

D. Divadlo autorské a kamenné

1. Drama a divadlo: základní podoby i pojmy / 2. Nejstarší vývojové proudy světového divadla / 3. Divadlo křesťanské Evropy / 4. Divadlo autorské a kamenné / 5. Oscar Wilde jako příklad autora her pro kamenné divadlo / 6. Divadlo Jára Cimrmana jako příklad autorského divadla

Na literaturu se běžně díváme jako na záležitost zdaleka nikoli jen slovesnou; každý z nás si přece vybírá knížky také podle jejich výtvarné úrovně (podle ilustrací, obálky a grafické úpravy vůbec). Existuje však umělecký obor, který je přímo založen na interakci textu s výtvarnictvím, hudbou, ale i s architekturou nebo třeba tancem: jedná se o divadlo, přesněji o drama. V divadle byl jistě každý z nás, ale zároveň v souvislosti s ním patrně řešíme některé otázky: Proč je film zpravidla odpočinkovější, všednější, a přitom populárnější záležitostí než divadelní hra? Proč některá divadla jsou velmi výdělečným podnikem, zatímco jiná se neobejdou bez vydatné finanční pomoci z veřejných rozpočtů? A konečně: proč škola věnuje osobnostem divadla větší pozornost než tvůrcům z filmového světa?

1. Drama a divadlo: základní podoby i pojmy

1-A1 Co to vlastně drama je? 1-A2 Jak můžeme dramata třídít; 1-A3 Prostor, profese i činnosti v divadle; 1-B Karel Čapek: Jak se dělá divadlo; 1-D Výběr z českých časopisů o divadle.

1-A1 Co to vlastně drama je?

Drama je jedním ze základních literárních druhů (v třídění podle způsobu vyjádření skutečnosti i podle jazykové formy). Již původní význam slova (řec. *dráma* = čin, jednání) ukazuje, že se tu **spojuje text s akcí**. Drama je literární druh **dějový** (stejně jako epika). Je však určeno ke **scénickému uvedení**, což znamená, že se prezentuje příjemci (**divákovi**) jako současné dění.

Text dramatu se skládá z:

- a) **řeči postav**, která má podobu **dialogu** (rozhovoru) nebo **monologu** (samomluvy);
- b) **scénických poznámek**, které popisují jednání postav.

Z řeči postav se dozvídáme také retrospektivní dějové pasáže. Motivací pro rozvoj příběhu je **konflikt mezi postavami**.

Základ novodobému euroamerickému dramatu dalo **kompoziční schéma antického dramatu** (viz tematický celek I.B. *Záznamy o četbě a zvláštnosti beletristického jazyka*):

- a) expozice;
- b) kolize;
- c) krize;
- d) peripetie;
- e) katastrofa.

Toto schéma si vyžádalo, aby se drama rozčlenilo na **akty (jednání, dějství)**. Jednání je relativně ucelená část divadelní hry, Má svoji vlastní kompozici (oblouk od expozice přes vyvrcholení až k rozuzlení – vše samozřejmě jen dílčí povahy ve vztahu ke kompozici celé hry). Počet aktů se pohybuje od tří do pěti, existují však i jednoaktové hry (aktovky). Akt se může členit na **výstupy** (nazývané též **scény**), které jsou ohraničeny příchodem nebo odchodem některé z hlavních postav.

Evropské drama bylo **původně** založeno na **jednotě děje, místa a času**, kdy iluze bezprostředního, reálného příběhu byla nejuhověnější: děj se odehrával v jediném prostředí a v témže čase, který zaujímal jeho předvedení. Požadavek bohatšího děje a nových námětů však vedl (zejména od 16. – 17. století) k **překonání této zásady**.

Původní formou dramatického textu byl **verš (poezie)**; v **19. století** získala převahu (v činohře) **próza**. Text opery (zpěvohry) se nazývá **libreto**.

Některá dramata nejsou primárně psána pro jevištní uvedení, ale počítá se především s jejich četbou.

1-A2 Jak můžeme dramata třídit

Drama se dělí podle různých hledisek na jednotlivé žánry:

A. Podle kompoziční formy a diváckého účinku:

1. Tragédie (divadelní hra o nesmiřitelném konfliktu, který se dotýká otázek života a smrti a zpravidla končí záhubou jedné z hlavních postav);

2. Komédie (veselohra);

3. Tragikomedie (hra, v níž se prolínají účinek tragický a komický);

4. Fraška (hra s drsnou, posměvačnou komikou, určenou především širokému, lidovému obecnstvu);

5. Komédie dell'arte (komediálně laděná hra s předem danými charaktery postav a s výraznou měrou improvizace – herci dotvářejí děj až v průběhu představení);

Nové žánry od 20. století:

6. Lyrické drama (hra, jejíž konflikt je prezentován především ve zdůrazněných vnitřních prožitcích postav);

7. Epické drama (hra, v níž je iluze bezprostředního příběhu záměrně narušována postavou vypravěče, který udržuje kontakt mezi děním na jevišti a diváky);

8. Revue [reví] (hra s oslabenou dějovou linií a skládající se z řady výstupů dialogických, pěveckých a tanečních);

9. Scénické pásmo (scénická montáž; obdoba revue, ale ještě rozvolněnější, bez náznaku dějové spojitosti);

10. Monodrama (divadlo jednoho herce);

11. Laterna magika (hra, v níž se herecká akce kombinuje s filmovým promítáním);

B. Podle převažujícího druhu umění:

1. Činohra: drama slovesné;

2. Opera, opereta a muzikál: drama hudební;

3. Balet: syntéza hudebního a tanečního umění;

4. Pantomima: drama pohybové.

5. Divadlo loutkové.

C. Podle uměleckého slohu nebo námětové oblasti:

1. Drama renesanční;

2. Drama barokní;

3. Drama klasicistní;

4. Drama preromantické;

5. Drama romantické;

6. Drama realistické;

7. Drama naturalistické;

8. Drama novoromantické;

9. Drama impresionistické;

10. Drama symbolistické;

11. Drama společenské;

12. Drama psychologické;



- 13. Drama **historické**;
- 14. Drama **poetické**;
- 15. Drama **absurdní**;
- 16. Drama **postmoderní** aj.

1-A3 Prostor, profese i činnosti v divadle

Nastudování a veřejné uvedení dramatu se nazývá **inscenace**. Místem inscenace je zpravidla **divadlo**: to je samozřejmě nejen budova, ale zároveň celá instituce.

Prostor divadla má své zvláštnosti. Nalezneme v něm zejména:

Vestibul (podle původní, francouzské výslovnosti [vestybül], počestěně [vestybul]; vstupní hala);

Foyer ([foajé]; předsálí, diváci je využívají o přestávkách mezi dějstvími);

Sál (hlavní prostor v divadle, diváci tu sledují inscenaci, která se před nimi odehrává);

Hlediště (v sále prostor pro diváky);

Parter (přízemí v hledišti);

Galerie (nejvýše položená, patrová část hlediště mající podobu obvodového ochozu) a **balkon** (část hlediště vyčnívající nad část parteru);

Bidýlko (místa k stání, zpravidla nad boční částí galerie; nejlacinější a nejméně pohodlná část hlediště);

Jeviště (místo, kde hrají herci; scéna);

Portál (ozdobný boční a horní okraj jeviště);

Orchestríště (místo pro divadelní hudební soubor, zpravidla vpředu pod úrovní jeviště);

Scéna (výraz používaný jako synonymum pro *jeviště* nebo pro celé *divadlo*);

Předscéna (úzký pruh jeviště před oponou, někdy využíván ke svébytným divadelním výstupům);

Opona (spouštěný nebo zatahovaný závěs na přední straně jeviště) s **kukátkem** (nenápadným otvorem na vnitřní straně opony, sloužícím pro pozorování hlediště před začátkem představení);

Aréna (jeviště kruhového nebo půlkruhového půdorysu, který navozuje užší kontakt mezi herci a diváky).



Kromě profesí obvyklých v každé firmě tu existují i **zaměstnání specifická** (zvláštní):

Dramaturg (sestavuje divadelní repertoár – soubor her v programu divadla – a případně ovlivňuje inscenační úpravy textu hry, zpravidla se zřetelem na diváka);

Dramatik (píše dramata);

Režisér (řídí nastudování divadelní inscenace);

Herec (na základě dramatického textu a režijních pokynů vytváří a představuje postavu v dramatu);

Choreograf (vytváří a s tanečníky nacvičuje taneční výstupy);

Dekoratér (tvoří divadelní výpravu, tedy výtvarné řešení divadelní inscenace);

Kostymér (tvoří herecký oděv);

Rekvizitář (zajišťuje pomůcky používané herci během inscenace);

Osvětlovač (nasvětluje jeviště během divadelního představení);

Inspicient (režisérův pomocník, řídí technickou stránku divadelních zkoušek i představení);

Suflér (nápověda);

Biletář/ka (uvaděč/ka) aj.

S divadlem souvisí i **divadelní publicistika**, včetně **divadelní kritiky**. Té se zpravidla věnují lidé zaměstnaní mimo divadlo, zejména novináři.

