



Tatjana Lazorčáková /

Studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let 20. století – o nezastupitelnosti a inspiraci jednoho divadelního proudu. (Vymezení studio- vých scén v teoreticko-historickém kontextu)

Hnutí studiových scén přetrvalo v českém divadelním kontextu „překvapivě“ dlouho, zmiňuje Miloslav Klíma v úvodu k publikaci *Studiové divadlo a jeho české cesty*, která je jednou z mála reflexí výrazného divadelního pohybu v období normalizace vydanou bezprostředně po roce 1989 (Nekolný 1991). Překvapivě proto, že počet těchto scén – přestože jsme si je zvykli označovat jako „hnutí“ (analogicky s hnutím malých jevištních forem šedesátých let) – byl malý, ale také proto, že každá z nich musela v průběhu normalizačního dvacetiletí čelit permanentnímu ohrožení ztráty existence. Obhajování práva na tvorbu, na odlišnou poetiku, na nepravidelnou dramaturgii a nepravidelný prostor, na mezinárodní projekty i na inspiraci světovými divadelními trendy, to vše se stalo pro studiové scény nezbytnou každodenností a je opravdu překvapující, že v takových podmínkách nejen přetrvaly, ale navíc svou tvorbou zastupovaly nejprogresivnější divadelní tendenci tohoto dvacetiletí. Nesmíme zapomenout i na další aspekty provázející tvůrčí aktivity českých studiových scén, především na fakt, že po celé období sedmdesátých a osmdesátých let nedošlo k regulárnímu a plnohodnotně podporovanému „konkurenčnímu“ postavení studiových scén vůči kamenným repertoárovým divadlům, tedy že nedostaly rovné podmínky v ekonomické a provozní sféře, a že – až na jednotlivé výjimky – nedocházelo k důsledné a přirozeně prezentované kritické reflexi, ani k nejšířšímu odbornému diskursu v souvislosti s jejich poetikou.¹

1 Zaměříme-li se na odborná periodika, ve čtrnáctideníku *Scéna* (vycházel od roku 1976 jako oficiální tiskovina pro dramatické umění a současně informačně-propagační list Svazu českých dramatických umělců – SČDU) byly v sedmdesátých letech publikovány recenze na inscenace a projekty studiových scén omezeně a až do poloviny osmdesátých let byl jejich charakter především informativní. Texty

Překvapení z houževnatého lpění na existenci a nárokování prostoru pro kontinuálně pokračující tvorbu je tedy se znalostí dobových poměrů normalizačního období u těchto scén namístě. Odkud brala „hrstka“ studiových divadel, přesněji řečeno tvůrčí osobnosti formující tyto scény, svůj tvůrčí potenciál, energii k „riskování experimentem“², odvahu překračovat oficiálně stanovené normy a prosazovat program stojící ideologicky i umělecky v opoziční rovině vůči oficiálnímu divadlu? Odpovědí na tyto otázky může být pokus o teoreticko-historické vymezení studiových divadel z odstupu více jak čtyřiceti let od jejich vzniku, jehož oprávněnost vyplývá z proměny vnímání pojmu *divadlo* v posledních dvou dekáдах, z proměny filozofických východisek teatrologie a v neposlední řadě z poměrně širokého teoretického diskursu, jenž probíhá v rámci současné historiografické a teoretické reflexe divadla v období normalizace. Právě tento diskurs totiž upřesňuje i některé pojmy, mění historicky podmíněné vnímání českých studiových scén v izolovaném kontextu českého divadla a umožňuje v rámci současné historiografické reflexe vřadit studiové scény do obecných filozofických, teoretických i uměleckých souvislostí.

podléhaly nejen dobové cenzuře, ale i autorské eliminaci kritických formulací, které by mohly ohrozit křehkou existenci studiových divadel. Překvapivě pravidelně reflektovala inscenace Divadla na provázku nebo Ypsilonky prorežimní *Tvorba* (autor recenzí Jiří Hájek publikoval také v *Rudém právu* a vydal některé obecnější úvahy o studiových scénách ve výboru svých kritických statí *Divadlo na rozhraní*, 1988). Zasvěcené a poměrně otevřeně formulované recenze i kritické studie vycházely v *Programu Státního divadla v Brně*, kam přispívali např. Václav Königsmark, Eva Šormová ad. Cennou, spíše popularizační formu měly reflexe v Justově publikaci *Proměny malých scén* (1984), přinášející profily Studia Ypsilon, Divadla na okraji, HaDivadla, Divadla na provázku. Objektivní zachycení divadelního pohybu bez ohledu na normalizační limity je spojeno s edicí *České divadlo*, v níž vydal Divadelní ústav svazek *Divadla studiového typu* (1980). Kritickou analýzu poetiky i postavení studiových scén, včetně úvah a tvůrčích explikací, najdeme především v interních tiskovinách SČDU (např. materiály z pracovních setkání divadel studiového typu v Hradci Králové, interní materiál pro tvůrčí besedy Dílny HaDivadla z roku 1985, *Program Státního divadla v Brně*), ve sbornících zabývajících se neoficiální, okrajovou a neinstitucionalizovanou podobou divadelního dění – *Slova o Divadle na okraji* (1985) – nebo v samizdatových sbornících *O divadle*; ve svazku III. se tématem k úvaze stala malá divadla a jejich poetika reflektovaná Karlem Krausem, Sergejem Machoninem, Františkem Pavličkem, Otomarem Krejčou ml. (pod pseudonymem František Kryštof), Evou Šormovou (pod pseudonymem Jaroslava Davidová), Václavem Königsmarkem (pod pseudonymem Hynek Rýdl) ad.

2 Na sympoziu divadelní antropologie v Brně (1995) se zmínila britská teatroložka, historička a překladatelka Barbara Day o riskování experimentem. Kromě toho, že experiment považuje za jeden ze základních rysů divadla, nahlíží na jeho funkci v souvislosti s divadlem v totalitním systému, kde se stává experiment ve smyslu destrukce konvenční struktury divadla či nekonvenční formální prezentace divadelní tvorby vždy existenčním riskováním (Day 1997).

