

Interpretácia divadelnej hry *Paranoja*

Interpretation of the Play *Paranoia*

Agáta Pavlovičová, Jozef Pavlovič

Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

Abstract: The interpretation of the play *Paranoia* (2004) relies on traditional dramatological poetics, noting the new, unknown and uncharted, expressed by a dramatic “anti-language”. In the system of this universal language, a special function is appointed to a natural language.

Keywords: author’s theatre, play, performance, scene, dramatic metaphor, lyrical drama, spoken language, anti-language.

Hra *Paranoja* vznikla r. 2004. Jej autormi a zároveň predstaviteľmi v konkrétnych predstaveniach sú Ľubo Burgr, Milan Chalmovský, Petra Fornayová, Dušan Vicen, Stanislava Vlčeková, Vlado Zboroň a Zuzana Piussi.

Táto divadelná hra vyšla aj v knižnom vydaní spolu s inými divadelnými hrami pod názvom *Divadlo SkRAT. Hry 2003 – 2006*. Publikácia nie je čisto scenár, grafickou úpravou a ilustračnými fotografiami (od autorov C. Bachratého a A. Pavlovičovej) sa zaraďuje do radu umeleckej dramatickej literatúry, pričom fotografie sú zároveň prostriedkom špecifickej interpretácie. Naša interpretácia v zornom uhle kritiky vychádza z tohto textu.¹

Štruktúra divadelnej hry pozostáva z desiatich obrazov. Tieto obrazy sú podľa výrazového stvárnenia pomerne nesúrodé, ale aj čo do rozsahu, nebadať v nich nejakú časovú symetriu (limitovanie obrazu). Aj z obsahovej stránky sú veľmi rozdielne. Prvé tri obrazy nemajú podnadpis, štvrtý sa volá *Urológ*, siedmy a ôsmy obraz majú svoje označenie: *Hľadanie témy* a *Kňaz*. Scénické poznámky sú strohé, minimálne, čo nasvedčuje aj tomu, že hru vytvorilo autorské divadlo, takže autori si sami svoj „scenár“ hrajú, a tak pokyny na dramatické akcie sú viac-menej v nich. Jednotlivé postavy v scenári sa označujú iniciálkami reálnych mien autorov: LB, MCh, PF, DV, SV, VZ a ZP.

Názov hry *Paranoja* v apelatívnom zmysle sa vysvetľuje ako „duševná choroba spočívajúca na neodôvodnenom, nesprávnom chápaní okolia, javov vo vzťahu k sebe, k „ja““.²

¹ Burgr et al., 2007, s. 207.

² Porov. Ivanová-Šalingová, Maníková, 1983, s. 654.

V knihe *Tváre súčasného slovenského divadla* sa o tejto hre píše len veľmi stručne: „*Paranoja* (2004) bratislavského divadla SkRAT Ľubomíra Burgra a kolektívu našu súčasnú spoločnosť zas predstavuje ako skupinu ľudí, ktorí sú vnútorne chorí. Sú paranoickí, vyšinutí, nenormálni.“³ Kniha je písaná ako literárna história, ktorá sa zameriava na zúženú oblasť dramatiky (popri lyrike a epike). Autori nekomentujú hru z hlbšieho analytického pohľadu, skôr iba evidujú jej existenciu v slovenskej tvorbe. Predsa však je tu úsilie o vystihnutie charakteristiky vo výraze, že zobrazení ľudia sú „vnútorne chorí“. Naznačuje sa tým, že nejde primárne o duševnú chorobu, ktorá sa prejavuje navonok. Ide skôr o metaforu. Táto choroba ako zdravotný stav sa v istom zmysle odráža na stave spoločnosti ináč zdravých ľudí. V názve hry je teda významový posun. Lenže hry SkRATu sú často „rafinovanejšie“. Nestavajú na takýchto jednoduchých posunoch. Budované sú na viacerých významoch a ich posunoch. Ani v tomto prípade nemusí ísť práve o priame zobrazenie „spoločenských neduhov“. Môže ísť napríklad o situačné zobrazenie dajakej „paranoje“, ktorá vznikla na nejakom náhodnom nedorozumení. Môže ona byť aj v odlišnom pohľade zúčastnených ľudí. Ale aj v mieste, v ktorom zrazu funguje všetko ináč. Sú na zemeguli také miesta, na ktorých je oslabená zemská príťažlivosť, čo spôsobuje magnetizmus miesta a podobne. Porušujú sa tam všeobecne platné fyzikálne zákony. Ale nejde o ich popretie. Porušené sú len na jednom konkrétnom mieste a vedci to miesto skúmajú, čo sa tam stalo, aké sú príčiny tohto javu. Aj v hre *Paranoja* môže ísť o ukázanie takéhoto obrazu. Navodzujú na to napríklad miesto deja, ktorým je čakáreň.