S činností divadla jsou spjaty ještě **další pojmy**:

Představení (jednotlivé předvedení nastudované inscenace divadelním souborem);

Program (předem sestavený sled představení v divadle; též tištěný, zpravidla ilustrovaný několikastránkový text o uváděné hře, o jejím autorovi, o okolnostech vzniku inscenace a o hereckém obsazení, prodáváný divákům před představením);

První a druhé obsazení (ve velkých divadlech je v náročnějších inscenacích herecké obsazení alespoň některých rolí zdvojené: první obsazení někdy zahrnuje více zvučných hereckých jmen než obsazení druhé);

Hlavní a titulní role (hlavní rolí je nejpřednější herecká úloha, často však je takových rolí v jedné hře několik – přinejmenším po jedné v mužské a ženské části hereckého souboru; titulní role je pouze ta, jejíž jméno je obsaženo v titulu – názvu – hry);

Epizodní role (drobná, zřetelně vedlejší role);

Generální zkouška (generálka) (závěrečná zkouška inscenace, poslední před premiérou; v ideálním případě – což bývá často – se její průběh neliší od skutečného představení; bývá tu i – za snížené vstupné – obecnostvo, např. studenti);

Premiéra (první, zpravidla slavnostní představení divadelní inscenace);

Repríza (opakované předvedení divadelní hry);

Derniéra (poslední představení divadelní inscenace, v případě úspěšných inscenací mívá slavnostní charakter);

Abonent (předplatitel, majitel abonentní předplatní vstupenky do konkrétního divadla, např. na jednu sezónu nebo na určitý cyklus her).

1-B

Proniknout za oponu (do divadelního zákulisí) je jistě lákavé, ale nepadno uskutečnitelné. Zájemci však mají k dispozici řadu knih o divadle: vedle děl odborných a vedle stále rostoucí řady hereckých vzpomínek poutá pozornost i útlé, ale vtipné dílko **bratří Josefa a Karla Čapků** *Jak vzniká divadelní hra a průvodce po zákulisí*, dnes nejčastěji vydávané pod zkráceným názvem v triptychu (trojdílném celku) *Jak se co dělá*. Žánrově jde o **causerii** (s tímto žánrem jsme se již setkali u Jaroslava Žáka). Bratři Čapkové znali divadelní život z vlastní zkušenosti a jejich text si i po více než osmi desetiletích udržuje svou výstižnost.

Josef (1887 – 1945) a Karel (1890 – 1938) Čapkové: *Jak vzniká divadelní hra* (1925)

Ve zkušebním sále

Nyní nastává další stadium: aranžovací zkoušky ve zkušebním sále.

„Tadyhle jsou dveře,“ ukazuje režisér v prázdném prostoru, „a tenhle věšák jsou druhé dveře. Tahle židle je pohovka, a tahle židle je okno. Tady ten stůl je piano, a tady, co není nic, je stůl. Tak. Milostpaní přijde dveřmi vlevo a postaví se u stolu. Dobře. A teď přijde druhými dveřmi Jiří Daneš. Sakra, kde zas je pan X.“

„Zkouší na jevišti,“ oznamují dva hlasy.

„Tak budu markýrovat Daneše...“ vzdychne režisér a vběhne imaginárními dveřmi. „Kláro, stalo se mi něco nečekaného. Milostpaní, jděte mně tři kroky naproti a dělejte trochu překvapenou! Kláro, stalo se mi něco nečekaného. Potom se přehraje Daneš k oknu – Prosím vás, neseďte mi na té židli, vždyť je to okno! Tak ještě jednou, milostpaní. Vy vejdete zleva a Daneš proti vám. Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

„Nikoliv, otče,“ čte Klára ze své role, „neviděla jsem ho od rána.“

Režisér ztuhne: „Co to čtete?“

„První akt, druhá stránka,“ vysvětluje Klára pokojně.

„Ale tak to tam není,“ křičí režisér a vytrhne jí roli. „Kdepak to máte? Nikoliv, otče... To přece... Ale milostpaní, vy jste si přinesla jiný kus!“

„Mně to včera poslali,“ povídá milostivá klidně.

„Tak si vezte zatím inspicientovu knihu a dávejte pozor. Já přijdu zprava – –“

„Kláro, stalo se mi něco nečekaného,“ spustí milostpaní.

„Ale to není vaše,“ zoufá si režisér. „Přece vy jste Klára, a ne já!“

„Já myslila, že to je monolog,“ namítá milostpaní.

„Není. Já přijdu a řeknu: Kláro, stalo se mi něco nečekaného. Tak pozor! Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

„Jaké budu mít vlasy?“ táže se milostpaní.

„Žádné! Tak ještě jednou: Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

„Do-se-li pviholile,“ slabikuje Klára.

„Cože?“

„Já na to nevidím,“ hlásí Klára.

„Ježíši Kriste,“ úpí režisér. „Máte tam: Co se ti přihodilo? Čtete to pořádně!“

Klára bere za svědky celý soubor, že to v oklepku vypadá jako „do se li pviholile“. Když je fakt dostatečně prokázán, vrhne se režisér po páté imaginárními dveřmi, horečně sípaje: „Kláro, stalo se mi něco nečekaného.“

Přítomný autor s ustrnutím shledává v této větě všechnu topornost a nesmyslnost světa. Nikdy, snad nikdy už se tento chaos nerozplete; nikdy se svět nevzpamatuje z faktu, že se stalo něco nečekaného; nikdy se nedojde dále...

„Vejde Katuše,“ hlásí režisér.

„Mhm,“ ozve se z pozadí, kde Katuše zatím současně pohlcuje párek, tančí paso doble a žvaní. Bum! dvě židle letí na zem, Katuše stojí prostřed sálu a drží si koleno. „Katuše vešla,“ povídá. „Ježíš, to jsem si dala!“

„Musíte vejít zleva, slečno,“ vrací ji režisér.

„Když nemůžu,“ běduje Katuše. „Já jsem si rozbila nohu.“

„Tak pozor,“ křičí režisér, „vstupuje Gustav Včelák.“

Gustav Včelák se dívá na hodinky. „Musím teď jít zkoušet na jeviště,“ povídá mrazivě. „Čekal jsem tu zbytečně celou hodinu. Máúcta.“

Autor má pocit, že tím snad je vinen on. Zatím se ukáže, že za nepřítomnosti Jiřího Daneše a Gustava Včeláka není možno aranžovat ani jediný dialog krom začátku třetího aktu:

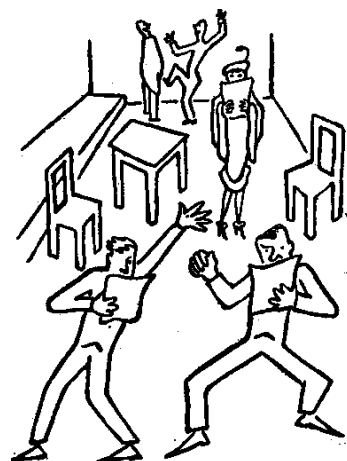
Služka: „Pan Včelák, milostpaní.“

Klára: „Ať vejde!“

Tuto scénu opakuje režisér sedmkrát, načež mu nezbyvá než aranžovací zkoušku rozpustit. Autor se vrací domů v smrtelném děsu, že takhle se jeho kus nenastuduje ani za sedm let.

Další zkoušky

A přece se na těchto zkouškách v sále, kde rozviklaná židle znamená pohovku, trůn, skálu nebo balkón, nadělá nejvíc divadelní práce. Autor prahnoucí v i d ě t svůj kus nalézá jej zde ve stavu rozcupování a zpřeházení, že by zaplakal; zkouší se to od konce nebo od prostředku, nějaký nepatrný výstup se vrací dvacetkrát, zatím co na jiný dosud vůbec nedošlo, polovina herců stůně a druhá polovina běhá po jiných zkouškách; ale přece jsou minuty, kdy autor cítí, že se „to“ stává skutečností. (...)



Karel Čapek, *Jak se co dělá*, Praha 1960, s. 94 – 97.

Poznámky a vysvětlivky:

aranžovací – přípravný; **imaginární** – smyšlený; **markýrovat** – naznačovat; **oklepek** – strojopisná kopie (přes kopírovací papír, takže často špatně čitelná); **passo doble** – moderní původně jihoamerický společenský tanec v rychlém tempu.

1-C Úlohy

1. Zjistěte, co v divadelním slangu znamenají slova: antré, boďák, doják, extempore, ferman, forbína, hrát nadoraz, kandrdas, kasaštyk, klad'as, klaka, komická stará, macha, naivka, odbourat se, pauzírovat, piškoty, šarže, šlágr, šlágvort, šmírák, štace, volňásek, záporák, záskok.

2. Kde se ve vašem okolí nachází nejbližší divadlo, to jistě víte. Zjistěte alespoň některá data z jeho historie (včetně významných osobností) a stručně je písemně shrňte.

1-D Některá zajímavá data

Výběr z českých časopisů o divadle:

Amatérská scéna: dvouměsíčník pro všechny druhy amatérského divadla.

Disk – časopis pro studium divadelního umění: čtvrtletník, připravuje jej Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty Akademie múzických umění.

Divadelní noviny – kulturní čtrnáctideník pro divadelníky a jejich diváky: jako jediné kulturní periodikum publikují kritické recenze na premiéry všech českých divadel, dále přinášejí i texty o osobnostech českého divadla.

Divadelní revue: čtvrtletník zaměřený na dějiny divadla v Českých zemích, vydává Divadelní ústav.

Loutkář – časopis nejen o loutkách a nejen pro loutkáře: dvouměsíčník, nejstarší časopis svého druhu na světě (od r. 1912).

Server nejen o divadle Scena.cz: <http://redakce.scena.cz/>. Navazuje na slavný časopis *Scéna*, který byl v 80. letech 20. století považován za nejkvalitnější české divadelní periodikum.

Svět a divadlo (SAD) – časopis o světě divadla a divadle světa: dvouměsíčník soustředěný na divadlo české, slovenské, maďarské a polské.

Karel Čapek: viz tematický celek *I. A. Úvodní seznámení s technikami duševní práce*.

