Kuxová, Emília Vášaryová, Ingrid Timková). Persiflujúce vyznenie podporuje aj výtvarnou zložkou: situácia sa odohráva na malom pódii, čo v kontraste s veľkohubými prejavmi politikov pôsobí komicky. Narážku na malosť slovenského národa umocňuje zelený koberec, ktorým je pódium pokryté, makety ovečiek v pozadí i kostýmy politikov, ktoré rafinovane kombinujú ľudové s ľudáckym. Vizualne kódy sa tak stávajú nositeľmi mnohovýznamových odkazov na rurálne, tradičné prostredie Slovenska, ktoré je aj v súčasnej podobe mytologizovanou oporou národnej identity mnohých Slovákov.

Vo fragmentácii Gruskovej textu pokračuje režisérka aj v nasledujúcich situáciách, ktoré by sme mohli označiť za pôsobivé obrazy negujúce akúkoľvek lineárnosť narácie. Medzi postavami sa nevytvárajú dramatické vzťahy, ich permanentným scudzovaním inscenácia zámerne rezignuje na dramatické situácie. Zo zasadnutia Štátnej rady sa presúvame do priestoru Gisinho „štábu“. Na pódii je sama, stratená vo svojom idealizme. Práve neústupčivý, odhodlaný, miestami naivný a zasnívajúci idealizmus sa tak stáva hlavnou témou inscenácie. Gisine komentáre nočných snov o Železnom mužovi sa prelínajú so snovými preludmi o možnej záchrane Židov. Mozaiku výjavov z Gisinho neoblomného zápasu narúša starozákonný príbeh o Ester, ktorý pre Gisi predstavuje jej vlastný vnútorný boj. Ingrid Timková, predstaviteľka Gisi, o všetkom referuje vecne, bez deklamačného pátosu. Režisérka sa permanentným používaním scudzovacieho princípu vyhýba emocionálnemu zaťaženiu diváka. Tento účinok sa materializuje až v druhom pláne, v sugestívnych obrazoch, ktoré prináša na scénu Železný muž (performerka Halka Třešňáková), prípadne prostredníctvom výjavov, ktoré podčiarkujú márnosť Gisinho konania. Snové, zámerne alogické, prerušované a disonantné vyznenie inscenácie tak korešponduje s nemožnosťou mimetického uchopenia hrôz holokaustu. Aj keď je takýto prístup značne náročný na vnímanie a divák neorientujúci sa v historických faktoch sa môže cítiť do veľkej miery bezradný, zneistenie bolo podľa slov režisérky jej zámerom: načrtnutý príbeh má diváka občiansky zaktivizovať natoľko, že bude schopný nad inscenáciou uvažovať aj po návrate z divadla, prípadne si faktografické pozadie z vlastnej iniciatívy doplní. Takéto idealistické očakávania sú diskutabilné, aj keď Čermákovskej experimentálny prístup k textu Anny Gruskovej v konečnom dôsledku väčšmi rezonoval so súčasnosťou než privátna, intímna zóna Gisi Fleischmannovej, ktorá dominuje hre

Rabínka. V závere inscenácie však akoby aj samotná režisérka stratila dôveru v zvolený inscenačný kľúč a príbeh Gisi sa troma herečkami vecne dorozpráva – zrejme, aby divákovi vykompenzovala zmätok a chaos, ktorý na javisku dovtedy vládol. Snahu o zrozumiteľnosť podporuje aj premietanie dobových dokumentov a fotografií.

Viliam Klimáček: Holokaust

Názov hry Viliama Klimáčka *Holokaust*¹⁷ môžeme vnímať ako provokatívny. Ak opomenieme fakt, že ide o účinný marketingový ťah, atakujúco zvolený názov nielenže akcentuje primárnu kontroverznosť zvolenej témy, ale zároveň stavia text aj inscenáciu do polohy jednoznačnej umeleckej konfrontácie s komplikovaným historickým obdobím, opätovne otvárajúc otázku o možnostiach umeleckej reprezentácie holokaustu. Teatrologička Jana Bžochová-Wild na margo toho poznamenáva: „Ak zadanie pre dramatika znelo: holokaust, Klimáček ho prijal ako výzvu zmocniť sa toho najťažšieho: holokaustu v nás.“¹⁸