Filozofické a historiografické parametry reflexe studiových scén

Po roce 1989 se v diskusi o metodologických východiscích divadelní historiografie³ objevil logický ústup od krajní, pozitivisticky limitované snahy po objektivitě, po absolutním dějinném vědění operujícím s hledáním jediné pravdy a jednou provždy uzavřeným vysvětlením a zhodnocením jevů na základě faktů. Nahrادل ho příklon k „interpretativní dimenzi myšlení“ (Greisch 1995) nastolený hermeneutickým přístupem rozšiřujícím prostor pro interpretaci a příznávajícím hranice historicky podmíněného poznání. Klíčovým hermeneutickým pojmem se stalo „dějinné vědomí“ (Gadamer 1994), tedy schopnost moderního člověka uvědomovat si dějinnost všeho přítomného, a tím i relativnost poznání. V tomto duchu hermeneutika nesměruje ve svých predestinacích k objektivní pravdě, jejím cílem není dokázat, „jak to ve skutečnosti bylo“, ale cílem je porozumění, které je založeno jak na interpretaci minulosti z daného momentu zkoumání, tak na předcházejících historických interpretacích. Jinými slovy, historik vytváří na základě interpretace – porozumění – určitý konstrukt minulosti a je si vědom podmíněnosti i odvozenosti poznání, jeho cílem je hledat smysl a vztahy mezi jednotlivými prvky. Ne však ve smyslu kauzality, ale ve smyslu vzájemné propojenosti a odkazování. V tomto chápání se úkolem historika stává zachycení konkrétního historického jevu v jeho pluralitě a procesualnosti.

Jiným, oprávněným požadavkem, měnícím zpětně i reflektování historických divadelních událostí, se stal požadavek na zkoumání znakového systému divadla se zaměřením pozornosti k vnímání, který rozhoduje o interpretaci. Tato desémiotizace divadla, jak uvádí Sławomir Świontek (Świontek 2001), souvisí s odmítnutím tradiční estetiky divadla založené na mimesi a umožňuje tak přijmout jiný model divadla, založený na vytváření „událostního napětí“. Jde o model divadla jako události, jako prostoru nabízejícího divákovi zážitek opravdovosti. V této souvislosti je na místě zmínit také nově předložený a diskutovaný koncept Jaroslava Etlíka, který vychází mimo jiné ze znalosti divadelního kontextu malých a alternativních scén sedmdesátých a osmdesátých let a zdůrazňuje interaktivní vazbu jeviště a publika. Ve své studii *Divadlo jako zakoušení* (Etlík 1999) autor analyzuje tento přístup jako druh estetického „zakoušení“ a mimo jiné upozorňuje na aspekt tělesného kontaktu divadla, divadla jako setkání, jako společného bytí, tedy na jeho specifickou smyslovou podstatu a jeho ontologické funkce. Takovému divadlu jde spíš než o sdělování estetickou formou o společné sdílení, o procesuální povahu tvorby a její prezentace. Tento trend (představovaný například Patricem Pavisem a jeho volá-

3 Představení projektu, včetně diskuse, bylo publikováno v článku „Diskuse k projektu divadelní encyklopedie“ (*Divadelní revue* 9, 1998, č. 1, s. 80–94).

ním po „energetické sémiologii“ ovšem na druhé straně znesnadňuje zachycení divadla jako historické události na základě faktů; divadelní historik musí pracovat buď s vlastní zkušeností – s oním „zakoušením“, tedy s aktivně prožitým „sdílením“, nebo s referováním – tedy s převyprávěním pocitů, dojmů, emocí. Etlíkova studie se (i přes bouřlivou debatu v odborném tisku)⁴ stala jedním z dílčích východisek pro historiografickou reflexi novodobých dějin českého divadla, přiklání se k ní i Vladimír Just ve studii *Malá divadla jako hnutí*, který použil podtitul „Pokus o ontologický pohled na jeden z fenoménů šedesátých let“ a Etlíkův teoretický koncept označil za „rozhodující ‚kopernikánské‘ slovo v české teatrologii“ (Just 2005). Bez přijetí zmíněného ontologického aspektu (poukazuje na něj ve stejném duchu i Jan Hyvnar 1997) nelze interpretovat význam a smysl linie českého studiového divadla v období jeho geneze, neboť právě aktivity těchto scén probíhaly s vědomým důrazem na interakci, komunikaci, procesualnost, spoluprožívání a společné bytí.

Teoretická reflexe a proměna pojmů

V rámci teoretického uvažování o studiových divadlech jsme se přiklonili k ontologicky vnímané podstatě divadla jako jedné z forem komunikativního jednání zařazené do širších souvislostí sociologických, antropologických a komunikativně vědných, vyznačujících se teatralitou. *Teatralita* je další z pojmů, který zásadně proměnil historiografický přístup k divadelním událostem, a je třeba ji chápat ve dvou rovinách, které – jak upozorňuje teoretik Jan Roubal (1999) – „souvisí i s analogickým chápáním podstaty divadla“. V užším pojetí jsou tímto pojmem stanoveny kvality divadla jako svébytného umění, tedy podstata divadla v jeho ne-literárních prostředcích a jejich významotvorné funkci (světlo, pohyb těla, zvuk, prostor atd.), což posloužilo k formulování divadelnosti postavené proti „literárnosti“ divadla. Do jisté míry jde dnes již o tradičně chápanou teatralitu jako výsledek fungování specifických znakových systémů a jejich estetického působení. V širším pojetí poukazuje pojem na projevy teatrality mimo divadlo, na teatralitu každodennosti (tedy jevů přerůstajících na základě koncepce slavností a hry hranice divadla do běžného života), která je spolu s linií performancí, rituálů a ceremonií zahrnována do kulturně antropologického pojetí teatrality. Širší pojetí pojmu teatralita upozornilo na fakt, že vedle estetických kategorií zůstává divadlo součástí antropologicko-sociologicky vymezeného jednání, a obrátilo pozornost k některým aspektům divadla jako procesu, události, komunikativního jednání, symbolické interakce.

4 Na Etlíkovu studii reagovali velmi různorodě zástupci české teatrologie Jaroslav Vostrý, Jan Císař, Jan Hyvnar, Petr Pavlovský, s ostrým odsouzením se setkala u Lenky Jungmannové. Polemiky vycházely v *Divadelní revue* v letech 1999 a 2000.

Pro historii českého divadla v normalizačním dvacetiletí je nezbytné vnímat inspirativnost tohoto posunu, protože v této rovině úvah dojdeme k perspektivě současného vnímání dobového významu studiových divadel: k reflexi jejich tvorby zdůrazňující teatralitu v širším smyslu, zejména v aspektech interakce, procesualnosti a spolusdílení události, k reflexi opírající se o „přezentnost divadla“, jak ji průnikem divadla a reality vymezuje Hans-Thies Lehmann (2007), či o „ostenzi“ vystihující podstatu tvůrčí autenticity studiových scén (Osolsobě 2002).

