

Reflexia traumy v tvorbe Ivety Ditte Jurčovej a Veroniky Malgot

Trauma as Reflected in the Works of Iveta Ditte Jurčová and Veronika Malgot

ADAM NAGY

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

ABSTRAKT: Štúdia sa zameriava na špecifickú súčasť kultúrnej pamäti, ktorú tvoria traumatické spomienky na udalosti, ktoré zásadne ovplyvnili národnú a rodovú identitu súčasnej spoločnosti. Príspevok nazerá na tému cez optiku dvoch vybraných tvorkýň z nezávislej slovenskej divadelnej scény. Kultúrnu pamäť približuje prostredníctvom reflexie historických udalostí v inscenáciách režisérky Ivety Ditte Jurčovej v Divadle Pôtoň. Cez prizmu druhej vlny feminizmu a jej vplyvu na rodovú identitu skúma režijnú tvorbu Veroniky Malgot, programovo sa venujúcej otázkam rodu.

ABSTRACT: This study focuses on a specific component of cultural memory, the traumatic memories of events that have had a major impact on the national and gender identity of contemporary society. The paper looks at the topic through the lens of two prominent figures of independent theatre. It discusses cultural memory reflecting on the historical events staged by director Iveta Ditte Jurčová in Pôtoň Theatre. Through the prism of the second wave of feminism and its influence on gender identity, it examines Veronika Malgot's directorial works whose programme deals with gender issues.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

pamäť, trauma, kultúrna pamäť, nezávislá scéna, Iveta Ditte Jurčová, Divadlo Pôtoň, Veronika Malgot, Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE, Jedným dychom

KEYWORDS:

memory, trauma, cultural memory, independent theatre, Iveta Ditte Jurčová, Divadlo Pôtoň, Veronika Malgot, Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE, Jedným dychom

Trauma ako psychologický proces je výsledkom náročných situácií, ktoré narúšajú zaužívané a každodenné správanie spoločnosti. Podľa americkej literárnej teoretičky Cathy Caruth, „patológiu nemožno definovať samotnou udalosťou, ktorá môže, ale nemusí byť katastrofická a nemusí traumatizovať všetkých rovnako. Patológia nemôže byť definovaná ani ako deformácia udalosti; svoju desivú silu nadobúda v dôsledku deformácie osobných hodnôt, ktoré sa s ňou spájajú. Presnejšie povedané, patológia spočíva výhradne v štruktúre prežívania alebo recepcie; udalosť nie je plne prijatá alebo prežitá v danom okamihu, ale až oneskorene, pri opakovanom ovládnutí toho, kto ju prežíva. Byť traumatizovaný v podstate znamená byť ovládaný obrazom alebo udalosťou.“¹

Pri traume teda ide o výsledok procesov, ktoré agresívnym a nečakaným spôsobom narúšajú osobnú integritu, zvyky, tradície a podkopávajú základné spoločenské mechanizmy. Psychológovia, sociológovia a historici označujú 20. storočie za éru výskumu pamäti. Bolo poznačené mnohými celosvetovými traumami – prvou a druhou svetovou vojnou, vojnou vo Vietname, v našom geografickom prostredí okupáciou Československa v roku 1968 a pod. Najväčší prevrat vo výskume znamenala definícia posttraumatickej stresovej poruchy (PTSD) a jej oficiálne zaradenie medzi psychické choroby. Po prvýkrát bola diagnostikovaná vojakom z vietnamskej vojny.² Trauma spôsobuje výpadok pamäti: človek sa snaží vytesniť traumatický zážitok, preto v jeho pamäti vzniká medzera. Z toho dôvodu môžeme rozprávanie o traume označiť za posttraumatickú spomienku. Jej cieľom je transponovať minulosť do súčasnosti, rozprávanie o nej zároveň pomáha obeti opäť zaplniť vzniknutú medzeru.³ Preto považujeme traumy za psychologický jav, ale aj za prostriedok k vytvoreniu kultúrnej pamäti.⁴

Z medicínskeho pohľadu traumy vyvoláva nízka hladina kortizolu, teda stresového hormónu, ktorý pomáha zvládať náročné psychické udalosti.⁵ Jeho absencia spôsobuje neschopnosť prekonať emočne vypäté situácie, a tým vyvoláva chorobu s názvom trauma. Jedným z jej symptómov je živý sen. Pacientovi sa vracajú fragmentarizované spomienky, ktoré však v bdelom stave nie je schopný sformulovať, viac-menej ich dokáže vytesniť. Ide o psychologický postup, keď sa sny stávajú vzorami traumatizovanej mysle, ktoré sa snaží spracovať. Sigmund Freud tvrdí, že „[s]nový život ukazuje pri traumatickej neuróze jej charakteristické črty – neustále vracia chorého späť do situácie jeho nehody, z ktorej sa prebudí s novým zdesením.

1 CARUTH, C. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore : The John Hopkins University press, s. 4. Citáty z anglického jazyka prel. A. Nagy.

2 CARUTHOVÁ, C. Trauma a historie. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. A. Kratochvíl). Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 123.

3 Podľa KRATOCHVIL, A. *Posttraumatické vyprávění: trauma - literatura - paměť*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2023, s. 19. Citáty z českého jazyka prel. A. Nagy.

4 Jednotlivé formy pamäte podrobne analyzuje kulturológ Miroslav Ballay. Pozri BALLAY, M. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle : Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre : Filozofická fakulta : Katedra kulturológie, 2021.

5 WOLYNN, M. *Trauma : nechtěné dědictví : jak nás formuje zděděné rodinné trauma a jak je překonat*. Praha : Stanislav Juhaňák – Triton, 2017, s. 30.