Rovnako môže ísť o paranoju, keď sa stretnú ľudia, ktorí sú ináč normálni, pokojní. Ale v konkrétnom zoskupení zrazu môže čosi neznáme vzniknúť – nazvime to skrat (!). Táto výpožička z fungovania elektrického vedenia sa dobre hodí na niektoré životné situácie. Ved' divadlo, ktoré hru vytvorilo a zrealizovalo, sa v názve samo nejakým spôsobom približuje k javovej podstate skratu. Možno ono chce byť skratom vo vedení spoločnosti, chce zastaviť tok energie, ktorý vidí ako zlý, nesprávny. Chce povedať svoj názor. Tak aj jeho tvorba môže mať určitú záľubu v predstavovaní skratov. Všimnime si teraz princípy výstavby hry *Paranoja*.

Pri sledovaní hier Divadla SkRAT narážame na veľmi rozšírený komunikačný problém údajnej nezrozumiteľnosti. Je to tak preto, že hry nie sú prísne dejové. Pokiaľ aj zobrazujú dajaký dej, je to vždy len fragmentárny výsek z nejakej skutočnosti. Dej „príbehu“, ktorý hry podávajú, nie je teda zakotvený v sujetovosti reality. Skôr pramení z absurdity pohľadu, z neusporiadanosti situácie. Tým SkRAT nadväzuje na tradíciu absurdného divadla. Ako absurdné pociťujeme to, čo je nerozumné, absolútne nezmyselné alebo niečo, čomu chýba logické prepojenie na text či scénickú realizáciu.⁴

Ak nejde o logickú spojitosť výstavby hry, o čo ide? Ide o spojitosť obrazov. Dej nemá obsahový oblúk, ktorý by sa riadil postupným posúvaním deja dopredu, ale je akoby obrazom, v ktorom sa odráža skutočnosť – môže to síce byť dej, ale dej akejsi indiferentnej

³ Inštitorisová et al., 2006, s. 81.

⁴ Porov. Pavis, 2004, s. 25.

nespojitej situácie. Taká situácia sa nám môže vynoriť v hlave hocikedy, napr. pri cestovaní a podobne, len tak, mimovoľne. Môže to byť fragment nejakej reality, ktorá nemusí mať spojenie do vyššej súvislosti. To sa určite stáva každému človeku. Divadlo SkRAT v tejto hre „vyťahuje“ z reality takéto obrazy, inscenuje ich, takže síce majú dej, ale dej sa nestavia na chronologickej logike. Je len mimovoľný obraz, ktorý zažiarí, ani nevieme prečo, akoby na filmovom plátne. Samozrejme, takéto obrazy autori vytvárajú možnože na pozadí nejakej skúsenosti – do istej miery. Možnože len tak z fantázie. To nie je dôležité. Dôležité je, že dokážu takýto mimovoľný obraz skomponovať a vložiť ho do rámca výstupu. Hádám preto sa nazývajú jednotlivé výstupy obrazmi. Je to teda ďalšia črta popri absurdite ostatných zložiek hry.

Obraznosť sa v literárnej teórii rozdeľuje na viac typov. M. Harpáň⁵ rozlišuje tri typy: (1) priamu obraznosť, (2) obraznosť schopnú vyvolávať obrazné predstavy v iných, (3) prenesenú obraznosť (čiže figuratívnosť). Keďže dramatika je vlastne súčasť literárneho umenia, platí to aj o dramatických textoch. Dá sa povedať, že v hrách SkRATu sa realizuje kombinácia všetkých troch druhov, ale najmä 1. a 3. typu. Priama obraznosť sa tu realizuje formou výseku určitej skutočnosti, ktorá ale prechádza do prenesených významov, teda do tropiky. Touto poetikou sa skratovské hry výrazne zblížujú s poéziou. To, čo vidíme v obraze hry, sa môže aplikovať na isté zovšeobecnené modely spoločnosti, napr. na politiku a politikov, ale aj na iné skupiny, ktoré nemusia byť až také „reprezentatívne“.

