

EGON TOBIÁŠ: VOJCEV

(1992)



Vojcev Egona Tobiáše (* 1971) je patrně nejkontroverznější dramatický text devadesátých let. Hru proslavila fantazijně eruptivní inscenace Petra Lébla i následná bouřlivá publicita, jíž se jí dostalo. Vojcev tak zůstane do historie zapsán jednak jako první Léblův počín na profesionální scéně, jednak jako jeden z nejdiskutovanějších uměleckých projevů tvůrců, kteří vesměs dospívali ještě za totalitního režimu, ale debutovali až po jeho pádu. (Tobiáš byl v době premiéry studentem scénografie na DAMU a bylo mu necelých jednadvacet let.)

V knižní verzi je drama *Vojcev* útlým textem, k němuž jsou přiřazeny prolog (*Cizinec*) a epilog (*Smokie 2*), v podstatě samostatné dramatické útvary. Triptych je propojen tematicky, co do formy se však liší. *Cizinec* má nejbližší k přehledné etudě z absurdního dramatu, jeho dominantu tvoří hravě proměnlivá identita osob: postavy na sebe berou různá jména, popírají sebe sama a vytvářejí mezi sebou ne zcela jasnou spleť vztahů. Stejný postup je pak vytěžen ve *Vojcevovi* samotném. Text *Smokie 2*, který autor označuje jako dramatickou báseň, je proudem patetických zvolání plným zloby, (sebe)destrukce, tělesnosti, lásky i nenávisti, rozkoše i utrpení, jenž téměř manifestačně ústí v jednoznačné přitakání životu a světu.

Text *Vojceva* není jednoznačně uchopitelný a nečte se snadno. Čtenáře nijak nenavádí, a ten proto musí vydat nadprůměrnou interpretační aktivitu, aby Vojcevův svět opravdu zakusil. Terén, který hra prozkoumává, vytyčují následující citáty: „*Všechno motáte dohromady, a přesto je to zábavné.*“ (85) „*Vždyť jenom žvatláte, nevíte, co říkáte a vlastně se mi to tak taky líbí...*“ (85) „*Ano, je to schíza, ale mně to zatím nic nedělá...*“ (120) apod. Zjednodušeně a nepejorativně řečeno je *Vojcev* blábol a pelmel. Na jedné straně až vyzývavě zjišťuje, kdy a jak je taková řeč-neřeč zábavná a hravá, na straně druhé se Vojcevovo žvanění a parafrázování propadá do chorobného zacyklení, nevztahů a úzkosti. Zdá se, že Tobiáš si bezstarostně, rád i provokativně hraje s blábolem, ale taky to vypadá, že blábol je jeho jedinou a bolestnou možností vyjádření – do blábolu se to pokaždé zvrtné.

Psaní Egona Tobiáše se nezachytitelně rozepíná mezi pustou legrací a naprosto vážně míněnou a prožívanou výpovědí, přičemž autor tuto otevřenost absolutizuje. Ostatně základní, dvojsečný dojem nejviditelněji prostředkuje sama fyzická podo-

ba knihy. Tobiáš – také coby grafik – v ní bezstarostně a hravě, a přitom se zjevnou pečlivostí střídá styly písma a z kreseb, obrazů a fotografií s oblibou sestavuje nové celky: citující, parafrázující, oslavné, parodující, mystifikující. Stejný princip tvorby uplatňuje i ve svém psaní. Jak sám uvádí, „*hra je volnou dramatizací Čechova*“ (58). Toto stylotvorné předznamenání je naprosto přesné. Tobiáš je inspirován, téměř uhranut Čechovem, vypůjčuje si jeho postavy a motivy, rozpoutává s nimi vlastní hru a dotahuje autorské gesto ruského dramatika k absurditě a k trýznivé lyrice. Tobiášovy hry jsou však nutně komplikovanější, protože všechny citace, narážky či analogie animují literárně divadelní kontexty a přitahují na sebe stejně velkou pozornost jako sama příběhová změť. Zdá se však, s ohledem na pozdější tvorbu, že Egonu Tobiášovi nejde o literární záležitost citací a parafrází, určenou poučenému čtenáři, ale skutečně o inspiraci a blízkost vnímání světa. S Čechovem jej pojí tragikomická marnost, rezignace, míjení či banalita a v neposlední řadě také vnější nepřiběhovost.