2. Nejstarší vývojové proudy světového divadla

2-A1 Původ divadla v pravěku; 2-A2 Divadlo v mimoevropském starověku i středověku; 2-A3 Divadlo i drama v antickém Řecku; 2-A4 Divadlo antického Říma; 2-B Denis Diderot: Herecký paradox; 2-D Denis Diderot.

2-A1 Původ divadla v pravěku

Protože **divadelní akce** je díky hereckým pohybům, především **gestům** (posunkům) a **obličejové mimice**, **sdělnější** než jen samotný text, je přirozené, že se **scénické umění** objevilo velmi dávno, dokonce v **pravěku**, kdy jazykové prostředky byly výrazně jednodušší a omezenější než dnes.

Každý z nás si jistě všiml, že již děti se rády věnují **imitativní** (napodobovací) **činnosti**, která tvoří důležitou náplň jejich her. Toto napodobování je **jednou ze základních lidských potřeb**. Člověk se jeho prostřednictvím jednak učí **porozumět** vnitřnímu mechanismu okolních dějů, jednak se připravuje na jejich **ovlivňování**.

Společenský (nikoli jen úzce individuální) **charakter** získaly imitativní činnosti až s prvotním rozvojem **náboženského a estetického myšlení**, tedy především v **mladém paleolitu (asi 45 000 – asi 10 000 let př. Kr.)**. Tehdy vzniklo skutečné scénické umění jako **součást náboženských obřadů**: šlo při nich o **napodobení** konkrétních projevů nadosobního, zbožštěného **řádu světa**.

Nejstarší známé divadelní výjevy se nejspíše odehrávaly v některých **jeskyních jihozápadní Francie**.

Například jeskyni Montespan kdysi obývali pravěcí lidé, kteří pěstovali náboženství, s nímž souvisel **kult** (uctívání) **lovu na medvěda**. V jeskyni vymodelovali z hlíny medvědí sochu, dlouhou 110 centimetrů. Socha měla místo hlavy skutečnou medvědí lebku a snad byla i pokryta medvědí kůží. Ritus (uskutečňování) tohoto medvědího kultu byl založen na obřadním tanci: **tančící muži** napodobovali své **chování při lovu**, a dokonce do sochy bodali oštěpy a šípky. Od tohoto rituálu si lovci zřejmě slibovali sílu pro úspěšný lov, ale také usmíření s loveným zvířetem.

Jiný příklad najdeme v jeskyni **Trois Frères**. Na její stěně byla nalezena **kresba šamana (kouzelníka)** který v dynamickém postoji nepochybně ztvárňuje lovnou (a zároveň uctívanou) zvěř. Šaman má na sobě **úbor sestavený z trofejí hned několika zvířat**: obličej zakrývá soví maska, ale nad hlavou ční jelení paroží, následují vlčí uši a kamzičí brada, tělo je pokryto patrně jelení srstí, ale přední končetiny vypadají jako tlapy šelmy a vzadu visí koňský ocas. Nepochybně můžeme hovořit o **prvním doloženém divadelním kostýmu**.



2-A2 Divadlo v mimoevropském starověku i středověku

Silný **podnět pro rozvoj** skutečného **divadla** znamenaly **starověké mýtické příběhy**. **Prezentace mýtu**, zakomponovaná často do náboženských obřadů, si vyžadovala názorné a působivé veřejné ztvárnění (**performanci**), aby mohla účinně oslovit obecenstvo.

Tak se zrodila **mystéria**: dramatizované obřady, jejichž část však bývala přístupná jen vybraným zasvěceným osobám (odtud název: řec. *mysterion* / *μυστήριον* = *tajemství*). Z hlediska divadelních dějin jsou nejvýznamnější mystéria inscenovaná každoročně ve **staroegyptském** posvátném městě **Abydos**. Jedná se především o **hru o utrpení, smrti a zmrtvýchvstání boha Usira**. O Usirovi se věřilo, že byl původně významným králem v počátcích egyptských dějin. Jeho bratr Seteh prý žárlil na jeho moc, a tak jej zabil a zaujal jeho vladařské místo. Usirova manželka Eset však potají porodila Usirova syna



Hóra, a ten, když dospěl, Seteha svrhl, sestoupil do podsvětí a Usíra vzkřísil – ovšem nikoli tělesně, ale jako duchovní princip. Bohové pak odsoudili Seteha, aby Usirovi věčně sloužil. Hra odráží staroegyptské představy o střídání zrození, růstu, zralosti, smrti a nového života.

Staroegyptská mystéria představují důležitý **předstupeň dramatu**, ale nejde ještě o divadlo takové, jak je chápeme dnes. Příčinou je skutečnost, že úzké spojení mystérií s náboženstvím zabráňovalo vývoji žánru: hra o Usirovi se hrála v Egyptě prakticky každoročně v období asi 2 500 – asi 550 př. Kr. a udržovala si stále tutéž podobu; nikdy nepřerostla v životné divadlo s individuálními autory, s obměnami a experimenty.



Podobně **statické** bylo i **divadlo jižní a východní Asie**. Vzniklo **na sklonku starověku či v průběhu středověku** v Indii (sanskrtské taneční drama), Indonésii (stínové divadlo s loutkami), Číně (literární drama) a Japonsku (divadlo nó a jeho raně novověká obdoba kabuki). Asijské drama je postaveno na velmi významné úloze hudby a tance (byť např. v Číně používalo jen sedmitónovou stupnici), vedle děje má neméně důležitou úlohu i ztvárnění pocitů, vlastností a myšlenek, hojně se uplatňuje symbolika gest, barev apod. Např. v indickém sanskrtském divadle herci používali pro vyjádření emocí 13 pohybů hlavy, 6 pohybů nosu, 6 pohybů tváří, 7 pohybů obočí, 9 pohybů krku, 7 pohybů brady, 5 pohybů hrudi, 36 pohybů očí, 32 pohybů nohou, 24 pohybů jedné ruky aj.

2-A3 Divadlo i drama v antickém Řecku

Za skutečnou **pravlast opravdového divadla** je považováno **starověké Řecko**. Řekové jsou indoevropský národ, který ve 2. tisíciletí př. Kr. osídlil antické Řecko, jež na rozdíl od dnešní Řecké republiky zahrnovalo ještě západní pobřeží poloostrova Malé Asie a ostrov Kypr. Řekové vytvořili **po r. 1 000 př. Kr.** mnoho **městských států**, z nichž nejvýznamnější byly Athény, Sparta, Korinthos, Miletos aj. Ve starořecké společnosti proběhl vývoj směrem k většímu **podílu obyvatelstva na správě věcí veřejných**; některé státy (zejména Athény) prošly cestou **od monarchie** (vlády jednoho člověka – krále) **přes epochu aristokracie** (dědičné vlády nejvýznamnějších rodů) **a tyrannis** (autoritativní vládou původně lidového vůdce a jeho rodu) **až k demokracii** (vládě lidu). **Antický lid** (*démos*) tvořili jen osobně svobodní (tedy neotroční) a v daném státě narození muži (zastupující zájmy i svých žen), takže z dnešního hlediska byl vymezen velmi úzce, ale ve srovnání s monarchií nebo aristokracií znamenala antická demokracie významný krok směrem k **občanské svobodě**.



V **Athénách** svrhl v **6. století** vládu aristokracie a před r. 500 př. Kr. dospěli k nastolení demokracie. A právě z Athén v 6. století je doložena existence **prvních divadelních her**. Divadlo vzniklo z **Velkých Dionýsií**, tedy z významných městských náboženských slavností, konaných vždy v březnu a zasvěcených bohu Dionýsovi, jenž byl bohem plodnosti a úrody, později též vína a bujarého veselí.

Svobodní, sebevědomí občané vnesli do ritu Dionýsií osobní improvizaci (nepřipravenou, uvolněnou akci). Takové improvizované pěvecké a zároveň taneční výstupy na Dionýsovu počest se nazývaly **dithyramby**. Každý dithyramb připomínal nějaký malý **příběh**: text zpíval improvizující **náčelník sboru** a **sbor** přidával obvyklý **refrén**. Dithyramby však ještě nebyly divadlem. Divadlo vzniká ve chvíli, kdy se v dithyrambického výstupu ke sboru a jeho náčelníkovi připojuje **herec** (*protagonista*; patrně vystoupil ze členů sboru), jenž zahajuje celé vystoupení **prologem** (předmluvou) a pak sám během

dithyrambu účinkuje (s pomocí masek a kostýmů) hned v **několika rolích** z předváděného příběhu. Za údajného tvůrce této změny, a tedy za otce divadla je považován Athéňan **Thespis**.

V divadelních hrách zasahovali do děje také bohové. Rozvoji dramatických zápletek napomáhala skutečnost, že starořečtí bohové (na rozdíl od např. egyptských bohů) měli lidské povahové vlastnosti (viz *II.B. Mýtus a jeho nejstarší literární podoby*).

Takto vzniklé divadelní hry poměrně rychle vzdálily Dionýsie od jejich původního bezuzdného veselí a začaly prezentovat **děj** ilustrující složité **otázky mravnosti, práva** apod. Divadelní hry tedy začaly významně přispívat k **občanské výchově** diváků a zároveň návštěva takových představení posilovala v Athéňanech **vědomí sounáležitosti** k jejich státu. Rubem této skutečnosti se ovšem stala **pasivita diváků**, kteří si zvykli hře již jen přihlížet.

Rychlý rozvoj řeckého divadla byl podnícen také tím, že se při Dionýsiích konaly soutěže divadelních her. První divadelní hry se označovaly jako **tragédie** (kozlí zpěvy). Původ tohoto označení je nejasný: snad byl motivován tím, že na počest vítěze divadelní soutěže byl obětován kozel (jeden ze symbolů plodnosti). Teprve postupně získal pojem *tragédie* dnešní význam *osudového příběhu, jehož hrdina se ocitá v neodvratném konfliktu s nadosobními silami, jež nelze přemoci ani s nasazením vlastního života*.