Výraznou črtou kompozičných postupov SkRATu, ktorá sa prejavuje aj v *Paranoji*, je situačný humor. Trápne alebo chúlостivé ľudské situácie sú niekedy príčinou, že rozosmieľujú. Aj tragické, alebo vážne situácie môžu mať sprievodný odtieň humoru. Často to ani nie je vo veci samej, ale je to v podaní. Napr. strata dieťaťa v tejto hre je vážna udalosť, ktorú prežívajú ľudia veľmi tragicky, dokonca cez médiá aj priamo nezúčastnení či nedotknutí. A predsa je tu komickosť v podaní, keďže postavu dieťaťa vytvára dospelý človek. Lenže práve v tejto štylizácii je priestor pre podanie umeleckého posolstva.

Ťažko povedať, či si pri charakterizovaní nových výbojov v umeleckej tvorbe vystačíme so skrytými poetickými paradigmami. Žánrovosť, resp. žánrová forma je vygenerovaná určitými výrazovými vlastnosťami v konfiguráciách. Je teda paradigmou, a tak aj súčasťou systému komplexného divadelného „jazyka“. Len čo sa určitý komunikát oslobodí od petrifikovaného jazyka a prebieha vzhľadom naň v „antijazyku“, pozorujeme, že sa tu čosi pohlo, že je tu čosi nové. Veľký petrifikovaný jazyk má mechanizmy na to, aby si osvojil, ustálil v sebe to, čo sa na čas stalo odcudzeným, svojim, novým kódom... Ide tu o princíp subsumpcie,⁶ ktorý sa realizuje tak, že obligátny jazykový systém si „vtiahne“ do seba nový prvok, adoptuje ho ako svoj. Takže to, čo sa predtým javilo ako antijazykové, sa postupne konvencionalizuje. Tým činom nám naskakujú aj staré interpretačné opory ako relevantné. Tento proces veľmi často vnímame pri hrách autorského divadla. Divák sa teda nemá čo trápiť, že niečomu nerozumie. Lyrika nie je primárne zameraná na „rozumenie“,

⁵ 1994, s. 70.

⁶ Porov. Pavlovič, 2011, kapitola Filozofické princípy vymedzenia štýlu.

na kogníciu. Divák teda môže byť spokojný. Nie je nevzdelaný a hlúpy. Iba sa práve zúčastňuje na nejakej novej literárnosti v dejinách. Či to nie je pôžitok?

Vráťme sa teraz k Paranoji ako komunikátu. Odkryli sme jeho sémantickú ne-(logickosť versus zrozumiteľnosť). Identifikujeme tu lyrické postupy a zároveň činohrné fragmenty. Je to akoby lyrizovaná dráma. Aká je kompozičná štruktúra tejto hry?

Členenie hry na desať výstupov sa v scenári naznačuje ako členenie obrazov. V tejto hre sa citeľne realizuje výtvarné divadlo. Výtvarné divadlo sa však väčšinou chápe naozaj ako divadlo výtvarnej (tvarovej, farebnej svetelnej) vizualizácie. V *Paranoji* sú to zoradené obrazy, v ktorých je výrazný činohrný charakter zobrazovania.

Prvý obraz predstavuje miesto deja. Predel priestoru na akúsi miestnosť, napríklad kanceláriu (tak sa uvádza v scénickej poznámke; neskôr sa však zmení na ordináciu) a na priestor pred miestnosťou (čakáreň). V priestore pred miestnosťou je upratovačka, ktorá vysáva. Je to zobrazenie dynamiky, určitej atmosféry, ktorá je typická pre oficiálne priestory. Najprv upratovačka, tá si vykoná svoju prácu – a nastáva „otváracia doba“. Postupne prichádzajú postavy mužov, ktoré sa pokúšajú zaklopať, ale nik neotvára, tak sa postavia do radu. Je to obraz, žiadna iná akcia, žiadny dialóg. Napokon vojde úradník, ktorý je tu očividne doma. Nesie kvetináč. Úradník má vyzdobiť svoj pracovný priestor. Keď však jedna z čakajúcich postáv otvorí a postavy postupne vchádzajú dnu, vnútri nikto nie je. Je to metafora. Nejaký úradník totiž vošiel, ale je „nikto“. Pýtame sa, ako je možné, že niekto vošiel dnu, ale tam nikto nie je? Iba tak, že je to metaforické vyjadrenie. V prenesenom význame to možno vidieť takto: Úradník, ktorý má niekde pracovať, tam nepracuje. Svoj pracovný priestor si váži, veď ho ide dokonca vyzdobiť. Ale neváži si ho podstatou, ktorá je v práci, čo tam má vykonať. Tým sa obraz končí. Tento obraz je zároveň prípravou na ďalší obraz.

