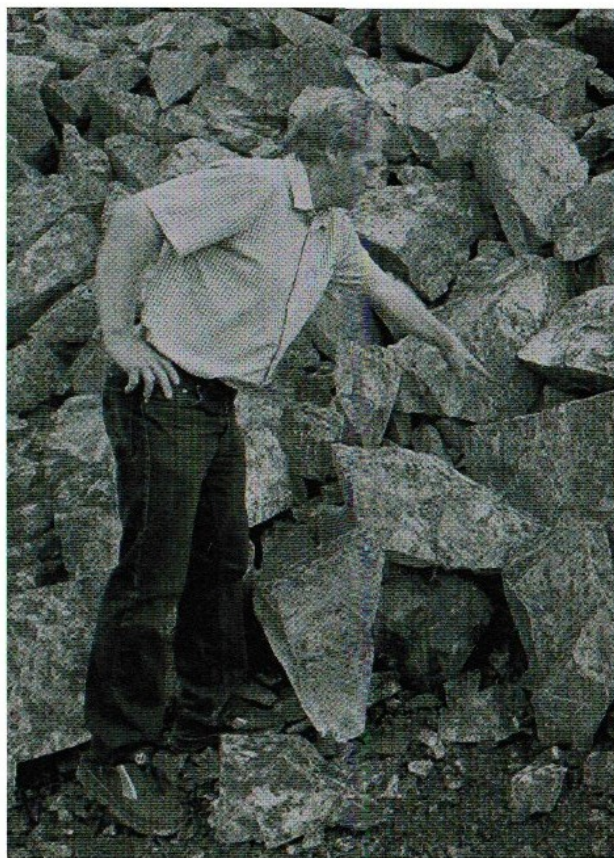


2/ 0 Divadle Kámen

Namísto kompletního seznamu recenzí, které byly o Divadle Kámen napsány, nabízíme tuto kapitolu, v jejíž první části jsou texty vzniklé přímo pro tuto knihu, ve druhé následuje výběr recenzí tak, aby obsáhly maximální počet her.



088 | *Kameny*

■ Petr Macháček – ROZHOVOR

Na úvod tohoto rozhovoru je asi vhodné poznamenat, že Petr je jedním ze dvou zakladatelů divadla a autorem textů většiny her, že dosud všechny hry režíroval a v několika si zahrál.

1/ Proč jsi začal v roce 1998 dělat divadlo? Byl to dlouholetý sen či jednorázový impuls?

V té době mi připadalo, že vím, jak by asi mohlo vypadat divadlo podle mých představ.

V těch devadesátých letech jsem tedy hledal nějakou divadelní skupinu, která by tu mou vizi naplňovala nebo s ní měla něco společného, a doufal jsem, že bych s ní mohl spolupracovat. Nenašel jsem ji.

O dřívějším nenalézání

Důvodů, proč jsem tenkrát nenašel divadlo podle svých představ, mohlo být víc. V té době asi opravdu neexistovalo mnoho dobře viditelných divadel zabývajících se řekněme nestředoproudou činohrou. Ta, která existovala, mi unikla.

Také jsem se absolutně neorientoval v prostředí nezávislého a amatérského divadla, které bylo už tenkrát nepochybně velmi bohaté. Hledal jsem spíš ve větších nebo známějších podnicích, takže jsem zákonitě neměl skoro žádnou naději něco najít.

O nevěli založit divadlo

Od začátku jsem předpokládal, že založení divadla není snadné a ani jsem si nebyl jist, že je pro člověka bez zkušeností vůbec reálně možné. Tedy přesněji: založení asi celkem snadné je, ale dotažení takového počínu k nějakým rozumným výsledkům, dotažení té nově vzniklé instituce k nějaké kvalitě, to opravdu těžké je, a to jsem tušil.

V těch devadesátých letech jsem možná ani neměl v plánu věnovat divadlu všechn svůj čas. A tenkrát jsem také o divadle nic praktického nevěděl. Měl jsem jen nevelké divácké zkušenosti a nepříliš hmatatelnou vizi. A byl jsem celkem vyhraněným (nikoli příliš zkušeným) čtenářem s některými velmi oblíbenými autory.

Bylo by pro mě tedy bývalo mnohem rozumnější připojit se k jiné, už fungující skupině, získávat u ní zkušenosti a přispívat k její tvorbě.

O nynějším nalézání

Kdybych byl dnes v situaci, ve které jsem byl před těmi patnácti lety, žádné Divadlo Kámen by možná nevzniklo. Kdybych dnes cítil potřebu zhmotňovat své vize, asi bych to řešil tak, že bych se připojil k některému z nezávislých divadel, která mají podobné hodnoty jako já, a pracoval bych s ním.

Dnes bych takové divadlo možná našel. Za těch patnáct let se v Praze a celých Čechách objevil slušný počet zajímavých uměleckých skupin různých úrovní profesionality a různého komerčního nebo nekomerčního chování. I když... hledání těch podobných hodnot je přece jen celkem komplikované. Otázka také je, zda by ta divadla chtěla spolupracovat se mnou.

O vizi

Tu svou slavnou představu o divadle neumím přesně popsat, je to jakási utkvělá vize, na jednu stranu dost ostrá a konkrétní, na druhou stranu trochu rozmlžená nebo nesrozumitelná. Prostě vize...

Kdybych ji uměl popsat slovy, asi bych se nenamáhal divadlem, prostě bych ji popsal a šel bych hrát tenis.

O těch hodnotách

Napíšu to bez okolků: divadlo mých představ je uměleckým dílem. Až v druhé řadě může být také lecčím jiným.

Divadlo mých představ musí upřímně a kvalifikovaně zkoumat formu i obsah. Jakákoli neupřímnost nebo neumětelství (pokud se s případným neumětelstvím kvalifikovaně nepracuje) ho znehodnocuje.

Divadlo mých představ musí hrát pro inteligentního, vnímavého a hledajícího člověka připraveného hledat s ním. Proto nemám rád lidové divadlo, které je ze své podstaty určeno pro člověka průměrného (takový sice neexistuje, ale lidové divadlo zkrátka funguje na principu zprůměrování vkusu a poptávky). Proto mi jen zřídka vyhovuje divadlo velké, protože divadlo velké musí být zákonitě téměř vždy divadlem lidovým.

Divadlo mých představ nemá konstatovat to, co víme. Nesmí romanticky konstruovat to, co není pravda. Nesmí být v jakémkoli smyslu laciné. Nesmí používat více prostředků, než je nezbytně třeba (například pro pobavení nebo ukrácení dlouhé chvíle). Nesmí slevit ze snahy o dokonalost formy. No, negativně vymezovat by mi šlo...

O humoru

Mám rád humor (ha ha ha). Dokonce mi připadá, že hrát dnes divadlo bez humoru je možné jen při mimořádné zdařilosti a kvalitě. Ale humor není v žádném případě tím hlavním, o co se snažím. Humor přichází mimoděk v mnoha situacích, které jsou zdařile divadelně zpracovány a vyčištěny od šumů. Tak to by bylo něco k humoru.

O sdělení

Mám vyhraněné názory na některé lidské a společenské otázky. Nemám potřebu sdělovat je lidstvu divadlem. Ale když to divadlo dělám právě já, dosti nevyhnutelně se v něm otisknou. Nejsem z toho nijak nešťastný.

O formě a obsahu

Divadlo je pro mě umění, a v umění je podle mého názoru zásadní forma. Obsah patří spíš vědám. Ani umění se bez obsahu (významů, témat, motivů, rozumových postupů a konstrukcí, ...) neobejde (podobně jako se věda neobejde bez formy), ale obsah pro něj není prvotní. Měl by z formy vyplynout. I když provázanost mezi obsahem a formou je tak silná, mnohočetná, různorodá a mnohovrstevná, že jejich vzájemná interakce je neodmyslitelná a stálá, nikdy nepřerušovaná a nikdy nekončící, přece jen člověk většinou intuitivně tuší, co je věcí formy a co věcí obsahu, a může se tím tušením nechat trochu vést.

O těch autorech

Pro Divadlo Kámen byl zásadní Alain Robbe-Grillet, který napsal skvělé romány a dokonce i teoretickou knížku Za nový román (Pour un nouveau roman), v níž vidí svůj obor, tedy psaní románů, podobně jako já svůj, tedy činoherní divadlo. Robbe-Grillet v protikladu k většinovému názoru své doby (šedesátá léta 20. století) zatíženému určitým typem osvícenství zdůrazňuje, že román nemusí vycházet z obsahové ideje, že prvotním impulzem pro něj může být vize autora o formě.

2/ Co ti dalo a vzalo patnáct let s Divadlem Kámen?

Ztratil jsem především nevýznamné věci jako je pohodlí nebo klid. Jedinou významnější ztrátou je asi čas na rodinu, ale nejsem rodinný typ, takže nevím, jak by to dopadlo, kdybych měl času víc – možná bych místo divadla chodil po hospodách.

Získal jsem toho moc, a většina z těch zisků se nedá popsat slovy. Například realizuji svou vizi (samozřejmě jen částečně, plně jsem se to ještě nenaučil). Například jsem se dozvěděl nesmírně mnoho věcí o sobě. Jako při každé pořádné práci. Například jsem se dozvěděl nesmírně mnoho věcí o lidech. Jako při každé pořádné práci, ale v divadle se velmi přímo a do hloubky pracuje se vztahy a emocemi, takže možná i víc než při jiné pořádné práci. Například si uspokojuji své ego. Když například vidím, že představení funguje, že se podařilo (přesněji: když si myslím, že se zrovna daří, nezávisle na dalších účastnících), cítím primitivní tvůrčí uspokojení. Například jsem potkal dobré lidi. Jako při každé pořádné práci.

3/ Chceš dál dělat divadlo a proč?

Ano. Kdybych v něm chtěl být opravdu dobrý, potřeboval bych ho dělat dalších tisíc let. Toho se mi asi nedostane, takže bych rád využil alespoň tu neznámou dobu, kterou mi Bůh dopřeje.

■ Josef Brůček – KÁMEN

Kámen hozený do vody.

Nejprve se hladina rozčeří a rozstříknou se kapky.

Někoho osvěží, někoho nevhodně (p)omočí.

Pak se tvoří kola.

Ať je kámen sebevíce hranatý, vždy kulatá.

Fyzik by nám vysvětlil proč.

Divadlo Kámen vržené na jeviště před diváky.

Není to totéž?

Míval jsem vždy poněkud strach z divadla poezie.

Chrlení umných vět velkých myšlenek, nad kterými bych se chtěl a měl pozastavit.

A z jeviště se valí, zahlcuje a zavaluje brebentěná poezie.

Nyní Divadlo Kámen, se kterým souzním a které mám rád, nazývám divadlem poetickým.

Strohá opakující se stakata slov a vět se stávají melodií.

Melodie se se svými opakujícími motivy neopakovatelně zapisuje do mysli diváků.

Z jeviště se na nás valí slova, věty a my se kocháme, necháváme se unášet.

Jako bychom leželi na dně loďky a byli vlnkami na hladině kolébáni.

Pak přijde větrná smršť.

Držíme se boků loďky a do svých vzpomínek si radostně vkládáme emoce z běsnění bouře.

A při tom se na jevišti stále jen opakují repetice strohých slov a vět.