5. století př. Kr. je **prvním velkým stoletím** v dějinách **dramatu**. Odhaduje se, že Řekové v tomto období vytvořili více než 1 tisíc her, z nichž se však dochovalo jen několik desítek. Všechny tyto hry vycházejí z **mytologie** nebo **historie**, avšak dramatici svobodně domýšlejí **motivaci, souvislosti či důsledky** všeobecně známých příběhů. **Dramatici** byli v představeních svých her zároveň **režiséry, choreografy a herci**.

Řada her měla několikadílnou podobu: často se jednalo o **tragédii** v podobě třídílné **trilogie**, k níž mohlo být připojeno veseloherní **satyrské drama** (členové sboru představovali satyry – rozpustilé polozvířecí būžky z Dionýsova průvodu), takže nakonec šlo o čtyřdílnou **tetralogii**.

Vedle mužských se záhy objevují i **ženské postavy**, které časem nabývají na významu (všechny role však stále hráli muži; do ženských rolí byli jistě často obsazováni mladíci). Starořecká tragédie se členila do **5 – 6 kompozičních fází**, jež můžeme najít i v dílech jiných literárních druhů (viz *I.B. Záznamy o četbě a zvláštnosti beletristického jazyka*): expozice (úvod), kolize (zápleтка), krize (vrchol napětí), peripetie (zdánlivé řešení), katastrofa (rozuzlení), posléze někdy epilog (závěrečné slovo).

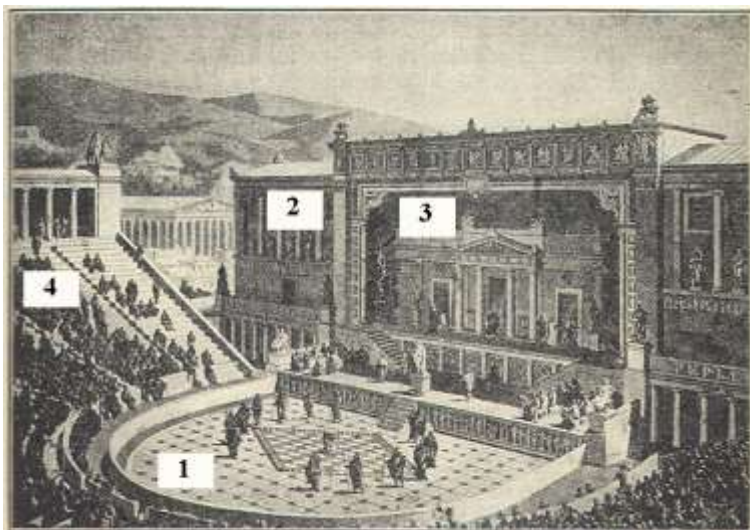
Vyniká zde **trojice athénských dramatiků**, kteří psali **tragédie**, jež vydržely v divadelním repertoáru dodnes:



Aischylos (asi 525 – 456 př. Kr.): se svými hrami začal na Dionýsiích soutěžit již jako asi čtyřadvacetiletý mladík; do hry uvedl druhého herce, čímž rozšířil možnosti dramatických konfliktů. Napsal hry **Peršané, Sedm proti Thébám, Upoutaný Prométheus, Oresteia** aj.

Sofoklés (497 – 406 př. Kr.): prý to byl on, kdo uvedl do hry třetího herce a poprvé použil malované dekorace. Jako první vyřešil v některých hrách vyhocenou dramatickou situaci pomocí principu, jenž byl později latinsky nazván **deus ex machina** (bůh ze stroje): do hry náhle vstupuje prostřednictvím mechanického zařízení (např. jeřábu) bůh a rozhodne dramatický konflikt podle své vůle (výraz se stal oblíbeným frazémem označujícím *nečekaný zásah zvnějšku*). Sofoklés průkopnický uplatňoval básnický jazyk. Napsal hry **Antigona, Král Oidipús, Élektra** aj.

Eurípídés (asi 480 – 406 př. Kr.): vynikl propracovanou psychologií dramatických postav, dodnes poutá pozornost **působivými** charaktery svých hrdinek. Napsal hry **Médeia, Trójanky, Ifigenie v Tauridě** aj.



Dionýsovo divadlo v Athénách (4. století př. Kr.): rekonstrukce a dnešní stav: (1) orchéstra: na ní vystupoval sbor a původně i herci; (2) skéné: budova sloužící jako technické zázemí

pro herce; (3) proskénion: zastřešená hrací plocha – jeviště, kam se přesunuly herecké akce z orchestry; (4) théatron: hlediště (zde až pro 17 tisíc diváků), jeho trychtýřovitý tvar má výbornou akustiku, a přinášel tedy i dobrou srozumitelnost představení pro všechny diváky.

Vedle tragédií začaly záhy vznikat hry dalšího dramatického žánru: **komedie**. Řecké slovo *komoidia* znamenalo původně *veselý zpěv*, rozumělo se *v průvodu při Dionýsiích*. Již starořecké komedie byly posměvačné veselohry, které si dělaly legraci z vážných témat historických, mytických nebo politických, ale i z lidských povahových slabín a nedostatků.

Nejpopulárnějším autorem starořeckých komedií se stal athénský **Aristofanés** (před 445 – po 385 př. Kr.): ve svých hrách si bral na mušku především soudobý politický život v Athénách. Napsal hry **Jezdci**, **Lýsistraté** aj.

2-A4 Divadlo antického Říma

Starověcí Římané, kteří ze svého městského státu ve **střední Itálii** postupně vybudovali **mohutnou říši**, jež zaujímal celá **Středomoří** a řadu dalších zemí, přejali velmi mnoho **kulturních podnětů (včetně divadla) od Řeků**, jejichž vlast dobyli ve 3. – 2. století př. Kr.

Římané hráli jednak **latinské překlady řeckých dramát**, jednak sami psali **nové hry**. Římské divadlo však bylo především **masovou zábavou**; na rozdíl od divadla řeckého **se nevěnovalo politickým a vůbec společenským problémům**, ale spíše od nich (zejména v době krize římské republiky, zániku demokracie a nastolení císařství) **odvádělo pozornost**. Divadlo muselo v Římě ustát konkurenci jiných veřejných zábav (mezi nimiž vynikaly závody vozů, bojové hry a zápasy otroků-gladiátorů), a proto se snažilo oslovit publikum **atraktivním provedením** jednotlivých představení. **Zmizel sbor**, ale zato dialogy často doprovázela hudba, herci posléze **odkládali masky** a ženské role začínaly hrát opravdu **ženy**. Významným cílem inscenátorů se stala **senzační realističnost** (hodnověrnost) představení: objevily se i hry s početným komparesem (neherci v hromadných scénách) a nákladnou výpravou včetně živých zvířat, rostlin apod. Pro taková velkolepá představení sloužil i známý římský arénový Flaviiovský amfiteátr, dnes zvaný **Colosseum**, z 1. století po Kr. a s kapacitou 50 tisíc diváků, který jinak proslul spíše jako dějiště gladiátorských zápasů.



Z her bližších řeckému dědictví se jednoznačně největší oblibě těšily **komedie**. Byly však nepolitické a tematizovaly negativní lidské vlastnosti a z nich vyplývající zápletky. Není divu, že dva vůbec nejznámější římské dramatické autory náleželi mezi autory komedií:

Titus Maccius Plautus (asi 254 – 184 př. Kr.): zápletky jeho her se točí kolem lásky s překážkami, nečekaných setkání odloučených rodinných příslušníků apod. Mistrně využívá hovorovou latinu, hýří slovním vtípem. Napsal mj. hry **Komedie o hrnci**, **Chlubivý voják**, **Pseudolus**.

Publius Terentius Afer (po 200 – 159 př. Kr.): pocházel ze severní Afriky (snad z Karthága), od dětství však žil v Římě; zahynul za neznámých okolností, když se vydal po moři do Řecka. Napsal 6 her, mj. **Tchyně, Kleštěnec, Bratři**.

Za římského císařství se suverénně nejpopulárnějším divadelním žánrem stala fraškovitá, obhroublá komedie **mimus**: její náměty zpravidla souvisely s erotikou.

2-B

Denis Diderot (1713 – 1784): Herecký paradox

PRVÝ ROZMLOUVAJÍCÍ
DRUHÝ ROZMLOUVAJÍCÍ

PRVÝ: Nemluvme o tom už.

DRUHÝ: Proč?

PRVÝ: Je to dílo vašeho přítele.

DRUHÝ: Záleží na tom?

PRVÝ: Dostí. Proč vám dávati na vybranou, abyste buď pohrdal jak jeho nadáním, tak mým úsudkem, nebo abyste slevoval z dobrého mínění o něm či o mně?

(...)

DRUHÝ: (...) Víte, koho mi v tomto okamžiku připomínáte? Jednoho mého známého, autora, jenž úpěnlivě, na kolenou prosil ženu, kterou miloval, aby nechodila na premiéru jednoho z jeho kusů.

PRVÝ: Váš autor byl skromný a rozumný. (...)

Uvažujte okamžik o tom, čemu se na divadle říká *b ý t i p r a v d i v ý*. Znamená to ukazovati tam věci, jaké jsou v přírodě? Vůbec ne. Pravdivé v tomto smyslu by bylo jen sprosté. Co je to tedy pravdivost na scéně? Je to shodnost jednání, hovoru, tváře, hlasu, pohybu, gesta s ideálním vzorem, jež si představuje básník a jež herec často přehání. Hle, jak podivuhodné! Tento vzor neovlivňuje jen tón, on utváří i chůzi, i chování. Proto herec na ulici a herec na jevišti jsou dvě osobnosti tak různé, že je lez jen stěží poznati. (...)

