

# kačerův revizor

JINDŘICH ČERNÝ

**N. V. Gogol: Revizor — Režie: Jan Kačer — Scéna: Luboš Hrůza  
— Premiéra: 23. května 1967, Činoherní klub**

**M**ejerchold napsal o své inscenaci *Revizora* z roku 1926: „Když srovnáte dvě představení — nastudování *Revizora* v Mejercholdově divadle a *Mrtvé duše* v MCHAT, vynikne vám rozdíl; je to přímý důsledek našeho programu: prosazování stylizovaného divadla, odmítání absolutní scénické iluze. Nevadí nám, že v *Revizorovi* vytvořil pozadí scény závěs s průřezy jedenácti dveřních otvorů, že ve střední části je vidět, jak sem vjíždí scénická plošina s hrstkou postav, nám to opravdu nevadí... Otevřeně říkáme našemu obecenstvu, že úplnou scénickou iluzi považujeme za přežitek. Nehlásíme se k naturalismu a odvádíme od něho své obecenstvo, protože na scéně nelze jen napodobovat skutečnost.“

Tahle „doba her a malin nezralých“ divadelní avantgardy to měla vsutku snadné. Pojmy stály proti sobě v příkrých protikladech. Řeklo se naturalismus, a vynořil se MCHAT: věrně a detailně vytvořené průhledy do zabydlených salónů Ostrovského her, postavy v kostýmech, jež odpovídají danému desetiletí, sociálnímu ranku, časnému nedbalkovému ránu nebo při-

slušné hodině odpolední, chování náležitě domu a přiléhající reálné rovině situace, jemně odstíňovaná nálada světla, vždy také dbalá hodiny denní. A řeklo se stylizované divadlo, řeklo se neiluzivnost a jezdily scénické plošiny, množily se průřezy dveřních otvorů a milostné dialogy byly rytmizovány rozmachem houpačky.

Jen díky tomu, že tomuhle mládí nebyl ponechán přirozený vývoj, protáhlo se nám leckde a u leckoho ještě až do dneška. Ale myslivé hlavy, nadané talentem a schopné dozrávání, začínají nám tuhle jednoduchou dialektiku ošklivě mást. Protiklad, kdysi tak očividný, dospívá k syntéze, jež povrchnímu pozorovateli musí připadat jako okázalá restaurace naturalismu a zrada na ideálech antiiluzivních. Sotva nám byl povolen Mejerchold, začínáme vypadat jako zaprodanci Stanislavského.

To, co se provozuje už pětletého roku v Činoherním klubu, by asi Mejercholda z roku 1926 nepotěšilo. A Kačerova inscenace *Revizora* (která se tu hraje už od května t. r.) by mu musela připadat po čertech iluzivní.

Posuďte sami:

Neměnnou scénu tvoří hmotná dekorace obyčejné venkovské jizby, zpola zatarasené obrovskou hmotou pece, obstavené lavicí, v pozadí dřevěné venkovní dveře, vpravo ošlapané schody s troskami zábradlí vedoucí na malou plošinku nad podlahou seknice, odkud se vstupuje do dalších obytných prostor chalupy, vlevo za špinavými závěsy vchod do svátečního pokoje, kam odnesou k prospání Chlestakova. Jediným — a to dosti sporným — ústupkem antiiluzionismu je plošina pece, která — vybavená postelí a štokrdletem a ohraničená lačkovou stěnou a dveřmi (což vyvolá dojem půdního prostoru) — poslouží jako dějiště Chlestakovovy hostinské jizby. Vpravdě je však to řešení velmi iluzionistické, protože takto vybavený prostor pece zapadá zcela logicky do scénérie seknice a také v ní hraje, zatímco jako hostinský pokoj je prostor pečlivě uzavřen do světelné výšece a divák nevnímá, a má nevnímát, setmělý celek scény. Takže vlastně nejde o žádnou antiiluzivnost, ale o výtvarné zpracování miniaturního jeviště Činoherního klubu, kterýmžto trudným údělem



je tu stabilně postižen Luboš Hružza a — jako vždy — zmáhá ho s mistrovskou samozřejmostí.