Pojem *studiová divadla* je v českém kontextu stabilně spojován se soubory, které začínaly svou existenci na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 20. století. Jejich východiska měla mnohé společné rysy s malými divadly šedesátých let: s principy autorství, generační spřízněnosti, s atmosférou dialogu s divákem, antiiluzivností. Současně však soubory rozvíjejí ve své tvorbě i některé specifické znaky, na základě nichž se postupně profilují jako uzavřená skupina, byť datace jejich vzniku je různá: liberecké a později pražské Studio Ypsilon vzniklo v první vlně divadel malých jevištních forem jako amatérská skupina bez názvu už v roce 1963; brněnské Divadlo Husa na provázku se rodí z amatérských počátků v tzv. druhé vlně hnutí malých divadel v roce 1967; Činoherní studio z Ústí nad Labem vzniklo na základech amatérského Kladivadla, spojeného opět s atmosférou první vlny malých divadel už na konci padesátých let (!), od roku 1972 působilo pod názvem Groteska, v témže roce název mění na Činoherní studio; pražské Divadlo na okraji mělo základ opět v druhé vlně amatérských malých divadel v roce 1969; prostějovské, později brněnské HaDivadlo vyšlo z poloamatérského seskupení založeného v roce 1974 v Prostějově pod vnučeným názvem Hanácké divadlo; Studio Beseda, které „fúzovalo“ s loutkovým divadlem DRAK z Hradce Králové, se vřadilo do úzkého okruhu studiových scén na počátku osmdesátých let v souvislosti s podnětným působením Jana Grossmana, Miroslava Krobota a Jaroslava Maliny v Divadle Vítězného února v Hradci Králové, dnešním Klicperově divadle. Právě k těmto scénám se vztahuje i užší pojem *scény studiového typu* (Nekolný 1991), jehož podstatou vymezení je stabilizovaný tým, vlastní poetika a směřování k modelu otevřeného divadla s jeho tendencí interdisciplinárních přesahů, mimodivadelních a paradivadelních akcí, s chápáním divadla v antropologickém rozměru jako prožitku, setkání, bytí. K dominantním atributům těchto scén patří zejména nepravdivá dramaturgie a – v analogickém pojetí – i termín nepravdivý prostor (nahrazující v posledních letech předchozí termíny objevující se v průběhu druhé poloviny 20. století různými výrazy: netradiční, nedivadelní, experimentální, nekonvenční, neoficiální, atypický, alternativní). Současně lze zpětně dokládat jejich analogické směřování k dnešnímu teoreticky vymezovanému postdramatickému divadlu,

a to v řadě jeho elementárních principů: nehierarchičnost struktury, fragmentárnost a simultánnost znaků, tělesnost, prázdný prostor, obraznost, sebereferečnost a procesualnost divadelní události (Lehmann 2007: 98–124).

Vzhledem k faktu, že ve své dlouhé (v některých případech téměř půlstoletí!) existenci byla tato divadla označována různými pojmy, definována a re-definována s ohledem na nutnost vlastní sebeidentifikace, ale i vztahování k oficiálnímu divadelnímu dění či posléze k evropskému kontextu, pokusme se o stručné připomenutí teoretického reflektování jednotlivých pojmů.

Pro pochopení divadelního kontextu sledovaného normalizačního období považujeme za nutné dodat, že se pohybujeme v mnohovrstevnaté struktuře divadelního dění, které mělo nejen svou profesionální a oficiální linii (kamenná divadla v centru a regionech), ale také profesionální, ale neoficiální linii divadelního „samizdatu“ (bytového divadla), linii oficiálního amatérského divadla (soubory se zřizovatelem) i amatérskou neoficiální linii (soukromé divadelní aktivity bez oficiálního povolení činnosti). Uvedené studiové soubory měly v tomto kontextu ambivalentní postavení – byly profesionální, ovšem oficiálně spíše trpěnou než podporovanou linií tvorby, a jejich aktivity obsahovaly současně prvky provokace, umíněného vzdoru a překračování do prostoru sousedního či protilehlého – do neoficiálního proudu, stejně jako do sféry amatérské. Často jsou tedy jejich produkce zahrnovány do hraničního prostoru či tzv. šedé zóny.

Při terminologickém vymezování studiových divadel v minulosti se nevyhneme pojmu *netradiční*, i když po roce 1989 jej v teoretickém konceptu novodobé historie nahradil pojem *alternativní*. V obou případech jde o pojmy obecně zastřešující, ovšem s proměňujícím se významem, které vymezují konkrétní divadelní tendenci v daném časovém horizontu. Současně oba pojmy můžeme zpětně vztáhnout k širším souvislostem světového divadelního pohybu, jímž vymezil polský teatrolog Kazimierz Braun druhou divadelní reformu spojenou se zásadní proměnou chápání funkce a struktury divadla; tak jej prezentovaly ve svých představeních a projektech Living Theatre, Odin Teatret, Teatr Laboratorium, Bread and Puppet Theatre. Podle Brauna se s těmito aktivitami a experimenty divadelních tvůrců, jako byl Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba a další, zrodilo „divadlo poetické“, kde skutečným autorem je herec, materiálem jeho tělo a psychika (Braun 1982: 17). Proměnu prostředků i podmínek tvorby vystihují i další pojmy označující aktivity druhé divadelní reformy – *chudé divadlo* nebo *divadlo vzájemnosti*, které upozorňují na to, že divadla se zřekla klasických atributů jevištní techniky i tradičně chápaného divadelního prostoru, že v centru pozornosti zůstal herec jako jediný autor a interpret tématu, že divadlo se stalo otevřeným prostorem, v němž herci vytvá-

řejí komunitu s diváky, založenou na sjednoceném jazyce, shodně vnímaných prvcích (prostor, čas, pohyb, slovo) a na společné vzájemnosti prožitku (Braun 1982: 77–98).

V českém kontextu najdeme v řadě historických prací a studií reflektujících divadelní dění šedesátých a sedmdesátých let většinou pojem *netradiční divadlo*.⁵ Rozdílnost v jeho chápání je dána různým časovým odstupem, ale také odlišným přístupem ke zkoumanému jevu. Podle Karla Krause jsou pro vymezení netradičních divadel nejcennější postřehy samotných tvůrců, kteří formou „sebeinterpretace“ objevují a definují základní aspekty netradičnosti. Právě pro sedmdesátá léta je podle Krause příznačný nástup netradičních divadel, která „prolomila strukturu divadelnictví, kde oficiálním modelem bylo divadlo jako osvícensko-obrozenecká koncepce“ a pro něj byl typický charakter produkcí postavený na komorní atmosféře, na autentickém prolnutí aktérů a diváků, na otevřenosti a chudosti divadla, tedy na prvcích, které demonstrovaly odmítnutí oficiálního divadla a jeho stylu iluze v tradičním kukátkovém prostoru. Patrný je podle něj naopak příklon k divadlu jako setkání, dialogu (Kraus 1990: 114).