Podtitul Klimáčkovej hry znie *Príbeh, na ktorý by Slovensko najradšej zabudlo*. Autor tak hneď v úvode napáda politiku hrubých čiar a svojvoľné narábanie s fenoménom historickej a kolektívnej pamäti. Otvorenie Pandorinej skrinky, ktorej obsah by mohol znevážiť či pošpiňiť mytologizovaný, zámerne prifarbovaný a idealizovaný obraz národa o jeho histórii, a tým narušiť a rozvibrovať jeho sebedôveru, bol odvážnym až riskantným aktom. Ako sa teda podarilo profilovému autorovi *Občianskeho cyklu*¹⁹ divadla Aréna Viliamovi Klimáčkovi naplniť snahu o prebudenie príbehu, ktorý by nebol obeťou selektívnej pamäti a stal by sa živou spomienkou rezonujúcou v svedomí dneška? Inšpiračným zdrojom pre vytvorenie hry sa stali spomienky Hildy Hraboveckej a ďalších, ktorí sa vrátili z pekla vyhladzovacích táborov. *Holokaust* však nie je spomienkovou slávnosťou dokumentárneho charakteru, ale pôsobivou fikciou, ktorá sa opiera o dôkladné štúdium dobových materiálov. Referenčný historický rámec autor sofistikovane využíva a zároveň prekračuje bez toho, aby znehodnotil historickú vernosť. Presahy do súčasnosti realizuje prostredníctvom striedania časových rovín, keď obdobie tzv. Slovenského štátu prelína s ponovembrovou realitou roku 1991. DCéra Ambróza Kráľika Anna sa po Zamatovej revolúcii vracia do vlasti, aby reštituovala majetok po svojich rodičoch. Žije v predstave, že jej rodičia boli právoplatnými majiteľmi kaviarne Ruža. Postupne odкрýva nielen pravdu o nesp spravodlivo privlastnenom majetku počas arizácie, ale zároveň koriguje predstavu o svojich rodičoch.

Klimáček si ako priestor na odkrývanie spoločenských pomerov zvolil kaviareň. Tam sa stretávajú rozličné spoločenské vrstvy, príslušníci odlišných konfesii, tam sa postupne kumulujú zárodky dramatických situácií, ktoré sa stupňujú pod tlakom vzrastajúceho politického napätia. Počiatočná kaviarenská idylka, kde si ešte kresťan so židom pripájajú, už je tak len včerajším preludom. Ako prostriedok k preskúmaniu

¹⁷ Viliam Klimáček: *Holokaust*. Divadlo Aréna Bratislava, premiéra 12. 12. 2012, réžia Rastislav Ballek.

¹⁸ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. Ruža nie je ruža nie je ruža. In *Svět a divadlo*, 2013, roč. 24, č. 3, s. 73.

¹⁹ Ambíciou *Občianskeho cyklu* Divadla Aréna bolo prostredníctvom divadla podniknúť historickú sebareflexiu a súčasnú spoločenskú diskusiu. Do tohto cyklu boli zaradené inscenácie hier Rastislava Balleka *Tiso* (2005), Viliama Klimáčka *Dr. Gustáv Husák* (2006), Viliama Klimáčka *Komunizmus* (2008), Martina Čičváka *Kukura* (2011), Petra Lomnického *Kapitál* (2014) a kolektívu autorov *Povstanie* (2014).



Viliam Klimáček: *Holokaust*. Petra Vajdová (Hana Kostolníková), Milan Ondřík (Ambróz Králik). Réžia Rastislav Ballek. Divadlo Aréna Bratislava, premiéra 12. 12. 2012. Foto archív Divadla Aréna Bratislava. Snímka Roman Skyba.