Ne snad, že by čistá příroda neměla svých vznešených okamžiků, ale myslím, že může-li někdo bezpečně zachytiti její vznešenost, je to ten člověk, který je prozkoumá s horlivostí nebo s genialitou a podá je chladnokrevně. (...)

Ten, koho příroda předurčila za herce, nevynikne ve svém umění, dokud si neosvojí dlouhou zkušenost, dokud neodpadne vzkypaní jeho vášní, dokud nemá chladnou hlavu a dokud se jeho duch neovládá. Víno nejlepší jakosti je trpké a nakyslé, dokud kvasí, teprve dlouhým ležením v sudu nabude síly. (...)

Denis Diderot, Herecký paradox, <http://dec59.ruk.cuni.cz/~xvitap/novovek/diderot.pdf>, s. 41 – 43, 49.

2-C

Najděte co nejvíc rčení, pořekadel a přísloví souvisejících s hraním (rolí) a s divadlem a objasněte jejich (nynější) význam.

2-D Některá zajímavá data

Denis Diderot (5. 10. 1713 Langres ve východofrancouzském kraji Champagne – 30. 7. 1784 Paříž)



Francouzský filozof, spisovatel a teoretik umění.

Pocházel z rodiny zámožného řemeslníka. Studoval na pařížské univerzitě **Sorbonně**, ale brzy se rozhodl pro dráhu spisovatele, byť se tím vystavil hmotné nouzi. Od r. 1743 žil v nevydařeném manželství s kulturně nepodnětnou ženou; z jejich dětí se dospělosti dožila jen nejmladší dcera. Diderot začal vyhledávat mimomanželské vztahy s ženami, s nimiž sdílel literární zájmy (Madeleine de Puisieux, 1720 – 1798, byla autorka moralistických románů, a Sophie Vollandová, 1725 – 1784, udržovala s Diderotem 14 let filozoficky zabarvenou korespondenci). Osobní život přivedl Diderota také k **velmi kritickému vztahu vůči katolické církvi i duchovenstvu**: Diderotova sestra, jeptiška, zemřela vyčerpáním při tvrdé práci v klášteře a Diderotova manželka byla velmi zbožná katolička.

Diderot se stal jedním z čelných představitelů filozofického směru **osvícenství**, který je založen na přesvědčení, že veškerou skutečnost je možné poznat na základě osvětlení čistým rozumem, tedy prostřednictvím smyslového vnímání a následně racionální a logické úvahy.

Diderot byl autorem myšlenky napsat a vydat **encyklopedický slovník** jako první moderní souhrn veškerého lidského vědění. Diderotův projekt (částečně inspirovaný staršími anglickými pokusy) našel nakladatele a sám Diderot a matematik, fyzik a filozof **Jean Baptiste Le Rond d'Alembert** se stali redaktory (organizátory) celého díla. **Encyklopedie** vycházela (nejprve v sešitech) v letech 1751 – 1772 (28 svazků + dodatky), vzbudila velký zájem a stala se základním souhrnným dílem osvícenské vědy. Sám Diderot napsal několik tisíc hesel, dalšími autory byli Voltaire, Jean-Jacques Rousseau aj. Encyklopedisté však tímto svým projektem nezbohatli, neboť jejich práci provázely vážné konflikty vyvolávané církevními autoritami. Diderota nakonec zachránila ruská carevna **Kateřina II. Veliká** velkorysým finančním darem a Diderot na její pozvání strávil půl roku (1773 – 1774) v ruské metropoli Petrohradě.

Diderot se také věnoval **teorii umění** a jeho spisy o estetice, o divadle a malířství jsou považovány za přelomové ve svém oboru.

Některá díla:

Naučný slovník Encyklopedie aneb Racionální slovník věd, umění a řemesel (Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, 28 svazků 1751 – 1772 + doplněk 5 svazků 1776 – 1777 + rejstřík 2 svazky 1776 - 1780; jedná se o zásadní osvícenské dílo, které zahájilo vývoj moderní světové encyklopedistiky a mělo vliv i na změny společenských poměrů, zejména na vypuknutí Velké francouzské revoluce 1789 – 1794);

Filozofický esej Myšlenky o výkladu přírody (Pensées sur l'interprétation de la nature; 1751);

Romány Jakub fatalista a jeho pán (Jacques le fataliste et son maître; napsáno 1765 – 1780, vydáno ve zkrácené podobě v Německu r. 1793 v překladu Friedricha Schillera, první francouzské vydání 1796; román byl inspirací pro divadelní hru česko-francouzského spisovatele Milana Kundery *Jakub a jeho pán*: napsána 1971, premiéra r. 1975 v Ústí nad Labem, ovšem – z obav před komunistickou cenzurou – pod autorským jménem Evalda Schorma, jako Kunderovo dílo inscenována až ve Francii 1981), **Jeptiška** (La Religieuse; napsáno 1760, vydáno 1796).

Teoretické spisy o umění Pojednání o kráse (Traité de beau; 1751), **Rozprava o dramatické poezii** (Discours sur la poésie dramatique; 1758), **Herecký paradox** (Paradoxe sur le comédien; 70. léta 18. století, ale tiskem až asi 1830).

3. Divadlo autorské a kamenné

3-1 Dvojití pojetí moderního divadla: je to novinka, nebo návrat k tradici? 3-2 Divadlo autorské a kamenné: obsah a smysl obou pojmů; 3-3 Nejznámější kamenná divadla v Českých zemích; 3-4 Nejpopulárnější české autorské divadelní scény.

3-1 Dvojití pojetí moderního divadla: je to novinka, nebo návrat k tradici?

Městská divadla se od 18. – 19. století zaměřila na co nejrozmanitější repertoár, aby oslovila co nejširší okruh publika. Budovala všestranné herecké soubory a vynikala náročným technickým zázemím. Byla součástí hlavního kulturního proudu a působila jako reprezentativní centra veřejného života, což se zpravidla promítalo i do jejich dekorativního architektonického řešení. Inscenace v těchto tzv. **kamenných divadlech** se stávaly událostmi s rozsáhlým společenským dopadem.

Paralelně ovšem existoval také svět divadla neoficiálního. Jednalo se zpravidla o divadlo kočovné, s minimalistickými možnostmi technickými i personálními, které hrálo pro běžné, lidové publikum; nejčastěji uvádělo známé hry ve vlastní adaptaci nebo někteří členové souboru psali hry sami. Odtud je odvozen název **divadlo autorské**.

Rozdíl mezi oběma divadelními světy ovšem nebyl tak velký. Autorská divadla vlastně působila podobně jako – zejména ve svých dramatických počátcích – klasičtí autoři Shakespeare nebo Molière (jejichž díla se nyní hojně inscenovala v divadlech kamenných). Naopak hry některých tvůrců autorského divadla se postupně dostaly do repertoáru kamenného divadla: dobrým příkladem je tvorba českého dramatika, spisovatele a novináře Josefa Kajetána Tyla ((1808 – 1856).

3-2 Divadlo autorské a kamenné: obsah a smysl obou pojmů

Rozdíl mezi divadlem kamenným a autorským najdeme již ve dvou Shakespearových hrách. V tragédii *Hamlet* titulní postava – dánský princ – instruuje profesionální divadelní soubor, jak předvést hru, s jejíž pomocí chce odhalit pachatele zločinu vraždy. V komedii *Sen noci svatojánské* několik ochotníků z řad athénských řemeslníků inscenuje starověkou hru *Pyramus a Thisba* o nešťastných milencích (jejichž příběh poněkud připomíná Shakespearovu hru *Romeo a Julie*).

William Shakespeare (1564 – 1616): Hamlet, dánský princ

3. dějství, 2. výstup

Vystoupí Hamlet a dva nebo tři herci.



HAMLET: Prosím vás, říkejte tu řeč, jak jsem vám ji přednesl. Zlehounka a svižně ať vám plyne z úst. Jen žádná velkohubá pompa, prosím vás. Herci si v ní občas libují. To by ty verše moh rovnou vykřikovat obecní vyvolavač. A menší gesta, neštípejte dříví. Ve všem buďte umírnění. Vyjádřit vášeň strhující jako příval, víchr nebo smršť, to vyžaduje kázeň, která dá slovům ústrojnost. Mou duši uráží, když nějaký nařvaný hulvát v paruce huláká, až z něho cucky lítají, a řve, až to rve uši divákům v přízemí, kteří ocení tak ještě pitomou němohru anebo pořádný randál. Bičem bych dal zpráskat chlapa, který na jevišti řadí víc než lítá saň a pouští děs, že Herodes je proti němu hadr. Tomu se hleďte vyhnout.

PRVNÍ HEREC: Spolehněte se, Výsosti.

HAMLET: Ale přehnaně krotčí taky nebud'te. Řiďte se ve všem uměřeností. Svá gesta přizpůsobte slovům a slova zase gestům a úzkostlivě ve všem dbejte přirozenosti. Neboť vše, co takhle vybočuje z míry, odporuje smyslu herectví, jehož cílem odjakživa bylo, a dodnes je, nastavovat zrcadlo životu – ukázat dobru jeho dobro, hříchu jeho hřích a každé době její pravou

tvář. Přemíra výrazu i jeho nedostatek pobaví neznalé, soudné diváky však pohorší – a právě jim musíte naslouchat vždy bedlivěji než všem ostatním. Co herců viděl jsem už hrát a ostatní je slyšel vychvalovat do nebe, a přitom – snad nebude to znít jako rouhání – slovo neřekli jak křesťan, krok neudělali jak křesťan, pohan nebo jiný lidský tvor. Předváděli se a řvali tak, že jsem nabyl dojmu, že lidé nejsou dílem přírody, ale nějakého břídila – tak zpackané a ohavné bylo lidstvo v jejich podání.