Otevřenost ve smyslu „otevřené dramatické hry“ je základem konceptu ludického divadla, jak je vymezuje svou teorií a praxí už několik desítek let Ivan Vyskočil, konceptu založeného na „akcentování autorského principu a procesuality divadla, improvizaci a překračování hranic interpretačního a inscenačního divadla směrem k spontánně chápané otevřené tvorbě analogické principu work in progress, a tedy i k představení coby neopakovatelné události a interaktivnímu setkání, zúročování psychodramatické zkušenosti“. Jde o koncept, v němž se klíčovými pojmy stávají hra a autorství hry vnímané Vyskočilem jako nejvýznamnější aspekty netradičního divadla (Roubal 1999a: 33–34, Čunderle, Roubal 2001). Jan Císař pak analogicky vztahuje výraz netradiční divadlo na linii neinterpretačního divadla, kterou staví do opozice vůči interpretačnímu divadlu, tradičně postavenému na reprodukci dramatického textu (Šrámková, Vedral 1990). Mezi inspirativními východisky studiových divadel najdeme vedle vazby na meziválečnou divadelní avantgardu (na její kabaretní interaktivitu, poetiku osobnostního autorského herectví či jazyko-

5 Tento pojem je typický pro reflektování progresivního divadelního pohybu v českém divadelním kontextu šedesátých až osmdesátých let především před rokem 1989, najdeme ho však i v pozdějších pracích: JUST, Vladimír. 1984. *Netradiční, nekamenná, autorská, malá, ale naše*. Příloha programového bulletinu Šrámkova Pisku, 1979.; *Proměny malých scén*. Praha, 1984.; KRAUS, Karel. 1987. *Nejisté umění*. In *O divadle III*. Samizdat, 1987.; KOVALČUK, Josef. 1982. *Autorské divadlo 70. let*. Praha: ÚKVČ, 1982.; ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, VEDRAL, Jan. 1990. *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: IPOS, 1990.; LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 1996. *Čas malých divadel*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1996.

vou hravost a stylovou rozvolněnost) návaznost na hnutí *divadel malých forem* na přelomu padesátých a šedesátých let – zejména na jejich programovou nedivadelnost, atmosféru setkání a názorové otevřenosti, prioritu autorství a hravosti. Zatímco malá divadla se na konci šedesátých let postupně začleňují do profesionální sítě (Divadlo Na zábradlí, Semafor, Satirické divadlo Večerní Brno), zanikají (Paravan), případně zůstávají se svou poetikou literárních kabaretů, text-appealů a autorských montáží v oblasti amatérského hnutí (Docela malé divadlo Litvínov, Divadélko pod okapem, Waterloo), v sedmdesátých letech se postupně prosazuje výraz *autorské divadlo*, vztahovaný především na soubory, které vzešly z inspirativního proudu šedesátých let, ovšem svou poetiku už utvářejí ve zcela jiných podmínkách. Autorský prvek, v předchozím období malých divadel spojovaný především s chápáním autorství v literární rovině textu a jeho prezentace, tedy autorského herectví, je u autorských divadel sedmdesátých let chápán nejen v souvislosti s hravostí, výrazovou nekonvenčností a artikulací názoru, ale především v rovině autorského principu, důsledně uplatňovaného ve všech složkách inscenace. Do značné míry lze prosazení pojmu spojit se snahou nastupující generace divadelních tvůrců, která se orientuje na nepravidelný text uzpůsobený režisérem a případně herci do podoby neustáleného scénáře (praxe autorských scénářů Divadla na okraji, Divadla Husa na provázku, HaDivadla, Ypsilonky).⁶ V tomto smyslu musíme hledat historické souvislosti s principy avantgardních divadelníků (Emil František Burian či Jindřich Honzl) a s terminologií filmovou (podle Josefa Kovalčuka termín *autorský film*, označoval dílo jednoho tvůrce od námětu, scénáře až po režii), aplikovanými na přelomu šedesátých a sedmdesátých let na oblast divadla (Kovalčuk 1991: 5). Autorská divadla ovšem také reagovala na přelomové společenské události a artikulovala v sedmdesátých letech pocit generace, která se s vědomím zpřetrhaných vývojových vazeb uchýlila k asociaci, deformaci, obrazově zašifrované reflexi doby. Nedůvěra ke slovu, nemožnost svobodného dramatického zachycení postoje vedla k odmítnutí textu jako základu inscenačního tvaru i k postupnému překročení prostorových limitů divadelních sálů, což se odrazilo v chudé scénografii, v umocnění aktivní spoluúčasti a spoluautorství publika, proměnil se i herecký potenciál.

V úvahách divadelních teoretiků i praktiků sedmdesátých let⁷ je autorské divadlo spojeno s odmítáním klasického dramatického textu a s dominancí

6 Podrobněji o problému užívání pojmu autorské divadlo mluví v souvislosti s hledáním přesnějšiho vymezení pojmu Josef Kovalčuk, přičemž shrnuje lineárně souběžné užívání dalších termínů: experimentální, generační, nekamenné, chudé, otevřené, nekonvenční, netradiční. Srovnej (Kovalčuk 1982, 1991). V textu autorka používá dnešní název Divadlo Husa na provázku.

7 Znaky a podstatu tvorby autorských divadel formulují vedle teoretiků i samotní divadelníci – Zdeněk Hořínek, Ivan Vyskočil, Josef Kovalčuk, Zdeněk Potužil a další.

autorského principu při vytváření vlastní struktury inscenace (od textu-libreta až ke kolektivní tvorbě a improvizaci – Studio Y, Divadlo Husa na provázku, Divadlo na okraji, HaDivadlo). Autorská divadla si vytvářela nové pojetí divadelnosti svým zaměřením na téma, odlišnou komunikativnost, na scénář jako svébytný typ textu a režijního plánu (Roubal 1995). V kompoziční struktuře využívala principu montáže, inspirovaného předchozí praxí malých divadel, ovšem ne už pouhé montáže jednotlivostí v kabaretním slova smyslu, ale montáže jako principu inscenačního, postupně přerůstajícího z principu organizace faktů do kompozice obrazů jako asociativního řetězení na základě improvizace – týká se jak tvorby Studia Y, tak Divadla Husa na provázku či HaDivadla (Hořínek 1991: 81–82). Ve struktuře výrazových prostředků a forem směřoval výsledný tvar k syntetičnosti, zdůrazněné zaměřením na sdělnost mimoslovních a mimojazykových prostředků a postupů, scénických symbolů a znaků. Kovalčuk vymezuje poměrně přesně nejvýraznější znaky autorského divadla, které jsou spojeny s hravostí, s autorským subjektem, s celistvostí sdělení tématu a použitých výrazových prostředků, které překračují limitaci textovou strukturou a míří do oblasti pohybu, událostí, vztahů, výtvarných artefaktů, scénické metafory (Kovalčuk 1991: 12). Zahrnuje mezi autorská divadla sedmdesátých let vedle Divadla Husa na provázku, Divadla na okraji, Studia Y a HaDivadla také Vašinkova Orfea, Křesadlo, plzeňského Dominika, brněnské Divadlo X nebo prostějovské Divadlo na dlani a zdůrazňuje, že jejich podstatou se stává „divadelnost jako způsob chápání a sdělování reality“ (Kovalčuk 1982: 11), divadelnost, v níž „textové [text-appealové] autorství bylo nahrazováno nebo násobeno dynamizací ostatních složek, způsobů a možností divadelního výrazu“ (Kovalčuk 1991: 10).