morálky jednotlivých charakterov, využíva Klimáček vonkajškovú majetkovú rovinu, jednou zo sekundárnych tém je arizácia a ponovembrová majetková reštitúcia. Prostredníctvom plnokrvných a hlavne neschematicky vybudovaných postáv, kde je potlačené striktné rozdelenie medzi dobrými a zlými, obeťami a katmi, zaznamenáva monštruozitu stratenej morálky. Majiteľka kaviarne Ruža Róza Rozenfeldová, jej dcéra Ester, kamarátka Lili, Lilin brat, mladý právnik Jakob – to sú postavy reprezentujúce vzorku obyvateľstva, ktorá prišla nielen o svoj spoločenský status, ale v pozícii podčlovekov, elimináciou ľudskej prirodzenosti nedobrovoľne stráca aj bazálny pocit vlastnej ľudskej hodnoty. S nelegitímnymi pádmi prirodzene prichádzajú „legálne“, nielen kariérne vzostupy: Rozenfeldovej slúžka Hana, ktorá sa sobášom s Ambrózom Králikom stáva zároveň majiteľkou kaviarne Ruža, premietač v biografie Jano Pujdes, ktorý sa ukáže ako jeden z najhorlivejších členov Hlinkovej gardy, a dramaticky najzaujímavejšia postava básnika, arizátora a ministerského radcu Ambróza Králika. Práve v tejto postave sa Klimáček autorsky najväčšmi pohráva s dimenziou fikcie a reality, mystifikuje a vďaka legitímite poetickej licencie vytvára navonok reálnu, historickú osobu. Ako appendix prikladá do textu hry antológiu tvorby Ambróza Králika. Prostredníctvom tejto postavy zaznieva od Klimáčka jasná kritika pseudo-umelcov, ktorí sa romanticky štylizovali do polohy ohlasovateľov nového sveta, ktorý prirodzene vyžaduje aj zrod nového umenia. S Králikovým kariérnym rozletom narastá jeho umelecké sebavedomie. Impozantná energia a zápal, s ktorým stíha manažovať umelecko-pracovné záležitosti (príprava scenára k prvému slovenskému veľkofilmu *Svätopluk*, národ oslavujúce veršotepectvo, arizácia kaviarne Ruža), aj jeho horlivosť

a neblomná viera v správnosť vecí z neho robia mrazivo-grotesknú postavičku, bezcenného poskoka režimu. Klimáček v ňom rozohráva široký diapazón banality zla, ktoré sa maskuje za poctivý charakter a dobre mienené ideály.

„Králik: Počnúc dnešným dňom sa váš podnik arizuje a ja sa stávam stopercentným majiteľom. (...) Mňa sa nemusíte báť. Som básnik, zaujímajú ma knihy, literatúra, a nie obchody. Starám sa o veľký úrad, kultúru pozdvihujem, filmovníctvo držím. Svätopluk ma dňom i nocou zamestnáva. Čo ma po nejakom kaféháze? Ja som inteligent. Len preto som to zobral, že sem rád chodím. Aby to iní nespľundrovali. Neublížim vám. Môžete tu s dcérou zostať, Rozenfeldová. Ako hospodársky dôležití Židia. Povolili mi to na úrade. (...) A netraste sa Rozenfeldová, ja neštekám, ani nehryziem.“²⁰

Reflexiu národných dejín prináša Klimáček do textu prostredníctvom rádia; jeho pravidelné vysielanie zasadzujú vzťahy odohrávajúce sa v komornom priestore kaviarne do širších spoločenských súvislostí. Novinky z obyčajného života slovenskej pospolitosti spolu s parodicky vyznievajúcim šlágrami podávajú autentický dobový kolorit, ktorý v kontraste so vzrastajúcou agresiou a nenávisťou vytvára mrazivý materiál.

Záverečný obraz hry prepája dve udalosti: deportáciu a premiéru „Králikovho“ filmu *Svätopluk*. Teatrológicka Jana Bžochová-Wild presne postihuje toto prepojenie fikcie s historickou realitou: „Kulminácia historického vývoja spoločenstva, ktoré nám Klimáček vo svojej hre predstavil, spočíva v jeho radikálnom rozštiepení: jeho dejinný vrchol tvoria dve súbežné udalosti – filmový pomník slovenskej štátnosti a deportácia židovských obyvateľov. Vrchol a priepať. Ale: bez jedného by nebolo druhého.“²¹

