

Eva Stehlíková / Tatjana Lazorčáková: *Studio Forum. Příběh divadla*

Publikovaná (upravená) habilitační práce Tatjany Lazorčákové je opřena o dlouholetý výzkum, který má své kořeny už v závěrečné doktorské práci z r. 1987. Jeho střípky se postupně objevovaly už v dřívě vydaných pracích. V *Case malých divadel* (Olomouc: Univerzita Palackého, 1996) Lazorčáková píše, že Studio Forum (SF) by si zasloužilo zcela samostatnou studii (s. 202), v publikaci *K netradičnímu divadlu* (Praha: Pražská scéna, 2003) napsané s Janem Roubalem je už přímo heslo Studio Forum (s. 155–158) a také v *Divadelní misi Františka Čecha* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2006) se Studia Forum dotýká tam, kde s ním režisér spolupracoval. Ozbrojena teorií mikrohistorie opustila ideologické koncepty dějin (nedozvíme se tu ani, jak Forum prožívalo Antichartu, divadelním aktivitám v době převratu v r. 1989 je věnována jedna věta) a zaměřuje se k historii tohoto zvláštního seskupení, které představuje, jak sama říká, specifickou variantu existence českého divadla. Vyčerpala všechny dostupné zdroje včetně orálních, aby rekonstruovala patnáctileté působení studia, zmapovala všechny peripetie jeho ambivalentních snah o integraci do organismu olomouckého divadla, které by znamenalo zisk ekonomického a materiálního zájmu, a současně tvrdošjnou snahu Studia Forum o samostatnost a vlastní dramaturgii. Prepečlivě rekonstruuje vše, co je vůbec možné, jen málokdy konstatuje, že více už zjistit nemůžeme. Tím před námi plasticky vystává obraz jednotlivých inscenací i celkového směřování studia.

Ve své monografii projevuje autorka jakousi nevyčerenou touhu povýšit aktivity SF tím, že jej zařadí do kontextu alternativních scén, i

když od počátku ví, že SF stojí „mimo tento proud“ (s. 36) a že není možné „uplatnit kritéria vztahující se ke studiovým scénám typu Divadla na provázku, HaDivadla, Studia Ypsilon a dalších“ (s. 138). Není divu, že nakonec musí dojít k závěru, že „přes řadu společných znaků s tvorbou tehdejších studiových scén nemělo Studio Forum charakter důsledně generačního studiového divadla“ (s. 150). To ovšem činnost SF nikterak nesnižuje. Nabízí se otázka, jak bychom je hodnotili, kdybychom je vztáhli nikoli k „alternativním“ studiovým divadlům, jak je definuje Just, Hořínek, Nekolný atd., ale k vlastní alternativě uvnitř „kamenných“ divadel. Je zřejmé, že momentálně prosazovaný binární pohled na české divadlo, který staví proti sobě do opozice zářivé aktivity studiových divadel a „šedivý průměr, stereotyp a marasmus“ kamenných divadel, je neudržitelný. Je potěšující, že autorka chce „částečně korigovat příliš jednoznačně vyznívající názor“ (s. 38) a je si vědoma dosud nezhodnocených (nebo přehlížených) aktivit v kamenných divadlech, které měly nezanedbatelný vliv přímo v divadlech samotných (inscenace v plzeňském Klubu Komorního divadla, ve foyeru Divadla E. F. Buriana, Divadla Jiřího Wolкера, ve zkušebnách Divadla na Zábradlí, Divadla S. K. Neumanna, v hradecké Besedě, v divadlech v Liberci, Kolíně, Chebu atd.). V tom případě je ovšem třeba (a to nebylo jejím cílem) prozkoumat právě tuto linii a důsledně vymezit její vztah k mateřským divadlům, v nichž zcela jistě nevládla celých dvacet let jen nuda a průměr. Nemusíme jistě uvádět vykřičené případy Macháčkových inscenací v Národním divadle a oživení „venkovských“ scén Grossmanovým působením v Chebu a v Hradci, Hynštovým angažmá v Uherském Hradišti a Hajdovým ve Zlíně (a vačantsvím Kačerovským a Schormovým), stačí podívat se blíže na olomoucké divadlo, kde příchod mladého Jana Buriana způsobil malé zemětřesení. Na tomto místě je třeba podtrhnout i skutečnost, kterou Lazorčáková zaznamenává: mnozí herci nacházeli v Burianových inscenacích přesně to, co potřebovali,

což vedlo paradoxně i zákonitě k útlumu aktivit SF (s. 111). Asi by bylo třeba zachytit proměnu (byť plíživou), která nastala jednoduchou generační obměnou, a její důsledky. Normalizace je také obdobím, kdy se prosazují (i v Olomouci chvíli působící) Kříž, Rajmont, Krobot, Vedral, Rut atd. Buď jak buď, zdá se mi, že v tomto kontextu má Studio Forum své nezapadatelné přední místo (žádné jiné ze studií při kamenných divadlech nepůsobilo tak dlouho; mimochodem: fascinující je i interní publikace zachycující inscenaci *Kennedyho dětí*, nic obdobného mi není známo).