Pojem *studiové divadlo*, který se začal prosazovat v osmdesátých letech pro jednotlivá autorská divadla předchozí dekády, má ovšem také širší historicky podmíněný obsah. Odkazuje na impulzy divadelní avantgardy první poloviny 20. století a jejich experimentování s textem, prostorem, scénografií i herectvím a v obecně chápaném obsahu zahrnuje tvorbu, která se vymykala obvyklým tvůrčím postupům, provozním mechanismům, kladla důraz na aspekty tvořivosti, týmovou práci, zkoušení výrazových postupů, scénografické experimenty a dramaturgické hledání v podobě divadla-dílny (v evropském divadle Théâtre Libre v Paříži, Independent Theatre v Londýně, Viex Colombier Jacquesa Copeaua, Piscatorovy a Reinhardtovy scény, tradice studií ruské avantgardy, v českém kontextu pak ve dvacátých a třicátých letech České studio, Umělecké studio, Osvobozené divadlo, Moderní studio či Burianovo „Děčko“). Býval vztahován v tomto širším smyslu také na pokusy experimentálních studií při velkých scénách na přelomu dvacátých a třicátých let 20. století (Studio Národního divadla v Brně, Studio při Národním

divadle moravskoslezském v Moravské Ostravě, Studio Intimního divadla v Praze), znovu se pak objevuje v šedesátých letech a na počátku let sedmdesátých v různých variantách: profesionální studia uvnitř statutárních divadel (Studio Y původně jako součást Naivního divadla Liberec), amatérská studia při statutárních divadlech (Amatérské studio Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci), studiová činnost souborů repertoárových divadel vázaná na jiný prostor (v Plzni v klubu Komorního divadla, v Gottwaldově/Zlíně v prostoru divadelního klubu a zkušebny – Divadélko v klubu). V takto široce chápaném obsahu, kam autoři slovníkového hesla „Studiové divadlo“ (Pavlovský 2004: 261–263) řadí i činnost studiových amatérských souborů (Vašinkovo divadlo Orfeus, Léblovo Doprapo, Divadelní studio J. Skřivana v Brně, brněnský Quidam) či samostatně vznikající instituce proklamující studiovost (Studio Bouře nebo Státní divadelní studio sdružující malá pražská divadla v letech 1962–1980), zahrnuje pojem studiové divadlo tvorbu vymykající se obvyklým tvůrčím postupům a provozním mechanismům, která sleduje odlišné cíle a funkce divadla, obecně zdůrazňuje aspekty tvořivosti, týmové práce, zkoušení výrazových postupů, scénografických experimentů, dramaturgického hledání v „laboratorní“ atmosféře.

Řada autorských divadel sice, jak už jsme zmínili, deklarovala svou příslušnost ke studiovému typu už v původním názvu (Studio Y, Činoherní studio, Studio 74 – původní, ovšem místními funkcionáři zamítnutý název HaDivadla) nebo v nekonvenčním provozním modelu (Divadlo Husa na provázku)⁸, ovšem v průběhu sedmdesátých let se jasně vyhraňuje nejen jejich poetika, ale i myšlení o divadle ve smyslu tvorby a její funkce. Autorský princip už nevystihoval základní aspekt tvorby, proměna zasáhla celý proces tvorby a jeho podmínky, došlo k opuštění téměř všech klasicky vymezených kategorií – od textu, prostoru přes scénografii a herectví až ke způsobu vyjádření tématu a sebetematizaci divadel. Podstatu proměny autorských divadel ve studiové scény se snažili definovat Bohumil Nekolný, Jan Dvořák, Zdeněk Hořínek a prostřednictvím teoreticko-kritické reflexe opět mnozí z divadelníků: Josef Kovalčuk, Jan Schmid, Petr Oslzlý, Peter Scherhauser, Zdenek Potužil, Arnošt Goldflam, Vlasta Gallerová, Miloslav Klíma.⁹ Vedle aspektu generačního spříznění

8 Organizační model vznikl původně jako diplomová práce Petera Scherhausera a byl v rámci přípravy na profesionalizaci souboru publikován v revue *Divadlo* (Scherhauser 1970).

9 Např. GALLEROVÁ, Vlasta. 1980. Otevřme divadlo! In *Divadla studiového typu*. Praha: Divadelní ústav, s. 68–75.; GALLEROVÁ, Vlasta, KŘÍŽ, Karel, MALINA, Jaroslav. 1982. Směřování k otevřenému divadlu. *Interscena*, 1982, č. 2–3, s. 25.; HOŘÍNEK, Zdeněk. 1986. *Nové cesty divadla. (K teorii studiových scén)*. Praha: ÚKDŽ, 1986.; HOŘÍNEK, Zdeněk. 1988. *Proměny divadelní struktury*. Praha: ÚKDŽ, 1988.; KOVALČUK, Josef. 1982. *Autorské divadlo 70. let (vztah scénáře a inscenace)*. Praha: ÚKVČ, 1982.; KOVALČUK, Josef. 1985. *Od tématu ke scénáři*. Brno: MKS, 1985.; POTUŽIL, Zdenek. 1973. Poznámky k hledání scénického ekvivalentu básně. In *O inscenování poezie*. Praha: ÚKVČ,

a experimentátorského hledání nacházeli hlavní znaky ve filozofickém chápání světa a jeho divadelním zobrazení, v prioritě procesu tvorby, v propojení na amatérskou scénu, v dominanci tématu nad pevným textem a v žánrovém synkretismu, v posílení prvků sociologických (prvořadé je setkávání a spoluprožívání), antropologických a multikulturních (divadlo jako součást širšího kulturního hnutí v evropském a světovém kontextu).

V průběhu osmdesátých let můžeme u českých studiových scén sledovat jednak „uzavírání“ do vlastního způsobu tvorby ve stabilizovaném týmu (Ypsilonka rozvíjí kolektivní improvizaci, Divadlo na okraji výrazovou polohu poetické emoce, v HaDivadle je to poloha autorské sebereflexe a groteskní obrazové sugestivity, Divadlo Husa na provázku udržuje žánrový synkretismus a prostorovou nezakotvenost), provázené do jisté míry i „omezeným“ okruhem diváků. Podstatným rysem se stalo inscenování nepravidelných textů – soubory sahaly k adaptacím literárních i neliterárních textů, k rekonstrukcím, ke kompozicím čerpajícím z filmových předloh či tematických scénářům, jejichž základem se stalo téma asociativně reflektované v kolektivu divadla (např. *Outsider*, 1981 ve Studiu Y; v HaDivadle *Ztráty a nálezy*, 1981; *Bylo jich pět a 1/2*, 1982; *Pouť k milosrdným*, 1983 a řada dalších titulů). Na druhé straně zaznamenáme přibližování k modelu „otevřeného divadla“, vyznačujícího se tvorbou ve volném prostoru, mimoměstskými podněty a reflexí klíčových celospolečenských problémů za spoluúčasti herce a diváka (ztráta identity, rozpad rodinných vztahů, manipulace, odcizenost, nesvoboda). Příkladem obou naznačených tendencí byl společný projekt studiových divadel (Divadlo na okraji, Studio Y, Divadlo Husa na provázku, HaDivadlo) z roku 1984 *Cesty* (název *Cesta* – podtitul *Křižovatky – Jízdní řády – Setkání*), který se rodil v diskusích členů souborů a jehož podkladem byly pocity, vlastní průběhy, fragmenty vnímání vlastního postavení ve společnosti.