Opakující se motivy, které tvoří neopakovatelný celek, mě na divadelních inscenacích Divadla Kámen nejvíce oslovují. Proto jsem si dovolil překopírovat z Wikipedie jednu stránku na toto téma.

-bez úpravy-

Motiv (hudba), perceivable nebo nápadný vracející se fragment nebo posloupnost poznámek

Motiv (příběh), nějaký periodický element v příběhu to má symbolický význam

Motiv (umění textilu), periodický element nebo rozdělit to, když se spojil, vytvoří větší dílo

Motiv (obrazová umění), opakující se téma nebo vzor

V biochemii:

Motiv sekvence, sekvenční vzor nucleotides v DNA sekvenci nebo amino kyselinách v bílkovině

Strukturální motiv, vzor v bílkovinové struktuře tvořené plošným řešením amino kyselin

V psychologii:

Motiv škodlivého pocitu, fyzická nebo duševní škoda že osoba trpí pouze tím, že zažije co by mělo normálně být vlídný pocit

V hudbě:

Yamaha motiv, pracovní stanice hudby

V práci na počítači:

Motiv (nástrojová sada věcičky), grafické uživatelské rozhraní nástrojová sada používaná ve vývoji software

Aston motiv, rozsah generátorů znaků vyrobených Aston vysílacími systémy

V jiných použitích:

Motiv (složení šachů), prvek pohybu v uvažování proč kus se pohybuje a jak to podporuje naplnění problémového stanovení

■ Jan Císař - PUTOVÁNÍ ZA DIVADELNÍM MÉDIEM

Už nevím přesně, kdy a kde jsem se po prvé setkal s Divadlem Kámen; s největší pravděpodobností na nějaké přehlídce amatérského divadla. Víím ovšem určitě, že to byla představení inscenace textu Rakvičky od Lotte Ingrisch. A víím také, že mne zaujala, protože byla v kontextu našeho amatérského divadla rozhodně nadprůměrná a některými svými postupy prozrazovala snahu o nezvyklou osobitou poetiku. A pak přišel Mlejnek a nastalo intenzivní putování za divadelním médiem – z mé strany rozhodně, ale podnět k tomu dalo Divadlo Kámen, protože především ono se na tu pouť vydalo. Myslím, že Divadlo Kámen a především Petr Macháček tohle putování začali prodělávat intenzivně; mne jako diváka zasahovali až bolestivě, ale jako kritika, pro nějž je teorie lahůdkou a potěšením, mne začali velice zajímat, dokonce si troufnu napsat, že od jistého okamžiku vzrušovat a přitahovat jako magnet.

Medium is message.

Tahle slavná a dnes svým způsobem asi už legendární věta kanadského teoretika komunikace Herberta Marshalla McLuhana, že „médiem je sdělení“, může být interpretována všelijak; nechybí ani formulace, které tu holou a stručnou větu nazývají „chytlavým sloganem“. Operace s pojmem médiem na poli divadelním také není příliš častá, dokonce se může chápat jako něco nepatřičného. Neboť pojem médiem – či ještě spíše v množném čísle média – se v současnosti používá pro zcela jiné komunikační způsoby a „kanály“ než pro divadlo. V této souvislosti by se z jistého hlediska dalo až mluvit o tom, že chápat divadlo jako médiem je pro něj skoro urážka, neboť se tím stahuje do sféry masové populární subkultury. Přes všechny tyto problémy, otazníky a pochybnosti se budu v popisu a analýze svého putování za poetikou Divadla Kámen pojmu médiem držet. Vycházím tu z toho významu tohoto pojmu, jenž znamená „prostředek, prostředník, prostředkující“ a jemuž se dá rozumět také tak, že jde o jisté „prostředky zprostředkovávající“ nějakou zprávu už tím, že existují v jedinečné podobě, jsou využity v rámci nějakého uměleckého druhu jako celku, jenž se skládá z různých částí (dalo by se také mluvit o systému) a mají tou jedinečnou podobou své existence schopnost i možnost cosi spontánně sdělovat.

Podle mého názoru jsou v divadle dvě základní kategorie, které je svou povahou, už tím že jsou, utvářejí jako médiem zprostředkující sdělení. Divadelní prostor, který umožňuje v části pro předvádění – označované hojně jako jeviště – svou trojrozměrností pracovat s originály jevů (člověka i předmětů) a zároveň pro vnímání diváků realizovat základní divadelní konvenci, která znamená, že všechno, co je v tom prostoru pro vnímání, chápeme jako něco smyšleného, fiktivního; prostě všechno je v tomhle prostoru „jakoby“. Jak to v roce 1923 geniálně a stručně formuloval Otakar Zich: „Scéna je prostor skutečný, ale hledíc ke konkrétnímu svému určení ‚nepravý‘“. A pak je tu kategorie scéničnosti – dokonce bychom mohli mluvit o divadle jako médiu, tj. prostředníku specifické scéničnosti, jež je vázán na herectví. Jde o vztah herce, který svou tvůrčí aktivitou musí být přítomen v každém představení zde a teď, a onoho prostoru

pro předvádění. „V tom a ne jiném prostoru zaujímá ... herec nějaké postavení spojené s postojem a činí tento prostor z pouhého místa děje, které je schopné vylíčit i vyprávění, prostorem předvádění, které se v moderním divadle stává stále víc skutečným prováděním; tj. prostorem v pravém slova smyslu scénickým,“ píše Jaroslav Vostrý.

Takže prostor a herec jsou tvůrci divadelní scéničnosti jako prostředníci, kteří ve své základní ontologické rovině sami o sobě formují sdělení, jež může zprostředkovat právě jenom divadlo. O něčem takovém mluvil Petr Macháček na seminářích. Přiznávám, že jsem mu tehdy nerozuměl, když říkal, že přece musí být taková divadelní forma, která už sama o sobě, jen tím, že je divadelní, že existuje jenom jako divadlo, cosi sděluje. To „nerozumění“ ovšem vyvolávaly dvě inscenace, o nichž jsme se v letech 2004 a 2005 na těch seminářích bavili: Mlejnek a Marmeláda. Macháček jako autor textu i režisér v nich totiž spojoval dva principy, skrze něž chtěl uskutečnit svůj sen o divadelní formě, která jsouce divadelním médiem už něco sděluje. Na jedné straně uplatňoval narativitu jako soubor formálních a tematických znaků, jímž se vyznačuje vyprávění, jehož jádrem je příběh se všemi dalšími rysy, na nichž tato kategorie doslova závisí: tj. sled událostí, řetězení situací a postavy – abych jmenoval ty nejdůležitější, které tvoří obvyklé uspořádání textů pro divadlo. Odtud pak obě zmíněné inscenace získávaly – jak tomu v takových případech bývá – síť motivů, motivických linií a konečně i témat, jež se snažilo scénické provedení převést do divadelního tvaru zdůrazňujícího scéničnost jako specifické divadelní předvádění. Což se dělo především opakováním motivů v podobě promluv postav a pomalostí tempa, s níž se vše dělo. Nebudu zapírat, jako divák jsem tím trpěl – dost, občas hodně. Neboť příběhy jak Mlejnu – inspirovaného navíc jedním z dílů francouzského televizního seriálu Komisař Moulin – tak Marmelády stály na poměrně složité zápletky s tajemstvím, které se samo o sobě muselo dlouze rozplétat, a když k tomu ještě přibyla rozvláčnost scénického provedení, tak to chvílemi bylo k nesnesení. Znal jsem diváky, kteří prohlašovali, že se už nikdy nenechají od Macháčka týrat. Je ovšem třeba dodat, že i tak to byly inscenace v kontextu amatérského divadla mimořádné a rozhodně zcela jedinečné. Nedaly se v žádném případě pominout ani zlehčovat.

A pak přišly v roce 2008 Žáby, v nichž se na plno projevil Macháčkovy tendence usilující o osobitou poetiku Divadla Kámen. Snaha o vyprávění příběhu prakticky zmizela, zůstala jedna jediná událost, jedna jediná situace: ve sklepě domu jedné manželské dvojice se objevily masy žab a šlo o to, jak je likvidovat. Na zcela holém jevišti, na němž bylo jenom několik židlí, se všechno soustřeďovalo jen a jen na tento problém. Nebo ještě lépe: na jeho scénické předvedení. Začalo to textem, v němž se výrazně a trvale opakovaly některé – většinou krátké – repliky, jež nesly stále stejné motivy. Byly to vlastně variace na jedno dané téma, jež trvaly po celé představení a byly jeho osou a těžištěm. Provedení na jevišti se plně podřizovalo této až monotónní poloze a zdůrazňovalo rovněž repetitivností, jistou staticností a neměnností rytmu jen a jen onen ústřední problém. Vznikl tak jakýsi vzorec chování a jednání lidí v konkrétní situaci, který svou scénickou podobou abstrahoval od všech kontextů a reálií a stával se

jakýmsi **obrazem** – v nejvlastnějším smyslu toho slova – nějaké fiktivní skutečnosti. Do ní ovšem mohli diváci svou představivostí vložit další různé významy a rozvíjet tak onen vzorec chování a jednání stejně jako celou nesmyslnost absurdní výchozí a stále jediné události.

Pojem obraz jsem nepoužil náhodou. Neboť přes všechnu důležitost promluv, které jistě určovaly scénický tvar *Žab*, v poslední instanci na konec šlo o působení, které otevíralo cestu k uchopení a reflexi toho, co bylo a je konkrétní, a zároveň dávalo šanci (ba přímo nutilo) k rozvíjení myšlení, v němž bylo mnoho možného, co se dalo stále dále a dále rozvíjet, ale zároveň i jakési schéma, jež nabízelo zobecnění. Zkrátka a dobře: nabízela se příležitost myslet obrazem. Pole, jež se takto pro všechny – tvůrce i diváky – rozevívá, je nesmírně velké; odvážím se říci, že nekonečné. Ale krajně aktuální, neboť doba postmoderní i modernost, jež nastoupila a nastupuje po ní, otázku tohoto myšlení obrazem rozevřela naléhavě a pronikavě z nejrůznějších stran.