Druhé dejstvo sa formálne rozpadá. Klimáček neguje dialogickosť prvej časti, ostávajú už len monológy – osihotené výpovede postáv, ktoré podávajú správu o svojom ďalšom osude. Takto zvolená fragmentácia účinne odráža nemožnosť akejkoľvek kompaktnej umeleckej výpovede tak, ako ju krátko po vojne formuloval filozof Theodor W. Adorno, tvrdiac, že po Osvienčime už nie je možné napísať akúkoľvek báseň. Jedinou legitímnou cestou, ktorá by sa zbabelo nedištancovala od minulosti a zároveň by nepôsobila umelo, je nechať vyvolať spomienky v prirodzenom toku reči, bez zbytočných ruptúr. Na konci hry každá z postáv prednesie svoj vlastný, nesmierne sugestívny epitaf. Dojemná samota vyvolaných duchov minulosti odráža dôležitosť individuálnej pamäti v korekcií tej konštruovanej, zámerne upravovanej, kolektívnej. Morálny apel, ktorým Klimáček upozorňuje na dôležitosť kultivácie pamäti v neustálej kritickej reflexii vlastných dejín, zaznieva z epitafu Rozenfeldovej dcéry Ester, ktorá sa síce z pekla fyzicky vrátila, ale emocionálnu zmrzačenosť už zo seba zmyť nedokázala. „Ester: Celé Slovensko je pokreslené neviditeľnými hrubými čiarami. (...) Ja sa nechcem nikomu pomstiť. Chcem o tom len hovoriť. Ja sa už nehnevám. Necítim žiadnu nenávisť voči nikomu. (...) Naozaj necítim nenávisť. Ja iba nezabúdam. Nezabúdam.“²²

Inscenácia hry *Holokaust*, opäť v réžii Rastislava Balleka, nie je urputným zápasom s textom, ako to bolo v prípade Gruskovej *Rabínky*. Ballek pristupuje ku Klimáčkovej

²⁰ KLIMÁČEK, Viliam. *Holokaust*. Bratislava : Divadlo Aréna, 2012, s. 27.

²¹ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. Ruža nie je ruža nie je ruža, s. 79.

²² KLIMÁČEK, Viliam. *Holokaust*, s. 78.

hre s úctou, neprináša zásadné, rozkladné čítanie, čo hovorí v prospech nielen precízne vystavanej štruktúry textu, ale aj jeho celkových kvalít. Scénografický priestor je určený na pomedzí dvoch časových rovín spomínaných v texte. Neveľmi lukratívne pôsobiaci kúpeľňový showroom s bielymi figurínami necháva svojou ošarpanosťou priestor na to, aby cezeň prehovorila minulosť, teda dávni majitelia i návštevníci kaviarne Ruža; zadný biely panel, ktorý sa zámerne dištancuje od toho, aby doslovne vytvoril sterilné kúpeľňové štúdio, je asociačným kódom k osvienčinským sprchám. Prvoplánovo efektné riešenie mizancén ustupuje do úzadia, Ballek sa sústreďuje na dôslednú prácu s hercami, prostredníctvom ktorých odкрýva mnohvrstvosť tém Klimáčekovho textu. Realizmus prekračuje režisér v klaunských výstupoch Ester a Lili, ktoré sa pred narušeným svetom utiekajú do prehrávok výstupov Voskovca a Wericha. Doslovné citácie z textov V+W tvorcovia inscenácie nahradili pohybovo-vizuálnymi kreáciami. Fiktívna premiéra veľkofilmu *Svätopluk*, ktorá prichádza v závere prvého dejstva, sa svojou hlasnou monumentálnosťou snaží prekričať reálnu derniéru ľudských životov.

Druhú časť inscenácie režisér rafinovane situuje do hľadiska. Otočením konvencie javisko – hľadisko vytvára viaceré konotácie. V nadväznosti na poslednú situáciu prvého dejstva navodzuje prázdne hľadisko dojem neúspechu nielen premiéry veľkofilmu, ale aj totalitnej ideológie národného socializmu. Prázdne sedadlá však zároveň evokujú prázdne hroby doteraz nepochovaných obetí, zamlčanú a nepotrebanú vinu. Diváci už nie sú len pozorovateľmi, stávajú sa hlavnými aktérmi bolestivej histórie. Autentická pamäťová zvuková stopa Hildy Hraboveckej tak vlastne už ani nie je potrebná.