Ľudia sa tomu príliš nečudujú. Domnievajú sa, že je to dôkazom sily dojmu, ktorým traumatický zážitok pôsobil, keďže sa tento dojem neustále vracia chorému dokonca aj v snoch. Tvrdia, že chorý je na traumy akoby psychicky fixovaný. (...) Nie je mi však známe, že by sa pacienti trpiaci traumatickou neurózou v bdelom stave príliš zaoberali spomienkami na svoju nehodu.“⁶

Z pohľadu humanitných vied má trauma silu sprostredkovateľa pamäti. Skúmanie traumatických bodov našej histórie môže viesť k postupnému uzdravovaniu spoločnosti.⁷ Ako tvrdí americká psychiatrická Judith Lewis Herman, dôležitým aspektom počas tejto cesty je, „keď ho podporuje politické hnutie dostatočne silné na to, aby legitimizovalo spojenectvo medzi vyšetrovateľmi a pacientmi a čelilo bežným spoločenským procesom umlčievania a popierania“⁸. Podľa nórskeho psychiatra Lea Eitingera, „vojna a obeť sú niečo, na čo chce spoločnosť zabudnúť, závoj zabudnutia sa vznáša nad všetkým bolestivým a nepríjemným. Tvárou v tvár nachádzame tieto dve strany: na jednej strane obeť, ktoré možno chcú zabudnúť, ale nemôžu, a na druhej strane všetkých tých, ktorí majú silné, často nevedomé motívy, ktorí veľmi intenzívne chcú zabudnúť a zároveň sa im to darí. Tento kontrast (...) je často bolestivý pre obe strany. Tá najslabšia (...) sa v tomto tichom a nerovnom dialógu stáva porazenou stranou.“⁹

Podľa českého slavistu Alexandra Kratochvíla, ústrednú úlohu pri spracovaní traumatického zážitku majú všetky druhy umenia, ktoré dokážu rozšíriť hranice z deliteľného a predstaviteľného.¹⁰ Divadlo ako médium, aj ako samostatný umelecký druh je jedným z prostriedkov, ako sa môže táto pamäť uchovávať. Dokáže odovzdať apelatívne výpovede o dobách minulých, a to svojím podmanivým a metaforickým jazykom. Zároveň má silu zvyšovať povedomie o menej známych udalostiach. Divadelná inscenácia môže byť jednou z mnohých foriem, ktoré oživujú spomienky jednotlivca alebo spoločnosti a zároveň tvoria ich pamäť. Dôležitým faktorom je tiež vzájomná konfrontácia a oboznámenie sa s traumou iných. Recipient sa stáva sekundárnym svedkom, ktorý je schopný ďalej šíriť povedomie a rozširovať kultúrnu pamäť.

KOMUNIKATÍVNA A KULTÚRNA PAMÄŤ

Podľa nemeckého kulturológa Jana Assmanna poznáme dva druhy pamäti – komunikatívnu a kultúrnu. Pod pojmom komunikatívna pamäť vníma každodennú pamäť, ktorá „sa vyznačuje vysokou mierou nekonceptčnosti, reciprocity rolí, tematickej nevyhranenej povahy a neorganizovanosti. Typicky prebieha medzi partnermi,

6 FREUD, S. *Mimo princíp slasti a jiné práce z let 1920-1924 : Sebrané spisy Sigmunda Freuda*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1999, s. 13 – 14.

7 Podľa KRATOCHVIL, A. *Posttraumatické vyprávění: trauma – literatura – paměť*, s. 48 – 49.

8 HERMAN, J. L. *Trauma a uzdravenie: dôsledky násilia – od domáceho násilia po politický teror*. Bratislava : Noxi, s.r.o., 2024, s. 20.

9 EITINGER, L. The concentration camp syndrome and its late sequelae. In *Survivors, victims and perpetrators*. (Ed. J. E. Dimsdale). New York : Hemisphere, 1980, s. 127.

10 KRATOCHVIL, A. *Posttraumatické vyprávění: trauma – literatura – paměť*, s. 49.

ktorí si kedykoľvek môžu vymeniť úlohu: ten, kto v jednej chvíli rozpráva vtip, spomienku, príhodu či zážitok, sa v ďalšom momente stane poslucháčom.“¹¹ Tento typ pamäti je nevyspytateľný a krátkodobý. Existuje do tej miery, do akej medzi nami žijú priami pamätníci jednotlivých udalostí. Vďaka novým technológiám, zápisom spomienok a technikám oral history sú dnes už zachytiteľné. Zároveň treba dodať, že komunikatívna pamäť tvorí homogénnu súčasť kultúrnej pamäti. Spomienky jednotlivcov sú prítomné vo forme rôznorodých textov – literárnych, filmových, divadelných, výtvarných či bežných denníkov alebo rozhovorov s potomkami. To všetko tvorí kultúrnu pamäť, ktorá charakterizuje a špecifikuje identitu.

Kultúrnu pamäť interpretuje Assmann ako „súhrnné označenie všetkého poznania, ktoré riadi konanie a prežívanie určitej spoločnosti v špecifickom rámci vzájomného pôsobenia a ktoré sa odovzdáva z generácie na generáciu opakovaným osvojovaním a zasväcovaním“.¹² Zásadné historické udalosti môžeme vnímať ako veľké zvraty, ktoré narušili bežný chod každodenného života. Americký sociológ Jeffrey Charles Alexander konštatuje, že „o existencii kultúrnej traumy hovoríme vtedy, keď si členovia kolektívu uvedomia, že boli vystavení otrasnej udalosti, ktorá zanechala nezmazateľné stopy na ich skupinovom vedomí, navždy poznačila ich pamäť a zásadným a nezvratným spôsobom zmenila ich budúcu identitu“¹³. Kultúrna pamäť existuje v dvoch formách. Jednu možno charakterizovať ako archív textov, obrazov a vzorcov správania. Druhou formou existencie je jej aktualizovaná prítomnosť, ktorá reprezentuje momentálny uhol pohľadu.¹⁴

Pre slovenské divadlo zohráva dôležitú úlohu aktualizácia kolektívnej pamäti. Vieri divadelníci a divadelníčky (napr. Karol Horák, Viliam Klimáček, Rastislav Ballek, Dodo Gombár, Iveta Ditte Jurčová, Alžbeta Vrzgula) vo svojich inscenáciách pripomínajú a revidujú fragmenty kultúrnej pamäti a zároveň konštantne definujú traumy, ktoré zanechali stopu v národnej identite. Práve Divadlo Pôtoň vo svojej tvorbe opakovane sprítomňuje otázky národnej pamäti. Režijno-dramaturgický tandem Iveta Ditte Jurčová a Michal Ditte kontinuálne pripomína a redefinuje kultúrnu identitu Slovenska, napríklad systematickú migráciu na prelomí storočí či nárast extrémizmu v spoločnosti. Tvorcovia sa zároveň programovo venujú témam pripomínajúcim historické míľniky, ktoré formovali región Tekov, v ktorom sa nachádza ich sídelná obec Bátovce.¹⁵

11 ASSMANN, J. Kolektivní paměť a kulturní identita. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. A. Kratochvíl). Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 51.