V *druhom obraze* vystupujú postavy LB, PF a MCh. LB je dvojpostavou. Raz ako dieťa, raz ako moderátor. Počas výstupu sa má prevetľovať medzi týmito dvoma úlohami, čím vytvára odstup od prvej figurácie. Je tu teda zobrazenie tretieho, metaforického typu: figurácia dieťaťa a figurácia moderátora. Dieťa má repliku, ktorá v celom obraze znie: „Mama“. Slovo *mama* sa graduje opakovaním. Z kontextu vysvitá, že dieťa sa stratilo a hľadá svoju mamu. Postavy, čakajúce na niečo pred priestorom kancelárie, sa dieťaťu prihovárajú. Sú to bežné prehovory, ktoré v takýchto situáciách používajú ľudia, keď sa prihovárajú stratenému dieťaťu napríklad vo veľkom obchode, na ulici a podobne. Ženská postava je tehotná – tu aj reálne – sama čaká dieťa, očakávala by sa teda od nej výraznejšia akčnosť. Očakávala by sa empatia. Ale budúca matka je egoistka. To dieťa nie je jej. Citeľný je v jej reči protiklad „svoje – cudzie“. Dieťa nevie reagovať na otázky dospelých. Odpovedá vždy len to isté slovo: *mama*. Tým istým slovom sa žalostivo dožaduje svojej mamy. Nič iné nepovie. V celom výstupe zopakuje toto slovo 35 ráz. Repliku niekedy preberajú aj ostatné postavy, ale s komentárom. V replike dieťaťa to je niekedy odpoveď na otázku, inokedy výzva, dožadovanie sa, výraz hľadania. Zúčastnené postavy pochopia situáciu tohto dieťaťa, ale nechcú ju riešiť. Iba sa tvária, že prežívajú s ním to, že sa stratilo. Spoliehajú sa na to – v akejsi spoločenskej vzájomnosti – že riešenia sa ujme vždy ten iný.

Apelujú na tehotnú ženu. Jej postoj však je taký, že by sa riešenia mali ujať všetci, nie len ona, veď v jej stave...

Postupne sa dialóg stupňuje až do polohy hádky. Už je jasné, že nik z nich nechce investovať svoj čas pre cudzie stratené dieťa. Veď ich príchod na miesto, kde sa dej odohráva, je čakanie. Čakanie je ich hlavnou činnosťou, nie záchrana nemohúceho človeka, akým je dieťa. Dieťa hrá dospelý človek, takže metaforu možno aplikovať aj na svet spoločnosti: v tejto spoločnosti nie je dosť ochoty pomáhať slabším jedincom. Keď sa nechota na čin vyhrotí, vznikajú rôzne návrhy, ako sa vlastne problému, v ktorom sa všetci ocitli, zbaviť. LB – už ako moderátor – vyslovuje podozrenie: „Čo keď to decko tu chodí žobrať a nejaký pasák mu to potom večer všetko zoberie...“ Radšej chce dezinterpretovať situáciu dieťaťa, ako by mal pomôcť. MCh sa chce problému zbaviť jeho zovšeobecnením: „*Sa chcete starať o všetky deti na svete?*“ Spomenie deti v Afrike. Naozaj, tento kontext ospravedlňuje. Nie je v moci jednotlivého človeka pomôcť celému trpiacemu ľudstvu, najmä deťom. PF ako žena podotkne, že strašne rada by šla do Afriky. Je to vyjadrenie ochoty, že ona by šla pomáhať aj napriek spomínanej námietke o fatálnosti veci? Alebo skôr cestovateľská záľuba? Skôr to druhé, čím sa dostáva do čierneho humoru chladnej ženy bez súcitu. PF potom navrhuje vziať dieťa do cukrárne a kúpiť mu veterník. Zase riešenie chvíľkové, riešenie čiže neriešenie. Riešenie situácie dieťaťa sladkosťami, čo robia mnohí rodičia, keď sa chcú na chvíľu zbaviť dieťaťa. MCh navrhuje, už s dávkou nervozity: „*Zoberte to dieťa.*“ Chce ho už odstrániť zo situácie, tváriac sa, že vec rieši vlastne on, lebo ponúka peniaze: „*tu máte sto korún.*“ Je ochotný zaplatiť, len aby sa zbavil problému. Ale s imperatívom. Úlohu prenáša formou rozkazu na iných. Všetky tieto riešenia, ktoré postavy ponúkajú, vlastne nie sú riešeniami skutočnej situácie dieťaťa. Jedno z nich je zaujímavé: Odviesť dieťa na políciu. Je to typické inštitucionálne riešenie. Keď sa človek chce zbaviť osobnej zodpovednosti, posúva problém na abstraktnú inštitúciu, ktorá problém vždy rieši „neosobne“, bez ľudského rozmeru. Medzi postavami je aj variant odstúpenia od jadra problému k skúmaniu jeho príčin. MCh analyzuje, prečo sa dieťa stratilo, čistou domnienkou, že možno jeho mama leží niekde ožratá...