Holokaust – kontext

Inscenácie slovenských textov nepredstavovali jediné príspevky v umeleckom fóre na tému holokaust – paradoxne, boli v kvantitatívnej menšine voči inscenáciám textov od iných európskych autorov. Príznačné je to pre už spomínaný cyklus SND *Endlösung*, ktorý sa v dramaturgických ambíciách možno až priveľmi spoľahol na renomované texty uznávaných dramatikov. Celkovo však v porevolučnom horizonte slovenské divadlo o túto tému neprejavovalo veľký záujem. Inscenácia hry Thomasa Bernharda *Pred odchodom na odpočinok* v Divadle Astorka-Korzo (2006) vzniká len necelý rok pred uvedením *Tisa*. Až cyklus *Endlösung* sa dramaturgicky pokúsil o ucelenejší pohľad na holokaust z viacerých perspektív. Uvedením textov Georga Taboriho *Matkina Guráž* (2012), Elfriede Jelinek *Rechnitz – Anjel skazy* (2013) či dramatizáciou opulentného románu Jonathana Litella *Láskavé bohyně* (2014) sa predstavili autori a autorka, v ktorých tvorbe má reflexia holokaustu silné miesto. Práve Jelinekovej text *Rechnitz – Anjel skazy* a jeho inscenáciu v réžii Davida Jařaba vyberáme ako divadelný akt pars pro toto, ktorý svojou umeleckou výpoveďou obohatil slovenský kontext o spektrum podnetov.

V hre *Rechnitz* Elfriede Jelinek tematicky nadväzuje na svoju predchádzajúcu hru *Stecken, Stab und Stangl* (Barla, palica a tyčka)²³, ktorá bola koncipovaná ako aktuálna reakcia na udalosť zavraždenia štyroch Rómov v burgundlandskom Oberwarte.

²³ Hra doposiaľ nebola preložená do slovenského jazyka.



Elfriede Jelinek: *Rechnitz – Anjel skazy*. Emília Vašáryová. Réžia David Jařab. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 8. 6. 2013. Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Andrej Balco.

Aj *Rechnitz* vychádza zo skutočnej udalosti. V noci 25. 3. 1945 usporiadala barónka Margit von Bathyány na svojom zámku v Rechnitz, nachádzajúcom sa na rakúsko-maďarskej hranici, oslavu. Pozvanými hosťami boli dôstojníci SS a gestapa. Okolo polnoci, na vrchole bujarej zábavy, postrieľali z rozmaru dvesto Židov. Vrahovia z miesta činu utiekli, k potrestaniu vinníkov dodnes nedošlo.²⁴

Jelinek rekonštruuje históriu premŕčaný príbeh prostredníctvom anonymnej trojgeneračnej rodiny, ktorá sa ho, i napriek počiatočným rozpakom, podujíma prerozprávať. Skrz protichodné názory postáv, ktoré sa dostávajú vo svojich výkladoch do značného rozporu a permanentne sa korigujú, autorka demonštruje neuchopiteľnosť a neľudskosť tragédie, ktorá sa na zámku odohrala. V závere hry si rodina, nukleárna jednotka stigmatizovaného nemeckého národa, strháva ľútostivé masky. Akoby sa prerozprávaním, logocentrickým pojednaním o jednej z nekonečného počtu tragédií, zmyla kolektívna vina kontaminujúca pokojný a bezproblémový chod dní. „Dcéra: Chápe, že ste históriou tejto strašnej doby priamo zhypnotizovaní, že sa už o nič iné ani nezaujímate, to vidím, a tým že strnulo civíte na tú hrôzu, ktorú spáchala táto krajina, opäť robíte z Nemecka pupok sveta.“²⁵

Do jazykovo nesúrodých plôch, ktorých trením sa na jednej strane obrusuje a zároveň permanentne zahmlieva pravda o masakre, pridáva režisér David Jařab

²⁴ Viac pozri Elfriede Jelinek: *Rechnitz – anjel skazy*. Bratislava : SND, 2013 [programový bulletin].