12 Tamže.

13 ALEXANDER, C. J. K teorii kulturního traumatu. Tamže, s. 97.

14 ASSMANN, J. Kolektivní paměť a kulturní identita. Tamže, s. 55.

15 K takýmto titulom patria napr. inscenácie *Terra Granus* (*Zem pri Hrone*) alebo *Terra Apathy*. Prvá z nich sa zamerala na historické premeny regiónu. Téma sa podrobne venuje teatrologička Elena Knopová v štúdií KNOPOVÁ, E. Etnické a sociálne premeny mikroregiónu Tekova zachytené v tvorbe Divadla Pôtoň. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. 63, č. 2, s. 81 – 99. V druhej zmienenej inscenácii sa tvorcovia zamerali na environmentálnu traumu obce Horné Opatovce. Tému podrobne analyzuje kulturológ Miroslav Ballay v štúdií BALLAY, M. Vyobrazenie ekologickej katastrofy v inscenácii *Terra Apathy* Divadla Pôtoň Bátovce. In *Človek v konflikte s prírodou : Environmentálne problémy, ekologické myslenie a súžitie s prírodným svetom v slovenskom divadle*. (Ed. M. Juráni). Bratislava : Divadelný ústav, 2023, s. 127 – 143. Obom inscenáciám



Martin Pollack: *Americký cisár*. Divadlo Pôtoň, Bátovce, premiéra 4. 5. 2018. Réžia Iveta Ditte Jurčová. Zľava Filip Jekkel, Matúš Kvietik, Ľuboš Bukový. Snímka Radovan Dranga.

Slovenskú kultúrnu pamäť formovali nielen vojnové konflikty svetového formátu, ale aj sociálne nerovnosti a enormné vlny vysťahovalectva na prelome 19. a 20. storočia. Tejto historickej sociálnej problematike, so zreteľným presahom do súčasného spoločensko-politického kontextu, sa Iveta Ditte Jurčová venovala v inscenácii *Americký cisár* (2018, Štúdio 12 a Divadlo Pôtoň) – adaptácii rovnomenného reportážneho románu Martina Pollacka zobrazujúceho migračnú krízu z východnej časti Rakúsko-Uhorska, najmä z oblasti Haliče, do Spojených štátov amerických. Historická vlna migrácie zanechala za sebou traumy, a to tak na strane odídencom, ako aj zotrvávajúcich. Muži, ktorí s vidinou získania práce a zárobku opustili svoje rodiny, sa stretli s finančným aj ľudským zneužitím ich neľahkej situácie a boli svedkami smrti mnohých súputníkov. Na druhej strane môžeme sledovať osudy žien, matiek a manželiek, ktoré zostali žiť v chudobnej časti krajiny. Inscenácia cez prerozprávané osudy migrantov z východnej Európy otvorene evokovala európsku migračnú krízu z rokov 2015 – 2016. Podľa kritika Mila Jurániho, „autor divadelnej adaptácie Michal Ditte ani režisérka Ditte Jurčová (napriek tomu, že ide o jednu z prvých inscenácií s témou vysťahovalectva u nás) po tejto očividnej paralele prvoplánovo



Martin Pollack: *Americký cisár*. Divadlo Pôtoň, Bátovce, premiéra 4. 5. 2018. Réžia Iveta Ditte Jurčová. Ľuboš Bukový. Snímka Radovan Dranga.

nechňapli. Osudy Haličanov, Brutovčanov a iných ...čanov rozprávajú ako historický príbeh o ľuďoch, ktorí sa zakorenili v nesprávnej zemi.“¹⁶

Náročnú situáciu Haličanov akcentovala Ditte Jurčová pripísaným prológom o drakobijcovi Slavicovi, ktorého postava pramení v slovanskej mytológii.¹⁷ Podporila tak tému prekliatej zeme, ktorú museli zanechať, a šťastie hľadať v iných končinách. Obyvatelia Haliča opúšťali domovy z dôvodov enormnej chudoby a neúrodnej pôdy. Dnešné migračné vlny do Európy sú spôsobené vojnovými konfliktmi na Blízkom východe, na Ukrajine, ale aj environmentálnou krízou a nedostatočnou hospodárskou kondíciou krajín Afriky a západnej Ázie. Ako konštatuje kritička Martina Mašlárová, „[v] tejto súvislosti možno vnímať ďalšiu dôležitú skutočnosť – že haličská migrácia bola rovnako dvojdomá ako tá súčasná – jej aktérmi boli na jednej strane v ruskom pogrome prenasledovaní Židia ako utečenci v pravom zmysle slova, a na druhej strane chudobní obyvatelia regiónu, ktorých by sme dnešným slovníkom nazvali ekonomickými migrantmi.“¹⁸

Režisérka zobrazila komplikovanú a fyzicky i mentálne náročnú púť do Ameriky, kde sa hlavná postava, Mendel Beck (Ľubomír Bukový), stretla s podvodníkmi

¹⁶ JURÁNI, M. Toto divadlo nie je také ako kniha. In *Týždeň*, 2018, roč. 15, č. 20, s. 45.

¹⁷ Radanu, Slavicovu matku, do oboch prsníkov pohryzol jeho had. Z rán jej vytekal jed, ktorým postupne nasiakla orná pôda. Z nej vyrástli jedovaté rastliny, ktoré otrávil každého, kto ich konzumoval.

¹⁸ MAŠLÁROVÁ, M. Utekanie naprieč dejinami. In *Loutkář*, 2019, roč. 69, č. 1, s. 55.

bohatnúcimi na nešťastí druhých. Tu možno nájsť paralelu so súčasnými prevádzачmi, ktorí za veľké finančné prostriedky zabezpečujú migrantom nie vždy úspešnú cestu do Európy. V *Americkom cisárovi* nie je mýtizovaný cieľ ich cesty v realite zobrazený ako vysnívaná zem, ale naopak, ako ďalšie nehostinné prostredie s podmienkami podobnými tým, pre ktoré opustili domovinu.

V inscenácii sa po dĺžke dvojarenovitého sedenia premietali archívne fotografie obyvateľov Haliča, čím sa úvodný mýtus o drakobijcovi a prekliatej zemi posunul do reálnej, historickej roviny. Jednotliví účastníci migrácie neboli zobrazení iba hercami, ale aj dobovými snímkami. Český teatrológ Martin Bernátek poznamenal, že „herci a herečky sú animátormi fotografií z minulosti. (...) prepožičiavajú im svoje telá, odkrývajú vrstvy, ktoré sú schované za anonymnou fotografiou. Keď to vztiahnem k téme inscenácie, uvedomím si, že migrácia je predovšetkým migráciou tiel. Inscenátori nám dali zakúsiť telesnú rovinu tohto radikálneho presunu.“¹⁹

Herci oživovali ľudí, ktorí si prešli traumou: opätovne ju precítili v prenesenom, metaforickom divadelnom priestore. Význam zobrazeného (premietaného) tela sa pretransformoval do tela herca. V konkrétnom čase a priestore vytvorili nový obsah, teda už neprežívali iba traumy Haličanov, ale aj súčasných migrantov. Nové znaky v sebe automaticky nesú aktualizčné prvky témy, ktorú ďalej rozvíjajú,²⁰ a vďaka nim môžeme vnímať aj dnešné paralely. Režisérka vystavovala hercov extrémnym situáciám, napríklad herci Ľubomír Bukový a Filip Jekkel si v monotónnom rytme cyklicky vymieňali ľadové teleso bez rukavíc, ako metaforu pre namáhavú a bolestivú manuálnu prácu, ktorú museli migranti vykonávať.