Výstup sa variuje do rôznych polôh riešenia situácie dieťaťa, čím nadobúda sociálny rozmer. V tomto rozmere hlavnou témou je zodpovednosť človeka, jeho postoj voči iným, slabším, strateným... Obraz ukazuje, aká nízka úroveň zodpovednosti je v konkrétnych postojoch – riešeniach.

Obraz má však aj iný rozmer. Môže ísť o ďalšiu metaforu, na ktorú je jasný odkaz ešte v prvej fáze, keď už je jasné, že medzi postavami sa ocitlo stratené dieťa. Tento signál sa výslovne premietne do repliky postavy MCh: „*No dovol'te? Ja mám hľadať jeho matku? Ja mám hľadať jeho matku? **Veď ja sám hľadám matku!**⁷ Ako, ja nebudem ešte niekomu cudziemu hľadať matku!*“ V tejto replike je kľúčová zdôraznená veta. Z nej môže vyjsť celkom iná interpretácia, že vlastne nejde o reálne stratené dieťa, ale len o dieťa symbol. Náznakom takejto možnosti by bolo aj stvárnenie postavy dieťaťa dospelým človekom a sústavným opakovaním slova *mama*. Nevedno, či zopakovanie slova v počte 35 je náhodné,

⁷ Zdôraznila A. Pavlovičová.

alebo symbolické. 35 rokov napríklad predstavuje zrelý vek. Dôležité však je, že by tu mohlo ísť o hru s predstavením tzv. oidipovského komplexu, v ktorom postavy hľadajú otca. Je to centrálny pojem freudizmu, ktorý u dievčat máva variant v tzv. Elektrimom komplexe,⁸ v ktorom postavy hľadajú matku. Ako je známe, v SkRATE sa nezdôrazňuje rodová protikladnosť na princípe mužské – ženské, skôr sa zbežvýmňuje.

V jednom i v druhom interpretačnom zmysle ide o porušenie normality ako „stavu jedinca, skupiny alebo spoločnosti, ktorý zodpovedá zavedeným normám a uznávaným hodnotám.“⁹ Obraz, ktorý súčasne predstavuje dva uhly pohľadu, je zaujímavý práve týmto zobrazením. Túto polaritu obrazu nakoniec naznačuje aj LB, ktorý sa ako postava „rozdeľuje“ na dieťa ako prežívajúci subjekt a na moderátora ako komentujúci subjekt.