Na první pohled postrádá hra jakoukoliv logiku a jakékoliv sdělení, jako by autor naráz a naschvál zvedl stavidla své fantazie a bez korekce ji nechal proudit. Prostředkovat fabuli je proto téměř nemožné, přímý popis „děje“ vždy vyzní jako parodie a samozřejmě jako nepochopení (viz Léblův „obsah díla“ otištěný v programu k inscenaci). Kolem spisovatele Vojceva je soustředěna prapodivná společnost jakoby z Čechovova *Strýčka Váni* nebo *Ivanova*: Vojcevův bratr Paustovskij, starý doktor Mikuláš se svou mladou ženou Vlastou, přitažlivá Karmen, jezdec Hrabal, jehož kůň Ludvík údajně pořád čeká před domem, nudná květinářka Anna, domovník Sled vymáhající na Vojcevi dluh, záhadný Cizinec a občas se zjevující Matka. Potkávají se v pokoji, jehož „*se stali oběťmi*“ (109), a vytvářejí skrumáž bizarních konfigurací, které se kaleidoskopicky co chvíli proměňují. Pokaždé, když se jednání postav na okamžik rozjasní, aby se mohla rozvinout dramatická situace, autor okamžitě děj naruší jinou sestavou postav, které si přitom nevypočitatelně vyměňují submisivní a dominantní pozice. Jednou se přitahují, podruhé odpuzují a nerozpoznatelně přestupují hranice mezi životem a smrtí, realitou a přeludem, minulostí a přítomností – jako by nebylo třeba těchto rozlišení. Některé postavy zničehonic umírají, zůstávají však přítomny jako mrtvé (vyjma tohoto přídávku k jiné změně nedojde, smrt nemá žádnou významnější platnost), některé na sebe berou zvířecí podobu (Mikuláš se stane ještěrem, Cizinec rybou, Vojcev má psí období). Aktěři se stále ocitají v nepředvídatelných situacích, ale navzdory veškeré rozmanitosti a nevyzpytatelnosti se zdá, že vše už tu bylo, a dokonce v lepší verzi: *PAUSTOVSKIJ: Bratře! Přesně jako loni! / VOJCEV: (ho odstrčí) Ale ne! Je to mnohem horší!!!* (82)

Hra je postavena na poetice nonsensu a asociace. Tobiáš se často explicitně hlásí k surrealismu. Text však nemá charakter automatického psaní, většina základních momentů se refrénovitě vrací, jako hlavní herní princip se proto uplatňuje variace a opakování. V Tobiášově podání jsou tyto refrény banální, ironické či groteskní

(např. rozmluvy o Hrabalově koni stojícím u domu), ale to nic nemění na tom, že se přece jenom stávají záchytnými body umožňujícími orientaci a strukturaci dění.

Titulní postava se několikrát ocitá v trapných situacích s ženami. Trapné nedorozumění či nepotkání je příznačné prakticky pro všechny situace, ty „ženské“ jsou však nejvyhrocenější. Nejprve dvakrát zkazil večer Vlastě, jak říká Mikuláš, potom vyhýbavě odpovídá Vlastě i Karmen na to, jestli je miluje, a když se mu Karmen nabídne, rovněž ji odmítne. Přesto pak žárlí na Cizince, skončí s Karmen v posteli a nakonec zase líbá Vlastu. Podobně ambivalentní je jeho vztah s bratrem – výmluvný je 20. obraz, který začíná jejich objetím a vzápětí končí zápasem. Tragikomicky vykloubená je i jejich touha být tím druhým. Tento motiv nápadně připomíná *Křtiny* v *Hbřbých aneb Blbou hru* Ivana Vyskočila.

