

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

ZDENĚK HOŘÍNEK

DIVADLO JAKO HRA

I.

Johan Huizinga definuje hru ve své knize *Homo ludens* takto: „Hra je dobrovolná činnost nebo zaměstnání, uskutečňované v pevně stanovených mezích časových a prostorových podle dobrovolně přijatých, ale bezpodmínečně závazných pravidel, jež má cíl samo v sobě a je spojeno s pocitem napětí a radosti i vědomím odlišnosti od „obyčejného života“.“

K této definici je třeba připojit dvě poznámky: 1. pojem „pravidel“ je dosti široký a komplikovaný – vedle her s přesnými a přísnými pravidly, jež je nutno bezpodmínečně zachovávat, her „kanonizovaných“ (karetní hry, šachy, některé hry sportovní) existuje i řada her s pravidly pouze rámcovými, značně volnými, ba proměnlivými nebo dokonce ad hoc tvořenými – hry „na něco“, založené na „představování“ (např. mnohé hry dětské); 2. autonomnost hry, při níž dochází ke vzniku jakési nové, fiktivní, umělé skutečnosti, nikterak nevyklučuje druhotné funkce účelové (např. sport jako prostředek k utužení zdraví, k získání tělesné zdatnosti apod.) – důležité je, že tyto praktické zřetele jsou druhotné, tzn. že se bez nich hra může obejít (sport nepřestává být sportem ani tehdy, působí-li na lidský organismus škodlivě).

Titul této knihy záměrně nezní: *Divadlo je hra*, ale *Divadlo jako hra*. V principu hry, v hravosti hledám klíč k podstatě divadelního umění, nazírací hledisko, jež by umožnilo jednak najít styčné body divadla se hrou ve vlastním smyslu, jednak odlišit divadlo od jiných forem společenského vědomí a konání. Nebo souhrnně: nalézt *specifičnost* divadelního umění.

Praktickou definici divadelního umění lze formulovat asi takto: Divadlo je činnost, při níž herci předvádějí na jevišti fiktivní lidské osudy nebo děje pro diváky v hledišti.

I tato definice vyžaduje několik vysvětlivek: 1. živého herce může zastupovat herec neživý (loutka nebo pouhý stín) manipulovaný živým vodičem; 2. „lidské“ osudy nebo děje je třeba chápat v širokém smyslu – může jít o projekci lidských pojmů a vztahů do fantastického světa oživených věcí, polidštěných zvířat nebo jiných tvorů; 3. pojem „fiktivnosti“ rovněž platí jen s určitou rezervou: i když fiktivní osudy a děje v divadle naprosto převládají, nelze vyloučit – např. v tzv. divadle faktu nebo v dramatu historickém – ani takové zpracování námětu, které je na přechodu mezi dokumentárností a fikcí. Čirá dokumentárnost je však zřejmě divadlu nedosažitelná; potlačila by jeho uměleckou povahu.

Svět divadelní hry existuje přísně vzato jen po dobu 1 – 4 hodin představení a vzniká vydělením ze světa, jemuž říkáme skutečný. Existuje jen pro ty, kdo jej vytvářejí (herci), a pro ty, jimž je představení adresováno (účastníci představení, diváci). Jakékoli přímé zásahy zvenčí do autonomního světa divadelní hry znamenají tudíž prvky rušivé. Ale platí to i opačně: rušivě působí i svévolné popření divadelní suverenity, opuštění rámce hry, přímý apel z jeviště do světa mimodivadelního (příčemž zase této rušivosti lze využít pro účely hry, lze ji pojmut do hry jako něco zákonitého, lhostejno, zda jde o rušivé momenty nahodilé nebo záměrné).

Činnost zvaná divadlo má prvotně smysl sama v sobě: v onom dvoustranném účastenství hrajících a dívajících se, kteří se předváděnými událostmi baví, vzrušují, dožívají, rozveselují apod. Hra herců nemá (nebo alespoň nemusí mít a nepřestává být proto divadlem) žádný vnější, mimo divadlo ležící praktický účel: nesnaží se (nebo alespoň nemusí se snažit) diváka k něčemu přimět, něco mu dokázat, o něčem ho přesvědčit. Smysl divadelní produkce je v samotném jevištním dění a v diváckém zážitku z tohoto dění. Divadlo je projev umělecký.