V *treťom obraze* vstupuje do dejovej línie hľadania mamy strateného dieťaťa ZP ako mama. Tento obraz nastoľuje opätovne denotatívnu rovinu. V tej chvíli sa prvá dejová línia definitívne končí: mama sa našla, prišla sama. Mama najprv vyhreší dieťa: „*Kde som ti kázala, aby si bol?*“ Obviňuje teda dieťa, že sa stratilo, nie seba, lebo dala rozkaz, kde má dieťa čakať. Tu sa prelomí aj jazyková bariéra dieťaťa. Ešte síce zopakuje repliku *Mama, mama*, ale nadviaže na ňu žiadosťou – celkom prekvapivo vie rozprávať: „*Povedz mi rozprávku.*“ Je to typická detská žiadosť, ktorú deti dávajú dospelým, najmä rodičom. Matka súhlasí a začne rozprávať rozprávku. Je to dlhý monologický text, rozprávka je vymyslená, sú tu iba náznaky rozprávky vo forme kliše (*Kde bolo, tam bolo...*) alebo v prezentovaní sociálneho problému chudoby (rozprávková postava mamy robí, nosí na chrbte a predáva keramiky, aby uživila synčeka). Rozprávkový text ako monologická replika oživuje hru žánrom a spôsobom narácie, ale aj novosťou motívov.

Štruktúra rozprávky je však psychologická. Nejde o bežný rozprávkový dej so zápletkou, ktorá sa rieši šťastným koncom. V rozprávaní tejto rozprávky nie je žiadna zápleтка. Postava ZP ako mama rozpráva „rozprávku“ o mame. V jej rozprávaní sa tematizuje strata synčeka, čím nadväzuje na motív divadelnej postavy strateného dieťaťa. Ale táto strata už nie je nejaké stratenie sa v dave. „*Synček zahorel veľkou láskou ku krásnej neznámej.*“ Témou „rozprávkového“ príbehu je znova psychologický problém ženy matky, ktorá sa pripúta na syna a on jej odíde za inou, cudzou ženou. V rozprávke však nastane náhly zvrät s drastickými črtami. Matka lopatou zabije neznámu ženu (svoju nevestu) a dá ju zožrať psom. Tie skrásnejú. Syn nadarmo na ňu čaká. A matka končí rozprávanie príbehu o svojej predstave šťastia tak, že znovu použije typické rozprávkové zakončenie: „*Odvtedy nebolo šťastnejších ľudí, ako boli mamička so svojím synčekom. Žili šťastne, až pokiaľ nepomreli.*“ ZP utvorila obraz brutality ženy, ktorá odmieta stať sa svokrou. Záver obrazu už je len akousi rytmickou bodkou v replike dieťaťa, ktoré medzi tým, čo mama rozpráva, zaspí, zobudí sa a zvolá: „*Mama, mama.*“

Štvrtý obraz, nazvaný *Urológ*, je umiestnený do ordinácie. Vystupuje v ňom lekár (VZ), zdravotná sestra (SV) a pacient (MCh). Pacient vstupuje do ordinácie tak, že z nohavíc mu trčí pohlavný úd. Príčinou pacientovej návštevy je porucha erekcie, čo môže byť bežný

⁸ Abramenkova et al., 1987, s. 132.

⁹ Porov. Jandourek, 2001, s. 172.

úkaz zneurotizovanej doby. Dikcia predchádzajúcich obrazov, ktorá vyústila do posudzovania sociálnych a sociálnopsychologických tém, by mohla aj v tomto obraze vyvolať očakávanie, že pôjde o dajakú symbolickú problematiku súvisiacu s falickými prvkami nejakého veľkého psychoanalytického problému. Ved' problematika tzv. falického kultu sa často odráža v modernom umení, najmä výtvarnom. Dáva sa do súvisu s mocenskými záujmami jedného rodu (mužského) na úkor slabšieho a podobne. Mohli by sme tieto témy čítať z postoja sestričky, ktorá vyjadruje istý údiv nad predmetnou záležitosťou, ale aj v dožadovaní sa pacienta o vysvetlenie svojho stavu. Miestami to vyzerá, ako keby ani nechcel liečbu, len pomenovanie – žiada určenie diagnózy. V skutočnosti nejde o tematizáciu očakávaných veľkých tém, naopak, obraz ostáva v povrchovej rovine. Je tu zámer prekvapit' očakávanie neuskutočnením. Tento obraz prebieha skôr v ľahkom humoristickom tóne s cieľom pobaviť. Môže však byť inscenovanou zábavou, ktorá parodizuje zábavu spoločnosti na tému pohlavia.