Jediné, co by na této scéně mohlo svědčit o nějakém stylizačním úsilí nebo — laicky řečeno — o určité dekorační svévůli, je ověšení pecní stěny strašlivou spoustou harampádí, počínaje koňskými chomouty, přes dobové obrázky a bagančata až k samovaru. Výzdoba této stěny také jediná v průběhu hry prochází proměnami, které jako by vždy shrnovaly určité stádium hry. Stav výchozí: letitá ustálenost nepořádku, špíny, nedbalosti (id est: smrad zelí v chudinském ústavě, husí posady a onuce v kanceláři soudu, ksichty učitelského sboru); stav první zběžné kamufláže: honem honem uklidit, co se dá, i když na stěně zůstanou fleky prozrazující původní stav (id est: zamést ulici od hejtmána k hospodě, kolohnáta staršinu postavit na most, vyhnat nemocné z postelí); stav „Potěmkinovy vesnice“ v mezích možnosti a podle odhadu, co se nahoře líbí; a nakonec — jako předzvěst toho, že se řítí (ještě netušená) katastrofa — mohou chomouty zase zpátky na stěnu!

I když lze ukázat, jak dekorace reaguje na dramatickou situaci děje, což je princip dekorace expresionistické — a tudíž neiluzivní —, těžko mohu s čistým svědomím tvrdit, že proměny nemají hodnotu věrné (iluzivní) kresby prostředí hry: dekorační prvky, s nimiž se tu manipuluje, jsou totiž velmi pečlivě voleny tak, aby odpovídaly času a místu hry, a dokonce způsob, jímž se s nimi pracuje, jímž jsou uváděny do pohybu, je zakotven v této reálné

situaci, odpovídá jí, je věrohodný ve vztahu k danému reálu hry.

Zde tedy poprvé v našem výkladu narážíme na onu hlubokou kontaminaci iluzivního a antiiluzivního divadla. Ten chomout — to zajisté nikdo nepopře — jeho mizení a opětné objevení, by mohl klidně figurovat v nějaké inscenaci — sit venia verbo — mejercholdovské. Tam by ovšem trčel jako symbol, jako významový znak inscenace, ozvláštňený, nezačleněný, nereálný. V Kačerově inscenaci je ponechána tomuto chomoutu jeho znaková kvalita; navíc má hodnotu reálnou: chomout na stěně venkovské seknice.

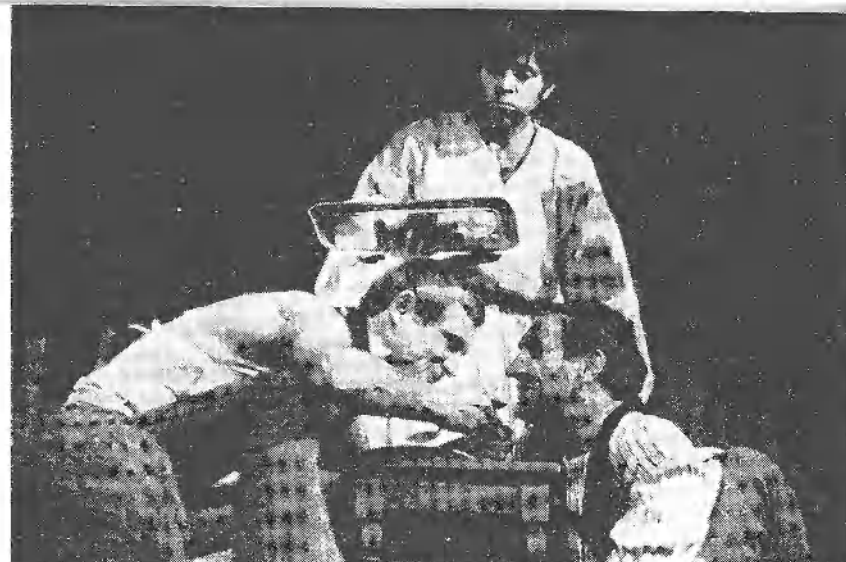
Když se nyní zeptáme, jak režisér našeho *Revizora* k tomuto „zhodnocení“ dekoračního prvku došel, dojdeme k zjištění (jistě ne překvapivému, protože trkne každého zkušenějšího diváka inscenace), že tento prvek byl vlastně rozprostřen po celém prostoru jeviště, že se v tomto „chomoutu“ hra odehrává.