Alternativa je alternativou jen tehdy, je-li alternativou k něčemu, SF bylo jistě alternativou k dramaturgii i stylu olomouckého divadla. A tady vznikají další otázky, na něž odpověď autorka jen sporadicky naznačuje. Asi bychom se měli dozvědět více o dramaturgii kamenné scény (viz např. pozn. 182). Navíc herci hráli na obou scénách. Např. v *Rodině Tóůů* alternovali jednu roli Ivo Kubečka a Jan Zvoník, kteří ve stejné době na jevišti olomouckého divadla alternovali roli Hamleta. Jak píše autorka, zvýšený zájem o inscenaci způsobilo mj. právě to, že si herci získali mladé publikum na velké scéně (s. 71). Jak ovlivnilo toto dvojí působení herecký styl? Autorka dává příklad Jiřiny Barášové, která vytvořila v *Pěnkavě s loutnou* roli Staré osoby a její „ztišený, nesmírně koncentrovaný výraz“ kontrastoval s dosavadním hereččným stylem (s. 146). Jiřina Barášová ve stejné době vytvořila na mateřské scéně roli Lady v *Sestupu Orfeově*. Jak? Osobitý styl Miluše Hradské a její zajímavá kostýmní tvorba nalezly velkou příležitost ve studiu. Ale i na velké scéně měla své velké role (namátkou: Líza v Krobotově inscenaci *Obchodníka s deštěm*). Je tu nějaká spojnice? Autorka zmiňuje, že mnozí herci dostali teprve ve studiu možnost uplatnit své schopnosti. Není právě tento moment příležitostí pro čerpání z orální historie? Abych nekráždila: autorka upozorňuje na některé pro herce mimofádné výkony při rekonstrukcích jednotlivých inscenací.

Velmi zajímavé je, že studio poměrně dost cestovalo a bylo ceněno více méně hlavně mimo domovské město. Napadá mne samozřejmě otázka, zda tak tomu bylo i v případě ostatních divadelních aktivit spojených s kamennými divadly. Nevážíme si obecně spíše toho, co doma nemáme? Má perspektiva je zásadně zkeslena tím, že jsem valnou většinu takovýchto inscenací viděla na pražských stagionách...

Co znamenají takové „alternativní“ aktivity pro diváky? Jak ovlivňují život ve městě nebo dokonce v takovém exponovaném místě jako je Sovinec? Hrál se tam také jiné divadlo nebo představení *Rodiny Tóůů* bylo jen ojedinělým činem uprostřed sovineckých výtvarných a hudebních aktivit?

I tady je asi prostor pro orální historii...

Přesto, že autorka svému oblíbenému studiu fandí, není k němu nekritická (viz spravedlivé popsání neúspěchu Goldflamova *Horroru*). Výhrady je možno mít myslím jen na svou místech: obeznámenost některých členů činohry s prací Jerzy Grotowského je jistě sama o sobě zajímavá, ale evidentně se v činnosti studia nikterak neprojevila, také používání pojmu „chudé divadlo“ se míjí s podstatou SF.

Je velkou zásluhou Těni Lazorčákové, že tu otevřela zanedbávanou problematiku a umožnila nám pomocí otázek nad její prací si uvědomit další bílá místa na mapě českého divadla. A bylo by dobře říci, že sama odpověděla na otázky Vladimíra Justa v předmluvě: „Ukončení činnosti Studia Forum bylo přirozenou reakcí na změnu podmínek ve společnosti i divadelní struktuře. Především se vytratila vnitřní potřeba herců. Dobrovolné seskupení na bázi dramaturgické a výrazové alternativy ztratilo opodstatnění“ (s. 137). Také tím se Studio Forum liší od mnohých alternativních divadel, která žijí dál, aniž se dokázala s novou problematikou skutečně vypořádat – ať už ustrnula ve svém vývoji, nebo nenalezla novou poetiku.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2009. *Studio Forum. Příběh divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2009.