PRVNÍ HEREC: S tím už jsme se, doufám, u nás celkem vyrovnali, Výsosti.

HAMLET: Tak se s tím vyrovnajte úplně. A dbejte, ať vaši herci říkají jen to, co mají v textu. Je dost takových, co se sami smějí, jenom aby tím rozesmáli pár hloupých diváků, kteří by radši měli dávat pozor, o čem hra doopravdy je. To je trestuhodné, a kdo to dělá, předvádí jen svou ubohou a trapnou ctižádost. Jděte a připravte se. (...)

William Shakespeare (1564 – 1616): Sen noci svatojánské

3. dějství, 1. výstup

Vystoupí řemeslníci: Poříz, Fortel, Klubko, Pišťala, Hubička a Strížlík.

KLUBKO: Dorazili všichni?

POŘÍZ: Jako na povel. Tohle místo je pro nás jako dělaný. Tenhle trávník bude jeviště a tohle křoví šatna. Vezmem to z jedny vody načisto, jako bysme to hráli před vévodou.

KLUBKO: Petře Pořízi!

POŘÍZ: Co máš na srdci, Klubko příteli?

KLUBKO: V tý naší komedii jsou věci, který by mohly vzbudit tu, no nelibost. Vemte si třeba ten meč. Pyramus vytáhne meč, a pak se zamorduje. To je na dámy trochu silný kafe, co vy na to?

HUBIČKA: No jo, sakra, to si nemůžeme lajsnout!

STRÍZLÍK: Ten mord musí pryč, jak já to vidím. Nedá se nic dělat.

KLUBKO: Prdlajs musí. Chce to ten správněj přístup. Napište mi prolog a nenápadně, jo, nenápadně v něm řekněte, že ten meč sice vytáhnu, ale jen tak, a že Pyramus je taky mrtvej jen tak, a aby to bylo jó sichr, řekněte jim, že já, Pyramus, nejsem Pyramus, ale tkadlec Klubko, a dámy se hned upokojej.

POŘÍZ: Tak jo. Sepíšem prolog. Jeden řádek na osm slabik, druhej na šest.

KLUBKO: Ten druhej se bude cejtít ukrácenej. Ať je radši jeden řádek jako druhej, pěkně v lajně.

HUBIČKA: A nezaleknou se dámy toho lva?

STRÍZLÍK: Zaleknou, a strašně, jak já to vidím.

KLUBKO: Připusťme, páni mistři, že vodit lva do dámský společnosti je na pováženu. Takovej živěj lev nadělá mezi dámama víc ptákovin než kterejkoli jinej savec. Takže bacha na to!

HUBIČKA: Sepíšem další prolog a řekneme jim, že lev není lev.

KLUBKO: Prdlajs sepíšem. Představíme ho jménem, z krku mu necháme čouhat obličej, kterým ten lev promluví na dámy tak, aby to mělo patřičně tento, defekt. Třeba takhle: „Dámy“ nebo „milé dámy, buďte od tý laškovosti“ nebo „snažně vás prosím“ nebo „dovoluj si vás požádat, abyste se neráčily bát a třást. Život bych za vás dal. Kdybyste si snad, nedej bože, myslely, že jsem lev, nepřežil bych to. Nikoli, dámy, já nejsem lev, ale člověk jako každej jinej.“ Načež se představí plným jménem a bez dalších štráchů jim řekne, že je truhlář Fortel.

POŘÍZ: Dobře, představí se. Ale má to dva háčky. Jak dostanem do tý místnosti měsíční světlo? Pyram a Thisba se přece maj setkat při měsíčku!

HUBIČKA: Bude svítit měsíc tu noc, co budeme hrát?

KLUBKO: Kalendář! Honem kalendář! Najděte, jestli nám bude svítit měsíc. (...)

POŘÍZ (*Dívá se do kalendáře.*): Ale jo, bude.



KLUBKO: Tak prostě v tom pokoji, kde budeme hrát, necháme otevřenou velkou okenici a měsíční světlo si vleze dovnitř.

POŘÍZ: Tak jo. Anebo musí přijít někdo s otýpkou a lucernou a říct, že bude figurovat neboli reprezentovat Měsíční světlo. Ale je tu ještě něco jiného. Potřebujeme do toho velkého pokoje dostat zeď. Pyramus a Thisba, jak příběh praví, spolu mluvěj škvírou ve zdi.

HUBIČKA: Zeď do místnosti nedostaneme. Co ty na to, Klubko?

KLUBKO: Jeden z nás bude holt muset tu zeď taky prezentovat. Nahodíme ho nahrubo maltou, přidáme trochu jílu, sádry a máme zeď. Tu škvíru udělá prstama – takhle. No a skrz tu díru si potom bude Pyramus špitat s Thisbou.

POŘÍZ: Jestli to tak půjde, tak to máme v kupě. A teď si všichni sedněte, páni mistři, vyzkoušíme si role. Pyrame, začínáš. Až domluvíš, vlezeš si tamhle do toho roští, a tak to udělá každé, až na něj dojde. (...)

POŘÍZ: Pyrame, začni. A ty pojď sem, Thisbo!

KLUBKO (*jako Pyramus*): Nemohu, Thisbo, odolat pachu tvých úst –

POŘÍZ: Nachu, troubo, nachu!

KLUBKO (*jako Pyramus*):

Nachu, aha, nachu.

Nemohu, troubo, odolat nachu tvých úst.

Však co to slyším? Jakýs to hlas?

Posečkej chvilku jen, hned jsem tu zas.

Odejde. (...)

PÍŠŤALA (*jako Thisba*): Teď mám začít říkat já?

POŘÍZ: To ti bůh řek. Pyramus šel pryč, chápeš, aby se podíval za tím hlasem, ale hned se vrátí. (...)

Všimněme si, že v **Hamletovi** je úkolem herců (blízkých světu **kamenného divadla**) vytvořit s využitím přirozeného herectví co nejvěrnější, profesionálně vystavěnou divadelní iluzi, zatímco ve **Snu noci svatojánské** herci (působící ve stylu **autorského divadla**) tuto iluzi záměrně boří.

Jejich úsilí má ovšem řadu cenných rysů:

a) reagují na diváky, vstupují s nimi v kontakt a předvídají jejich odezvu;

b) v průběhu inscenace dochází k improvizaci v závislosti na reakcích publika i na okamžitém nápadu herce, jenž se tak stává spoluvůrcem hry;

c) snaha o hyperrealistické ztvárnění působí komicky a kontrastuje s tragickým námětem hry, takže se tu mísí různé žánry (**komično vedle smutku** – stejně jako v životě);

d) diváci budou mít možnost během hry hledět jakoby do jejího zákulisí: získají pocit, že jsou účastníky celé inscenace, **spoluzodpovědní svým zaujetím** za její úspěch;

e) herci si udržují odstup od svých rolí a v každém okamžiku zůstávají i před diváky čitelně **sami sebou**.

Celé porovnání divadla kamenného a autorského můžeme shrnout takto:

Divadlo kamenné:	Divadlo autorské:
Reprezentativní prostředí	Skromnější prostředí
Náročné technické zázemí	Jednodušší technické zázemí
Soubor pro nejširší repertoár	Repertoár přizpůsobován souboru
Inscenace her různých autorů	Autoři zároveň předními divadelníky v souboru
Herci obsazováni variabilně	Herci ručí svým osobním životem za věrohodnost své role
Diváci sledují hru jako oživený obraz	Maximální možný kontakt mezi jevištěm a hledištěm
Hry náležejí do vymezených žánrů	Ve hrách se mísí různé žánry

3-3 Nejznámější kamenná divadla v Českých zemích

Počátky historie stálých divadelních scén v Českých zemích jsou spojeny se **zámeckými divadly** (bez stálých souborů), z nichž dvě jsou dochována ve výjimečné úplnosti včetně dekorací: barokní divadlo v **Českém Krumlově** (1766) a klasicistní (1797) v **Litomyšli**.



Prvním velkým městským divadlem v Českých zemích se stalo pražské **Stavovské divadlo** otevřené v r. **1783** (název souvisel s tím, že divadlo bylo v majetku českých stavů, tedy politicky aktivních



společenských vrstev – šlechty a měšťanů). V divadle se zprvu hrálo jen německy a v operách také italsky (němčina byla tehdy v Českých zemích, jež tvořily součást Rakouské říše, jedinou úřední řečí). V r. **1787** zde měla prapremiéru opera rakouského skladatele **Wolfganga Amadea Mozarta** *Don Giovanni* a Mozart ji sám dirigoval.

Od r. 1824 se ve Stavovském divadle občas hrálo i česky a v r. 1826 zde měla premiéru první česká opera *Dráteník* (skladatel **František Škroup**).

V r. **1862** bylo otevřeno první pražské divadlo určené (pouze) pro hry v češtině: bylo to **Prozatímní divadlo**, nazvané tak proto, že předcházelo jako rychlá náhrada za reprezentativně pojaté **Národní divadlo**, jež bylo budováno v letech **1868 – 1883** (jeho definitivní otevření bylo zpožděno požárem r. 1881) a budova Prozatímního divadla se stalo jeho zadním traktem.



Po Národním divadle patrně druhou nejproslulejší pražskou scénou je **Divadlo na Vinohradech** (hraje od r. 1907).