Divadlo Kámen a Petr Macháček se tímto směrem vydali důsledně a neúnavně, jak to dokazuje inscenace nazvaná *Asi ani zahrada*. Psal jsem o ní ve studii v časopise *DISK* 38/2011 a dovoluji mně, abych pasáž o *Asi ani zahradě* z této studie na tomto místě zopakoval:

Už název tohoto scénického tvaru předznamenává jeho sémantickou neurčitost. Částice *asi* má modální význam, vyjadřuje menší míru jistoty (snad, patrně, možná by to mohla být zahrada). Další poměr, postoj mluvčího, modalita autora a tvůrců představení vyjadřuje zápornka *ani*, která vlastně tvrdí, že o zahradu nejde. I když však o ni jde. Představení začíná rozhovorem, jež vedou žena a muž sedící v hledišti, kteří se možná, *asi*, snad dokonce procházejí po budoucí zahradě nebo si ji jen představují a mluví o tom, co v ní kam umístí nebo neumístí. Začíná se hovorem o zahradě, ale na jevišti zahrada není. Jeviště je až na několik předmětů, jež se zahradou rozhodně v nejmenším nesouvisí, prázdné; sedí na něm muž, jenž je v textu označen jako *P-pilot*. Sémantická neurčitost trvá, dokonce se stupňuje. V tomto sémantickém duchu jsou prezentovány i postavy označené pouze písmeny. *Ž* a *M* jsou žena a muž, *T* je matka, již *S* provází při hledání dcery *Marušky* označené písmenem *R*, kterou *T* vyhnala z domu. O postavách se dovídáme, pokud jde o jejich individualitu i sociální zařazení, minimálně: *Ž* a *M* jsou dvojice, která mluví o zahradě a má v ní pozoruhodné zážitky, když vidí padat letadlo, ale zároveň zjišťuje, že je to bagr. Žena pak uskutečňuje akci, která se v představení několikrát opakuje a nabývá tak povahy až rituální: podává sklenici s vodou. Přitom sklenku nedává z ruky do ruky, ale klade ji na zem, každý, kdo pije, si ji bere sám. Celé představení tak končí: všichni si berou sklenice, obrací se čelem do hlediště, mlčky a nepohnutě stojí, dopijí, sklenky vrací – a vše končí. Matka s *S* – snad lékařem, v jedné poznámce v textu se píše psychoanalytik, hledá dceru. Proto bychom – ale zase jen možná, snad, *asi*, patrně – mohli matku považovat za psychicky vyšinutou, neboť jinak nic tuto její vlastnost neoznačuje. *P* je bagrista, jenž se v lese – jak jeviště v určitém okamžiku *Maruška* nazve – potká s *Maruškou*. Na konci představení jej *Maruška*

představí jako bagristu, který se jmenuje Jan. Z hlediska sémantického pojmenování se tedy o postavách dovíme jen to nejnnutnější, co utváří vzorce vztahů, chování a jednání. V této rovině se prezentují i události: T a S hledají R, M a Ž obhlíží zahradu, představují si, jak bude vypadat, dávají ostatním napít a potkávají se s P, Maruška se seznámí s P. Není to ani děj, ani fabule, ani příběh, jen několik samostatných událostí.

Tuto sémantickou neurčitost navozuje ovšem zásadně prostor, v němž se hraje. Není v něm nic než židle a plocha pro pokládání sklenek s vodou. Je to opravdu dokonalá „prostor, která představuje“; v Zichově pojetí noetický a podle autorů Poznámek a komentářů ontologický postulát „obsažený v pojmu herce a hry“ utvářející nejvlastnější a nejzákladnější jádro divadelní scéničnosti. Jakékoliv konkrétní určení tohoto prostoru chybí, je stále jen znakem, jehož případně definují slovně nebo nonverbálně náznakem postavy. Jen slova herců, případně jejich chování (na př. pozorování letadla, později bagru) v jistém směru scénu určují. A někdy ani to ne. Pití vody, které je v tomto scénickém tvaru skutečně velice důležitým aktem, se odehraje jen a jen v holém prostoru, určeném pro hru herců, scénování, aniž by byl čímkoliv vyjádřen jeho smysl – prostě se pije. Touto svrchovanou abstrakcí podstaty scéničnosti jako hry postav v prostoru pro předvádění vzniká fikční svět, jenž je přístupný jen skrze sémiotické kanály. I když úplně jednoduché to zase není. Trojrozměrnost prostoru pro předvádění, jenž je – opět v Zichově formulaci – prostorem pravým a skutečným, umožňuje ukazovat trojrozměrné skutečné jevy jako originály – člověkem počínaje. Což scénický princip Asi ani zahrady plně využívá. Není v tom představení příliš mnoho k vidění, ale co je, má konkrétností reálného jevu ohromnou váhu. Na příklad barva. Základní ladění kostýmů, židlí, sklenic a plochy, na níž se sklenice odkládají, je neutrálně černo-šedivo-bílé. Jakmile se objeví jiná barva – červená maska, žlutý model traktoru – okamžitě přímo agresivně rozruší tuto neutralitu, vynutí si soustředěnou pozornost. A tak se utvářejí další roviny sémiotických kanálů, jimiž divák proniká k fikčnímu světu. Také krabice, kterou má matka na počátku na hlavě, je reálným předmětem, jenž tuto fikčnost prolamuje, ale zároveň o postavě něco jako znak vypovídá – má to být její slepota? Tyto zvláštní vztahy prostupnosti mezi fikčním světem a originály reálných jevů výrazně posiluje využití hudby.

Slovo koncert, jež obsahuje citovaná charakteristika podoby představení, je třeba brát v základním smyslu, jenž znamená: veřejné provedení hudební skladby. Po každém z těch osmi „divadelních výstupů“ nastoupí na jeviště hudebníci, kteří zahrají skladby, jež jsou v programu jako na řádném koncertu označeny názvy a sdělují jména skladatelů i těch, kdo je interpretují. Tento koncert se nijak a ničím nevztahuje k tomu, co se hraje, je naprosto samostatnou záležitostí, ta vážná hudba by se dala klidně poslouchat bez oněch 8 divadelních scén. A přece tu souvislost je – vnitřní. Je-li totiž divák schopný projít toutéž imaginativní cestou jako ti dva, kteří v hledišti promlouvají o tom, jak bude vypadat zahrada, je-li schopen vstoupit skrze znakový charakter představujícího, zastupujícího prostoru pro předvádění (jeviště) do fikčního světa, pak hudba může rozvinout, umocnit tento jeho prožitek fiktivnosti. Vnitřní jed-

nota je vnější nejednotností posílena a dokonce vytvářena, prohlašoval Vasilij Kandinsky, když v roce 1912 kritizoval Wagnerovu představu syntetického divadelního díla jako spojování „vnějšího rázu“, kde se navíc navzájem jednotlivé složky sobě podřizují. Scénicky tvar Asi ani zahrady se v této poloze pohybuje: likviduje děj, fabuli, příběh; motivy verbální a neverbální nevyužívá jako elementární jednotku tematizace, ale jako odraz skutečnosti, o níž scénický tvar vypovídá (propoziční využití), jako jednotku, která buduje logickou strukturu a formuje syntax motivů; zachovává samostatnost všech materiálů (výrazových prostředků) a nabízí divákovi, aby svou imaginací pochopil abstrakci, jež tvoří skutečnost, kterou představení nabízí.

Necituji tato svá slova proto, že by se mně nechtělo psát o této inscenaci Divadla Kámen znovu. Nebo že by se nedalo napsat něco jiného. Dělán to proto, abych na závěr této úvahy upozornil na souvislosti, které jsem se pokusil pojmenovat názvem té studie v DISKu: Mimo institucionalizované území. Chtěl jsem jím od počátku upozornit na to, že existuje dnes v českém divadle několik souborů, které se pohybují ve všech směrech mimo koleje, na nichž platí jisté ověřené postupy a jisté vyzkoušené a zaručené způsoby konání, které vedou k neméně bezpečně ověřeným a zaručeným výsledkům. Divadlo Kámen k nim patří. Každý jeho scénický tvar je putováním za divadlem jako médiem, jež právě a především ze své mediální podstaty chce a může být zprávou. Pro diváky je každé představení v tomto smyslu výzva k témuž putování, neboť se setkávají s podobou divadla, která se vymyká běžnému vnímání. Přitom na příklad inscenace Ras al Chajma z března 2011 tím, že propojila základní postupy Macháčkovy poetiky v obrazu jednání matky a dcery v situaci, kdy dcera ztratila mobil, s improvizací komentátora, zároveň i vypravěče onoho příběhu a na konec i jeho účastníka, neboť je nálezcem mobilu, ukázala, kolik možností v sobě tato poetika při putování za divadelním médiem má.

Doufám a věřím, že jich Divadlo Kámen v nejrůznějších variacích ještě hodně využije. Rád si to putování budu s ním znovu a opět užívat.

■ Ewa Monika Wawrzyniak

S Divadlem Kámen jsem se seznámila v únoru 2006. Tehdy se hrála Karkulka v Celetné. Pak byly další hry ve stejném divadle a v Divadle Jára Cimrmana na Žižkově. Tehdy se divákům před vstupem do sálu rozdávaly kamínky... a jednou se rozdávaly i rakvičky...

O divadle bych mohla napsat hodně, nejsem ale odborník, a tak jen pár slov o tom, co mne velice zaujalo a zajímá dodnes. A to je Gorila.

Podle mého názoru je to naprosto klíčová postava. Gorila, která se (více či méně nápadně) objevuje na jevišti: uklízí papíry z podlahy (Bohunka), zadává nesplnitelné úkoly (Kámen) či též řeší dramatické situace dosti zvláštním způsobem (Deus ex offa).

Tato postava je pro mne syntézou ve sporu mezi kreacionisty a evolucionisty a zároveň všemi možnými alternativami pro to, co můžeme označovat jako osud nebo prozřetelnost...

Prostě říkám – za vším může být gorila. Nepodceňujme gorilu!

■ Michal Hvězda – ŘEKL BYCH

Řekl bych, že klasické divadlo je veskrze dobrá věc. Vůbec kultura sama je dobrá věc, pokud ovšem člověka povznáší. A dobrá kultura by přece člověka měla povznášet, ne? Potíž ovšem je, že čím je kultura klasičtější a prověřenější a pochopitelnější pro velkou skupinu lidí, třeba i celé lidstvo, tím se stává více obecnou a šablonovitou. Nechci mluvit zrovna o klišé, ale můžeme potom snadno najít umělecké dílo, které je vlastně tak odosobněné, že není ani pro něco ani proti ničemu. Jak to je potom s tím povznesením člověka? Změní se na pouhé konstatování: ano, to je pěkné. Ovšem nehleme u toho ani brvou.

Řekl bych, že alternativa (třeba zrovínka alternativní divadlo) vzniká tehdy, když se v tom klasickém (třeba zrovínka divadle) najde něco, co tam chybí. Něco chybí tomu, co je nedokonalé. A řekl bych, že v naší přeškatalkované civilizaci je těch nedokonalostí až příliš. Už samo ustanovení nějaké škatulky pro umělecké dílo z něho udělá věc vymezenou, což lze jako jistý způsob nedokonalosti chápat. Člověk chce mít prostě ve věcech systém. Ale tím okamžitě dostávají příležitost lidé, kteří začnou říkat, že je potřeba vidět věci také bez systému. Je to prostě nedokonalé. A tak máme vedle sebe divadlo klasické a alternativní.

Řekl bych, že kamenitost bychom si neměli plést se zemitostí. Rozhodně nechci říkat, kam bych zařadil Divadlo Kámen. Nechci ho řadit ani do divadla klasického, ani do alternativního, ani do žádného jiného. Nechci o tom ani polemizovat.

Srovnávat kamenitost a zemitost zase naopak chci. Kamenitost – to je srdcová záležitost. I zemitost mám rád – je opojné vnímat umělecké dílo všemi smysly, protože jen tehdy proniká až do morku kostí, jak se říká. Jak se to ale změní, když takovou zemitost máme najednou hledat. A to právě děláme. Uprostřed té kamenité záležitosti, kde na první pohled nic není, hledat to, co žije někde uvnitř nebo pod. Jeden si musí sundat boty a šlápnout do toho bosou nohou. V ten okamžik se smysly otevrou...