Už od poloviny sedmdesátých let rozvíjejí studiová divadla mimodivadelní a paradivadelní aktivity, zapojují se do mezinárodních projektů, podílejí se na znovuvzkříšení linie pouličního divadla, vyznačující se programovým hledáním provokativních prostor, které nutí diváky putovat s divadlem nebo za divadlem – příkladem je opakovaně realizovaná paradivadelní akce

1973.; POTUŽIL, Zdenek. 1978. Režisér v divadle poezie. *Amatérská scéna*, 1978, č. 8, s. 16; č. 9, s. 19.; OSŁZLÝ, Petr. 1983. Divadlo na provázku – Divadlo v pohybu. In *Almanach Státního divadla Brno*. Brno, 1979.; OSŁZLÝ, Petr. 1983. K novému divadlu. In *Program LV*, 1983, č. 3, s. 140.; OSŁZLÝ, Petr. 1982. Smysl pravidelnosti. In *Program*. Státní divadlo v Brně, LIV, září 1982, s. 2; SCHERHAUFER, Peter. 1970. Divadlo na provázku – Model 1970. *Divadlo*, 1970, s. 71–77.; SCHERHAUFER, Peter. 1989. *Inszenování v nepravidelném prostoru*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1989.; OSŁZLÝ, Petr, SCHERHAUFER, Peter, TÁLSKÁ, Eva. 1983. Poznámky k inscenační praxi DNP. In *O současné české režii 2*. Praha: Divadelní ústav, 1983.; SCHERHAUFER, Peter, VÁLA, Svatopluk, POTUŽIL, Zdenek. 1978. Malá, mladá, netradiční. *Scéna*, 1978, č. 11, s. 4. aj.

Divadlo v pohybu, připravovaná Divadlem Husa na provázku s mezinárodním a interdisciplinárním přesahem.¹⁰ Typickým rysem byla také revitalizace kočovného divadla postaveného na principech komediantství s cirkusovými prvky (dlouho před objevením termínu „nový cirkus“) nebo vyhledávání specifických architektonických prostor ve smyslu pozdějšího termínu „site specific“, jako opuštěné tovární haly, náměstí, zajímavé kulturní a přírodní lokality, hrady, zámky, parky apod. Tento vývoj souvisel s modelem „otevřeného divadla“ ve smyslu otevřené komunikace a vedl k mezinárodně propojeným aktivitám, jak je v osmdesátých letech zastupují zejména projekty Divadla Husa na provázku nebo hradeckého Draka (1983 Divadlo Husa na provázku participovalo na projektu *Together* na téma Komenského Labyrintu světa v Kodani s Cardiff Laboratory Theatre a Teatr 77 Lodž; v roce 1989 se účastnilo projektu *Mir Caravane* se soubory Compagnie du Hasard z Francie, klaunským divadlem Licidei z Petěrburgu, polským Teatrem Ósmego dnia, argentinsko-italskou skupinou Teatro Nucleo, holandskou skupinou Dog Troep, Akademií ruchu z Varšavy; Divadlo Drak se spojilo s finskými divadelníky [*Mlýnek z Kalevaly*, 1986] nebo s Odense teatrem z Dánska [*Královna Dagmar*, 1988]).

Hledání kořenů divadelnosti, transkulturní setkávání souborů z různých zemí, nejrůznější mítinky, besedy, dílny a happeningy byly spojeny především s hledáním možností divadla ne jako tradičně chápaného uměleckého díla, ale jako osobní zkušenosti, prožitku, hledání smyslu setkání i bytí. Jestliže pro světový trend „otevřeného divadla“ byl příznačný antropologický rozměr „hraní sebe“ = poznání sebe, „bytí sebou“ (Hyvnar 1996: 125), pro tehdejší socialistické země, tedy i český kontext, bylo takové chápání divadla spojeno s kladením otázek, analýzou stavu společnosti i vnitřního svědomí. V ovzduší narůstajícího společensko-politického napětí v osmdesátých letech přebírala tedy česká studiová divadla výraznou společenskou funkci morálního apelu, která převyšovala svým významem estetický rozměr jejich tvorby.¹¹

10 Inspirativním impulsem se staly obdobné projekty zahraničních alternativních souborů, s nimiž se např. Divadlo Husa na provázku poprvé setkává v polské Wroclawi v roce 1974 a o rok později na světovém festivalu ve francouzském Nancy, kde se účastní společného mezinárodního projektu podširýmnebem. Následovaly akce v Poznani se spřízněným Teatrem Ósmego dnia, ve Wroclawi s dalšími evropskými soubory vzniká v roce 1978 projekt *Naděje*, vrcholem je *Vesna národů / Wiosna ludów* s lodžským Teatrem 77 v roce 1979. Na tyto zkušenosti navazuje soubor i v osmdesátých letech, kdy si osvojil po vzoru evropských alternativních scén principy pouličního divadla a společně mezinárodní tvorby a otevřel si tak cestu k unikátním inscenacím – performancím a mezinárodním projektům.

11 Není náhodou, že právě v rámci pražského večerního představení *Rozrazilu 1/88 (O demokracii)*, v pátek 17. 11. 1989, dostávají prostor přímí účastníci pražské studentské demonstrace na Národní třídě a že členové Divadla Husa na provázku a HaDivadla jsou jedněmi z prvních iniciátorů divadelní stávk.

Razantní proměna ideologického a politického kontextu po roce 1989 přinesla revizi také v divadelní pojmovologii. Někdejší studiové soubory ztratily výsadní postavení uměleckého opozičního proudu, nastupuje nová generace tvůrců, která vyrostla v amatérské sféře osmdesátých let a pro niž byly inspirativním východiskem právě aspekty otevřeného divadla. Divadelní struktura se diferencuje a v teoretické reflexi soudobého divadla začíná převažovat pojem *alternativní divadlo*, k němuž jsou v historicko-teoretické reflexi devadesátých let zpětně přiřazovány i autorské a studiové scény předchozích dvou dekád. Ovšem pojem *alternativa* je chápán v souvislosti s divadelními aktivitami hned v několika odlišných významech. Vedle široce chápané alternativy ve smyslu „jiné možnosti“ jde také o společensko-politicky vnímanou alternativnost ve spojení s opozicí vůči oficiální kultuře a jejím politickým, uměleckým i etickým aspektům, nebo o úzce chápanou alternativnost ve smyslu uměleckého programu usilujícího o radikální proměnu estetiky. Zejména v posledních dvou významech byl opět aspekt alternativnosti vztahován na úzce omezený okruh studiových scén osmdesátých let: Studio Y, Divadlo Husa na provázku, Divadlo na okraji, HaDivadlo, Činoherní studio, Divadlo Drak.