II.

Každá hra se provozuje podle určitých pravidel. Tato pravidla mohou být – jak bylo řečeno – velmi přísná a neměnná (jak je tomu zejména u her v užším smyslu, pro něž platí výrok Paula Valéryho, že vůči pravidlům hry není možný žádný skepticismus) nebo to může být jen rámcová dohoda mezi účastníky.

I divadlo, které samozřejmě mezi hry v užším smyslu nepatří, má svá pravidla, ovšem pravidla zcela zvláštního druhu. Mám na mysli složitou a proměnlivou soustavu tzv. *divadelních konvencí*.

Obě strany divadelního procesu, účinkující i vnímatelé, se musejí především shodnout v určitých výchozích předpokladech, má-li dojít k dorozumění. Karel Sabina zaznamenává ve svých *Počátcích českého divadla* příhodu, k níž údajně došlo při představení tragédie *O pádu Saulově a korunování Davidově* 19. září 1562 na nádvoří Klementina: „Při tomto představení došlo ke komickému intermezzu. Mezi diváky byl poněkud slabomyslný voják, který dosud nikdy nebyl v divadle. Když spatřil přicházejícího Saula, pokládal ho za skutečného krále, prodral se kupředu, vyskočil na scénu, poklekl před Saulem a do latiny vpádl českou prosbou, aby mu král pomohl, že je starý voják, který krvácel v mnoha bitvách – ukazoval přitom i své rány – a že prý se na něho docela zapomnělo. Publikum bylo tím z počátku znepokojeno, ale šašci, kteří tenkrát hráli v každé hře, ihned vojáka obklopili a tropili si z něho takové žerty, že obecenstvo propuklo v hlasitý smích; ubohý zahanbený voják skryl se pak pod lešení jeviště a nevylezl, dokud se divadlo neskončilo a diváci nerozešli.“ Šašci zachraňují hru. Prostuduchý voják musel takto dopadnout, protože neznal prvotní konvenci divadla týkající se samotného faktu představení: skupina lidí se schází v určité době na určitém místě s vědomím, že jim po určité době bude něco (nebo: něco určitého) hráno.

Z výchozích předpokladů víceméně technického rázu vyplývá základní divadelní konvence rázu estetického: konvence oddělení jeviště a hlediště, jejíž podstata nespočívá v rozdělení prostoru (to je jen vnější a ne vždy nutný důsledek), ale v *rozdělení úloh*. Zkušený divadelní divák ví, že není v divadle proto, aby účinkoval a vměšoval se do produkce (pokud o to není požádán), ale aby se díval a poslouchal. Tato konvence může být různě modifikována (např. v lidových náboženských hrách se diváci zúčastňovali průvodů a byli tak příležitostně zapojováni do hry, stávali se nakrátko účinkujícími – ovšem podle vůle organizátora a v mezích přesně přidělených úloh) a porušována (různé pokusy o „zrušení“ rampy, prolnutí jeviště a hlediště u Pirandella, provokace diváků v divadle futuristickém atd.), ale nemůže být úplně zlikvidována, má-li divadlo zůstat divadlem (alespoň v dnešním smyslu).

V rámci konvencí základních, společných všem druhům a stupňům divadla, funguje řada konvencí dílčích, vztahujících se k různým žánrům a typům divadla (konvence zpěvu v opeře, konvence němého projevu v baletu a pantomimě). Divadelní konvencí je i určitý způsob inscenování a hraní, v té které době platný a praktikovaný – různé divadelní slohy, styly, směry, školy.

A konečně může dramatik nebo režisér stanovit určitou zvláštní konvencí

pro jednotlivou hru nebo představení: např. herci mohou hrát v imaginárním prostoru s imaginárními rekvizitami; ve hře mohou vedle postav „skutečných“ figurovat i postavy nadpřirozené, neskutečné, neviditelné, duchové neživých; herci mohou hrát střídavě v maskách a bez masek, mají-li odlišit dvojí tvář dramatických postav (v některých hrách Eugena O'Neill) atd. atd. Takové konvence odpovídají individuálnímu stylu a záměru určitého autora nebo inscenátora a platí pouze pro danou hru nebo představení. Je pak nutné tuto speciální konvenci srozumitelným způsobem divákovi „sdělit“, nemá-li dojít k vnímání a chápání zmatečnému.