Když jsem tak pečlivě popisoval naturalistickou scénu Hružzovu, dekoraci venkovské seknice s pecí, pominul jsem jednu podstatnou maličkost: že je to vlastně neslýchaná stylizace v této dekoraci *Revizora* hrát. Realistická inscenační tradice — opravuji: souhrnný výraz konvenčních představ o díle — situuje přece *Revizora* do — možná ošuntělého — ale přece jen vždy měšťanského salónu. Je nepochybné, že v takové dekoraci se hrál *Revizor* při své prapremiére a vnější indicie hry (mj. množství hodnotářů, svědčících o administrativně rozsáhlém celku) tuto představu podporovaly. Kačer

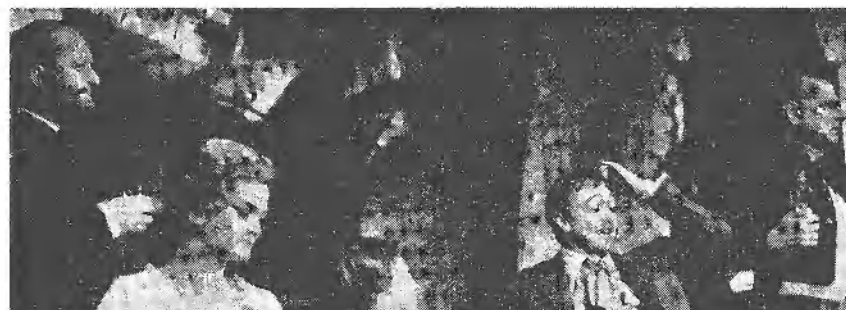
však demaskuje tuto představu jako falešnou, vychází z reality stupně společenského vývoje Gogolova Ruska, hledá vyjádření jeho rustikální zaostalosti, viděné navíc z perspektiv o sto let mladších. To, za čím jde, není symbolická, aktualizovaná podoba hry: hledá věrný historický reál, který by byl nejen fyzickým, ale i duchovním prostorem hry. A dochází přitom k té podobě hrubé seknice, jež na nás sice působí venkovsky, ve skutečnosti však odpovídá dimenzím zapadlého Gogolova města. Protože taková narušení vžitých představ o prostředí děje hry jsou v současné inscenační praxi častější (a tvoří pak základ proměn ve všech dalších složkách inscenace), nutno se ptát, co tento pohyb vyvolává a čím je oprávněn.

Hluboko do druhé poloviny devatenáctého století (a v průměru ještě přes hranice století dvacátého) odehrává se divadelní inscenace v nerozsáhlé sérii hotových dekoračních celků: šlechtický salón, měšťanský pokoj, seelská jizba, krajina atd. Prostor hry je dán, a pokud naturalistický dramatik cítí potřebu ho přesně specifikovat, do detailů ho předepíše a dekoratér jeho předpis naplní. Stylizované divadlo tuto konvenci rozbije, zruší starou představu dekorace a z osvobozeného jeviště učiní holý funkční prostor, jehož zvládnutí řeší režisér s výtvarníkem při každé inscenaci vždy znovu jako základní *problém* inscenačního plánu představení. Jestliže se zprvu zdálo, že podstata divadelní revoluce spočívá v onom rozbití iluzionistické scény, ukazuje se, že její definitivní přínos je jinde: je v samém faktu, že scénický

Jiří Kodet, Josef Abrahám (Pořtmistr) a Josef Somr (Osip) ▶



Záběr z plzeňské inscenace, režie Oto Ševčík, 1967 ▼



prostor hry změnila z konvenční *danosti* v esteticko-významový *problém*, jehož řešení nemůže být dáno v nějaké nové konvenci konstruktivistické, expresionistické, kinetické aj. (tím by tato revoluce popírala sebe samu), ale naopak otvírá cestu k jakýmkoli výsledným tvarům, podmíněným však hlubokou analýzou inscenovaného díla. A tak v okamžiku, kdy je tato revoluce dovršena, může paradoxně vyústit až k bodu, k jehož popření povstala: k iluzivní dekoraci. Ta ovšem nikdy, pokud bude na úrovni soudobého divadelního vývoje, nemůže být tím, čím byla před stoletím, neboť je vyjádřením inscenačního záměru a musí se v ní jako v ohnisku střetávat všechny tvarově-významové silokřivky inscenačního díla. Bude vždy složitější, i když svou složitost třeba nebude demonstrovat. Zdá se, že vývoj spěje právě k tomuto bodu: složité prokomponování strukturních prvků inscenace dovést k prostému tvaru, který by diváka svou mnohoznačností neiritoval, ale dal mu *emotivní* zážitek z tajemné polyfonie inscenačního díla.