■ Martin Šejbl – JAK JSEM SE DOSTAL DO DIVADLA KÁMEN

Začalo to pračkou. Prodával jsem pračku na inzerát. Uvedl jsem tam svůj mail a na ten mail mi přišla odpověď. Četl jsem to půl hodiny. Dozvěděl jsem se, jak paní Zuzana přišla o starou pračku, proč potřebuje novou, jak se rozešla se svými předchozími partnery a jak má políčeno na toho budoucího, jaký má byt, kde a jak prožila mládí, jaký má život a taky že hraje v divadle. Na konci mailu jsem se dozvěděl i to, že má zájem o moji pračku. Byl jsem rád. Napsal jsem jí, kde si může pračku prohlédnout a že mám poslední dobou silné nutkání hrát v divadle. Na to mi Zuzana odpověděla, že je ráda a ať pošlu fotku pračky a svoji. Poslal jsem jí jednu fotku pračkovou a jednu svatební. Zuzana byla nadšená, protože prý máme oba charisma. Taky je to prý velká náhoda, protože divadlo zrovna shání nějaké mužské herce. No, ale prý taková náhoda to zas až tak není, protože je jasné, že ten, kdo je ve znamení Panny, takové náhody přitahuje. Pak ještě závdavkem přidala několik historek ze své svatby. Každopádně jsem pak pračku Zuzaně prodal a šel jsem se podívat na představení Divadla Kámen. Tam se hrála podivná hra, na kterou jsem pak stále musel myslet, a hrála se stylem, jaký jsem ještě nikdy neviděl. Pohybovali se tam podivní lidé, jaké jsem ještě nikdy neviděl, alespoň u nás v kanceláři ne. Pak přišel podivný rozcuchaný člověk. Představil se jako Petr a zeptal se, jak se mi to líbí. No a já už jsem věděl, že chci hrát v tomhle divadle.

■ Dušan Hübl – JÁ A KÁMEN

V dávných dobách, kdy v Karlínském Spektru ještě působila spousta divadelních skupin, jsem se coby člen jedné z nich snažil postupně poznávat tvorbu našich konkurentů. Jednoho dne v polovině roku 2000 jsem se tak dostal na představení zvláštní inscenace: herci se vyznačovali střídou gestikou i mimikou a určitou naléhavostí mluvy i tam, kde repliky byly tvořeny banálními konverzačními větami. Scéna byla prázdná, kostýmy civilní. Herci byli mladí, hra dost krátká. A fabule hry? Muž potká ženu a zeptá se jí, kolik je hodin. Ona mu odpoví a rozejdou se. Svědkyní rozhovoru se mimoděk stane dívka, která vzápětí reprodukuje tento rozhovor své kamarádce; reprodukuje jej subjektivně a do

svého hodnocení vkládá jakýsi sociální motiv, vůči muži nevraživý. Historka je takto předána ještě třikrát a obyčejná žena se postupně promění v hladovou, udřenou stařenu nad hrobem a obyčejný muž v gangstera a vraha. Posledním příjemcem modifikované historky se stává sama žena, která byla její původní aktérkou. Kruh se uzavírá, když se znovu objeví muž s otázkou, kolik je hodin. Žena tentokrát vytáhne z tašky revolver a muže zastřelí. Hra se jmenovala Ulice, napsal ji, režíroval a jedinou mužskou roli si v ní zahrál jakýsi Petr Macháček. Tak jsem poznal Divadlo Kámen.

Ačkoliv na první pohled šlo vlastně o banální anekdotu, o jednoduchou scénickou anatomii vzniku fámy, jenom s trochu překvapivou pointou, zanechalo ve mně představení silný dojem. Začal jsem další tvorbu tohoto nového spolku v sestavě Karlínského Spektra sledovat cíleně. V té době jsem měl za sebou nějakých 23 let činnosti v amatérském divadle, což mi dodávalo pocit, že mladším a nezkušeným kolegům mohu občas smysluplně přispět nějakou tou dobře míněnou radou. Petr vždy působil dojmem pozorného posluchače různých připomínek a námětů (nejen mých), ale ve finále zůstával tvrdošíjně věrný svým promyšleným postupům, které jsme my ostatní často nechápali. Možná někdy trochu zabloudil, ale zpětně musím uznat, že vytrvale a po malých krůčcích se svým divadlem směřoval za svým cílem, za hledáním a nalézáním zcela svébytné, novátorské divadelní poetiky. Pochopil jsem brzy, že pokud se mi na některé jeho inscenaci něco nezdá, bude lepší spolknout všechny hraběcí rady a začít přemýšlet, proč to právě takhle ten Macháček udělal. Ne vždy jsme se shodli, ale jako diváka mě to vždy obohacovalo jakýmsi novým rozměrem divadla. Později se Kámen stal naší velkou konkurencí na různých soutěžních přehlídkách a mě bavilo sledovat porotce, jak se s jeho inscenacemi potýkají a jak se snaží v dobré víře poradit různá vylepšení. Já už jsem mohl jen tak vnitřně přimhouřit jedno oko a v duchu si říci: „Jo, holentové, tak tuhle fázi já už mám za sebou.“

Snažil jsem se sledovat cestu Kamene i v dobách, kdy se emancipoval od Karlínského Spektra a prošel svou několikaletou pouť po Praze. Bylo to složitější, ale dařilo se mi kontakt udržet a v divácké sbírce mi nechybí téměř žádná z jeho inscenací. Vlastním i mnoho malých kamínků, které svého času diváci na každém představení dostávali jako milý dáreček. Zároveň jsem na Kameni začal oceňovat kromě divadelních stránek i stránku produkční a marketingovou. A to jsem ještě netušil, že si v roce 2007 uváže na krk socialistický barák, přebuduje jej na divadelní studio s galerií a tohle všechno bude po bližší neurčenou dobu úspěšně provozovat. Před tímto počinem prostě smekám. Sledovat další vývoj tohoto divadla teď mohu na jednom místě a docela s komfortem. Jedna z inscenací „z nového baráku“ – Paní – mi zpětně odhalila další možnosti výkladu mé iniciační Ulice. Každá sebezbanálnější životní situace v sobě může skrývat úplně jiný hluboký význam. A většinu jevů, které prvoplánově považujeme za jednoznačné, můžeme nahlížet a také interpretovat ze zcela odlišných úhlů pohledu. Spirála od Ulice po Paní pro mě dost přesně vystihuje vývoj dvou klíčových myšlenkových linií Macháčkovy dramatiky.

Před rokem mi Petr nabídl hostování a poslal mi text své hry Deus ex offa. Můj první dojem byl, že jde prostě o

takovou celkem povedenou kafkárničku. Teprve později jsem postupně odhaloval i její další roviny a významy. Dohodli jsme se, že spolupráci zkusíme a uvidíme. Projít celým procesem zkoušení v jiném divadle znamená vždy velmi cennou zkušenost a obohacení. A já jsem si v tomto případě navíc prožil vůbec poprvé i zkušenost z divadelního účinkování v Hronově. V mém věku si už člověk po příjezdu do Hronova prostě nekecne na zadek, ale i jen jako doplnění CV amatérského divadelníka je to zkušenost naprosto pozitivní a důležitá. A je to také vrchol mé druhé prožité spirály mezi někdejší Ulicí a současností Divadla Kámen.

Tak, milý Kameni, díky a do dalších let zlom vaz.

(Dušan Hübl, člen divadla Esence a herec Divadla Kámen j.h., 24. října 2012)

Vladimír Zajíc

Po loňské tvrdé detektivce prolínající se s existencionálními kafkovskými pocity (promyšlené byť třeba ne zcela realizačně domyšlené) přišel KÁMEN s Buchtami, které v textu i realizaci jsou krokem vpřed. Tentokrát si podalo ruku absurdní drama co by pinterovský příběh s havlovským vyprazdňováním smyslu slov, to vše zahuštěné tylovskými báchorečnými motivacemi. Přehnané? Ani ne, neboť jde o obrazné popsání toho, jakou podobu text má. Realizace zatím opět pokulhává, i když daleko méně, za textem (můj ryze subjektivní názor). Hned na počátku vytkněme, že temporytmus byl rozpadlý, a jak se v debatě ukázalo, tak nejspíš proto, že ne vše je vyloženo. Tím se děje, že jevištní prostředky, od hereckých přes zvuk a předměty, se tematicky rozejdou uvnitř situace. Tato rozvolněnost se mění v temporytmické nedorozumění i uvnitř dramatické osoby a následně tedy při vespolečném jednání. Možná zní tato slova ostře, ale je to proto, že se zdá být nepochybné, že KÁMEN v čele s Macháčkem je soubor, názorové uskupení divadelníků, kteří výsostně autorsky – od textu až po vyjadřovací prostředky – hledají princip, jak reflektovat svou dobu a své pocity. Je úplně jedno, jakou formou je nahlížejí či budou nahlížet: tragicky, komicky či dokonce v podobě satyrského dramatu. Záleží jen na jediném, aby dál nepřestali hledat, neboť jsou v dnešní době jistou výjimkou, a člověk musí vážít slova jak povzbudit – což si zaslouží, a jak strčit prst do inscenačně bolavých ran – což si zaslouží neméně. Vykládat příběh, vykládat o tom, jak být celostátně šťastně vylosován coby odměna pro katy, kteří v důsledku bezkonfliktní společnosti přišli o práci, a je o ně pečováno, aby náhodou nepropadli frustraci, je nemožné. Stejně tak nelze vykládat o šťastné rodince či o bohatýru Iljovi Muromci, který hrdinu zachrání, čímž mu připraví trauma a sám na své dobré srdce zahyne. To prostě musíte zažít. Možná jde o nádhernou hru, možná o demystifikaci či mystifikaci amatérského divadla a všeho, co je na něm v hnutí nabaleno (i to by bylo skvělé), ale já vnitřně vím, že jde o divadelní hledání, o začátek něčeho, co doufám brzy dospěje a vykročí z puberty. Předpokládám, že bych jednou mohl být hrdý na to, že jsem se s Kameňáky v jejich začátcích setkal.

[Vladimír Zajíc, Prvé Perlivé Bechyňské Perlení v Novém Miléniu, Amatérská scéna 1/2001]

Milan Schejbal

Přiznám se, že za jeden z nejzajímavějších pražských amatérských souborů pokládám Divadlo Kámen, a to pro jeho cílevědomé, neotřelé vidění skutečnosti v jejích absurdních rysech a poukazování na groteskní banality našich všedních dní. Tentokrát se nám soubor představil s hrou své vůdčí osobnosti Petra Macháčka Velké Páky, skládající se ze tří uzavřených anekdotických příběhů. Z nich nejlépe při soutěžním představení

zafungovala aktovka úvodní – Páky. V ní se koncentrovaly veškeré přednosti dosavadní tvorby Divadla Kámen. Bylo to dáno ve valné většině přesným uchopením všech herců, ale zejména díky představiteli ústřední postavy a jeho až bizarnímu projevu, který byl nesmírně zábavný a nepostrádal přesné pointy i temporytmus. Po tomto úžasném začátku jsme byli natěšeni na druhé dvě části, které však bohužel měly už jen sestupnou tendenci. Zatímco „ženská“ anekdota Levá ruka ještě snesla díky zveličené banalitě divadelní parametry, ve třetí části nazvané Ulice byl již temporytmus neúnosně pomalý a díky předvídatelnosti dalšího vývoje děje a absenci nového překvapení či ozvláštňení se prakticky vytratilo jakékoli napětí a inscenace se rozpadla. Přesto lze směle tvrdit, že úvodní část této inscenace – Páky – patřila k tomu nejoriginálnějšímu a nejlepšímu, co jsme na Karlínské Tříšce viděli, a lze jen spekulovat, že pokud bychom viděli tyto tři aktovky odděleně, působily by divadelně účinněji.