Temným refrémem jsou pak setkání s Matkou. Ta přijde, vymění si se syny pár slovních banalit a vzápětí musí odejít, a to vše v příznačné, napjaté atmosféře, jako by spolu chtěli a nemohli být, nebo být museli a nechtěli. Synové se jí vysmívají a urážejí ji, zároveň po ní ale teskní. Potřetí se Matka zjeví již jako mrtvá. Naznačené jednání se přitom odehrává ve zhuštěné podobě, vždycky na ploše několika málo replik, a především bez zjevné, konkrétní motivace, jako noční můry, halucinace či útržky z nepovedených životů. Typické pro tyto elementární vztahy je jejich pokřivené naplnění, přesněji nemožnost navázat je suverénně a šťastně. Vojcev je nedokáže naplnit, ale neumí se jich ani zříct, a tak se ocitá v útrpném kruhu, z něhož se nelze vyvázat. Výstřel na konci hry je možná tím vykročením, ať už osvobozením, či prohrou, ale zároveň je tak trochu zase hrou: nelze rozpoznat, jestli nejde jenom o citaci Čechova, o výstřelek.

Hra je rozpuštěná ve zlomkovitých dialogích, které na první pohled nemají hlavu a patu, zato jsou velmi expresivní a plné přepětí. Nadměrná intenzita, s níž se promlouvá, vyniká právě v kontrastu s onou nesmyslností. Všechno je vyřčeno v elektrizovaném ovzduší, v atmosféře zvýšeného napětí, které nutí člověka k tomu, aby křičel, reagoval okamžitě a podrážděně, aby vnímal druhého i sebe sama jako neustálé ohrožení. Cokoliv se řekne, vyvolá většinou přemrštěnou, monstrózní reakci. Převažují krátké, často nedoříkané fráze, vůči nimž se protihráč ostře vyhraňuje, jež překrucuje a napadá. Jakmile člověk vypustí slovo, je nepochopen, ztrapněn, zesměšněn; je chycen za slovo. Slova ho opouštějí, nemá šanci být s nimi ztotožněn. Dokonce i jeho vlastní jméno se mu vzdálí a přilepí se na někoho jiného, stejně jednoduše, jako když si Anna s Hrabalem mezi sebou jen tak vymění šaty. Člověk si nemůže být jist, kým je a s kým je.

Jako světlejší doplněk se tu a tam objevují mikrosituace, v nichž dojde k chvilkovému porozumění. Typické je, že se to neděje přímým verbálním sdělením, ale jako primární souhlas, souzvuk, ještě před nebo za nic neříkajícími slovy. Nejčistší je v tomto ohledu scéna s kávou (36. obraz, viz Ukázka). Následuje poté, co Mikuláš nabídl Vlastě sňatek, ačkoliv jsou už zřejmě svoji, přičemž Vlastu si nakonec odve-

de Vojcev s tím, že se milují (jak patrně, příčinné uchopení této situace, jakož i celé hry, selhává). Poté se vrací a při vši bláznivosti a nesmyslnosti má scéna charakter nevyslovitelné omluvy a smíření.

Snově zviřený text Egona Tobiáše prostředkuje svět, v němž se vše, co je žité, cítěné a vyslovené, ihned mění ve svůj opak, v popření sebe sama, v posměšný nesmysl. Nic nemá šanci stát se smysluplnou, nezatíženou a komunikující výpovědí. Přesto něco nutí figury tohoto světa, aby se znovu a znovu vyslovovaly. Anebo naopak: přesto všichni pořád žvaní a žvaní.

Vojcev odráží atmosféru začátku devadesátých let: vyzývavá volnost, nejasná identita, těžko čitelné, chaotické vztahy, nečekaně se vynořující traumata, nastřádaná energie realizující se občas překotně, atmosféra plná očekávání i reminiscencí, a zejména nevýrazná strukturace dění a neorientovanost. Ze samotného Vojceva pak nejvíce číší explozivní energie a fantazie. Pozdější Tobiášovy texty už nejsou poznamenány touto bombastičností; k obdobnému rozvolnění došlo také v divadelní tvorbě Petra Lébly – jako by ve vojcevovské erupci každý z nich našel svá témata, jež si v následujících letech potřeboval přesněji a vícekrát formulovat.

Ukázka

34. obraz

(Vběhne Paustovskij)

PAUSTOVSKIJ: Potkal jsem Matku na třetím schodě. Má z tebe schízu, cos jí řekl?

VOJCEV: To, co tobě.

PAUSTOVSKIJ: To snad ne?

VOJCEV: Někdo jí to už konečně musel říct.

PAUSTOVSKIJ: Moh jsem jí to říct klidně já.

VOJCEV: Od tebe by jí to určitě bolelo.

PAUSTOVSKIJ: Máš pravdu, a tak to zapijem.

VOJCEV: Co?