Za tematické pokračovanie *Amerického cisára* môžeme v dramaturgii Divadla Pôtoň považovať scénickú esej *Pastierska symfónia* (2019). Kým predošlá inscenácia sa dotkla problematiky historickej i súčasnej migrácie, tak nasledujúci titul akcentoval otázku remigrácie, t. j. návratu do domoviny. Ditte Jurčová na pôdoryse dramatického textu Ivana Stodolu *Bačova žena*, napísaného v závere dvadsiatych rokov 20. storočia, a využijúc prvky liptovskej pastierskej kultúry sledovala tematiku návratu Amerikána do vlasti. Ondrej (Zolo Lenský), ktorý za Atlantikom zbohatol, nachádza manželku Evu (Natália Puklušová) po druhý raz vydatú. Vďaka oficiálnym dokumentom uverila, že Ondrej v Amerike zahynul pri banskom nešťastí. Lenže on prežil, krátkodobo stratil pamäť a po jej obnovení sa po rokoch vracia do vlasti.

Scénografický koncept Kataríny Cakovej a Ivety Ditte Jurčovej pripomínal vyschnutý les, zahalený hmlou pôsobil ako snová spomienka. Hoci Ditte Jurčová priamo akcentovala príbeh Ondreja, postava navrátilca postupne nadobúdala širšie spoločenské konotácie, mohlo ísť napríklad o Žida preživšieho koncentračný tábor. Režisérka sprostredkovala Stodolovu skúsenosť, ktorú autorsky pretransformovala. Podľa francúzskeho filozofa Henriho Bergsona sa obrazy minulosti „neustále

19 Kritická platforma : Dotyky a spojenia : Martin Pollack/Michal Ditte : Americký cisár. In *kød – konkrétne ø divadle*, 2019, roč. 13, č. 7, s. 21.

20 Pozri HEJMOVÁ, A. *Obrazy těla: vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2022, s. 9.



Kol. autorov: *Pastierska symfónia*. Divadlo Pôtoň, Bátovce, premiéra 13. 4. 2019. Réžia Iveta Ditte Jurčová. Zľava Ela Lehotská (Matka), Ľubo Raši (Michal), Róbert Nižník (Ondrej), Natália Puklušová (Eva). Snímka Radovan Dranga.

miešajú s našim vnímaním prítomnosti a dokonca ju môžu nahradiť. Sú totiž zachovávané výhradne preto, aby boli užitočné: každým okamihom dopĺňajú prítomnú skúsenosť a obohacujú ju o skúsenosť získanú. A pretože táto skúsenosť neustále rastie, nakoniec prekryje a pohltí prítomnú skúsenosť.²¹

Kvôli neustálemu prekrývaniu sa minulosti a súčasnosti bolo v inscenácii možné vnímať aj spoločensko-sociologickú zmenu identity Slovenska, od dedinského a rituálneho prostredia k mestskému životnému štýlu. Ako píše česká kunsthistorička Anna Hejmová, pred priemyselnou revolúciou dedinské prostredie definovala spätosť s prírodou, rituálmi a mágiou. Postupnou industrializáciou sa agrárne myslenie premenilo v súvislosti s rozmachom priemyslu, kultúrnymi podnetmi dozrievajúceho osvietenstva, prostredníctvom vzdelania, rozvoja vedy a rýchleho šírenia informácií.²² Aj Ondrej sa vracia do takto zmenenej krajiny. Na dualitu poukazoval i názov inscenácie; slovo „pastierska“ definovalo dedinský a „symfónia“, naopak, mestský prvok. Inscenácia popri transformácii charakteru Slovenska poukazovala aj na jeho stále pretrvávajúcu dvojakoť.

Režisérka v inscenácii reagovala i na ďalšie traumatické momenty slovenskej histórie. Podávajúc civilizačnú správu o stave krajiny poukázala na stav spoločnosti,

²¹ BERGSON, H. *Hmota a paměť: esej o vztahu těla k duchu*. Praha: Oikoymenh, 2003, s. 48.

²² HEJMOVÁ, A. *Obrazy těla: vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti*, s. 13 – 14.



Kol. autorov: *Pastierska symfónia*. Divadlo Pôtoň, Bátovce, premiéra 13. 4. 2019. Réžia Iveta Ditte Jurčová. Natália Puklušová (Eva). Snímka Radovan Dranga.

ktorá prechádza čoraz väčšou radikalizáciou. Paralelu našla skrz zakomponovanú tému holokaustu, ktorú, slovami Miroslava Ballaya, zobrazila ako „židovský žalm za obete holokaustu, sprevádzaný tancom všetkých účinkujúcich. Rytmicky cupitali dookola, sústredení v rôznych častiach priestoru. Do zvukov židovského spevu sa v kontrapunkte ozývali srdcervúco pripamätujúce názvy koncentračných táborov: Terezín, Majdanek, Sachsenhausen, Birkenau, Auschwitz, Nemecká, Kremnička (...)“²³

Holokaustu a nacistickej diktatúre sa Ditte Jurčová venovala aj v inscenácii *Swing Heil!* (2021, Divadlo Pôtoň a Horácke divadlo Jihlava). Swingovú kultúru, ktorá tvorila jej tematický základ, popisuje teatrologička Dária Fojtíková Fehérová ako „prejav slobody a nonkonformnosti“, ktorý sa v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia „udomácnil medzi mladými ľuďmi ako životný štýl spojený s divokou hudbou a tancom, obliekaním podľa amerického vzoru (dlhé kabáty, klobúky, dáždňik), výrazným líčením u žien (červený rúž, lak na nechty). A hoci sa swingári (...) snažili ostať apolitickí, ich existencia pokračujúca počas prehlbujúceho sa nacizmu bola znakom odklonu či túžbou nebyť v spojení s jednotvárnosťou a rovnakosťou vojenských čias.“²⁴

23 BALLAY, M. Interpretative Probe into Contemporary Slovak Independent Theatre. Theatre Pôtoň: Pastoral Symphony. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 3, s. 264 – 265. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2019-0015>.