Pojem „divadelní konvence“ představuje tedy celý svazek, celou soustavu, strukturu proměnlivých, hierarchicky uspořádaných a odstupňovaných zákonitostí a pravidel, z nichž mnohá se vzájemně doplňují, znásobují, ale i korigují, popírají, vzájemně ruší. Konvence vyvolává v život antikonvenci, která se stává novou konvencí, novou normou ... Podstata divadla byla vždycky dialektická.

V rámci divadelní konvence se manifestuje divadelní svoboda. Na jevišti je všechno možné, dokáže-li dramatik s inscenátory diváka přimět, aby „uvěřil“, tj. aby nabízenou, byť sebeodvážnější a sebezpečlivější konvencí přijal. Bouři v Shakespearově *Králi Learovi* lze znázornit na holém jevišti bez pomalovaných kulís, světelných a zvukomalebných efektů, jestliže herci umějí vichřici, déšť a blesky přesvědčivě zahrát; Ariel v *Bouři* se může klidně pohybovat mezi bloudícími vyvrženci moře na ostrově Prosperově a bude neviditelný, jestliže ho oni vskutku, tj. zřetelně a aktivně nevidí; na scéně vyroste neproniknutelná zeď mezi herci-milenci, jestliže jejich touha a zoufalství ji umí divákovi vsugerovat ...

Tvořivým využíváním divadelních konvencí dokáže dramatik a inscenátor pozměnit, popřípadě „zrušit“ platné fyzické a fyziologické, sociální a psychologické, historické a geografické zákonitosti a nastolit zákony nové, *divadelní*. Vzniká nový, umělý, divadelní svět s osobitými, vlastními časoprostorovými souřadnicemi, vydělený ze světa tzv. skutečného.

(V tomto ohledu existují význačné styčné body mezi divadlem a obřadem.

Při korunovaci se kandidát *stává* králem. *Reálně* se vlastně nic nezměnilo, nic se nestalo. Hodnota obřadu je pouze symbolická a plně závisí na společenské a právní konvenci. Člověk se skrze obřad stává králem dříve, než začne vládnout, než má možnost začít vládnout, tedy: než se jím *skutečně* stane.

Obřady mají ovšem zpravidla – na rozdíl od divadla – svůj vnější, praktický účel. K autonomnosti divadelní hry má dnes nejbližší katolická liturgie, se kterou je ostatně naše novodobé divadlo geneticky spřízněno. Věhlasný znalec katolické liturgie Romano Guardini nazval jednu svou úvahu výmluvně *Liturgie jako hra*. Tvrdí tu, že liturgie nemá účel, „není prostředkem, jehož se užívá, aby se dosáhlo jistého účinku, nýbrž jest – aspoň až do jistého stupně – sama sobě účelem“. „Člověk se v ní nemá vzdělávat, ale patřit na velebnost boží.“ „Není to práce, ale hra. Hrát si před Bohem, konat dílo umění – ne tvořit, ale být, toť nejvnitřnější podstata liturgie.“ Úlohu liturgické výchovy spatřuje Guardini v tom „nechtít vždy něco konat, něčeho dosáhnout, něco užitečného učinit, nýbrž naučit se ve svobodě a kráse a ve svaté radosti před Bohem hrát Bohem zřízenou hru liturgie.“)

III.

Divadelní konvence jsou předpokladem existence jakékoli divadelní formy. Neobejde se bez nich ani takové divadlo, které svou herní podstatu zapírá a předstírá, že je přesným obrazem nebo dokonce kopií skutečného života. Usiluje-li o to, aby divák *zapomněl, že je v divadle* – je to tendence scestná. Smíšení divadelního a skutečného světa – kdyby bylo skutečně a do všech důsledků možné – by znemožnilo *estetický zážitek*, jehož podmínkou je pojmání představení jako *divadelního*, nikoli skutečného faktu. Svého času se vyprávíval příběh o „ideálním“ divadelním divákovi, který se tak vžil do hry „ideálního“ představitele

Jaga, že ho z nenávisti zastřelil při výkonu na jevišti. Oba prý byli uloženi do společného hrobu. Plným právem, ať už tam zůstanou na věčné časy!