V případě pojmu *alternativní* však došlo v průběhu devadesátých let ke změně perspektivy, jak dosvědčuje studie Vladimíra Justa v publikaci *Alternativní kultura – Příběh české společnosti 1945–1989*, v níž je zdůrazněno vnímání alternativnosti zejména v její opoziční funkci vůči oficiálnímu „uměleckému i politickému establishmentu a vůči převládajícímu estetickému a etickému paradigmatu doby a společnosti (v našem případě vždy tak či onak společnosti totalitního typu“ (Just 2001: 459). Justův pohled na spektrum forem alternativního divadla vychází z povahy divadelního umění jako veřejně prezentované aktivity a v této souvislosti zahrnuje pod tento pojem zpětně divadelní aktivity meziválečného a poválečného období, širokou oblast profesionálních i amatérských aktivit spojených s nástupem divadel malých forem, s divadly poezie a kabarety šedesátých let, autorskými divadly a studiovými divadly následujícího období (mimo jiné také Divadlo za branou, Pantomimu Alfréda Jarryho, Studio pohybového divadla nebo Divadlo na tahu, amatérské Excelsior, Lampu, Paraple, pantomimu Mimosa, Vizitu, Divadlo Sklep, Ochotnický kroužek nebo Léblovlo Doprapo). V historické retrospektivě jde o jednu z možností chápání alternativnosti po roce 1989, kdy se dosud jasně diferencovaná struktura divadelního systému zcela rozpadla a hranice mezi tradičními repertoárovými, kamennými divadelními domy a studiovými divadly se rozplynuly.

V teoreticko-historickém vymezení se pokusil o systematické shrnutí znaků a projevů alternativnosti Jan Roubal v úvodu ke slovníku českého alternativního divadla – *Alt.divadlo*. Roubal vyšel na rozdíl od Justa z obecného rysu

jinakosti, „odlišnosti vůči většinovému modelu divadelního provozu i určité převažující divadelní poetice i estetiky“ (Roubal 2000: 13). Upozornil mimo jiné na publicisticky vnímaný obsah spojený s upřednostňováním nezávislých, nekomerčních, hledačských a periferních aktivit a pokusil se nahlédnout problém alternativnosti ve smyslu programového východiska souvisejícího se světově rozšířenou druhou divadelní reformou, která dostává v jednotlivých zemích v druhé polovině dvacátého století různé podoby: *off-off-theatre* v USA, *fringe theatre* v Anglii, *Třetí divadlo* Eugenia Barby, *butó* v Japonsku, *chudé divadlo* v Polsku u Jerzy Grotowského, *otevřené divadlo*, *paradivadlo*, v českém kontextu pak *autorské*, *nepravidelné*, *studiové divadlo* (Roubal 2000: 14). Poukazuje na fakt, že navzdory teritoriálním odlišnostem zůstává společný rys alternativnosti, totiž jeho úsilí o změnu jak ve smyslu odlišného chápání funkce divadla a divadelnosti (s důrazem na aspekty sociologické, antropologické, politické), tak ve smyslu radikální proměny divadelní estetiky. „S celým rizikem zjednodušení lze snad proto alternativním divadlem rozumět *pokus o fundamentálně odlišný model divadla a krajní divadelní experimentaci*“ (Roubal 2000: 14). S tímto pokusem o výchozí definici pak Roubal předkládá vrstevnatou strukturu alternativního divadla a zdůrazňuje obtížnost oddělení jednotlivých, na sebe navazujících a vzájemně prorůstajících tendencí. Poměrně rozsáhlý výčet jednotlivých rovin alternativního divadla upřesňuje primární tendenci, kterou vidí Roubal v hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě. Jeho přístup opouští úzce dobově ohraničený kontext a chápe alternativní divadlo jako výraz prosazování nové divadelnosti, tak jak je v teoretických úvahách teatrologů reflektována po celou druhou polovinu 20. století. Jedním ze zástupců v českém divadelním kontextu předchozího období se stal i fenomén studiových divadel.

Uvolnění „uzavřeného“ prostoru (ve smyslu jisté svébytné existence) studiových divadel po roce 1989 znamenalo přirozenou kritickou analýzu ze strany odborné veřejnosti (mluví se o krizi, stagnaci generačního divadla a scén studiového typu), ale i snahy o „obrození“ zevnitř cestou opuštění zakonzervované poetiky (nečekané návraty ke klasickému dramatickému textu, v němž hledají tvůrci východisko z tematické i výrazové „tradice“). Došlo ke generační výměně, do té doby nepředstavitelné (postupně se zcela obměňují soubory HaDivadla, ale i Divadla Husa na provázku či Studia Y), mnozí z tvůrců dřívějších autorských a studiových scén přešli do běžných repertoárových divadel, mizí předěl mezi amatérskou a profesionální sférou, inscenační poetika, která se utvářela ve výrazově mnohem svobodnějším prostředí amatérské tvorby, se stává konstituující silou na velkých scénách – nová generace režisérů se silným autorským potenciálem je vedena Janem Antonínem Pitínským, Hanou Burešovou, Petrem Léblem, Lucií Bělohradskou,

Janem Bornou, postupně se vřazují i další osobnosti, jejichž počátky jsou spojeny s amatérským divadlem osmdesátých let (Vladimír Morávek, Janusz Klimsza ad.). Své opodstatnění ztrácí rozdělení na tradiční a netradiční linii, studiové a repertoárové divadlo a teoretická reflexe se často vrací k méně dobově podmíněným pojmům – odlišuje *interpretační divadlo*, *reprodukční divadlo* a *divadlo hráčů* (Lenka Jungmannová),¹² *divadlo postmoderní*, v současnosti stále častěji odkazuje na Lehmannův termín *postdramatické divadlo*.

Náš historicky orientovaný exkurz do prostoru teoretického vymezování a reflexe studiových scén můžeme uzavřít ještě několika postřehy na toto téma. V posledním desetiletí jsme svědky sebereflexe a sebeidentifikace tradičních studiových scén prostřednictvím publikací nejrůznějšího druhu a typu. Od obrazových s funkcí dokumentace tvorby v chronologickém přehledu inscenací přes memoárové, analytické, dokumentující genezi na základě dobových oficiálních tiskovin, písemných pramenů či úředních dokumentů.