²⁵ Tamže, s. 28.

ešte ďalšiu vizuálnu rovinu. Predný hrací plán umocňuje zadným, ktorý je akusticky izolovaný od všedného obývačkového života rodiny deväťdesiatych rokov minulého storočia. Tam sa v spomalenom rytme, v akomsi hyperrealistickom detaile, odohráva večierok barónky Bathýányovej. Podľa slov režiséra, fungovanie druhého priestoru malo spolu s dianím v prednom pláne vytvárať určitú synchronnú štruktúru, ktorá by prispela k iracionálnemu paralelnému vnímaniu niekoľkých úrovní reality, a zároveň k predstave nepredstaviteľného.²⁶ Toto riešenie pôsobí v kontraste s konformným prežívaním malomeštiackej rodiny ako fetišistický obraz v zlatom, ornamentálne nevkusnom ráme, ktorého zvrhlosť si rodina vychutnáva každý deň miesto dezertu k obedu. Aj načasovanie odhalenia obrazu prichádza až po dlhom omieľaní vyprázdnených floskúl, prostredníctvom ktorých sa rodina márne snaží dostať k jadru veci. Premostenie medzi dvoma svetmi, medzi živými a mŕtvymi, tvorí kvarteto hudobníkov. To funguje spočiatku ako hudobná kulisa pre bezduché reči rodiny, následne sa presúva do priestoru odhaleného obrazu, kde sa stáva obetným baránkom a reprezentantom dvesto židovských obetí. S gradovaním oslavy do kulminačného bodu sa v sále zháša svetlo, rodina komentuje dianie pri sviečkach. Táto zádušná omša za obete, ktorých zmrzačené telá tušíme v pozadí aj vďaka citlivému svieteniu, tvorí vrchol inscenácie v zmysle vyjadrenia istej pocty pozostalým. Sakrálnosť situácie sa vzápätí zruší, záver prebieha v uvoľnenej atmosfére, v ktorej si rodina uzurpuje právo na šťastný život bez otravných spomienok na omyly predkov. Rodina sa objíma a v tomto geste náhleho porozumenia sa už bude na príbeh spomínať kolektívne, jednou spoločnou optikou.

Tematizácia holokaustu v aktívnom prepojení na polis

Elfriede Jelinek skrz úvodné repliky v hre *Rechnitz* vyslovuje skepsu voči možnostiam umenia ako diskusného politického fóra, ktoré by malo nejaký relevantný dosah na premenu spoločnosti. Umenie usvedčuje z elitárstva, pretože mu rozumie len pár vyvolených jedincov.²⁷ I napriek tomu Jelinek neúnavne bojuje s veternými mlynmi a využíva divadlo ako ostrý skalpel pitvajúci chorú spoločnosť. Podobne sa vyslovuje k limitom divadla v spracovaní minulosti aj dramaturg cyklu *Endlösung* Martin Kubran, ktorý prirovnáva holokaust k hlave Gorgony. Umelcov vyzýva k nájdeniu Perzeovej odvahy, zároveň si je však vedomý, že umenie nikdy nesprostredkuje viac ako len spomienku pozostalých.²⁸ Výroky Elfriede Jelinek a Martina Kubrana sú citované v spoločnom odseku zámerne. I napriek identickej nedôvere voči umeniu a jeho dosahu na politické vedomie a svedomie prijímateľa nemôže byť ich skúsenosť identická. Texty rakúskej dramatičky aj ich scénické uvedenia sa tešia mimoriadnej mediálnej pozornosti, ktorá rozpútava celospoločenskú diskusiu. Tá dokonca často-krát vyústi do škandálov.²⁹ Slovenské divadlo je na provokatívne diskusie chudobné, otváranie temných miest národnej histórie doteraz nebolo dostačujúcim stimulom

²⁶ Tamže, s. 3.

²⁷ Tamže, s. 9.

²⁸ KUBRAN, Martin. *Endlösung*. In Elfriede Jelinek: *Rechnitz – anjel skazy*. Bratislava : SND, 2013, s. 6 [programový bulletin].

²⁹ Tak to bolo aj v prípade düsseldorfského uvedenia hry *Rechnitz*. Inscenátori nevyškrtli scénu, v ktorej opití príslušníci SS pojedajú kúsky tiel svojich obetí. Uvedenie vyvolalo vlnu protestov, na dva tábory rozdelilo nielen divácku verejnosť, ale aj kritiku a média.