PAUSTOVSKIJ: Jak co? Skáknou pro petrolejku, snad nám to už konečně osvětlí.

VOJCEV: Dobrá, ale nikam nechod', mám ji tu někde schovanou.

(Paustovskij hledá petrolejku, místo toho však nalezne pod postelí oblečeného Cizince s kufříkem tak, jak přišel. Cizinec vyleze a oprašuje se.)

PAUSTOVSKIJ: Koukám, že jste právě na odchodu.

CIZINEC: A–ano. Ostatně rád bych se s vámi svezl alespoň chvilku na koni, co vy na to?

PAUSTOVSKIJ: Nic. Nemám totiž čas, snad jindy, holenku.

CIZINEC: Ach, ano, to ovšem, hlavně, jaksi, vaše věc a Vojceva, samozřejmě...

(Cizinec s Paustovským mlčky a rychle zmizí.)

35. obraz

(Ale zas místo nich se objeví Mikuláš.)

MIKULÁŠ: *(pro sebe)* Né, i když vlastně proč né... nebo dobrá, dejme tomu. Tak tedy... Vlasto!!!

(*Vejde Vlasta.*)

MIKULÁŠ: Vezmeme se?

VLASTA: Jak chceš, mně je to jedno.

VOJCEV: A znáte se vůbec?

VLASTA a MIKULÁŠ: Zatím ano.

VOJCEV: Pak tedy nevím...

VLASTA a MIKULÁŠ: Co nevíš? Kdo vůbec jsi?

VOJCEV: (*na Vlastu*) Miluju tě!

VLASTA: (*na Vojceva*) Miluju tě!

MIKULÁŠ: Tak tedy dobrá, teď už nám tedy vlastně nic nestojí v cestě, teď tě políbím.

VLASTA: (*uskočí*) Né, fuj, řeklo se zítra.

(*Vojcev s Vlastou podivně propletení odejdou.*)

(98–99)

Vydání

Woyzef, Český spisovatel, Praha 1995, s. 62–121; úryvek (13.–15. obraz), in *Labyrint* 1 (4), 1994, č. 4, s. 39.

Uvedení

Premiéra 11. 2. 1992 – Divadlo Labyrint – Realistické divadlo v Praze, r. Petr Lébl.

Reflexe

U *Vojceva* jsem měl dojem, že je možné cokoliv – bez příčiny i bez následku, díky pouhé chtěnosti autora, a brzy jsem se nudil. Musím však připustit, že při premiérovém uvedení byla část publika naladěna na stejnou vlnu vnímání světa a skvěle se bavila.

Zdeněk A. Tichý: „Pestrobarevná schíza“, *Lidové noviny* 14. 2. 1992, s. 11.

Text se pokouší vyvolat dojem svébytné filozofie bořící vše, nekonvenčního výrazu, ale ve své podstatě je prvoplánový a o ničem nevypráví. Jsou to pouhé dojmy bez hodnoty výpovědi.

Jana Machalická: „Je to ‚schíza‘, řekl“, *Český deník* 17. 2. 1992, s. 14.

Každý, kdo *Vojceva* shlédl, si musí odpovědět na nelehkou otázku: je ten blábol, který tvoří významovou rovinu inscenace, pouze narcistním samoúčelem bez jakékoliv hlubší myšlenkové roviny, nebo je uměleckou výpovědí, která mne osobně oslovuje? Odpoví-li si divák způsobem prvním a nepodaří-li se mu včas utéct, nezbyvá mu patrně než se hodinu a půl nudit, případně se cítit uražen a zdrcen tím, že se jej někdo odváží obtěžovat takovou zohavilostí. Avšak nespokojen bude zřejmě i divák, který si odpoví způsobem druhým a bude se snažit pochopit hru jako komponovanou významovou stavbu, do níž je možné a nutné proniknout. Neboť tento text a toto představení nechtějí se svými diváky komunikovat v rovině logiky, v rovině slov a rekonstruovatelných významů, nýbrž v asociativní rovině emocí,

počítků [...], jejichž společným jmenovatelem je snaha zaujmout diváka šokujícím pocitem absolutní nesmyslnosti světa.

Pavel Janoušek: „Vojcev. Blábol jako obřad“, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2, s. 17.