24 FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, D. Umenie sa nedá zakázať. In *MLOKi*, 15. 6. 2021. [online]. [cit. 22.7.2024]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/umenie-sa-neda-zakazat/>.

Režisérka pracovala s charakteristickými swingovými znakmi, ktoré stavala do kontrastu s uniformitou nacistického totalitného režimu. Elementárny hodnotový rozdiel zobrazila napríklad cez stretnutie voľnomyšlienkovského učiteľa tanca (Tom Rychetský) a výrazovo i názorovo upätého nacistu (Filip Jakkel). Kým pedagóg charakterizoval voľný a ladný pohyb, tak nacistu na lekcii pôsobil toporne. Jeho ostré a uniformné pohyby budili dojem neohrabanosti, bombera a martensy mu zabráňovali v uvoľnenom držaní tela. Hodinu ukončilo jeho gesto hajlovania, na ktoré učiteľ reagoval promptným a svojským gestom tlesknutia rúk („high five“).

Ditte Jurčová postavila do základnej línie dve ženy – swingárky, obeť nacistického režimu. Jednou bola zavraždená Rakúšanka Anna Goldsteiner (Ela Lehotská), tou druhou česká tanečnica a choreografka Nina Jirsíková (Denisa Musilová), preživšia hrôzy pracovného tábora. Oba ženské príbehy boli prítomné ako fragmenty, ktoré poukazovali na brutalitu nacistického režimu. Inscenačne výrečnejšie pôsobila línia Jirsíkovej, ktorú na javisko priniesli v kletke v maske psa. Mladý muž jej diktoval pokyny, ktoré však ignorovala, akoby ich nepočula. Nebol to len obraz uväznenia, ale aj straty identity, dehumanizácie. Avšak po vyslobodení začala opäť slobodne tancovať, čím získala späť svoju podstatu tanečnice. Nedokonalá technika prevedenia priamo odkazovala na Jirsíkovú, ktorá „v autentických rozhovoroch spomína na to, ako ju prvé tancovanie v koncentráku bolelo a toto môže byť obrazová alúzia na danú chvíľu“.²⁵ Následne si herečka nanášala na ústa rúž a padala na zem. Jej osobná spomienka sa zmenila na univerzálny kód symbolizujúci obeť mladých swingárov, ktoré zahynuli v táboroch smrti.

Rolu Goldsteinerovej tvorcovia koncipovali ako rozprávačku inscenácie. Herečka sedela na boku javiska a publiku sprítomňovala spomienky na tajné swingové stretnutia mladej generácie. Tieto udalosti sa jej stali osudnými, keďže ju obžalovali z ilegálnej činnosti a následne popravili. Zakázanú hudbu v inscenácii zastupoval zvuk lámania starých platní ako znak ničenia protištátneho artefaktu. „[P]odstata zla je napokon tiež rovnaká – snaha o uniformitu, rovnakosť, potlačenie individuality, farieb, výnimočnosti. Manipulácia násilím a strachom. Preto sú tieto príbehy, vždy nové a ďalšie vyložené z našej histórie, dôležité“,²⁶ zhrnula Dária Fojtíková Fehérová,

Inscenácie Ditte Jurčovej pre svoj fragmentárny charakter pôsobila ako záblesky sna alebo skôr nočnej mory. Jednotlivé obrazy môžeme vnímať ako čriepky traumatizovanej pamäte, ktoré sa tvorkyňa snaží pripomenúť pacientovi, teda súčasnej spoločnosti. Podobne ako pri traumatickej neuróze, spoločnosť v bdelom stave nevníma minulosť, ale v snovom svete, teda pri sledovaní inscenácie, je nútená sa konfrontovať so svojou históriou.

²⁵ PAŠTEKOVÁ, M. Swinguj, kým ich neroztopíš. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 20. 5. 2021. [online]. [cit. 2. 1. 2025]. Dostupné na internete: <https://monitoringdivadiel.sk/swinguj-kym-ich-neroztopis/>.

²⁶ FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, D. Umenie sa nedá zakázať. In *MLOK*, 15. 6. 2021.

ČO NÁM ZOSTALO PO VLNÁCH FEMINIZMU?

Vznik feministických hnutí závažne ovplyvnil nielen životy žien, ale mal zásadný vplyv aj na spochybnenie konceptu patriarchátu. Prvú vlnu feminizmu z prelomu 19. a 20. storočia charakterizoval boj o volebné právo žien. Jeho získanie je spojené s prvou svetovou vojnou, ktorú môžeme považovať za prvú celosvetovú traumu. Keďže veľká časť mužov v produktívnom veku bojovala na fronte, ženy prevzali zodpovednosť za hospodárstvo a mnohé z nich zastávali dovtedy výlučne mužské pracovné pozície. Koniec vojny priniesol uznanie volebného práva žien v mnohých krajinách (v Československu bolo ukotvené v ústave v roku 1920).

Ženské hnutie sa opätovne mobilizovalo v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Cieľom druhej vlny feminizmu bolo definitívne zrovnoprávnenie žien a boj proti inštitucionalizovanému sexizmu. Slovom americkej feministky Bell Hooks, „s patriarchátom (čo je len iný spôsob pomenovania pre inštitucionalizovaný sexizmus) môžeme skončiť iba vtedy, keď si uvedomíme, že sa ustavične podieľame na uchovávaní stále sa obnovujúceho sexizmu, a na tomto sa nič nezmení, kým dovolíme, aby sexistické zmýšľanie a konanie pretrvávalo, a nenahradíme ho zmýšľaním a konaním feministickým.“²⁷ Predstavitelkám hnutia už nestačila občianska rovnoprávnosť, chceli ju povýšiť na ľudskú a hodnotovú rovinu. Avšak druhá vlna dosiahla len čiastočné výsledky. Skupina tzv. reformných feministiek sa uspokojila s možnosťami pracovného uplatnenia a vidinou kariérneho rastu.²⁸ Ich snahou bolo systém reformovať zvnútra, teda v intenciách patriarchálneho systému; ciele druhej vlny feminizmu sa do dnešných dní nepodarilo v praxi realizovať. Jedným z podstatných úspechov feministického programu však bolo otvorenie spoločenskej diskusie o sexuálnom zneužívaní žien a domácom násilí. Dovtedy, ako píše Judith Lewis Herman, boli ženy „umlčované hanbou a strachom a ich mlčanie dávalo povolenie na všetky formy sexuálneho a domáceho zneužívania“²⁹. Nástup feministického hnutia odkryl mnohé traumy, ktorými si museli jednotlivkyne prejsť, a ktoré definovali zmýšľanie ďalších generácií žien. Bol to nesmierne dôležitý moment, ktorý podľa feministky Betty Friedan otvorene hovoril o kríze identity ženy.³⁰