Absurdní víra střilejícího diváka ničí hru v samotné podstatě, protože umělou skutečnost uměleckého díla proměňuje ve lžiskutečnost, divadelní iluzi – ve faleš a klam. Dodejme, že tendence k takové falešné iluzi je nejen scestná, ale i utopická (s výjimkou případů patologických). I nejnaturalističtější divadlo je konvenční a jeho iluze – *jenom* divadelní.

V opozici k naturalismu a různým divadelním „realismům“, které svou herní podstatu a přirozenost maskovaly, divadelní avantgardy ji programově, často až ostentativně zveřejňovaly. Antiiluzivnost tohoto „antiiluzivního divadla“ je však jen zdánlivá. Nedejme se zmást polemickou formulí. Divadlo bez iluze (nebo: umění bez iluze) – to je protimluv. Jde však o iluzi *divadelní*, jež nespočívá ve shodě divadelního díla s jevy světa mimodivadelního, ale ve schopnosti herců vtáhnout diváka do světa divadelní hry. Adekvátním prostředkem k dosažení divadelní iluze není tedy dosahuje představení přesvědčivosti, věrohodnosti, *divadelní* autenticity – nezávisle na tom, jakých (druhově, nikoli kvalitativně!) výrazových prostředků používá. Divadelní iluze není ovšem nikdy iluzí v plném a přesném významu slova: divák může být dojat, stržen, šokován, ale zpravidla při tom nezapomíná, že je v divadle, že vnímá umělou, uměleckou produkci. Při všem zaujetí nepodléhá klamu a zachovává si určitou míru odstupu, jež je předpokladem estetického vnímání. Jen tak může divadlo budít zážitky umělecké a nikoli jen emocionální.

Autenticita a iluzivnost divadelního díla je kvalitou, nebo lépe procesem paradoxním: trvá v něm napětí mezi vírou a nevírou, citovým prožitkem a intelektuální rozvahou, realitou a fikcí, účastí a odstupem. (Osobitost tzv. antiiluzivních divadelních projevů je pak v tom, že toto příznačné napětí je v nich pomocí různých zcizovacích technik a efektů *aktualizováno*.)

IV.

Nejvyšším pravidlem (či spíše: nadpravidlem) každé hry je zásada poctivé hry – *fair play*. I tuto zásadu můžeme aplikovat na divadlo. Nejzávažnějšího přestupku proti ní se dopouští umělec, který odmítá respektovat svobodu vnímatele tím, že si z potenciálního partnera, „spoluhráče“ (ve smyslu účastníka hry) činí *předmět manipulace*. To se děje zejména v divadle na tezi, pracujícím s podloudnickou didaktikou. Lze jistě uvést pádné důvody proti didaktice v umění vůbec. Ale bylo by nespravedlivé nerozlišovat mezi didaktikou přímou, která se otevřeně přiznává, že hodlá diváka poučovat (jak je tomu ve středověké moralitě i v její moderní podobě – brechtovském „lehrstücku“) a činí to formou promluvy do hlediště nebo komentáře k vlastnímu příběhu; a mezi didaktikou skrytou, která se plíživě vtírá do dramatického dění, aby diváka nepozorovatelně „usměrnila“. Umělec-podloudník (lhostejno zda autor nebo režisér) si myšlenky, činy a charaktery dramatických postav předem neodvolatelně oznámkoval a všechno jeho úsilí je zaměřeno k tomu, aby toto apriorní ohodnocení potměšile podsunul divákovi. Má se dojít k výsledku, který byl předem – před započítím hry – přesně a beze zbytku stanoven. Finguje se dramatický proces, který ve skutečnosti neexistuje. Ač se takové usilování často zaštiťuje různými ideologiemi a institucemi, jeho podstata je krajně subjektivistická: aktivní manipulátor na jevišti předpokládá na druhé straně rampy – jako špatný učitel – pasivní a pouze receptivní masu.