Významná kamenná divadla s bohatou historií najdeme samozřejmě také v dalších českých městech. **Národní divadlo v Brně** zahrnuje několik divadelních budov, z nichž Mahenovo divadlo (1882; pojmenováno podle spisovatele Jiřího Mahena) bylo původně divadlem pro brněnské Němce, zatímco operní Janáčkovovo divadlo (podle skladatele Leoše Janáčka) bylo otevřeno až r. 1965.

Významnými regionálními divadly jsou např. **Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích** (budova z r. 1819), **Divadlo F. X. Šaldy v Liberci** (pojmenováno podle nejvýznamnějšího českého literárního kritika, nynější budova z r. 1883), **Městské divadlo v Karlových Varech** (nynější budova z r. 1886) nebo **Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni** (nynější budova z r. 1902).

V r. 1958 bylo v Praze založeno divadlo **Na Zábradlí**. Za cíl si vytklo uvádět repertoár kombinovaný z moderních světových dramát a z objeveně interpretujících inscenací klasického repertoáru. Významnými režiséry byli Jan Grossmann, Evald Schorm, Petr Lébl. Divadlo se stalo mezinárodně známým.

V letech 1965 – 1972 existovalo v Praze **Divadlo za branou**, jež realizovalo moderní, interpretačně objevené inscenace klasického divadelního repertoáru (spoluzakladatel a režisér Otomar Krejča). Divadlo dosáhlo mezinárodní proslulosti (i díky zahraničním zájezdovým představením), bylo zakázáno z politických důvodů.

3-4 Nejpopulárnější české autorské divadelní scény

Na počátku historie moderního českého autorského divadla najdeme pražský kabaret (podnik pro uvádění zábavných scénických pásem) **Červená sedma** (1909 – 1922), mezi jehož autory i herce patřil pozdější známý humoristický spisovatel **Eduard Bass** (1888 – 1946).



Nepochybně nejproslulejším a nejvýznamnějším českým (československým) autorským divadlem se stalo pražské **Osvobozené divadlo**. Vzniklo v letech 1923/1925, přičemž jeho vrcholná éra trvala **od r. 1927 do r. 1938**: tehdy byly klíčovými autorskými a hereckými osobnostmi **Jiří Voskovec** (1905 – 1981) a **Jan Werich** (1905 – 1980), hudbu k jejich hrám (včetně tanečních čísel) skládal **Jaroslav Ježek** (1906 – 1942). Tvůrčí styl Osvobozeného divadla náležel k tehdy nově vzniklému uměleckému směru poetismu, jenž nacházel fantazijní, veselou hravost ve (zdánlivě) všedních skutečnostech běžného života. Osvobozené divadlo ovšem čerpalo také z moderní (zejména francouzské) poezie, z americké filmové grotesky, z ruského experimentálního divadla, z českého literárního humoru a hudebně z angloamerického jazzu i swingu.

Tvorbu Osvobozených můžeme chronologicky i tematicky rozdělit na poetické hry (*Vest pocket revue, Ostrov Dynamit, Golem, Robin zbojník* aj.), na hry reagující na Světovou hospodářskou krizi (*Svět za mřížemi, Balada z hadrů, Nebe na zemi, Rub a líc*) a na hry varující před nebezpečím ze strany fašismu (*Osel a stín, Kat a blázen, Těžká Barbora, Pěst na oko*). V Osvobozeném divadle působila řada vynikajících herců, kteří později prosluli rolemi v kamenných divadlech i ve filmu: František Filipovský, Miloš Nedbal, Bohuš Záhorský, Hana Vítová... Poetiku (svébytnou uměleckou tvář) Osvobozeného divadla zprostředkovaly i filmy s V+W (*Pudr a benzín, Hej rup, Svět patří nám...*) nebo pouze s Werichem (*Císařův pekař*).



Na tvorbu Osvobozeného divadla s časovým odstupem navazovalo pražské divadlo **Semafor**: vzniklo r. **1959** a jeho název byl akronymem (Sedm malých forem, rozumí se dramatických: film, poezie, jazz, loutky, tanec, výtvarné umění, hudební komedie). Semafor ovšem nově čerpal také z amerického kabaretu a zněla tu pop music. Ústřední dvojicí tvořili **Jiří Suchý** (* 1931) a **Jiří Šlitr** (1924 – 1969), jejich hry se blížily žánru revue (*Člověk z půdy, Zuzana je sama doma, Jonáš a tingl-tangl, Jonáš a dr. Matrace*). Po Šlitrově smrti Jiří Suchý vytvořil autorskou dvojici s jazzovým hudebníkem Ferdinandem Havlíkem (hry *Elektrická puma, Kytice* – ta vznikla podle básnické sbírky Karla Jaromíra Erbena), nyní je jeho dlouholetou hereckou partnerkou Jitka Molavcová.

V letech 1967 – 1971 v divadle existovala druhá tvůrčí skupina kolem dvojice **Miloslav Šimek** (1940 – 2004) a **Jiří Grossmann** (1941 – 1971): série scénických pásem *Návštěvní dny* aj.

V Semaforu zpívalo mnoho tehdy mladých hvězd československé populární hudby (Waldemar Matuška, Karel Gott, Eva Pilarová, Hana Hegerová, Nad'ra Urbánková, Pavel Bobek, Petra Janů...).



Pražské **Divadlo Jára Cimrmana** vzniklo v r. 1967 rozvinutím námětu z oblíbeného rozhlasového pořadu. Hry divadla jsou založeny na mystifikaci – vědeckém bádání o životě a díle fiktivního zapomenutého českého génia, po němž je divadlo pojmenováno. Hry mají podobu odborného semináře a divadelní hry, která zlehčujícím způsobem napodobuje zejména české venkovské divadlo 19. století. Klíčovými autorskými a hereckými osobnostmi se stali **Zdeněk Svěrák** (* 1936) a

Ladislav Smoljak (1931 – 2010), zpočátku též **Jiří Šebánek** (1930 – 2007), z dalších herců jsou známí např. rozhlasový redaktor Miloň Čepelka a výtvarník Jaroslav Weigel. Hry *Akt, Vyšetřování ztráty třídní knihy, Dlouhý, Široký a Krátkozraký, Posel z Liptákova, Dobyetí severního pólu, Blaník, Záskok, České nebe* aj.

Autorská divadla samozřejmě vznikají a působí také mimo Prahu. Velkým pojmem se stalo **Studio Ypsilon**. Vzniklo r. 1963 v Liberci, ale od r. 1978 působí v Praze. Zakladatelem a stálou vůdčí – zejména režisérskou – osobností je **Jan Schmid** (* 1936). Umělecká práce souboru spočívá na kolektivní improvizaci: každý herec je spoluautorem při dodržování celistvého režisérského záměru, jenž staví do interakce trvalost témat a rozporuplnou proměnlivost jejich aktuálního chápání, což odpovídá pojetí světa jako skutečnosti ve stadiu neustálého zrodu. Hry *O tom jak ona, Život a smrt K. H. Máchy* (o českém romantickém básníkovi), *Hlava Medúzy* (svěbytná inscenace hry francouzského spisovatele Borise Viana), *Faust a Markétka* (variaci na operu francouzského skladatele Charlese Gounoda), *Proměna aneb Řehoř už toho má dost* (variaci na povídku českého spisovatele německé národnosti Franze Kafky).



Herci z Ypsilonky jsou od 80. let 20. století známi nejširší veřejnosti svými rolemi v úspěšných filmech: Jan Schmid, Jiří Lábus, Martin Dejdar, Petr Vacek, Jiří Schmitzer, Jana Synková, Jaroslava Kretschmerová, Pavel Nový, hosté Marek Eben, Arnošt Goldflam aj.

V r. 1967 vzniklo v Brně divadlo **Husa na provázku**. Jeho cílem se stalo nacházení dramatické náplně v primárně nedramatických textech. Mezi významné autory patřil **Milan Uhde** (* 1936): veleúspěšná (a zfilmovaná) hra *Balada pro banditu*, inspirovaná románem od Ivana Olbrachta o skutečné postavě Nikoly Šuhaje – zbojníka, tedy spravedlivého loupežníka z divokého kraje.

V Huse na provázku působil i populární autorský divadelník **Boleslav (Bolek) Polívka** (* 1949; hra *Šašek a královna*), který je nyní (od r. 1993) hlavní osobností svého **Divadlo Bolka Polívky**.

Na počátku pražského autorského divadla **Sklep** stálo skromné studentské divadlo ze 70. let 20. století. Do rozměrů divadla pro širokou veřejnost přerostlo kolem r. 1980. Divadlo Sklep staví na razantním humoru, který zesměšňuje ustálené, všeobecně respektované myšlenkové obsahy a vytváří kolem nich atmosféru rozverného nadhledu. Většina her má podobu revue (*Besídka divadla Sklep*), některé se ovšem blíží běžnému divadlu (*Mazaný Filip*: parodie – tedy zesměšňující nápodoba – amerických detektivek). V 80. letech divadlo Sklep vedlo skupinu autorských divadel Pražská pětka, jež přinesla výrazné impulsy do tehdejšího českého divadelního vývoje.



Herce divadla Sklep (v divadle jsou zároveň spoluautory) zná široká česká veřejnost od konce 80. let 20. století díky filmovým rolím, přičemž některé filmy s nimi (*Pražská 5, Kopytem sem, kopytem tam, Mazaný Filip*) byly natočeny tak, aby obsáhly poetiku divadla: **David Vávra** (* 1957), **Milan Šteindler** (* 1957), **Václav Marhoul** (* 1960), Tomáš Hanák, Monika Načeva... Někteří herci divadla Sklep spoluvytvářeli v 90. letech televizní satirický (politicky zesměšňující) pořad *Česká soda*, jehož natáčení bylo posléze zastaveno.