V *piatom obraze* sa priestor mení na priestor zahalený tajomstvom očakávania. Je to očakávanie otvorenia niečoho nového, akejsi konkrétnej nedefinovanej inštitúcie. Týmto miestom sú znova dvere do kancelárie, ktoré sú preložené červenou stuhou. Na vankúši sú pripravené nožnice na jej prestrihnutie. Opis atmosféry vyjadruje očakávanie, v ktorom znova figuruje upratovačka s vysávačom, ako aj indiferentné postavy, ktoré svojím pohybom (príchod a odchod so zaujatými výrazmi) naznačujú prípravu na niečo významné – zrejme na slávnostné rozstrihnutie stuhy, teda na otvárací rituál.

Keď sa priestor vyprázdni, cez okno vojde bezdomovec Ch. V akcii je počas celého obrazu sám, má dlhý monológ. Tento monológ ide nahlas, ale podľa obsahu je to predovšetkým vnútorná reč postavy. Postava sa sama sebe prihovára. Zaoberá sa myšlienkou príležitosti na úspech, ktorú vidí v danej inštitúcii pred otvorením. V jeho reči vyznieva slovo *chlieb* ako symbol majetku. Zo svojej fyzickej blízkosti k priestoru, ktorý bude otvorený, dedukuje v monológu príležitosť na uplatnenie. Nazýva ju frazémami: „*naskočiť do vlaku*“, „*chytiť vlak*“ – a vo vystupňovanej forme „*chytiť icečko*“. V jeho reči vyznieva hnevľivá konfrontácia s terajším stavom, miestami aj vo forme vulgarizmov, ale v podstate je to „mädlenie rúk“ na blízku príležitosť a zmenu. Môže to byť obraz o mnohých zbohatlíkoch, ktorí zbohatli len vďaka tomu, že stáli blízko pri žriedle. Ale je to aj obraz o riadení ekonomiky. Úradníci, ktorí prídu na konci výstupu, keď bezdomovec skončí svoj monológ, prídu takí opití, že nie sú schopní čokoľvek prestrihnúť. Prirodzene, prestrihnutie pásky je len rituál, ale práve preto môže tu ísť o symbolickú výpoveď o „otváraní“ príležitostí na ekonomický rozvoj. Je tu aj narážka na klasický slovenský neduh, opisovaný v literatúre a dramatike v minulých storočiach – na alkoholizmus.

Šiesty obraz je politickou narážkou. Je to vlastne mikropříbeh: Na scénu príde žena, ktorá má rodiť, a porodí v čakárni. Úradník, ktorý vyjde z kancelárie, do megafónu kričí monológ *Dobre bude*. Celý tento monológ odráža predvolebné sľuby politikov. Dieťa je symbol budúcnosti. Je tu konfrontácia jeho budúcnosti s prítomnosťou, lebo budúcnosť dieťaťa závisí od ich terajších rozhodnutí.

Siedmy obraz je nazvaný *Hľadanie témy*. Začína sa najprv akciou s kopírkou, ktorá je umiestnená pred kanceláriou. SV na nej kopíruje dajaké papiere, potom ale začne kopírovať rôzne svoje telesné časti – akoby išlo o konfrontáciu administratívy žijúcej z papierov – a ľudí z mäsa a kostí, ktorí sú od administratívy závislí. Do toho vstupujú moderátorsky stvárnené dialógy LB, VZ, MCh, ktoré spočívajú v bezduchom tliachaní, parodujúc tak médiá. Výrazy, ktoré tu zaznievajú, pripomínajú typické televízne klišé: *dobře položená otázka, právny aspekt, naša komplikovaná doba, deficit tém...* Moderátori majú aj fundovaných hostí – pán docent a pani docentka – ktorí majú pomôcť riešiť nastolené otázky. Tí však neodpovedajú na otázky, ale ich komentujú a zamotávajú. Témou tejto mediálnej diskusie je chaos a ničnehovorenie.