[Milan Schejbal, Druhá Tříška, Amatérská scéna 2/2002]

Alena Exnarová

Divadlo Kámen z Prahy přivezlo do Poděbrad autorskou inscenaci Petra Macháčka Karkulka. Je to svébytný tvar vybudovaný na bázi notoricky známé pohádky, který nás může, ale také nemusí oslovit. Můžeme se v něm ztratit, nerozumět mu, zůstat k němu lhostejní. A nebo nás zaujme a my se pak pokoušíme pojmenovat, proč se tak stalo.

Pokusme se tedy. Může to být patrně v jisté jednoduchosti a obřadnosti, v archetypálnosti pohádky. Ve zvláštní dekadentní rovině, v tenzi mezi komunikací a nekomunikací, ve freudovských motivech, ve svébytné interpretaci současného světa. Karkulka není rozjuchaným děvčátkem, ale silným erotickým symbolem. Funguje tak pro myslivce i pro vlka – myslivec (strážce zákona vraždící údajnou škodnou) pro ni není partnerem, protože ona míří k vyšším cílům. Odpovídajícím partnerem je jí vlk, zatímco myslivec se musí spokojit s veverkou.

Je to obraz současného světa, tak jak jej Kámen vidí a cítí. Nepředvádí nám rafinovaný divadelní tvar. Využívá víceméně formy dětské hry – řetězení známých témat, přidávání vlastních motivů... činí tak jednoduchými, minimalistickými prostředky – někdy přesně, jindy si divadelně neví tak docela rady.

Ale můžeme konstatovat, že to, co jsme na přehlídce viděli, je osobitým způsobem komunikace, seberealizace, upřímným pokusem o hledání toho, co se se současným světem a námi všemi děje. Skutečnost, jestli nás tato výpověď osloví nebo ne, není pak dána mírou divadelních zkušeností, ale naladěním na stejnou vlnu.

[Alena Exnarová, Pokus o svébytnou interpretaci současného světa, FEMAD Poděbrady 3/2003]

Alena Exnarová

Petr Macháček se s pražským Divadlem Kámen ubírá svébytnou cestou. Inscenace hřbitovní balady Lotte Ingrisch Rakvičky pobavila a potěšila. Je přesně vybudovaná a ve všech složkách fungující. Vše začíná od dobrého typového obsazení postav. Jenže Milan Neburka (Otakar) i Karolína Dušková (Ema) na jevišti nejen existují, ale vědomě zvolenými prostředky postavy budují. Skvělé a sdělné je především mimoslovní jednání, kdy gesto jde občas proti úspornému textu, kdy v přesné práci s pauzou a pozvolným temporytmem cítíme napětí až do samého závěru inscenace. Cítíme je proto, že obě postavy v sobě nesou tajemství, které odkrýváme postupně a zvolna. Každé jejich slovo je mimoslovním jednáním připraveno a významy tak důsledně budovány. V podstatě banální příběh sledujeme trošku jako detektivku a bavíme se tím, jak k v podstatě očekávaným sdělením dospějí. Uvedme si jako příklad ono Otakarem několikrát řečené „já“, kdy napjatě čekáme, co chce říct a kam s tím dospěje. Režisér Petr Macháček je mistrem ticha a pauz a zde skutečně nesou své významy a fungují naprosto přesně. Stejně přesně funguje i ona práce s náradím na hřbitově: totální znakovost kombinovaná s naturalismem vytváří napětí, dává nám prostor a čas číst všechny podtexty. Výpověď o obou postavách nese rovněž výtvarně rozlišené pojednání hrobů. Takže jediným problémem, který jsme v představení FEMADu pocítili, byla jeho ne zcela zřetelná tečka.

[Alena Exnarová, Lotte Ingrisch: Rakvičky, Divadelní Třebíč 1/2004]

Táňa Liebhaberová

Milý Kamení, po skončení Tvého představení “Mlejnek” se mi vůbec nechtělo Ti zatleskat, neboť jsi mě naštvál atakem světla a zvuku; ten byl tak silný, že jsem v průběhu hry ztrácela chuť dál ten prvoplánový příběh sledovat. Zčásti jsem polevila na pozornosti, ale příběh mi neutekl, neboť stereotypní zdvojování replik a akcentů (“šéfe, šéfe, šéfe”) a situací mi to nedovolilo.

Ale zatleskala jsem - ze slušnosti - a měla velkou chuť charakterizovat zhlédnuté představení pepřným odsudkem ve stylu poručíka Mlejníka: “debilně intelektuální experimentálně zhovadilá provokace”.

Ale pak jsem seděla půl hodiny v metru a začala to Tvoje představení v klidu analyzovat. A odsudek se začal najednou rozplývat, až klady postupně převážily nad zápory. K svému poněkud chabému potlesku teď dodatečně přidávám smeknutí pomyslného klobouku, a to od dámy. Díky za chytré představení Kamení Macháčku! Přibude k tomu málu představení, která mi nadlouho utkví v paměti!

[Táňa Liebhaberová, Otevřený dopis Divadlu Kámen, tanali.blog.cz]

Karol Horváth

Predstavenie z titulnej strany príručky Pravý Macho

Jan Pavel Mlejnek je chlap a policajt ako sa patrí. Všetky jeho gestá a činy sú naveky vhodné na titulnú stranu príručky Pravý Macho. A tie z koberca reklamnej agentúry Rio by veľmi dobre vyzerali aj na obálke časopisu Quo. Jeho slová a nekompromisné postoje by sa mali okamžite po vyslovení tesť obuškami do kameňa. Alebo aspoň do účastníkov najbližšej techno party. Autor a režisér Petr Macháček napísal a zrežiroval príbeh MUŽA, ktorý TAKMER podľahol ŽENE, s mimoriadnou znalosťou citovaného žánru. Dôsledne povyberal z jeho základných situácií a motívov tie najpodstatnejšie, pre žáner priam archetypálne. Vyhodil všetky zavádzajúce a zdržiavajúce „zbytočnosti“ a spolu s divadlom Kámen nám predložil jeho čistou a zábavnú esenciu. Tak ako je úsporný text, tak je úsporná aj scénografia, herectvo, či výber hudby. Treba však podotknúť, že všetko je premyslené, vedomé a povýšené neustálym variováním jednotlivých základných situácií alebo preslovov (napr. cesta do Řep), s ich budovaním ako gagu a s výraznou pointou. Nešťastím inscenácie a teda aj konkrétneho predstavenia je neustále a otravné prestavovanie scény, ktoré úspešne rozbíja temporytmus. Keby napríklad riešili striedanie „reálnych“ a reminiscenčných výstupov tým, že minulosť by vykázali na praktikábel, možno by sa spreneverili svojej poetike, ale inscenáciu by skrátili najmenej o štvrtinu a získala by švih a esprit nielen v jednotlivostiach, ale aj ako celok. Nad celkove príjemný dojem z predstavenia pre mňa vyčnieva literárne kvalitný text a výkon Milana Neburku v role Jana Pavla Mlejnika.

[Karol Horváth, Jiráskův Hronov - Zpravodaj 4/2005]

Radmila Hrdinová

Pomsta marmeládového sirotka

Po loňském komisaři Mlejnkovi přivezlo Divadlo Kámen na Hronov Marmeládu – naléhavý zelenorůžový příběh o tíživé situaci marmeládového průmyslu.

Dokážu si docela dobře představit, že tento pražský soubor má svůj divácký fanklub, který chodí na hry Petra Macháčka jako jiní chodili či chodí na sklepácká či cimrmanovská představení. I Macháčkovy hry mají vyhraněnou poetiku, v níž k velké preciznosti vycizelovaná forma zcela převládala obsah, i když ani ten není bez významu. Detektivní story z prostředí konkurenčního boje marmeládových koncernů si dělá legraci z mnoha nám známých věcí – od konkurzních řízení, v nichž nad odbornou způsobilostí plnit danou funkci vítězí blboučké, dobře vyvinuté naivky, přes Macháčkovu zálibu v parodii detektivů a policajtů vůbec

až po byrokraticko-marketingovou džungli či gangsterku. Ale především je tu velké okouzlení absurditou, s níž Macháček buduje své velkolepé slovní konstrukce, v nichž bloudí jeho postavy jako myši v dobře zkonstruovaném labyrintu, odnikud nikam a zase zpět. Havlovská byrokratická pyjdepe našla v Macháčkově dalšího z nadšených vyznavačů a umných následovatelů. Paralelně vedené monology, donekonečna opakované věty a navracející se ostinátní motivy natahují diváka na skřípec trpělivosti, jakoby Macháček zkoušel, co jeho věrné publikum ještě vydrží. A ono vydrží dost. Mimo jiné i proto, že ho autor odměňuje cukrátky v podobě nečekaných i očekávaných point a bonmotů. Dá mu náskok před svými postavami ve směřování příběhu (a jak se všichni těší na to, kdy už konečně zaměstnanci Marmeláda International naleznou rozkládajícího se skladníka Františka v kontejneru s malinovou marmeládou!), dopřeje mu, aby si rozbalil bonbónky s některými pointami sám (a dal mu tak šanci nadchnout se vlastní diváckou genialitou), nechá ho, aby si během přestávky snoval své verze řešení krize marmeládového koncernu.

Ne že by tu vše klapalo bez problémů – některé slibně naznačené motivy zůstanou nerozvinuty, opakování Rostislavovy rodinné marmeládnické tragédie pozbývá podruhé na prvotní melodramatické hororovosti jak vystříženě z Camiho groteskních minitragédií, rozjezdová plocha hry je až příliš velkoryse natažená, zatímco finále rytmicky i motivicky pokulhává.

Ale co schází hře, to napravuje inscenace. Klobouk dolů před amatérskými herci, kteří dokážou udržet výraznou stylizaci hereckých prostředků, především repliky rozsekané vkládanými pauzami, zpomalené tempo a rytmizaci promluv v míře, s níž by měli potíže i jejich profesionální kolegové. A potlesk pro slečnu Agátu (nevím, která z obou Lenek mě okouzila na večerním představení, zda Chadimová či Závěská), která se s odzbrojující dětskou samozřejmostí pohybovala po jevišti ve svém vlastním světě plném stále nových a nových úžasných objevů! A jedničku zaslouží i hudební podkres podtrhávající formální kolovrátkový stereotyp.

Myslím, že po Macháčkově hře stoupne v Hronově spotřeba marmelády. Sama bych si dala kaktusovou, zázvorovou i dubovou. A možná i ekologicky čistou kombinaci rulíku zlomocného a vraního oka.

[Radmila Hrdinová, Jiráskův Hronov – Zpravodaj 4/2006]

Karel František Tománek

Petr Macháček využívá herce, zvuk nebo projekce jako jednotlivé komponenty, kterými na jevišti posouvá. Já jako divák se s postavami a příběhem nemám šanci ztotožnit, neustále jsem intelektuálně zaměstnaný. To

všechno dohromady vytváří zajímavou strukturu. Můj divácký prožitek je takový, že se v průběhu inscenace ztrácím, zoufale se snažím inscenace se zmocnit a získat nad ní vládu. Všechny moje schopnosti popsat to selhávají, kromě subjektivního pocitu.