Pro **české (československé) autorské divadlo 70. – 90. let 20. století** byly příznačné také dvojice bez zázemí vlastních divadelních scén (tedy vystupujících zájezdově). Působily ve velmi skromných podmínkách, ovšem zároveň na okraji úředního zájmu, což jim umožňovalo ostrou a přitom duchaplnou kritickou reakci na společenskou situaci.

Byli to především bratři **Vladimír** (* 1946) a **Jiří** (* 1941) **Justové**, **Jan Burian** (* 1952) a **Jiří Dědeček** (* 1953), **Jaroslav Dušek** (* 1961) a **Jan Borna** (1960 – 2017) – divadlo **Vizita**; velmi populární slovenská dvojice **Milan Lasica** (* 1940) a **Július Satinský** (1941 – 2002).

Divadlo kamenné:	Divadlo autorské:
Reprezentativní prostředí	Skromnější prostředí
Náročné technické zázemí	Jednodušší technické zázemí
Soubor pro nejširší repertoár	Repertoár přizpůsobován souboru
Inscenace her různých autorů	Autoři zároveň předními divadelníky v souboru
Herci obsazováni variabilně	Herci ručí svým osobním životem za věrohodnost své role
Diváci sledují hru jako oživený obraz	Maximální možný kontakt mezi jevištěm a hledištěm
Hry náležejí do vymezených žánrů	Ve hrách se mísí různé žánry

3-B1

William Shakespeare (1564 – 1616): Hamlet, dánský princ
(napsáno někdy v období od konce r. 1599 do začátku r. 1601)

3. dějství, 2. výstup

Vystoupí Hamlet a dva nebo tři herci.

HAMLET: Prosím vás, říkejte tu řeč, jak jsem vám ji přednesl. Zlehounka a svižně ať vám plyne z úst. Jen žádná velkohubá pompa, prosím vás. Herci si v ní občas libují. To by ty verše moh rovnou vykřikovat obecní vyvolavač. A menší gesta, neštípejte dříví. Ve všem buďte umírnění. Vyjádřit vášeň strhující jako příval, vichr nebo smršť, to vyžaduje kázeň, která dá slovům ústrojnost. Mou duši uráží, když nějaký nařvaný hulvát v paruce huláká, až z něho cucky lítají, a řve, až to rve uši divákům v přízemí, kteří ocení tak ještě pitomou němohru anebo pořádný randál. Bičem bych dal zpráskat chlapa, který na jevišti řadí víc než lita saň a pouští děs, že Herodes je proti němu hadr. Tomu se hleďte vyhnout.

PRVNÍ HEREC: Spolehněte se, Výsosti.

HAMLET: Ale přehnaně krotcí taky nebud'te. Řiďte se ve všem uměřeností. Svá gesta přizpůsobte slovům a slova zase gestům a úzkostlivě ve všem dbejte přirozenosti. Neboť vše, co takhle vybočuje z míry, odporuje smyslu herectví, jehož cílem odjakživa bylo, a dodnes je, nastavovat zrcadlo životu – ukázat dobru jeho dobro, hříchu jeho hřích a každé době její pravou tvář. Přemíra výrazu i jeho nedostatek pobaví neznalé, soudné diváky však pohorší – a právě jim musíte naslouchat vždy bedlivěji než všem ostatním. Co herců viděl jsem už hrát a ostatní je slyšel vychvalovat do nebe, a přitom – snad nebude to znít jako rouhání – slovo neřekli jak křesťan, krok neudělali jak křesťan, pohan nebo jiný lidský tvor. Předváděli se a řvali tak, že jsem nabyl dojmu,

že lidé nejsou dílem přírody, ale nějakého břídila – tak zpackané a ohavné bylo lidstvo v jejich podání.

PRVNÍ HEREC: S tím už jsme se, doufám, u nás celkem vyrovnali, Výsosti.

HAMLET: Tak se s tím vyrovnajte úplně. A dbejte, ať vaši herci říkají jen to, co mají v textu. Je dost takových, co se sami smějí, jenom aby tím rozesmáli pár hloupých diváků, kteří by radši měli dávat pozor, o čem hra doopravdy je. To je trestuhodné, a kdo to dělá, předvádí jen svou ubohou a trapnou ctižádost. Jděte a připravte se. (...)

William Shakespeare, Hamlet, the Prince of Denmark / Hamlet, dánský princ, Praha 2001, s. 297 – 301. Přeložil Martin Hilský.

William Shakespeare (1564 – 1616): Sen noci svatojánské (napsáno někdy v období od konce r. 1594 do r. 1597)

3. dějství, 1. výstup

Vystoupí řemeslníci: Poříz, Fortel, Klubko, Pišťala, Hubička a Strížlík.

KLUBKO: Dorazili všichni?

POŘÍZ: Jako na povel. Tohle místo je pro nás jako dělaný. Tenhle trávník bude jeviště a tohle křoví šatna. Vezmem to z jedny vody načisto, jako bysme to hráli před vévodou.

KLUBKO: Petře Pořízi!

POŘÍZ: Co máš na srdci, Klubko příteli?

KLUBKO: V tý naší komedii jsou věci, který by mohly vzbudit tu, no nelibost. Vemte si třeba ten meč. Pyramus vytáhne meč, a pak se zamorduje. To je na dámy trochu silný kafe, co vy na to?

HUBIČKA: No jo, sakra, to si nemůžeme lajsnout!

STRÍZLÍK: Ten mord musí pryč, jak já to vidím. Nedá se nic dělat.

KLUBKO: Prdlajs musí. Chce to ten správnej přístup. Napište mi prolog a nenápadně, jo, nenápadně v něm řekněte, že ten meč sice vytáhnem, ale jen tak, a že Pyramus je taky mrtvej jen tak, a aby to bylo jó sichr, řekněte jim, že já, Pyramus, nejsem Pyramus, ale tkadlec Klubko, a dámy se hned upokojej.

POŘÍZ: Tak jo. Sepíšem prolog. Jeden řádek na osm slabik, druhej na šest.

KLUBKO: Ten druhej se bude cejtit ukrácenej. Ať je radši jeden řádek jako druhej, pěkně v lajně.

HUBIČKA: A nezaleknou se dámy toho lva?

STRÍZLÍK: Zaleknou, a strašně, jak já to vidím.

KLUBKO: Připust' me, páni mistři, že vodit lva do dámský společnosti je na pováženu. Takovej živej lev nadělá mezi dámama víc ptákovin než kterejkoli jinej savec. Takže bacha na to!

HUBIČKA: Sepíšem další prolog a řekneme jim, že lev není lev.

KLUBKO: Prdlajs sepíšem. Představíme ho jménem, z krku mu necháme čouhat obličej, kterým ten lev promluví na dámy tak, aby to mělo patřičně tento, defekt. Třeba takhle: „Dámy“ nebo „milé dámy, buďte od tý laskavosti“ nebo „snažně vás prosím“ nebo „dovoluj si vás požádat, abyste se neráčily bát a trást. Život bych za vás dal. Kdybyste si snad, nedej bože, myslely, že jsem lev, nepřežil bych to. Nikoli, dámy, já nejsem lev, ale člověk jako každěj jinej.“ Načež se představí plným jménem a bez dalších štráchů jim řekne, že je truhlář Fortel.

POŘÍZ: Dobře, představí se. Ale má to dva háčky. Jak dostanem do tý místnosti měsíční světlo? Pyram a Thisba se přece maj setkat při měsíčku!

HUBIČKA: Bude svítit měsíc tu noc, co budeme hrát?

KLUBKO: Kalendář! Honem kalendář! Najděte, jestli nám bude svítit měsíc. (...)

POŘÍZ (*Dívá se do kalendáře.*): Ale jo, bude.

KLUBKO: Tak prostě v tom pokoji, kde budeme hrát, necháme otevřenou velkou okenici a měsíční světlo si vleze dovnitř.

POŘÍZ: Tak jo. Anebo musí přijít někdo s otýpkou a lucernou a říct, že bude figurovat neboli reprezentovat Měsíční světlo. Ale je tu ještě něco jinýho. Potřebujeme do toho velkýho pokoje dostat zeď. Pyramus a Thisba, jak příběh praví, spolu mluvěj škvírou ve zdi.

HUBIČKA: Zeď do místnosti nedostaneme. Co ty na to, Klubko?

KLUBKO: Jeden z nás bude holt muset tu zeď taky prezentovat. Nahodíme ho nahrubo maltou, přidáme trochu jílu, sádry a máme zeď. Tu škvíru udělá prstama – takhle. No a skrz tu díru si potom bude Pyramus špitat s Thisbou.

POŘÍZ: Jestli to tak půjde, tak to máme v kupě. A teď si všichni sedněte, páni mistři, vyzkoušíme si role. Pyrame, začínáš. Až domluvíš, vlezeš si tamhle do toho roští, a tak to udělá každěj, až na něj dojde. (...)

POŘÍZ: Pyrame, začni. A ty pojd' sem, Thisbo!

KLUBKO (*jako Pyramus*): Nemohu, Thisbo, odolat pachu tvých úst –

POŘÍZ: Nachu, troubo, nachu!

KLUBKO (*jako Pyramus*):

Nachu, aha, nachu.

Nemohu, troubo, odolat nachu tvých úst.

Však co to slyším? Jakýs to hlas?

Posečkej chvilku jen, hned jsem tu zas.

Odejde. (...)

PÍŠŤALA (*jako Thisba*): Teď mám začít říkat já?

POŘÍZ: To ti bůh řek. Pyramus šel pryč, chápeš, aby se podíval za tím hlasem, ale hned se vrátí. (...)

William Shakespeare, A Midsummer Night's Dream / Sen noci svatojánské, Praha 1999, s. 161 – 167. Přeložil Martin Hilský.