Dobrá hra je naproti tomu objektivní. Pojem objektivity má ovšem v souvislosti s divadlem svůj zvláštní význam. Nespočívá tolik v objektivní správnosti obrazu (to je kvalita vždycky iluzorní) jako spíše v objektivnosti vztahů mezi jednotlivými subjektivními postoji osob ve hře. Objektivita divadla je totožná s *intersubjektivitou*. Hra je proces, v němž se střetávají rozpory a protiklady, v němž jsou i dramatické postavy pojímány jako dramatické procesy a každé dramatické síle se dostává, co jejího jest. Dramatická postava (ať „kladná“

nebo „záporná“ nebo taková, která se do černobílého schématu vměstnat nedá), *člověk* ve hře má právo učinit maximum pro svou pravdu, pro prosazení svého zájmu, má právo vyslovit své nejlepší argumenty. V takovém pojetí divadla, kde jednotliví „hráči“ mají rovná práva a rovné příležitosti, zůstává vždy určitý prostor nedořečenosti a nedorozumění, prostor problematičnosti a tajemství otevřený ven – mimo hru. Diváku, pro něhož je hra konec konců určena, se ponechává poslední slovo.

Divadelní hra je dialog. V doslovném i přeneseném smyslu, ve dvojí rovině: dialog uvnitř hry, na jevišti, mezi dramatickými postavami, a dialog mezi scénou a hledištěm, mezi hrou a těmi, kdo ji sledují. Jako je předpokladem jevištní hry slyšet partnera, protože je to předpoklad shody i sporu, dorozumění i nedorozumění, sblížení i odcizení; je předpokladem dialogu mezi jevištěm a hledištěm *možnost účasti* na osudech, myšlenkách a citech *všech hlavních* (protože jsou i postavy pouze funkční, epizodní, ilustrativní apod., které takovou účast nevyžadují) dramatických postav, účasti souhlasné i nesouhlasné, sympatizující i podrážděné, kladné i záporné (nejde totiž o to se plně ztotožnit, ale chápat, *jít spolu*). Soujem divadelního díla se tak jeví jako složitá struktura vztahů mezi samostatnými a rovnoprávnými jednotkami ve hře, jež jsou nicméně na sobě závislé a musejí žít a jednat spolu, a tato struktura se přenáší do vědomí a emocionality jednotlivých lidí v hledišti, kteří jsou vtaženi do hry: člověk v hledišti učiní ze své duše dějiště hry, aby byl sám jejím svobodným interpretem, hodnotitelem i – má-li k tomu odvalu – soudcem.

V.

Pojímání divadla jako hry nemá snižovat jeho společenský význam, pouze korigovat některé populární výklady jeho společenských funkcí. Dokládá-li se společenské poslání divadla, uvádějí se často příklady, kdy divadlo vyslovovalo určité politické nebo etické programy, hájilo určité národní nebo sociální zájmy, tedy plnilo funkce, které vlastně příslušejí jiným nástrojům společenské činnosti. Není divu, že si je přisvojovalo obvykle v dobách, kdy příslušné společenské instituce své úkoly neplnily nebo je plnily nedostatečně. Divadlo tu mělo suplovat ochromený společenský organismus, což muselo být nad jeho síly. Toto pojetí je v jádru pochybené, protože odvozuje společenské funkce divadla zvnějšku. Divadlo je však společenským jevem a tudíž i činitelem samotnou svou podstatou, nikoli jen přidělovanými úkoly.

Přirozená společenská angažovanost divadla vyrůstá z jeho svébytnosti, autonomnosti. Na rozdíl od her v užším smyslu nevyklučuje imanence divadelní hry možnost *přesahu*.