Jan Císař

Macháček popírá teorii, že narace na divadle nemůže existovat, protože zatímco narace rozvíjí událost v čase, na divadle se události rovnou dějí. U Divadla Kámen jako divák trpím, jako teoretik divadla mám neobyčejnou potravu. Macháček je ve formě precizní, myslím, že to dál už nemůže jít. Divadlo se děje, ale Kámen ho vypráví. Macháček je takový Balzac českého divadla.

Ján Šimko

Viděl jsem od souboru druhou hru. Kámen nastoluje vlastní logiku ve všech jevištních prostředcích. Chvilí jsem si pospal, ale to беру jako přirozenou součást takové produkce. Nedokázal jsem si přesně poradit s přestavbami a také s projekcemi, které byly umístěny na okraji scény.

Alena Zemančíková

Čtení textu ve mně vzbudilo velká očekávání. Inscenace je pro mě ale duchamorná. Je mi to líto, protože mi duchovně konvenuje a já si jí velmi vážím. Ale člověk při sledování inscenace trochu strádá..

[Šrámkův Písek, The Sandy Times 3/2007, glosy k představení Kámen II]

Jakub Korčák

Eschatologie prázdnoty a neosobnosti

Divadlo Kámen je svébytné, autorské, ve výrazových prostředcích důsledně minimalistické a maximálně úsporné. Časem však nešetří. Potvrzuje to i inscenace Žáby. Scénu tvoří dvě černé židle a černý klavír v černě vymezeném prostoru. Kostýmy jsou stroze civilní, gesta střídma, mizanscény pravouhlé. Postavy zaujímají strnulé, sošné pózy a mluví monotónním hlasem. Vše probíhá s bezvztažnou dokonalostí a nezúčastněností strojového mechanismu. Dlouhé pauzy, které předznamenávají každý pohyb a každou repliku, se zdají být ritualizací banality a všednosti. Žáby, které se usadí ve sklepě, zpočátku zavánějí kafkovskou pohromou, s níž do domu vstupuje neosobní úřednická mašinerie a škodolibá konfrontace ze

strany kamarádky. Žádné existenciální drama se však nekoná. Po počátečním nezdaru, kdy žáby vyskáčou z kýble, do nějž byly nachytány, jsou provedeny nákladné analýzy, dva kýble jsou naplněny vodou a všechny žáby a čolci úspěšně vnošeni ze sklepení. Vše se nevzrušeně, věcně a neosobně vrací k zavedenému pořádku vyprázdněné všednosti. Část publika reagovala smíchem, část se snažila dobrat smyslu, část sváděla zápas s nekonečným plynutím času. Rituál bezvztažné neosobnosti a prázdnoty byl završen.

[Jakub Korčák, Jiráskův Hronov - Zpravodaj 4/2008]

Vladimír Hulec

V Karlíně vznikl minulou sezonu nový divadelní prostor – Studio Divadla Kámen. Režisér a autor Petr Macháček z vlastních zdrojů adaptoval malý sál. Zve do něj spřízněné divadelní skupiny a hlavně v něm (ne)pravidelně se svou skupinou vystupuje. Ač se hrdě hlásí k amatérskému divadelnímu hnutí, je práce Divadla Kámen důsledným divadelním experimentem, který je ojedinělý i v kontextu profesionální (ať „závislé“ či „nezávislé“) scény. Macháček důsledně dbá na preciznost formy a používaných symbolů a kódů. A to nejen výtvarných či pohybových, ale také – a především – v rovině jazyka. Využívá jeho rytmus, opakuje určitá slova a vrství věty. Jeho inscenace jsou „čistými“ činohrami. Přitom v jejich souvislosti nemůže nepadnout označení minimalismus, jež u nás i ve světě je spjat především s hudbou a výtvarným uměním. Snad jen Romeo Castellucci a jeho Societas Raffaello Sanzio takto pracují...

Inscenace Mlejnek a Žáby jsou esencemi Macháčkovy poetiky. Na rozdíl od některých jiných jeho prací nejsou příliš dlouhé (každá něco málo přes hodinu) a dokládají rozpětí jeho záběru. Na jedné straně kriminálka a parodie, na druhé mystérium civilismu. A uvnitř trnitý existencialismus zabalený do absurdity slov a (ne)činů.

[Vladimír Hulec, Průvodce vodhulce (Vladimíra), ...příští vlna/next wave... , Tsunami 1/2008]

Milan Schejbal

Divadlo Kámen Praha není nutné dnešním divákům představovat, neboť si už vydobylo své pevné místo na poli českého amatérského divadla. Každá jeho nová inscenace nese rysy neopakovatelné, svébytné poetiky, která vychází z absurdity tohoto světa, ve kterém, zdá se, je důležitější forma než obsah. Divadlo Kámen tento fenomén nejen zobrazuje, ale hlavně ho tematizuje a činí ho jedním ze základních stavebních kamenů své poetiky. Není tomu jinak ani v jednom z jejich nejnovějších opusů Opičí tlapa s podtitulem Několikabarevný

pokojevých horor se studeným krbem a přimrzajícími kalužemi přede dveřmi. Autor, režisér a vůdčí osobnost souboru Petr Macháček se tentokrát nechal inspirovat až hororovitým příběhem W.W. Jacobse *The Monkey's Paw* pojednávajícím o rádobymagických účincích opičí tlapy, kterou své rodině věnuje příbuzný po návratu z exotické Afriky. Režie bizarnost tohoto příběhu podtrhuje svými typickými jevištními výrazovými prostředky, jako jsou významové opakování motivů či napětí zvyšující pauzy. Zde se jeho metoda v zásadě šťastně potkala s předlohou. Zmiňované prostředky zvyšují inscenační účinnost, a když se k tomu připojí ve zvoleném jevištním principu zdařilé herecké výkony (např. Radek Jiříček jako Kazimír, Michaela Přikrylová jako Veronika, Jan Pokorný jako Daniel či Lenka Závěská jako Matka atd.), jsme svědky velmi působivé inscenace. Jediným malým kazem na kráse je samotný závěr inscenace, který je, dle mého názoru, z hlediska příběhu, tématu racionálně sdělný, ale kterému chybí díky absenci adekvátního jevištního obrazu emocionální účinek.

[Milan Schejbal, Nic nového pod karlínským nebem, Amatérská scéna 2/2009]

Hulec:

Starší inscenace byly důslednější v práci s minimalismem, teď jde soubor cestou větší komunikace s divákem. Rafinovaněji pracuje se zvukem, s přesnými výtvarnými nuancemi. Proto mým největším otazníkem je, proč Bohunka nemá žluté boty? U všech ostatních postav je stylizace dotažená do detailu. Objevují se tu archetypální odkazy – zvěstování Bohunce jako zvěstování Marii.

Šimko:

Kámen sleduji už několik let s velkým zalíbením. Dnes jsem viděl zlidovělý Kámen. Představení je velmi živé, komunikativní směrem ven. Najednou obsahuje osm vět, což je na Kámen velmi mnoho. Viděl jsem velmi vydařený zvláštní druh komedie, který mi připomínal Sedmikrásky a podobné experimenty z 60.let, které pracovaly s komikou vycházející z odposlechnutých civilních vět. Je to pro mě najednou jiný žánr a nevím, jestli mi v něm něco chybí, nebo ne. Každopádně má Kámen novou kvalitu.

Zemančíková:

Představení mě zajímalo a nesmírně bavilo. Princip minimalistické skladby je tu doveden do matematické přesnosti. Je to přesná práce, kterou obdivuji. Nejvíc mě bavilo, jak autoři inscenace pracují s posvátnem. Na této hře je krásně vidět, jak zvěstování vždycky přichází k těm nejnižším a nejobyčejnějším lidem. Bohunku se

povedlo vytvarovať v esenciálnej podobe, včetne toho, že to všetko prošvihne. Dostavila sa mi bázeň a soucit, my se o Bohunku bojíme a chvějeme se o ni.

Michálek:

Představení bylo pro mě zážitkem. Seděl jsem téměř vzadu a vychutnával jsem si čistotu jeviště a dokonale nedokonalé mizanscény. Hudba na mě zapůsobila až tak, že jsem představení přestával vnímat jako činoherní divadlo a přecházelo mi to až do operní formy – a to nikoli kvůli těm výkřikům. Umírněná forma repetíci a proplétající se repliky byly pro mě kompoziční zážitek sám o sobě. Na rozdíl od inscenace Žáby mě text oslovoval podprahově, nebyl jsem kvůli hereckým výkonům nucen soustředit se na pauzy, v inscenaci jsou situace a pocit vnitřního smutku, který na mě doléhal.

[Šrámkův Písek, Zvěstování Bohunce, The Sandy Times 3/2009]

Lenka Džadíková

Posledný festivalový deň bol venovaný zahraničným hosťom ergo nesúťažným predstaveniam. Pražský súbore Kámen uviedol „dynamický reťazec náležavých konkrétnych otázok, na ktoré by bolo dobre nejak odpovedeť“ - inscenáciu Zvěstování Bohunce.

„Obyčajnou Bohunku z Prahy Vysočan“ počas toho, ako v kaviarni čaká na meškajúcu kamarátku, navštíví Anděla, predajkyňa moderných a ultradrahých telefónov a umelec tesajúci do kameňa. Títo záhadní návštevníci prichádzajú potom za Bohunkou pravidelne. Andělka ju žiada, aby povedala meno dcéry, ktorá sa jej narodí o rok a bude to významný človek. Tento veľmi zaujímavý motív ostal bez pointy. Koniec koncov ako všetky ostatné. Inscenácia sa končí náhle a bez vysvetlenia. Je to dielo s dávkou mystiky a formálne dobro zvládnuté. Herecké výstupy náročné na rytmus a timing zvládali interpreti na vysokej úrovni. Známi a neznámi návštevníci prichádzali za Bohunkou z hľadiska. Medzi jednotlivými výstupmi znela naživo interpretovaná klavírna hudba Jaroslava Janovského. Živá hudba inscenácii pridala na kvalitách. Základným výstavbovým prvkom inscenácie je záľaha slov. V riave slov však každé slovo malo svoj význam, zdá sa, že ani jedno nebolo navyše. Ich premyslené zmnožovanie a opakovanie bolo ukážkou nemožnosti dorozumieť sa a toho, že ľudia sa niekedy navzájom ani nepočúvajú.

[Lenka Džadíková, Scénická žatva – Festivalový denník 5/2009]

Vladimír Hulec

Pražské Divadlo Kámen přivezlo improvizované noční dopolední setkání s palčivě hubenou rodinnou historií nazvané Eéliška kolem. Řízená (dějově, motivicky a temporytmicky předpřipravená) improvizace je dalším promyšleným krokem vedoucího souboru Petra Macháčka v cestě za konkrétním a přesným divadlem. Konkrétním a přesným v obrazu, tématu, slově, gestu a – především – ve výrazu. Pro komorní ráz inscenace vybral Macháček vhodné prostředí v rohu provaziště, sám na klavír akci doprovázel a (možná) i řídil. Herci rozehrávali nejen hrací prostor, ale celé 3D sálu. Začínali mezi diváky, seděli a do akcí vcházeli z první divácké řady, využívali zákulisí, ke konci se jedna z aktérek „snesla“ z výšky provaziště. Tematicky trochu zašmodrchaná historie à la Láhör Soundsystem je zajímavá především pro ty, co Kámen sledují delší čas. Inscenaci – ač se tváří jako absurdní komedie – je třeba vnímat jako (mírně ironickou) hudební skladbu. Herci využívají zkušeností se zpomaleným rytmem, nebojí se opakování, záhad a nedořečeností, pracují s přelévající se energií pohybu, slov a výrazu, která je důležitější než cokoli jiného. Ten, kdo sleduje příběh a hledá čitelnost a srozumitelnost, tápe a smysl „toho divného dění“ mu snadno unikne.