Nedovŕšenie druhej vlny feminizmu môžeme v dejinách žien, ale aj v celej spoločnosti, vnímať ako traumatický bod. Aj v dvadsiatych rokoch 21. storočia sú stále prítomné stereotypné a sexistické predstavy. Je to výsledok dodnes pretrvávajúcej traumy z neúspechu jednej generácie žien, ktorá ovplyvňuje tie nasledujúce. Ako píše Friedanová: „Po prvýkrát v celej známej histórii ľudstva si ženy začínajú uvedomovať, že aj ony v živote prechádzajú krízou identity, krízou, ktorej korene siahajú mnoho generácií dozadu a s každou ďalšou generáciou sa zapúšťajú hlbšie a hlbšie,

27 HOOKS, B. *Feminizmus do vrecka : o zaniatených politikách*. Bratislava : Aspekt, 2013, s. 12.

28 Tamže, s. 28.

29 HERMAN, J. L. *Trauma a uzdravenie: dôsledky násilia – od domáceho násilia po politický teror*, s. 45.

30 FRIEDAN, B. *Feminine Mystique*. Praha : Pragma, 2002, s. 125.



Veronika Malgot, Lýdia Ondrušová, Jana Bučka, Libuša Bachratá: *Roľa*. Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE, premiéra 1. 7. 2021, Čunovo. Réžia Veronika Malgot. Zľava Libuša Bachratá, Veronika Malgot, Lýdia Ondrušová, Jana Bučka. Foto archív Veroniky Malgot. Snímka Ctibor Bachratý.

čo neskončí, pokiaľ dnešné ženy alebo ich dcéry nevykročia do neznáma a nevytvoria si nejaký pevný ideál, ktorý tak zúfalo potrebujú.“³¹

Americká filozofka Judith Butler zameriavajúca sa na tematiku ženskej identity predpokladá, že „história ničí a zároveň uchováva práve mnohosmerné sily a impulzy, a to prostredníctvom entstehung (historickej udalosti) zápisu. Telo ako objem v trvalom vyčerpávaní je vždy pod náporom a trpí deštrukciou cez samotné podmienky histórie. História je pritom tvorbou hodnôt a významov prostredníctvom praxe označovania, ktorá si vyžaduje podrobenie tela.“³² To, čo Judith Butler vo svojej teórii nazýva vonkajším kultúrnym zdrojom, môžeme vnímať z pohľadu psychológie ako medzigeneračnú traumu. Ak v metaforickom zmysle považujeme telo za čistý papier, na ktorý sa postupne nabaľujú kultúrne zdroje, teda na seba vrství kultúrnu pamäť, tak nemôžeme vylúčiť ani procesy odovzdávania tráum. Podľa nemeckého sociálneho psychológa Haralda Welzera, „individuálna spomienka získava pevný tvar až v rámci sociálnych a kultúrnych rámcov, nespočetné aspekty minulosti priamo a dlhodobo pôsobia na naše súčasné vnímanie a rozhodovanie, skúsenosti sa odovzdávajú transgeneračne a toto ich pôsobenie

³¹ Tamže, s. 135.

³² BUTLER, J. *Trampoty s rodom : feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava : Aspekt, 2003, s. 179.



Veronika Malgot, Lýdia Ondrušová, Jana Bučka, Libuša Bachratá: *Roľa*. Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE, premiéra 1. 7. 2021, Čunovo. Réžia Veronika Malgot. Zľava Libuša Bachratá, Veronika Malgot, Lýdia Ondrušová, Jana Bučka. Foto archív Veroniky Malgot. Snímka Ctibor Bachratý.

siaha až do biochémie neurónových procesov spracovávaní v nasledujúcich generáciách³³.

Na postgeneračnú traumú spôsobenú rodovými nerovnosťami vo svojej tvorbe reaguje režisérka Veronika Malgot. V autorskom scénickom agrárnom diele *Roľa* (2021, Nezávislý útvar divadelnej energie – NUDE) sa performerky metaforicky aj symbolicky konfrontovali s dedičstvom svojich predchodcov a predchodkýň. Názov performance odkazuje na site-specific charakter diela, ktoré sa odohrávalo v exteriéri, priamo na ornej pôde. Už samotné prostredie evokovalo korene, z ktorých vychádza identita performeriek. Slovom teatrologičky Diany Pavlačkovej, lúka „nie lenže rozvíja metaforu rodinného stromu, koreňov a dedičnosti, navyše tu v rovine jazyka vzniká aj veľmi príznačná paralela so spoločenskými rolami“³⁴. Základ scénografie ohraničujúci hrací priestor tvoril kruh vyrytý do zeme. Tento tvar úzko spätý s rituálnosťou pôsobil ako miesto očisty od kultúrneho nánosu, oslobodenia sa od medzigeneračnej traumy.

Inscenačný text pozostával z autentických výpovedí performeriek (Lýdia Ondrušová, Veronika Malgot, Jana Bučka, Libuša Bachratá). Jeho podstatnou črtou bola

33 WELZER, H. Co je to komunikativní paměť a z čeho se skládá. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. A. Kratochvíl), s. 75.