Dobrá divadelní hra může být drastická nebo poetická, veselá nebo vážná, ale vždy je *závažná*. Nehraje se jen tak pro nic za nic. Herci hrají nejen pro diváky, ale rovněž za diváky. Krásně to napsala roku 1921 Milena Jesenská: „Nezdálo se vám nikdy, že na divadle umírají a bijí se a zpívají lidé za vás?“ (*Tajemná vykoupení*; citováno z knihy: Franz Kafka, *Dopisy Mileně*, Academia 1968.) Tento vztah, zřejmý už u praforem divadla (např. v náboženských obřadech primitivů, kde proměnná a zaměnitelná skupina vykonávala obřadní úkony jménem kolektivity rodu, kmene), se ztrácí v jeho formách úpadkových – v komerčním divadelním podnikání, kde je divák pouhým zákazníkem, jemuž se za úplatu dostává rozptýlení od profesionálních stává živý v každém velkém divadelním umění. Divadelní hra předvádí v umělecké stylizaci a zkratce obecné lidské starosti, modely základních lidských situací a konfliktů, mravních a existenciálních dilemat. Hraje se o lásku a nenávisť, o radost a utrpení, o dobro a zlo, o život a smrt. Tedy o věci, které se týkají kohokoli. Závažnost dramatických témat je jistě v těsné souvislosti s přísným vymezením a omezením místa, času a způsobu divadelního dění: radikální zhuštění lidských osudů a dějů na ploše několika metrů a hodin přímo volá po takových situacích, v nichž lidský život kulminuje, dosahuje svých kritických vrcholů nebo v nichž se vyjevují typické životní pocity jedince, generace, společnosti, lidstva.

Zastupuje-li herec na jevišti kohokoli z nás, může se kdokoli z nás v hledišti zástupně podílet na velkých lidských otázkách a problémech. Spolu s Hamletem „prožívat“ existenciální a mravní dilema; spolu s Wolfgangem Schwitterem čelit hrozbě smrti (při *Meteoru* Friedricha Dürrenmatta); spolu s fyzikem se děsit osudu moderní civilizace a podnikat pokus o její záchranu (při *Fyzicích* téhož autora); anebo v rovině lehčí – spolu s Petyponem unikat nástrahám zlomyslných náhod a zachraňovat zdání mravopoctnosti (při Feydeauově frašce *Slečna od Maxima*). Skrze fikci se umožňuje divákovi, aby přesáhl sám sebe.

Utkvělost divadla ve vlastní podstatě, relativní vsebeuzavřenost, imanence je paradoxně právě prostředkem, jak divadlo samo sebe přesahuje, dosahuje své *transcendence* (transcendere = přecházet, převyšovat). Přímá transcendence, přímé ideologické, náboženské, politické apod. působení – to je falešná nebo aspoň druhotná forma přesahu. Pravá transcendence je zakořeněna v samotné podstatě divadla jako hry: uskutečňuje se *účastí*, účastí diváků na vymyšlených osudech vymyšlených postav; účastí podmíněnou na jedné straně jistou naivitou diváků, jejich ochotou „uvěřit“ pravdě hry (Friedrich Dürrenmatt v Mannheimské řeči o Schillerovi z roku 1959: „Divadelní hra se odehrává na jevišti, rozvíjí se před očima diváků, je to tak bezprostřední dění, že obecnost je ochotno nechat se unést, nechat se vést, hrát s sebou, divadlo se mění v divadlo. Dramatikovo umění spočívá v tom, aby teprve dodatečně dokázal publikum přimět k přemýšlení.“) a na druhé straně schopností divadla zaujmout napětím ze hry (jež může mít nejrůznější formy: vzrušení, poutavost, napínavost, pohoršení, šok, ale i dojetí, lítost nebo naopak: veselí, smích), neboli *zábavností* v širokém a vysokém smyslu, jež nesmíme zužovat na pouhou povrchní kratochvíli a rozptýlení. Dobrá zábava dostatečně opravňuje existenci divadla, jak mnil i důmyslný didaktik divadla Bertolt Brecht: „Odjakživa je posláním divadla, stejně jako všech ostatních umění, lidi bavit. Tento úkol mu vždy dává obzvláštní důstojenství; nepotřebuje se prokázat ničím jiným nežli zábavností, tou ovšem bezpodmínečně. (...) Divadlo totiž musí mít možnost zůstat něčím naprosto nadbytečným, což ovšem potom znamená, že se přece pro nadbytek žije. Zábava má zapotřebí obhajoby méně než cokoli jiného.“ (*Malé organon pro divadlo*.)

Je-li zákonité, že divadlo rádo utíká od svého nejvlastnějšího poslání, aby se načas stalo tlampačem a hláskou trouby, *náhrazkou* tribuny, kazatelny, školy a morálního ústavu, je stejně zákonité, že se vždy znovu musí – z pudu sebezáchovy – vracet k sobě samému, ke své podstatě, již jest hra.

Cesta divadla je cestou hledání divadla.

Únor 1969

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.