[Vladimír Hulec, Běsné dny Modrého kocoura, Amatérská scéna 2/2010]

Eva Kyselová

Jedna Pani povedala...

Pri hľadaní toho správneho námetu alebo motívu pre tvorbu divadelnej inscenácie nie je často nič jednoduchšie, ale súčasne aj nič zložitejšie ako inšpirácia dejinami, skutočnými faktami a všeobecne známymi legendami. Jednoduchosť a istota sú rizikovými, pretože ich životnosť je kratučká a nie vždy dáva priestor druhému plánu alebo zložitejšej zápletke, ktorá by nehraničila s nudou.

Ostatná inscenácia Paní pražského divadla Kámen však dokazuje, že i tá druhá cesta sa občas vyplatí. Petr Macháček si ako zdroj vybral dávnu, no významnú etapu v českých dejinách, atraktívny a kontroverzný vzťah a spor Drahomíry a Ludmily. Je nutné podotknúť, že svoju interpretáciu poňal naozaj veľmi autorsky (fiktívny konštrukt sám proklamuje). Onen historický exkurz je len druhoradým motívom, ktorý slúži na podfarbenie a ozvláštnenie deja, respektíve paralelných príbehov, ktoré sú ťažiskom celej inscenácie. Zdanlivo bludný kruh mužsko-ženských dialógov v závere vrcholí a práve vtedy dochádza k prepojeniu oboch dejových rovín prostredníctvom muža X. Postavy z dvoch odlišných dejov (X a Paní

E) spolu v závere začnú komunikovať a oba príbehy súvisieť, čím sa celý kolobeh nielen komplikuje, ale mnohé aj vysvetľuje.

Paní je najčastejšie používané slovo počas osemdesiat minút trvajúceho predstavenia. Či už v metaforickom, pejoratívnom či inom slova zmysle. Na jednej strane stretnutie ženy a jej skoro-vraha, ich rozhovor, čítanie z Kristiánovej legendy, ženina sebaistota a mužova neschopnosť — a na strane druhej súdna rekonštrukcia zločinu, pri ktorom jedna žena násilne zomrie a tá druhá to má na svedomí, čoho výsledkom je napokon absencia akéhokoľvek svedomia u oboch aktérok. Rekonštrukcia, kde Ludmila a Drahomíra sú vlastne imaginárne postavy neukotvené v čase a v priestore, ktoré pod vedením dvojice reálnych postáv, obyčajných a nevýnimočných ľudí, ponúkajú niekoľko možných interpretácií onoho zločinu. Stačí si len vybrať! V ponuke je hádka, pokojný rozhovor, manipulácia, hysterické záchvaty alebo iné typické modely (nielen) ženského správania. Až pokým neprídu vrahovia a nevedú s Paní (Ludmilou) jej posledný, no o to polemickejší dialóg. K tomu sa ešte pridá anonymná postava Rozprávačky. Jej prednes legendy, ktorý predchádza samotnému začiatku predstavenia, sa prekrýva s mnohými dialógmi a pokračuje kontinuálne ďalej aj po skončení. Tento prvok akoby zdôrazňoval cyklickosť inscenácie.

Zásadným režijno-dramaturgickým prístupom je refrénovitosť. Nielen opakovanie slova Paní, ale aj celých replík a dialógov až do absurdnej nezrozumiteľnosti, ktoré sú niekedy umocnené inštrumentálnou hudobnou časťou. Takéto opakovanie jednak svojou prepracovanosťou udržiava tempo, herci presne dodržiavajú intervaly medzi replikami a svojím spôsobom tvoria melodickú súhrnu vnútri dialógov, ale súčasne tiež ponúka divákovi priestor na zamyslenie sa a zaujatie názoru voči postavám či deju, ktoré sledujú. Zdanlivo jednoduchá veta tak môže nabráť viacvýznamovosť. Režisér sa tohto princípu poctivo drží, ale predstavenie okrem toho odľahčuje vtipnými dovetkami, ktoré na pozadí prieniku minulosti a prítomnosti fungujú miestami ako groteska. V spojení s miernou štylizáciou v slovnom prejave, ktorý kladie nároky na zvládnutie historizujúcej rétoriky a s hereckým odstupom je to šťastné interpretačné východisko. V hereckej práci sú síce patrné nedostatky (silné cudzojazyčné akcenty, nedôsledná intonácia a dynamika) ale súčasne treba zmieniť, že nehandicapujú koncentráciu hercov a herečky a ich budovanie postáv. Minimalizmus, s akým pristupujú k svojim postavám, dáva naopak vyniknúť čaru neprofesionálneho, ale efektívneho intuitívneho herectva. To dokáže navodiť pozoruhodnú atmosféru inscenácie, v ktorej sa na fikciu nehrá, ale fikcia je hrou.

[Eva Kyselová, Divadelní noviny, 23.10. 2010]

Kateřina Kotalová

Nikdy jsem se v divadle nenudila tolik, jako v Divadle Kámen. Hráli tam představení Asi ani zahrada a nazývali ho absurdním dramatem. Nejabsurdnější na něm bylo, že absurdním vůbec nebylo.

Že je zle a že do konce představení lépe nebude, jsem věděla asi po prvních deseti minutách. Uvědomila jsem si to zhruba ve chvíli, kdy jsem si poprvé poposedla, poprvé vzdychla a poprvé se podívala na hodinky, abych s hrůzou zjistila, že za oněch deset minut jsme se v dějí neposunuli dále než k umístění sádrového trpaslíka kamsi trochu víc vpravo, protože trošku vlevo to není ono. Vůbec jsme se toho dozvěděli „mnoho“, třeba jaké to je vyhodit dceru z domu, nebo že letadlo je ve skutečnosti bagr, který má vepředu lžici a vzadu vidlici. Co jsme se nedozvěděli, proč se inscenace nazývá Asi ani zahrada. Moždna je tam skrytá paralela s Havlem (ovšem velmi hluboko skrytá), nebo se snad všechno důležité v tomto připade odehrávalo v zahradě? Otazniku hra nabídla více. Třeba proč se vlastně hraje? Proč musím sedět uprostřed a proč uprostřed chybí ulička? Byla bych ji použdila k úniku.

Celé představení jsem bojovala s vlastní vůlí. Že se prostě zvednu a před zraky všech opustím sál, jsem si řikala asi šedesátkrát do minuty. Nejprve jsem to neudělala ve vlastní naivitě a s očekvánm, že se cosi zlomí. Když jsem pochopila, že ke zlomu užde bohužel došlo, a sice ve chvíli, kdy klarinetistka vypustila z nástroje první zvuky. Jestli jsem si myslela, že její hráčské umění dozná v průběhu představení progresu, byla má naivita mnohem hlubší, než se sluší. Hudební doprovod připominal besídku v „lidušece“ a herecký projev pak vystoupení dramatického krouždku pro mırne pokročilé. Protagonisté nás zásobovali jednou nepodstatnou informací za druhou, a abychom je náhodou nezapomněli, pro jistotu nám je opakovali ažd 7x po sobě. Bohužel, hluboké myšlenky to prave nebyly.

Někdo by mohl namítnout, kterak jsem ještě málo špatného na divadle zažila. Jenomže já užde jsem viděla Monu Lisu na Broadwayi, Jacka Rozparovace v Kalichu i dvacet minut Švejka v Hybernii (než jsem usnula – pozn. autorky). Spat na tvrde židli v Kamení nebylo prakticky moždné, a tak jsem se nudila ažd do samého závěru, počitala vypité poháry a hypnotizovala ty plne, neboť jejich vyprázdnění znamenalo KONEC.

[Kateřina Kotalová, Divadlo Kámen testuje divákovu vůlí... Asi..., zamyšlení v rámci výuky na VOŠP, 3.ročník]

Vladimír Fekar

Pomalá plíživá zahradní slavnost

Inscenaci divadla Kámen s názvem Asi ani zahrada můžeme považovat za nezvyklý koncert pro klavír,

housle, klarinet a šest postav. Už teď je jasné, že na Hronově zanechala výraznou a zapamatovatelnou stopu.

Dominuje jí soudobá vážná hudba Jana Ptáka (klavír a klarinet), který si své skladby zároveň sám velmi zdařile hraje, Yanna Tiersena a Ernesta Blocha (housle), jež jímavě interpretuje křehká Anna Štěpánová. Paralelně ke skutečnému hudebnímu koncertu sledujeme také bizarní, plíživě se rozvíjející „koncert“ činoherního příběhu (sic), který ztvárňuje šestice sošných herců v textově úsporných obrazech – vždy mezi jednotlivými hudebními skladbami.

Je to právě hudba, kterou lze považovat za klíč ke vnímání celku, a to i přesto, že nejde o skladby, jež řadíme mezi minimalistické. Pracuje se zde s vynalézavým opakováním motivů, a proto i příběh vnímáme trochu jako hudební skladbu.

Divadelní part inscenace je otevřen sugestivním obrazem, v němž na jevišti sedí uprostřed muž v bílé košili, zatímco z obecenstva se začínají ozývat hlasy jiného muže a ženy, kteří se dohadují, zda ho umístí támhle, nebo támhle. Dlouhou dobu se domníváme, že hovoří o nutnosti přemístění toho člověka na jevišti na jiné místo v zahradě. Divákovi se v této fázi zdá, že autor nám bude předkládat výrazné textové zkratky pro existenciální témata (kam s člověkem?) a ještě vůbec nepomyslí na to, že Kámen si tímto pokládá základní kámen pro rozvíjení netradičního příběhu.

Avšak už ve druhém divadelním obraze, v němž vidíme ženu, která vyhnala jakousi Marušku, vyslychanou jakýmsi psychoterapeutem, vytušíme, že autor vynucuje zvědavost po pokračování příběhu. Tento obraz končí otázkou Kdo je Maruška? A v divákovi vyvolává autor (společně s psychoterapeutem) potřebu pít se po odpovědi.

Autor hry Petr Macháček pracuje v rozvíjení příběhu s principem pomalého opakování slovních motivů, se znejišťováním faktů (dlouhou dobu nevíme, co to přistálo na zahradě jejich domu?, je-li postava, která se objevila, skutečně bagrista atd.). Je to takový plíživý příběhový kvíz s postavami.

Herci hrají zcela odosobněně, jejich zacházení s jazykem je jako zacházení s hudebním nástrojem, který má jeden tón. Každý hlas má sice jinou barvu a melodii, ale repliky jsou říkány stroze, rovně, bez emocionálního zabarvení. Snad násobením replik při opakování jakoby mělo jakousi matematickou logiku, dost možná, že právě větší počet opakování je vyjádřením emočního zaujetí, výkřiku. A koneckonců, někdy slova postavám záměrně dojdou a zrod lásky mezi Maruškou a Janem je vyjádřen bez emocí a beze slov tím, že si mezi sebou mechanicky posílají model bagru.