Na konci století, v němž umělecké avantgardy zbožštily ideál svobody, v jejímž jménu je zpychlému tvůrčímu subjektu dovoleno vše, sklízíme v postmodernismu plody této setby. *Vojcev* je jedním z nich.

Eva Šormová: „Vojcev. Vojcev“, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2, s. 26.

Text *Vojceva* se mi zamlouvá. Nejspíš také proto, že mi připomíná „*Blbou hru*“. Vůbec i jednotlivostmi, „motivy“. Je podivuhodné a vzrušující, jak suverénně a konsekventně autor nakládá s matérii. Jak drží tvar, stavbu i srandu a nenechá se svěst k odbočkám a „košatění“. Text je „minimalistický“. Mohla by to být krásná klasická, psychologická inscenace. Tedy blbárna s nemalým gustem a četnými finesami. Tak jsem si to taky představoval. Inscenoval. A užíval jsem si.

Ivan Vyskočil: „Vojcev. Byl jsem ohřměn“, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2, s. 26.

Slovo autora

Vycházejí zcela bezmezně z toho, že život, jakožto absolutní TAXI, většinou zdrhá před našimi vyprahlými zraky, zdá se mi tento bolestný kabaret trnem právě uprostřed terče – tisícím prvním zastavením na horské bystřině budoucích vizí... a zároveň šestým pousmáním na křížové cestě k absolutní svobodě, kterážto drápkem nepochybně uvízla v každé neslepé, i když třeba nevidomé duši blouznivců a netrpělivých marnotratníků lásky k tvorbě...

Házím tedy svůj první záchranný kruh mnohem dál než k pouhému Děkuji, jen proto, že vím, že v zátočině nejsem sám, že nezůstávám o samotě u trati a s plechovým děkuji nedrnčím s koly...

Že s nebohým Děkuji nevláčím se za přeludem... já v totální tichotě snu přece nemohu jen tak žonglovat s němotou... musím mluvit, a proto říkám:

.....

květen 1993

Egon L. Tobiáš: „Slovo autora o inscenaci“, in *Woyzef*, Český spisovatel, Praha 1995, s. 225.

Bibliografie ohlasů

KNÍŽNĚ: V. Smoláková – E. L. Tobiáš, *Fenomén Lébl aneb Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*, Praha 1996, s. 97–116; E. L. Tobiáš: *Woyzef*, Praha 1995, s. 155–177.

STUDIE: V. Smoláková, *Svět a divadlo* 1992, č. 3, s. 37–46; V. Ptáčková, *Svět a divadlo* 1994, č. 6, s. 36–43; T. Lazorčáková in *Pohledy – Punkty widzenia* (ed. D. Fox – J. Roubal), Olomouc 2000, s. 39–53; D. Chlupáček in *Podoby soudobého evropského dramatu* (ed. H. Spurná), Brno 2001, s. 36–40; T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 6, s. 14–25.

RECENZE: P. Janoušek, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; K. Král, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; S. Machonin, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; B. Mazáčová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Návratová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Pilátová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; V. Ptáčková, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Sloupová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; E. Šormová, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; I. Vyskočil, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; K. Žantovská, *Svět a divadlo* 1992, č. 1–2; J. Rejžek, *Scéna* 1992, č. 4; J. Císař, *Amatérská scéna* 29 (*Ochotnické divadlo* 38) 1992, č. 5; J. Lacina, *Reflex* 1992, č. 14; M. Krénová, *Kulturný život* 1992, č. 16; F. Kölbel, *PROgram* 1992, č. 21; J. Sommer, *Právo lidu* 14. 2. 1992; Z. A. Tichý, *Lidové noviny* 14. 2. 1992; J. Machalická, *Český deník* 17. 2. 1992; L. Lomová, *Večerník Praha* 18. 2. 1992; M. Živná, *Lidová demokracie* 19. 2. 1992; J. Holý, *Rudé právo* 20. 2. 1992; M. Langášek, *Svobodné slovo* 20. 2. 1992; S. Kroupová, *Metropolitan* 25. 2. 1992; D. Ullrichová, *Práce* 25. 2. 1992; V. Smoláková, *Labyrint* 1994, č. 4; J. Kerbr, *Lidové noviny* 22. 12. 1995; M. Pokorný, *Mladá fronta Dnes* 13. 1. 1996.

Michal Čunderle