Toto je případ např. Krejčovy inscenace *Tři sestry*, které jen dogmatický vyznavač publikumsbeschimpfungů může považovat za popření tradic divadelní avantgardy dvacátých let. Toto je i případ většiny inscenací Činoherního klubu, včetně Kačerova *Revizora*. A to je také důvod, proč obě tato divadla, Krejčovo i Vostřého, mají předpoklady ke znovunalezení cesty k řadovému divákovi, jemuž prostředkují – aniž on o tom vlastně ví – celou linii moderního divadelního vývoje, na jehož exhibicionistický antiiluzionismus byl tento

divák většinou alergický. Je přitom v povaze věci samé, že si takové divadlo nemusí ukládat řeholi žádného úzce vymezeného „stylu“, tedy ani tohoto nového realismu. Bude měnit své výrazové postupy v souladu s tím, k čemu ho dovede hluboká analýza inscenovaného díla.

Bylo by protismyslné a naivní předpokládat, že scénické řešení *Revizora* vytvořilo Kačerovi lineární bázi, do níž prostě jen dosadí další komponenty představení, především herce. Takové řešení by vedlo k absurdním důsledkům a zproblematizovalo by samo výchozí řešení scénické. Herec se musí v daném reálu chovat tak, aby ho neusvědčoval z omylu, musí mu vnutit charakter společenského centra, hejtmanského salónu, v němž se schází maloměstská honorace. Musí ho zčásti brát a zčásti nebrat na vědomí. Jenom tak docílí, že ten obludný posun představy od salónu k primitivně rustikálnímu prostředí se slije v jeden jediný významuplný umělecký obraz. Je potřeba blíže vysvětlit, co myslím. Kdyby režisér primitivně rozvíjel svou „rustikální“ představu pouze v jediném směru, mohl by i v kostýmech i v buranské neotesanosti chování slít celou společnost městské honorace do jediného obrazu špíny a neupravenosti. Zdánlivě by tím svůj inscenační záměr podtrhoval, ve skutečnosti by se tím dostal do neřešitelných rozporů s textem hry. Kačer vede však naopak určitou dělicí čáru mezi hejtmánem a ostatními hodnostáři.

Landovského hejtman je kvintesencí ducha, kterého ztělesňuje výtvarná podoba scény:

těžkonohý hromotluk v upocených troskách hejtmanské uniformy, přitupělý krhavý zrak, manýry chrapounského rváče, který se bezmocně topí v složitosti světa, má-li ho postihnout slovem, okamžitě však ožije, když může situaci vyřešit kopancem nebo řevem. A je to přitom ubohé individuum, ztracené v té rozlehlé šířosti, kde „za tři roky nenarazíš na nějakou stát“, dalek, do nichž jako jediné opěrné body svítí blízké světélko pod ikonou a vzdálený obraz vznešeného Petěrburku. Hrůza ho dunivě srazí na kolena, sladká vidina moci ho přilepí k peci, odkud se namáhá uvidět rozkoš své budoucnosti. Na všechno, co se kolem něho děje, reaguje opožděně (režisér tomu říká obehřávání situace zezadu): kazí tak (pro diváka ovšem přivádí k mnohonásobnému účinu) všechny své hlavní situace: při čtení úvodního dopisu se utopí v rodinných klepech, při zprávě o zasnubách vynadá manželce, při čtení závěrečného dopisu se dlouho upřímně směje. Landovského hejtman je „rozený dobytek“, ale ne z rodu dostojevovských odporných hrdinů: je to dobytek, hrající falešně na housle, abych se vyjádřil příznačným rysem, jímž hejtmana obdařil režisér.

Na rozdíl od hejtmana uchovávají si všichni ostatní hodnostáři svou „vžitou“ salónní podobu, ve vnějším vzezření jsou dokonce daleko méně karikováni, než bývá zvykem. Samou svou existencí v onom pro ně nenáležitém prostředí ozvlášťují tyto postavy dekoraci hry a jsou jí zpětně ozvlášťovány. Zatímco vlastně zůstává zachována striktní realita situace (hejtman je *doma*, hodnostáři přicházejí na

služební návštěvu), dochází mezi scénou a hercem k složitým souhrám a protihrám významů. Kohorta hodnostářů se chová „jako“ v salóne, protože to však salón není, jejich chování je nenáležitě a vyúsťuje v komická seskupení, když např. sedí namačkání těsně vedle sebe na úzké lavici u pece a snaží se „společensky“ reagovat na chování hejtmanovo nebo později Chlestakovovo. A na druhé straně opět samozřejmost, s níž toto prostředí přijímají a s níž se v něm pohybují, je usvědčuje z toho, že jim je vlastní, vniká jaksi zevnitř, prostřednictvím jejich chování a jednání, do nich a charakterizuje je. (A to je také jeden z důvodů, který Kačerovi umožnil zeslabit vnější grotesknost charakteristik a dosáhnout přitom grotesknějších účínů, než jsme kdy v *Revizorovi* viděli.)