Macháček si jako autor hraje s postavami jako s mluvícími sochami ve velkém loutkovém divadle, ale ty přes svou mechaničnost a stoučnost jakoby mají svůj vnitřní život. Úsporně se zde pracuje i s rekvizitami,

keré se pochopitelně proměňují v zásadní divadelní znaky: poněkud nedohraná škraboška, která se zjeví jen v úvodu a pak už vůbec, krabice, která asociuje potřebu postavy unikat sama před sebou, bagr, stroj, který ničí zahradu, ale v tomto případě paradoxně lidi spojuje a díky němu se vytváří nové lásky a přátelství, a konečně skleničky s vodou, protože lidé, kteří končí v zahradě, kde se všichni sešli, „zasazení“ a „zakořenění“ jako pomyslné stromy, potřebují vodu, aby mohli růst, potažmo vůbec existovat.

Příběh je ambivalentní: vyjeví se jako zdánlivě banální, zdánlivě nesmyslný a ironicky surreální, ale lze ho číst také jako křehkou básnickou metaforu o hledání lásky a potřebě přátelství. Ale třeba i jinak. Právě v tom, že inscenace zvolenými prostředky zachovává nedourčenost textu a jeho interpretace, je síla divadelního zážitku, který jsme viděli. Plíživé tempo, které mnohé v publiku dráždí k nesnesení, nás dokonale vytrhne z chvátivého vnímání času. Představení Asi ani zahrada svým zacházením s pomalostí je ve zkoumání paradoxu divadelního času mnohem účinnější než hudebně-taneční experiment 4:33.

Metoda, kterou Macháček pracuje, má v divadle či v literatuře bezesporu své souputníky a vzdálené příbuzné (Jon Fosse, Thomas Bernhard a další). V českém amatérském divadle se však jedná o velmi promyšlený, nepodbízivý a originální koncept. Otázkou je, kam se dále mohou ubírat pokusy Petra Macháčka, jak dále lze variovat inscenační a autorský minimalismus, o co nového jej v dalších inscenacích obohacovat. Kámen se však od dnešního dne stává pro mě scénou, kterou stojí za to soustavněji sledovat.

[Vladimír Fekar, Jiráskův Hronov – Zpravodaj 8/2011]

Jan Císař

novinkou u macháčka je postava vypravěče, který hraje velmi sugestivně a umí svůj part rozvinout / herectví je omezeno na základní schéma jednání a chování v dané situaci / díky komentáři máme další pohled zvenčí, který dává hře humornou rovinu / macháček svébytně pracuje i s hudbou, zvuk je součástí děje / vrcholným číslem je žlutá bedna, která něco znamená, přitom ale taky moc neříká k tomu, co vidíme / může vás to rozčilovat, můžete to brát jako šprým, nebo to můžete brát jako další rovinu / pak závisí na vaší imaginaci, co si s tím počnete

Alena Zemančíková

užívala jsem si kompoziční kvalitu celku / a práce s jazykovým plevellem, plýtváním při jazykovém sdělování, větné konstrukce, věčné opakování, to je skoro realismus, tak dnes lidé mluví

Ján Šimko

petr macháček v prvních představeních ventiloval intelektuální rozmary od stolu, šlo o konstrukce / zatímco teď, když existuje ve vlastním prostoru, jednoznačně počítá s divákem / jeviště bylo rozděleno na prostor pro divadlo dialogu a divadlo vyprávěné / jejich střet pro mě byl velmi zajímavý, zejména když se pasáže z vyprávěného divadla objevily i v rovině dramatické

[Šrámkův Plsek, *Ras al Chajma*, 3/2012]

Martina Schlegelová

Forma a obsah splynuly

Deus ex offa je především dobrá hra. Je to důkaz, že absurdní divadlo není zcela uzavřená etapa, ale že v postmoderní pluralitě stále žije (vedle dramát, postdramát a dalších způsobů psaní pro divadlo), protože je možné napsat v této poetice zcela současný text. Ačkoli se totiž nedá popřít tradice, ze které čerpá (Kafka, Havel a jistě i další autoři), jedná se o svébytnou aktuální výpověď. Co se týče aktuálnosti, nejnázne se nabízí prokázat to na motivu opotřebovanosti Editely. Tento motiv rychlé spotřeby – kdo by si bral něco z druhé ruky, když si dnes může pořídit novou – by se ještě nemohl objevit v Procesu, ale ani ve Vyrozumění. Svěbytnost výpovědi plyne z faktu, že zvolený způsob psaní odpovídá dlouholeté poetice souboru, že z ní vlastně pramení.

Když jsem text v předvečer představení četla, vnímala jsem především existenciální úzkost, která se z něj ozývá. Proto mě potěšilo, že inscenace dokázala velmi přirozeně zachytit i jiné tóny, zejména absurdní humor. Herci byli velice přesní, sjednocení v příznačné technice, která však tentokrát neovládala je, ale oni ji. A tak přestože se na jevišti dělo všechno téměř přesně tak, jak to bylo napsáno v textu (z různých náznaků usuzuji, že jsem četla verzi, která byla napsána před zahájením zkoušení), a přesto, že text byl v tomto případě i jakousi režijní knihou a zachycoval velmi přesně nejen scénografii, ale i budoucí aranžmá, působili na mě herci svobodně. V té míře, jakou dává svobodu perfektně zvládnutá technika a osobní souznění s tématem. Všechny experimenty s formou, které má soubor zřejmě za sebou (a jejichž příklad jsem já mohla vidět na loňském Hronově), pro mě zcela přirozeně završila tato inscenace, kde forma a obsah splynuly a kde dlouholeté cvičení režiséra, herců a jistě i dalších tvůrců ve stylu přešlo pro mě do fáze aplikování provedených experimentů na současné interpretační divadlo. Deus ex offa byla také velmi dobrá inscenace.

Ano, vnímám to tak určitě i proto, že zde režie opustila výsostné království čistého experimentálního divadla a snížila se k interpretaci textu, což je mně osobně velmi blízké. Je mi jasné, že pro některé kolegy to naopak bude značit spíše ústup z vydobytých pozic a nebezpečný odklon od experimentu k „mainstreamu“, popřípadě fosilnímu (pan profesor mi promine ukradený přívlastek) činohernímu divadlu. To by byla jistě škoda. V této souvislosti se proto těším na druhou inscenaci, kterou ještě uvidíme. Možná se ukáže, že Divadlo Kámen prostě jen hledá svou další fázi a logicky se pokouší sondovat možná pole pro další experimenty.

[Martina Schlegelová, Jiráskův Hronov – Zpravodaj 4/2012]

Michal Zahálka

... Jistý přípodotek k tomu, kudy mohou vést cesty činohry, se ovšem v programu objevil. Karlínské Divadlo Kámen režiséra Petra Macháčka uvedlo na festivalu hned dvě své čerstvé inscenace: *Deus ex offo* (postoupivší z činoherní přehlídky ve Volyni) a *Ras al Chajma* (via Šrámkův Písek). Jeho vytrvale rozvíjená poetika minimalismu založeného na cyklení replik a situací jako by dosáhla určitého předělu: ne ani snad v tom, že by se Macháček nějak zpronevěřil vlastní metodě, ale v jistém směru byly obě letošní inscenace nebývale divácky vděčné (a velice vstřícně přijaté, což v předchozích letech u Kamene věru nebývalo pravidlem). A nejde přitom jen o to, že bychom si všichni zvykli...

„Podmínky jsou tady otřesný“

Tak především: na rozdíl od řady inscenací založených (alespoň jak si je po letech vybavuji) na vytrvalém popisování jedné základní situace (že například ve sklepě jsou žáby a co s tím) začal Macháček vyprávět příběh. A *Deus ex offo*, jak podotkla Martina Schlegelová, je především velice dobrá hra, která není na „kamenném“ trademarkovém stylu nutně závislá. Jeho základ je kafkovský: za mladou ženou přijde inspektor a obviní ji z krádeže vzácné skříňky s diamanty.

Protestovat se proti tomu příliš nedá a obvinění se de facto rovná odsouzení, takže ženu čeká jedenáct dní vazby a dvaadvacet let vězení. „Ledaže by se někdo ke krádeži přiznal,“ radí zcela lhostejný advokát, který se místo své profese věnuje opravování stolu, „ale to by musel být blázen.“ Kupodivu se ovšem někdo takový najde: nejlepší přítelkyně obviněné se nabídne, že se ke krádeži přizná, aby měla obviněná čas uspořádat své záležitosti, a po jedenácti dnech vazby se zase vymění. Jenže k tomu už jaksi není vůle, a dokonce je problém postarat se i o služku uvězněné ženy, takže ji možná budou muset utratit. A podmínky ve vězení jsou otřesné...

Je to poměrně beznadějný obraz lhostejné společnosti, v níž nikdo tak úplně nedělá, co by měl (obhájce, psychiatr a ve finále i ombudsman jsou takřka ukázkově nekompetentní), možná ovšem proto, že má sám tak trochu máslo na hlavě. Na poměry Divadla Kámen je to inscenace až překvapivě snadno čitelná, často zcela otevřeně vtipná (přes několik zvrátů spěje k takřka anekdotické pointě), ale hlavně – což samotného autora prý překvapilo – svým povlovným, redundantním způsobem vlastně docela napínává. Nebyl jsem jediný, komu blesklo hlavou, že to je – samozřejmě s velkou nadsázkou – „mainstreamový Macháček“. Neznamená to ale, že by byl nějak méně hodnotný – jen jsem si ho (nejen) já nezvykle užil.

„Normálně si jako hele představte“

Inscenace Ras al Chajma doputovala z přehlídky experimentálního divadla v Písku a pro své tvůrce nepochybně experimentem byla: do přísně minimalistického tvaru vpustili prvek improvizace, aniž by se samo sebou zřekli předchozích postupů. Forma je prostá i komplikovaná zároveň: muž vypráví příběh o dívce, která ztratila telefon a nyní se s matkou poněkud paranoidně obává, že z něj někdo na jejich účet volá do Spojených arabských emirátů. Rozhovor dívky s matkou, který nám popisuje, se zároveň odehrává „naživo“, a věc opět spěje k poněkud nečekaným koncům.

Zmiňovaná metoda důsledné redundance se tu v nebyvalé míře spojuje s něčím, co lze najít i v předchozích Macháčkových kusech (Deus ex offa nevyjímaje), totiž tematizací úpadku komunikace a postupného zaple-velování jazyka. Ras al Chajma vytrvale pracuje s hovorovým jazykem a nejrůznějším slovním smogem, který oddaluje a v podstatě znemožňuje sdělení. Díky urputnosti odbíhavého vypravěče (Petr Bláha Nejedlý), který svým způsobem připomíná Smoljakovu etudu o neschopnosti udržet a naopak opustit myšlenku z cimrmanovské Švestky, a výrazově přesným, dokonale seriózním výkonům Barbory Šabartové a Zdeňky Brychtové v rolích matky a dcery, je Ras al Chajma nesmírně vtipnou podívanou – jakýsi „Kámen na stojáka“, abych si vypůjčil bonmot náchodského divadelníka Štěpána Macury. Zároveň je ale ta míra myšlenkové a slovní banality, o níž se hraje, ve výsledku docela skličující a ubíjející.

[Michal Zahálka, Jiráskův Hronov – den čtvrtý, www.amaterskascena.cz]