Elfriede Jelinek: *Rechnitz – Anjel skazy*. Peter Brajerčík, Ivana Kuxová. Réžia David Jařab. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 8. 6. 2013. Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Andrej Balco.

na vyprovokovanie diváckej zaangažovanosti. V úvode spomínanou zmenou spoločensko-politického prerozdelenia sa však historické reminiscencie stávajú hrozivo aktuálnymi.

Všetky tri inscenácie, ktoré sme v súvislosti s témou slovenského holokaustu hlbšie skúmali, vychádzajú z dôkladného historického výskumu. Miera použitia autentických materiálov sa rôzni, no dalo by sa povedať, že od prvého príkladu k poslednému má zostupnú tendenciu. Kým *Tiso* je príkladom takmer dokumentárneho divadla, ktoré vychádza výlučne z autentických materiálov, u *Rabínky* je historický kontext nevyhnutnou súčasťou na vytvorenie plastickejšieho obrazu o Gisi Fleischmannovej. *Holokaust* využíva faktografiu svojsky, vytvára svojbytný svet postáv, avšak s takou mierou uveriteľnosti a neschématickosti, až umožňuje uveriť, že príbeh postáv sa naozaj stal. Prvé dve inscenácie spracúvajú konkrétne historické osobnosti, posledná sa snaží o všeobecnejšie morálne posolstvo, ktoré pracuje s fenoménom pamäti ako zneužitého prostriedku pre politiku hrubých čiar.

Najlepší predpoklad politickej apelatívnosti má vďaka stále živej, mytologizovanej prítomnosti postavy Jozefa Tisa v súčasnom spoločenskom diskurze inscenácia *Tiso*. I napriek tomu, že je množstvo biografických faktov o Jozefovi Tisovi všeobecne známych, kontroverzné rozhodnutia prezidenta prvej slovenskej republiky majú rovnako veľa obhajcov ako odporcov. Tvorcovia inscenácie ostávajú stáť v úzadí, dávajú slovo Tisovi, neskáču mu do reči. Montážnym radením Tisových prejavov nechávajú rafinovane vyplávať na povrch zjavné paradoxy jeho myšlienok. Inscenácia *Rabínka* je v tomto ohľade hendikepovaná neznámym osudom Gisi Fleischmannovej. Režisérke

nemožno uprieť snahu nadviazať dialóg so súčasnosťou spolitizovaním textu, ktorý bol uväznený v umelecky nedôveryhodnom páťose. Avšak s priveľmi ambicióznou požiadavkou až brechtovského charakteru – aktivizovaním divákovho rácia nielen počas predstavenia, ale aj po opustení divadla – by si neznámy osud Gisi Fleischmanovej vyžadoval v takomto experimentálnom čítaní istú mieru diváckej pripravenosti. *Holokaust* nediskredituje, ani nevzdáva falošné pocty: vzniká autonómne dielo, ktoré má korene zapustené v minulosti, avšak myšlienkovou hĺbkou prehovára aj k svojim súčasníkom. Ako inšpiráciu pre odkrývanie vlastnej minulosti sme použili hru *Rechnitz* Elfriede Jelinek. Práve Jelinekovej divadlo, ktoré Barbara Schnelle definovala ako divadlo svedomia, by mohlo byť provokatívnym vzorom, ktorého odvahy by malo slovenské divadlo nasledovať, ak nechce uviaznuť v území nikoho.

THEME: THE HOLOCAUST

Jana HANZELOVÁ

This study focuses on the reflection of the theme of the Holocaust in selected theatre texts which have appeared on Slovak stages after 1989 (Rastislav Ballek and Martin Kubran's *Tiso*, Anna Grusková's *Rabínka* [*The Rabbi*], Viliam Klimáček's *Holokaust* [*The Holocaust*], Elfriede Jelinek's *Rechnitz*). By analysing these productions, the author explores the possibilities of the aesthetic representation of a traumatizing past, both at the level of text and stage performance. The artistic coming to terms with the Holocaust is assessed with regard to its socio-political impact on the recipient of the work.

Príspevok vznikol v rámci doktorandského štúdia na Fakulte dramatických umení Akademie umení v Banskej Bystrici, školiteľ Jan Vedral.