Za důvod můžeme považovat dlouhodobě pociťovanou ztrátu výlučné pozice studiových scén v divadelní struktuře, vyčerpání poetiky, ale také ztrátu publika a v neposlední řadě nutnou generační výměnu, která zpřetrhala historické vazby na předchozí poetiku a zapříčinila, že v současné době jsme se ocitli v momentě „terminologického bezčasí“. Máme v kontextu současného divadla vnímat pojem *studiová scéna* nově, nebo historicky, když řada historicky vymezených aspektů se stala běžnou součástí většiny současných repertoárových divadel: využívání nepravidelné dramaturgie, nepravidelného prostoru, týmová práce, důraz na hru, programové tíhnutí k sebereflexi, sebevypovědi, sebetematizaci, k improvizaci? A naopak, najdeme v současném divadelním dění soubory, které představují analogické směřování ke studiovosti jako svébytné divadelnosti výrazu? Můžeme aplikovat aspekty někdejších studiových scén na vznikající soubory ve sféře alternativního divadla?

12 Studie Lenky Jungmannové byla jedním z příspěvků, který se pokoušel přispět k teoretickému rozlišení tehdejších trendů v českém divadle. JUNGMANNOVÁ, Lenka. 1996. Divadlo hráčů a divadlo dramaturgické (K některým problémům teorie divadla). *Divadelní revue* 7, 1996, č. 1, s. 3–13.

Bibliografie:

- ALAN, Josef. 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha 2001.
- BRAUN, Kazimierz. 1982. *Druhá divadelní reforma?* Praha, 1982.
- ČUNDERLE, Michal, ROUBAL, Jan. 2001. *Hra školou / Dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.
- DAY, Barbara. 1997. „Odpověď a otázka: Poznámka ke třem desetiletím českého divadla“. In *Divadlo v člověku / člověk v divadle*. Brno: JAMU, 1997, s. 67–70.
- ETLÍK, Jaroslav. 1999. *Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologic-*

- kého principu v divadle). *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č. 1, s. 3–29.
- GADAMER, Hans-Georg. 1994. *Problém dějinného vědomí*. Praha: Parva Philosophica, AV ČR, 1994.
- GREISCH, Jean. 1995. *Rozumět a interpretovat*. Praha: Parva Philosophica, 1995.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. 1991. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 1991.
- HYVNAR, Jan. 1997. Hranice současného divadla. In ZUSKA, Vlastimil (ed.). *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Praha: Karolinum, 1997.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. 1996. Divadlo hráčů a divadlo dramaturgické (K některým problémům teorie divadla). *Divadelní revue*, roč. 7, 1996, č. 1, s. 3–13.
- JUST, Vladimír. 2005. Nebyl jen Semafar a Zábradlí aneb Malá divadla jako hnutí. In LÁZŇOVSKÁ, Lenka, ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, ZBORNÍK, František (ed.). *Pódia z krabičky*. Praha: NIPOS, 2005.
- JUST, Vladimír. 1984. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- JUST, Vladimír. 1979. *Netradiční, nekamenná, autorská, malá, ale naše*. Příloha programového bulletinu Šrámkova Písku, 1979.
- JUST, Vladimír. 2001. Divadlo – pokus o vymezení. Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou. In ALAN, Josef, BITRICH, Tomáš. (ed.). *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Praha: Lidové noviny, 2001.
- NEKOLNÝ, Bohumil. 1991. *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Praha: Nakladatelství a vydavatelství Scéna, 1991.
- KOVALČUK, Josef. 1982. *Autorské divadlo 70. let*. Praha: ÚKVČ, 1982.
- KOVALČUK, Josef. 1991. Znaky autorského divadla. In KOVALČUK, Josef (ed.). *Divadelní studie I*. Brno: JAMU, 1991.
- KRAUS, Karel. 1990. Nejisté umění. In *O divadle I*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1990.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 1996. *Čas malých divadel*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1996.
- LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. 2009. *Studio Forum – příběh divadla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007.
- OSOLSOBĚ, Ivo. 2002. *OstENZE, hra, jazyk*. Brno: Host, 2002.
- PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). 2004. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004.
- ROUBAL, Jan. 1999. O podstatě divadla a teatrality. (Pár nesouvislých poznámek k jejich koncepcím v současné německé divadelní teorii). *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č. 3, s. 3–16.
- ROUBAL, Jan. 1999a. Ludická koncepce nedivadla Ivana Vyskočila. In *Kontext(y) I*. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999.
- ROUBAL, Jan. 1995. *Tři studie k současnému alternativnímu a autorskému herectví*. Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Olomouc, 1995.
- ROUBAL, Jan. 2000. K obecným rysům alternativního divadla. In DVOŘÁK,

Jan. *Alt. divadlo*. Praha: Pražská scéna, 2000, s. 13–22.

RUT, Přemysl (ed.). 1996. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996.

SCHERHAUFER, Peter. Divadlo na provázku – Model 1970. In *Divadlo*, 1970, s. 71–77.

ŚWIONTEK, Sławomir. 2001. Perspektivy a meze teatrologie. *Divadelní revue*, roč. 12, 2001, č. 4, s. 38.

ŠRÁMKOVÁ, Vítězslava, VEDRAL, Jan. 1990. *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: IPOS, 1990.

Doc. PhDr. **Tatjana Lazorčáková**, Ph.D. (1954), divadelní historička a kritička. Vystudovala obor literatura, divadlo, film na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci a obor umělecká kritika na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1990 působí na Katedře divadelních, filmových a mediálních studií Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Svou odbornou pozornost zaměřuje především na české divadlo 20. století, zejména na linii kabaretní tvorby, malá a studiová divadla, na současnou českou dramaturgiu a rozhlasovou uměleckou tvorbu. Externě spolupracuje s časopisy *Divadelní noviny*, *Divadelní revue*, *Česká literatura*, *Theatralia*, je předsedkyní české Teatrologické společnosti.

Summary

Tatjana Lazorčáková: Studio theatres in the 1970s and 1980s: on the cruciality and inspiration of one theatrical stream

The study primarily focuses on the phenomenon of Czech studio theatres during the Normalization period in the 1970s and 1980s. Besides reflecting them historically, it, moreover, views them in a broader philosophical, theoretical, and artistic context. Attention is, above all, paid to the changing terminology (including terms such as unconventional, authorial, studio, open, or alternative theatre), individual aspects of specific aesthetics of the studio theatres as well as their social and artistic importance. Interaction and causality play a crucial part here, together with irregular dramaturgy and variable space that have all been symptomatic for the self-reflection and self-thematization of the studio theatres. Furthermore, the study aims at pointing out the tendencies to interdisciplinarity, non-theatrical and para-theatrical activities, all of which stood for the anthropological dimension of their experiences, encounters, and – simply – being. Finally, a question is asked whether the term *studio theatre* is connected exclusively to a limited group of theatres from the 1970s and 1980s, or whether it is possible (and plausible) to apply it also to the ensembles active in today's area of alternative theatres which tend to embody a similar “studio spirit” as their specific means of expression.