Zastavme se na tomto místě na okamžik u jiného současného představení Gogolova *Revizora* u inscenace Divadla J. K. Tyla v Plzni. Vychází z téhož překladu Zdeňka Mahlera (ale bez oněch citlivých retuší, které podmalil Kačer) a je koncepčně totožné s představením pražským v jednom základním rysu: do centra staví postavu hejtmana a nikoli Chlestakova (třebaže ani to nemůže vysvětlit jeho výkon Tomáše Šolce v této roli). Zatímco Kačer představení uzemňuje místně i časově a dosahuje tak úžasné sytosti kresby, gogolovský režisér Oto Ševčík a jeho výtvarník Vladimír Heller povznášejí představení k symbolickým významům: symbolická je Hellerova

scéna zborcené masívní stavby, k vyšší platnosti se pozvedá Fišerův hejtman, primitiv zcivilnělého, mužného zjevu. Třebaže představení ve svém celku patří k lepšímu průměru oblastní práce, cítíme zřetelně, jak „povyšující“ záměr inscenace celou atmosféru hry zmalátnuje. Naplano otáčí se tu točna, aby zvýraznila nedůležitý moment hry, zbytečně se přehrává scéna Chlestakovova probuzení v hejtmanově domě do jiného prostoru. Technika je bezmocná, chceme-li postihnout živý nerv hry. Vnitřní pohyb mezi jednotlivými složkami divadelní struktury nelze nahradit kolotočem.

Vraťme se však k inscenaci Kačerově a všimněme si, jak se do ní zapojuje Chlestakov. V originální koncepci divadla nebyl Chlestakov žádným fikaným petrohradským floutkem, který ošálí provinční hlupáky, ale právě jen takový hloupoučký tajtrlík, onuce a sralbotka, jak mu na konci nadá hejtman, klouček vpravdě velmi nenadaný k provozování nějakého hochštaplerství, který se v milostném duetu s Marjou zapotil víc než ta naivní venkovská husička a který tirádu o své petrohradské kariéře odblekotá jen pod ochrannou mhou své opice. Celá koncepce tohoto Chlestakova dokumentuje Kačerovu snahu „nehrát hru po běžných vrcholech“ (Peškův Chlestakov býval, jak si dobře pamatujeme, vždycky právě vrcholem představení), ale tyto vrcholy rozkládat a tím do hry dostat autentický „prostor a šíři“. (Tady snad poznámku: ruská „říše“ naturalistických inscenací předválečných vznikala z rozkládání charakterů, „šíře“ Kačerova *Revizora* vzniká z rozkládání situací.) Jestliže Peškovu

Chlestakovovi ve vrcholných scénách všichni ostatní jen přihrávali, v Kačerově inscenaci se pozornost tříští do celé plochy scény, přičemž se scéna sjednocuje k jedinému významu, k obrazu jediného světa, jehož součástí je stejně Chlestakov jako hejtman, soudce, inspektor a další.

Nelze nevidět, že tuto výchozí koncepci Chlestakova narušuje výkon Jiřího Kodeta. Nikoli snad proto, že by Kodet tvořil postavu z jiného základu — jeho výkon je naopak plný ozvuků na hru jeho předchůdce —, ale proto, že ji nedohrává k zamýšleným vrcholům.

Do důsledků věren své koncepci intenzivního realismu, hraje Kačer Gogolův text prakticky bez škrtů, tedy včetně obou scén kupeckých a scény zámečnice a kaprátky. Zdá se to být v duchu této inscenace logické, nelze však pominout, že v těchto scénách vstupuje do Gogolova textu mnoho popisnosti, kterou těžko zvládnout do čistého tvaru. Ani Kačer se nakonec neubrání tomu, aby se scény kupecké staly jen jednostrannou záležitostí Chlestakova, Osipa a Hejtmana — při čemž v případě Osipově našel tu Josef Somr jedinečnou příležitost k dovršení své skvěle koncipované sluhovské postavy, jedné z nejkrásnějších postav celé inscenace. Žádné takové oprávnění nenajdeme však pro scénu zámečnice a kaprátky, jejíž škrt by — spolu s tempovou retuší úplatkářské scény Dobčinského a Bobčinského — tříhodinová inscenace snadno a ke svému prospěchu snesla.