34 PAVLAČKOVÁ, D. Korene vrastené do ornej pôdy. In *kød - konkrétne ø divadle*, 2022, roč. 15, č. 8, s. 20.



Michal Heriban, Veronika Malgot: *Reproducent*. Jedným dychom, premiéra 4. 3. 2023, Tréningová Akadémia Miletička. Réžia Veronika Malgot. Monika Čertezni. Foto archív Veroniky Malgot. Snímka Martina Mlčúchová.

problematika rodových stereotypov, s ktorými sa stretávali v domácom prostredí, najmä vo forme internalizovaného sexizmu. V performancii hľadali nielen rodinné korene, ale aj zárodoky vlastnej identity. Malgot zároveň poukazovala na to, že hodnotu ženy stále určujú očakávania, nie žena sama. Táto vžitá predstava sa zrkadlila najmä v replikách odkazujúcich na rodinných príslušníkov komentujúcich výzor, hmotnosť alebo povolanie. Sled fragmentárnych činností odkazoval na spätosť s predkami. Napríklad Veronika Malgot vyhrabala zo zeme maľovanú keramiku zabalenú do siete a nasadila si ju na chrbát. Evokovala korytnačku, ktorá namiesto panciera nesie dedičstvo ženského pokolenia. Libuša Bachratá ťahala za sebou veľkú sukňu, v ktorej bola naložená hlina symbolizujúca ťarchu koreňov a dedičstvo generačnej identity. Dôležitou výpoveďou inscenácie bolo oslobodenie sa Lýdie Ondrušovej, ktorá sa v jednom momente dokázala oprostiť od nánosu očakávaní a nahá sa rozbehla mimo kruh, ďaleko do poľa. Performancia *Roľa* by sa dala interpretovať ako doslovné stelesnenie filozofických téz Judith Butler: Každé konanie, každá rekvizita symbolizovali akúsi súčasť kultúrnej pamäte, ktorá sa nabaľovala na telo performeriek.

Veronika Malgot pokračovala v analýze spoločenských konvencií aj v diele *Reproducent* (2023, *Jedným dychom*), avšak na rozdiel od *Role* cez prizmu muža. Dielo opäťovne zasadila do site-specific priestoru, tentoraz do fitness centra, teda miesta úzko spätého s patriarchálnym svetom, s kultom mužskej krásy, maskulínnej dokonalosti.



Michal Heriban, Veronika Malgot: *Reproducent*. Jedným dychom, premiéra 4. 3. 2023, Tréningová Akadémia Miletička. Réžia Veronika Malgot. Zľava Michal Heriban, Stanislav Stanek, Michal Noga. Foto archív Veroniky Malgot. Snímka Martina Mlčúchová.

Už pri vstupe do Tréningovej Akadémie Miletička repetitívne zneli československé oldies hity, napríklad *Muž číslo 1* Marie Rottrovej alebo *Žal se odkládá* Jiřího Korna. V textoch týchto piesní, ktoré sa stali súčasťou popkultúry, sú sformulované spoločenské očakávania kladené na muža.

Dôležitý aspekt performancie predstavovala prítomnosť tanečnice Moniky Čertezni. Jej postava správkyne fitness centra či trénerky bola pre dianie kľúčová. Ako jediný ženský element sa prechádzala po celom priestore, aj medzi performermi, z ktorých každý bol iným fyziognomickým typom (Michal Heriban, Stanislav Stanek, Michal Noga), až pôsobila ako ich tieň. Sledovala ich, prenasledovala, vnucovala sa, ale nevyvolávala priamu konfrontáciu. Nenápadne vytvárala na mužov tlak, hovorila im o prognózach neplodnosti, o pomalých spermiách, pričom jej tanečné sólo v bielej krinolíne naznačovalo túžbu po svadbe. Fitness centrum sa v dôsledku toho stalo pre mužov miestom nadvlády ženy, ktorá na nich kladie nadmerné očakávania.

Performeri prežívali spoločenský nátlak individuálne. Nevznikala medzi nimi interakcia, avšak každý z nich v sebe niesol strach zo straty vlastnej hodnoty a identity ako tvorca nasledujúcej generácie. Noga svoju frustráciu skrýval za nesúvislé príbehy s vtipným podtónom, no napriek tomu bola z jeho prejavu cítiť trpkosť. Stanek sa koncentroval iba na seba a cvičenie, fyzickú činnosť vykonával mechanicky, eliminoval emócie. Svoje problémy sebavedomo ignoroval a systematicky si budoval pózu

nedotknuteľnosti. Avšak obraz boja zo sakom, ktoré si neustále obliekal a vyzliekal, poukazoval na to, že sa nedokáže vysporiadať so spoločenskými očakávaniami. Heriban mal najintrovertnejší prejav. Krízu osobnosti prežíval vo svojom vnútri, čo naznačovali jemné, voľné a tekuté pohyby. Napriek vzájomnej diferencii išlo o trojicu mužov konfrontovaných s akútnou krízou identity. Tak ako existuje predstava o dokonalej ženskosti, podobné predstavy sú týkajú aj mužov. „Mužnosť neprichádza šibnutím čarovného prútika, musí sa budovať, takpovediac priam „vyrábať“. Muž je svojím spôsobom artefakt a ako taký je stále vystavený nebezpečenstvu, že zlyhá. Výrobná chyba, kaz v stroji mužnosti, slovom, zbabraný muž,“³⁵ tvrdí francúzska filozofka Élisabeth Badinter.

Režisérka Veronika Malgot vo svojej tvorbe hľadá kultúrne zdroje formujúce ženskú a mužskú identitu a zároveň analyzuje rodové stereotypy, ktoré sú koherentnou súčasťou spoločnosti, jej jazyka a vzorcov správania. Tieto zaužívané mechanizmy môžeme vnímať ako pozostatky dejín, ale aj ako stopu nedovršenej druhej vlny feminizmu.

ZÁVER

V štúdiu bola trauma interpretovaná ako špecifická súčasť kultúrnej pamäti, neoddeliteľná od identity jednotlivca, ale aj spoločnosti. Udalosti, ktoré považujeme za traumatizujúce, narúšajú tradičné spoločenské usporiadanie, hodnoty a normy. 20. storočie bolo historicky mimoriadne turbulentné, svet zasiahli dve svetové vojny, genocídy, totalitné režimy. Tieto udalosti podmienili aj napredovanie výskumu v oblasti psychológie a psychiatrie. Odborníci identifikovali u preživších hrôz viaceré nové diagnózy, napríklad traumatickú neurózu a posttraumatickú stresovú poruchu.

V tvorbe oboch režisérov, Ivety Ditte Jurčovej a Veroniky Malgot, ktorých tvorba bola predmetom tejto štúdie, nachádzame priame inšpirácie historickými udalosťami, ich prístup k nim je však rozdielny. Ditte Jurčová vychádza z konkrétnych skutočností, ktoré tvorivo komparuje so súčasnosťou. Takýmto spôsobom vytvára paralely medzi minulosťou a dňom, teda akcentuje cykliaci sa kolobeh dejín. Jej inscenácie majú snahu rozšíriť kultúrnu pamäť a zvýšiť povedomie o traumách minulosti. Malgot sa zameriava na definíciu rodovej identity. Na otázku feminizmu sa nepozera len cez optiku ženy, ale tiež cez prizmu muža. Konfrontuje sa s rodovými stereotypmi, ktoré sú hlboko zakorenené v spoločenskom vnímaní, ale dáva aj istú nádej na ich prekonanie. Jej tvorba tak pomyselné nadväzuje na druhú vlnu feminizmu, ktorej nedovršenie umožnilo hlbšie zakorenenie stereotypov do rodovej, ale aj kultúrnej identity.

Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0135/25 Sivé normalizačné (?). Diskurz o stereotypoch v nazeraní na slovenské divadlo v 70. a 80. rokoch 20. storočia. Vznikol v rámci doktorandského štúdia na ÚDFV CVU SAV, v. v. i., školiteľ Karol Mišovic.

LITERATÚRA

- ALEXANDER, Charles Jeffrey. K teorii kulturného traumatu. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. Alexander Kratochvíl). Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 97 – 122. ISBN 978-80-88069-12-6.
- ASSMANN, Jan. Kolektivní paměť a kulturní identita. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. Alexander Kratochvíl). Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 50 – 61. ISBN 978-80-88069-12-6.
- BADINTER, Elisabeth. XY. *Identita muža*. Bratislava : Aspekt, 1999. 211 s. ISBN 8085549107.
- BALLAY, Miroslav. Interpretative Probe into Contemporary Slovak Independent Theatre. Theatre Pôtoň: Pastoral Symphony. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 3, s. 258 – 271. DOI: 10.31577/sd-2019-0015. ISSN 0037-699X.
- BALLAY, Miroslav. *Kultúrna pamäť v súčasnom divadle : Príprava autorskej inscenácie zo života v totalite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre : Filozofická fakulta : Katedra kulturológie, 2021. 166s. ISBN 9788055816982.
- BALLAY, Miroslav. Vyobrazenie ekologickej katastrofy v inscenácii Terra Apathy Divadla Pôtoň Bátovce. In *Človek v konflikte s prírodou : Environmentálne problémy, ekologické myslenie a súžitie s prírodným svetom v slovenskom divadle*. (Ed. Milo Juráni). Bratislava : Divadelný ústav, 2023, s. 127 – 143. SBN 9788081900938.
- BERGSON, Henri. *Hmota a paměť : esej o vztahu těla k duchu*. Praha : Oikoymenh, 2003. 191 s. ISBN 8072980653.
- BOCK, Gisela. *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2007. 381 s. ISBN 9788071064947.
- BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom: feminizmus a podrývanie identity*. Bratislava : Aspekt, 2003. ISBN 8085549417.
- CARUTHOVÁ, Cathy. Trauma a historie. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. Alexander Kratochvíl). Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 123 – 132. ISBN 978-80-88069-12-6
- CARUTH, Cathy. *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore : The John Hopkins University press, 1995. 284 s. ISBN 978-0-8018-5057-9.
- EITINGER, Leo. The concentration camp syndrome and its late sequelae. In *Survivors, victims and perpetrators*. (Ed. Joel E. Dimsdale). New York : Hemisphere, 1980, s. 127 – 162. ISBN 978-0-89116-351-2.
- FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, Dária. Umenie sa nedá zakázať. In MLOKi, 15. 6. 2021. [online]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/umenie-sa-neda-zakazat/>. ISSN 1339-8113.
- FREUD, Sigmund. *Mimo princip slasti a jiné práce z let 1920-1924, Sebrané spisy Sigmunda Freuda*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1999. 384 s. ISBN 808612309.
- FRIEDAN, Betty. *Femine Mystique*. Praha : Pragma, 2002. 596 s. ISBN 80-7205-893-2.
- HEJMOVÁ, Anna. *Obrazy těla : vizualita tělesné kultury v kolektivní paměti*. Praha : Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2022. 151 s. ISBN 978-80-88308-42-3.
- HERMAN, Judith Lewis. *Trauma a uzdravenie: dôsledky násillia - od domáceho násillia po politický teror*. Bratislava : Noxi, s.r.o, 2024. 431 s. ISBN 978-80-8111-668-1.
- HOOKE, Bell. *Feminizmus do vrečka : o zanietených politikách*. Bratislava : Aspekt, 2013. 158 s. ISBN 978-80-8151-009-0.
- JURÁNI, Milo. Toto divadlo nie je také ako kniha. In *Týždeň*, 2018, roč. 15, č. 20, s. 45. ISSN 1336-653X.

- KNOPOVÁ, Elena. Divadlo Pôtoň. Od Terra Granus k Terra Apathy. In *Divadlo & človek : zborník vedeckých príspevkov z medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie*. (Ed. Elena Knopová). Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, 2024, s. 42 – 59. ISBN 978-80-8206-073-0
- KNOPOVÁ, Elena. Etnické a sociálne premeny mikroregiónu Tekova zachytené v tvorbe Divadla Pôtoň. In *Slovenské divadlo*, 2015, roč. 63, č. 2, s. 81 – 99. ISSN 0037-699X.
- KRATOCHVIL, Alexander. *Posttraumatické vyprávění: trauma – literatura – paměť*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2023. 326 s. ISBN 978-80-7658-081-7.
- Kritická platforma : Dotyky a spojenia : Martin Pollack/Michal Ditte : Americký cisár. In *kød - konkrétne ø divadle*, 2019, roč. 13, č. 7, s. 20 – 23. ISSN 1337-1800.
- MAŠLÁROVÁ, Martina. Utekание naprieč dejinami. In *Loutkař*, 2019, roč. 69, č. 1, s. 54 – 56. ISSN 1211-4065.
- PAŠTEKOVÁ, Michaela. Swinguj, kým ich neroztopíš. In *Monitoring divadiel na Slovensku*, 20. 5. 2021. [online]. Dostupné na internete: <https://monitoringdivadiel.sk/swinguj-kym-ich-neroztopis/>. ISSN 2454-0129.
- PAVLAČKOVÁ, Diana. Korene vrastené do ornej pôdy. In *kød – konkrétne ø divadle*, 2022, roč. 15, č. 8, s. 19 – 22. ISSN 1337-1800.
- WELZER, Harald. Co je to komunikativní paměť a z čeho se skládá. In *Paměť a trauma pohledem humanitních věd : komentovaná antologie teoretických textů*. (Ed. Alexander Kratochvíl). Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015, s. 73 – 89. ISBN 978-80-88069-12-6.
- WOLYNN, M. *Trauma : nechtěné dědictví : jak nás formuje zděděné rodinné trauma a jak je překonat*. Praha : Stanislav Juhaňák – Triton, 2017. 238 s. ISBN 978-80-7553-129-2.

Adam Nagy

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta

9 841 01 Bratislava

E-mail: ady.nagy2019@gmail.com