Z tejto situácie sa plynulo prechádza do *ôsmeho obrazu*. Kancelária sa mení na sakrálny priestor, všetci kľáčia a vychádza kňaz. Kňaz začína monológom, v ktorom znova len zaznieva bezduché náboženské klišé. Zároveň sa tento obraz dáva do pomeru k obrazu predchádzajúcemu, obrazu administratívy, ktorá riadi spoločnosť politicky. Obraz s kňazom predstavuje duchovné vedenie spoločnosti. Kňaz je výrazom synekdochického preneseného pomenovania *pars pro toto* (časť za celok), ktorým sa poukazuje na duchovné komunity a organizácie. V reči kňaza najprv zaznievajú silné slová o súde. Motív súdu je určite jedným z najsilnejších v každej občianskej spoločnosti, veď keď sa veci riešia na súde, vždy ide o krajnosť. Rovnako aj v náboženskom kontexte. Súd zahŕňa tzv. eschatologickú skutočnosť, ktorá nastane podľa kresťanskej náuky na konci ľudského života a na konci sveta. V kňazovej reči sa teda vracia téma zodpovednosti, ktorá tu už raz bola pri riešení osudu strateného dieťaťa. Ale uprostred reči zazvoní kňazovi mobil. Zrazu sa zmení perspektíva rečového prejavu. Ukončí sa kazateľský monológ a začne sa telefonický dialóg s nejakou ženou. V tejto zmenenej reči je náznak, akoby sa chcelo povedať, že aj cirkev, ktorá ide v duchovnej línii, môže – v jednotlivcoch – prestupovať zo služby do súkromníčenia: keďže prvá časť, niečo ako katechéza alebo kázeň, bola prerušená súkromným telefonátom.

Deviatym obrazom sa predbežne uzatvárajú doterajšie obrazy, hoci nasleduje ešte jeden, *záverečný obraz*. Kým však záverečný obraz je už len pohybom postáv v kancelárii, kde si varia polievku a zabávajú sa, bez očividnej interakcie s hľadiskom, len akoby zboku, počas spevu rómskeho zboru, v ktorom sa hra lakonicky ukončí, je tu dôležitá postava upratovačky so svojím monológom, v ktorom skutočne „paranoicky“ spomína napr. Židov, Rómov, Maďarov – a rieši „veľké“ problémy spoločnosti v táraninách. Je to monológ, v ktorom postava upratovačky všetko „uprace“. Už neupratuje priestor, ale poupratuje témy jednotlivých obrazov tak, že ich pospleť a vytvorí z nich chaos. V jej reči zaznievajú rečnícke otázky, ktorými dialogizuje svoju reč samej so sebou, reč paranoickú. Touto rečou rámcuje, uzatvára hru vo verbálnej rovine – a vracia ju jej názvu – *Paranoji*.

Hra *Paranoja* predstavuje pomocou simultánnych obrazov výseky, nasvecujúce súčasnú spoločnosť. Odkrýva choré medziludské vzťahy, neakceptovanie hodnôt, odl'udštenie a zneužitie. V hre sa dosť často vyskytujú vulgárne slová, ktoré hru naturalizujú, ale v istom zmysle možno aj devalvujú, lebo je to skôr trendový postup ľahko dosiahnuteľnej

jazykovej expresivity. Hra však jedinečným spôsobom odráža spoločnosť a jej vnútorné konflikty tak, aby nenamáhalo, ale v odľahčenej dikcii podala vážne témy.

Literatúra

1. Abramenkova, V. V., ed. 1987. *Stručný psychologický slovník*. Prel. Júlia Palková. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda. 288 s.
2. Burgr, Lubomír, ed. 2007. *Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006*. Bratislava : OZ Pre súčasnú operu, Divadelný ústav. 160 s. ISBN 978-80-969711-7-6.
3. Harpáň, Michal. 1994. *Teória literatúry*. 2. rozš. vyd. Bratislava : ESA. 283 s. ISBN 80-85684-05-5.
4. Inštitutorisová, Dagmar – Oravec, Peter – Ballay, Miroslav. 2006. *Tváre súčasného Slovenského divadla*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa. 342 s. ISBN 80-8094-012-6.
5. Ivanová-Šalingová, Mária – Maníková, Zuzana. 1983. *Slovník cudzích slov. A – Z*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 945 s.
6. Jandourek, Jan. 2001. *Sociologický slovník*. Praha : Portál. 285 s. ISBN 80-7178-535-0.
7. Pavis, Patrice. 2004. *Divadelný slovník*. Prel. Soňa Šimková a Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav. 543 s. ISBN 80-88897-24-5.
8. Pavlovič, Jozef. 2011. *Prednášky zo štylistiky slovenčiny*. Trnava : Typi Universitatis Tyrnaviensis. 184 s. ISBN 978-80-8082-494-5.

Kontakt

doc. PaedDr. Jozef Pavlovič, CSc.

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave
Priemyselná 4, P. O. BOX 9, 918 43 Trnava
j.pavlovic@centrum.cz; agata.pavlovicova@gmail.com